

**Giovanna Vettraino**

**AS AUTOBIOGRAFIAS QUASE-ROMANCE DE  
CAETANO VELOSO**

**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  
2016**

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

Vettraino, Giovanna  
As autobiografias quase-romance de Caetano Veloso /  
Giovanna Vettraino ; orientador, Jorge Hoffmann Wolff -  
Florianópolis, SC, 2016.  
117 p.

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

Inclui referências

1. Literatura. 2. Caetano Veloso. 3. Otobiografia. 4.  
Antropofagia. I. Hoffmann Wolff, Jorge. II. Universidade  
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em  
Literatura. III. Título.





## **Resumo**

Este trabalho tenta ler os escritos de Caetano Veloso contidos na coletânea *O mundo não é chato* (2012) por um viés “otobiográfico”, uma perspectiva pensada por Jacques Derrida e encentrada na “autobiografia” de Nietzsche, *Ecce Homo*. Neste sentido, a “otobiografia”, em paralelo com a Antropofagia, determinam uma escrita cujo elementos principais são o próprio corpo e a própria sensibilidade e cujas consequências são uma posição anti-acadêmica e a transvaloração dos valores estabelecidos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Caetano Veloso. Antropofagia. Otobiografia.



## **Abstract**

This work aims to read the texts of Caetano Veloso within the book *O mundo não é chato* through an “otobiographic” perspective, which has been thought by Jacques Derrida and it is focused on Nietzsche’s “autobiography” *Ecce Homo*. In this way, the “otobiography”, together with the Anthropofagy, determinate a writing whose principal elements are the own body and the own sensibility, as well as the consequences that are an anti-academic posture and the transvaloration of the established values.

**KEY-WORDS:** Caetano Veloso, Otobiography, Anthropofagy.







## Sumário

INTRODUÇÃO .....	13
CAPÍTULO I.....	19
O AUTOR E A FICÇÃO DO AUTOR.....	19
I-i A MORTE DO AUTOR.....	19
I.ii A VOLTA DO AUTOR, SUA FICÇÃO.....	28
I.iii QUANDO A LITERARIEDADE CEDE À INTENSIDADE.....	34
I.vi AUTOBIOGRAFIA COMO INTENSIDADE.....	37
CAPÍTULO II: A OTOBIOGRAFIA DE CAETANO VELOSO .....	47
II.i OTOBIOGRAFIA NA BIOGRAFIA, “UMA QUESTÃO MORAL” .....	47
III CAPÍTULO .....	65
O MUNDO NÃO É CHATO .....	65
III.i INTRODUÇÃO.....	65
III.ii O CORPO NO <i>CORPUS</i> .....	70
III.iii OS CORPOS NO <i>CORPUS</i> .....	74
III.vi. O GOSTO E O <i>CORPUS</i> NO <i>CORPUS</i> .....	86

VI CAPÍTULO .....	93
E CAETANO É CHATO?.....	93
BIBLIOGRAFIA .....	109

## INTRODUÇÃO

Na edição *Letra só* (2002), organizada por Eucanãa Ferraz, que contém as letras de Caetano Veloso e alguns comentários sobre elas feitos pelo próprio compositor, aparece, no meio de duas páginas pretas, a epígrafe: «As minhas letras são todas autobiográficas. Até as que não são, são.»<sup>1</sup>

Esta afirmação, tomada com a justa distância devido à convicção com que é pronunciada, indica que em cada canção encontram-se fragmentos ou biografemas<sup>2</sup> do próprio Caetano.

Mas o que pode pensar o leitor de Caetano, a partir da evidência de que a sua extremamente vasta produção de canções é equivalente a uma produção de textos igualmente ampla e variegada? Ao ler as inúmeras intervenções, ensaios, comentários, artigos e glosas em capa de disco, revistas, jornais e redes sociais também acontece uma alquimia autobiográfica?

A proposta deste trabalho move-se em volta desta questão, ou seja, realçar a matéria autobiográfica nos traços escritos por Caetano Veloso e, com isso, refletir sobre a natureza da escrita autobiográfica e biográfica no entrelugar da cultura brasileira.

Com efeito, a grande atenção e a fortuna de críticos e apaixonados não tentou detectar os aspectos autobiográficos que, entretanto, adquirem uma interessante relevância na produção escrita do compositor; e esta “falta”, talvez, tenha sido velada pela ideia de um

<sup>1</sup> VELOSO, Caetano. *Letra só*. (org. Eucanãa Ferraz). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

<sup>2</sup> Biografema: «Neologismo criado por Roland Barthes, numa formulação que se tornou célebre: “Se eu fosse escritor, e morto, como eu gostaria de que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amical e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: alguns “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicuristas, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão.» (Prefácio a Sade, Fourier, Loyola, Paris, Seuil, 1971; oc3, p. 706, em: BARTHES, Roland. *A preparação do romance vol. II. A obra como vontade*. Notas de curso no Collège de France 1979-1980 (Nathalie Léger) Os cursos e os seminários no Collège de France (Éric Marty). São Paulo: 2005. p. 172).

Caetano egocêntrico ou tenha passado despercebida em benefício da análise de sua atuação no meio musical e do show business.

Contudo, as reverberações autobiográficas se exibem tanto no “Caetano músico”, quanto no “Caetano escritor-intelectual”: os dois perfis, de fato, pertencem ao mesmo rosto.

Com efeito, Caetano, desde os meados dos anos sessenta até os dias de hoje, participou assiduamente da vida “intelectual-popular” brasileira sendo integrante de debates, programas de *talk show* e colunista de vários jornais.

Já em 1966, por exemplo, participava tanto das mesas redondas sobre os possíveis rumos da Música Popular Brasileira (em diálogo com Ferreira Gullar e Augusto ou Haroldo de Campos),<sup>3</sup> quanto dos cafonas e anárquicos Cassinos do Chacrinha.

Segundo o olho da mídia, portanto, Caetano poderia ser um “artista-anti-intelectual”, vale dizer, que sabe jogar o papel (*play the role*) do “típico artista” que exercita uma das artes liberais - conforme definição de dicionário -<sup>4</sup>, o papel de intelectual, ou seja, de quem está relacionado com – de novo conforme o dicionário –<sup>5</sup> o exercício do intelecto, do cérebro e da razão e, em última instância, da “caricatura do intelectual”, como ele mesmo afirma com uma sutil presunção disfarçada de modéstia em 1972:

O que talvez tenha dificultado tudo desde sempre é o fato de nunca antes ter havido no Brasil uma figura popular com tanta pinta de intelectual quanto eu. Não sou um mito nacional na medida em que Pelé o é, na medida em que Roberto Carlos o é. Nem pretendo sê-lo. O minguaudo mito Caetano Veloso é bem mais uma coisa assim como o mito Glauber Rocha. Mas eu apareço na televisão, um número muito maior de pessoas me conhece de cara e nome,

---

<sup>3</sup> Em 1967, Augusto de Campos escrevia um artigo sobre o alcance estético da antropofagia experimental de “Alegria! Alegria!” e “Domingo no parque”. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/reportagens-historicas/a-explosao-de-alegria-alegria>. Em 1966, Caetano encontrava-se sentado do lado de Ferreira Gullar, Nara Leão, Gustavo Dahal, José Carlos Capinan e Flávio Macedo Soares discutindo os possíveis rumos a serem seguidos pela Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb>.

<sup>4</sup> Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda, 2001. p. 309.

<sup>5</sup> IDEM. p. 1631.

alguns discos meus fizeram sucesso (nunca, contudo, vendi tantos discos quanto, por exemplo, Tim Maia). Como Glauber (mais ou menos involuntariamente) tornei-me uma caricatura de líder intelectual de uma geração. Nada mais. Um ídolo para consumo de intelectuais, jornalistas, universitários em transe. Só que jogando sem grandes grilos nos apavorantes meios de comunicação de massa. Isso, creio, é o que fez com que se esperasse demais de mim.<sup>6</sup>

Colocando-se em jogo nos setores artísticos e intelectuais da contemporaneidade, Caetano recebeu, em muitos casos, retornos hostis e adversos; a sua figura encontrou-se com frequência no meio de polêmicas e sua opinião foi com frequência contradita. Pense-se nos dissentimentos dele com Décio Pignatari, José Guilherme Merquior, Roberto Schwarz, que são só uns dos que manifestaram adversidade ao compositor. Cabe lembrar que o próprio José Guilherme Merquior, em maio de 1981, afirmou: «não compartilho dessa visão pateta do Brasil de que os grandes astros da música popular são intelectuais. Caetano Veloso é um pseudo-intelectual de miolo mole».<sup>7</sup>

Ora, fazendo uma breve revisitação da fortuna crítica do compositor, e indo além dos demais trabalhos que o tratam como mais um entre os integrantes do momento tropicalista e que são principalmente voltados à análise do movimento e daquela temporalidade histórica,<sup>8</sup> pense-se em monografias como, por exemplo, a de Ivo Lucchesi. Ele, em 1993, compõe “uma viagem entre a aurora e a sombra”<sup>9</sup> por dentro da produção de Caetano Veloso, dividida em duas partes: a primeira é uma retrospectiva sobre os álbuns até então gravados por ele; e a segunda, uma detalhada pesquisa sobre as demais intervenções de Caetano em jornais e revistas nacionais e internacionais.

Os outros estudos apresentam-se na forma de coletâneas; como a inesquecível que Waly Salomão redigiu em 1976, *Alegria Alegria! Uma Caetanave organizada por Waly Salomão*, que consegue ressaltar a

<sup>6</sup> VELOSO, Caetano. “Discretamente aqui”. *O mundo não é chato*. (org. Eucanaã Ferraz). São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 116.

<sup>7</sup> Pensamentos de José Guilherme Merquior. Disponível em: <http://paxprofundis.org/livros/zzzmerquior/zzzmerquior.htm>.

<sup>8</sup> Poderia ser considerado válido exemplo deste tipo de trabalho o livro *Tropicália alegoria alegria*. (FAVARETTO, Celso. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995).

<sup>9</sup> LUCCHESI, Ivo, KORFF DIEGUEZ, Gilda. *Caetano, por que não? Uma viagem entre a aurora e a sombra*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1993.

profunda ironia alegre, a despreocupação, a maturidade intelectual e os traços de angústia da figura de Caetano, com quem compartilhava intensa amizade e recíproca estima. Mais atuais são as coletâneas pensadas e organizadas pelo poeta e professor carioca Eucanã Ferraz, como a já citada *Letra Só* (2002) e *O Mundo não é chato* (2005). Na introdução deste último volume, o organizador observa: «Sobre temas, poder-se-ia dizer que um dos principais é o próprio Caetano. Sim, muitas vezes ele e a sua música são o assunto».<sup>10</sup>

O objetivo deste trabalho é, porém, tentar mostrar que os escritos de Caetano acabam sendo “autobiográficos” também quando não o são; sobretudo, se considerarmos que a maioria dos escritos do compositor são artigos de jornal e breves ensaios, vale dizer, uma tipologia de escrita que, em tese, não se prestaria a um convencional “esboço autobiográfico”.

Nesse sentido, chegaremos a ler as “implicâncias” e consequências de uma escrita autobiográfica em artigos publicados em jornais como O Globo ou o Jornal do Brasil, nos aproximando - com muitas cautelas - do comentário de Roberto Schwarz sobre o livro escrito por Caetano em 1997, *Verdade Tropical*. No ensaio “Verdade Tropical, um percurso de nosso tempo”, contido em *Martinha Versus Lucrécia* (2012), o crítico chamou de «autobiografia-quase-romance»<sup>11</sup> o que Caetano quis escrever como biografia do Tropicalismo.

De fato, lemos na introdução do livro:

Não é uma autobiografia (embora eu não me negue a “contar-me” com alguma prodigalidade). 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 ao outro.<sup>12</sup>

A intenção de Caetano de não escrever uma autobiografia («embora não se negue a “contar-se”») e sim o relato de uma passagem, de uma travessia, ou seja, de «como ele passou pela Tropicália ou como

<sup>10</sup>FERRAZ, Eucanã. Introdução. In VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. (org. Eucanã Ferraz), São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 14.

<sup>11</sup> SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical, um percurso no nosso tempo*, in Idem, *Martinha versus Lucrécia. Ensaios e entrevistas*, São Paulo, Cia das Letras, 2012. p. 85.

<sup>12</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*, São Paulo, Companhia de bolso, 2008. p. 17.

ela passou por ele», não é relevante. O que interessa é a alquimia entre “verdade” biográfica e ficção que acontece em algum lugar antes da intenção do autor e que se apresenta sob a forma de uma inevitabilidade.

A respeito disso, Roberto Schwarz, reconhecido experto de Machado de Assis <sup>13</sup> e, ao mesmo tempo, conhecido detrator do Tropicalismo, <sup>14</sup> resume sintomaticamente todo o trabalho com “quase” três palavras: «autobiografia quase-romance». Voltaremos ao valor profundamente sardônico e provocatório dessa definição, mas, por enquanto, “fingimos” levá-la ao pé da letra, ou seja, como um enunciado que une a escrita ficcional e a escrita autobiográfica em uma borda que, como um hímen, habita o limiar entre as coisas.

Contudo, afirmar a significativa ligação entre autobiografia e ficção não pode ser um gesto tão imediato e revela-se necessário passar a ver os processos que definem a medida em que a autobiografia é penetrada pela ficção e, enfim, como tal ocorrência poderia ser detectada

---

<sup>13</sup> Na base da linhagem neo-marxista da Escola de Frankfurt e sociológica de Antonio Candido, Schwarz entende os romances da, assim chamada, “fase madura” de Machado de Assis, como um romance “clássico” que exerce uma forte crítica à sociedade brasileira contemporânea. Pense-se em *Um mestre na periferia do capitalismo* (SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo, Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 2000. [4ª Ed.] e *Ao vencedor as Batatas Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. (SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as Batatas Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Livraria duas cidades, 2008).

<sup>14</sup> No célebre ensaio “Cultura e Política, 1964-69”, contido em *O pai de família e outros estudos* (1970), Roberto Schwarz critica o Tropicalismo por reproduzir na sua estratégia criativa os mecanismos que fortaleciam a ditadura, a saber, uma ambígua colocação política e o anacronismo: «Para a imagem tropicalista, pelo contrário, é essencial que a justaposição de antigo e novo – seja entre conteúdo e técnica, seja no interior do conteúdo – componha um *absurdo*, esteja em forma de aberração, a que se referem a melancolia e o humor deste estilo. Noutras palavras, para obter o seu efeito artístico e crítico o Tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou, ou por outra ainda, com o *resultado* da anterior tentativa fracassada de modernização nacional». SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2008. [3ª Ed.]. p. 32.

dentro da produção escrita de Caetano, ou melhor, dentro da produção otobiográfica <sup>15</sup> de Caetano Veloso.

---

<sup>15</sup> O adjetivo refere-se ao texto “Otobiografias” de Jacques Derrida, uma conferência proferida em 1976 na Universidade de Charlottesville em Virginia, onde o filósofo foi convidado para a comemoração do bicentenário da Declaração de Independência dos Estados Unidos que, contra as expectativas, define «como un vibrante acto de Fe, como una hipocresía indispensable para un golpe de fuerza político, militar, económico, etc.». Em “Otobiografias”, Derrida dialoga basicamente com *Ecce Homo* de 1888 e *Sobre el porvenir de nuestras instituciones educativas* de 1872, ambos de Nietzsche; e, através deles discute a questão da assinatura, do nome próprio, da representação, das ligações entre filosofia, academia e vida e, enfim, da voz e da escuta.(DERRIDA, Jacques. *Otobiografías - La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2009. p. 22).

## CAPÍTULO I

### O AUTOR E A FICÇÃO DO AUTOR

#### I-i A MORTE DO AUTOR.

A prioridade é, agora, entender a forma com que se dá a imersão da “autobiografia” nos mecanismos ficcionais da escrita, processo que envolve dois movimentos paralelos, um em que o autor constrói a escrita e o outro em que o autor constrói-se através da escrita,<sup>16</sup> fazendo com que, em certa medida, cada escrita seja escrita de si e, também, cada escrita de si seja uma ficção.

Tentar desdobrar esse núcleo de ideias implica, antes de mais nada, a necessidade de individuar a posição do autor em relação ao texto, sendo que esses dois substantivos, autor e texto, não têm tido sempre a mesma relação entre si. Ao contrário, a figura do autor e o papel do texto alternaram suas entidades ao longo do tempo, a ponto de se tornar dois significantes compostos de vários significados. De fato, seria muito fácil, ou melhor, banal, afirmar que o autor é simplesmente quem escreve o texto, pois a própria ideia de autor e de texto embebe-se das conotações e funções que a sociedade e a cultura de referência lhes atribuem. Por exemplo, a partir da época moderna e do surgimento da burguesia, o autor adquiriu um valor afirmativo com relação a si mesmo, como explica Diana Klinger em *Escritas de si, escritas do outro*:

---

<sup>16</sup> Os dois movimentos que compõem a escrita autobiográfica poderiam ser descritos pelas palavras de Roland Barthes que, no fragmento “Ativo \ Reativo” em *Roland Barthes por Roland Barthes* de 1975, escreve: «No que ele escreve, há dois textos. O texto I é reativo, movido por indignações, medos, desaforos interiores, pequenas paranoias, defesas, cenas. O texto II é ativo, movido pelo prazer. Mas ao escrever-se, ao corrigir-se, ao submeter-se à ficção do Estilo, o texto I se torna ele próprio ativo». BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. (trad. Leyla Perrone Moisés). São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003. p. 55.

*autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*, trazendo o exemplo dos *Ensaio*s de Michel de Montaigne:

Os *Ensaio*s de Montaigne, desprovidos da obediência doutrinária num mundo em vias de crescente secularização, consagram o direito do sujeito individual expressar sua experiência pessoalizada do mundo sem recorrer a modelos legitimados. Portanto, na obra de Montaigne se encontram traçados os contornos da literatura no sentido moderno, fundada no sujeito individual. [...] Desta perspectiva, a relevância da escrita é tal que se conclui que os conceitos modernos de indivíduo e de literatura se pressupõem mutuamente: não existe a forma moderna de literatura antes de que se possa falar de *indivíduo* no sentido moderno, mas também não existe este sem aquela.<sup>17</sup>

Contudo, a «expressão da própria experiência» com que o autor moderno “desobedece” aos modelos legitimados, como relata Klinger, vai justificar a ação da crítica que começa a se tornar “biógrafista”, colocando o autor em uma posição “paternalista” com relação ao seu texto. De certa forma, o autor acabou sendo visto como a justificativa primária de seu texto – que, enquanto isso, teve seu nome trocado em “obra”. A partir daí, desenvolveu-se a necessidade de significar esta última através da suposta biografia do autor. Em “A morte do autor”, Roland Barthes dizia: «a *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu»; <sup>18</sup> e a paradoxal consequência disso foi a separação entre vida e texto: a vida do autor deixou de ser considerada um elemento “vivo” dentro do texto, para ser vista como um “objeto morto” fora do texto, imolado à sua explicação.

Nesta direção, autor e texto representam a tendência do ocidente de procurar um sentido. Tome-se uma reflexão de Hans Ulrich Gumbrecht que, no ensaio *Martin Heidegger and his Japanese Interlocutors: about a limit of Western Metaphysics*, afirma que a hermenêutica nada mais é que a teoria e a prática desta “mania” de significação:

If we consider the Subject/Object paradigm as the core element of that style of philosophizing which has been called (sometimes from a purely

---

<sup>17</sup> KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. p. 29.

<sup>18</sup> BARTHES, Roland. “A morte do autor”. Em *O rumor da língua*. (Mário Laranjeira trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2004 [3ª ed.]. p. 58.

descriptive and sometimes from a critical angle) "Western metaphysics," then it is a both true and trivial conclusion to say that, within Western metaphysics, sense making is inevitable (that is, that Subjects cannot help producing sense and, also, that there can be no effects of sense without pointing to a Subject).<sup>19</sup>

Com efeito, a vinculação de autor / obra com finalidade de significação participa e, ao mesmo tempo, fortalece a tendência da cultura ocidental moderna de criar o império do autor e, em paralelo, o império da crítica que o legitimava ou o deslegitimava. Em consequência, tinha se cristalizado um sistema que consagrava o crítico como “hermenêutico”, o autor como “gênio” e a obra como “aurática”; um sistema que, a partir do final da década de 60, na fase de transição do estruturalismo para sua desconstrução, Roland Barthes, em “A morte do autor” (1968), e Michel Foucault, em *O que é o autor?* (1969) tentaram problematizar. Isto é, tentaram esvaziar o valor atribuído à figura do autor potencializando a força da linguagem.

Ao proclamar a “morte do autor”, os dois almejavam, plausivelmente, a morte tanto do império do autor, quanto da crítica e do conceito de obra.

Pelo que concerne Roland Barthes, o ensaio “A morte do autor” retoma a pauta de seu contemporâneo estudo sobre *Sarrasine* de Balzac, *S/Z* (1970), em que Barthes tenta uma análise da intrínseca estrutura da narrativa e do código do romance, vale dizer, uma análise por dentro da linguagem cuja decorrência é enfraquecer os elementos exteriores ao texto, como a biografia do autor ou os fatos sociológicos ao redor. Leia-se, por exemplo, o trecho:

Os códigos culturais são as citações de uma ciência ou de uma sabedoria; ao fazer um levantamento desses códigos nos limitaremos a indicar o tipo de

---

<sup>19</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Martin Heidegger and his Japanese Interlocutors: about a limit of Western Metaphysics”. From: *Diacritics* Vol. 30, nº 4, Winter 2000, p. 83. “Se considerarmos o paradigma Sujeito / Objeto como elemento central deste estilo filosófico chamado (às vezes de uma perspectiva meramente descritiva, outras mais crítica) “Metafísica Ocidental”, é uma conclusão ao mesmo tempo banal e verdadeira dizer que, na Metafísica Ocidental, a produção de sentido é inevitável (ou seja, que o Sujeito não ajuda a produzir sentido e, também, que não há necessariamente êxitos de significação sem apontar para o Sujeito)”. (Tradução minha).

saber (físico, fisiológico, médico, psicológico, literário, histórico) citado, sem pretender construir – ou reconstruir – a cultura que articulam.<sup>20</sup>

Barthes começa, assim, o processo de esvaziamento das mitificações que podem ser evocadas pela escrita: os “códigos culturais” referem-se meramente a si mesmos, isto é, nada mais indicam do que “o tipo de saber citado”, são auto-referenciais, e não são ferramentas para alcançar a reconstrução da cultura como um todo. A linguagem significa por ela, é uma perpétua citação que perde sua força ao ser forçada dentro de esquemas simbólicos paralelos, como o da “significação da realidade” ou o da biografia do autor. Neste sentido, a ideia de um “código vazio” é contígua às noções da linguística, especificamente do linguista Émile Benveniste. De fato, em “A morte do autor”, Barthes declarava:

A enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores: linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como “eu” outra coisa não é senão aquele que diz “eu”: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma pessoa, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para “sustentar” a linguagem, isto é, para exauri-la.<sup>21</sup>

Para Roland Barthes é a escritura, «esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve»,<sup>22</sup> que se afirma em detrimento de quem escreve que, continua Barthes, «não possui mais em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada».<sup>23</sup> Assim, o autor, “morto”, torna-se somente um escritor e elaborador de texto.

---

<sup>20</sup> BARTHES, Roland. *S/Z*. (trad. Léa Novaes). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1992. P. 53.

<sup>21</sup> BARTHES, Roland. “A morte do autor”. *O rumor da língua*. (trad. Mário Laranjeira). São Paulo: Martins Fontes, 2004 [3ª ed.]. p. 60.

<sup>22</sup> IDEM. p. 57.

<sup>23</sup> IDEM. p. 62.

Michel Foucault, um ano depois, em 1969, ao se perguntar “O que é um Autor?”, parece retomar e responder a várias questões inicialmente avançadas por Roland Barthes; antes de tudo, a frase que se tornou emblemática – se não metonímica de todo texto - “Que importa quem fala?”, de *Esperando Godot* de Samuel Beckett, resume em si a negação da aura e a descrença na singular individualidade do autor enquanto sujeito criativo.

Inclusive, Foucault, como Barthes, propõe um sucinto histórico da afirmação da figura do autor como mito para, enfim, proclamar sua morte: «la relación de la escritura con la muerte se manifiesta también en la borradura de los caracteres individuales del sujeto que escribe [...] la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia». <sup>24</sup>

Contrariamente a Barthes, Foucault não se coloca dentro do âmbito do “cenáculo literário”, seu alcance é pensar no autor como produtor «del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad». <sup>25</sup> para mostrar que o “autor” torna-se «un fundador y instaurador de discursividad». <sup>26</sup> Dessa maneira, a análise de Foucault tende a esgotar todas as propriedades “humanas” do autor até anunciá-lo em termos de uma relação contratual, legal, institucional:

La función-autor está ligada al sistema jurídico e institucional que circunscribe, determina, articula el universo el universo de los discursos; no se ejerce uniformemente y de la misma manera en todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no es definida por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar simultáneamente a varios egos, a varias posiciones-sujeto que diferentes clases de individuos pueden llegar a ocupar.

<sup>27</sup>

Barthes e Foucault, no intuito de tirar o autor do centro e da razão de significação do texto, o reduziram a um elemento derivado de uma

---

<sup>24</sup> FOUCAULT, Michel. ? *Qué es un autor?* (Trad. Silvio Mattoni, Apostillas a ? *Qué es un autor?* Daniel Link). Córdoba: El cuenco de plata ediciones literales cuadernos de plata, 2010. p. 13.

<sup>25</sup> IDEM. p. 21.

<sup>26</sup> IDEM. p. 31, 32.

<sup>27</sup> IDEM. p. 30.

concepção lógico-formal da linguagem, o que seria mais ou menos equivalente a colocar a “função-linguagem” no lugar do autor.

Isto posto, eles apenas trataram de trocar de posição às partes que compõem o sistema sem, porém, sair de sua estrutura; eles permaneceram no aparato hermenêutico e na sua “fome” de significação, conforme, de fato, apontou Gumbrecht:

Astonishingly enough (or not astonishingly at all), all those loud intellectual slogans from a decade or two ago about the "death of the Subject" never reached this—altogether unsurprising—point: that any attempt at (or the mere historical process of) overcoming a Subject-centered epistemological tradition (or, with the more Heideggerian concept, of overcoming "metaphysics") would have to ask how one could—begin to—avoid sense making. On the contrary, that "weak subject" and that so-called "weak thinking" as which the Subject/Object paradigm seems to have survived the years of its premature death announcements have made sense making even more central —perhaps even more obsessive—than it came to be in the philosophical past.<sup>28</sup>

Como contraponto, seria interessante refletir no ensaio “Autobiografia como des-figuração” que Paul De Man publica dez anos após “A morte do autor” (como invectiva dirigida ao *Pacto autobiográfico* de Philippe Lejeune) e no qual ele destitui a significação em si, como último fim do texto.

Em “Autobiografia como des-figuração”, a discussão sobre o autor deságua na questão da autobiografia que permite pensar nele em termos de uma construção entre “bio” e “grafia”, um processo que faz

---

<sup>28</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Martin Heidegger and his Japanese Interlocutors: about a limit of Western Metaphysics”. From: *Diacritics* Vol. 30, nº 4, Winter 2000. p. 84. “Surpreendentemente (ou por nada surpreendente), todos os gritantes motes intelectuais há uma ou duas décadas atrás sobre a “morte do sujeito” nunca alcançaram este – de todo modo não surpreendente – ponto: que quaisquer tentativa de (ou o mero processo histórico de) superar a epistemológica tradição sujeito-cêntrica (ou, através de um conceito mais Heideggeriano, de superar a metafísica) deveria demandar que se deva – começar a – evitar a produção de sentido. Ao contrário, aquele “sujeito débil” e o assim chamado “pensamento débil”, com que o paradigma Sujeito / Objeto parece ter sobrevivido aos anos do anúncio de sua prematura morte, tem tornado a significação ainda mais central – talvez ainda mais obsessiva – do que era no passado da filosofia”. (Tradução minha).

da autobiografia não mais um gênero fechado em si, mas um modo de leitura que envolve o gesto da escrita:

A teoria da autobiografia está minada por uma série recorrente de questões e abordagens que não são simplesmente falsas, no sentido de serem forçadas ou aberrantes, mas são limitadoras ao darem por garantidos pressupostos sobre o discurso autobiográfico que são, na verdade, altamente problemáticos.<sup>29</sup>

A posição de De Man justifica-se pela razão que as tentativas de inserir a escrita autobiográfica dentro de um gênero, ou de caracterizá-la pela sua oposição à ficção são efêmeras, como é efêmera – para não dizer «confusa e teimosa» – «a identidade da autobiografia que, para Lejeune, já não é representacional ou cognitiva, mas contratual».<sup>30</sup>

A perspectiva desconstrucionista de Paul De Man o leva a apresentar soluções “insolúveis” para a autobiografia que, segundo a opinião dele, torna-se um espaço impregnado pelas figurações e desfigurações tropológicas, que almejam a um movimento de correntezas opostas e simultâneas:

O interesse da autobiografia, portanto, não está na revelação de um conhecimento confiável de si mesmo – ela não o faz – e sim na demonstração, de modo surpreendente, da impossibilidade de fechamento e de totalização (isto é, da impossibilidade de chegar a ser) de todos sistemas textuais conformados por substituições tropológicas.<sup>31</sup>

Paul De Man não olha para a autobiografia para encontrar fórmulas de definição, mas sim, procura nela a chave do inacabado que faz da escrita autobiográfica e da relação entre narrador / personagem uma questão discursiva em que a figura da prosopopeia, e da desfiguração, entra em cena.

