



MARIANA MAZOTI GAMA

PALIMPGESTOS SONOROS EM ARAÇÁ AZUL

LAVRAS – MG

2023

MARIANA MAZOTI GAMA

PALIMPGESTOS SONOROS EM ARAÇÁ AZUL

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-graduação em Letras, área de concentração em Linguagem, Cultura e Sociedade, para a obtenção do título de Mestre.

Profa. Dra. Dalva de Souza Lobo

Orientadora

LAVRAS – MG

2023

**Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Geração de Ficha Catalográfica da Biblioteca
Universitária da UFLA, com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).**

Gama, Mariana Mazoti.

Palimpgestos Sonoros em Araçá Azul / Mariana Mazoti Gama.
- 2023.

99 p.

Orientador(a): Dalva de Souza Lobo.

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de
Lavras, 2023.

Bibliografia.

1. Araçá Azul. 2. Caetano Veloso. 3. Vanguarda. I. Lobo,
Dalva de Souza. II. Título.

MARIANA MAZOTI GAMA

**PALIMPGESTOS SONOROS EM ARAÇÁ AZUL
SONOROUS PALIMPGEST IN ARAÇÁ AZUL**

Dissertação apresentada à
Universidade Federal de Lavras, como
parte das exigências do Programa de Pós-
Graduação em Letras, área de
concentração Objetos Culturais e
Produção de Sentidos, subárea Literatura,
para obtenção do título de Mestre em
Letras.

Aprovada em 24 de março de 2023.
Profa. Dra. Neide Aparecida marinho - UFF
Profa. Dra. Márcia Fonseca de Amorim - UFLA

Documento assinado digitalmente
 DALVA DE SOUZA LOBO
Data: 22/05/2023 15:40:22-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Dalva de Souza Lobo
Orientadora

LAVRAS-MG

2023

*Este trabalho é dedicado a todos os povos indígenas, donos das terras brasileiras,
nossos ancestrais e guardiões.*

AGRADECIMENTOS

Eu não vejo mal em gostar de clichês, sendo assim, primeiramente, eu agradeço a Deus pela dádiva da vida e pela oportunidade de redigir essas linhas.

Agradeço também aos guardiões do meu ori, minha mãe Oxum, que na doçura de suas águas me ensinou a olhar com carinho para mim, para minha trajetória e para meus projetos; e ao meu pai Xangô por toda sabedoria que me oferece ao guiar a minha vida acadêmica, bem como a força e a persistência para nunca desistir.

Ao programa de pós-graduação em Letras, o qual tive a oportunidade de ver nascer, deixo os meus sinceros agradecimentos, pois é muito gratificante ver os cursos das ciências humanas adquirindo espaço na Universidade Federal de Lavras, a qual também sou grata.

Esse trabalho só se fez possível graças ao cuidado, a atenção e a orientação da professora Dalva, que além que me orientar em assuntos acadêmicos, se fez presente em outros âmbitos da minha vida como grande conselheira. Sempre muito amável e aberta, me inspirou ao demonstrar seu amor pela educação e pela arte.

Agradeço à semente que me fecundou e ao ventre que me gerou, meus pais Milton e Eloisa, por nunca medirem esforços para que meus sonhos se realizem. E também a toda a minha família, que por vezes acompanhou de perto a minha força de vontade para executar essa pesquisa em conciliação com meu trabalho.

Agradeço a todos os meus grandes amigos, em especial aos meus parceiros de trabalho e amigos da vida, Flávio e Oswaldo, que tanto me ouviram e contribuíram nessa minha trajetória de amar o trabalho de Caetano. E também à Isabella, que me acompanha nessa jornada desde o primeiro período de Letras, para toda a minha vida.

Sou imensamente grata à Casa da Mãe Maria das Almas, por ter me acolhido e me ensinado os caminhos da caridade e do amor. Em especial à minha irmã e madrinha Fran, que me ouve e me aconselha sempre, e também ao Pai Fabrício por ter ajudado na construção de muitos conhecimentos da nossa religião que nesse trabalho se apresentam.

Por fim, agradeço a todos os artistas do nosso país, principalmente aos independentes, que sem qualquer apoio dedicam a sua vida à arte. A arte nos abraça e nos acolhe, ela nos emancipa.

A mulher que ouve a sua intuição, que percebe os seus sonhos, que ouve a voz interior das velhas e das mulheres guerreiras de sua ancestralidade e que possui o olhar suspeito dos desconfiados, essa sim, é uma ameaça ao predador natural da história e da cultura. (Eliane Potiguara)

RESUMO

A obra de Caetano Veloso é reconhecidamente inovadora, sobretudo no contexto do Tropicalismo, período marcado pela busca de um novo dizer mediante a experimentação nas artes. Esta é a tônica que conduz o álbum *Araçá Azul*, provavelmente a obra mais radical do compositor baiano, tendo em vista os elementos da estética de Vanguarda do início do século XX, tanto os da Europa quanto os do Brasil, notadamente no aspecto sonoro. Nessa perspectiva, presente pesquisa buscou problematizar em que medida a tessitura poética de *Araçá Azul* expandiria e/ou superaria a proposta experimental dessas vanguardas. O objetivo principal tratou de compreender a linguagem de *Araçá Azul* na perspectiva do experimentalismo, e os específicos: identificar o diálogo entre o *Araçá Azul* e a estética de Vanguarda do início do século XX, notadamente em relação ao Modernismo de 22 (antropofagia), ao Movimento de Poesia Concreta e ao Tropicalismo, e analisar algumas letras do álbum *Araçá Azul*. Para tanto, mobilizou o conceito de voz e performance, de Paul Zumthor, de Antropofagia, a partir de Oswald de Andrade, além da Teoria da Vanguarda, de Peter Bürger, e perspectiva sonora, em José Miguel Wisnik. Quanto aos procedimentos metodológicos, o trabalho se dividiu em três capítulos, sendo o primeiro dedicado ao contexto estético e histórico das estéticas de Vanguarda, fundamental para compreender a produção do álbum *Araçá Azul*, o segundo tratou do aprofundamento conceitual e o terceiro, visou a análise de algumas músicas do álbum. *Araçá Azul* não só expande, como também supera a proposta de vanguarda dos movimentos Modernista, Concretista e Tropicalista na medida em que a análise das músicas aponta para a proposta metodológica visando a autoantropofagia como procedimento, sobretudo no diálogo entre ruído e silêncio presentes em algumas músicas, o que o torna um palimpsesto sonoro. Espera-se, desse modo, contribuir para o diálogo entre os estudos literários e outras artes, levando em conta a riqueza de tal articulação.

Palavras-chave: *Araçá Azul*. Caetano Veloso. Vanguarda europeia e Modernismo Brasileiro. Antropofagia. Experimentalismo.

ABSTRACT

Caetano Veloso's work is recognizably innovative, especially in the context of Tropicalism, a period marked by the search for a new expression through experimentation in the arts. This is the keynote that drives the *Araçá Azul* album, probably the most radical work by the composer from Bahia, bearing in mind the elements of Vanguarda aesthetics from the beginning of the 20th century, both from Europe and Brazil, notably in the sound aspect. In this perspective, the present research sought to question the extent to which the poetic fabric of *Araçá Azul* would expand and/or overcome the experimental proposal of these vanguards. The main objective was to understand the language of *Araçá Azul* from the perspective of experimentalism, and the specifics: to identify the dialogue between *Araçá Azul* and the Vanguard aesthetics of the early 20th century, notably concerning the Modernism of 22 (anthropophagy), to the Movement of Concrete Poetry and Tropicalism, and analyze some lyrics from the album *Araçá Azul*. To this end, it mobilized the concept of voice and performance, from Paul Zumthor, of *Antropofagia*, from Oswald de Andrade, in addition to the Vanguard Theory, by Peter Bürger, and sound perspective, from José Miguel Wisnik. As for the methodological procedures, the work was divided into three chapters, the first being dedicated to the aesthetic and historical context of Vanguarda aesthetics, fundamental to understanding the production of the *Araçá Azul* album, the second dealt with the conceptual deepening, and the third aimed at the analysis of some songs on the album. *Araçá Azul* not only expands, but also surpasses the avant-garde proposal of the Modernist, Concretist and Tropicalist movements insofar as the analysis of the songs points to the methodological proposal aiming at self-anthropophagy as a procedure, especially in the dialogue between noise and silence present in some songs, which makes it a sound palimpsest. It is hoped, in this way, to contribute to the dialogue between literary studies and other arts, taking into account the richness of such articulation.

Keywords: *Araçá Azul*. Caetano Veloso. European avant-garde and Brazilian Modernism. Anthropophagy. Experimentalism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Parole.....	27
Figura 2 – Capa do catálogo da exposição da Semana de Arte Moderna, 1922	33
Figura 3 – Abaporu.....	36
Figura 4 – Augusto de Campos, Pluvial/Fluvial (1954-1960).....	42
Figura 5 – Poema Viva Vaia.....	43
Figura 6 – Ja'éakynga	43
Figura 7 – Periodicidade da onda sonora.....	53
Figura 8 – O Tao do som	53
Figura 9 – Famílias de ruídos	57
Figura 10 – Diagrama da Performance.....	63
Figura 11 – Capa do LP Araçá Azul.....	66
Figura 12 – Lado esquerdo do encarte do LP Araçá Azul.....	67
Figura 13 – Lado direito do encarte do LP Araçá Azul.....	68
Figura 14 – Assonância em Cravo e Canela.....	70
Figura 15 – Cana.....	75
Figura 16 – Paisagem de Brodósqui	75
Figura 17 – Primeira estrofe - Julia/Moreno	80
Figura 18 – Segunda estrofe - Julia/Moreno	81
Figura 19 – Batmacumba.....	82
Figura 20 – Batmacumba - Ilustrativa	83

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
2. VANGUARDA – UMA FRESTA PARA O PALIMPGESTO: UM OLHAR PARA HISTÓRIA E DESDOBRAMENTOS	21
2.1 Cravando o Pau-Brasil.....	28
2.2 Antropofagia	35
2.3 Concretismo - Palavra, som e imagem.....	38
2.4 Mistura Fina.....	44
3. AS DIFERENTES CAMADAS DA COMPOSIÇÃO: UMA PERFORMANCE DA LINGUAGEM.....	52
3.1 Som, silêncio e ruído.....	52
3.2 Voz.....	57
3.3 Performance e Recepção	60
4. ARAÇÁ AZUL FICA SENDO NÃO-SEGREDO	64
4.1 A percepção de palimpgestos em Araçá Azul	69
4.1.1 De conversa/ Cravo e Canela	69
4.1.2 Gilberto Misterioso.....	71
4.1.3 De palavra em palavra	72
4.1.4 Sugar Cane Fields Forever	73
4.1.5 Julia/Moreno	79
4.1.6 Araçá Blue	84
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
REFERÊNCIAS.....	90
ANEXO A – Letras das músicas analisadas.....	94
ANEXO B – Playlist das músicas analisadas	101

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Com o anseio constante de se reinventar, Caetano Veloso criou uma das obras musicais consideradas mais inovadoras, até mesmo pelo próprio artista. Essa é a tônica que conduz o álbum *Araçá Azul*, no qual a essência vanguardista do cantor e compositor parece atingir voos mais ousados. Desde as letras até as músicas, a performance que se estabelece entre o corpo, o som e a voz manifesta a aspiração de romper ou ultrapassar a proposta tropicalista, da qual foi um dos criadores.

O Tropicalismo pode ter sido uma experiência dolorosa e ao mesmo tempo excitante para o cantor, pois envolvia a consciência social e política do contexto em que se projeta o movimento, levando Caetano a uma produção singular que o tornou conhecido como inovador e irreverente, o que, no âmbito ditatorial representava afronta já que preconizava a mudança de comportamento, guiado pelo impulso de viver “sem lenço e sem documento num sol que se reparte em crimes”¹, ou seja, referenciando sua contemporaneidade para reavivar a “Alegria” oswaldiana, o artista fala de um sujeito caminhando na contramão da violência imposta pela ditadura e que utiliza da canção para se dizer com a pretensão de que a alegria seja “a prova dos nove”², motivo que o levou ao exílio. Por isso, aparentemente, Caetano buscou, por meio da experimentação, superar ou conhecer os seus próprios limites pessoais e artísticos, tornando *Araçá azul* ainda mais fascinante. Por esse motivo, uma investigação sobre a origem do Tropicalismo, fez-se necessária para o recorte proposto para esta pesquisa.

Na segunda metade da década de 1960, nascia entre os artistas da época uma grande mudança comportamental, que teve o nome de Tropicalismo. O nome veio da canção de Caetano Veloso “Tropicália”, cuja inspiração o compositor buscou na instalação homônima de Hélio Oiticica, exposta em 1967, e que se pautava na Nova Objetividade, proposta artística que se colocava como antiburguesa por superar o tradicionalismo, visando a partir da ruptura com os modelos artísticos vigentes, a participação do homem e dos sentidos por meio de um caráter empírico, o que é chamado de experimentalismo artístico³. Indo além do visual, o artista fazia

¹ Fragmento da música “Alegria, Alegria” criada e cantada por Caetano Veloso no Festival da Record, no ano de 1967.

² Do Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade, no qual o poeta afirma ser a alegria a prova dos nove, isto é, o resultado fruído.

³ O experimentalismo presente na linguagem remete às experiências fonéticas e visuais iniciadas no início do século XX com a Vanguarda europeia, para a qual a palavra representa mais do que um meio de comunicação, seguindo em direção às energias liberadas através da fala, dos sons e da constante permutação entre os códigos, e que levou à poesia sonora. Para Valéry, a intenção da palavra poética

com que o sujeito pudesse interagir com a sua obra por meio da experimentação sensorial. *Tropicália*, de Hélio Oiticica, também buscou trazer apenas elementos nacionais, enfatizando características do Brasil enquanto país tropical.

No mesmo ano da instalação de Oiticica, foi exibido na TV Record, o III Festival da Música Popular Brasileira, na cidade de São Paulo. O festival contou com a presença de dois grandes nomes Tropicalistas: Caetano Veloso e Gilberto Gil. Os artistas desse momento teciam críticas à modernização trazida de outros países⁴ e demonstravam revolta diante do cenário político brasileiro, pois os militares haviam tomado o poder e imposto a ditadura no país.

Esse contexto é relevante, pois marca o desejo de um grupo de jovens, entre os quais, Caetano e Gil, de estabelecer uma linguagem que fizesse frente ao cenário imposto pelo autoritarismo, assim como o fizeram o cinema novo e o teatro.

Na conjuntura musical especificamente, as canções dos artistas tropicalistas foram marcadas pelo experimentalismo e pela irreverência, o que os aproximava das poéticas modernistas. Nesse contexto, é importante levar em consideração o diálogo tropicalista com algumas estéticas vanguardistas brasileiras, tendo em vista seu caráter experimental, com o qual o álbum de Caetano dialoga. Sobre tais vanguardas, que serão apresentadas adiante de modo mais aprofundado, são compreendidas como atividades praticadas pelo homem, e, nesse sentido, capazes de ampliar as informações que a humanidade tem acerca da realidade, visto trazerem uma nova informação que coloca a teoria e a prática humana em novo e alto nível. (MENDONÇA & SÁ, 1983).

A proposta artística dos tropicalistas flertava com estéticas predecessoras, como o Modernismo, em sua primeira fase, e o Concretismo, porém, num contexto pautado pelo bombardeio de informações e por uma nova era tecnológica, foram alvo de críticas por um lado e por outro possibilitaram novas experimentações com a linguagem propiciando a mescla entre

está na possibilidade de articular o poema de acordo com “as disposições do sujeito que modula o fraseado, as inflexões, os ritmos e as pausas” (JARRETY *apud* VALÉRY, 2007, p. 111-112).

⁴ Na década de 1960, falava-se sobre a Teoria da Dependência, desenvolvida por Ruy Mauro Maurini e outros intelectuais. Segundo essa teoria, os países periféricos, principalmente os da América-latina, estavam condicionados aos países centrais. Nesse contexto, o Brasil foi considerado um país subdesenvolvido e esse subdesenvolvimento comprometia, também, a produção intelectual e a artística. Embora não seja o foco dessa pesquisa, é importante contextualizar o momento no qual as artes, entre as quais o cinema, o teatro e a música, forjaram maneiras de se expressar, ainda que perseguidos pela Ditadura.

o novo e o velho, informações culturais antigas e contemporâneas, elementos próprios da cultura brasileira com elementos da cultura universal, cultura pop nacional e estrangeira; entre outros. O essencial para a imagem tropicalista seria a intersecção do novo com o antigo – tanto no que diz respeito ao conteúdo, quanto no que diz respeito à técnica – o humor era traçado pelo absurdo, pela aberração, que fazem referência à melancolia. Sendo assim, para se obter o efeito crítico e artístico desejado, a Tropicália trabalhava com a combinação mirabolante do arcaico e do moderno, cristalizada pela contrarrevolução; uma crítica à tentativa nacional de modernização (SCHWARZ, 2007).

Nesse sentido, nota-se que a Tropicália dialogou amplamente com a primeira fase Modernista, de 1920 e 1930. Iniciada em 1922, a Semana da Arte Moderna mostrou por meio de sua arte e literatura, como os brasileiros ansiavam por uma identidade e por elaborar a própria cultura. É nesse momento que surge na arte nacional o conceito de antropofagia, criado pelo poeta Oswald de Andrade, segundo o qual, ao antropofagizar a cultura estrangeira, a cultura brasileira se desvincularia do passado colonial, assumindo uma identidade própria e tipicamente nacional em termos artísticos e culturais. Assim, a brasilidade era como um ponto de partida para as inovações pretendidas pelos intelectuais e artistas da época.

Havia um diálogo Tropicalista também com o Concretismo, introduzido pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, e Décio Pignatari. O intuito desse grupo era experimentar e radicalizar a linguagem mediante a verbivisualidade⁵. A proposta dos poetas concretistas era romper com a “Geração de 45”, por eles criticada pela limitação quanto às técnicas e procedimentos poéticos e artísticos tradicionais. Tais poetas criticavam o verso tradicional, sinal mais evidente do texto lírico e também a estrutura para a qual propuseram a não linearidade a partir da exploração do espaço gráfico no papel. A poesia concreta buscava referências no marketing e na publicidade, nos campos da música e das artes plásticas, sobretudo a visual. A criação gráfica no espaço da página em branco, revelava, quando lida, aspectos sonoros e novas propostas para a palavra, sendo estes elementos do Concretismo motivo de interesse também dos tropicalistas e, posteriormente, a palavra e a sonoridade aparecem como referência no álbum *Araçá Azul*.

⁵ A verbivisualidade é a mescla da palavra com uma apresentação visual para completar e dar significância à criação artística. Verbivocovisual “é o termo criado por James Joyce, de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema.” (CAMPOS, 2006, p. 56). A partir da criação de Joyce, os concretistas criaram a verbivisualidade, no qual ocorre a mescla da palavra com uma apresentação visual para completar e dar significância à criação artística, considerando o espaço ou suporte papel.

Desse modo, é pertinente dizer que a música produzida pelos artistas tropicalistas transitou por essas Vanguardas, principalmente na experimentação da linguagem, e no que concerne à música de Caetano Veloso, ela despontou como uma arte de fusão entre os elementos musicais mais avançados daquele momento com os mais rudimentares. Segundo o compositor e cantor baiano, o procedimento tropicalista era uma tentativa de superar o subdesenvolvimento do país, bem como, no âmbito da MPB, propor uma estética mais ousada, já que incorporava ao elemento *cafona*⁶, o que havia de mais avançado industrialmente (VASCONCELLOS, 1977). Assim, dialogava com o experimentalismo de Caetano, certa crítica à musicalidade anterior e também aos acontecimentos ditatoriais que passaram a ser impostos no país em abril de 1964.

A partir dessas considerações, esta pesquisa elencou como objeto de investigação o Álbum Araçá Azul, produzido em 1972, e considerada uma das obras mais experimentais do cantor baiano. Primeiro disco solo após retornar do exílio em Londres, exílio esse imposto pela ditadura militar após o Ato e Artigo Institucional nº5 (1968), quando são cassados os direitos civis, entre os quais destacamos o artigo 5º, conforme abaixo,

(...)CONSIDERANDO, no entanto, que atos nitidamente subversivos, oriundos dos mais distintos setores políticos e culturais, comprovam que os instrumentos jurídicos, que a Revolução vitoriosa outorgou à Nação para sua defesa, desenvolvimento e bem-estar de seu povo, estão servindo de meios para combatê-la e destruí-la; (...)

Resolve editar o seguinte (...)

Art. 5º - A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa, simultaneamente, em:

- I - Cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função;
- II - Suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais;
- III - Proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política;
- IV - Aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança:
 - a) liberdade vigiada;
 - b) proibição de freqüentar determinados lugares;
 - c) domicílio determinado (...) (BRASIL, 1968)

A obra de Caetano, apesar de ter sido lançada em 1973, portanto após o período tropicalista, possui fortes resquícios daquele tempo e apresenta nova perspectiva musical, o que levou muitos a considerá-la como sendo um marco do experimentalismo no Brasil.

⁶ De acordo com Gilberto Vasconcellos (1977, p. 22) “O neologismo *cafona*, não obstante à conotação afetiva de que se reveste às vezes junto a imagem tropicalista, parece designar o resultado do confronto ou da justaposição grotesco-caricatural dos conteúdos assincrônicos que caracterizam a dinâmica cultural da sociedade brasileira”. (grifo do autor)

Entre os motivos que tornam *Araçá Azul* uma das experiências mais radicais de Caetano, configura-se a utilização da estética semelhante à *readymade*, criada pelo poeta e artista vanguardista do dadaísmo francês, Marcel Duchamp, para designar uma arte constituída com objetos do cotidiano aos quais eram atribuídas outras funções. Oswald de Andrade faz algo semelhante ao atribuir outras funções a escrita, mediante a bricolagem bem-humorada e até irônica com fragmentos de vários jornais que juntou, criando outra escrita, mostrando que o poeta e compositor que operava metalinguagens, bebia da fonte de outras Vanguardas do início do século, mas privilegiando o país e sua linguagem pautada inclusive em coloquialismos, dentre outros elementos que forneciam material ao poeta.

Esses elementos dialogam com o *Araçá Azul*, pois operam metalinguística e sonoramente nas músicas que compõem o álbum, que o próprio Caetano Veloso, em sua obra *Verdade Tropical* (2017), aponta como algo inconventional, rejeitado por vários intelectuais e aclamado por outros. Especificamente, a música *Araçá Blue*, que dá nome ao disco, foi elogiada pelo concretista Augusto de Campos, que a considerou como uma música lírica, de grande beleza (VELOSO, 2017).

No contexto da experimentação da linguagem, *Araçá Azul* mostra-se uma importante referência, como apontou Peter Dietrich (2003), que analisou as canções e o projeto visual da capa e do encarte, dois elementos também considerados ousados à época do lançamento do disco, sobretudo levando em conta o contexto ditatorial e o exílio, que ao que parece, contribuíram para o exercício que culminou no álbum.

Sob uma perspectiva mais tecnológica, em *Araçá*, como consequência do experimentalismo sonoro, há uma corroboração com a concepção de Tazio Zambini de Albuquerque (2011), segundo o qual, o caráter experimental, massivo e tecnológico das composições do álbum a partir das poesias e da sonoridade sugere novos modos de leitura e de percepção sobre a obra musical, o que significou menos aceitação por parte do público, o que Caetano julgou pertinente, visto que nesse momento ele buscou mais o choque do que aceitação, pois para ele *Araçá* era um teste aos próprios limites.

Apesar de a MPB ser, no contexto das Vanguardas, tema de várias pesquisas e livros, parece haver ainda muito a ser explorado quanto a esse álbum de Caetano; assim, diante das considerações acima, nos interessou compreendê-lo no contexto vanguardista. E foi essa perspectiva que ensejou o seguinte problema de pesquisa: em que medida a tessitura poética de *Araçá Azul* expande ou supera a proposta experimental das vanguardas? De algum modo

Caetano, em Araçá, pareceu propor a antropofagia ao próprio movimento ao qual deu nome. A hipótese foi a de que a tessitura de Araçá contemplou a estética vanguardista, porém, ao radicalizar tal experimentação, ela antropofagizou elementos da própria cultura e estética que a configuraram, sobretudo em termos sonoros, produzindo, assim, uma dissonância estética como arte.

Para responder ao problema de pesquisa e verificar a hipótese levantada, assumiu-se como objetivo geral: investigar a linguagem de Araçá Azul na perspectiva do experimentalismo vanguardista; e como objetivos específicos: identificar o diálogo entre Araçá Azul com a estética de Vanguarda do início do século XX, sobretudo o Modernismo de 22 (antropofagia), o Movimento de Poesia Concreta e o Tropicalismo, e analisar algumas letras do álbum Araçá Azul com base nos conceitos estudados

Elencou-se para a presente pesquisa, o conceito de Vanguarda, a partir de Peter Bürger, que parte de uma análise europeia, porém, com vistas ao diálogo com a Vanguarda brasileira. Além de Bürger, Antônio Sérgio Mendonça, Álvaro Sá, Ferreira Gullar e Gilberto Mendonça Teles, também foram as referências para tratar de vanguarda em um âmbito nacional. Os conceitos de som, voz, silêncio e performance tratados na pesquisa, tiveram como base os autores José Miguel Wisnik e Paul Zumthor;

No que diz respeito aos conceitos de voz e performance, segundo Zumthor, a performance de voz é a realidade experimentada (ZUMTHOR, 2007) e por meio dela a mensagem poética pode ser transmitida e percebida simultaneamente (ZUMTHOR, 1997). Usando desses conceitos, analisou-se a poética das letras de Araçá Azul para entender como eles aparecem visando o experimentalismo sonoro. A movência da voz, segundo Zumthor, ultrapassa o código linguístico produzindo outros efeitos de sentido, motivo pelo qual foi importante para o corpus de pesquisa, em cujas músicas opera-se a experimentação sonora.

Quanto ao Movimento Modernista, destacou-se alguns dos autores acima apresentados, bem como Gilberto Mendonça Telles, Christopher Dunn e Ferreira Gullar, com o objetivo de compreender sua configuração como vanguarda brasileira do século XX, apontando para a antropofagia proposta por Oswald de Andrade, questão importante para a análise do corpus de pesquisa, já que o Araçá propõe o diálogo entre o novo e o antigo mediante a convergência ou ruptura com alguns elementos vanguardistas.