Veja-se também, como Paul De Man e Emanuele Coccia compartilham a ideia de que uma autobiografia não tem valor de

---

<sup>29</sup> DE MAN, Paul. *Autobiografia como des-figuração*, tradução de Joca Wolff. Revisão de Idelber Avelar. «Sopro 71 panfleto político-cultural» maio 2012. Disponível em:  
[http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#\\_UmGXy3DKIjA](http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#_UmGXy3DKIjA).

<sup>30</sup> IDEM.

<sup>31</sup> IDEM.

conhecimento, pois seus conteúdos não gozam de nenhuma verdade empírica e ontológica, nem sobre o sujeito, nem sobre o mundo em volta dele. Emanuele Coccia, na primeira parte do seu “O mito da autobiografia”, demonstra a partir da resposta que Sigmund Freud envia a Arnold Zweig, que ambicionava escrever a biografia do psicólogo, a impossibilidade de uma verdade biográfica do ponto de vista epistemológico, prático e moral, <sup>32</sup> pois, segundo ele, esta é «epistemologicamente inalcançável»: «Em primeiro lugar, segundo Freud, dizer algo sobre a própria vida é, *ipso facto*, pronunciar uma mentira. Cada vida individual não tolera o fato de ser desvelada, e se mantém em uma esfera de segredo absoluto, a verdade biográfica é então epistemologicamente inalcançável».<sup>33</sup>

Com isso, resulta que o autor não se encontra dentro do texto, mas dentro e fora ao mesmo tempo, no seu limiar permeável e indefinido.

Assim, com Paul De Man há uma espécie de suspensão da razão “dialética” e a introdução do aspecto “indecidível” da escrita autobiográfica, devido à impossibilidade de distinção entre ficção e verdade: «Parece então que a distinção entre ficção e autobiografia não é uma polaridade ou / ou : é indecível».<sup>34</sup>

Tal proximidade, ou melhor, tal princípio de não contradição entre ficção e verdade biográfica que envolve a escrita autobiográfica parece se repropor tanto na declaração de Caetano, que embora não tenha escrito uma autobiografia, não se nega a “contar-se”,<sup>35</sup> quanto na

---

<sup>32</sup> COCCIA, Emanuele. *O mito da biografia ou sobre a impossibilidade de uma teologia política*. (tradução Jorge Wolff). Outra Travessia, Universidade Federal de Santa Catarina, 2º sem. – 7, 2012. p. 8.

<sup>33</sup> IDEM. p. 7.

<sup>34</sup> DE MAN, Paul. *Autobiografia como des-figuração*, tradução de Joca Wolff. Revisão de Idelber Avelar: [http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#\\_UmGxy3DKIjA](http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#_UmGxy3DKIjA). «Sopro 71 panfleto político-cultural» maio 2012.

<sup>35</sup> A relação de não-contradição dos opostos poderia ser pensada com as palavras do Pós-Poema de Murilo Mendes: «Não se trata de ilusão, queixa ou lamento, / trata-se de substituir o lado pelo centro. / O que é da pedra também pode ser do ar. / O que é da caveira pertence ao corpo: / não se trata de ser ou não ser, / trata-se de ser e não ser». MENDES, Murilo. *Poesias (1925-1955)*. Rio de Janeiro: Livraria Olympio Editora, 1959. p. 325.

definição de Roberto Schwarz, que chama *Verdade Tropical* uma «autobiografia quase-romance».

Com efeito, trata-se de tentar excluir a ideia de exclusão e anular as oposições, proporcionando, assim, uma diferente leitura da escrita autobiográfica, a qual afirme o «sim, sim» nietzschiano.<sup>36</sup>

Isto é, a negação da oposição poderia ser pensada como a negação da negação: negar que exista uma oposição entre dois elementos seria como negar o ato de negação. Em certa medida, seria negar a primeira negação metafísica socrática, ou seja, recusar aquele primigêneo momento do pensamento ocidental propriamente dito em que o mundo do homem foi dividido em físico – parte sensível - e metafísico – a parte das ideias - e, a partir dessa primeira oposição - ou negação (o físico não é metafísico) -, a metafísica foi prestigiada em detrimento da física.

Em *Nietzsche e a filosofia* (1962), Gilles Deleuze não deixa de realçar quanto o filósofo – ou anti-filósofo – alemão conseguiu afinar sua crítica genealógica contra os valores ocidentais pondo em questão sua própria origem, vale dizer, a figura de Sócrates:

Sócrates é definido por uma estranha inversão: «Enquanto em todos os homens produtivos o instinto é uma força afirmativa e criadora e a consciência uma força crítica e negativa, em Sócrates, o instinto torna-se crítico e a consciência criadora». Sócrates é o primeiro gênio da decadência: ele opõe a ideia à vida, julga a vida pela ideia, coloca a vida como devendo ser julgada, justificada, redimida pela ideia. O que ele nos pede é que cheguemos a sentir que a vida, esmagada sob o peso do negativo, é indigna de ser desejada por si mesma, experimentada nela mesma: Sócrates é o «homem teórico», o único verdadeiro contrário do homem trágico.<sup>37</sup>

Inclusive, em 1965, em *Nietzsche*, Deleuze volta a sublinhar a superação da oposição metafísica operada pelo filósofo, mostrando claramente como a “origem” do pensamento ocidental nasce de uma cisão, de uma espécie de ferida original que separa o pensamento da vida, a especulação da ação, manipulando o pensamento a proceder através da dinâmica da oposição:

---

<sup>36</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Ecce Homo, Como se chega a ser o que se é*. (Antonio Carlos Braga trad.). São Paulo: Editora Escala, 2013. p. 105.

<sup>37</sup> DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. (trad. Ruth Dias e Edmund Fernandes Dias). Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976. p. 9.

A degenerescência da filosofia aparece claramente com Sócrates. Se definirmos a metafísica pela distinção de dois mundos, pela oposição da essência e da aparência, do verdadeiro e do falso, do inteligível e do sensível, é preciso dizer que Sócrates inventou a metafísica: ele faz da vida qualquer coisa que deve ser julgada, medida, limitada, e do pensamento, uma medida, um limite, que exerce em nome de valores superiores – o Divino, o Verdadeiro, o Belo, o Bem...<sup>38</sup>

Deleuze enfatiza que Nietzsche liberou-se do sistema de oposições metafísicas por ele ter se tornado uma operação ao nível do inconsciente, que condiciona o pensamento em seu embrião e que, por isso, precisa ser desativado.

Mostra-se, assim, como no Ocidente a dinâmica gerativa do pensamento encontra-se “dividida, lacerada” por um sistema de leis predeterminado anteriormente, que poderia ser chamado de “transcendente”, e que a fazem proceder segundo uma “inconsciência dicotômica”. Segundo a lógica opositiva, portanto, resulta plausível que haja a contraposição de autor vivo / autor morto e de ficção / verdade; entretanto, para uma compreensão desvinculada desta abordagem opositiva, a nossa proposta se move em direção da “obnubilação” destas divisões.

## **Lii A VOLTA DO AUTOR, SUA FICÇÃO.**

Isto posto, deixamos de considerar a autobiografia como simples identidade entre narrador e personagem e, ao mesmo tempo, abandonamos sua colocação em oposição à ficção.

A respeito do autor, avaliamos os limites da possibilidade de sua “morte” em benefício das reflexões sobre a ideia de figuração e desfiguração proposta por Paul De Man, que modera a permutação de autor em “função” e promove, ao contrário, sua “ficcionalização”, ou seja, sua construção significativa dentro e através da linguagem:

---

<sup>38</sup>DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 1965. p. 19 – 20.

Uma vez que a mimese pressuposta como operante é um modo de figuração entre outros, será que o referente determina a figura, ou ao contrário: não será a ilusão da referência uma correlação da estrutura da figura, quer dizer, não apenas clara e simplesmente um referente, mas algo similar a uma ficção, a qual, entretanto, adquire por sua vez um grau de produtividade referencial?<sup>39</sup>

Paul De Man indica de forma instigante que o processo de ficcionalização do autor tinha um peso mais relevante e um potencial de saídas maior do que a “necrotização” dele.

Neste rumo,<sup>40</sup> Diana Klinger reflete sobre a desmistificação e a transfiguração da ideia de “morte do autor” em termos de uma passagem para sua ficcionalização, em que, tanto a “função” autor, quanto sua “autoridade linguística” deixam o lugar para sua “espetacularização”: «a hipótese que sustentamos é que o autor retorna não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um *jogo* que brinca com a noção de *sujeito real*». <sup>41</sup> Isto é, o sujeito contemporâneo, «em uma sociedade marcada pelo falar de si», <sup>42</sup> além de estar bem longe de sua morte, é fortemente inclinado à auto-exposição, se impondo no *jogo* de sua ficcionalização:

Nela [a sociedade marcada pelo “falar de si”] se produz uma crescente visibilidade do *privado*, uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade, que se manifesta numa ênfase do tal autobiográfico, que é possível afirmar que a televisão se tornou um substituto secular do confessionário eclesástico e uma versão exibicionista do confessionário

---

<sup>39</sup> DE MAN, Paul. *Autobiografia como des-figuração*, tradução de Joca Wolff. Revisão de Idelber Avelar: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.UmgXy3DKIjA>, «Sopro 71 panfleto político-cultural» maio 2012.

<sup>40</sup> Na sua tese, *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*, Diana Klinger não demonstra peculiar propensão ao pensamento de Paul De Man, contudo, suas reflexões sobre a ficcionalização do autor, nos parecem afins às consequências que tiramos da leitura do ensaio “Autobiografia como des-figuração” de De Man.

<sup>41</sup> KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. p. IDEM. p. 47.

<sup>42</sup> IDEM. p. 20.

psicoanalítico. Assistimos hoje a uma proliferação de narrativas *vivenciais*, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, autobiografias e dos testemunhos; aos inúmeros registros biográficos na mídia, retratos, perfis, entrevistas, confissões, *talk shows* e *reality shows*; ao surto dos blogs na internet, ao auge de autobiografias intelectuais, de relatos pessoais nas ciências sociais, a exercícios de ego-história.<sup>43</sup>

O panorama apresentado por Diana Klinger é o de uma disseminação autobiográfica, em que o autor se impõe como ficção, e, em certa medida, do prolongamento do “império do autor”, ou melhor, do “mercado do autor”, vista a força de propagação da produção biográfica.

Se considerarmos também o artigo de Jacques Rancière “Autor morto ou artista vivo demais?” (2003, em que claramente o filósofo opta pela segunda opção), percebemos mais uma vez que a espetacularização do autor está se disseminando, entretanto, na visão de Rancière, o processo é inverso, já não é “a realidade” do autor a ser ficcionalizada, mas é seu simulacro, sua imagem, a se tornar realidade:

O autor por excelência seria então, atualmente, aquele cuja ideia é explorar o que lhe pertence como algo próprio, sua própria imagem. O autor não seria mais o “espiritual histrião” de que falava Mallarmé, mas o comediante de sua imagem. A arte do comediante tende sempre a um limite que é a transformação do simulacro em realidade.<sup>44</sup>

A justaposição de verdade biográfica e ficção foi objeto de reflexões de José Juan Saer no ensaio *O conceito de ficção*, publicado na revista «Punto de vista» em 1991, no qual discutia a relação de “não contradição” entre a noção de ficção e de veracidade.

Para ele, o ficcional é um dos modos do real, assim como o “verdadeiro” é possuído por um lado fictício; «falsidade» e «veracidade» entrecruzam-se incessantemente, impossibilitando sua separação. Segundo Saer:

---

<sup>43</sup> IBIDEM.

<sup>44</sup> RANCIÈR, Jacques. *O autor morto ou o artista vivo demais?* (Trad. Paulo Neves). Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200308.htm>

A negação escrupulosa do elemento fictício não é um critério de verdade, visto que o próprio conceito de verdade é incerto e sua definição integra elementos díspares e até contraditórios. Ao tratar-se do gênero biográfico ou autobiográfico, é o próprio conceito de verdade, como objetivo unívoco do texto, que merece uma discussão minuciosa e não somente a presença de elementos ficcionais.<sup>45</sup>

É interessante encontrar em Saer a oração: «a negação do elemento fictício», pois, demonstra o entendimento do processo dialético em termos de negação, uma negação constrangedora que não dá conta das «turbulências da construção verbal»<sup>46</sup> que, de modo inevitável, participam do processo de construção ficcional da verdade, até perder qualquer correspondência objetiva e científica:

Mesmo com a maior boa-vontade, aceitando essa hierarquia e atribuindo à verdade o campo da realidade objetiva e à ficção a duvidosa expressão do subjetivo, persistirá sempre o problema principal, ou seja, a indeterminação existente não na ficção subjetiva, relegada ao terreno do inútil e caprichoso, mas sim na suposta verdade objetiva e nos gêneros que pretendem representá-la, já que a autobiografia, a biografia e tudo o que pode entrar na categoria de *non-fiction* – essa imensidão de gêneros que deram as costas à ficção e decidiram representar a suposta verdade objetiva – são os que devem apresentar as provas de sua eficácia.<sup>47</sup>

Isto posto, o autor, vivo demais, reproduz o limiar entre verdade e ficção, na medida em que, tanto o conceito de verdade, quanto o de ficção não habitam um lugar fechado e em oposição um com o outro, porém, um espaço híbrido em que um se complementa ao outro. Desta maneira, a verdade se torna um modo da ficção e a ficção um modo da verdade.

Finalmente, com Josefina Ludmer, a junção de ficção e realidade ganha seu próprio “estatuto” na série dos três textos *Literaturas pós-autônomas*: neles se reflete sobre o fenômeno de espetacularização do

---

<sup>45</sup> SAER. Juan José. *O conceito de ficção*. Sopro 15, Panfleto político-cultural. Desterro, agosto de 2009. p. 3. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>.

<sup>46</sup> IDEM. p. 2.

<sup>47</sup> IBIDEM.

presente, cujo sintoma é a natureza “indecidível” entre realidade e ficção.

No primeiro, publicado na internet em 2006, Ludmer apresenta, primeiramente, os dois postulados que justificariam uma literatura pós-autônoma: todo cultural e literário é econômico, todo econômico é cultural e literário e toda realidade é ficção e toda ficção é realidade.<sup>48</sup>

Com efeito, pensando em certos livros de César Aira e Daniel Link, nas reflexões de Florencia Garramuño, Tamara Kamenszain, e também nos programas da televisão, nos blogs e nas redes sociais, Josefina Ludmer chega a dizer que estas exteriorizações saem de uma condição auto-referencial, em que, por exemplo, o que é literário, econômico ou cultural pertence a uma esfera em si, obedecendo a suas próprias regras, mantendo seus próprios princípios éticos, estéticos e políticos. Creio que vale a pena lembrar como Josefina Ludmer configura essa “realidade-ficção”.<sup>49</sup> Leiam-se as palavras dela que designam os efeitos deste fenômeno sobre a literatura:

[...] essas escrituras diaspóricas não só atravessam a fronteira da “literatura”, mas também a da “ficção” (e ficam dentro-fora nas duas fronteiras). 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 [...] Fabricam o presente com a realidade cotidiana e essa é uma das suas políticas. A realidade cotidiana não é a realidade histórica referencial e verossímil do pensamento realista e da sua história política e social (a realidade separada da ficção), mas sim uma realidade produzida e construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências. É uma realidade que não quer ser representada porque já é pura representação: um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> LUDMER, Josefina. *Literaturas pós-autônomas*: <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>

<sup>49</sup> Para uma aguda intervenção crítica sobre a questão da (pós)autonomia, leia-se o ensaio do Prof. Raúl Antelo: “Autonomia, Pós-autonomia, Anautonomia”: <http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-010/autonomia-pos-autonomia-an-autonomia-raul-antelo/>.

<sup>50</sup>LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”: <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>.

Estas escrituras, ao atravessarem a fronteira da literatura e da ficção tradicional,<sup>51</sup> mudam o estatuto tanto do pressuposto “realismo”, quanto o da “ficção” e, em consequência, provocam o enfraquecimento dos cânones convencionais da crítica literária, baseados na divisão entre ficção e realismo, ao passo que requerem a introdução de outras estratégias de avaliação. Lemos, a respeito, a reflexão que Sandra Contreras, no ensaio “Cuestiones de valor, énfasis del debate”, dedica à destituição do “tribunal” da literatura, proposto por Ludmer:

---

<sup>51</sup> Geralmente, com “romance tradicional” entende-se a concepção de literatura maturada no meio intelectual alemão no início do século XX que culminou com o Instituto para Pesquisa Social de Frankfurt em 1923. Se fosse possível arriscar uma visão geral, dir-se-ia que a Arte era considerada pelo viés dialético, portanto, ela respondia e sempre tendia para a unidade harmônica das partes. Isso permitia-lhe exercer uma função exemplar e purificadora da sociedade, mas, para tanto a Arte tinha que ser “realista”, representar o espelho da sociedade. A sua missão, de fato, era promover a revolução das classes sociais, Gyorgi Lukács dizia na *Estética*: «La relación real entre la misión social y la obra consiste más bien en que cuanto más orgánica es la consumación estética immanente de una obra de arte, tanto más capaz es ésta de cumplir la misión social que le há dado vida» (LUKÁCS, Georg. *Estética*. Vol. I *La peculiaridad de lo estético*. (Trad. Manuel Sacristá). Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967. p. 369). Muito embora Theodor W. Adorno tivesse maior tolerância com o “anti-realismo”, via a arte de modo hierárquico: a unidade supera as partes, a arte erudita supera a arte popular. De fato, ele escreve na *Teoria Estética*: «A intensidade é a mimese realizada pela unidade, cedida pela multiplicidade à totalidade.» e, também: «O conceito de obra de arte implica o de êxito. As obras de arte não conseguidas não são obras de arte». (ADORNO, W. Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: 70Arte & comunicação, 2008. p. 284). Somente no último Adorno encontra-se a desmistificação do conceito de “realismo”. Esta é feita a partir da relação do romance contemporâneo com a indústria cultural. Ela, através do cinema e dos relatos jornalístico tem tornado o “realismo” a alienada imposição da: «aparência como algo rigorosamente verdadeiro.» (ADORNO, Theodor, W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In \_\_\_\_\_, *Nota de Literatura I*. (Tradução de Jorge de Almeida). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 61.), enquanto o narrador tem se afastado do verossímil “foi assim” para desencadear o “inteligível e o mundo como interioridade”: «Quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do “foi assim”, tanto mais cada palavra se torna um mero “como se”, aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim» (IDEM. p. 58-59).

En la segunda versión, la de mayo de 2007, el mínimo pero radical desplazamiento del impersonal del comienzo (“no se sabe”) a la primera persona del cierre (“A mí me gustan y no me importa si son buenas o malas en tanto literatura”) reintroduce el problema del valor literario – nada menos que a través del “gusto personal” – y su aparente neutralidad – que es su más fuerte consigna – se traduce en provocación y en máxima exigencia para la práctica crítica aquí.<sup>52</sup>

A suposta suspensão do juízo do valor literário, sua condição diaspórica e, enfim, a contração de realidade-ficção ajudam a desconstruir finalmente a ideia de gênero e com ele cairia a ideia de autobiografia enquanto categoria em si e, também, a possibilidade que ela desenvolva algum papel ético ou funcional na sociedade, como observa Raúl Antelo:

Nesse sentido, ao perder, voluntariamente, especificidade e atributos literários, ao perder o valor literário, enfim, a literatura pós-autônômica perderia também o antigo poder crítico, a potência emancipatória e até mesmo a revolta subversiva, que a “autonomia” atribuía à literatura, como sua política mais própria e específica.<sup>53</sup>

### I.iii QUANDO A LITERARIEDADE CEDE À INTENSIDADE

A partir do momento que o critério analítico baseado na literariedade é desacreditado, vemos que o chamado “gosto pessoal” adquire um relevante peso representando uma “outra” estratégia para a fruição do texto. “O gosto pessoal” do leitor, sua figuração e desfiguração dentro do texto, consolida um espaço de leitura que foge do parâmetro de objetividade. O que sobra da queda das tradicionais

---

<sup>52</sup> CONTRERAS, Sandra. “Cuestiones de valor, énfasis del debate”: [http://www.celarg.org/int/arch\\_public/contreras.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_public/contreras.pdf), «Boletín» 15-octubre 2010, Universidad Nacional de Rosario CONICET. p. 8.

<sup>53</sup> ANTELO. Raúl. “O arquivo e o presente”. Niterói, n 22, p. 43-61, 1 sem. 2007. p. 48.

referências literárias é, com efeito, um canal de leitura subjetivo caracterizado por certa afetividade. É de novo Diana Klinger quem realça a importância do grau de afetividade no texto, colocando-o em termos de uma «sensibilidade» que «se refere tanto a uma poética quanto a uma *afetividade* do próprio sujeito». <sup>54</sup>

A intensidade, sensibilidade e afetividade do autor e leitor do texto não são “quantidades” mensuráveis, mas sim, perceptíveis e, a respeito disso, é imprescindível considerar que a última produção de Barthes e Foucault apresenta o recurso “ao aspecto emotivo” da escrita e do autor. Ambos, de fato, ultrapassam a visão da linguagem e de sua relação com o autor conforme expostas na sua “morte”; por assim dizer, eles deram novas “boas-vindas” ao autor e às suas «paixões, humores, sentimentos, impressões». <sup>55</sup>

Com Roland Barthes este processo foi inexorável se pensarmos na trajetória de “O prazer do texto” de 1973, *Roland Barthes por Roland Barthes* de 1975 e *A preparação do romance* de 1979. A partir destes textos se observa antes de tudo que a linguagem já não mais é um «composto neutro» externo e independente do autor, mas sim, um corpo que reage proporcionando prazer, como se agisse por dentro do próprio corpo do autor. Em *Roland Barthes por Barthes*, que contém fragmentos de uma autobiografia em terceira pessoa, o autor escreve:

Nele [o sentido da dialética], uma outra dialética se esboça, procura enunciar-se: a contradição dos termos cede a seus olhos pela descoberta de um terceiro termo, que não é de síntese mas de *deportação*: tudo retorna, mas retorna como Ficção, isto é, numa outra volta da espiral. <sup>56</sup>

A vida do autor e a escrita da vida se fundem em uma espiral que gira em volta de sua ficção, o autor não some atrás da linguagem, porém, se torna ele mesmo texto, e o texto se alimenta a partir dele: no livro citado há, de fato, uma seleção de fotos da família e do próprio Roland Barthes, como em *A preparação do romance* há as fotos de

---

<sup>54</sup> KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. p. 37.

<sup>55</sup> BARTHES, Roland. “A morte do autor”. *O rumor da língua*. (Mário Laranjeira trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2004 [2ª ed.]. p. 62.

<sup>56</sup> BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. (Leyla Perrone Moisés trad.). São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003. p. 82.

Proust. Isso denota o maior peso que a figura (também no sentido literal de imagem) do autor adquire no último Roland Barthes.

Poder-se-ia arriscar uma reflexão similar a respeito de Michel Foucault que, no começo de *A vida dos homens infames* (1977), apoia-se na ideia de «intensidade»:

Isto não é uma obra de história. O acervo que aqui encontraremos não obedeceu à regra mais importante que o meu gosto, o meu prazer, uma emoção, o riso, a surpresa, um certo assombro ou outro sentimento qualquer, cuja *intensidade* [grifo nosso] talvez me fosse difícil justificar, agora que é passado o primeiro momento da descoberta.<sup>57</sup>

Ora, neste trecho é suficientemente eloquente a relação entre leitor e texto baseada em uma “injustificável intensidade”, que elege o «gosto» como inquestionável medida de leitura. O fato mais importante é que neste Foucault pós-função-autor, a relação de intensidade é inerente ao aspecto autobiográfico do texto, pois este não ativa a “empatia” de Foucault pelo viés dos rastros biográficos dos “homens infames” contidos nele, mas através da força que o autor imprime à linguagem que retrata os “imputados”.

Parece, portanto, que agora o foco tenha sido deslocado da função-autor como *ensemble* de dispositivos discursivos, para a “afetividade” do autor, como filtro de leitura e de escrita (é prova disso a redundância de termos como «vibração, intensidade, força, impressões físicas, fibra literária etc, sem considerar que a palavra intensidade repete-se por quatro vezes no espaço de três páginas.»<sup>58</sup>

Giorgio Agamben, no ensaio “O autor como gesto” de 2005, sustenta que a evidente abertura para uma subjetividade mais “emotiva”, que Foucault demonstra no relato da “As vidas dos homens infames”, revela-se aquele fragmento aporético que une e desune as duas grandes vertentes de sua pesquisa: de um lado o sujeito-autor e, do outro, a função-autor. Incoerência esta, amplamente criticada, como afirma Agamben:

Provavelmente é por esse motivo que críticos hostis puderam questionar em Foucault, e não sem incoerência, a presença contemporânea de uma absoluta indiferença pelo indivíduo em carne e osso, e de um olhar decididamente

---

<sup>57</sup> FOUCAULT Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. p. 89.

<sup>58</sup> IDEM. p. 89-93.

estetizante a respeito da subjetividade. Aliás, Foucault tinha plena consciência dessa aparente aporia.<sup>59</sup>

Isto posto, até Agamben, que resgata de todas as maneiras a ideia de dispositivo foucaultiano,<sup>60</sup> parece ceder ao reconhecer que aqui há um esforço de alcançar um nível além do mero embate subjetividade versus dispositivo, que aqui se esboça a tentativa de alcançar as vibrações de um ser vivo: «uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela.»<sup>61</sup>

## I.vi AUTOBIOGRAFIA COMO INTENSIDADE

---

<sup>59</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. (Tradução Selvino J. Assmann). São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. p. 51. Nessa mesma altura do ensaio, Agamben relembra o debate após a conferência “O que é um autor?”, em que Lucien Goldman questiona Foucault sobre a anulação do sujeito individual: «A Lucien Goldman que, no debate após a conferência sobre o autor, lhe atribuía a intenção de cancelar o sujeito individual, ele podia responder ironicamente: "definir como se exerce a função-autor [...] não equivale a dizer que o autor não existe [...] Retenhamos, portanto, as lágrimas"». IBIDEM.

<sup>60</sup> Além de ter adquirido o conceito de “dispositivo” de Foucault como consistente base teórica de sua metodologia, Giorgio Agamben dedica-lhe um inteiro ensaio, “O que é um dispositivo” (2005), propondo arqueologicamente a exegese da palavra e o uso que Michel Foucault fez dela. Desta análise filológico-arqueológica resulta que o *dispositivo* indica: «um conjunto heterogêneo, linguístico e não linguístico [...] e a rede que se estabelece entre esses elementos. O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre em uma relação de poder. Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber.» De fato, Agamben acrescenta que: «O termo latino *dispositio* [...] vem, portanto, para assumir em si toda a complexa esfera semântica da *oikonomia* teológica. O termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser.» AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. (Tradução Vinícius Nicastro Honesko). Chapecó: Argos, Editora da Unichapecó, 2009. p. 29, 38.

<sup>61</sup> IDEM. p. 57.