O movimento de Poesia Concreta foi contemplado devido às inovações na linguagem a qual influenciou o Tropicalismo sendo, portanto, elemento crucial para compreender a

perspectiva de Caetano sobre a composição musical. Antônio Sérgio Mendonça, Álvaro Sá, Augusto de Campos e Haroldo de Campos, subsidiaram essa discussão. Em se tratando do *Araçá Azul*, podemos aproximar a questão do espaço gráfico e da presença exacerbada de determinadas classes gramaticais nas letras, o que lhes confere um dado lúdico e sonoro, como na música *Julia/Moreno* ou *De palavra em palavra*. Há uma certa semelhança da proposta de Caetano para esse álbum e o movimento de poesia Concreta, já que ambos têm em comum a concepção de uma arte inovadora que aborda novas e diversas possibilidades ao se fazer uma composição poética.

Outros autores como Celso Favaretto, Marcelo Ridenti, Roberto Schwarz, Christopher Dunn e o próprio tropicalista, Caetano Veloso, foram contemplados para afinar o diálogo com o objeto de pesquisa. É importante mencionar, todavia, que apesar de apresentar um panorama histórico sobre o conceito de Tropicália e das Vanguardas, não se buscou aprofundar em tais questões, que já contam com inúmeras pesquisas, mas, sim, as privilegiar na perspectiva da configuração estética da obra do compositor baiano, *Araçá Azul*.

A metodologia, de abordagem qualitativa, caracteriza-se pela análise e interpretação do objeto de investigação mediante revisão bibliográfica. Quanto aos procedimentos metodológicos, a pesquisa visou analisar e interpretar determinadas músicas do álbum de Caetano, à luz de obras dos autores mencionados e dos conceitos privilegiados. É importante ressaltar, no entanto, que embora foi trazido oportunamente à discussão algum elemento próprio do âmbito musical, houve uma fronteira entre o âmbito linguístico e o musical que não foi ultrapassado, posto não haver formação em música para tal aprofundamento. Sendo assim, as músicas selecionadas serão compreendidas na dimensão estética e literária, embora seja trazido eventualmente para o diálogo algum elemento próprio do âmbito musical.

Dentre os motivos que ensejam tal pesquisa, destacou-se o fato de meu interesse pela temática desde o trabalho de conclusão de curso, quando realizei uma pesquisa sobre a Tropicália, no qual investiguei o conceito, origem do nome, contexto histórico e as propostas artísticas daquele período. Naquele momento, realizei análises das músicas do álbum *Panis et Circenses* a fim de apontar, no âmbito das próprias composições, o quanto os artistas daquele momento faziam referências à outras vanguardas do século XX, bem como se mostravam preocupados com o cenário político e econômico brasileiro.

A partir de tal pesquisa, percebi que mesmo havendo um número expressivo de trabalhos sobre esse período artístico e também sobre os diálogos suscitados por ele, tal fato não ocorria

com Araçá Azul. Assim, compreendi que a proposta de investigação se justifica pelo fato de que a análise de momento tão expressivo no país remete à intersecção possível entre literatura, artes e história, entre outras áreas do saber, reiterando o quanto as pesquisas nas diferentes áreas potencializam a construção de conhecimento.

Respeitadas as especificidades de cada uma delas, importou a possibilidade dialógica e a reflexão sobre a história vivida pelo país naquele momento, sem perder de vista a dimensão estética e artística. Compreender a Vanguarda brasileira e estabelecer diálogos que contextualizam também a música produzida naquele momento é fundamental para os estudos da Literatura e também da linguística, pois trata-se de um período que lidou com a experimentação do próprio código, despertando para outras percepções sobre leitura, escrita e interpretação. Já no âmbito do Movimento Tropicalista, foi um momento no qual diferentes produções intelectuais provocaram tensões que reverberaram após o fim do Movimento e ainda ocorrem em nossa contemporaneidade, sugerindo e estimulando o surgimento de novas perspectivas dialógicas sobre a cultura, a arte e a literatura.

Isso posto, para efeitos de organização, o trabalho se dividiu em três capítulos. O primeiro foi destinado a apresentar os aspectos relevantes da Vanguarda, abordando autores que discutem o tema, como Peter Bürguer – em diálogo com outros autores, na perspectiva do Modernismo, no início do século XX. O intuito foi mapear alguns traços que os caracterizavam, de modo a compreender a configuração da Antropofagia Oswaldiana e as estéticas dela decorrentes com as quais a experimentação de Araçá dialogou, como asseverou Caetano Veloso em *Verdades Tropicais* (2017). Ainda neste primeiro capítulo, serão abordadas as ideias do Concretismo, propostas pelos modernistas da geração de 1945. Tal proposta era pautada na revolução do verso tradicional e na exploração do espaço da página para escrita, bem como a sonoridade proporcionada pelas palavras para construção de sentido do poema concreto.

Partindo das Vanguardas europeias, os concretistas propuseram uma inovação quanto ao som das palavras e não somente sua grafia. Na maioria dos casos, na medida em que uma poesia é escrita, seu autor busca por uma sonoridade através do som das palavras e da organização dos versos, mas com as Vanguardas essa perspectiva sonora se radicaliza e ela passa a ser ainda mais essencial para apreensão por parte do leitor/ouvinte. Tanto a ordem e organização das palavras, quanto o som que estas produzem e ecoam, por assim dizer, passam a ser um fator substancial para essa poética. Por isso, o som foi elemento crucial para essa pesquisa, pois

integrou as análises e os conceitos propostos pelas Vanguardas; tal como a experiência sonora, instrumental e de voz, indispensáveis para a proposta artística do álbum em análise.

O segundo capítulo discorreu sobre os conceitos de som, silêncio, ruído, voz e de performance, além de alguns elementos da música, a partir da obra *O Som e o Sentido* de José Miguel Wisnik, segundo o qual, a linguagem musical é como uma parte integrante da vida do homem. O autor apresenta os conceitos como uma fuga da musicalidade tradicional para pensar o som como algo que pode trazer o coletivo para o particular individual e vice-versa, levando em conta, nesse sentido, o ruído e a voz como perspectivas sonoras. Em *Araçá Azul*, cabe a relação entre som e ruído como integrantes da música e elementos cruciais na construção de sentidos sobre a estética do álbum, e que serão apresentadas pelo professor Wisnik e também pelo compositor Schoenberger a partir de Wisnik, além de Luigi Russolo, que contribuiu com os conceitos acerca do ruído.

A sonoridade está presente na vida humana, mas nem sempre é reconhecida ou familiar aos ouvidos por fugir à musicalidade tradicional, a qual grande maioria das pessoas está habituada. Na concepção de Wisnik, o coletivo e o individual fazem parte do som e a música é o ponto que une o erudito, as vanguardas e os meios de massa. Nesta pesquisa, nos interessou o foco dado às vanguardas devido à experimentação e à inserção de novas tecnologias que levam à formação de uma nova perspectiva a questão do som e sua produção de sentidos. (CALABRESE, 1987)

Ainda neste capítulo aprofundou-se mais no conceito de performance, pelos estudos de Paul Zumthor, pois no contexto de *Araçá Azul*, essa discussão foi fundamental para compreender o olhar de Caetano Veloso sobre o caráter performático da experimentação pretendida por ele, tendo em vista que o álbum se constitui em performance de linguagem, dialogando, assim, com as teorias propostas por Paul Zumthor.

Já no terceiro, foram analisadas algumas músicas do álbum *Araçá Azul*, bem como o contexto de produção do disco, feito pelo próprio autor no livro *Verdade Tropical* (2017), em um capítulo que leva o nome do álbum. As músicas *De Conversa/ Cravo e Canela*, *Gilberto Misterioso*, *De Palavra em Palavra*, *Sugar Cane Fields Forever*, *Júlia / Moreno* e *Araçá Blue*, foram examinadas à luz dos conceitos privilegiados, visando, também, identificar possíveis traços do tropicalismo ainda presentes no LP.

Finalmente, em considerações finais, o problema de pesquisa foi retomado em conjunto com as análises, para responder e verificar se a hipótese de que a tessitura de *Araçá Azul* se

expande ou se supera a proposta dos movimentos de vanguarda, no que diz respeito à contemplação estética e a radicalização e experimentação propostas, destacando dentre os resultados, com base na análise empreendida, que a obra de Caetano, para além de expandir a proposta Vanguardista do início do século XX, a supera, criando uma metodologia com vistas à autoantropofagia como procedimento, sobretudo no diálogo entre ruído e silêncio presentes em algumas músicas, revelando ser o Araçá um palimpsesto sonoro.

2. VANGUARDA – UMA FRESTA PARA O PALIMPGESTO: UM OLHAR PARA HISTÓRIA E DESDOBRAMENTOS

Neste capítulo será feita uma incursão sobre a Vanguarda, considerando os pressupostos de Peter Bürguer e Renato Puggioli, a partir dos quais, apontaremos a vanguarda no Brasil, especificamente a Semana de arte Moderna de 1922, iniciando pela sua contextualização social, estética e histórica, de fundamental importância para alicerçar esta pesquisa, tendo em vista o elemento antropofágico, que norteia a MPB e Araçá Azul, como será apresentado no capítulo dedicado à análise do álbum. Tal incursão é extremamente significativa para Araçá Azul, pois parece que o compositor baiano intentava, a sua maneira, criar uma arte à margem de um estilo específico, como será visto no decorrer desta pesquisa.

Quando pensamos em uma arte vanguardista, notamos que o próprio conceito de arte acaba por se redefinir, o que se constitui uma problemática devido à incorporação de novos materiais e técnicas que diluem a fronteira entre bom e ruim (MENDONÇA & SÁ, 1983), pois os artistas participantes de correntes vanguardistas querem produzir algo novo, diferente do já consolidado. A vanguarda propõe uma ruptura com o que vem sendo produzido artisticamente e, mais do que isso, ela vem como um pontapé na porta da arte, no sentido revolucionário e anarquista. Dessa forma, fazer e abstrair tornam-se sinônimos, de certo modo, em função de seu caráter experimental. A Vanguarda aparece com o objetivo de quebrar todos os vínculos com os as normas artísticas tradicionais e inovar no mais amplo sentido, levando os sujeitos a refletirem sobre a mudança do próprio cotidiano.

A problemática acerca do conceito de vanguarda começou na Europa, havendo uma divergência, até mesmo quanto à origem do nome. Nos importa, contudo, pensá-la como superação de padrões artísticos, posto que:

a vanguarda é um fenômeno histórico e concreto, que se supera continuamente, num constante devenir; e o que hoje é vanguarda, amanhã não mais o será, pois ela é hostil à rotina, à metafísica e a toda tendência conservadora, abolindo o eterno na arte. (MENDONÇA & SÁ, 1983, p.12)

Sobre o termo Vanguarda, ele tem origem no francês *avant-garde*, e, Antônio Sérgio Mendonça e Álvaro Sá (1983) explicam o sentido do vocábulo:

O sentido inicial de dianteira de um exército foi estendido para dianteira em geral, frente, liderança, A partir daí, passou-se para o campo do conhecimento, e principalmente da estética, para situar novas tendências que estivessem em oposição às vigentes: logo em seguida foi generalizado, e a palavra vanguarda era utilizada denominando tudo o que fosse aparentemente

diferente, novidade. Como qualquer dessas posições opunha-se a interesses estabelecidos, seus autores ou partidários eram objeto de ataque nos mais diversos níveis, o que consolidava a utilização de uma nomenclatura bélica. (MENDONÇA & SÁ, 1983 p. 7)

Sabendo a origem do nome, não há como falar do termo sem mencionar o teórico alemão da arte, Peter Bürger. Isso porque sua pesquisa é referência nos estudos de Vanguarda como conceito, e também dos movimentos que surgiram na Europa no início do século XX, pois o autor entende que movimentos como futurismo, surrealismo e dadaísmo, surgidos naquele momento, perduram entre nós até os dias atuais. A proposta do pesquisador em teorizar Vanguarda está presente em sua obra intitulada Teoria da Vanguarda (1993), cujo título original em alemão é *Theorie der Avantgarde*. O Trabalho de Bürger foi pautado nos estudos das Vanguardas europeias denominadas Dadaísmo e o primeiro Surrealismo.

Para Bürger é importante relacionar o desenvolvimento do objeto artístico com o seu desenvolvimento histórico para compreender como aquela corrente de pensamento chegou até ali e como se torna uma categoria artística. Segundo o autor alemão, a arte é uma instituição social, e, nesse sentido, é fundamental compreender o contexto de produção sobre o qual se assenta. O desenvolvimento histórico de uma vanguarda só é possível a partir da consciência, quando há uma crítica à arte feita por meios artísticos, essa é uma revisão constantemente necessária no campo artístico. As ideias e as produções artísticas giram, justamente, em torno da crítica à própria arte, nesse caso, a predecessora de seu tempo; em outros termos, o desenvolvimento só seria possível por meio da autocrítica.