Ao privilegiar um caminho que supere a oposição de vida e ficção, que privilegie a ideia de intensidade e que se oponha a um sistema de valores predeterminados pela conformação do pensamento ocidental, nós nos deparamos com o *Ecce Homo* de Friedrich Nietzsche, um texto híbrido, que, no final da vida do filósofo, se caracteriza por ser, ao mesmo tempo, a sua autobiografia, a suma de seu trabalho e, também, uma altíssima especulação filosófica: é, de fato, uma síntese de vida e pensamento através da linguagem. Isto é, como apontou Deleuze no seu primeiro estudo sobre Nietzsche, de 1965, a linguagem usada pelo filósofo é em si uma nova concepção da filosofia,<sup>62</sup> ou seja, a linguagem é *conditio sine qua non* do novo método. Com ele, há um *diferente* modelo de escrita autobiográfica que, ao anular a caracterização de gênero autobiográfico, impõe a afirmação de si com o fim de reverter e transvalorar a ordem das coisas.<sup>63</sup> Para Nietzsche, de fato, “dizer quem se é”<sup>64</sup> é a única estratégia para livrar o próprio espírito das correntes que encadeiam o pensamento aos *ídolos* do presente; nesse sentido, a “autobiografia” – no seu híbrido – é aquela escrita de si – ficção de si – que transvalora, conturba e modifica a percepção da realidade.

*Ecce Homo* é a expressão latina que, segundo o Evangelho de João,<sup>65</sup> foi pronunciada por Pilatos ao apresentar o Cristo sangrento

<sup>62</sup> DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 1965. p. 17.

<sup>63</sup> No ensaio “Poder e Alegria” Silviano Santiago faz da ideia de «alegre afirmação do indivíduo» (SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas das letras, Ensaios*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989. p. 22) a base sobre a qual se desenvolveu o movimento da contracultura no Brasil e, também, a atitude que problematizava o engajamento político da esquerda tradicional. O discurso de Silviano Santiago percorre em paralelo os vestígios deixados por Nietzsche, na medida em que o crítico interpreta esta “auto-afirmação” nos termos de uma «sensibilidade [grifo nosso] para o que existe de impreciso nas oposições maniqueístas» (IDEM. p. 21), que nasce da «desassociação da palavra felicidade» (IBIDEM). Nesse sentido, “a alegre afirmação do indivíduo” fica «muito próxima da lição dionisíaca e nietzschiana do que se deve entender pelo grito de alegria na cultura brasileira pós-64». (IBIDEM).

<sup>64</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Ecce Homo, Como se chega a ser o que se é*. (Antonio Carlos Braga trad.). São Paulo: Editora Escala, 2013. p. 18.

<sup>65</sup> João.

19,5:

[http://www.parrocchie.it/roma/sgboscocine/Messaggi/Giovanni/Gv\\_Capitolo%2019.htm](http://www.parrocchie.it/roma/sgboscocine/Messaggi/Giovanni/Gv_Capitolo%2019.htm).

para os Judeus. Sem entrar em uma complexa discussão exegética, esta expressão talvez possa ser interpretada como a exclamação de um poderoso legislador que reduziu o assim chamado Rei dos reis a homem débil e inócuo; ou, talvez, a exclamação de um legislador “humano” (demasiado humano) que, não tendo encontrado nenhuma culpa em Jesus, queria dizer para os Judeus: “é esse o homem que vocês temiam, somente um homem!”.

A escolha de Nietzsche para esta expressão não é inocente ou casual e é a chave de leitura para abordar, além da sagaz ironia, os capítulos “Por que sou tão sábio, tão inteligente, por que meus livros são tão bons e por que sou um destino”:

Prevedo que precisarei, dentro em breve, enfrentar a humanidade com o mais grave desafio que jamais lhe foi feito, parece-me indispensável dizer *quem sou*. [...] Basta-me falar com qualquer “pessoa culta” daquelas que veem me visitar no verão na Alta Engandina para me convencer que eu não existo... nessa 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 outros*.<sup>66</sup>

Como Nietzsche consegue demonstrar quem ele é e o processo através do qual ele tornou-se quem é em *Ecce Homo*? Antes de mais nada, ficando fiel à ideia de contradizer o quadro de lei imposto pelo sistema filosófico derivado da metafísica que colocava em uma ordem hierárquica os saberes nobres, tais quais a ontologia da alma, de Deus, da Ciência, e os saberes “baixos”, que eram os que se ligavam à sensibilidade do corpo.

Em consequência da inversão desse sistema, Nietzsche apresenta sua genealogia, sua alimentação, suas viagens dentro da Europa, suas lembranças e encontros – enfim, sua autobiografia - como base imprescindível de sua filosofia heurística:

Poder-se-á perguntar-me qual o verdadeiro motivo que me levou a contar todas essas coisas insignificantes e que geralmente são julgadas indiferentes; com isso se poderia dizer que me prejudico a mim mesmo, tanto mais se sou destinado a defender grandes tarefas. Resposta: essas coisas insignificantes –

---

<sup>66</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Ecce Homo, Como se chega a ser o que se é*. (Antonio Carlos Braga trad.). São Paulo: Editora Escala, 2013. p. 18.

alimentação, lugar, clima, divertimento, toda a casuística do egoísmo – são incrivelmente mais importantes de tudo o que até agora tem sido considerado importante. Aqui é que se deve começar a trocar de método.<sup>67</sup>

Com esse gesto Nietzsche une o que a filosofia “oficial” tinha dividido, equaciona temas considerados elevados com os “insignificantes”. Assim, não é só a vida íntima a fazer legítima parte do processo do conhecimento, é um diferente processo de significação que está em jogo, já não o da significação hermenêutica, mas o da não-significação: a partir do momento em que se elege o metabolismo fisiológico como base estrutural do pensamento, este não se baseia mais no racionalismo, mas sim, no “sentir”, no pessoal sentimento do corpo. Nesta altura, já é possível entrever o nível de questionamento onto e epistemológico que é trazido por este “tipo” de escrita autobiográfica, a qual adquire alcances de contestação do *status quo* levando em conta o “critério de certa intensidade” como meio para desestabilizar os valores convencionais.

Como justificar a “injustificável” ideia de intensidade? A intensidade é um sentir, um sentimento que se produz no leitor, como demonstrou Foucault, mas também no autor, isto é, a intensidade marca o “momento atemporal” em que o *pathos* interior e o estado vivido se transmutam em grafia, ou seja, a transmutação de bio em grafia, o toque entre vida e ficção, o que o próprio Nietzsche chama de *estilo*:

Comunicar um estado, uma tensão interior de *pathos* por meio de sinais, incluindo o ritmo desses sinais – esse é o sentido de todo estilo; e, tendo em conta que a multiplicidade dos estados interiores em mim é extraordinária, há em mim múltiplas possibilidades de estilo – a arte do estilo mais diverso que o homem jamais tenha tido a seu dispor. É *bom* todo estilo que comunica um estado interior, que não se equivoca sobre os sinais, sobre os *gestos* – todas as leis do período escritos são formas do gesto. Meu instinto é neste ponto infalível. – O estilo bom *em si* – *pura tolice* simples “idealismo”, como o “belo em si”, o “bom em si” a “coisa em si”.<sup>68</sup>

O discurso de intensidade permite que se aceite que a vida flua na ficção, saindo necessariamente do esquema de significação ocidental dialética e aceitando a múltipla valência da «linguagem dos sinais».

---

<sup>67</sup> IDEM. p. 80.

<sup>68</sup> IDEM. p. 96.

Neste sentido, o “atópico” espaço autobiográfico se aproxima decididamente do que Foucault, na introdução de *As palavras e as coisas*, define como *a-priori histórico*:<sup>69</sup> este não é o lugar da origem, entendida em termos de começo ou *beginning*, mas da arché enquanto consciência das forças que fazem dilatar *ad aeternum* o espaço do tempo, até que este saia dele mesmo. Giorgio Agamben, ao comentar este conceito em *Signatura Rerum*, diz: «La arché no es un dato o una sustancia, sino más bien un campo de corrientes históricas bipolares, tensionadas entre la antropogénesis y la historia, entre la emergencia y el devenir, entre um archipasado y el presente».<sup>70</sup>

A concepção do a priori histórico parece servir para conceituar o movimento que põe em contato a vida do autor, seus “estados vividos” e seu *pathos* interior, com a escrita e que não se submete mais às regras institucionais, como poderiam ser as “cronológicas”, mas que se casa com uma compreensão kairológica do tempo.<sup>71</sup>

No caso de Nietzsche e de sua “autobiografia”, portanto, vemos se desenvolver esta relação na base de um «fluxo de intensidade» entre autor e texto; conforme lemos no trecho de Deleuze que, em *Por que Nietzsche*, abole, mais uma vez, qualquer hipótese jurídica, contratual ou legislativa:

Estes *estados vividos* [...] para dizer que não é preciso traduzi-los em representações ou em fantasmas, que não é preciso fazê-los passar pelos códigos da lei, do contrato ou da instituição, ao contrário, torná-los fluxos que nos levem sempre mais longe, mais ao exterior, é exatamente a intensidade, as intensidades. [...] Porém Nietzsche, com sua escrita de intensidades, nos diz: não troque a intensidade pelas representações.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> O conceito de “a-priori-histórico” é introduzido por Michel Foucault no prefácio de *As palavras e as coisas*. (FOUCAULT, Michel. Prefácio. Em Idem. *As palavras e as coisas, uma arqueologia das ciências humanas*. (tradução Salma Tannus Muchail) São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. XIV).

<sup>70</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Signatura Rerum, Sobre el método*. (traducción de Flavia Cost y Mercedes Ruvitoso). Barcelona: Editorial Anagrama, 2010. p. 149.

<sup>71</sup> Diferentemente do cronológico, o tempo do KAIROS prevê a conjunção da esfera temporal com a existencial, representando o tempo em termos de aproveitamento tempestivo e fugaz, vale dizer quando o instante corrente é traduzido em ação.

<sup>72</sup> DELEUZE, Gilles. *Por que Nietzsche*. Rio de Janeiro: achiamé. p. 14.

Seguindo a leitura de Deleuze, vemos que a transmissão de tal “fluxo de intensidade” gera «um novo tipo de livro»,<sup>73</sup> o qual favorece uma «espécie de simpatia, de empatia»:

O que *sentimos* [grifo nosso], melhor dizendo, é a necessidade de uma relação que não seria legal, nem contratual, nem institucional. É o que ocorre com Nietzsche. [...] Portanto, materialmente e formalmente, textos semelhantes não se compreendem nem pelo estabelecimento ou aplicação de uma lei, nem pela oferta de uma relação contratual, nem por uma instauração de uma instituição. O único equivalente concebível, seria talvez “ser conduzido com”. [...] Remar juntos, é compartilhar, dividir algo, fora da lei, de todo o contrato, de toda a instituição. Uma deriva, um movimento de deriva ou de “desterritorialidade”: eu o digo de uma maneira muito fluida, muito confusa, pois se trata de uma hipótese ou de uma vaga impressão sobre a originalidade dos textos nietzschianos.<sup>74</sup>

A escrita autobiográfica, portanto, se carrega de uma força que vai além de uma codificação contratual e que fica no âmbito do “sentir” como uma «deriva muito fluida, muito confusa» da vida na escrita; a este propósito podemos pensá-la também em termos de uma *dynamis* com que se identifica aquela «linde entre la “obra” y la “vida”, el sistema y el “sujeto” del sistema; [...] - cuya – *fuerza* [grifo nosso], poder, potencia virtual y móvil no es ni activa ni pasiva, ni afuera ni adentro. [...] Esa linde divisible atraviesa los dos “cuerpos”, el corpus y el cuerpo.»<sup>75</sup>

Esta definição de *dynamis* é dada pelo filósofo Jacques Derrida e, a nosso ver, é o núcleo sobre o que se constrói a sua idéia de “otobiografia”. Com este neologismo o filósofo quer dar voz, justamente, a uma concepção de “auto – bio – grafia” livre de todas suas acepções tradicionais. Isto é, uma escrita em que o dado “biográfico” já não fica ligado a qualquer forma de verdade instituída, porém, sua “força” está conectada, isto sim, a um *sentir diferente*.

O ato de colocar o prefixo “/ oto /” em lugar do clássico “/ auto /”<sup>76</sup> tem, de fato, o implícito e explícito intento de justapor o sentido físico

<sup>73</sup> IDEM. p. 12.

<sup>74</sup> IBIDEM.

<sup>75</sup> DERRIDA, Jacques. *Otobiografías - La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2009. p. 31 - 32.

<sup>76</sup> Em francês o prefixo “oto” e “auto” produzem o mesmo som / ô /, são alófonos, e é o mesmo jogo fonêmico que Derrida propôs para a palavra

ao abstrato: a escrita da vida, com efeito, não faz sentido pela sua referência a dados empíricos e verificáveis mas sim pela sua capacidade de proporcionar uma “fina escuta” dela, afinada no limiar entre realidade e ficção, cuja repercussão se dá na capacidade da “transvaloração” dos valores.

Segundo o que tentamos demonstrar até agora, a escrita da bios, da vida, por se carregar dos estados vividos – do que está dentro – exclui o sujeito do plano da objetivação, fazendo com que quem a escreve e quem a ouve, deixe o caminho do que “houve” para se abandonar às próprias intuições e, assim, criar “novas” perspectivas. A distância que se instaura entre os que “ouvem” e os que “escutam” é medida pelo tamanho de seus ouvidos, conforme lemos em *Otobiografia* de Derrida:

El perro hipócrita nos habla al oído a través de sus aparatos escolares, que son máquinas acústicas o acroamáticas. Nuestras orejas crecen, nos convertimos en “orejudos” cuando, en vez de escuchar, en vez de obedecer con pequeños oídos al mejor maestro y al mejor de los guías, nos creemos

---

*différance*. Na conferência pronunciada na Sociedade Francesa de Filosofia em 1968 que originou o ensaio “La différence”, Derrida usa a permutação ortográfica do “e” de *différence* para o “a” de *différance* como prova da falibilidade da ideia de *logos*. De fato, a “diferença” só pode ser percebida através da forma gráfica, enquanto na produção oral ignora-se o valor diferencial dos elementos “mudos”; a escrita se torna uma espécie de embrião dos ângulos neglectus da significação. Justamente, Derrida comenta: «escreve-se ou lê-se, mas não se ouve, não se entende» (DERRIDA, 1991: 34), ecoando a sardônica afirmação de Oswald de Andrade, no primeiro prefácio a *Serafim Ponta Grande*: «A gente escreve o que ouve – nunca o que houve» (ANDRADE, Oswald, de, 1994: 34). A reflexão de Derrida por um jogo ortográfico acaba abrangendo a ideia da prática da desconstrução como o pensamento além das oposições e agente nos ângulos recônditos do próprio pensamento: «é, pois, necessário deixarmo-nos remeter aqui para uma ordem que resiste à oposição, e resiste-lhe porque a sustenta, anuncia-se num movimento de diferença (com um *a*) entre duas diferenças ou entre duas letras, diferença que não pertence nem à voz nem à escrita no sentido corrente que se mantém, como o espaço estranho que aqui nos reunirá durante uma hora, entre palavra e escrita [...]». DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. (tradução Joaquim Torres Costa, António M. Magalhães). Campinas: Papyrus Editora, 1991. p. 36 e ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas de Oswald de Andrade, Serafim Ponta Grande*. São Paulo: Editora Globo, 1994, [4ª ed.].

libres y autónomos según el Estado; cuando le abrimos grandes pabellones sin saber que ha sido apresado por las fuerzas reactivas y degeneradas.<sup>77</sup>

A ligação que se cria entre escrita otobiográfica e transvaloração é tão substancial que, primeiramente, Derrida a utiliza para se inserir no debate precedentemente tratado para re-significar tanto a ideia de contrato, quanto a de assinatura. Isto é, ele não recusa estes pontos, entretanto, doa-lhes outra configuração e os coloca em uma imprescindível relação com o “sentir” do leitor e do autor:

Ese relato que entierra al muerto y salva al salvo como inmortal no es autobiográfico porque el signatario cuenta su vida, el retorno de su vida pasada en cuanto vida y no en cuanto muerte, sino que, justamente porque se la cuenta, él es el primero si no el único *destinatario* de la narración. En el texto. Y como el «yo» de ese relato sólo se destina en el crédito del «eterno retorno», no existe, no firma, no se logra antes del relato como eterno retorno.<sup>78</sup>

Isto posto, a escrita otobiográfica é uma escrita de si nada inócua e que, ao contrário, envolve a timpanização do processo de análise, avaliação e interpretação do real. Isto é, seguindo Derrida (que segue Nietzsche), afinar os próprios ouvidos é escutar com os próprios ouvidos e, portanto, se afastar – ou melhor – desconstruir qualquer forma de “verdade”, ou qualquer forma de “coisa em si”. Escutar com os próprios ouvidos implica, logo, a autoafirmação otobiográfica, sua colisão entre realidade e ficção com que se admitem as vibrações de um fluxo de intensidade, do *pathos*, contra as separações dialéticas, escreve Derrida no ensaio “Tímpano – timpanizar a filosofia”:

Luxar o ouvido filosófico, fazer trabalhar o *loxôs* no *logos*, é evitar a contestação frontal e simétrica, a oposição em todas as formas do *anti-*, inscrever em qualquer caso o *antismo* e a inversão, a denegação doméstica, numa forma totalmente diferente de emboscada, de *lohknos*, de manobra textual.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup>DERRIDA, Jacques. *Otobiografías - La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2009. p. 80-81.

<sup>78</sup>IDEM. p. 43.

<sup>79</sup>DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. (tradução Joaquim Torres Costa, António M. Magalhães). Campinas: Papyrus Editora, 1991. p. 16.

Assim sendo, leremos os escritos avulsos de Caetano Veloso como experiências otobiográficas, isto é, escritas que compreendem em si tanto a saída dos gêneros, quanto a transvaloração, como a junção de pensamento e vida, de vida e escrita e de *corpus* e corpo.



## CAPÍTULO II: A OTOBIOGRAFIA DE CAETANO VELOSO

### II.i OTOBIOGRAFIA NA BIOGRAFIA, “UMA QUESTÃO MORAL”

Pensemos nos artigos com que Caetano intervém na assim chamada “Batalha das biografias”: ali a sua escrita reproduz a natureza “em si múltipla” de seu pensamento, como sua tendência a dissimular certa aparência de superficialidade caótica, fugindo, de maneira irreduzível, do ritmo binário e do embate maniqueísta com que a estrutura do “nosso” pensamento tem indiretamente plasmado o *iter* deste espetáculo midiático sobre a legalização das biografias. A inclusão de traços *otobiográficos* materializa-se ainda mais a partir da formulação de outra perspectiva sobre o sistema de valores ocidental na medida em que localiza a questão da moral no âmbito da contingência, ou seja, a amolda ao campo das relações sociais e humanas, tirando-a do “absolutismo” da transcendência.

De qualquer forma, é preciso antecipar que a “Batalha das biografias”<sup>80</sup> manifesta uma estrutura profundamente dividida entre a

---

<sup>80</sup>A discussão remete ao dia 27 de abril de 2007 quando a biografia de Paulo Cesar de Araújo, *Roberto Carlos em detalhes* (dia 2 de dezembro 2006), foi retirada das livrarias após o recurso do mesmo Rei através de seu advogado Marco Antônio Campos. A questão voltou à tona em 2012, quando o advogado da Associação Nacional de Editores de Livros (ANEL), Gutavo Binembojm, impetrou uma Ação Direta de Inconstitucionalidade (ADI 48-15), cuja relatoria é a Ministra Cármen Lúcia, contra os artigos 20 e 21 do Código Civil, que legitimavam a proibição da divulgação de material biográfico quando o biografado se sentisse caluniado. A Ação contou com o suporte do Supremo Tribunal Federal (STF), cujo Presidente Joaquim Barbosa estaria a favor da total liberdade de publicação, do Congresso, da Academia Brasileira de Letras (ABL), além dos demais jornalistas, biógrafos e músicos. Os antagonistas do debate foram primariamente “os compositores da Ditadura”: Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Djavan reunidos no grupo “Procure Saber”, liderado pela ex-mulher de Caetano Veloso, Paula Lavigne. Após dois anos de inflamados debates, com uma veemente “patrulha ideológica” tal como a define José Dirceu contra a censura prévia, no dia 10 de junho deste ano (2015), os

esfera ética (sustentada pelos integrantes do debate que se opõem à legalização das biografias) e a legislativa (suportada pelos integrantes que querem anular a ação censória dos artigos XX e XXI do Código Civil).<sup>81</sup> Esta "batalha", portanto, apresenta uma conformação contraditória determinada pelo anacronismo substancial de seus termos: se de um lado se encaixa em um "momento pós-histórico", do outro responde a critérios de oposição binária: a oposição entre ética / lei e a ênfase na relação contratual entre autor / personagem. Assim, a natureza ficcional da espectacularização do presente entra em direto conflito com a escrita enquanto pacto de veracidade, pois, se de um lado estas biografias querem criar uma ficção "mítica" do autor / personagem, do outro, são castradas pela obrigada atinência à "verdade" biográfica.

Tal "desencontro de linguagens" fez migrar os tons do debate para uma vertente às vezes patética, outras sensacionalista, em que predominam as lamentações sobre os dois artigos do Código Civil, por eles serem vestígio do "atraso fascista" que o Brasil esperava ter ultrapassado, ou sobre a privacidade do indivíduo como um direito humano inalienável. Por exemplo, afirmações do tipo: «Sou favorável [à

---

noves ministros do STF decidiram liberar as biografias não autorizadas. Os culpados artigos 20 e 21 do Código Civil foram mantidos, porém, foi alterada sua interpretação: eles nunca mais serão usados em benefícios de atos de censura, sobretudo pela razão que a Constituição tutela a liberdade de expressão acima de tudo, tornando inconstitucional a censória aplicação deles. Óbvio é a satisfação dos integrantes da ANEL e dos demais autores e biógrafos; contudo, os artistas do Procure Saber também aclamaram a decisão de liberalização. (<http://oglobo.globo.com/infograficos/batalha-biografias/>).

<sup>81</sup> Artigo XX: CC - Lei nº 10.406 de 10 de Janeiro de 2002 / Institui o Código Civil: Salvo se autorizadas, ou se necessárias à administração da justiça ou à manutenção da ordem pública, a divulgação de escritos, a transmissão da palavra, ou a publicação, a exposição ou a utilização da imagem de uma pessoa poderão ser proibidas, a seu requerimento e sem prejuízo da indenização que couber, se lhe atingirem a honra, a boa fama ou a respeitabilidade, ou se destinarem a fins comerciais. Em se tratando de morto ou de ausente, são partes legítimas para requerer essa proteção o cônjuge, os ascendentes ou os descendentes. Artigo XXI: A vida privada da pessoa natural é inviolável, e o juiz, a requerimento do interessado, adotará as providências necessárias para impedir ou fazer cessar ato contrário a esta norma (<http://www.jusbrasil.com.br/topicos/10729483/artigo-21-da-lei-n-10406-de-10-de-janeiro-de-2002>).

abolição dos artigos], mas alguns limites merecem atenção»<sup>82</sup> são as mais vagas e as mais comuns de todo o debate.

Nisso, Caetano Veloso parece ressaltar o deslize dos meios que caracterizam o debate aludindo à sua “indecidibilidade”, ou seja, a sua irredutibilidade tanto à dialética entre “lei e ética”, quanto à separação entre biógrafo e biografado, público e privado.

Muito embora ele tenha se juntado de súbito ao grupo “Procure Saber” (a tão criticada união dos artistas “da ditadura” que defendem a censura prévia das biografias), desde sua primeira intervenção, em outubro de 2013, o compositor parece se aproximar das declarações de seus detratores, querendo apontar para a insolúvel natureza do problema, realçando assim sua poliédrica composição.

Leia-se sua afirmação: «Francisco, Wisnik e Mautner falam por mim (notem que os três não dizem a mesma coisa: Bosco: privacidade; Mautner: futurologia; Wisnik: vozes livres)». <sup>83</sup> Como ele atesta, sua visão sobre a biografia nada mais é que um singular-plural que se apoia em vertentes diferentes, supostamente em contradição uma com a outra. Por isto, sua sugestão implícita poderia ser que a biografia é uma entidade múltipla e que seria limitador ter sobre ela uma “ideia” unívoca que a encadeie em um quadro legislativo.

De fato, lendo o artigo de José Miguel Wisnik, Caetano assina que:

A figura pública, enquanto pública, passa a fazer parte de uma narrativa coletiva que produzirá versões sobre ela, como sobre sua obra, e a circulação de biografias interessa à cultura, [...] O sujeito que se tornou publicamente autor de sua vida torna-se, ao mesmo tempo, e quase na mesma medida, personagem dos outros. <sup>84</sup>

Desta forma, Caetano concorda com a proposta de que representar uma figura de público alcance comporta a responsabilidade de ser de domínio público: <sup>85</sup> o nome e a vida de Caetano significam

<sup>82</sup> MACHADO, Ana Maria. “As biografias, os livrinhos e a lesma lerda”. <http://infograficos.oglobo.globo.com/cultura/a-batalha-das-biografias.html>.

<sup>83</sup> VELOSO, Caetano: “Chico Paula e eu”. <http://oglobo.globo.com/infograficos/batalha-biografias/>

<sup>84</sup> IDEM.

<sup>85</sup> Não surpreende que Caetano não pareça se importar muito em ser um personagem de “domínio público”, afinal, ele não tem muito que esconder, ele é

mais conforme o crédito com outrem que por si mesmo; isto faz com que as ficções se tornem parte significativa do nome próprio.

Na sequência, lemos como Caetano fala (através da opinião de Francisco Bosco) da componente ficcional do texto biográfico, em que a vida do biografado perde autoridade na medida em que serve apenas de base para outra autoralidade; isto é, a vida do biografado nada mais é que uma mera fonte de inspiração para o trabalho ficcional do biógrafo e, em termos de autoralidade, uma biografia pertence muito mais ao seu autor do que ao biografado. Segundo Bosco:

Sob esse aspecto da autoralidade, o que é uma biografia? Se é que se pode considerar a vida de um biografado uma forma, ela necessariamente não é reproduzida numa biografia. Uma biografia se serve de fragmentos da vida de um indivíduo (Barthes lhes chamava “biografemas”) e os seleciona, edita, compõe, interpreta, perfazendo uma nova forma, logo uma nova obra e, conseqüentemente, nova autoralidade. Portanto, quanto à autoralidade, uma biografia está para uma vida assim como um texto crítico está para a obra que explora. Não cabe divisão de direito autoral entre biógrafo e biografado porque só o primeiro é autor de uma biografia. O segundo “apenas” serviu de base para essa nova construção.<sup>86</sup>

A biografia não é imune à marca do sujeito que a compõe e a constrói na linguagem, portanto, à sua figuração e des-figuração, inclusive, a própria fabulação dos acontecimentos (relativamente) factuais da vida do biografado se tornam eles mesmos ficção.

---

«o mesmo na tela e na vida real» (SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. Rio de Janeiro:Rocco, 2000 [2ª ed.]. p. 148.), dizia Silviano Santiago em “Caetano Veloso enquanto superastro”, era o ano de 1972. No ensaio, o crítico reflete que, de forma geral, a “narrativa coletiva” tem a tendência a mostrar a distância entre o “homem do palco” e o “homem da vida”, diz Santiago que a imprensa: «nunca propunha[m] um retrato do ator/homem ou um retrato do homem/ator. [...] O ator não pode continuar homem. O homem não pode continuar ator fora do estúdio» (IDEM. p. 147, 148). Porém, isso não acontece com os *superastros*, eles não põem barreiras entre o artifício do palco e a extravagância da vida, é tudo o mesmo show. Comenta Silviano a respeito dos *gossip* sobre os luxuosos caprichos de Maria Bethânia: «Atenção, garoto, amanhã ela poderá estar num Rolls Royce ... não se assuste». (IDEM. p. 152).

<sup>86</sup> BOSCO, Francisco: “Público e Privado IV”. <http://infograficos.oglobo.globo.com/cultura/a-batalha-das-biografias.html>.

Se as reflexões até aqui apresentadas dizem a respeito à poliédrica posição de Caetano, contudo, esta não é expressa senão através de ferramentas a ele “familiares”: estamos falando da antropofagia e da colagem cafona; as mais favoritas estratégias tanto do Tropicalismo, quanto de sua música. Isto é, com a deglutição de opiniões contrastantes uma à outra e com a valorização do grotesco, Caetano tenta não banalizar a escrita biográfica à procura de seu lado *otobiográfico*; a preocupação dele é recusar qualquer simplificação:

O que ambiciono, ao dar as costas às minhas antigas ideias simplistas a respeito, é um aprofundamento da discussão. Sinto-me à vontade na posição de desafiar o poder da imprensa. É minha cara. [...] É nesse panorama que convido as pessoas razoáveis a pensarem comigo. Nada muito diferente do que quer a presidente da ABL [Academia Brasileira de Letras]: que não ajamos como se a democracia tivesse que escolher entre a censura e a difamação. Será que o tom histórico da imprensa e a psicopatia coletiva das redes são a palavra final? [...] Não somos um bando de censores. Livros à mancha e manda o povo pensar. Mas pensar. Em Fortaleza, entre vôos longos e show puxado, não posso fazê-lo bem. Embora seja maravilha estar aqui. Mas tento e recomendo.<sup>87</sup>

Pelo visto, Caetano não entrou afirmativamente no debate, suas intervenções ficam ambíguas para pôr mais ênfase na impossibilidade de fechamento da escrita biográfica e para “defumar” a linha de divisão entre autobiografia e biografia, vale dizer, não pode se excluir o próprio pensamento da escrita, não se pode dividir o pensamento da vida da escrita, não se pode dividir a vida do pensamento da escrita.

De fato, o convite a “pensar” enfatizado por ele ambiciona e requer o “pensar com a vida” e não somente um cálculo intelectual; é nas entrelinhas que podemos detectar a inclinação para “pensar em um pensamento” plasmado pela vida: ao admitir que ele não está conseguindo “pensar” direito por causa de seus compromissos, não está por acaso assentindo à ideia de que a sua própria vida está ligada de forma indissolúvel a sua ação intelectual? Colocar em um artigo sobre um debate de alcance nacional informações sobre aonde ele se encontra,

---

<sup>87</sup>

VELOSO,

Caetano.

“Fortaleza”.

<http://infograficos.oglobo.globo.com/cultura/a-batalha-das-biografias.html>.

o que ele está fazendo e que aquilo «é uma maravilha»<sup>88</sup> não é possivelmente um ato que liga a escrita ao pensamento e à vida em uma relação kairológica? Isto não se dá à mera injunção de ele estar fornecendo levianas indicações de sua vida atual (até porque datas e lugares de tournê são amplamente divulgadas), mas, sim, pelo fato de basear sua escrita e seu pensamento a partir de sua vida “prática” daquele preciso instante. E tudo isso não chega a construir uma escrita de cunho *otobiográfico*?

A necessidade de Caetano inserir dentro de suas intervenções, seja de forma implícita, seja de forma explícita, sua vida, seu *pathos* e experiência justifica seu recurso à antropofagia, fazendo dela o instrumento para a produção de um pensamento singular e múltiplo ao mesmo tempo. A Antropofagia é um caminho, um reduto e um processo de radicalização da postura de renovação artística brasileira começada por volta de 1917 com a exposição, em São Paulo, da pintora de vanguarda Anita Malfatti. A partir daí, um grupo de jovens “burgueses” intelectuais, como Menotti Del Picchia, Mário de Andrade, Plínio Salgado, Tarsila de Amaral, Oswald de Andrade etc, começou a buscar uma saída do cristalizado classicismo (in)atual, para a elaboração de novas linguagens capazes de dialogar com os mais avançados “ismos” europeus. A Semana de arte Moderna de 22, e a consequente revista *Klaxon*, concentraram este impulso de modernização, contando com as poesias de Carlos Drummond de Andrade, *Paulicéia Desvairada* de Mário etc. Entretanto, após a primeira euforia, o próprio “Modernismo” se acomodou no lugar “dos clássicos”, conforme já denunciava Oswald de Andrade: «Sabe o que é para nós ser futurista? É ser kláxico».<sup>89</sup> De fato, a busca de Oswald de Andrade não tinha se saciado ainda, e, em 1924, a resposta a um Modernismo precocemente acadêmico foi dada pelo *Manifesto da Poesia Pau Brasil*: «O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens».<sup>90</sup> Para Oswald de Andrade a questão não se limitava

---

<sup>88</sup> Durante turnês e shows, a localização de Caetano é obviamente de domínio público, entretanto, é interessante como isso se torna uma parte substancial do artigo por concentrar e soltar ao mesmo tempo toda a tensão do texto. (IDEM).

<sup>89</sup> CAMPOS, Augusto, de. *Poesia Antipoesia Antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978. p. 108.

<sup>90</sup> ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas de Oswald de Andrade, A Utopia Antropofágica. A Antropofagia ao alcance de todos*, por Benedito Nunes, São

simplesmente à superficial e temporária renovação do código artístico, era mais profunda, tinha que atingir as raízes da relação que vinculava a colônia à metrópole no âmbito da criação artística. Pois é, a influência dos países desenvolvidos no meio da colônia era uma realidade estruturada, cabia à colônia reagir ou cooperar com isso. Segue no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*: «Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva doce. Um misto de “dorme nenê que o bicho vem pegá” e de equações». <sup>91</sup> A solução é dada a Oswald por um quadro da então parceira Tarsila de Amaral, o *Abaporu* ou *Antropófago*, cujo grande pé enraizado no primeiro plano do chão representava, justamente, o ponto de partida, a Antropofagia; assim, em 1928, nasce o *Manifesto Antropófago*: «Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros». <sup>92</sup> Esta era a reconfiguração do rito canibal indígena na atuação artística, a cordial mastigação do potente inimigo para tomar sua força. Portanto, para a Antropofagia, ao passo que caíam as barreiras nacionalistas, cessava a ideia do “bom selvagem” e se impunha a do índio devorador, da Revolução Caraíba, da transformação do Tabu em Totem: «Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. / Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz. / A alegria é a prova dos nove». <sup>93</sup> Embora as duas “dentições” da Revista de Antropofagia tenham durado só 10 meses, até fevereiro de 1929, a irônica irreverência dos antropófagos, além de Oswald de Andrade, Raul Bopp e Oswald de Andrade, os distinguiu dos demais modernistas, contra os quais foram impiedosos: Mário de Andrade virou «o nosso Miss S. Paulo traduzido no masculino. Salva-o Macuinaíma. Provável evangelho de que ele se nega a consciência. Por que?», assim Menotti Del Picchia: «Le Menotti del Piccollo, a “Tosca” do nosso analfabetismo literário», ou, Cândido de Mota Filho: «o cândido Sr. Motta filho confunde tudo. Depois acha tudo confuso». <sup>94</sup> Porém, esta “cordial deselegância” não

---

Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, Editora Globo, 1990. p. 41.

<sup>91</sup> IDEM. p. 44.

<sup>92</sup> IDEM. p. 49.

<sup>93</sup> IDEM. p. 51.

<sup>94</sup> CAMPOS, Augusto, de. *Poesia Antipoesia Antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978. p. 116.

teve grande êxito, a impopularidade dos antropófagos os obrigou a retirar a revista e, aos poucos, o grupo se desfez. A produção de Oswald de Andrade prosseguiu na direção da ideologia marxista e voltou para a Antropofagia só após os 40, visando-a como utópica regeneração da raça humana. O que consta é que tal impopularidade ficou como marco do movimento, só com os irmãos Campos no começo dos anos 60 que a Antropofagia foi recuperada. Os poetas concretos, através do resgate de Oswald de Andrade e do anterior Sousândrade, visavam à constituição de uma diferente “*Formação da Literatura Brasileira*” que, incluindo os poetas renegados, pudesse contemplar outra saída para a compreensão da literatura nacional: uma que não mais se baseasse no eixo metrópole / colônia (original / cópia) e que se visse matriz, ativa, instigante, antropófaga. Para tanto, os concretos codificaram uma perspectiva que se movesse a partir da *Razão Antropofágica* por meio da qual resignificar o papel do gesto de criação no Brasil. A esta primeira reintrodução da Antropofagia no meio literário brasileiro segue, em 1967, um surto antropófago que irrompe simultânea e autonomamente no teatro, nas artes plásticas e na música: a peça *O Rei da Vela* do Teatro Oficina, o penetrável *Tropicália*, de Hélio Oiticica, e a música *Tropicália* de Caetano Veloso (o nome é tomado da primeira obra). «Só a Antropofagia nos une.»,<sup>95</sup> colocava no prelúdio do *Manifesto Antropófago* Oswald. De fato, a Antropofagia funcionou de colágeno para os que não se encaixavam na lógica da produção artística nacionalista ou política e ideologicamente engajada pós-64, e que, ao mesmo tempo, procuravam o impacto, a crítica sagaz da identidade nacional, o aniquilamento do *Mito da Pureza*, em benefício de uma montagem cubista, fragmentada, irreverente, explosiva, colorida, física e carnal. A Antropofagia veiculava aquela erotização da política e aquele exotismo ambíguo, sedutor e devorador, que dominam os nus, os ataques ao público, as cores vívidas e violentas das cenografias e das pinturas corporais dos atuantes do Teatro Oficina; assim como os parangolés (a arte que veste os morros) e os penetráveis de Hélio Oiticica, cuja *Tropicália* é uma labiríntica instalação de cheiros, plantas e areia que culmina e termina em uma ruidosa televisão; e, enfim, como

---

<sup>95</sup> ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas de Oswald de Andrade, A Utopia Antropofágica. A Antropofagia ao alcance de todos*. por Benedito Nunes, São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, Editora Globo, 1990. p. 47.

a imagem de “o monumento” e das sinistras figuras que povoam a música *Tropicália* e sua imagética sequência de *ready-made*: «os olhos verdes da mulata / a cabeleira esconde atrás da verde mata / o luar do sertão».<sup>96</sup> Isto posto, o caminho precedentemente traçado pelos antropófagos continuou sendo e é, ainda hoje, percorrido, tendo se tornado, efetivamente, tanto um “meio”, quanto uma lente através da qual observar o movimento de criação nacional. Se nos 67 Caetano dizia que: «Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix.»,<sup>97</sup> em entrevista em maio deste ano (2016) afirma que o funk carioca poderia ser lido como uma nova “Tropicália”, ou melhor, o prosseguimento da Antropofagia: «Eles [os funkista cariocas] começaram importando o Miami Bass para as festas. Depois, começaram a compor suas próprias músicas. E colocaram uma batida que vem da umbanda e do maculelê. Então funk no Brasil hoje é uma coisa totalmente brasileira. [...] É uma música vulgar e sentimental, e você acha que é bobagem. Mas eles são tão afinados».<sup>98</sup> Assim, Caetano mantém um grande distanciamento, complementado por uma profunda imersão nestes contrastantes fragmentos, para criar inéditos espaços de diálogo, que se ampliam entre a ironia e a provocação, como confirma *in extremis* sua última alusão às palavras do amigo escritor e músico Jorge Mautner:

Todos ficarão satisfeitos daqui a pouquíssimo tempo, quando implantarem em nossos neurônios os implantes acoplados a robôs sensitivos e tudo então estará simultaneizado. Nossos pensamentos, desejos, sem doenças, com longevidade cada vez maior e o ser humano finalmente mergulhará no novo sistema nervoso, e com todas as biografias instantaneizadas para todos.<sup>99</sup>

Compartilhando esta hiperbólica admissão, enfim, Caetano entra em um jogo em que ele fica, simultaneamente, dentro e fora do debate,

---

<sup>96</sup> VELOSO, Caetano. *Letra só*. (org. Eucanãa Ferraz). São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 53.

<sup>97</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008. p. 242.

<sup>98</sup> VELOSO, Caetano. “Funk carioca e sertanejo universitário são a nova Tropicália”. BBC Brasil.  
[http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/05/160407\\_caetano\\_mv](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/05/160407_caetano_mv).

<sup>99</sup> MAUTNER, Jorge. “A liberdade individual”.  
<http://infograficos.oglobo.globo.com/cultura/a-batalha-das-biografias.html>.

inapreensível, único e múltiplo, ausente e presente ao mesmo tempo. Assim fazendo, parece desativar a estrutura dicotômica da “Batalha”, tirando-a do plano dos altos valores éticos e legislativos, para inseri-la em um contexto preparado para incluir as contradições, os contrastes e, por que não, o jogo. A saber, interpretar tais valores sob uma perspectiva contingente, em detrimento de uma transcendente.

Nesse sentido, poderíamos pensar no paralelo com que o filósofo italiano Emanuele Coccia argumenta no seu ensaio “O mito da biografia – ou sobre a impossibilidade da teologia política”; primeiramente, pela razão de que ele refuta toda a história do “gênero biografia” que filólogos e linguistas construíram desde o final do século XIX:

Esta reconstrução tão erudita e tão limpa da história da biografia tem só um defeito: repousa sobre um monte de mentiras. É falsa porque é incompleta: os filólogos esqueceram curiosa ou tragicamente algo.<sup>100</sup>

Não sem um efeito de *suspense*, Coccia denuncia que o primórdio da biografia na cultura ocidental não teve tanto a ver com a cultura clássica grego-latina, mas sim, com os textos dos quatros Evangelhos.

Conforme a visão da época, e, sobretudo, da tradição judia, os relatos biográficos tinham um valor *exemplar*, isto é, de exemplo, de referência tradicional, de lei:

As leis são comentários [hypomnemata] da vida de homens antigos: se toda norma tem que existir como vida antes de se transformar em letra e mandato, a lei em si mesma tem de ser uma biografia. [...] A “palavra de Deus” que é o mandato supremo, a Lei *par excellence* mediante a qual se produziu o mundo, não é uma voz humana mas *uma vida singular*. [...] Cristo concilia em seu próprio corpo lei e vida.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> COCCIA, Emanuele. “O mito da biografia ou sobre a impossibilidade de uma teologia política”. (tradução Jorge Wolff). Outra Travessia, Universidade Federal de Santa Catarina, 2º sem. – 7, 2012. p. 12.

<sup>101</sup> IDEM. p. 15. Em “A escrita de si”, Foucault analisa os Hypomnemata tardo-romanos e pré-cristão, livrinhos pessoais compostos de fragmentos, comentários, reflexões e citações de textos, em chave etopoietica. Isso quer dizer que na época clássica e cristã, os Hypomnemata eram considerados em termos de *Vademecum*, cuja função era de guiar, ajudar e cuidar das ações e dos pensamentos da pessoa. À escrita, tanto de seus próprios pensamentos, quanto das escritas dos outros, era delegada uma “missão” ética e existencial na medida que podia melhorar, sarar e iluminar os movimentos da alma. (FOUCAULT,

Se em Cristo se concilia ontologia e jurisprudência, a escrita da sua vida se torna a origem do sistema das normas, porém, segundo a recusa da biografia como testemunho de verdade, nosso sistema jurídico e ético se deu na base de “mitos”. De fato, Coccia, ao longo do ensaio, reitera com frequência as palavras de Freud para sempre evocar a impossibilidade epistemológica, prática e moral da suposta “verdade biográfica” e, assim fazendo, destitui de forma radical a autoridade da biografia como princípio da ética.

Nessa direção, os movimentos de Caetano Veloso e de Emanuele Coccia seguem trilhas paralelas: ambos recusam a valência contingencial da lei e da moral e colocam as biografias no lugar da contingência. Isto é, do mesmo modo com que Caetano afasta a “Batalha das biografias” da esfera ética e legislativa, Coccia declina a adoção do Evangelho [a biografia sagrada] em termos de «forma suprema da lei e do direito»:

Negar o valor de verdade de um relato biográfico não significa somente por em dúvida a possibilidade da psicanálise, da política, da literatura. Significa denunciar como mentira, idealização e dissimulação aquela que foi, por séculos, a forma suprema da lei e do direito. E significa sobretudo realizar uma crítica muito mais sutil do que aquela que fizeram a esquerda hegeliana e depois Nietzsche em relação aos textos fundadores do cristianismo, ou, para dizê-lo melhor, da primeira e suprema forma de teologia. Não se tratará de denunciar em Deus uma projeção alienante de qualidades “humanas, demasiado humanas”, e nem sequer de proclamar a morte de Deus. Trata-se de bloquear o mecanismo retórico e teológico fundamental do messianismo cristão, a primeira forma de revelação do Deus, sua biografia sagrada.<sup>102</sup>

Contudo, há uma abissal diferença entre a relação que Coccia institui entre escrita biográfica e sistema de lei e a relação entre biografia e norma que deduzimos em Caetano. Com efeito, a primeira exige uma ordem causal: há a biografia e, em consequência, haverá um

---

Michel. *A escrita de si*. In: \_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160).

<sup>102</sup> COCCIA, Emanuele. “O mito da biografia ou sobre a impossibilidade de uma teologia política”. (tradução Jorge Wolff). *Outra Travessia*, Universidade Federal de Santa Catarina, 2º sem. – 7, 2012. p. 17.

sistema de lei; na segunda instância a ordem é invertida, ou seja, há já um sistema de lei, portanto, se há uma biografia.

Isso é demonstrado claramente pelo nível da linguagem que no primeiro caso é um meio que mais “esconde” do que mostra e que, no segundo, mais mostra do que esconde.

Lendo o capítulo *A cicatriz de Ulisses*, contido em *Mimesis – a representação da realidade na literatura ocidental* – do filólogo Erich Auerbach, e o capítulo *Riconoscere è un Dio: Elena, Maddalena, Ermione, Marina e Menuchim*, contido em *Riconoscere è un Dio: scene e temi del riconoscimento nella letteratura*, de Piero Boitani, nos deparamos inevitavelmente com os “vazios” e, sobretudo, com o enigma que envolve as Escritas Sagradas.

Muito embora Auerbach vise a estabelecer uma leitura filológica a partir da comparação de textos exemplares da literatura ocidental, não se pode negar o interesse e o fascínio que desperta sua análise da passagem do Sacrifício de Isaac na Gênese, quando ligada à da cicatriz de Ulisses na Odisseia:

Não é fácil, portanto, imaginar contrastes de estilo mais marcantes do que estes, que pertencem a textos igualmente antigos e épicos. De um lado, fenômenos acabados, uniformemente iluminados, definidos temporal e espacialmente, ligados entre si, sem interstícios, num primeiro plano; pensamentos e sentimentos expressos; acontecimentos que se desenvolvem com muito vagas e pouca tensão. Do outro lado, só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados; o que há entre eles é inconsistente, tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e os sentimentos permanecem inexpressos: só são sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários. O todo dirigido com máxima e ininterrupta tensão para um destino e, por isso mesmo, muito mais unitário, permanece enigmático e carregado de segundo planos.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis, a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva Editora, 2015 [6ª Ed.]. p. 9.

De fato, Auerbach ilumina a característica ausência de dados efetivos e factuais que fazem a escrita do Velho Testamento suspensa no tempo, no espaço e na ação, assim como Piero Boitani enfatiza a mesma ocorrência nos próprios Evangelhos:

O conto é dramático e enigmático ao mesmo tempo: antes, nós somos apresentados à Madalena que, na escuridão só repara na pedra removida do sepulcro e daí corre para os dois discípulos, anunciando-lhes somente que tinham levado embora o corpo de Jesus. Naturalmente, esta é a pessoal convicção (ou dedução?) dela, a qual, então, leva o leitor a imaginar (sem poder concluí-lo com toda a certeza) que a tumba está vazia. Daí, Madalena acrescenta um curioso plural: «não sabemos aonde foi colocado». Porém o texto a tinha apresentado sozinha no sepulcro. Talvez ela, como nos outros Evangelhos, tivesse sido acompanhada por outras mulheres? Neste caso o plural documentaria um *lapsus* do evangelista ou de um redator que pressupõe uma versão precedente; ou, talvez, Madalena quisesse envolver na própria incerteza previamente os dois discípulos? De qualquer forma, a frase exprime toda sua angustia e ignorância. [...] Está sendo construído um tenso *suspense*, sobretudo pelo fato que “a produção” abandona repentinamente Madalena, para se focar em outros personagens. Na segunda parte da cena, o movimento torna-se frenético: eis os dois apóstolos correndo, um é mais rápido e chega antes ao sepulcro. Por que o predileto ultrapassa Pedro? Por ser mais novo? Igual ao que Madalena fez, também o discípulo predileto não entra na tumba (por quê? Aguarda Pedro por respeito?) e porque Pedro entra primeiro? Talvez seja como sugerem Loisy e Bultmann, que Pedro representa o cristianismo primitivo, o judío, enquanto o discípulo predileto encarna o cristianismo mais atual e místico, o helênico? Nisso, alguma claridade do dia deve ter aparecido porque, ao se aproximar à tumba, ele se abaixa para ver por dentro dela e enxerga as vendas pousadas no chão. [...] Ao Pedro chegar, entra no sepulcro e, além das vendas, observa o sudário. [...] Quando o outro discípulo também penetra a tumba, estes objetos adquirem de súbito o valor de *sinais*. Ele, de fato, vê (este verbo, em João, tem conotações mais vastas do que a mera função física) e, finalmente, crê. Entretanto, as coisas não se tornam mais claras, pois, a frase sucessiva do texto - «de fato não tinham ainda compreendido a Escritura, ou seja, que devia ressurgir dos mortos» - é, com certeza, problemática. Uma construção minimamente coerente apresentaria algo do tipo «compreendeu, de fato, a Escritura, que seria ressurgido dos mortos». Ou, «Pedro não compreendeu ainda a Escritura». Por que, ao contrário, o plural negativo? <sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> BOITANI, Piero. *Riconoscere è un Dio, scene e temi del riconoscimento nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi. 2014. p. VI cap. Tradução minha.

A citação deste longo trecho dá uma amostra da latente incerteza e da força evocativa que caracteriza a escrita da biografia de Jesus que, pelo que percebemos lendo Emanuele Coccia, apresenta a vida do filho de Deus através de parábolas que ficam, portanto, extremamente vagas a respeito de dados e eventos, porém, tecidas por uma densa rede de ecos recônditos e significados ambivalentes. Assim, foi possível costurar no meio dos vazios do texto uma teia de interpretações, exegeses, rituais e leis que se tornaram o nosso sistema legislativo, moral e ético.

As biografias atuais, porém, apresentam uma forma mais detalhada na exposição de fatos, pessoas e acontecimentos, elas representam uma vida que já tem sido decodificada pelo princípio e necessidade de significação objetiva que tem como parâmetro de base o aparato ético. Para exemplificar o tipo de escrita que já tem assumido como “dispositivo” a “lei oficial”, leia-se um trecho presente no livro *O rei e o réu – minha história com Roberto Carlos, em detalhes*, que foi publicado por Paulo Cesar Araujo após toda a polêmica da “Batalha das biografias”:

O juiz pegou uma bolsa que estava ao lado de sua mesa e, para surpresa de todos, dela retirou um CD que mostrava na contracapa a sua imagem segurando um violão. Ele abriu o encarte, autografou e ofereceu a Roberto Carlos, com um pedido que todos ouviram. "Roberto, eu também sou cantor e compositor, com o nome artístico de Thé Lopes. Gostaria muito que você ouvisse esse disco e desse sua opinião sincera. É meu primeiro CD, já estou gravando agora um segundo, e gostaria de ter a sua opinião sobre este trabalho." O cantor abriu o encarte, leu o autógrafo e agradeceu ao juiz. "Obrigado, dr. Tércio, pode deixar, ouvirei seu disco com a maior atenção e carinho." Em seguida o juiz deu um CD de Thé Lopes para cada um dos advogados e um também para mim, com o mesmo pedido de que eu ouvisse e manifestasse a minha opinião. Com o título de Pra te ver voar, é um CD com onze músicas, a maioria composta pelo próprio juiz.<sup>105</sup>

Como temos a oportunidade de averiguar, é uma escrita que não deixa atrás dela nenhum tipo de “enigma”, não faz surgir perguntas e

---

<sup>105</sup> ARAUJO, Paulo Cesar. *O rei e o réu minha história com Roberto Carlos em detalhes*: <http://oglobo.globo.com/cultura/leia-trecho-de-o-reu-o-rei-sobre-audiencia-criminal-com-p;resenca-de-roberto-carlos-paulo-cesar-de-araujo-12542199>.

interrogações, não desperta sentimentos de inquietude, como, ao contrário, acontece com a matéria sagrada.

Ao se afastar via *antropofagia* e *otobiografia* da impostação “contratual” deste debate, Caetano parece favorecer um movimento que mais se aproxima da estética do vazio de significação que temos encontrado no primeiro exemplo. Isto é, desviando-se de uma imposição transcendente, na medida em que recusa qualquer tipo de obediência às normas éticas e morais e propondo uma visão volúvel e contingente na sua multiplicidade, o compositor faz com que sua escrita re-adquira um aspecto evocativo, em que “o não dito”, a omissão e os saltos lógicos se tornam os lugares em que se constrói sua *otobiografia*, aquela intensidade que tentamos realçar na *otobiografia*, junto, também, à eficaz relativização do sistema de valores.

O que Caetano parece indicar é que a estrutura ocidental não pode ser obedecida, mas sim, interpretada. É a interpretação o gesto que desconstrói a lógica de uma verdade fechada e que, fato principal, coloca uma perspectiva *otobiográfica* dentro da discussão.

Nesta altura, se pense no artigo “Dostoiévski, Ariano e a Pernambucália”, publicado na «Folha de São Paulo» em 1999, em que Caetano opera a desconstrução da “lógica da moral”, aniquilando a ideia de valor em si.

O artigo em questão nasce como resposta a uma crítica feita por Ariano Suassuna que, naquele mesmo ano e naquele mesmo jornal, no artigo “Dostoiévski e o mal”, tinha imputado ao Tropicalismo o uso «irresponsável, mal formulado e tolo»<sup>106</sup> do homônimo refrão da música de Caetano “É proibido proibir”. Na opinião do escritor, esta exclamação, *É proibido proibir*, retoma a *amoral* interpretação que Sartre faz da frase de Ivan Karamazov «Se Deus não existe, tudo é permitido», tornada pelo mesmo em «Deus não existe, portanto, tudo é permitido». Ao contrário, segundo Ariano Suassuna,<sup>107</sup> a leitura correta

---

<sup>106</sup> SUASSUNA, Ariano. “Dostoiévski e o mal”. Folha de São Paulo. 28 \ 09 \ 1999.

<http://acervo.folha.com.br/resultados/?q=ariano+suassuna&site=&periodo=acervo&x=0&y=0>.

<sup>107</sup> Ariano Suassuna (1927-2014) se dedicou à poesia e à literatura desde os vinte anos, se tornou Professor de Estética e Literatura na UFPE e, em paralelo, cultivou o amor para a “pureza” da tradição nordestina que sintetizou no movimento “Armorial”, cuja intenção era de estudar e manter intactos os traços da cultura popular do nordeste. Altos reconhecimentos foram lhe dado pelas

da frase dos *Irmãos Karamazov* seria «Vejo que nem tudo é permitido, então, Deus existe», assim, se daria conta de princípios morais sólidos e são que não dependessem do desejo pessoal; inclusive, o «feio e o mal» seriam assim afastados em benefício do caminho para o respeito do próximo e de Deus. Prosseguindo o artigo, Ariano afirma a infalibilidade de sua dedução a partir do resultado de um debate em Recife, quando um seguidor do Tropicalismo justificou *É proibido proibir* em termos de uma «ética libertária do prazer». A isto, Ariano rebate que se alguém sentisse prazer em atirar em travestis e homossexuais, segundo a “ética libertária do prazer”, ele seria legitimado em atirá-los. Diante da incapacidade do “tropicalista” de argumentar sobre o limite entre o próprio prazer e o respeito do outro, Ariano decreta a infalibilidade de sua tese, que indicaria o “incontestável” caminho para o “bem”.

Diante de um artigo que, para fugir do «feio e do mal», coloca a moral divina e que, para fundamentar sua argumentação, a banal hipótese anárquica de atirar em qualquer homossexual, Caetano aponta simplesmente para sua insensatez: «uma figura erudita como a de Ariano Suassuna não deveria ter tomado ao pé da letra um «paradoxo irreverente [...] uma frase que não serve para argumentações racionais, pois é uma *boutade* libertária que começa justamente por desrespeitar a racionalidade»; <sup>108</sup> ainda por cima, pela razão que «da idéia de proibir todas as proibições não se deduz necessariamente o ateísmo». <sup>109</sup>

Ao longo do artigo, Caetano reforça também certa antiga cumplicidade intelectual que tinha com Sartre desde a citação de umas

candidaturas à Academia Brasileira, Pernambucana e Paraibana de Letras. O forte sentimento místico e religioso e a inclinação de “purismo” regionalista, além da divergência com os tropicalistas, o fez contrapor, também, ao “Science” de Chico Science. Este, um músico “mangue-beat” que, em 1996, foi criticado pelo literato pela mistura dos ritmos tradicionais nordestinos com os mais avançados recursos eletrônicos e psicodélicos. (“Há 10 anos, o Brasil perdia o mangueboy Chico Science”. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/ha-10-anos-brasil-perdia-mangueboy-chico-science-4236421> e <http://educacao.uol.com.br/biografias/ariano-suassuna.htm>).