O que também caracteriza Vanguarda, segundo Bürger, é o fato de que seria preciso reconstruir uma produção artística, livre e sem ligação com normas artísticas de seu tempo, propondo, assim, uma crítica aos meios artísticos utilizados:

Enquanto um estilo domina, a categoria de meio artístico é opaca porque na realidade só se dá como algo de especial. Um rasgo característico dos movimentos históricos de vanguarda consiste, precisamente, em não terem elaborado nenhum estilo; não há um estilo dadaísta, nem um estilo surrealista. Na verdade, estes movimentos acabaram com a possibilidade de um estilo da época, ao converterem em princípio a disponibilidade dos meios artísticos das épocas passadas. Só a disponibilidade universal generaliza a categoria de meio artístico. (BÜRGER, 1993, p. 47).

No contexto histórico da vanguarda, a ruptura não deve ser somente à rejeição de normas artísticas predecessoras, mas também de todo o processo artístico de seu próprio tempo em completude. Isso mostra que os efeitos sociais da obra artística estão para além dela mesma.

Dentre os pontos que caracterizam a vanguarda destacados por Bürger, está também, a relação com estranhamento e choque, pois como consequência da inovação, causa-se ao receptor o choque e o estranhamento, ambos princípios da intenção artística que regem as vanguardas.

Quando os formalistas russos fazem da <<estranheza>> o método artístico, o conhecimento da generalidade desta categoria permite que nos movimentos históricos de vanguarda o choque dos receptores se transforme no princípio supremo da intenção artística. A estranheza efectiva transforma-se, desta maneira, no processo artístico dominante e pode ao mesmo tempo ser tomada como categoria geral. (BÜRGER, 1993, p. 47)

Quanto ao estranhamento mencionado, no que diz respeito aos formalistas russos, Bürger está se referindo a Viktor Chklovski, que utiliza o termo para falar tanto sobre a percepção da arte quanto da experimentação em um sentido único e singular, no qual a arte é algo a ser individualmente explorado por si só. E em termos que se aproximam da definição de Vanguarda, Chklovski menciona ainda uma arte contemporânea e não vivenciada pelo passado:

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é “passado” não importa para a arte. (CHKLÓVSKI, 1976, p. 45)

A arte de Vanguarda tem esse caráter de trazer o cotidiano sob uma nova perspectiva, que desalinha com o que se tem consolidado na mente social como sendo comum, a exemplo do *readymade*, como já dito. Os movimentos de vanguarda colocam em evidência o que já está saltando aos nossos olhos, porém em concepção que altera a nossa percepção. Esse novo viés incomodava alguns grupos, principalmente, diante de modelos artísticos anteriores a ele, pois esses são geralmente modelos clássicos e passíveis de um entendimento mais conceitual e menos experimental:

we may judge avant-garde art when we meet it, for us the phenomenon and idea are so present and evident that we do not stop, even momentarily, to wonder if we might be dealing with an illusion or an appearance rather than a reality, with a myth or a superstition rather than a concept. Even more telling, when we do maintain that it is a reality, we never ask if the so-designated historical condition is of recent or remote origin. Never mind that the foes of avant-garde art do nothing but sigh nostalgically for the good old days when art was traditional, academic, and classical. Never mind that its defenders do

nothing but insist on the necessity of liquidating the art of the past, once and for all, liquidating traditions. It is still true that both sides, paradoxically, continue the discussion with the tacit presupposition that always (or for a very long time, even if under different conditions and forms) there has been the same hostile relation, the same conflict, between new art and old art. (PUGGIOLI, 1968 p.13)⁷

Segundo Puggioli, haveria uma relação conflitante entre a nova e a velha arte, justamente pelo fato de o tradicional encarar o fazer artístico como algo mais conceitual e não empírico, prático; o que causa choque e estranhamento. O fato é que a velha arte se encontra centrada no fazer artístico europeu (racional), que teoriza e pensa para produzir a arte; enquanto a chamada nova arte, é uma desestabilização no que diz respeito ao corpo, ela desperta, causa o choque que emancipa o homem do fazer teórico, o colocando como centro do estranhamento emancipador de si mesmo.

No que diz respeito ao choque e ao estranhamento causados pela arte, é interessante notar o diálogo com a perspectiva do filósofo alemão Walter Benjamin, que, no contexto histórico, compreendeu o cinema como arte revolucionária e, por isso, capaz de emancipar as massas, isto é, o proletariado. Na medida em que fosse reproduzida, a arte, ainda que perdesse a aura, alcançaria mais pessoas e iria desencadeando o pensamento crítico.

Para este filósofo, arte deveria ser um elemento de conscientização. Por isso, o cinema, que segundo ele, derivava da fotografia como imagem em movimento - poderia reverter a lógica imposta pela burguesia, a partir do choque que faria despertar, justamente em função do estranhamento causado.

O vínculo com a proposta vanguardista caminha na mesma direção, uma vez que as vanguardas também têm como proposta o choque e o estranhamento como forma de um despertar crítico para a realidade uma vez que, corroborando Bürger, não há a pré-elaboração de um estilo.

⁷ Tradução livre: Nós podemos julgar a arte de vanguarda quando a encontramos, para nós o fenômeno e a ideia são tão presentes e evidentes que nós não paramos, ainda que momentaneamente, para perguntar se nós podemos estar lidando com uma ilusão ou com uma aparência ao invés da realidade, com um mito ou uma superstição ao invés de um conceito. Ainda mais expressivo, quando nós afirmamos que é uma realidade, nós nunca perguntamos se a condição histórica assim designada é de origem recente ou remota. Não importa que os inimigos da arte de vanguarda não façam nada além de suspirar nostalgicamente pelos bons e velhos dias quando a arte era tradicional, acadêmica e clássica. Não importa que os defensores não façam nada além de insistir na necessidade de liquidar a arte do passado de uma vez por todas, liquidando tradições. Ainda é verdade que ambos os lados, ainda que paradoxalmente, continuam a discussão com um pressuposto tácito que sempre (ou por um longo tempo, ainda que em condições e formas diferentes) teve a mesma relação hostil entre a nova arte e a velha arte.

Uma particularidade levantada por Sá e Mendonça é a de que Vanguarda une teoria e prática: “por serem os fenômenos de vanguarda gerados pela atividade do homem, que cria produtos dentro de uma sociedade, os critérios para situar o que seja ou não vanguarda são oriundos diretamente da teoria e da prática humanas” (MENDONÇA & SÁ, 1983 p. 9). Motivo pelo qual o estranhamento e o choque fazem parte dessa relação teoria e prática, e por isso, não se pode descrever com precisão o que é ou não vanguarda sem que se contextualize a dimensão histórico-social em que a prática se define.

Para Bürguer (1993) as vanguardas implicam a dimensão histórica, em cujo bojo reside o homem como conhecedor de sua história e de seu tempo, e capaz de querer se colocar e criar a arte para além dele. É nesse sentido em que a vanguarda inova o conceito e a estética, além de inovar também quanto à concepção e utilização de novos materiais e novas técnicas, assim como afirmam Mendonça & Sá:

A noção de arte de vanguarda traz novas implicações e na sua problemática inclui-se o uso de novos materiais e novas técnicas, para produzir informação no campo estético. A dicotomia bom e ruim desaparece na medida em que vigora como aferidor a informação. O produto estético de vanguarda (seja um corpo físico ou não) perde o seu valor totêmico e icônico, para ser simplesmente o portador que permite a apreensão da informação, pelo novo conceito específico adequado que produz em relação ao seu objeto. (MENDONÇA & SÁ, 1983 p.12)

E ainda de acordo com os autores, no que diz respeito à historicidade das vanguardas, elas são um fenômeno histórico e concreto que se superam continuamente. O que hoje se configura como vanguarda, deixará de se configurar como tal a partir do surgimento de novas propostas. Isso abole o caráter eterno em termos de arte.

Como fenômeno histórico, a vanguarda alia a perspectiva estética ao sujeito circunscrito no projeto de construção de uma nova sociedade na qual arte e vida se fundem no fazer artístico pautado na diluição de fronteira entre forma e conteúdo, que passam a ser considerados então como processo. Esta é uma questão importante na medida em que na construção dessa nova sociedade também se encontra a união da estética com a tecnologia, a exemplo do *intonarumori*⁸, criado por Luigi Russolo, que traz o ruído para a composição poética.

A arte musical procurou e conseguiu primeiro a pureza, a limpeza e a doçura do som, para depois unir sons diversos, preocupada porém em acariciar o

⁸ Máquina do ruído. Instrumentos musicais de invenção e construção pelo próprio Luigi Russolo com o intuito de criar novos sons de experimentação.

ouvido com suaves harmonias. Hoje, a arte musical tornando-se cada vez mais complexa, pesquisa as combinações de sons mais dissonantes, mais estranhas e mais ásperas ao ouvido. Nos aproximamos assim cada vez mais do som-ruído.

Esta evolução da música é paralela à multiplicação das máquinas, que colaboram por toda parte com o homem. Não somente na atmosfera estrondosa das grandes cidades, mas também no campo, que até ontem era normalmente silencioso, as máquinas hoje criaram tanta variedade e concorrência de ruídos, que o som puro, na sua exiguidade e monotonia, não suscita mais emoção. (RUSSOLO, 2014, p. 2)

Uma vez que, a partir do início no século XIX, as máquinas estavam cada vez mais integradas ao cotidiano do homem, essa concepção futurista de Russolo diz respeito à condição de vida humana que não mais permite o silêncio e uma música com sons limpos, mas sim uma música que passa a integrar diversos outros sons, assim como o futuro não ficaria livre do barulho das máquinas. “A vida antiga foi só silêncio. No século XIX com a invenção das máquinas, nasce o Ruído. Hoje, o ruído triunfa e reina soberano sobre a sensibilidade dos homens. ” (RUSSOLO, 2014 p.1). Quando o poeta futurista propõe a não asepsia da linguagem, visto que os sons do cotidiano passam a integrar a poesia, ele evidencia que a música tem também uma polifonia complexa, para além do som elaborado e harmonioso dos instrumentos.

Por falar em Futurismo, este foi o primeiro movimento de vanguarda na Europa, cronologicamente falando. Composto mais por manifestos que obra, o movimento pregava a vida moderna em consonância com a máquina e a velocidade “pregando ao mesmo tempo a destruição do passado e dos meios tradicionais da expressão literária, no caso, a sintaxe: usando as palavras em liberdade, rompia a cadeia sintática” (TELES, 1976, p. 86), conforme elucida a imagem:

vertentes propostas pelos artistas da Europa. Mas não para, simplesmente, valer-se de teorias e concepções exteriores; a proposta Modernista ia além, buscando rever a produção artística brasileira e propor uma arte que evidenciasse ou expressasse a identidade do país.

2.1 Cravando o Pau-Brasil⁹

Para entender o movimento Modernista no Brasil, é importante também contextualizá-lo sócio e historicamente. Em uma conjuntura mundial, ele se situa, temporalmente, entre as duas grandes guerras, tendo início no ano de 1922; a Primeira Guerra Mundial termina em 1918, enquanto a Segunda começa em 1939. Os anos entre as duas guerras são marcados por conflitos, como um conflito interno dos artistas, e também conflitos sociais e culturais, culminando em muitas transformações e revoluções artísticas e estéticas, que marcam esse momento, pois os grandes avanços tecnológicos e industriais tomam uma vasta proporção como sinônimo de progresso.

Não obstante do cenário mundial, o Brasil também estava passando por um processo de industrialização. Onde antes só havia espaço para economia rural, passa a proliferar indústrias, muitos imigrantes passaram a trabalhar nessas indústrias, com uma predominância de italianos, japoneses e portugueses. Também nesse momento, a classe dominante estava contraposta à mão de obra assalariada, até mesmo crianças ocupavam a linha de produção com salários irrisórios, além da agressividade, que se assemelhava ao período da escravidão, com espancamentos, castigos, chibatadas e violação sexual. Em 1917 inicia-se uma greve geral dos trabalhadores operários que reivindicavam melhores condições de trabalho, e que posteriormente em 1919 parou o Brasil com a sua mobilização. Algumas doenças contagiosas tomavam conta do país nesse momento, como a febre amarela, por exemplo. A cidade do Rio de Janeiro maquiava muito bem essa situação de pobreza subdesenvolvida com a construção de casarões e avenidas inspirados na arquitetura francesa.

Enquanto isso, nas artes, as ideias das Vanguardas europeias, principalmente o futurismo, chegaram ao Brasil com o autor e diplomata Graça Aranha, o qual, segundo Gilberto Mendonça

⁹ O subtítulo foi criado como uma metáfora ao estadunidense, o qual cravou uma bandeira de seu país na Lua como trunfo da conquista de seu povo. Nessa pesquisa, considerou-se uma metáfora, pois o movimento modernista brasileiro cravou sua marca na história cultural em termos nacionais e mundiais. Invés da bandeira, os artistas cravariam a madeira da árvore mais exportada pelos exploradores portugueses.

Teles, “viveu na Europa de 1900 a 1921, conhecendo de perto a agitação intelectual da << *belle époque* >> e assimilando (ou procurando assimilar) o sentido geral de renovação literária que continuou através da grande guerra” (TELES, 1976 p. 275). Renovação literária essa que era tida como moderna, o que também traz o nome para o movimento modernista.