<sup>108</sup> VELOSO, Caetano. “Dostoievski, Ariano e a Pernambucália”. *O mundo não é chato*. (org. Eucanaã Ferraz). São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 33, 36.

<sup>109</sup> IDEM. p. 33.

palavras do filósofo na letra de *Alegria! Alegria!*, elaborando sua visão de uma moral anti-transcendente, ou seja, humana e contingente, sensível à mudança e evolução dos costumes:

Quando cita diretamente a frase de Ivan á para observar : “Dostoievski escreveu: “Se Deus não existe, tudo é permitido. É o grande erro da transcendência. Quer Deus exista ou não, a moral é um assunto “entre homens”, no qual Deus não mete o bedelho. A existência da moral, na verdade, longe de provar a existência de Deus, mantém-na à distância”. Isso quer dizer que os valores morais são responsabilidade dos homens, mesmo quando eles os atribuem a Deus (acerca de quem, aliás, há pelo menos tantas divergências de opinião quanto as há a respeito de normas laicas, pagãs ou profanas). O homem primeiro decidiu reprová-lo e depois botou o “Não matarás” na boca de Deus. [...] Como é que eu vou admitir que Ariano reduza a posição de Sartre a um irresponsável vale-tudo, ainda mais quando o quer ligar ao “É proibido proibir” que minha canção tomou dos estudantes parisienses, os quais, por sua vez, o tinham tomado dos surrealistas? Então Deus existe porque Ariano vê que nem tudo é permitido? Que diabo de lógica é essa? <sup>110</sup>

Caetano recusa que a norma ética possa ser justificada pela transcendência divina e disso resulta sua relativização de qualquer moral convencionalizada.

Entretanto, para Caetano, afastar a concepção de escrita da norma “transcendente” implica abri-la mais ainda para o espaço da multiplicidade, em que a fina escuta do não-dito, do que está-por-vir torna-os existentes, compondo, justamente, o móvel espetáculo do “múltiplo”, feito de alentos e silêncios, que sempre foge de uma forma fixa, material.

É o próprio caso de *É proibido proibir*, canção em que Caetano busca uma saída “anti-material” do materialismo, justamente, através da força da poesia “sebastianista” de Fernando Pessoa:

Mas eu não tinha embarcado na viagem desses sebastianistas, nem como estudioso nem como, digamos assim, militante. Apenas me parecera interessante que houvesse gente falando no Reino do Espírito Santo e numa futura civilização do Atlântico Sul numa época em que todo mundo falava

---

<sup>110</sup> IDEM, p. 34.

em mais-valia e nas teses científicas de transformar o mundo através da classe operária.<sup>111</sup>

No sebastianismo Caetano viu a possibilidade da presença na ausência, de sair da ideologia marxista que na época era considerada imprescindível referência restabelecendo uma contingência individual, que não o leva a aderir ao sebastianismo enquanto doutrina, mas a aproveitá-lo como meio de inclusão do “espírito”, do que não é matéria e que não pode ser explicado através da ciência, dentro da escrita. Por isso Caetano inclui no texto a primeira parte da poesia *D. Sebastião* de Pessoa que ele tinha selecionado para ser declamada no palco durante a apresentação da canção *É proibido proibir*:

Esperai! Caí no areal e na hora adversa / que Deus concede aos seus / para o intervalo em que esteja a alma imersa / em sonhos que são Deus. // Que importa o areal e a morte e a desventura // se com Deus me guardei? / É o que eu me sonhei que eterno dura, / É esse que regressarei.<sup>112</sup>

Com efeito, Caetano pretende livrar a escrita da responsabilidade de transmitir significações objetivas e informações, retirando-a, assim, do plano da ética e reformulada por meio de fatores que se aproximam mais a “a-racional” idéia de intensidade do que de rigor científico. Veremos mais especificamente no terceiro capítulo como se dá este tipo de “autobiografia como intensidade”.

---

<sup>111</sup> IDEM. “Diferentemente dos americanos do norte”. p. 55.

<sup>112</sup> PESSOA, Fernando. *Mensagem* (Fernando Cabral Martins org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2006. [6ª Ed.]. p. 75.

### III CAPÍTULO

## O MUNDO NÃO É CHATO

### III.i INTRODUÇÃO

O objetivo que agora tentamos cumprir é o de avaliar os demais escritos do compositor, detectando as partes em que se materializa a “intensidade otobiográfica” do autor, quer dizer, tentar encontrar a *dynamis* do corpo no *corpus*, o sentir do corpo na escrita através da afirmação do próprio gosto, a volubilidade da contingência e, no mais, o distanciamento de uma moral automática.

Para isto, temos como principal objeto a mais recente coletânea de seus escritos, *O mundo não é chato*,<sup>113</sup> organizada por Eucanaã Ferraz em 2005, que apresenta noventa e sete textos divididos em oito macro-temas: «Brasil – Música – Discos – Cinema – Teatro, literatura & Cia – Gente – Estrangeiro – A prosa».

Neste trabalho, contudo, a partição dos textos pensada pelo professor e poeta carioca não será levada em consideração e ela será substituída por um critério de ordem cronológica.

Isto é, o grande agrupamento por temática, talvez, possa ajudar no fornecimento de uma indicação preliminar e superficial do conteúdo do texto em questão; é útil, sobretudo, quando se trata de um material bastante amplo como este, porém, parece ser ao mesmo tempo um forte agente limitador da intrínseca “abertura” do texto; teremos a oportunidade de verificar, de fato, que mesmo pertencendo a temáticas

---

<sup>113</sup> Este título é tirado da última frase de um artigo de 2001 no Jornal do Brasil, que Caetano dedica aos filhos, ao ver dele: «mais de uma vitória, uma glória pessoal», um sentimento que faz com que o mundo não seja chato. (VELOSO, Caetano. “O mundo não é chato”. *O mundo não é chato*. (org. Eucanaã Ferraz). São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 294).

diferentes, os “artigos” de Caetano repetem, com frequência, elementos comuns entre si e alheios à especificidade do assunto em si, como se houvesse traços que perpassam transversalmente sua escrita, fazendo dela uma poética. Esta ocorrência é consequência e causa de sua “coerência descontínua”, ou seja, do típico desenvolvimento do tema que raramente acontece de forma coerente e linear, mantendo, porém, um núcleo homogêneo; isto é, uma escrita singular-plural.

Pelo contrário, uma perspectiva cronológica permite também avaliar a mudança e a evolução da escrita do autor e, no nosso caso, ajuda a perceber a alteração do “processo otobiográfico” nela, vale dizer, a maneira como ele acontece desde as primeiras manifestações, os traços que perduram no tempo e os que se perderam ao longo do crescimento do autor, pois sua produção escrita recobre uniformemente o período que vai dos anos 60 até os dias de hoje.

Entretanto, na introdução que abre a coletânea, também assinada pelo organizador, encontramos uma válida reflexão que considera a evolução temporal dos escritos do compositor, a qual releva certas características que aprofundaremos e reelaboraremos pelo viés da leitura *otobiográfica*. Vamos ao trecho na introdução de Eucanã Ferraz:

O marco temporal dessa escrita tropicalista fica evidente quando percebemos que os textos anteriores aos anos 70 estão mais próximos dos mais recentes, nos quais se vê claramente o encaminhamento para uma discursividade próxima do ensaio, com o pensamento expondo, de modo mais ou menos sutil, sua construção em torno dos objetos de escolha, quase num girar da coisa à frente do olhar cubista, embora sem as bruscas rupturas. Nessa escrita mais ensaística permaneceu porém o tom exaltado, desdobramento da impaciência e da indignação, da simpatia e do amor.<sup>114</sup>

Apesar da força temporal que, como se fosse uma métrica muito aproximativa, “molda” a composição da forma dos escritos do compositor, há a recorrência de traços definidos que utilizaremos para desenhar sua “fibra otobiográfica”; estamos falando da tendência de Caetano a usar seu próprio “gosto” como método de argumentação, a frequente referência ao corpo e à percepção sensível e, enfim, uma constante auto-referência que tecem, finalmente, seu estilo, um conjunto

---

<sup>114</sup> FERRAZ, Eucanã. Introdução. In VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. (org. Eucanã Ferraz), São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 11.

imprevisível de deduções, impressões, comentários, exposições e declarações que reforçam a característica auto-afirmação e o transbordar da interioridade e do próprio *pathos*. O típico marco desta escrita “física” é, aliás, perceptível quando se utiliza uma metodologia temática, tanto que Eucanã Ferraz, o qual organiza os textos por assuntos, não ignora a peculiaridade de “estilo” de Caetano; segundo ele:

A escrita de Caetano, igualmente, mostra uma dança do intelecto: entre a racionalidade e a intuição, a argumentação lógica e a instabilidade da declaração apaixonada, o rigor da análise e o apreço pela expressividade provocativa da incoerência. Contrariando, no entanto, o que essa sequência pode sugerir, o curso cambiante do pensamento não se limita a oscilar entre os extremos dos pares opositivos e cruza transversalmente as dualidades. [...] o sucedâneo dos assuntos se dá não porque animado por um simples mecanismo de digressão, mas porquanto o deslocamento parece ser o modo único de aquela sensibilidade existir. Um estilo, portanto.<sup>115</sup>

Eucanã Ferraz salienta os efeitos que podem ter decorrido de um ato de escrita de “intensidades”, ou seja, de uma expressão «única», como diz ele, e *otobiográfica*, como nós arriscamos, por ela não se submeter à lógica racionalizante e da significação, por ser flutuante na *dynamis* entre corpo e *corpus* e por apresentar indeterminação entre “verdade” e “ficção”. A intensidade já não precisa ser explicada, mas sim, “sentida”, seu alcance é por isso limitado ao âmbito ficcional que, como sustentava Saer, é uma forma mais abrangente de mostrar a realidade; de novo, nos encontramos em acordo com a leitura de Eucanã Ferraz que com termos levemente diferentes afirma: «estamos, então, na esfera do ensaio quanto na da crônica».<sup>116</sup>

Com o intuito de valorizar e aprofundar a ênfase que ele põe ao destacar a “excêntrica” passagem que a escrita de Caetano percorre na época tropicalista, cujo referimento lemos na primeira citação do organizador, gostaríamos de nos deparar em algumas “impressões” que a crítica e professora Heloisa Buarque de Hollanda faz a respeito da escrita tropicalista no seu *Impressões de viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. Para sua análise da geração da Tropicália, a crítica alinha-se à “escola tradicional” que a faz começar em 1967, com a música “Alegria! Alegria!” de Caetano Veloso, e terminar entre 1972 e

---

<sup>115</sup> IDEM. p. 10, 11.

<sup>116</sup> IDEM. p. 12.

75, ou seja, ao se afirmar e difundir da poesia marginal ou geração mimeografa <sup>117</sup> que, de inspiração tropicalista e anti-consumista (pelo afastamento destes poetas da indústria do livro que proporcionou-lhes a denominação de marginais), desenvolveu-se segundo as próprias vertentes de singeleza, coloquialidade e paródia.

Fornecendo uma exaustiva contextualização, que faz coincidir a Tropicália com o movimento da contracultura, Heloisa Buarque de Hollanda ressalta que os maiores atuantes desta geração, os músicos de *Tropicália ou Panis et Circensis*, os atores do Te-a(t)roUzinaUzona Oficina, o jornalista Luiz Carlos Maciel, o poeta Waly Salomão e Torquato Neto, Rogério Duarte, Jorge Mautner etc., exibiam como cunho principal a recusa da academia e a exteriorização da revolução comportamental, em que o binômio Arte / Vida – a realidade como um palco - instaura-se como uma forma de comportamento. Uma vez posta em questão a função social-revolucionária da produção artística do início dos 60, a “marginália”, a loucura e as drogas passam a ser vistas como uma nova perspectiva capaz de romper com a lógica racionalizante da sociedade burguesa – e também comunista – e uma nova carnalidade e liberdade sexual são legitimadas, fazendo do corpo e da roupa um imprescindível marco da pessoa.<sup>118</sup> A produção escrita da época se faz fragmentária para captar o poliédrico *aqui e agora* e, também, para desconstruir a forma “acabada” das grandes narrativas ideológicas.<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> Esta é estudada pela própria Heloisa Buarque de Hollanda na coletânea *26 poetas hoje* e por Flora Süssekind em *Literatura e vida literária*.

<sup>118</sup> HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem, CPC, Vanguarda e desbunde: 1960 / 1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, [3ª ed.]. p. 81.

<sup>119</sup> A produção que poderia ser chamada de “tropicalista” é extremamente rica e variegada, consta, de fato, com a coluna “underground” de *O Pasquim*, a revista de 1971 *Flor do Mal*, ambas organizadas pelo “guru” do Tropicalismo, Luis Carlos Maciel, (MACIEL, LUIZ Carlos. *Geração em Transe, Memórias do tempo do tropicalismo*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.), e inúmeras outras revistas menores. Neste mesmo ano, Waly Salomão e Torquato Neto pensaram no projeto de uma revista que pudesse abranger todos os tropicalistas como Hélio Oiticica, Rogério Duarte, os irmãos Campos, Caetano Veloso, etc. Entretanto, um dia antes do vigésimo nono aniversário, 09/11/1972, Torquato suicidou-se e o projeto foi levado para frente pelo amigo que, além de dar à luz *Navilouca*, publicou também *Os últimos dias de Paupéria*, coletânea que une as poesias e o diário dos últimos meses de vida de Torquato Neto, passados em vários hospitais e internatos. Estas intensas páginas reproduzem a

Diz Heloisa Buarque de Hollanda: «no plano específico da construção poética, o fragmento, a mescla, a tensão entre elementos díspares e contraditórios revelam-se recortes que de uma certa forma captam a essência de uma realidade aparentemente informe». <sup>120</sup> Como teremos a oportunidade de averiguar, a escrita “tropicalista” de Caetano embebe-se – e influencia – a peculiar fragmentação geracional que, entretanto, não deixa de ser uma latente inclinação dele; enfim, como reforço disto, as palavras de Eucanã Ferraz:

os textos dos anos 70 são os melhores exemplos de uma pesquisa formal flagrante, vazados numa linguagem fragmentária, marcada por paronomásias, recortes bruscos, colagens e ritmos sintáticos. Há um livre exercício do pensamento, que, aparentemente desinteressado do próprio sentido, deixa ver uma lógica peculiar no jogo associativo de conteúdos e na manipulação das palavras, tratadas como matéria sonora. <sup>121</sup>

Isto posto, passamos à análise do *corpus* de Caetano.

---

desesperada solidão, a impotência diante da dependência de álcool e a ideia atraente e relutante da morte que estão em simbiose com a propulsão criativa de um dos maiores poetas da contracultura: «Me olho no espelho. Nada./ Me olho, meus pelos. Cada manhã a mesma transa, cada jornada a mesma casa, pode? Abaixo a minha reticência. Help! / Escutem, antes que a gente pense em calar: cavaleares ondas do rio-pânico atravessam o oceano e sopram, sopram, sopram. Deixa sangrar. / Espero ter acabado por hoje. É melhor conversarmos calados, em voz alta, eu, amizade? Abaixo a Geleia Geral. Abaixo a Geleia Geral. Mal, mal, mal,mal, mal, mal, mal. Findou.» (TORQUATO, Neto. *Os últimos dias de paupéria*. (Org. Waly Sailormoon). Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1973. p. 37). Bem mais alegre, colorida e repleta de imagens, a revista *Navilouca*, publicada em 1974, deve seu nome à reelaboração de *Stultifera Navis*, na Idade Média, uma nave em que os insanos eram juntados e levado para longe da sociedade.

<sup>120</sup> HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem, CPC, Vanguarda e desbunde: 1960 / 1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, [3ª ed.]. p.76.

<sup>121</sup> FERRAZ, Eucanã. Introdução. In VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. (org. Eucanã Ferraz), São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 10.

### III.ii O CORPO NO *CORPUS*

Como antecipado acima, uma constante na escrita de Caetano é representada pela atenção a tudo o que concerne o corpo e sua fisicidade, uma dedicação que a caracteriza desde o começo e a acompanha de maneira significativa durante o tempo. Entretanto, usar a palavra “atenção” para explicar o central papel que a presença do corpo desenvolve no processo da escrita de Caetano é demasiado limitador. Com efeito, essa é tão substancial que parece participar daquela própria “sensibilidade” encarnada em seu pensamento. Vale dizer que o compositor apropria-se da carne do corpo como se fosse uma forma de conhecimento, ou seja, o lado sensível e, ao mesmo tempo concreto, em que se espelha e se manifesta aquele “gosto” nietzschiano. Ao recorrer a *Ecce Homo*, vimos como Nietzsche prestava mais consideração para os aspectos “insignificantes” que para os grandes temas da ontologia; inclusive, vimos como a mudança desta hierarquia tinha originado um autêntico método, ou melhor, um novo método, que tirava a legitimidade da “falsa” sabedoria do erudito – quem não pensa e só responde sim ou não às ideias alheias que lhe são sugeridas pelos livros - <sup>122</sup> e reconhecia a validade do conhecimento quando alcançado pelo próprio *gosto*, pelo próprio metabolismo:

Recusar ver, ouvir, deixar que se acerquem muitas coisas – primeira sabedoria, primeira prova de que não se é um acaso, mas uma necessidade. A palavra corrente para esse instinto de autodefesa é *gosto*. <sup>123</sup>

Para Caetano o gosto, a sensibilidade e o *pathos* têm uma intrínseca ligação com o corpo, <sup>124</sup> permitem-lhe que este se

---

<sup>122</sup> Cfr. NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Ecce Homo, Como se chega a ser o que se é*. (Antonio Carlos Braga trad.). São Paulo: Editora Escala, 2013.

<sup>123</sup> IDEM. p. 75.

<sup>124</sup> Mario Cámara, no seu *Cuerpos Paganos*, dedica um estudo inteiro à tradução do corpo em escrita em um período de tempo que parte, justamente, da geração tropicalista e que vai até os anos 80. Atravessando a produção de Glauco Mattoso, Torquato Neto, Paulo Leminski, Jorge Mautner e Roberto Piva, Mario Cámara pretende mostrar de que forma o corpo – a escrita do corpo e com o corpo – adquiriu uma potência transgressora e participou da revisão crítica das,

metamorfoseie em palavra, em ideia, possibilitando uma escrita que é sensação; eles representam, de fato, a conexão entre a alma e o corpo. Leia-se, um trecho de um artigo de Caetano publicado em 1975 em *Navilouca. Almanaque dos aqualoucos*, em que é exaltada a carnalidade e a sexualidade como uma preocupação epistemológica, isto é, o centro das íntimas reflexões do autor com que ele explora o seu desenvolvimento, a relação interpessoal dos indivíduos e, também, os lados recônditos da sexualidade feminina:

Eu experimentara uma paixão na adolescência: era impossível ver ou mesmo pensar naquela menina sem ser acometido de um acesso de esmagadora felicidade, uma sensação certamente grande demais para o meu corpo, uma vez que, neste, isso sempre se manifestava sob a forma de sufocante taquicardia acompanhada de cólicas intestinais e ereção quase dolorosa do órgão genital. [...] veja essa menina agora: nem sequer sabe o que é sexo: nunca se masturbou, não entende o orgasmo, nem eu nem ela sabemos se ela vai chegar a gostar de sexo e, no entanto, me quer e quer-se presa a mim. E talvez não a que lhe parece insípido para mergulhá-la no que ela imagina maravilhoso. Talvez a força física, a inteligência, a fama, a virtude, o dinheiro sejam mais capazes de desencadear nela o “amor” do que o seria a certeza de satisfação sexual.<sup>125</sup>

Lembrando de uma das primeiras citações extraída da introdução a *Verdade Tropical*, Caetano “muito embora não escreva autobiografias, não se nega a contar-se” e prova disso é a confissão dos “delicados” detalhes da sua sexualidade, da explícita referência ao seu órgão genital e das sensações de desejo, que pertencem decididamente a uma esfera extremamente privada, sobretudo pela razão que rechaçam qualquer semblante de *gossip cor de rosa* e se ligam mais a uma introspecção especulativa, isto é, uma procura em volta não da significação, mas,

---

assim chamadas, vanguardas brasileiras. Lemos na introdução ao seu trabalho: Ese imaginario dotó al cuerpo de una potencia transgresora que adquirió diversas figuraciones e intervino críticamente en tres momentos específicos de la historia reciente de Brasil: el momento del modernismo racional, el posterior momento del modernismo revolucionario y el momento de la modernización autoritaria, que alcanzó su apogeo durante los setenta y produjo, en el plano del arte, una revisión crítica de las vanguardias brasileñas de los cincuenta y sesenta, especialmente del concretismo.

<sup>125</sup> VELOSO, Caetano. “Saindo do centro”. *O mundo não é chato*. (org. Eucanaã Ferraz). São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 335.

justamente, do inacabado, da inquietude e do questionamento. De fato, surge uma profunda ligação entre o estado da alma – presa pelo desejo – e o estado do corpo – afetado por «sufocante taquicardia, cólicas intestinais, ereção dolorosa» – que não só demonstra a união de um com a outra, mas também, a simultaneidade do prazer e da dor, da doença e da saúde. Isto poderia se refletir na definição que Foucault dá do termo *pathos* em *História da sexualidade*:

Ele [o *pathos*] tanto se aplica à paixão como à doença física, à perturbação do corpo como ao movimento involuntário da alma; e num caso como no outro, refere-se a um estado de passividade que, para o corpo, toma a forma de uma afecção que perturba o equilíbrio de seus humores ou de suas qualidades e que, para a alma, toma a forma de um movimento capaz de arrebatá-la apesar dela própria.<sup>126</sup>

A ambivalência do conceito de *pathos*, por sua vez, se reflete na ambivalência do processo da escrita, isto é, da escrita enquanto *pharmakon*. Em grego antigo, a palavra *pharmakon* significa tanto remédio, quanto veneno e, em “A farmácia de Platão”, Derrida defende e resgata sua duplicidade, a saber, o duplice valor da escrita contra o suposto platonismo que a limitou à acepção de veneno, desclassificando-a em prol do *logos*. Segundo Derrida:

Quando uma palavra inscreve-se como a citação de um outro sentido dessa mesma palavra, quando a antecena textual da palavra *pharmakon*, significando remédio, cita, re-cita e permite ler o que na mesma palavra significa, num outro lugar e uma outra profundidade da cena, veneno, a escolha de uma só dessas palavras tem como primeiro efeito neutralizar o jogo citacional, o “anagrama” [...] poder-se-ia mostrar, sem dúvida, que esta interrupção de passagens entre valores contrários já é, ela mesma, um efeito de “platonismo” [...] <sup>127</sup>

A partir das noções deslocadoras de *pathos* e *pharmakon*, o processo da escrita se insere em um entrelugar entre o corpo e a alma, a realidade e a ficção, a doença e a saúde, a memória e o imaginário.

---

<sup>126</sup> FOUCAULT, Michel. *O cuidado de si*. Em IDEM. *História da sexualidade III*. (Maria Thereza da Costa Albuquerque trad.). São Paulo: Graal, 2005. p. 59, 60.

<sup>127</sup> DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. (Rogério Costa trad.). São Paulo: Editora Iluminuras, 2005, [3ª Ed]. p. 45.

Portanto, o pensamento do corpo – ou seja – o ato de entendimento sensível que descobre a coexistência do prazer e da dor no mesmo espaço - se dá através da escrita, que se torna o próprio remédio e causa do sofrimento.

O que concerne o *pharmakon* e o *pathos*,<sup>128</sup> e o que concerne o corpo e a escrita se ligam em um vórtice que não tem limite, enquanto não seria possível definir com clareza em que medida a ambivalência do sensível influencia a escrita ou a ambivalência da escrita o sensível. Isto comporta, com todos os efeitos, a criação de uma prosa que transborda na poesia, ou pelo menos, de uma “grafia” enriquecida pela “bios”, por imagens imateriais, nascidas no berço de um tempo em que não há passado senão no presente e em que não há presente senão na escrita:

Talvez isto venha a ser um romance de memórias imaginárias que, ao contrário do livro de Marcel Proust, não servirão para redimir o passado, e sim para destruir-lhe a vocação abjeta de fazer sentido, de modo que o presente se torne ardente e escrever seja um prazer que dificulta a vida, trazendo-lhe novas impossibilidades de conclusão formal e infundindo-lhe, assim, um forte desejo de continuar.<sup>129</sup>

O que chamávamos de *otobiográfico*, a partir desta declaração de Caetano, começa a pegar literalmente corpo, e vemos que se constrói a

<sup>128</sup> Uma interessante conjunção entre *pathos* e *pharmakon* poderia ser encontrada no *Romeo e Julieta* de Shakespeare, quando Frei Lourenço efetua o monólogo inicial da terceira cena do segundo ato: «Now, ere the sun advance his burning eye \ the day to cheer, and night's dank dew the dry, \ I must upfill this osier cage of ours \ with baleful weeds and precious-juiced flowers. \ The Earth that's nature's mother is her tomb: \ what is her burying grave, that is her womb; \ and from her womb children of divers kind \ we sucking on her natural bosom find. \ Many for many virtues excelente, \ none but for some, and yet all diferente. \ O, mickle is the powerful grace that lies \ in plants, herbs, stones and their true qualities. \ For naught so vile that on the earth doth live \ but to the Earth some special good doth give; \ nor aught so good but, strain'd from that fair use, \ revolts from true birth, strumbling on abuse. \ Virtue itself turns vice being misapplied, \ and vice sometime's by action dignified. \ [enter Romeo]. \ Within the infant rind of this weak flower \ poison hath residence, and medicine power: [...]». SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. New York: Routledge London and New York, 1983. p. 137, 138.

<sup>129</sup> VELOSO, Caetano. Saindo do centro”. *O mundo não è chato*. (org. Eucanaã Ferraz). São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 336.

partir de um movimento kairológico que une o corpo ao *corpus*: o prazer do corpo é a dor de escrever, e o prazer de escrever é a dor de viver em uma “atemporalidade”, ou seja, uma «impossibilidade de conclusão formal».

### III.iii OS CORPOS NO *CORPUS*

A ingerência do *pathos*, de corpo e alma, traduzido por uma escrita como *pharmakon* se torna um preponderante traço “otobiográfico” pela razão que os escritos de Caetano são abertos ao corpo do outro com a mesma “intensidade” que reserva para ele; isto quer dizer que o jogo entre *pathos* e *pharmakon* não figura só a pessoa do autor, mas envolve todas as que entraram no seu tempo.

As pessoas que povoam os escritos de Caetano, portanto, não são descritas de forma, por assim dizer, naturalista, mas sim, vivem de uma intensidade própria, composta tanto pelas sensações experimentadas pelo autor, quanto, e sobretudo, pela íntima “força” delas. Desta maneira, estes escritos transcendem o limiar entre biografia e autobiografia, para alcançarem, justamente, a textura da *otobiografia*, ou seja, da escuta do outro, do crédito com o outro, do eu e o outro, em que a física presença de outrem também se realiza pela combinação de *pathos* e *pharmakon*.

Antes de tudo, leia-se como exemplo parte de um artigo de 1970 dedicado a um show de Jimi Hendrix, cujo relato começa ao guitarrista entrar no palco:

Ele entrou sorrindo e mascando chicletes, leve, meio voando voando sobre as botas de salto alto, sorrindo testando o som da guitarra, incrivelmente bonito, doce, muito bonito, as pernas enxutas, rebolando um pouco, safado, como um moleque das ruas da Bahia, sorrindo, testando o som da guitarra, vindo tranquilo do fundo do palco.<sup>130</sup>

A apreciação, sexualmente ambígua, de Jimi Hendrix se mescla à memória de Caetano que faz com que um dos emblemas da

---

<sup>130</sup> IDEM. “We get high, we never de”. p. 128.

contracultura norte-americana se iguale ao estereótipo do moleque baiano que sorri autoconfiante. Assim, retorna aquele “presente ardente” feito pelo prazer do corpo e escrita, em que o tempo não obedece à sua ordem cronológica, mas sim, kairológica; o passado deságua com suas lembranças sensíveis no momento atual e o espaço da escrita é o lugar onde este encontro acontece. Em 1976, na revista *Música do planeta terra*, Caetano dizia que Milton Nascimento era «a mãe de Nina Simone, a avó de Clementina, o filho futuro do neguinho que a gente via upa na estrada do Zumbi de Edu, de Guarnieri, de Elis»; <sup>131</sup> ou seja, aparenta-se novamente à ideia de um presente kairológico que se traduz na intensidade do corpo:

Milton vinha vindo sozinho pelo caminho e todas as estrelas brilhantes se apagaram à sua passagem para só voltar a brilhar em sua voz quando ele cantasse. E o céu ficou negro e sem luz e então houve muita mais luz. [...] chamei Milton de Milton Renascimento porque parecia ter havido uma revolução sexual em Minas, uma virada de era astral, novo horizonte. <sup>132</sup>

O tom de Caetano é clássico e despojado ao mesmo tempo, as imagens clichê que usa se encontram de maneira inesperada e espontânea, prontas a formar este linguajar barroco cheio de claro-escuros.

Em 1996, trinta anos após a exaltada admissão da grandeza de Milton Nascimento, no prefácio ao livro de Márcio Borges, *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*, Caetano escreve sobre o mesmo Milton: «sua beleza nobilíssima de máscara africana, sua atmosfera a um tempo celestial e triste, sua aura mística e sexual». <sup>133</sup> No resto do parágrafo <sup>134</sup> Caetano considera a relação de continuidade e

---

<sup>131</sup> IDEM. “Mil tons”. p. 100.

<sup>132</sup> IBIDEM.

<sup>133</sup> IDEM. “Histórias do Clube da Esquina”. p. 90.

<sup>134</sup> Trazemos aqui a transcrição da parte em que Caetano examina a inovação tropicalista em comparação com a música de Milton: «[...] eu sou baiano (amante das aparências) e estava engajado num programa de regeneração da música brasileira através da carnavalização do deboche e do escândalo – através da paródia e da autoparódia – e não via ali muito além de um desenvolvimento daquilo que Edu Lobo já vinha fazendo de interessante, ou seja, um desdobramento da bossa nova que abrangia estilizações das formas nordestinas. Claro que, em breve, veria que muito do que nós, baianos, tínhamos sublinhado – a saber: rock, pop, sobretudo Beatles, além da América espanhola – também

ruptura tanto na música dele, quanto na de Milton, e o ponto crucial é justamente que a atenção para o corpo sempre entra a fazer legítima parte de cada tipo de análise, no específico, social e musical.

Em 1981, na revista *Careta*, Caetano desenha o retrato de Maria Bethânia, ou melhor, encarna elementos espirituais no perfil da irmã, que é como se se tornasse o de uma deusa egípcia; nele resulta patente o vínculo indissolúvel entre a alma do canto e os traços da boca, como há uma sugestiva referência ao mútuo olhar de olhos “que veem”, lembrando intensamente o ensaio de Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*:<sup>135</sup>

O perfil de Bethânia é um dos mais belos perfis de mulher que já houve. Sua testa avança numa convexidade incomum e o homem superior logo nota que ali se guarda um cérebro incomum. Sob a testa, cujo arrojo estanca na linha descendente da sobrancelha, que é como que uma versão suave da máscara da tragédia, desenha-se o nariz espanto [...] a boca, emergindo a um tempo brusca e suavemente à flor do visível, ela anuncia o mel que destilara e consumira: em palavras, em beijos, em mel. Sim, porque se os olhos traem o corpo por serem uma revelação do espírito inscrito na carne, a boca trai o corpo por ser uma revelação do próprio corpo. Insondáveis são os mistérios do espírito e olhos que veem inquietam-se diante de olhos que veem.<sup>136</sup>

---

estava incorporado ao repertório de interesse de Milton. Mas todo esse conjunto de informações desempenhava funções distintas em seu trabalho e no nosso. Sem apresentar ruptura [...]» IBIDEM.

<sup>135</sup> A frase que encerra o trecho: «Insondáveis são os mistérios do espírito e olhos que veem inquietam-se diante de olhos que veem», ecoa a ideia da “inelutável cisão do ver” presente no ensaio de Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, baseado na análise de um trecho do *Ulysses* de James Joyce. A frase de Caetano parece, de fato, sondar o que sai da cavidade do objeto em que entra o olhar; leia-se no ensaio: «É que a visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos humanos. *In bodies*, escreve Joyce, sugerindo já que os corpos, esses objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade, são coisas a tocar, a acariciar, obstáculos contra os quais “bater sua cachola” (*by knocking his sconce against them*); mas também coisas de onde sair e onde reentrar, volumes dotados de vazios, de cavidades ou de receptáculos orgânicos, bocas, sexos, talvez o próprio olho.» DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos o que nos olha*. (trad. Paulo Neves), São Paulo: Editora 34, 1998. p. 30.

<sup>136</sup> VELOSO, Caetano. “O perfil da Bethânia”. *O mundo não é chato*. (org. Eucanaã Ferraz). São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 305.





Perfil de Maria Bethânia, 2009. <sup>137</sup>

O fascinante “mistério” com que é aqui reproduzido o perfil de uma das maiores cantoras da história da música brasileira é derivado da colisão do invisível com o visível em uma epifania que se perde no ritmo fragmentado e na repetição das orações na escrita de Caetano.

---

<sup>137</sup> <http://petroglifotribal.blogspot.com.br/2009/02/maria-bethania-em-lisboa-no-coliseu.html>.

Em 1985, em artigo para a revista *Status*, Caetano comenta o ensaio fotográfico de Gal Costa, “A estrela nua”,<sup>138</sup> em que, paradoxalmente, entre os seios, o púbis, as pernas e as costas nuas e sensuais da colega, das palavras de Caetano volta à tona o detalhe da boca e da “mulatice” de Gal:

Gal é linda. Tem uma boca linda e é magnífico que por essa boca saia exatamente essa voz. Sempre a senti mulata e uma das coisas melhores de ela ter cortado os cabelos e tirados essas fotos nuas é a revelação de sua mulatice. São deslumbrantes sobretudo as poses onde a bunda aparece de perfil, bem negra e bem dura. Há muita alegria física e muita dignidade nesse corpo de mulher madura e menina. [...] no caso de Gal, especialmente, eu sinto mil emoções relacionadas com o encontro de extensões daquela qualidade essencial que um dia percebi na sua voz.<sup>139</sup>

Ora, é significativa a atenção que Caetano dedica à boca das mulheres cantoras, parece que ele observa com sensual veneração este templo do corpo em que se concretiza a impalpável maestria da irmã e da Gal. A denotação que ele dá à boca constrói, com efeito, um paralelo com o *pathos*, sendo ela vista como um ponto em que alma e corpo se unem em um traço só.

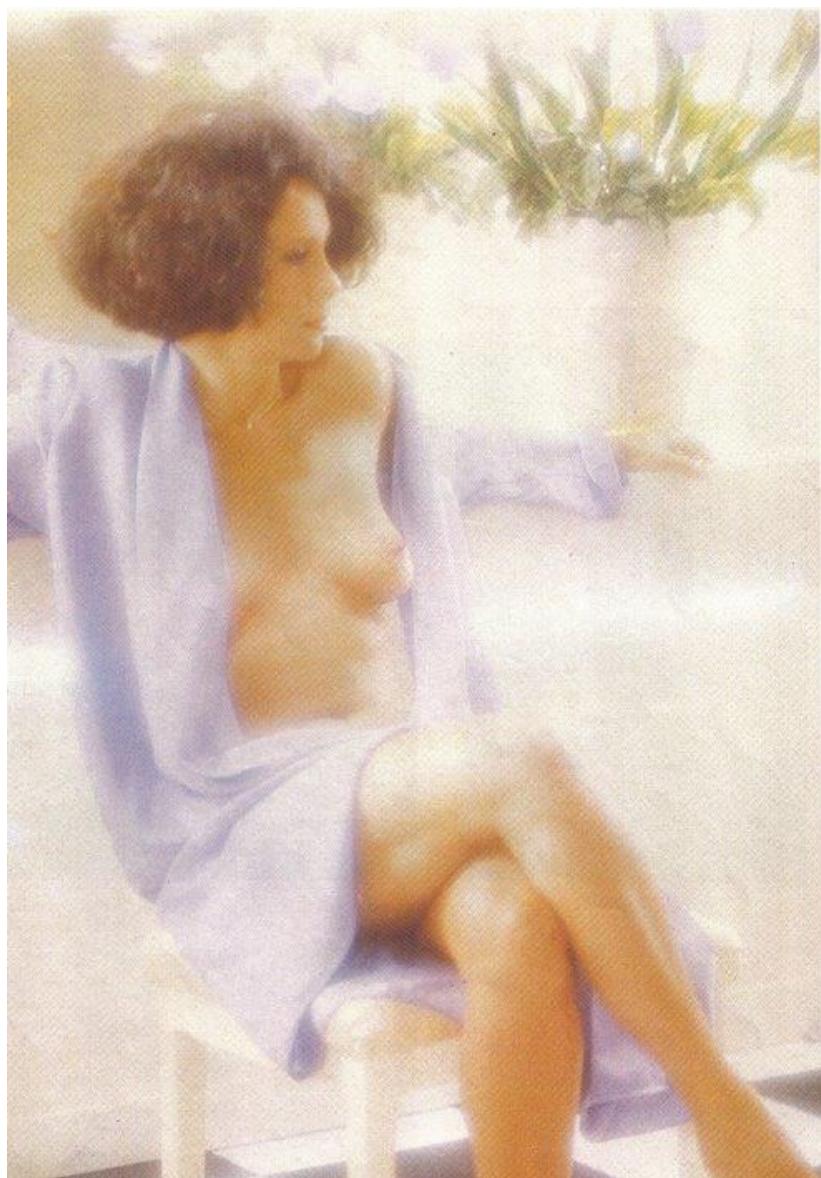
Inclusive, é curioso como esta reciprocidade seja referida também à “mulatice” e à “alegria física” de Gal Costa. Caetano, de fato, faz de uma característica epidérmica um caráter substancial e, vice-versa, de um atributo da personalidade um aspecto exterior, conciliando assim um movimento circular que do fora vai para dentro e do dentro vai para fora.

Enfim, lendo o trecho e observando as fotos de Gal, reparamos que «a bunda bem negra e bem dura» é a parte do corpo que menos aparece e, portanto, que menos chama atenção. O olhar de Caetano é o de quem procura ver além do que é óbvio ou aparente, isto é, do que aparece, para achar os detalhes que, mais do que aparecer, parecem ver o que os olha.

---

<sup>138</sup> Marisa Alvarez Lima. *Status*. 02 \ 1985. Foto: <http://galcostafatal.blogspot.com.br/2010/04/gal-costa-estrela-nua.html>.

<sup>139</sup> VELOSO, Caetano. “A estrela nua”. *O mundo não é chato*. (org. Eucanaã Ferraz). São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 302.





Gal Costa, foto por Marisa Alvarez Lima. Status, 1985.

Continuando a travessia dos textos de Caetano, chegamos ao ano de 1994, quando no artigo a “A voz da Lua”, repete algumas considerações sobre Giulietta Masina, esposa de Federico Fellini, primeiramente feitas em meados dos anos 60:

Giulietta Masina, considerada sem atrativos, representa uma mulher que vende o próprio corpo no filme “As noites de Cabiria”. Marilyn Monroe, que representa o tempo todo, nos filmes e na vida, uma mulher cujo corpo tem alto valor de venda, é considerada uma mulher atraente. Mas, por sob a maquiagem e as roupas grotescas que foram desenhadas para ridicularizar a prostituta do filme, percebe-se um corpo pequeno mas firme e bem torneado;

enquanto por trás da pintura e do figurino composto para criar o glamour da outra, adivinha-se a flacidez dos músculos e a desproporção das partes.<sup>140</sup>

Se sairmos apenas da coletânea *O mundo não é chato*, para entrarmos na leitura de um artigo que Caetano escreveu para a revista *Carta Capital* para as eleições à presidência de 2014, há um “apaixonado” apoio a Marina Silva, cuja justificativa joga ao redor do “fenótipo” dela:

“Marina Presidente”. Quanta coisa se mexe com esse grito! A segunda mulher presidente e – detalhe de grande força que não tem sido lembrado – o primeiro postulante de pele escura. Com seus elegantes traços, resultado óbvio de mistura de cafusos com mamelucos, Marina, além de vir do coração da Amazônia [...] ela significara a chegada de evidentes fenótipos negros no posto da presidência da República. Isso não é pouco. Sentirei orgulho ao ver seu rosto representando nosso país nas imagens que se espalharem pelo mundo.<sup>141</sup>

Afirmando que se orgulharia vendo um rosto que vem «do coração da Amazônia, de evidentes fenótipos negros» como representante do Brasil, Caetano demonstra como a presença do corpo não só perpassa o *corpus* intelectual, mas também o político, que por sua vez se torna uma escrita da *dynamis* que se faz *pharmakon*.

Isso quer dizer que a ideia de nação chega a abranger uma vertente ficcional como parte de sua constituição interna, ou seja, que não há Brasil sem um Brasil que não seja – pelo menos em parte – ficção. Na conferência proferida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 26 de outubro de 1993, Caetano abre sua fala com um trecho de Borges lido em incógnito,<sup>142</sup> ou seja, lido como se fosse parte de sua própria comunicação volta para descrever os brasileiros, sendo que o trecho é, na verdade, autoral e direcionado para os argentinos. Portanto, vemos como de súbito realidade e ficção, “autoralidade” e citação se justapõem para introduzir o tema Brasil:

---

<sup>140</sup> IDEM. “A voz da lua”. p. 225.

<sup>141</sup> VELOSO, Caetano. “Apoio a Marina Silva”. [Shttp://oglobo.globo.com/brasil/caetano-veloso-declara-apoio-marina-silva-e-criticado-nas-redes-sociais-13783700](http://oglobo.globo.com/brasil/caetano-veloso-declara-apoio-marina-silva-e-criticado-nas-redes-sociais-13783700).

<sup>142</sup> BORGES, Jorge Luis. “*Nuestro pobre individualismo*”. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Tomo I. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 658.

Nosso povo, diferentemente dos americanos do Norte e de quase todos os europeus, não se identifica com o Estado. Isso pode-se atribuir ao fato geral de que o Estado é uma inconcebível abstração. O Estado é impessoal: nós só concebemos relações pessoais. Por isso, para nós, roubar dinheiros públicos não é um crime. Somos indivíduos, não cidadãos. Aforismos como o de Hegel – “O Estado é a realidade da ideia moral” – nos parecem piadas sinistras. Os filmes elaborados em Hollywood repetidamente propõem que se admire o caso de um homem (geralmente um jornalista) que procura a amizade de um criminoso para depois entregá-lo à polícia: nós, que temos a paixão da amizade e consideramos a polícia uma máfia, sentimos que esse “herói” dos filmes americanos é um incompreensível canalha. Sentimos com D. Quixote que “lá se haja cada um com seu pecado” e que “não é bom que os homens honrados sejam verdugos dos outros homens”. Estas palavras que acabei de pronunciar podem parecer referir-se a nós, brasileiros. E não tenho dúvida de que, se ditas hoje por um brasileiro diante de brasileiros, podem causar – a despeito da encantadora elegância com que estão dispostas, ou principalmente por causa dela – certo mal estar.

Na opinião de Caetano (que lê Borges), o Estado é «uma abstração inconcebível» por ele ser «impessoal», pela sua falta de um corpo, ou melhor, dos corpos dos *indivíduos* – e não dos *cidadãos* – que o compõem. O que falta para que o Estado seja “real”, portanto, é um “fascínio ficcional” que envolva vidas, estórias, histórias, corpos, ficções de vidas, escritas de vida.

Porém, o aspecto “ficcional” do Estado poderia ser desdobrado inversamente se lermos outra conferência, desta vez, a de Derrida, proferida, como vimos, para o bicentenário da Declaração da Independência dos Estados Unidos: *Otobiografias*. Em volta do tema da assinatura, Derrida argumenta que Thomas Jefferson, ao assinar a Declaração, além da Independência, trazia «hipocresía, equívoco, indecidibilidad o ficción», e continuava: «ahora bien, esse pueblo no existe. No existe *antes* de esa declaración, no existe *como tal*.»<sup>143</sup> Segundo Derrida “a assinatura inventa o signatário”, e portanto, a Declaração inventou o “povo” que, supostamente, através de seu representante, a assinou; servindo-se dos artifícios da ficção, a

---

<sup>143</sup> DERRIDA, Jacques. *Otobiografias - La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2009. p. 16.

Declaração fabricou um *corpus* jurídico-ético sem corpos, esvaziado de matéria vida, ou seja, uma ficção-não-*otobiográfica* que, contudo, deveria representar o povo. Com efeito, quando o Estado se arrogar o poder de representar seu próprio povo o faz desaparecer sintomaticamente.

Portanto, se o Estado existe em função de representar um povo que não existe, *ergo*, o Estado não existe e é para compensar esta impalpabilidade que o Estado impõe-se como um golpe de força, militar e político. Como escreve Derrida: «Declaración como un vibrante acto de fe, como una hipocresía indispensable para un golpe de fuerza político, militar, económico, etc., o, más simplemente, más económicamente, como el despliegue analítico y consecuente de una tautología». <sup>144</sup>

Eis que se abre a questão do *pharmakon* na ficção: o elemento ficcional do Estado pode ser, ao mesmo tempo, simultaneamente, ausência e presença na medida em que a ficção *otobiográfica* poderia dar corpo, matéria e vida ao Estado, mas, sua ausência o torna um contrato impessoal, uma simples assinatura que inventa seu signatário, inventando a ficção dele.

Ora, tanto para Caetano que lê Borges, quanto para Derrida que lê Nietzsche, uma plausível solução à impessoalidade do Estado poderia ser encontrada na autoafirmação do indivíduo e de suas necessidades. «O Estado é impessoal: nós só concebemos relações pessoais», <sup>145</sup> escrevia Borges, enquanto a Nietzsche cabiam palavras mais drásticas:

En la Tierra no hay ninguna cosa más grande que yo: yo soy el dedo ordenador de Deus, así ruge el monstruo. Y solo quienes tienen orejas largas y vista corta se postran de rodillas! Estado llamó yo al lugar donde todos, buenos y malos, son bebedores de venenos; Estado, al lugar en que todos, buenos y malos, se pierden a si mismos; Estado, al lugar donde el lento suicidio de todos se llama "la vida".<sup>146</sup>

As palavras de Nietzsche citadas por Derrida ecoam nas considerações de Caetano sobre a citação de Borges que cita D. Quixote:

<sup>144</sup> IDEM. p. 22.

<sup>145</sup> BORGES, Jorge Luis. "Nuestro pobre individualismo". In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Tomo I. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 658.

<sup>146</sup> DERRIDA, Jacques. *Otobiografías - La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2009. p. 80.

”lá se haja cada um com seu pecado” – o tom dessa[s] enunciação[ões] nos leva a admitir que há algo de sábio em colocar o respeito pela individualidade para além dos direitos de cidadão. [...] em que medida podemos discriminar o que é, em nós, atraso em relação, por exemplo, às conquistas americanas de direitos dos cidadãos do que é vantagem nossa por não termos aquela obsessão, que é uma obcecação, que os americanos têm de considerar passíveis de julgamento público as mais íntimas, nuançadas e sutis ações do âmbito privado?.<sup>147</sup>

Vale a pena resumir: Caetano que lê Borges, que lê Cervantes, em paralelo com Derrida, que lê Nietzsche, exalta a individualidade, a *otobiografia*, para contrastar o lento suicídio dela monopolizado pela obsessão e obcecação pelo aparato do Estado como sistema acima de tudo e de todos, que suprime até a esfera íntima individual.

Caetano dispõe, “com encantadora elegância”, uma sutil provocação cujo foco não é justificar o roubo do dinheiro público sob a máscara do individualismo, porém e com razão, a emancipação do indivíduo “tropical” do monopólio de Estado, “diferentemente dos americanos do norte”. Isto é, Caetano exalta nos americanos do sul o que é considerado um “pecado” para os americanos do norte, ele desloca o sistema EUA-cêntrico,<sup>148</sup> que quer a supremacia do Estado sobre o indivíduo, para inaugurar a orgulhosa apropriação da periferia, do rejeitado, da vergonha e do atraso como forma de expressão autenticamente tropical, vale repetir, diferentemente dos americanos do norte. Graças a este deslocamento de perspectiva, que foi, há um tempo

---

<sup>147</sup> VELOSO, Caetano. “Diferentemente dos americanos do norte”. *O mundo não é chato*. (org. Eucanaã Ferraz). São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 44, 45.

<sup>148</sup> Na parte final do ensaio “O cosmopolitismo do pobre”, Silvano Santiago acena a um moderno e mais democrático multiculturalismo que tenta reagir às discriminações étnicas e individuais colocando-as, justamente, acima do sistema Estado-Nação, ou seja, priorizando os direitos humanos em detrimento das normas jurídicas. Segue Silvano: «Uma nova e segunda forma de multiculturalismo pretende 1) dar conta do influxo de migrantes pobres, na maioria ex-camponeses, nas megalópoles pós-modernas, constituindo seus legítimos e clandestinos moradores, e 2) resgatar, de permeio, grupos étnicos e sociais, economicamente desfavorecidos no processo assinalado de multiculturalismo a serviço do estado-nação.» SANTIAGO, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre*. Em Idem. *O cosmopolitismo do pobre, crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 59.

atrás, o cavalo de batalha dos tropicalistas, aceita-se que as (supostas) idiossincrasias latino-americanas se resolvam com *outros* meios, não mais os da objetivação jurídica, mas da “corajosa intensidade” que, como um *pharmakon*, faz de um veneno seu próprio remédio:

Espero, ao contrário, poder convencer os aqui presentes de que, do ponto de vista dos que fizeram o tropicalismo, a bossa nova de João Gilberto e Antônio Carlos Jobim significava violência, rebelião, revolução e também olhar em profundidade e largueza, sentir com intensidade e coragem, querer com decisão. E tudo isso implica enfrentar os horrores da nossa condição: ninguém compõe “Chega de saudade”, ninguém chega àquela batida de violão sem conhecer não apenas os esplendores, mas também as misérias da alma humana. [...] O otimismo da bossa nova é o otimismo que parece inocente de tão sábio: nele estão – resolvidos provisória mas satisfatoriamente – todos os males do mundo.<sup>149</sup>

A inversão de valores, em que «nosso atraso» é o sinal de ter escapado de uma «uma escravidão maior»,<sup>150</sup> escreve finalmente a ficção de quem mora “em um país tropical abençoado por Deus e bonito por natureza”, em que se deixa o paradigma EUA-cêntrico, em benefício de uma sensibilidade capaz de unir horrores e esplendores em uma caótica harmonia só. Uma *otobiografia*, uma realidade-ficção, um *pharmakon*, um *pathos* latino-americano.

### III.vi. O GOSTO E O *CORPUS* NO *CORPUS*

#### a) O gosto.

Há *otobiografia* quando houver ficção, há ficção *otobiográfica* quando houver a compenetração do “si” na “verdade”, ou seja, quando ambas, ficção e verdade, perdem seus próprios estatutos convencionais.

---

<sup>149</sup> VELOSO, Caetano. “Diferentemente dos americanos do norte”. *O mundo não é chato*. (org. Eucanaã Ferraz). São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 47, 50.

<sup>150</sup> IDEM. p. 60.

A escrita *otobiográfica*, portanto, traz consigo a superação das barreiras, a inauguração do permeável limiar das coisas. Esta superação, esta passagem do limite para o limiar não aconteceu mansamente e despercebida, mas sim, através de questionamentos polêmicos, de provocações irreverentes, da persistente irrupção de um *angulus neglectus* para implodir com a luminosa e sem sombra ordem das ideias. Em *Ecce Homo*, Nietzsche lamentava: «Não conhecemos, nem de longe, suficientes coisas de Lord Bacon, o primeiro realista em todos os sentidos contundentes desta palavra, para saber tudo o que fez, o que quis, o que experimentou dentro de si». <sup>151</sup>

A mesma urgência é levantada por Derrida, de quem é destacado um depoimento no jornal argentino *La Nación* por ocasião da publicação da biografia dele por Benoit Peeters: «Me gustaría escucharlos [Heidegger e Hegel] hablar de su vida sexual. ¿Por qué los filósofos se presentan en su obra como seres asexuados? ¿Por qué borraron su vida privada de su obra?». <sup>152</sup>

A necessidade de se colocar dentro do texto, em *Otobiografías*, é traduzida da seguinte forma: «Poner en juego su nombre (con todo lo que se compromete en él y que no se resume en un yo), poner en escena firmas, hacer una imensa rúbrica biográfica de todo lo que se escribe de la vida o de la muerte». <sup>153</sup>

E não é uma coincidência ou um acaso que, apenas um ano antes desta afirmação de Derrida, em 1975, Caetano escrevia: «y lo puedo probar. Yo no tengo miedo de esos que no tienen el coraje de poner la cara. He dicho que dormi con el Papa y lo pruebo. Porque yo tengo el coraje de poner la cara». <sup>154</sup>

De fato, jogar o próprio nome no texto, jogar com o próprio nome na vida, “poner la cara” mede o peso da escrita *otobiográfica* que, nesta perspectiva, além de oscilar entre uma suposta ficção ou verdade, se torna uma marca da própria “pessoa”, assim como escreve Moreiras em “Autografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)”: «Para una

<sup>151</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Ecce Homo, Como se chega a ser o que se é*. (Antonio Carlos Braga trad.). São Paulo: Editora Escala, 2013. p. 68.

<sup>152</sup> Derrida el decostrutor. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/1548430-derrida-el-deconstrutor>.

<sup>153</sup> DERRIDA, Jacques. *Otobiografías - La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2009. p. 33.

<sup>154</sup> VELOSO, Caetano. “Saindo do centro”. *O mundo não é chato*. (org. Eucanaã Ferraz). São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 342.

prática no-transcendental de autobiografia, el problema no es la indecidibilidad entre ficción y verdad, sino la mera decidibilidad del nombre propio, como nombre único y únicamente heredado.»<sup>155</sup> Isto é, segundo Moreiras, na *otobiografía* escreve-se a «intrasferible inscripción de una unicidad»,<sup>156</sup> a unicidade do autor, sua ficção e sua biografia.

Cientes dessas questões, lemos um exemplo extraído de um dos primeiros esboços críticos de Caetano que com 23 anos – era 1965 – compunha essa espécie de invectiva direcionada a José Ramos Tinhorão a fim de defender a nascente bossa nova da acusação de trair a “pura” música nacional, o samba:

A julgar pelos artigos históricos reunidos em livro pelo Sr. José Ramos Tinhorão – infelizmente o único a colocar o assunto música popular brasileira em discussão - , somente a preservação do analfabetismo asseguraria a possibilidade de fazer música no Brasil. Embora assim não esteja explícito em palavras no livro, a atuação dos artistas da classe média é apenas um acidente nefasto: não houvesse ocorrido isso e o futuro nos asseguraria pobres autênticos, enquanto classe-médias estudiosos, como o Sr. Tinhorão, aprenderiam os nomes das notas.<sup>157</sup>

Essa sarcástica intervenção mostra um jovem Caetano que se opõe a um afirmado e reconhecido crítico, vindicando uma leitura anti-conservadora de um fenômeno recém nascido e, sobretudo, o abandono dos preconceitos pós-Estado Novo que negavam qualquer coisa brasileira que penetrasse na cultura dos Estados Unidos. A justificativa oferecida por Caetano não se limita a uma análise sonora do jazz e do samba, da ideia de “repetição, reelaboração e criação”, mas se baseia, sobretudo, no fator de seu próprio gosto, expresso logo na sequência do artigo:

A organização sonora que lhe (a Antonio Carlos Jobim) foi sugerida pelo entendimento do violão e do canto de João Gilberto é, ao mesmo tempo, samba popular e música de câmara, com muitos ensinamentos colhidos no jazz. Mas não é jazz. Basta ouvir “Rosa Morena”, de Caymmi: um assobio

---

<sup>155</sup> MOREIRAS, Alberto. *Autografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)*. Suplemento Anthropos 29. p. 130.

<sup>156</sup> IDEM. p 129.