A influência europeia que culmina em um desejo de fazer uma arte nacional, nasceu no Brasil muito antes do Modernismo, porém, ainda em um viés muito apegado a uma arte que fosse mais inserida nos padrões europeus, como se nota no Romantismo do século XIX em sua fase Indianista, o qual já tinha anseios de levar a figura indígena para a temática da criação artística. Graça Aranha trouxe influências, principalmente do Futurismo Francês, que tinha preocupações com o chamado então “espírito moderno”, uma ideia desenvolvida por Apollinaire; e por meio das concepções estéticas de Graça aranha, podemos também empreender que ele traz influências futuristas em relação à perspectiva estética. A literatura que surgiria depois, no início do século XX, ainda faz uma crítica a essa tentativa romântica, frustrada, de buscar a própria temática nacional.

No Modernismo, os poetas brasileiros buscaram ousar perigosamente no que diz respeito à quebra de vínculo com a arte que havia sendo produzida até então. Tiveram coragem e audácia para romperem o vínculo com as tradições e padrões artísticos de seus predecessores, assim como viria acontecer posteriormente com o Tropicalismo, já que, segundo Dunn (1964, p. 32), “de todos os modernistas, o poeta, romancista, dramaturgo e provocador literário Oswald de Andrade foi quem exerceu maior impacto sobre o movimento tropicalista”.

Para o Modernismo, a contribuição de Oswald foi grandemente impactante, visto que,

Depois de uma visita a Paris em 1912, Oswald de Andrade voltou para São Paulo com o “Manifesto Futurista” (1909) de Felippo Tomaso Marinetti, uma defesa da destruição radical da arte e de instituições do passado e da elaboração de um novo projeto exaltando a velocidade, a tecnologia. No “Manifesto Pau-Brasil”, Oswald propunha que o futurismo servisse para “acertar o relógio imperial da literatura nacional” e que era o momento de “ser regional e puro em sua época”. (DUNN, 1964, p. 32-33)

Oswald se inspirou na ideia de Marinetti de dar um basta na arte convencional que vinha sendo produzida e levada aos museus e bibliotecas italianos, e foi nesse sentido que o poeta brasileiro quis dar um basta também na arte nacional que ainda exaltava muito o estilo de vida europeu.

No Manifesto do Futurismo podemos ler:

1. Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito à energia e à temeridade.
2. Os elementos essenciais de nossa poesia serão a coragem, a audácia e a revolta. (...)

6. É preciso que o poeta se desgaste com calor, brilho e prodigalidade para aumentar o fervor entusiástico dos elementos primordiais. (MARINETTI, 1909 *apud* TELES, 1976, p.91).

Ao mesmo passo que no Manifesto da poesia Pau-Brasil de Oswald, lemos:

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres.

Temos a base dupla 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. (...)

O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional.

Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época. (...)

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia. (ANDRADE, 1924 *apud* TELES, 1976, p. 330 – 331)

Nesse momento, o que ocorria na elite artística brasileira era a construção da perspectiva nacional e “ver com os olhos livres” significaria, para além de agregar ao máximo todas as culturas, transbordar os elementos da pátria, tratando, inclusive, de reconhecer os próprios problemas e fazer prosperar a cultura brasileira. Em se tratando de “ver”, a proposta Oswaldiana estaria para além disso, em uma concepção mais inclusiva, desvinculando, mais uma vez, do modelo de visão europeu que priva apenas um sentido, e pensando mais em uma percepção que abarca várias sensorialidades, não se concentrando apenas na visão como sentido perceptivo:

Foi profunda portanto a viravolta valorativa operada pelo Modernismo: pela primeira vez o processo em curso no Brasil é considerado e sopesado diretamente no contexto da atualidade mundial, como tendo algo a oferecer no capítulo. Em lugar de embasbacamento, Oswald propunha uma postura cultural irreverente e sem sentimento de inferioridade, metaforizada na deglutição do alheio: cópia sim, mas regeneradora (SCHWARZ, 1987, p. 7)

Quando Schwarz fala sobre a inserção da cultura brasileira no cenário mundial, fica clara a importância de Oswald e da sua busca por evidenciar uma cultura irreverente, mesmo que por influências europeias; não o fosse, ainda estaríamos em uma estaca de ver com olhos cobertos por antolhos, ao invés de livres. Há uma certa ponte que liga as propostas de Oswald

às de Marinetti, a exemplo do tom incisivo no anseio de produzir algo contemporâneo ao momento vivido pelos autores. Uma vontade de se arriscar e desbravar novos rumos para a poesia. No excerto de Oswald, também percebemos a justaposição da floresta e da escola, um dualismo:

Do ponto de vista do escritor, a escola denota a sociedade letrada, com suas instituições formais e recursos tecnológicos, e a floresta atua como uma metáfora natural do que foi excluído ou marginalizado dos centros econômicos, políticos e culturais de poder e prestígio. (DUNN, 1964, p. 33)

E assim, a Poesia Pau-Brasil seria uma poesia de exportação, bem como a madeira de mesmo nome, um precioso bem/produto nacional, e Oswald elaborou, assim, uma metáfora crítica em torno do grande número árvores pau-brasil que saiam dos terrenos nacionais para a Europa.

Outro manifesto de Marinetti acabou por influenciar os poetas modernistas; enquanto o Manifesto do Futurismo abordava as ideias de Marinetti para arte em um sentido mais belicoso, o Manifesto Técnico do Futurismo trouxe elementos mais voltados ao uso da linguagem da Vanguarda, da qual foi um dos precursores. Para Marinetti,

No aeroplano, sentado sobre o cilindro da gasolina, queimando o ventre da cabeça do aviador, senti a inabilidade ridícula da velha sintaxe herdada de Homero. Desejo furioso de libertar as palavras, tirando-as para fora da prisão do período latino! (...) Eis, o que me disse a hélice em movimento, enquanto eu corria a duzentos metros sobre as possantes chaminés de Milão. E a hélice acrescentou:

1. É preciso destruir a sintaxe, dispondo os substantivos ao acaso, como nascem. (...)
2. Abolir também a pontuação. Estando supressos os adjetivos, os advérbios e as conjunções, a pontuação será naturalmente anulada na continuidade vária de um estilo vivo, que se cria por si, sem as paradas absurdas das vírgulas e dos pontos. Para acentuar certos movimentos e indicar as suas direções, se empregarão os sinais da matemática: + - x : = > < e os sinais musicais. (...) A analogia não é outra coisa que o amor profundo que liga as coisas distantes, aparentemente diversas e hostis. Só por meio das analogias vastíssimas um estilo orquestral, ao mesmo tempo policromo, polifônico e polimorfo, pode abraçar a vida da matéria. (MARINETTI *apud* TELES, 1976, p. 95-96)

Nota-se que, assim como o Futurismo, o Modernismo buscava, por meio da língua, se impor; afinal, a língua é, metaforicamente, a haste para levantar a bandeira de qualquer país. Para o autor, ao se libertar das amarras impostas pela sintaxe, saindo do sistema linguístico herdado do idioma *Latim* e passando a fugir das regras de concordância – a ponto de usar inclusive símbolos para fugir das letras – seria, talvez, mais expressivo dentro de um mundo

tão mecanizado. O cilindro mencionado no excerto acima, ajuda-nos a imaginar um avião e a precisão mecânica de seu funcionamento, representando, assim, que língua também tem o mesmo reflexo maquinal.

Arte e sociedade possuem forte vínculo, como já mencionado. Nessa perspectiva, o contexto histórico-social europeu também é importante para melhor compreender o início do século XX e as Vanguardas. Naquele momento, os países estavam se industrializando, havia uma profunda divisão de classes, a ampliação e aperfeiçoamento dos meios de comunicação de massa e a ciência afirmando sobre a capacidade do homem de se reconhecer perante a realidade. A arte estava em crise, sofrendo as influências do mundo, conduzindo o artista para longe da realidade cotidiana, preparando-o para uma futura reaproximação, pois estava cada vez mais difícil sustentar posições, obrigando-o, assim, a destruir os próprios meios de expressão (GULLAR, 1978).

A arte está, nesse ponto, em um conflito com a sociedade da Revolução Industrial e de massas, e nesse mesmo cenário o artista se vê obrigado a rever as teorias estéticas elaboradas até então (GULLAR, 1978). O que Ferreira Gullar chama de “inviabilidade de uma estética idealista para a arte de nossos dias” (GULLAR, 1978, p.116). A arte romântica brasileira não estava mais representando os ideais dos artistas dentro de uma produção artística para as massas e tampouco transcendendo os desejos e anseios de pertencimento à uma cultura nacional.

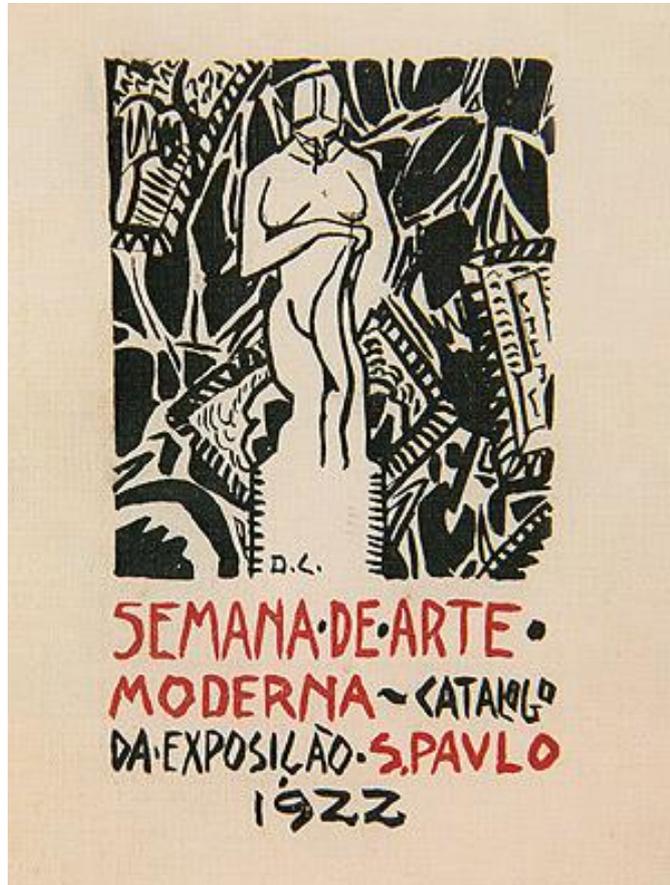
No Brasil, seguindo também as ideias propostas pelos Manifestos de Marinetti, Graça Aranha começou a planejar, em novembro de 1921, a Semana de Arte Moderna de 1922, pois seria esse o ano do centenário da independência do Brasil. Nesse período alguns jovens escritores já tinham ideias com influências das vanguardas europeias, mas foi Graça Aranha quem veio dar visibilidade ao evento, pois seu nome já tinha, naquela época, uma forte relevância no meio artístico nacional. Segundo Teles (1976), as ideias modernistas já culminavam entre os jovens artistas em 1920, dentre eles já repercutiam as ideias da estética futurista do italiano Marinetti.

Aparentemente o nome e a data da semana foram pensados, justamente por Graça Aranha saber sobre a programação do Congresso do Espírito Moderno que aconteceria em março de 1922. Antecipadamente, a Semana de Arte Moderna aconteceu em fevereiro de 1922.

No início do século XX – mais precisamente a partir de 1922 – com a Semana de Arte Moderna, sediada na cidade de São Paulo, nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, as ideias vanguardistas tomaram maior proporção entre os artistas brasileiros, que tinham como proposta

criar uma arte que se desvinculasse dos moldes burgueses e também das visões eurocêntricas que foram construídas ao longo do tempo, devido ao passado colonial brasileiro.

Figura 2 – Capa do catálogo da exposição da Semana de Arte Moderna, 1922



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35342/capa-do-catalogo-da-exposicao-da-semana-de-arte-moderna> Acesso em: 08 mar. 2022.

Teles (1976), explica detalhes da famosa semana do século XX:

“O certo é que Graça Aranha se colocou no centro do movimento, cujo ponto principal foi a realização da Semana de Arte Moderna, nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. A semana foi aberta com a conferência de Graça Aranha (<<A emoção estética na arte moderna>>), a que se seguiram números de música e declamações; na segunda parte, houve a conferência de Ronald de Carvalho (<<A pintura e a escultura moderna no Brasil>>). Na segunda noite, dia 15, o ponto mais alto da Semana, Menotti del Picchia pronunciou a sua conferência (<<Arte moderna>>) que foi no momento das declamações, perturbada pela vaia do público. No último dia houve a apresentação da música de Villa Lobos.” (TELES, 1976, p. 276)

É possível inferir através das informações do fragmento acima, que apesar de o nome sugerir que o evento artístico teve duração de uma semana, ela não durou sete, mas sim, três dias; com a realização de grandes eventos. Tal exposição levou o Brasil a se integrar cultural e politicamente, criticando a modernização do mundo, a mecanização e a substituição do homem pela máquina, justamente por ter sido o período da Segunda Revolução Industrial, na que se iniciou na segunda metade do século XIX.