<sup>157</sup> VELOSO, Caetano. “Primeira feira de balanço”. *O mundo não é chato*. (org. Eucanaã Ferraz). São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 143.

malandro, uma flauta lírica parecem nascer do violão que, por sua vez, resulta das notas e das palavras da melodia; tudo compondo uma peça de forma redonda e acabada. Não se trata de uma superposição de formas, nem de uma (como muitas) tentativa (desde a premissa, frustrada) de resolver uma forma pela outra: aqui não se aprimoram as fórmulas conhecidas para dar uma aparência de jazz ou de clássico ao samba que se interpreta, nem se considera o samba um tema a partir do qual se pode realizar uma peça “erudita” ou “jazzística”. Todo o conhecimento técnico, adquirido onde quer que seja, está a serviço da recriação da forma do samba, do jogo rico que se faz com seus elementos, os sons distribuem-se ritmicamente para reencontrar o gosto pelo gingado, o domínio do ritmo complexo do samba, para daí, atingir (como poucas vezes se conseguiu) seus conteúdos: a malícia, certa nostalgia, o dengo.<sup>158</sup>

A delicadeza e sensualidade emanadas das palavras com que Caetano se reporta à bossa-nova denunciam o impalpável e invisível “gosto pessoal”, ou seja, tudo o que desperta sentimentos de intensidade que existem fora da matéria.

De forma análoga, porém oposta, lemos um Caetano agressivo e prepotente que defende seu “gosto sensível” contra quem não sabe lê-lo. Eis as palavras direcionadas a um crítico inglês que opinou sobre a coerência de um álbum “bossanovista” como homenagem para o cinema felliniano:

Um crítico inglês, desses presunçosos que escrevem em revistas de rock, desancou o álbum [Omaggio a Federico e Giulietta] que saiu do show que fiz para a Fundação Fellini. Ele dizia não haver nada de felliniano no disco e só ouvia a redundante bossa-nova de outros discos brasileiros. Era um idiota e estava errado. “Chora tua tristeza” era núcleo de um sentimento que eu reencontrava no cinema felliniano. “Coimbra” e “Coração materno” eram radiografia de Nino Rota.<sup>159</sup>

O que contradistinguiu a escrita de Caetano foi, justamente, o gesto de “poner la cara”, pôr seu nome, seu gosto e seu desgosto. Isto é, o gesto de escrever não é um vazio funcional em benefício da linguagem, mas uma verdadeira afirmação polêmica até a agressão verbal.

---

<sup>158</sup> IDEM. p. 149.

<sup>159</sup> VELOSO, Caetano. “Só e sozinho”.  
<http://www.caetanoveloso.com.br/blog.php>.

### b) O *corpus*.

A abundância de referências e citações que se encontram espalhadas no meio dos textos de Caetano adquirem a forma de citações das próprias letras, relatos de experiências e, sobretudo, referências a outras músicas. Como havia “o corpo do outro no *corpus*”, agora há o *corpus* do outro no *corpus* do artista. A “deglutição e amálgama” do próprio material junto com o alheio tem a ver com a estratégia antropófaga e a de colagem da fase tropicalista e, de fato, se torna um traço recorrente na escrita de Caetano dos anos 70. Neste período, o autor compositor serve-se deste tipo de fragmentos para tecer uma escrita onírica ou visionária pelo peculiar movimento que faz com que a prosa do texto não se desligue da canção. Lemos os dois exemplos em que o primeiro traz à tona uma música de Caetano e o segundo de Chico Buarque de Hollanda:

Eu vejo você na janela ou no parapeito da varanda, brincando comigo, com seu filho nos braços, dizendo a quem está junto de você olhe como ele ri e cantando bem alto pra me insultar e me encher de alegria eu quero ir, minha gente eu não sou daqui, eu não tenho nada, quero ver Irene rir, quero ver Irene dar sua risada, e o menino rindo nos seus braços como o filho de Sandra.<sup>160</sup>

O refrão da música *Irene ri* encaixa-se entre “os soluços” das linhas do texto, colocando a música dentro e fora dele ao mesmo tempo, como na passagem de “Nossa Carolina em Londres”, de 1970, em que a letra de Chico, que já tinha sido regravada por Caetano em 1969, torna-se ela própria o texto, a música “Carolina”, de 1967, e “Televisão”, do mesmo ano, se fundem e se plasmam em um movimento que as une tanto ao refrão do grupo britânico *The animals*, quanto a um ritmo circular e obsessivo:

Eu gostaria de contar, mas não tenho talento para narrar coisas TIM-tim por TIM-tim. Oh God please don't let me be misunderstood. Devagar. Na terra de um dos seus sambas Chico Buarque contrapõe a lua e a televisão, a rua e a

---

<sup>160</sup>VELOSO, Caetano. “De noite”. *O mundo não é chato*. (org. Eucanaã Ferraz). São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 349.

sala. Digamos que eu, vivendo na miséria cultural brasileira, estou na sala, vendo televisão. A minha irmã Carolina está na janela vendo a rua e meu amigo Chico está na rua, vendo a lua. A minha namorada Carolina está no vídeo e meu inimigo Chico está no vídeo. Eu estou na rua, a minha desconhecida Carolina está na janela e o meu amigo Chico está no vídeo. Permutações simples de três termos complexos.<sup>161</sup>

Em outro exemplo de 1972, a cadência das citações é tão assídua que faz perder a noção de “autêntico”, ou melhor, os poucos fragmentos que se furtam delas funcionam mais como mero eco das próprias citações:

Na pernambucália: não se perca de mim, não se esqueça de mim, não desapareça. \ no porto da barra limpa: que barra pesada. que preguiça. que beleza, quanto medo. quanta alegria, a chegada da caetanave tapajós na praça castro alves. Nando. A chuva, quanto medo. marquinho. o que é que a baiana tem? você já foi à bahia, nega? não?, então va. atrás do trio elétrico, esse negócio mãe preta ser leitera já encheu sua mamadeira, do jeito que vai, a bahia vai virar um cocô. Vá mandar noutra lugar. na TV: uma cara de pierrot. \ no municipal: resto de janta abaianada. nada.<sup>162</sup>

Ora, lemos outro interessante trecho de 1976, cujo título e primeira parte são uma corrente de alusões indiretas cujo final é uma pergunta direta: “Que coisa genial, não é, Glauber?”:

Gil contando o que Dominginhos disse. Gil confirmando o que Perinho Albuquerque contava sobre Dominginhos. Dominginhos lembrando as conversas atravessadas de meu pai e minha mãe: eu ficava ouvindo, minha mãe olhando para o infinto e meu pai olhando para o outro lado. Só um filme conseguiu captar isso: *Vidas Secas*. Dominginhos contando ao povo no Teatro Tereza Raquel. [...] Que coisa genial, não é, Glauber? E Glauber está incrível. Desta vez encontrei com ele mais de verdade. Um pessoal dessas revistas mais novas falou que o jornalismo feito em tom pessoal morreu nos anos 60. Se for assim, a gente se fala pessoalmente. A vida entre os monstros.<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> IDEM. “Nossa Carolina em Londres”. p. 123. (no texto não há letras maiúsculas).

<sup>162</sup> IDEM. “Lá em Londres”. p. 120.

<sup>163</sup> IDEM. “Gil contando o que Dominginhos disse”. p. 104, 107. A seca afirmação no final da citação, “a vida entre os monstros”, poderia aparecer uma mera excentricidade coerente com um texto disjuncto e (des)organizado em

Pelo visto, a alusão que Gil faz da alusão de Dominginhos que alude sempre a outra coisa não leva para nenhum assunto e simplesmente compõe uma corrente de *non-sense* em que o vazio da citação é o assunto em si, ou melhor, o ato de citar é a pura matéria do artigo de Caetano. Neste trecho, entretanto, percebemos uma leve nuança que nos permite refletir sobre a apropriação da estratégia antropófaga na escrita de Caetano: a ideia de deglutir em um corpo só fragmentos contraditórios do discurso de outrem não tem como objetivo compor uma colagem impessoal e despedaçada, ao contrário, quer afirmar ainda mais a “cara” do autor em toda sua pessoa, em todo seu corpo. A corrente de alusões que por um instante se prende à referência ao filme de Nelson Pereira dos Santos, *Vidas Secas*, deságua na pergunta direta ao diretor Glauber Rocha e, enfim, à necessidade de “se falar pessoalmente”. O valor da antropofagia na escrita de Caetano, portanto, se converteria em *otobiografia* a partir da tentativa de tornar o texto um discurso direto, ou melhor, uma conversa informal, um diálogo, uma forma de introduzi-lo pessoalmente e de, pessoalmente, colocá-lo em contato com o outro.

---

fragmentos a-lógicos, porém, provoca um eco certamente significativo se pensarmos na definição de “monstro” que César Aira escreve, dez anos depois desse depoimento de Caetano, no *Diccionario inconcluso del narrador latinoamericano atual*: «El monstruo es único, no tiene con quién casarse ni con quién procrear [...] Por eso se les suele dar el don de la inmortalidad [...] por eso los monstruos tienen, en fin, esa melancolía [...] la posterioridad del monstruo es su leyenda. Em eso el monstruo es un ente casi artístico, porque lo único que puede dejar es la historia que fue» (AIRA, César. “*Monstruo*”. In: Boletín de reseñas bibliográficas. *Diccionario inconcluso del narrador latinoamericano atual*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras – UBA, 2006. p. 337). À luz desta “definição” de dicionário, a razão do uso da palavra “monstros” referida à vida e a relação entre os artistas fica mais clara. Caetano se refere, assim, a incompatibilidade e à condição de “*beaux et maudits*” dos que se encontravam além do paradigma ortodoxo da criação. O “monstro-artista” é um ser estranho para os comuns mortais, ele é alheio à lógica de consumo e produção convencional, portanto, o peso e a responsabilidade de sua “imortalidade” são pagos pelo isolamento e a distância dos outros seres.

## VI CAPÍTULO

### E CAETANO É CHATO?

Talvez seja por esta eternamente presente *otobiografia* que o nome “Caetano Veloso” desperte reações contrárias bastante extremas: amor – ódio, admiração – intolerância, prazer – incômodo; pois, de fato, o jeito de se exteriorizar e, sobretudo, de se decompor em uma pluralidade de atitudes contraditórias, “pondo sempre a própria cara” choca-se diretamente com a “sensibilidade”, com certa dignidade intelectual e “bom senso” do leitor ou ouvinte. Sem dúvida, a popularidade de que sempre gozou Caetano é devida significativamente à ambiguidade de sua recepção e, também, à sua “alegre indiferença” mesmo diante das mais pesadas críticas que o acompanham fielmente desde o início de sua carreira de músico e, por que não, de escritor.

São inúmeros os atritos e as brigas em que Caetano se envolveu desde os primórdios de sua carreira, e mais numerosas ainda são as condenações que ele recebeu: começando pelos integrantes da União Nacional Estudantil (UNE) e equivalentes da esquerda engajada nos anos 60, pelos seus fãs nos anos 70, por afirmados artistas e intelectuais nos anos 80 e, assim, chegamos aos dias de hoje e às divergências com Roger Waters, a imprensa e a mídia em geral.<sup>164</sup>

---

<sup>164</sup> Em 68, no Festival Internacional da Canção, Caetano e Gil foram alvo da ira do público de esquerda por causa das performances deles e da fala de Caetano, em que desaprovava a lógica dos festivais; entretanto, Caetano “se orgulha” desta reação, como podemos ler no trecho correspondente à experiência em *Verdade Tropical*: «[...] entre as coisas que nos atiravam da plateia (em geral pedaços de papel enrolados, copos de plástico ou de papelão etc.), um pedaço de madeira serrada, do tamanho e da espessura de um maço de cigarros mais ou menos, acertou sua [de Gil] canela, tirando sangue. Na calçada em frente ainda havia pessoas gritando coisas. [...] Eu me sentia orgulho, sem embargo.» (VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo, Companhia de bolso, 2008. p. 297). Em 73 o disco *Araçá Azul* obteve um grande número de devoluções, tanto que foi retirado do catálogo e reinserido só em 1987; de novo, Caetano “se

---

orgulha” deste “fracasso”, como se lê no texto, também, em *Verdade Tropical*: «Ao chegar em casa, a maioria nem sequer aguentava ouvir a primeira faixa até o fim: voltava correndo ao vendedor para tentar devolver o disco. Eu me orgulhava desse tipo de fracasso.» (IDEM, p. 478). Nos anos 80, são salientes as críticas e reprovações por Décio Pignatari, José Guilherme Melquior e Roberto Schwarz (na verdade, o caso “Veloso \ Schwarz” ocorre desde os 70 até o começo dos anos 2000, com “Verdade Tropical, um discurso de nosso tempo”, publicado 15 anos após a *Verdade Tropical* de 1997). Não surpreende que nestes casos, Caetano “se orgulhe” de seus atritos e reaja com carinho e resignação: «Tenho muito orgulho de ter brigado publicamente com Décio Pignatari e de tê-lo amado antes, durante e depois desse episódio. Ele foi — ele é — uma figura tão imensa que qualquer um pode se orgulhar para sempre de ter tido qualquer tipo de contato com ele». (VELOSO, Caetano. “Geral”. <http://oglobo.globo.com/cultura/geral-6984328#ixzz45WWGlXmZ>. No que concerne a Merquior, já mencionamos suas perplexidades a respeito de Caetano: «não compartilho dessa visão pateta do Brasil de que os grandes astros da música popular são intelectuais. Caetano Veloso é um pseudo-intelectual de miolo mole» e, efetivamente, Caetano concorda com ele. José Mário Pereira conta de um “acaso” que não fez encontrar os dois, Caetano e Merquior, depois de um show do primeiro: «[...] confessou que gostaria de ter recebido o ensaísta, e repetiu, divertido, a expressão “miolo mole”, afirmando que Merquior estava certo». (PEREIRA, Mário José. *O fenômeno Merquior*. <http://www.olavodecarvalho.org/convidados/0122.htm>). De bem mais sutil ironia foi a reação à versão em primeira mão do ensaio “Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo” (2012) de Roberto Schwarz, discutida em uma entrevista para a Folha de São Paulo: «É interessante notar que Zizek elogia o imperialismo chinês no Tibete e desculpa as paradas fascistas da Coreia do Norte. Nossos elegantes uspianos nada dizem». (VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso e os elegantes uspianos*. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/37126-caetano-veloso-e-os-elegantes-uspianos.shtml>). De 2015 é a carta de Roger Waters, sustentado por integrantes do BDS movement pró-Palestina, que pedia para Caetano e Gil não tocar em Tel’Aviv, respeitando o acordo de boicote ao Estado judeu. Ele responde: «Eu te agradeço — e a muitos outros — pela atenção e o esforço dedicados a me esclarecer sobre a política naquela região. Sempre falarei a verdade de meus pensamentos e sentimentos, e se eu fosse cancelar esse show apenas para agradar pessoas que admiro, eu não seria livre para tomar minhas próprias decisões. Eu vou cantar em Israel e prestar atenção ao que está acontecendo lá.» VELOSO, Caetano. “Carta a Roger Waters”. <http://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/leia-carta-de-caetano-veloso-roger-waters-sobre-show-em-israel-568506.html>.

Contudo, se fosse possível condensar uma tendência geral, poderíamos notar que as críticas cobram de Caetano a falta de clareza de posição, de coerência política e a arrogância; aspectos que, efetivamente, caracterizam muitas das intervenções dele – quando e se – forem lidas segundo uma perspectiva monolítica, ou seja, por parte de quem não admite que haja certa inclinação ao jogo, à mera provocação e a certa “antropofagia”. Exemplo e síntese desta típica atitude de Caetano são as suas já citadas afirmações a respeito da “Batalha das biografias”, em que Caetano, vale lembrar, “brincava” com opiniões opostas, até abraçar o êxito “futuroológico” e inverossímil das biografias proposto pelo colega e amigo Jorge Mautner.

No mais, o marco de quem ocupa uma postura dúbia, tem uma inclinação incerta e manifesta cínicas oscilações o acompanha desde o Tropicalismo, ou, em outras palavras, é o Tropicalismo em si, um movimento anti-movimento cujos limiaries ainda pertencem ao “jeito” de Caetano. Conhecemos o Tropicalismo pela sua incontrolável miscigenação, pela antropofagia, pela colagem de fragmentos, pelo seu político desligamento da política partidária e pelo “efeito cafona”. Entretanto o impacto radical que o Tropicalismo causou com seu respiro contracultural tem sido, aos poucos, amenizado pelo seu reconhecimento entre os bancos e bancas acadêmicos, pela sua divulgação nos meios televisivos e midiáticos, caindo, como os dadaístas, nos museus que eles mesmos rechaçavam. Para o Tropicalismo, que entre suas idiossincrasias, “transava” com os meios de comunicação de massa, isto não representa uma decadência, porém, alienou seu cunho dissidente, fazendo da bandeira “SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI”<sup>165</sup> uma frase

---

<sup>165</sup> “SEJA MARGINAL SEJA HERÓI” é a epígrafe da foto do corpo no chão de Cara de Cavalo, um bandito morto pela polícia, que Hélio Oiticica quis homenagear com um estandarte em 1968. (VELOSO, Caetano. Verdade Tropical. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008. p. 300). Para o artista plástico o assassinato e, sobretudo, a divulgação na mídia da morte de Cara de Cavalo em termos de “o único bandido bom é o bandido morto” foi o motor com que repensar os *Bólides* e os *Parangolés*. Isso quer dizer que após a criação de uma caixa com a foto em tamanho real de Cara de Cavalo, o *Bólido* chamado *Cara a Cara Cara de Cavalo*, Hélio Oiticica começa a elaborar a possibilidade do espectador não só interagir com a obra de arte, mas de incorporá-la, de comê-la, de endossa-la. A reprodução das imagens de Cara de Cavalo tinha como objetivo mergulhar o espectador dentro do universo, do olhar e da perspectiva daquele jovem, ou seja, abstrair o testemunha de seu mundo e incorporá-lo em

de moda. A questão é que esse tipo de “moda” esvazia o potencial discordante do Tropicalismo e, assim, se concorda pacificamente que ele foi um movimento “revolucionário” cuja “revolução” está cristalizada no passado da lembrança. Ora, o que acontece ao perpetuar e permutar nas intervenções de Caetano o miolo antropófago do Tropicalismo? Ao se compor por uma multiplicidade de perspectivas contraditórias e simultâneas, ao se propor como cafona provocação, ao entrar e sair das estruturas fechadas? O dissenso. Isto é, para Caetano, o Tropicalismo não foi uma fachada estilística temporária, foi mais um *modus vivendi*, sob o qual vive até agora, mais um exemplo da união entre pensamento e vida, entre escrita e vida, escrita de vida, não por ser “autobiográfica”, mas sim, por repropor nela as imprecisões e vacilações de todo um caminho, um tropicalismo. Com efeito, Silviano Santiago tinha apontado no calor da hora, era 1972, a “ambivalente unicidade” de Caetano, afirmando, no ensaio “Caetano Veloso enquanto superastro”, que:

O superastro é o mesmo na tela e na vida real, no palco e 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 se escapando das leis de comportamento ditadas para os outros cidadãos (e obedecidas com receio).<sup>166</sup>

Forçando um pouco a afirmação de Silviano Santiago, poderíamos arriscar que a Tropicália foi Caetano e Caetano a Tropicália; é ele, inclusive, que acena a ela como que a uma espécie de correspondência de si, e justo em um trecho já analisado e extraído de *Verdade Tropical*: «Não é uma autobiografia (embora eu não me negue a “contar-me” com alguma prodigalidade). 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 ao outro.»<sup>167</sup> Com certeza, a ideia de passagem

---

outro. Arte é vida, é outra vida. (CERA, Flávia, Letícia Biff. *Arte-vida-corpo-mundo, segundo Hélio Oiticica*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2012. p. 154-157).

<sup>166</sup> SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000 [2ª ed.]. p. 148.

<sup>167</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo, Companhia de bolso, 2008. p. 17.

apresentada por Caetano está na antípoda da de identificação mas, certamente, não exclui uma colisão, uma contaminação, uma relação, uma troca de limiares entre eles. Isso quer dizer que, como diz Caetano, ele e a Tropicália se atravessaram, se tornando úteis e – talvez – necessários um ao outro; portanto, não se pode negar a evidência que houve um escambo de “elementos vitais” recíprocos. Isto é, esta contaminação na década de 70 se estendeu tanto à produção musical, quanto à escrita. Vimos, de fato, nos capítulos precedentes, a típica índole fragmentária, referencial, recortada e anti-linear da escrita de cunho tropicalista, um caráter distintivo que, porém, acaba se diluindo até se perder. Segundo Eucanã Ferraz, o que sobra é:

[...] que os textos anteriores aos 70 estão mais próximos dos mais recentes, nos quais se vê claramente o encaminhamento para uma discursividade próxima do ensaio, com o pensamento expondo, de modo mais ou menos sutil, sua construção em torno dos objetos de escolha, quase num girar da coisa à frente do olhar cubista, embora sem as bruscas rupturas.<sup>168</sup>

Embora “o marco temporal tropicalista” se limite aos 70, o contato Caetano Tropicália que ocorreu não se extinguiu com o passar da década e seus rastros deixados em forma de escrita, continuaram na sua força, na vida, traduzindo-se no prisma fragmentado das posições que Caetano assumiu desde então, as mesmas que estão na origem das “imposturas” de que é criticado. Ora, não faria sentido a tentativa de definir certas atitudes de Caetano de “atitudes tropicalistas”, pois, como ele próprio admite, tudo o que não se pode fazer é reduzir o movimento a um estatuto de “ideário”, como lemos na introdução à *Verdade Tropical*:

O nome Tropicália, [...] de que derivaram o [Tropicalismo], me soa não apenas mais bonito: ele me é preferível por não se confundir com o “lusotropicalismo” de Gilberto Freyre (algo muito mais respeitável) ou como mero estudo das doenças tropicais, além de estar livre desse sufixo ismo, o qual,

---

<sup>168</sup> FERRAZ, Eucanã. Introdução. In: VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. (org. Eucanã Ferraz). São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 10.

justamente por ser redutor, facilita a divulgação com status de movimento do ideário e do repertório criados.<sup>169</sup>

O toque assim exibido entre Caetano e a Tropicália não quer, portanto, cair na definição de que as “gestas” dele são “tropicalistas”, mas, simplesmente avançar a ideia de que ele foi autêntico e sincero ao integrar a Tropicália, tanto que nele perduram os básicos princípios (ou anti-princípios) que animaram aquele grupo da contracultura.

Se pensarmos, por exemplo, na polêmica questão do show em Tel Aviv que Caetano e Gil deram no dia 27 de julho de 2015 poderíamos notar um paralelo com um festival em que eles participaram em 68, o Festival Internacional da Canção no Rio, quando diante da eliminação da canção “Questão de (des)ordem” de Gil, Caetano proferiu uma fala que ficou célebre:

Eu hoje vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura do festival, não com o medo que o Sr. Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir esta estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. [...] Eu vim aqui para acabar com isso. Eu quero dizer ao júri: me desclassifique! Eu não tenho nada a ver com isso! Nada a ver com isso! Gilberto Gil está comigo para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com isso tudo de uma vez! Não fingimos que desconhecemos o que seja festival, não. [...] Ninguém nunca me ouviu falar assim. Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas, e vocês? Se vocês em política forem como são em estética estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! Junto com ele está entendendo? O júri é muito simpático, mas é incompetente.<sup>170</sup>

Este momento representa o auge do Tropicalismo, ou melhor, seu máximo alcance da correspondência dentro / fora, da inclusão de uma ciente marginalidade dentro dos esquemas tradicionais e, sobretudo, da abertura sem preconceitos aos mecanismos e às esferas alheias, sejam elas grotescas - feito Chacrinha -, ou “sérias” - feito os festivais. De fato,

---

<sup>169</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo, Companhia de bolso, 2008. p. 16.

<sup>170</sup> LUCCHESI, Ivo, KORFF DIEGUEZ, Gilda. *Caetano, por que não? Uma viagem entre a aurora e a sombra*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1993. p. 274.

o Tropicalismo destacou-se, principalmente, para introduzir dentro do “cânone” destes últimos um modelo de música e de atuação não-canônico; e se os programas da televisão de então cindiram-se na promoção de uma MPB engajada ou na divulgação da canção da “alienação”, os tropicalistas trouxeram a ideia de diversão politizada, unindo corpo e contestação em um meio só.

Desta forma, se desenha a prática de uma crítica inclusiva, a que entra ativamente na própria estrutura que recusa para desarticulá-la por dentro, uma espécie de técnica de penetrar a máquina para torná-la inoperante. Não que isso faça explodir de imediato o centro da ordem, mas sim, para mostrar mais clara e lucidamente sua “des-ordem”, suas incoerências e disfunções e, sobretudo, suas hipocrisias.

Como antecipado, este momento de 68 viaja em paralelo com o mais recente de 2015, quando, para a tournê mundial de “Dois amigos um século de música”, Gil e Caetano incluíram um show em Tel Aviv, cidade em que os dois já tinham tocado e visitado.

A decisão foi amplamente reprovada pelos ativistas do movimento BDS e por vários colegas, como Roger Waters, que pediram que os dois cancelassem a data por respeito da atividade de boicote contra Israel e pela Palestina, pedido que, contudo, não foi atendido, mas que foi acolhido com a promessa de “estudar” a situação, ou seja, de ir sem ingenuidade e sem complacência. Afinal das contas, Caetano queria vivenciar pessoalmente a atmosfera e, se for o caso, cometer pessoalmente seus próprios erros. Eis um trecho da carta enviada a Roger Waters publicada em jornal do Rio:

Eu cantei nos Estados Unidos durante o governo Bush e isso não significava que eu aprovasse a invasão do Iraque. Escrevi e gravei uma música que se opunha à política que levou à prisão de Guantánamo — e a cantei em Nova York e Los Angeles. Eu quero aprender mais sobre o que está acontecendo em Israel agora. Eu nunca cancelaria um show para dizer que sou basicamente contra um país, a não ser que eu estivesse realmente e de todo o meu coração contra ele.<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> VELOSO, Caetano. “Carta a Roger Waters”. Globo. <http://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/leia-carta-de-caetano-veloso-roger-waters-sobre-show-em-israel-568506.html>.

De fato, os primeiros encontros que os músicos tiveram em Israel foram com o movimento nacional dissidente da política oficial do país, “Break the Silence”, e com um palestino, Nasser, com quem conheceram Susiya e, com ela, as tragédias, violências e crimes da ocupação.<sup>172</sup> Só após isso, Caetano e Gil reuniram-se na Fundação Shimon Peres, ex presidente de Israel, em um convênio em que Caetano comentou da experiência na cidade da Cisjordânia, criando certo constrangimento entre os presentes.

Na volta para o Brasil, Caetano publica em jornal de São Paulo o artigo “Visitar Israel para não mais voltar a Israel”<sup>173</sup> e, se a ida a Tel Aviv tinha animado dissenso e perplexidade, este artigo causou ainda mais querelas.

No princípio dele, com uma narrativa reticente e hermética, é relatada a estranha e inusitada tranquilidade na cidade, a mesma que Caetano tinha conhecido como uma fortaleza de militares. A dedução de que o preço daquela calma possa ter sido pago em sangue pelos palestinos faz Caetano sussurrar, com um tom de desagradável pergunta, um refrão de canção: «Será, como diz Marcelo Yuka, a paz que não quero?». <sup>174</sup> O resto do artigo flutua entre sensações, constatações e

---

<sup>172</sup> Na Cisjordânia, a região de Susiya, controlada militar e juridicamente por Israel, foi definida sítio arqueológico em 1986, momento a partir do qual os 340 palestinos moradores foram obrigados a deixar suas prévias casas e a viver em barracas de que, em maio de 2015, a Suprema Corte de Israel pediu o despejo. <http://www.repubblica.it/solidarieta/diritti-umani/2015/06/10/news/cisjordania-116562031/>

<sup>173</sup> VELOSO, Caetano. “Visitar Israel para não mais voltar a Israel”. Ilustríssima da Folha de São Paulo. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/11/1703012-visitar-israel-para-nao-mais-voltar-a-israel-por-caetano-veloso.shtml>.