Para elucidar ainda mais a proposta Modernista, em 19 de junho 1924, Graça Aranha escreveu um ensaio intitulado *Espírito Moderno*, para apresentação em uma conferência da Academia Brasileira de Letras, o qual foi publicado no ano seguinte. Na idealização de Graça Aranha, a arte brasileira do futuro estaria culturalmente liberta da europeia:

O desejo de libertação é um sinal de que ela já está em nós. Até agora todo o nosso empenho andava em imitar. Desde que em nosso espírito rompemos com esta prática, começamos a fazer coisa nova e coisa nossa. Faremos coisa diferente dos Americanos, libertos, material e moralmente da Inglaterra. Quebraremos a uniformidade continental, com que nos ameaçam. Faremos coisa nossa, saída do nosso fundo espiritual, que seja determinada pelo prodigioso ambiente, em que vivemos. Subjugaremos a natureza, para impor-lhe o nosso ritmo haurido nela própria. Não se trata somente de criação material, de um tipo de civilização exterior. Aspira-se à criação interior, espiritual e física, de que a civilização exterior das arquiteturas, dos maquinismos, das indústrias, dos trabalhos e de toda a vida prática seja o reflexo. (ARANHA, 1925 in TELES, 1976, p.319).

Assim, podemos perceber na intenção Modernista, a partir de Graça Aranha, um intuito de libertação e independência cultural. Ao final do trecho destacado de seu ensaio, ainda se nota influência da modernidade na civilização, influência esta vinda de países já mais desenvolvidos no que diz respeito à industrialização e às máquinas.

Gullar trata muito bem essa questão, ao dizer que:

O Movimento Modernista, no entanto, não é originariamente brasileiro, pois se inspira em movimentos e artistas da vanguarda européia da época. Apesar disso, sua autonomia com respeito à Europa é relativamente maior do que a dos movimentos anteriores. Os líderes do Modernismo têm uma visão ironicamente crítica da realidade nacional e um profundo desprezo pela mistificação ufanista; desfecham um golpe mortal no academicismo artístico e literário e liquidam definitivamente com a influência estilística e sintática lusitana. Inspiram-se na Europa mas se voltam para o seu país, sua cultura, que eles desejam viva e atual, e vão se libertando das influências. (GULLAR, 1989, p. 58)

A partir desse olhar de Gullar sobre a primeira fase Modernista, nota-se que os autores, apesar de intentarem fugir das influências estrangeiras, acabam se aproximando delas nos determinados momentos em que elas favorecem a produção artística, sempre com a intenção de com elas romper.

Os Modernistas, inegavelmente, manifestaram sua insatisfação com a herança colonial latente na sociedade brasileira – a mesma que nos persegue até os dias atuais. O Modernismo foi um período importante para que uma mudança cultural acontecesse no país.

Respeitadas as peculiaridades entre o Modernismo e o Tropicalismo, não se pode negar que o Tropicalismo, quando os artistas da década de 1960 se apropriam de elementos estrangeiros para compor sua arte, remete à perspectiva antropofágica, proposta por Oswald.

O poeta, cantor e compositor, Caetano Veloso também se apropria do sentimento nacionalista para produzir seu álbum *Araçá Azul*, mas sem excluir a arte estrangeira, se utilizando de outro idioma, influências musicais que adquiriu durante seu exílio em Londres, bem como outros elementos, que foram estudados e pensados por ele neste mesmo momento em que esteve para além do oceano Atlântico. A síntese cultural proposta por Oswald na década de 1920 é a mesma que o aproxima de Caetano na produção de seu álbum pós-exílio.

2.2 Antropofagia

“Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do Antropófago.” (ANDRADE, 1928 apud TELES, 1976)

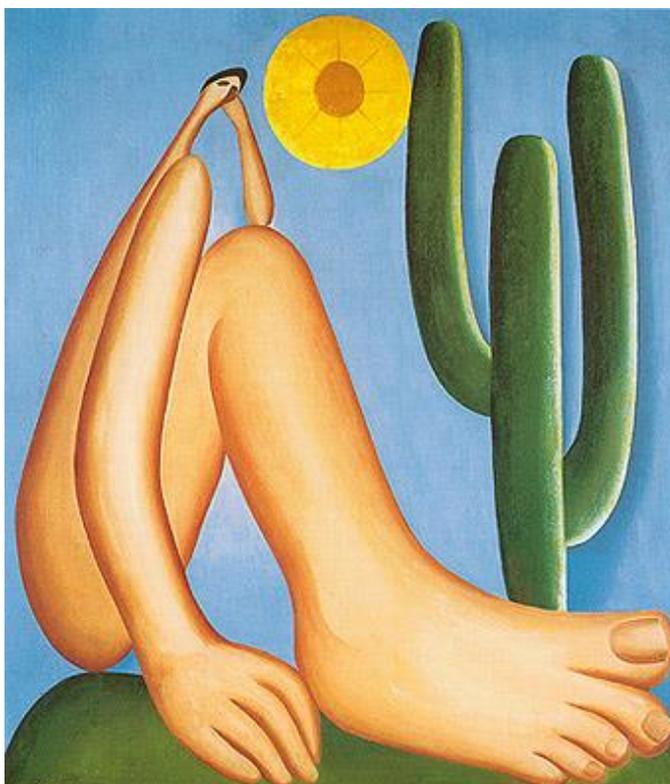
Importante iniciar esse tópico com o Manifesto Antropófago, pois ele rege o princípio cultural da antropofagia, proposto por Oswald de Andrade. Ele segue a mesma perspectiva do Manifesto Pau-Brasil, porém de uma maneira que propõe uma revisão da Semana de 1922, mais radicalizada. O Manifesto Antropófago trata da deglutição da cultura europeia ou estrangeira, de modo geral, dentro da cultura brasileira; ele foi publicado pela primeira vez em 1928 na *Revista de Antropofagia*. Nas palavras de Veloso & Madeira (1999, p.105) foi a conceituação de uma “devoração seletiva dos materiais e produtos culturais elaborados nos centros metropolitanos, aproveitando alguns elementos e desprezando outros, retendo só aquilo que interessa.”.

O anseio da proposta antropofágica era radicalizar a ideia de nacionalismo que já estava implantada no meio cultural brasileiro pelo viés artístico:

Um grupo de simpatizantes se uniu ao redor de Oswald, incluindo a segunda mulher dele, Tarsila do Amaral, que deu expressão visual à antropofagia em suas pinturas surrealistas tropicais. Naquele ponto, o Modernismo tinha se fragmentado em vários projetos e movimentos concorrentes. (DUNN, 2009, p.34)

No projeto visual de Tarsila, está a sua obra célebre e também maior símbolo da concepção antropofágica. Pintada em uma tela para presentear o marido, o quadro foi intitulado Abaporu (1928), que significa “canibal” em tupi-guarani, “aba, significa homem; poru, significa comer. O que nos remete a palavra antropofagia, que vem do grego: antropos (homem) e fagia (comer).” (NECKEL, 2007).

Figura 3 – Abaporu



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1628/abaporu> Acesso em: 11 mar. 2022.

Na pintura percebemos um homem, a figura de um indígena, com pés grandes, pés estes que estão no chão e fazem referência ao indígena, como o dono da terra. O sol brilhante é característico do clima tropical brasileiro, bem como o cacto, planta que nasce principalmente em locais de clima quente e seco no Brasil.

A figura indígena diz muito para o período antropofágico, pois o próprio conceito foi inspirado “nos tupinambás e em outros grupos indígenas do litoral que canibalizavam em rituais

os inimigos derrotados para absorver seus poderes físicos e espirituais.”. (DUNN, 2009, p.35). Sendo assim, a antropofagia metaforiza o que os intelectuais brasileiros faziam com as tendências estrangeiras e principalmente europeias:

Para Oswald, a antropofagia servia como uma importante alegoria para o projeto anticolonialista de absorver de forma crítica e seletiva tecnologias e produtos culturais do exterior. Ele protestava veemente “contra todos os importadores de consciência enlatada”, apesar de também aplaudir “a idade de ouro” do cinema americano moderno. As culturas colonizadoras não deveriam ser submissamente imitadas nem xenofobicamente rejeitadas, mas simplesmente “devoradas”, visando elaborar um projeto cultural autônomo no Brasil. (DUNN, 2009, p.36)

Ainda sobre a figura indígena na antropofagia, podemos falar acerca da superação dessa abordagem, pois não foi a primeira vez que a figura indígena representou a brasilidade, a fase Indianista do Romantismo também contemplou essa proposta, porém na concepção dos intelectuais do século XIX, ainda que tentassem buscar um tema nacional para suas obras, os autores do Romantismo estavam muito apegados aos moldes da cultura europeia, o que fez com que o indígena fosse retratado nos moldes do típico herói europeu. Pela primeira vez, no Modernismo, a figura indígena estava representada em seu lugar: Pindorama.

Palavra presente no Manifesto Antropófago, Pindorama em tupi quer dizer “terra das palmeiras”, é como os indígenas chamavam o Brasil: “A alegria é a prova dos nove./ No matriarcado de Pindorama” (ANDRADE, 1928 *apud* TELES, 1976, p.358). Composto por aforismos¹⁰, o Manifesto Antropófago foi a carta declarada de emancipação cultural brasileira:

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.
Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.
Tupi, or not tupi that is the question. (ANDRADE, 1928 *apud* TELES, 1976, p.353)

Com a influência das vanguardas Europeias, Oswald conseguiu, por meio da perspectiva metafórica com a antropofagia, tirar o Brasil da dependência cultural que tinha da Europa, sem descartar nenhuma ideia que fosse agregar em termos artísticos. Posteriormente, a proposta de Oswald serviria de cartada para os Tropicalistas e principalmente para Caetano Veloso em seu álbum *Araçá Azul*.

¹⁰ Curtos textos cujo conteúdo é composto por regras ou princípios morais.

Segundo Favaretto (2007), a diferença maior entre Tropicalismo e Modernismo é o hiato histórico:

A distância entre as duas antropofagias é histórica; correspondeu ao processo de instauração no Brasil das propostas do modernismo e ao de revisão e crítica de suas formulações estéticas e culturais. O interesse pelo tema da originalidade nativa e a conseqüente reação à fascinação da cultura européia, no modernismo, sofreram mudanças cruciais na década de 60. As discussões sobre a originalidade da cultura brasileira foram deslocadas pelo debate sobre a indústria cultural, transferindo-se o enfoque dos aspectos étnicos para os político-econômicos; com o que o conflito entre modelos artísticos importados e formas locais passa necessariamente a fazer parte das discussões ideológicas provocadas pela situação institucional pós-64. (FAVARETTO, 2007, p. 61)

Quando os artistas do Tropicalismo recorrem à Antropofagia, eles se reinventam e redescobrem a proposta de Oswald. Quando Caetano Veloso recorre à antropofagia, ele está ainda mais adiante no tempo e nas ideias, de modo que consegue trazer ainda mais o toque brasileiro e o primitivismo da criação artística.

2.3 Concretismo - Palavra, som e imagem

A poesia concreta desenvolveu novos valores para o uso do espaço, produzindo uma mudança qualitativa na poética tradicional e, principalmente, lançando as bases para existência do poema sem poesia. (MENDONÇA & SÁ, 1983, p.112)

Tão relevante é a influência do movimento de Poesia Concreta nas aspirações dos artistas tropicalistas, que Caetano Veloso em seu livro de memórias pessoais, Verdade Tropical, dedica um capítulo para falar sobre o contato dele com os poetas concretistas e como esses acabaram por dialogar com suas propostas artísticas no período do Tropicalismo. Nas palavras do cantor e compositor:

Augusto e seu irmão Haroldo, juntamente com Décio Pignatari, formavam o núcleo de poetas que, no meio dos anos 50, lançaram o movimento de poesia concreta, uma retomada radical do espírito modernista dos anos 20 – e das ideias de vanguarda do início do século –, contra os pudores antimodernistas e antivanguardistas que tomaram conta da poesia e da literatura brasileiras, primeiro com os romancistas regionalistas dos anos 30 e, depois, com os poetas da chamada “geração de 45”. (VELOSO, 2017, p. 226)

Ao dizer que os autores estavam indo contra a corrente dos romancistas da década de 1930 e a geração de 1945, Caetano se refere, principalmente, à revolução da forma proposta pelos primeiros modernistas brasileiros. O Modernismo Brasileiro, sobretudo na literatura, passou por três fases. A primeira de 1922, que foi a revolucionária e heroica, e que buscou

grandemente por uma arte que mostrasse a identidade nacional; a segunda, que foi a de 1930, ainda contava com grandes poetas, mas seu forte foi a prosa regionalista, que mostrava melhor a situação brasileira em vários cantos do país e que também buscava a crítica social por meio das narrativas das personagens; a terceira fase, que é a da chamada Geração de 45, coincidiu com o fim da Primeira Guerra Mundial, foi uma retomada à poesia, mas não mais a poesia que mostrava uma liberdade formal, e sim, uma poesia que retomava o apego à forma, que visava o belo, assim como o Parnasianismo.

Paralelamente à Geração de 45, os poetas do Concretismo começaram a materializar suas ideias, privilegiando o espaço no qual o poema se materializaria. Enquanto a geração de 30 escrevia romances e a de 45 estava retomando o rigor tradicional da poesia, os poetas concretistas, os quais se autodenominavam Grupo Noigandres – então formado pelos irmãos Campos e Décio Pignatari, inicialmente – estavam em um alto nível de radicalização do verso e, principalmente, preocupados com uma arte que fosse revolucionária tanto cultural, quanto socialmente.