<sup>174</sup> IBIDEM. A letra da canção é aqui transcrita: O RAPPÁ. Minha Alma (A Paz Que Eu Não Quero): A minha alma tá armada e apontada\Para cara do sossego!\(Sêgo! Sêgo! Sêgo! Sêgo!)\Pois paz sem voz, paz sem voz\Não é paz, é medo!\(Medo! Medo! Medo! Medo!)\refrão\Às vezes eu falo com a vida\Às vezes é ela quem diz\“Qual a paz que eu não quero conservar\Pra tentar ser feliz?”(x3)\As grades do condomínio\São pra trazer proteção\Mas também trazem a dúvida\Se é você que tá nessa prisão\Me abraçe e me dê um beijo\Faça um filho comigo\Mas não me deixe sentar na poltrona\No dia de domingo (domingo!)\Procurando novas drogas de aluguel neste vídeo coagido\É pela paz que eu não quero seguir admitindo.(x3)\refrão\É pela paz que eu não quero

digressões: as lembranças de palestinos e israelenses conhecidos previamente no Brasil se alternam às impressões dos encontrados naquela instância, pesadas tomadas de consciência, como o chocante contato com ex-soldados de Israel que passaram a defender os palestinos, ou dos próprios palestinos das regiões ocupadas, se intercalam às dificuldades do cotidiano, ou seja, como ir ao banheiro:

Eu precisava ir ao banheiro e perguntei a Paulinha Lavigne o que fazer. Ela já estava muito mais enturmada com as meninas do que me seria possível calcular. Sem que houvesse nenhuma língua em que pudessem se comunicar com as palestinazinhas, as mulheres do nosso grupo já tinham conseguido dialogar com elas, que eram bonitas e sorridentes. Fui orientado a um banheiro isolado no relento. Gabriel, o jovem ligado ao BDS, contribuiu na indicação do caminho até lá.<sup>175</sup>

Dessa forma sóbria e quase distraída, Caetano desenrola as considerações e os acontecimentos daqueles dias, até mencionar, na parte final do artigo:

o mestre que falou em judeu-nazismo, Yeshayahu Leibowitz (1903-94), um cientista que era também religioso, ao bradar contra o ministro da Suprema Corte israelense que tinha tornado legal a tortura de indivíduos árabes para fazê-los falar e, assim, manter Israel protegido, me impressionou mais do que todos. Leibowitz não apenas foi um religioso que defendeu a separação entre religião e Estado e se antecipou aos inimigos de Israel ao detectar aspectos nazistas na política do país mas também, mantendo-se sionista, opôs-se violentamente à Guerra dos Seis Dias e, mais ainda, à invasão do Líbano. Foi também pioneiro em fazer o paralelo Israel/África do Sul. Eu teria dedicado nosso show à sua memória. Gosto de Israel fisicamente. Tel Aviv é um lugar meu, de que tenho saudade, quase como tenho da Bahia. Mas acho que nunca mais voltarei lá.<sup>176</sup>

---

seguir\É pela paz que eu não quero seguir\É pela paz que eu não quero seguir admitido (x3). (<https://www.letas.mus.br/o-rappa/28945/>).

<sup>175</sup> VELOSO, Caetano. “Visitar Israel para não mais voltar a Israel”. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/11/1703012-visitar-israel-para-nao-mais-voltar-a-israel-por-caetano-veloso.shtml>.

<sup>176</sup> IBIDEM.

Ora, se a questão de Israel é um assunto delicado, a do nazismo permanece um tabu. Referir-se a um plausível “judeu-nazismo” é um risco muito elevado, pois, assim, se quebra diretamente o tímpano dos orelhudos (diria Derrida a partir de Nietzsche) e se encara a moral mais sagrada: o nazismo é a maior vergonha da humanidade, concebido pela loucura de um ditador desumano e os judeus o povo vítima do nazismo, que sofre até hoje pelo antissemitismo. Todos os intelectuais e filósofos <sup>177</sup>que se aproximaram do nazismo ou, ao menos, que tentaram relativizá-lo e contextualizá-lo, foram questionados em nome da moral, e, de fato, são poucos os que se esforçam em ir além da “verdade Histórica”. Certamente, não é este o lugar para enfrentar uma reflexão deste porte, porém, é preciso reconhecer que Caetano demonstra ter a coragem de avançar sua leitura e interpretação contra os tabus e as consolidadas verdades morais.

Um interessante retorno ao artigo lhe é dado pelo jornalista Reinaldo Azevedo em “O texto de Caetano sobre Israel é moralmente doloso”, em que, além de julgar o artigo de Caetano de “delinquente”, afirma: «O senhor Veloso, como de hábito, não perde a mania de ser raso para parecer profundo, como a sugerir que uma apreensão superficial do mundo, ditada por associações ligeiras e despropositadas querem dizer alguma coisa.» <sup>178</sup>

---

<sup>177</sup> Um dos casos de filósofos questionados por ter se aproximado do nazismo é o de Paul De Man. Entre 1940 e 42, o jovem De Man (tinha vinte e dois anos) escrevia em uma revista belga a favor da ocupação nazista. Na parte final de *Mémoires pour Paul De Man* (1988), Jacques Derrida tenta resgatar o nome do amigo, já falecido, das polêmicas surgidas em cima de sua colusão com o nacional socialismo. A respeito, Derrida afirma: «expressava com vigor a necessidade de ir lucidamente além do lugar comum, não para revertê-lo, mas para esclarecer seus pressupostos, para dar conta e se dar conta, com lucidez, portanto, para responder – em termos práticos, éticos, políticos, e não somente teóricos. [...] A necessidade de não simplificar, de não ceder à doxa, à opinião ortodoxa e conformista, ao lugar comum: de-simplificar o consenso e a boa consciência». (DERRIDA, Jacques. *Memorie per Paul de Man, saggio sull'autobiografia*. (a cura di Silvano Petrosino). Milano: Di fronte e attraverso Jaca book, 1995. (Tradução minha).

<sup>178</sup> AZEVEDO, Reinaldo. “O texto de Caetano sobre Israel é moralmente doloso”. Veja. <http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/o-texto-de-caetano-sobre-israel-e-moralmente-doloso/>. O texto de Caetano sobre Israel é moralmente doloso, Reinaldo Azevedo.

O jornalista acha «covarde» o fato de que, depois de ter tocado em Tel Aviv, Caetano escreva um artigo contra a ocupação israelense (negada *a priori* pelo próprio jornalista), <sup>179</sup> admitindo sentir-se muito mais próximo da causa palestina, com o comprometimento de nunca

---

<sup>179</sup> Apesar deste não ser o lugar para enfrentar a questão Israel-Palestina, resulta incontornável acenar às reflexões que Edward Said propõe ao assunto no livro que ele chama de *Orientalismo, o oriente como invenção do ocidente*. Do articulado e histórico-filológico trabalho de Said, fica evidente que “o pensamento ocidental” plasmou a identidade do “oriente médio” não com base em seu conhecimento enquanto *outra* cultura, *outro* universo, mas, como sempre tinha acontecido, com uma perspectiva euro-cêntrica, alimentada por preconceitos e distorções, fruto da consolidada atitude de se impor como “raça” superior, em detrimento de uma “incivilizada”. O oriente certamente não compartilha alguma analogia com o fenômeno do “orientalismo”, que seria a imposição de uma história, de uma identidade e de um vulto decidido segundo o parâmetro da razão ocidental para o oriente. Um ato de força, basicamente, que se move pelas mesmas diretrizes de ações (hoje renegadas) como o colonialismo, o escravismo e o imperialismo. De fato, todos eles se justificavam pela pressuposta autoridade que o ocidente arrogava-se em cima de culturas considerados inferiores; entretanto, essa mesma estratégia (condenada) é perpetuada hoje em dia com relação ao oriente. O caso Israel-Palestina é ainda mais complexo, portanto, torna-se necessário se referir diretamente às palavras do autor: «Desde a Segunda Guerra Mundial [...] a transferência, no ânimo antissemita popular, de um alvo judeu para um alvo árabe foi realizada de forma suave, pois a figura era na essência a mesma. Assim, quando o árabe chega a atrair a atenção, ele o faz com valor negativo. É visto como o que desbarata a existência de Israel e do Ocidente ou, numa outra visão da mesma coisa, como um obstáculo superável à criação de Israel em 1948. Na medida em que esse árabe tem alguma história, ela é parte da história que lhe é dada (ou tirada dele: a diferença é pequena) pela tradição orientalista e, mais tarde, pela tradição sionista. A Palestina era vista – por Lamartine e os primeiros sionistas – como um deserto vazio esperando para florescer; supunha-se que seus habitantes eram nômades inconsequentes que não possuíam direito real à terra e, portanto, nenhuma realidade nacional ou cultural. O árabe, portanto, é concebido agora como uma sombra que persegue o judeu. [...] Pois o judeu da Europa pré-nazista se bifurcou: o que temos agora é um herói judaico, [...] e sua sombra rastejante, misteriosamente temível, o oriental árabe.» (SAID, Edward, W. *Orientalismo O Oriente como invenção do Ocidente*. (Trad. Rosaura Eichenberg). São Paulo: Companhia de bolso, 2013. [4ª Ed.] p. 382). Lido isso, não surpreende que o jornalista de *Veja* seja filo-israelense.

mais voltar à capital judia. Ainda a respeito do “judeu-nazismo”, o jornalista, como esperado, afirma:

Ora, se até judeus podem se comportar como nazistas, o nazismo perde uma de suas singularidades, que era promover o extermínio de judeus. E, ora veja, justamente os judeus teriam sido responsáveis pela perda de tal singularidade. Veloso iria adiante e ainda diria, cantarolando “Odara”: “E quem me deu essa ideia foi um... judeu!”. Quando José Guilherme Merquior disse que Veloso tinha o miolo mole, o cantor tinha lá a sua graça, envolvido com algumas polêmicas no campo da cultura e do comportamento. Aí o tempo foi passando... Ficou o miolo mole. Foi-se a graça.<sup>180</sup>

Como na época do Tropicalismo, em que Caetano era considerado “direitista” pela esquerda ortodoxa e esquerdistas pela direita, nesta ocasião, passa por “cúmplice” de Israel pelas esquerdas e pró-terrorismo palestino pelas direitas.

Caetano Veloso nunca teve um lugar fixo, sua experiência e estratégia parece ser o contínuo deslocamento e a oscilação entre os limiares, pois, sua primária necessidade é a experiência vivida, a vivência, o toque, o contato. O que ele parece estar em busca é da intensidade e das vibrações sensíveis que os lugares, os fenômenos e as pessoas passam a ele e aos quais ele se abre sem preconceito e sem se sentir preso a nenhuma categoria politológica. A partir disso, com base no seu conhecimento sensível, ele pareceu sempre capaz de entrar e sair de todas as estruturas, tanto nos anos 60, quando abraçava ao mesmo tempo a Jovem Guarda e a bossa nova, quanto nesse século, quando ele precisa ir até Tel Aviv, senti-la, para não mais voltar lá.

---

<sup>180</sup> AZEVEDO, Reinaldo. “O texto de Caetano sobre Israel é moralmente doloso”. Veja. <http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/o-texto-de-caetano-sobre-israel-e-moralmente-doloso/>. O texto de Caetano sobre Israel é moralmente doloso, Reinaldo Azevedo. Se diz que este foi um comentário “previsível” pela razão que o jornalista pertence à revista Veja, que desde o 1968 assumiu uma visão direitista e, muitas vezes, difamadora contra as “esquerdas”. A atitude dos jornalistas da Veja, com relação às drogas, o crime, a prisão, a política e a sociedade, portanto, sempre se veste com panos conservadores, baseados no mito do “justo”, do “moral”, do “ético”. Uma visão que bem se encaixa com o público de leitores da classe média e que, facilmente, condiciona as opiniões de quem não tem uma sólida educação.

É essa atitude imprevisível e inapreensível que se abre às críticas de quem, como foi acenado há pouco, precisa ter um paradigma fixo através do qual diferir o certo e condenar o errado.

Neste sentido, Roberto Schwarz dirigiu a Caetano “culpas” parecidas, como quando em “Cultura e política 1964-69” escrevia do Tropicalismo: «Trata-se de um truque de linguagem, de uma fórmula para visão sofisticada, ao alcance de muitos. Qual o conteúdo deste esnobismo de massa?». <sup>181</sup>

A crítica do jornalista Reinaldo Azevedo muito se assemelha à de Schwarz. Em ambas, o jogo de termos contrastantes quer ressaltar a pressuposta banalidade e grandiloquência ínsitas em Caetano: um raso para ser profundo, uma sofisticação ao alcance de todos, uma apreensão ligeira e despropositada e um esnobismo de massa. Tudo para não dizer nada, chegar em ponto nenhum, boiar em um vazio.

Entretanto, é ilegítimo comparar Roberto Schwarz com o jornalista da *Veja*, pela razão que se este último só parece ser um bom técnico da palavra de revista, a capacidade de penetração analítica de Schwarz, ainda que em perspectiva “dialética”, é uma das mais finas do Brasil. <sup>182</sup>

De fato, ele domina a dialética como um escalpelo com que atingir os essenciais termos do contraste e, assim, operar a fatídica prova da síntese. No caso do Tropicalismo e, no específico, de Caetano, a síntese dialética nunca tem lugar e, portanto, para a ótica de Schwarz, a crítica que não encontra uma síntese pragmática não é crítica “em si”, não serve, fica suspensa e ambígua.

<sup>181</sup> SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009, [3ª Ed]. p. 17.

<sup>182</sup> Felipe Gonçalves Lopes, na dissertação de mestrado sobre “Verdade Tropical”, menciona que Roberto Schwarz é um dos maiores críticos literários em atividade no Brasil: « 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. » (LOPES, GONÇALVES, Felipe. *O corte otobiográfico em Verdade Tropical*. UFSC, Florianópolis, 2015. p. 44).

Exatamente assim, se apresenta a questão do livro *Verdade Tropical*, julgado uma «autobiografia quase-romance».<sup>183</sup> Ora, o sentido da leitura de Schwarz quer apontar a uma inelutável falta, a um não-atingido crônico, pois, ao mesmo tempo que o livro se aproxima de uma autobiografia realista pós-ditadura, se afasta terrivelmente dela por não enfrentar “de forma realista” as desgraças da ditadura. Schwarz não consegue lidar com a a-política indulgência com que Caetano trata os crimes do regime, portanto, o livro não cabe na dignidade de gênero algum e só se insinua em um “resto”: o sub-gênero de uma autobiografia duvidosa, cuja ficcionalidade nem sequer se avizinha de um romance; no mais, a um conto de fadas. Diz Schwarz:

A rejeição que o exílio significara não apenas se dissipava: dava lugar a uma carinhosa compensação. Como num conto de fadas ou numa alegoria carnavalesca, a chuva, os bichinhos alados e o povo da Bahia se unem para dar boas-vindas, em nome do Brasil, ao artista que fora rejeitado e agora voltava. O apelo ao maravilhoso é compreensível como expressão de desejo, embora kitsch. Como explicação do curso das coisas, é regressivo, uma verdadeira abdicação. A personificação mítica do país, que acolhe e repara depois de haver mandado embora, toma o lugar da discriminação sóbria dos fatos, com evidente prejuízo intelectual.<sup>184</sup>

Com a elegante ironia que lhe compete, Schwarz trata o livro de Caetano como um híbrido controverso, repetindo, em algumas passagens, as observações que tinha proposto nos anos 60 sobre a função drástica e inconcludentemente alegórica do Tropicalismo; vale dizer, a lastimável ausência de postura política (coerente com os postulados da esquerda) e, sobretudo, de uma resolução pragmática:

Dito isso, a altura da visão de Caetano não é estável, sempre ameaçada por descaídas regressivas. Volta e meia a lucidez cede o passo a superstições baratas, à mitificação despropositada do Brasil, à autoindulgência desmedida, ao confusionismo calculado. Em passagens tortuosas e difíceis de tragar, a ditadura que pôs na cadeia o próprio artista, os seus melhores amigos e professores, sem falar no estrago geral causado, é tratada com complacência,

---

<sup>183</sup> SCHWARZ, Roberto. “Verdade tropical, um percurso no nosso tempo”, in *Idem, Martinha versus Lucrécia. Ensaios e entrevistas*, São Paulo, Cia das Letras, 2012. p. 85.

<sup>184</sup> IDEM. p. 102.

por ser ela também parte do Brasil – o que é uma verdade óbvia, mas não uma justificação.<sup>185</sup>

Entretanto, a crítica de Schwarz parece ter centrado o núcleo da questão com a maior sutileza e singeleza: a não-síntese de termos opostos, a coexistência de autobiografia e ficção, em detrimento da classificação de gênero, a preferência para a experiência vivida que para uma coerente linha ideológica. Em poucas palavras, Schwarz detecta em Caetano o tipo de “ação política transversal” desconsiderada pela política oficial. Com o dissenso derivado da incapacidade e impossibilidade de colocar o “caso Caetano”, Schwarz parece admitir a sua existência como um “entrelugar”, cujo motor político é sempre e inelutavelmente o deslocamento. Diria Silviano Santiago em “O entrelugar do discurso latino-americano” de março de 71: «[...] ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana.»<sup>186</sup> ou, como poderíamos a essa altura postular, das *otobiografias* tropicais.

---

<sup>185</sup> IDEM, p. 9.

<sup>186</sup> SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000 [2ª ed.]. p. 26.



## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor, W. **“Posição do narrador no romance contemporâneo”**. In \_\_\_\_\_. **Nota de Literatura I**. (Tradução de Jorge de Almeida). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-65.

\_\_\_\_\_. **Teoria Estética**. Lisboa: 70Arte & comunicação, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **O que è contemporâneo e outros ensaios**. (Tradução Vinícius Nicastro Honesko). Chapecó: Argos, Editora da Unichapecó, 2009.

\_\_\_\_\_. **Profanações**. (Tradução Selvino J. Assmann). São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

\_\_\_\_\_. **Signatura Rerum, Sobre el método**. (traducción de Flavia Cost y Mercedes Ruvitoso). Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas de Oswald de Andrade, A Utopia Antropofágica. A Antropofagia ao alcance de todos**. (por Benedito Nunes). São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, Editora Globo, 1990.

\_\_\_\_\_. **Obras Completas de Oswald de Andrade, Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Editora Globo, 1994, [4ª ed.].

ANTELO Raúl. **O arquivo e o presente**. Niterói, n. 22, p. 43-61. sem. 2007

\_\_\_\_\_. **Postautonomía: pasajes**, «Pasajes» n. 28, invierno 2008-09, Publicacions Universitat de Valencia. p. 10-21.

AUERBACH, Erich. **Mimesis, a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva Editora, 2015 [6ª Ed.].

BARTHES, Roland. **A preparação do romance vol. II. A obra como vontade**. Notas de curso no Collège de France 1979-1980 (Nathalie Léger) Os cursos e os seminários no Collège de France (Éric Marty). São Paulo: 2005.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. (Mário Laranjeira trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2004 [3ª ed.].

\_\_\_\_\_. **Roland Barthes por Roland Barthes**. (Leyla Perrone Moisés trad.). São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003.

\_\_\_\_\_. **S/Z**. (Léa Novaes trad.). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1992.

BOITANI, Piero. **Riconoscere è un Dio, scene e temi del riconoscimento nella letteratura occidentale**. Torino: Einaudi. 2014.

BORGES, Jorge Luis. "**Nuestro pobre individualismo**". In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**. Tomo I. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 658-659.

CAMARA, Mário. **Cuerpos Paganos Usos y efectos en la cultura brasileña (1960-1980)**. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2011.

CAMPOS, Augusto, de. **Poesia Antipoesia Antropofagia**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CAMPOS, Haroldo, de. **Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira**. In Idem. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006. p. 231-257.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)**. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 2000. 9ª Ed.

CERA, Flávia, Letícia Biff. **Arte-vida-corpo-mundo, segundo Hélio Oiticica**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

COCCIA, Emanuele. **O mito da biografia**. (tradução Jorge Wolff). Outra Travessia, Universidade Federal de Santa Catarina, 2º sem. – 7, 2012. p. 7-21.

CONTRERAS, Sandra. **Cuestiones de valor, énfasis del debate**:[http://www.celarg.org/int/arch\\_public/contreras.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_public/contreras.pdf), «Boletín» 15-octubre 2010, Universidad Nacional de Rosario CONICET.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche**. Lisboa: Edições 70, 1965.

\_\_\_\_\_. **Por que Nietzsche?** Rio de Janeiro: achiamé.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche e a filosofia**. (trad. Ruth Dias e Edmund Fernandes Dias). Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DE MAN, Paul. **Autobiografia como des-figuração**. (tradução de Joca Wolff. Revisão de Idelber Avelar). Sopro 71 panfleto político-cultural, maio 2012. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.UmgXy3DKIjA>.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. (Rogério Costa trad.). São Paulo: Editora Iluminuras, 2005, [3ª Ed].

\_\_\_\_\_. **Margens da filosofia**. (tradução Joaquim Torres Costa, António M. Magalhães). Campinas: Papirus Editora, 1991.

\_\_\_\_\_. **Memorie per Paul de Man, saggio sull'autobiografia.** (a cura di Silvano Petrosino). Milano: Di fronte e attraverso Jaca book, 1995.

\_\_\_\_\_. **Otobiografías - La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio.** Buenos Aires: Amorrortu editores, 2009.

DIDI-HUBERMAN, George. **O que vemos o que nos olha.** (trad. Paulo Nevos), São Paulo: Editora 34, 1998.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália alegoria alegria.** São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

FERRAZ, Eucanãa. Introdução. In VELOSO, Caetano. **O mundo não é chato.** (org. Eucanãa Ferraz), São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 9-17.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho, autobiografia, ficção, autoficção.** Rio de Janeiro: ed. Uerj, 2013.

FOUCAULT, Michel. Prefácio. Em Idem. **As palavras e as coisas, uma arqueologia das ciências humanas.** (tradução Salma Tannus Muchail) São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. **O cuidado de si.** Em IDEM. **História da sexualidade III.** (Maria Thereza da Costa Albuquerque trad.). São Paulo: Graal, 2005.

\_\_\_\_\_. **O que è a crítica? [Crítica e Aufklärung].** Bulletin de La Société française de philosophie, Vol. 82, n° 2, pp. 35-63, avr / jun 1990 (Conferência proferida em 27 de maio de 1978). Tradução de Gabriela Lafeté Borges.

FOUCAULT, Michel. **A escrita de si.** In: \_\_\_\_\_. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.

\_\_\_\_\_. **? Qué es un autor?** (Trad. Silvio Mattoni, Apostillas a ? Qué es un autor? Daniel Link). Córdoba: El cuenco de plata ediciones literales cuadernos de plata, 2010.

GUMBRECHT, U. Hans. **Martin Heidegger and his Japanese Interlocutors: About a Limit of Western Metaphysics**. Johns Hopkins University Press, Diacritics, Vol. 30, nº4, Winter 2000. p. 83-101.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem, CPC, Vanguarda e desbunde: 1960 / 1970**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, [3ª ed.].

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea**. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

LOPES, GONÇALVES, Felipe. **O corte otobiográfico em Verdade Tropical**. UFSC, Florianópolis, 2015.

LUKÁCS, Georg. Estética. Vol. I **La peculiaridad de lo estético**. (Trad. Manuel Sacristá). Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967.

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

LUDMER, Josefina. **Literaturas postautônomas**: [http://linkillo.blogspot.it/2006/12/dicen-que\\_18.html](http://linkillo.blogspot.it/2006/12/dicen-que_18.html), 18/12/2006.

\_\_\_\_\_ **Literaturas postautônomas 2.0**: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>, Julho 2007.

MENDES, Murilo. **Poesias (1925-1955)**. Rio de Janeiro: Livraria Olympio Editora, 1959.

MOREIRAS, Alberto. **Autografia: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)**. Suplemento Anthropos 29. p. 129-135.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Ecce Homo, Como se chega a ser o que se é**. (Antonio Carlos Braga trad.). São Paulo: Editora Escala, 2013.

PESSOA, Fernando. **Mensagem** (Fernando Cabral Martins org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2006. [6ª Ed.].

PIGNATARI, Décio. **Marco Zero de Andrade**. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/viewFile/3230/2957>.

RANCIÈRE Jacques. **O autor morto ou artista vivo demais?** (Trad. Paulo Neves). Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200308.htm>

SAER, Juan José. **O conceito de ficção**. (Trad. Jorge Wolff). Sopro 15, Panfleto político-cultural. Desterro, agosto de 2009. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>.

SAID, Edward, W. **Orientalismo O Oriente como invenção do Ocidente**. (Trad. Rosaura Eichenberg). São Paulo: Companhia de bolso, 2013. [4ª Ed.]

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas das letras, Ensaios**, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. **O cosmopolitismo do pobre**. Em Idem. O cosmopolitismo do pobre, crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. pp. 45-63.

\_\_\_\_\_. **Uma Literatura nos Trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000 [2ª ed.].

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009, [3ª Ed.].

\_\_\_\_\_. **Verdade tropical, um percurso no nosso tempo**, in Idem, **Martinha versus Lucrecia. Ensaios e entrevistas**, São Paulo, Cia das Letras, 2012. p. 52-110.

SHAKESPEARE, William. **Romeo and Juliet**. New York: Routledge London and New York, 1983.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e Vida Literária**. Belo Horizonte: BBH Editora UFMG. 2004.

WOLFF, Jorge. **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.

VELOSO, Caetano. **Alegria, Alegria**. Uma Caetanave organizada por Waly Salomão, Rio de Janeiro, Pedra Q Ronca, 1976.

\_\_\_\_\_. **Letra só**. (org. Eucanãa Ferraz). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **O mundo não è chato**. (org. Eucanaã Ferraz). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Verdade Tropical**. São Paulo, Companhia de bolso, 2008.

#### SITOGRAFIA:

ARAUJO, Paulo Cesar de. **O rei e o réu minha história com Roberto Carlos em detalhes**: <http://oglobo.globo.com/cultura/leia-trecho-de-o-reu-o-rei-sobre-audiencia-criminal-com-presenca-de-roberto-carlos-paulo-cesar-de-araujo-12542199>.

Artigos 20 e 21 Código Civil:  
(<http://www.jusbrasil.com.br/topicos/10729483/artigo-21-da-lei-n-10406-de-10-de-janeiro-de-2002>).

AZEVEDO, Reinaldo. **O texto de Caetano sobre Israel é moralmente doloso**. <http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/o-texto-de-caetano-sobre-israel-e-moralmente-doloso/>.

BATALHA DAS BIOGRAFIAS:  
(<http://oglobo.globo.com/infograficos/batalha-biografias/>).

BOSCO, Francisco: **Público e Privado IV.**

<http://infograficos.oglobo.globo.com/cultura/a-batalha-das-biografias.html>.

CAMPOS, Augusto, de. **A explosão de Alegria Alegria.**

<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/reportagens-historicas/a-explosao-de-alegria-alegria>.

MACHADO, Ana Maria. **As biografias, os livrinhos e a lesma lerda.** <http://infograficos.oglobo.globo.com/cultura/a-batalha-das-biografias.html>.

MAUTNER, Jorge. **A liberdade individual.**

<http://infograficos.oglobo.globo.com/cultura/a-batalha-das-biografias.html>.

MERQUIOR, José Guilherme. **Pensamentos de José Guilherme Merquior.** <http://paxprofundis.org/livros/zzzmerquior/zzzmerquior.htm>.

PASTA, Stefano. **Susiya.**

<http://www.repubblica.it/solidarieta/diritti-umani/2015/06/10/news/cisgiordania-116562031/>

PEREIRA, Mário José. **O fenômeno Merquior.**

<http://www.olavodecarvalho.org/convidados/0122.htm>).

SUASSUNA, Ariano. **Dostoevski e o mal.** Folha de São Paulo. 28 \ 09 \ 1999.

<http://acervo.folha.com.br/resultados/?q=ariano+suassuna&site=&perio-do=acervo&x=0&y=0>.

WISNIK, José Miguel: **Esta é sua vida.**

<http://infograficos.oglobo.globo.com/cultura/a-batalha-das-biografias.html>.

VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso e os elegantes uspianos.**

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/37126-caetano-veloso-e-os-elegantes-uspianos.shtml>.

\_\_\_\_\_. **Carta a Roger Waters.**  
<http://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/leia-carta-de-caetano-veloso-roger-waters-sobre-show-em-israel-568506.html>

\_\_\_\_\_: **Chico Paula e eu.**  
<http://oglobo.globo.com/infograficos/batalha-biografias/>

\_\_\_\_\_. **Fortaleza.**  
<http://infograficos.oglobo.globo.com/cultura/a-batalha-das-biografias.html>.

\_\_\_\_\_. **Funk carioca e sertanejo universitário são a nova Tropicália.** BBC Brasil.  
[http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/05/160407\\_caetano\\_my](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/05/160407_caetano_my)

\_\_\_\_\_. **Geral,** O Globo, 09\12\2012.  
<http://oglobo.globo.com/cultura/geral-6984328#ixzz45WWGlxMZ>

\_\_\_\_\_. **Só e sozinho.**  
<http://www.caetanoveloso.com.br/blog.php>.

AA.VV. **Que caminhos seguir na MPB.**  
<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb>.