Historicamente, o Concretismo se localiza dentro de um espaço temporal em que o Brasil passava por um processo ainda maior de modernização do que nas primeiras décadas do século XX, com abertura de empresas multinacionais e, conseqüentemente, um significativo aumento de empregos e da classe operária de chão de fábrica. Os automóveis tomavam conta das novas estradas que estavam sendo construídas e o Brasil entrava em uma dívida externa cada vez maior para que se modernizasse, gerando, assim, uma grande inflação no âmbito econômico:

Após a Segunda Guerra Mundial, no bojo das mudanças daí decorrentes, acentua-se a modernização brasileira com a consolidação do parque industrial, o processo acelerado de urbanização e a entrada maciça de indústrias e capital estrangeiro no país. Os valores estéticos das vanguardas modernistas se estabilizam e fornecem aos artistas, os parâmetros para a pesquisa e a experimentação. (VELOSO & MADEIRA, 1999, p. 179)

A partir desse momento, alguns dos artistas da década de 1950 já se articulavam para revolucionar o verso da poesia, “as pesquisas em realização giravam em torno da palavra, da sintaxe e principalmente da visualidade poética” (MENDONÇA & SÁ, 1983, p. 101). Tal movimento ficou nomeado como Concretismo, e nele os poetas valorizaram os aspectos físicos da palavra, criando um tipo de poema que foi qualificado inicialmente como visual – já que, sobre o papel, a ênfase caía na tipografia, no uso da cor e dos espaços em branco. Como

mencionado acima no excerto, foi por meio do Concretismo que o experimentalismo passou a tomar maior proporção pelo meio artístico brasileiro, veremos adiante que ele também foi um elemento constituinte para produção do álbum *Araçá Azul* de Caetano Veloso.

Havia duas movimentações acerca da radicalização da sintaxe do verso, uma no Rio de Janeiro, encabeçada por Ferreira Gullar (que também participou da geração de 45 e dos Concretistas) e outra em São Paulo, liderada principalmente por Haroldo de Campos. De 04 a 08 de dezembro 1956 aconteceu a Exposição Nacional de Arte Concreta em São Paulo, a qual não alcançou a grande repercussão que os poetas esperavam. Antagonicamente, a exposição foi realizada no Rio de Janeiro de 04 a 11 de fevereiro de 1957, com a participação de muitos dos artistas que estiveram no evento de São Paulo e com maior repercussão, pois os artistas se esforçaram em uma divulgação ampla por meio da imprensa (MENDONÇA & SÁ, 1983).

Com o movimento de Poesia Concreta, “o Brasil pela primeira vez dava uma efetiva contribuição à poesia mundial, produzindo a poesia de exportação, sugerida por Oswald de Andrade no seu Manifesto Pau Brasil, de 1924” (MENDONÇA & SÁ, 1983, p. 108).

Nada melhor que alguns excertos do próprio *Plano Piloto para Poesia Concreta*, escrito pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e seu amigo poeta, Décio Pignatari, para auxiliar a compreensão da proposta concretista:

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutura. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear, (...)

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes (...)

ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área lingüística específica – “verbivocovisual” – que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação; coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, coma nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.

a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem, daí a sua tendência à substantivação e à verbificação. (CAMPOS *apud* TELES, 1976, p. 403-404)

É possível perceber, assim, que a proposta dos poetas da revista Noigandres¹¹, era basicamente: encerrar o verso, utilizar o tempo-espaço para isso e fazer com que o poema pudesse ser interpretado por si só sem fatores externos. Algo que seria possível com o uso predominante de verbos e substantivos:

Portanto, abolido o verso, restavam a poesia e a palavra para serem trabalhadas. Era necessário construir uma nova sintaxe, pois a sintaxe linear era o fundamento do verso e material de trabalho da poesia tradicional. Esta nova sintaxe, pesquisada e desenvolvida dentro de seus trabalhos apresentou uma das soluções da poesia concreta para os problemas de espaço e de tempo decorrentes da negação do verso. (MENDONÇA & SÁ, 1983, p.113)

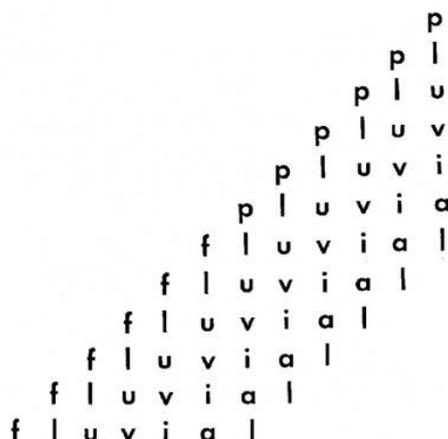
O espaço e o tempo da poesia concreta seriam, respectivamente, a ótica e a acústica das palavras. A imagem pode ser associada ao espaço, pois ela precisa dele para ser percebida, ao passo que a acústica necessita de um tempo para se realizar. O ritmo do poema passa a ser construído efetivamente com o som das palavras em um espaço organizado, assim, a sintaxe se faz por meio do visual e não da organização das palavras, de modo que o ritmo e a estrutura do poema devem ser estruturados para carregar o significado no preenchimento das palavras (MENDONÇA & SÁ, 1983). Assim, é possível entender por que alguns poemas concretos possuem caráter verbivocovisual:

O movimento integrado ao espaço gera continuamente uma leitura cibernética, com ações e retroações verbais, vocais e visuais (verbivocovisual), de tal modo que esta leitura é a apreensão da estrutura por meio de uma interação dialética, entre o repertório do leitor e os elementos do poema: nada é externo ao poema e ele “decifra-se a si mesmo”. (MENDONÇA & SÁ, 1983, p. 117)

O mais importante, então, é compreender que o poema concreto por si só possui a significação que deseja alcançar, assim como os ideogramas, cujas imagens possuem apenas a significação a qual se remete. Como exemplo, o poema Pluvial/Fluvial:

¹¹ Título da revista dos irmãos de Campos e Décio Pignatari. O nome tem origem em uma palavra de um poema provençal de Arnaut Daniel, e é uma expressão que encontra uma tradução próxima a “libertar do tédio”.

Figura 4 – Augusto de Campos, Pluvial/Fluvial (1954-1960)



Fonte: <https://poesia-visual-concreta.tumblr.com/post/42499107794/augusto-de-campos-pluvialfluvial-1954-1960/amp> Acesso em: 24 mar. 2022.

Pluvial e fluvial são palavras que se diferem apenas quanto às consoantes que as iniciam. Ambas as palavras se referem a água, pluvial à água da chuva e fluvial à água de rio. O poema executa a figura tanto da chuva, com as letras que caem, quanto de rio com o formato das letras como um todo. Sendo assim, encontramos aqui as identificações verbais, vocais e visuais (verbivocovisuais) ao passo que o poema faz jogo com o som de P e V, com as palavras que se parecem e também com as imagens, as quais elas se referem.

A inovação da poesia concreta, que explora as palavras, os sons, as formas e o espaço do papel, é motivo pelo qual é possível estabelecer-se uma relação deste movimento com o Tropicalismo, para o qual a experimentação coincide, a seu modo, com a proposta concretista. Ainda que inovação no meio artístico, a poesia concretista também não deixa de retornar ao ancestral brasileiro, ao indígena, especificamente. Lux Vidal (2000) organizou um livro chamado “Grafismo indígena, estudos de antropologia estética” e nele uma série de autores fazem análise das artes indígenas. Quando lemos sobre a arte geométrica dos indígenas Asurini do Xingu, percebemos o quão o concretismo se assemelha às propostas artísticas indígenas. Para os Asurinis, os espaços em branco, sejam eles do corpo, da cerâmica ou da cuia, são espaços para as formas geométricas – encontramos aqui a semelhança com o concretismo, que busca no espaço em branco qualquer meio de criação e produção de sentido, “A geometrização e a totalização do espaço como modo de percepção visual são tendências que definem o desenho Asurini” (MÜLLER, *in* VIDAL, 2000, p. 231).

O poema Viva Vaia de Augusto de Campos, encontrado ao se acessar o site do próprio autor, nos lembra as artes geométricas denominadas *tayngava* do povo Asurini do Xingu:

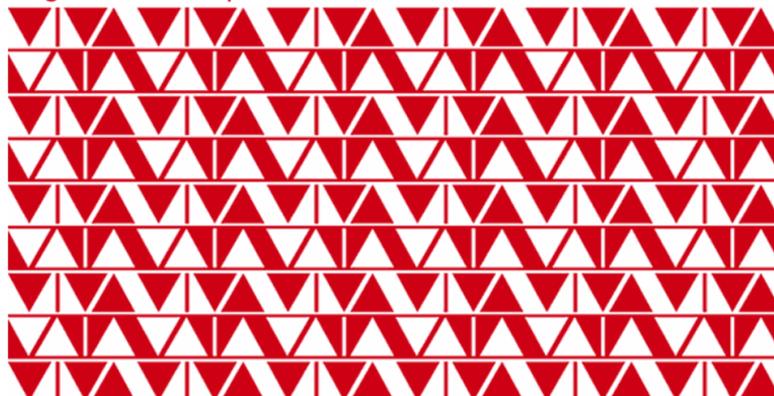
No processo de aprendizagem do desenho geométrico, a forma *tayngava* é o "a-e-i-o-u" dos Asurini. As meninas treinam desde pequenas a desenhar o *tayngava*, a figura elementar da grega. A tradução da palavra *ayngava* (raiz=*ayng*; av(a)= formador de circunstância) é replica, medida, imagem. (MÜLLER, *in* VIDAL, 2000, p. 241).

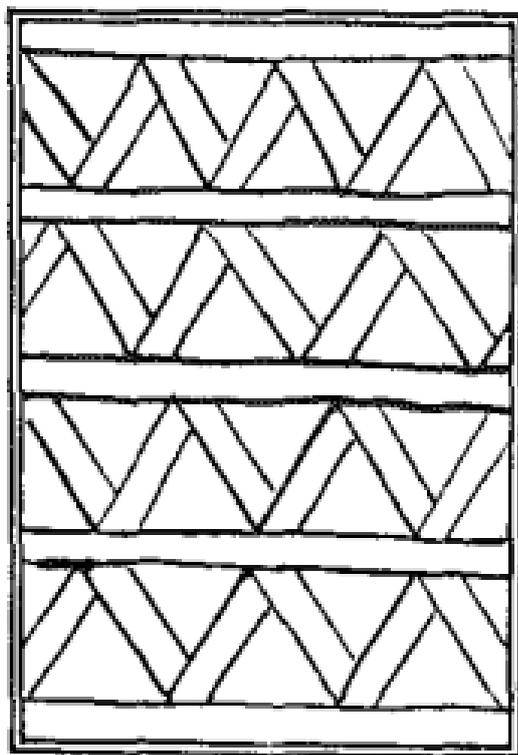
Figura 5 – Poema Viva Vaia

Fonte: <https://augustodecampos.com.br/> Acesso em 18 ago. 2022

Figura 6 – Ja'éakynga

augusto de campos





Ja'êakynga

Fonte: MÜLLER, in VIDAL, 2000, p. 242.

Conforme mencionado, Caetano Veloso flertava muito com as ideias concretistas, o que poderemos observar adiante nesses estudos a partir, por exemplo, da sua composição *Julia e Moreno*, do álbum *Araçá Azul*, ao qual Caetano adere à proposta verbivocovisual da poesia.

2.4 Mistura Fina

O Tropicalismo possui uma forte relação tanto com o Modernismo de 1922, quanto com o movimento de Poesia Concreta. Isso, porque os artistas tropicalistas misturavam o que era nacional e internacional, como a proposta de Oswald de Andrade; e também tinham composições que se pautavam nas propostas de exploração visual e sonora do verso, característica do movimento de Poesia Concreta. São esses alguns dos aspectos que norteiam a construção do *Araçá Azul*, que traz elementos do experimentalismo da poesia concreta, bem como a intenção antropofágica do modernismo em se tratando da canibalização na cultura brasileira.

A relação entre Vanguarda e Modernismo com o tropicalismo é crucial para compreender a feitura do Araçá Azul, bem como o cenário histórico e cultural da década de 1960, período marcado pela ditadura e pelas estéticas que propunham a nova sensibilidade advinda do experimentalismo da linguagem a partir do contexto nacional.

Em sua obra *Em busca do povo brasileiro* (2000), o sociólogo Marcelo Ridenti, aponta que a arte no momento da década de 1960 esteve ligada em vários momentos com o cenário político social, pois um dos objetivos dos artistas era dar voz às camadas à margem da sociedade:

Em diversos momentos, ao longo dos anos 1960, a revolução brasileira – em suas diversas acepções, em geral tomando como base principalmente a ação do camponês e das massas populares, em cujas lutas a intelectualidade de esquerda estaria organicamente engajada – foi cantada em verso e prosa na música popular, nos espetáculos teatrais, no cinema, na literatura e nas artes plásticas. (RIDENTI, 2000, p. 28)

A revolução brasileira da qual fala Ridenti, começa a ganhar força, principalmente nos anos 1950, ano em que o capitalismo proporcionou um aumento progressivo na modernização e urbanização, os direitos dos trabalhadores foram deixados de lado e começou-se a instaurar um conservadorismo no país, o que se agravou ainda mais com o golpe militar de 1964.

O golpe foi vivido pela população; a extrema direita estava tomando o poder por meio dos militares e com o passar do tempo a censura foi aumentando, mas não calou naquele momento a esquerda. Segundo o crítico literário Roberto Schwarz:

para a surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. (SCHWARZ, 1978 *in* BASUALDO, 2007, p. 280)

Sendo assim, podemos dizer que, em sua maioria, os movimentos culturais de esquerda acabavam por atingir a todos, tanto as massas, quanto a camada burguesa da sociedade brasileira dos anos 1960.

Antes de 1964, o Partido Comunista do Brasil tentava pregar uma aliança entre as classes operárias e a burguesia, “formou-se em consequência uma espécie de desdentada e parlamentar de marxismo patriótico, um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de

conciliação de classes” (SCHWARZ, 1978 *in* BASUALDO, 2007, p. 281) e o patriotismo do PC ainda servia de apoio para que um bom sentimento despertasse a classe trabalhadora. Ainda que paradoxal e ambíguo, foi esse o cenário em que floresceriam intelectuais socialistas e artistas, os quais, sem perceber “contribuíram para a criação no interior da própria burguesia, uma geração maciçamente anticapitalista” (SCHWARZ, 1978 *in* BASUALDO, 2007, p.280). De todo modo, grande parte dos artistas dessa década estiveram envolvidos ativamente nas críticas à ditadura, época em que “com o golpe militar, o Estado investiu significativamente em tecnologias da mídia de massa, tentando exercer influência ideológica sobre todo o território nacional”. (DUNN, 2009, p. 57)

Grande parte dos artistas dessa década estiveram envolvidos ativamente nas críticas à ditadura, isso porque o governo de João Goulart, anterior ao militarismo, deu margem para que a produção cultural fosse cada vez mais crescente. E ainda nos anos iniciais da ditadura militar, teve um período em que se “investiu significativamente em tecnologias da mídia de massa, tentando exercer influência ideológica sobre todo o território nacional”. (DUNN, 2009, p. 57)

Outro aspecto importante é o projeto desenvolvimentista, o qual possuía uma certa ambiguidade no que diz respeito à infraestrutura do país. De um lado as indústrias cresciam e movimentos artísticos como o da Poesia Concreta e a bossa-nova eram notados por outros países; por outro lado, a classe operária e trabalhadora passava dificuldades que geravam uma imensa desigualdade social. Quaisquer movimentos opostos à ideologia militarista, acabavam sendo considerados como movimento “das esquerdas”, e foi assim que surgiram alguns partidos políticos ainda conhecidos da nossa atualidade, como o Partido Comunista do Brasil (PC do B) e o Partido Socialista Brasileiro (PSB). Esses partidos, dentre outros, tinham como forte aliado o Centro de Cultura Popular (CPC), que promovia eventos e enxergava a arte como agente social transformador, capaz de despertar a consciência humana diante da realidade do país (DUNN, 2009):

O projeto do CPC foi um experimento ousado no ativismo cultural, pois levantou importantes questões quanto ao papel dos intelectuais na transformação da sociedade, à eficácia da arte na mobilização política e ao valor da experimentação formal. Em grande parte, não se tratava meramente de uma iniciativa demagógica, mas de um esforço coordenado para superar barreiras sociais e construir coletivamente uma arte politizada. (DUNN, 2009, p.63)

Conforme o CPC buscava a arte como emancipadora do homem e muitos artistas compartilhavam dos mesmos ideais, uma das primeiras ações de Castello Branco com o golpe

militar de 1964, foi acabar com o CPC, e com isso muitos artistas mudaram seus públicos, como foi o caso de muitos artistas tropicalistas.

Não obstante, os artistas também viam a necessidade de instaurar uma arte que deglutisse os elementos externos à pátria, incorporando-os ao fazer estético e cultural do país, excluindo, ou ao menos tentando excluir, o estrangeiro e as influências da modernidade e de um mundo industrializado e digital que emergia naquele momento, ao mesmo tempo que suavemente criticava as imposições ditatoriais. Caetano Veloso, principalmente, era um artista que estava “comprometido simultaneamente com a inovação estética radical e com o legado dos grandes cantores de rádio da pré-bossa nova” (DUNN, 2009, p.58), por isso sua contribuição considerável para o movimento Tropicalista; muitos artistas além dele também tinham uma certa preocupação política ao mesmo tempo em que investiam em suas carreiras profissionais e na revolução formal.

Seguindo essa orientação, surgem artistas como Hélio Oiticica, Décio Pignatari, Glauber Rocha e os artistas do Tropicalismo ou Tropicália¹², com destaque à Caetano Veloso, cuja obra é alimento da pesquisa desse trabalho. Um dos maiores objetivos desses artistas era que a arte chegasse às grandes massas, não importasse como fosse. E começa por aí, talvez, o maior ato antropofágico: criticar os meios de comunicação e a ditadura tendo como via os mesmos meios de comunicação amplamente propagados pela ditadura, mas também controlados por ela, nessa perspectiva, os artistas, segundo o sociólogo Marcelo Ridenti:

Buscavam inserir-se nos mecanismos do mercado de produção cultural e na sociedade de massa, sem deixar de criticá-los, bem como de questionar de um lado a ordem estabelecida pela ditadura e, de outro, uma estética de esquerda acusada de menosprezar a forma artística. (RIDENTI *in* DE CARLI & RAMOS, 2017, p. 57-58)

Foi assim que Caetano e Gilberto Gil participaram do Festival de Música Popular Brasileira que acontecia na TV aberta, no canal da Record. Mesmo que naquele momento poucas pessoas tivessem acesso ao aparelho televisor, foi ali onde eles viram a oportunidade de se consagrarem grandes artistas diante do público:

Em outubro de 1967, quando *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque* foram lançadas no III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record de São

¹² Nem todos os pesquisadores aceitam a nomenclatura Tropicalismo. Por se tratar de um trabalho com ampla bibliografia, aqui a arte desse curto período será chamada tanto de Tropicália quanto de Tropicalismo. Pois não é o foco dessa pesquisa se aprofundar nas questões da nomenclatura.

Paulo, não se apresentavam como porta-vozes de qualquer movimento. Contudo destoavam das outras canções por não se enquadrarem nos limites do que denominava de MMPB (Moderna Música Popular Brasileira. (FAVARETTO, 2007, p. 19)

Ainda para Celso Favaretto (2007), a canção *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso revelava, o que viria a ser depois, um caráter da música tropicalista, sendo este uma conexão entre a fruição estética e a crítica social. Crítica esta, feita pelo poeta e compositor devido ao fato de que o próprio tinha interesse em falar da realidade de seu país:

O tropicalismo nasceu dessas discussões, que já se exauriam, inclusive por força da repressão. Propunha outro tipo de discussão, substancialmente distinta das anteriores como tática cultura, como proposta ideológica e relacionamento com o público. Era uma posição definidamente artística e musical. Rearticulando uma linha de tradição abandonada desde o início da década, retomando pesquisas do modernismo, principalmente a antropofagia oswaldiana, rompeu-se com um discurso explicitamente político, para concentrar-se numa atitude “primitiva”, que, pondo de lado a “realidade nacional”, visse o Brasil com olhos novos. (FAVARETTO, 2007, p. 29-30)

Meses após o Festival da Record, a imprensa, posteriormente, acabou por nomear as produções de Gil e Caetano de Tropicalistas, devido à canção *Tropicália* de Caetano Veloso, a qual o fotógrafo jornalístico Luís Carlos Barreto sugeriu o nome, mas o próprio artista, no momento, não se identificou:

Sugeri “Tropicália”, por causa, dizia ele, das afinidades com o trabalho de mesmo nome apresentado por um artista plástico carioca, uma instalação (na época não se usava o tempo, mas é o que era) que consistia num labirinto ou mero caracol de paredes de madeira, com areia no chão para ser pisada sem sapatos, um caminho enroscado, ladeado de plantas tropicais, indo dar, ao fim, num aparelho de televisão ligado, exibindo a programação normal. O nome do artista era Hélio Oiticica, e era a primeira vez que eu o ouvia. Eu naturalmente disse que não, que não poria nome o nome da obra de arte de outra pessoa na minha música, que essa pessoa poderia não gostar. O que não disse é que esse nome de “tropicália” não me agradara muito, embora a descrição que ele dera da instalação me atraísse. “Tropicália” parecia reduzir o que eu entendia de minha canção a um rele de geografia. A palavra era prenhe, contudo, e nós não a esquecemos. (VELOSO, 2017, p. 204-205)

Acontece que a obra *Tropicália* de Oiticica estava na dianteira do conceito de uma arte pautada na Nova Objetividade, isto é, que fugisse das tradicionais telas e cavaletes, dando ao apreciador, a oportunidade de compor a obra e experimentá-la, por isso Caetano mesmo descreve que era possível se andar por um labirinto de areia que deveria ser pisado por pés descalços. No momento em que o fotógrafo propôs o nome, Caetano sequer havia ouvido falar

nem do artista, quanto menos da obra, Posteriormente Hélio Oiticica viria a ser um grande amigo de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Assim, o Tropicalismo se tornaria uma verdadeira mistura do que era a cultura brasileira nos anos 1960: a industrialização, a grande influência dos Estados Unidos e suas multinacionais no país, as dívidas e a pobreza gerada pelas ideologias desenvolvimentistas, o toque da guitarra elétrica, o uso de instrumentos herdados da cultura africana, o estilo irreverente e a arte revolucionária. Segundo Favaretto (2007, p. 32), “o que chegava, seja por exigência de transformar as linguagens das diversas áreas artísticas, seja pela indústria cultura, foi acolhido e misturado à tradição musical brasileira”.

E sobre o modo de se vestir irreverente dos tropicalistas, Santaella o relaciona com a proposta antropofágica Oswaldiana:

É justamente a consciência crítica desse impasse e a conseqüente busca de alternativas criadoras, numa retomada das sementes oswaldianas (devorar o que o internacional tem de melhor no caldo da cultura nacional), que o tropicalismo tematizou no clima do deboche e numa hibridização sem paralelos do erudito e do popular, do nacional e do universal, do kisch e do chique, do artesanal e do industrial, do corpo e da máquina, do centro e da periferia”. (SANTAELLA *in* DE CARLI & RAMOS, 2017. p.28)

Ainda sobre a mistura tropicalista, em maior destaque para esse trabalho literário está a habilidade poética dos artistas. As letras são escritas e pensadas para casarem com a composição musical e ambas devem ser analisadas para se entender melhor a proposta tropicalista. Os poetas tropicalistas eram também músicos e suas poesias eram esteticamente pensadas para uma performance que abarcasse corpo, voz, letra e música em uma mesma apresentação, como afirma Celso Favaretto (2007, p.35) “corpo, voz, roupa, letra, dança e música tornaram-se códigos, assimilados na canção tropicalista”; sobre o teor performático das apresentações dos tropicalistas, Christopher Dunn afirma que “até o advento da Tropicália, gestos performáticos entre os artistas da MPB se limitavam a balançar os braços, fazer discretos passos de dança e usar expressões faciais sugestivas” (DUNN, 2009, p. 157), ou seja, os tropicalistas inovaram no que diz respeito à performance de palco, e isso Caetano acaba carregando até 1973, quando produz o álbum *Araçá Azul*.

A performance e o fazer artístico, na verdade, não se tratam de uma inovação, mas sim da incorporação do que constitui o homem de uma sociedade latino-americana, no que diz respeito à sua ancestralidade e seus saberes populares. O que acontece é que para o homem ocidental, o fazer artístico está sempre ligando teoria e prática, enquanto para o homem latino

esse fazer artístico é algo que é evocado de sua ancestralidade primitiva sem qualquer planejamento, apenas execução.

Assim, o tropicalismo foi um marco a ser lembrado na cultura brasileira, mesmo que tenha sido breve. A efemeridade acontece, pois quando o Ato Institucional nº 5 (AI-5) é baixado no país no governo Costa e Silva, ele impede a liberdade de expressão dos artistas e instaura uma extrema censura no Brasil. Em 1969 Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos. Segundo relatos do próprio Caetano Veloso em seu livro *Verdade Tropical* (2017), Gilberto Gil conseguiu uma certa afinidade com os militares da prisão em que esteve no Rio de Janeiro, conseguindo, assim, o exílio para ele e Caetano. Devido ainda a essa afinidade, os militares autorizaram ambos fazerem uma última apresentação musical a fim de que pudessem arrecadar dinheiro para se manterem fora do país; o show deles foi realizado no teatro Castro Alves em Salvador e ainda foi televisionado, tudo isso, claro, sob supervisão dos militares.

Logo após o show, os artistas seguiram rumo ao Rio de Janeiro para arrumar alguns detalhes de seus passaportes. Não era comum que os exilados tivessem passaporte, mas assim foi com Caetano e Gil, lembrando que todo o percurso de ambos foi supervisionado por militares hostis. Os artistas partiram rumo à Portugal junto de suas companheiras, mas ansiavam passar o exílio em Paris. Quando chegaram à França não se sentiram acolhidos pelos franceses e por sugestão de um amigo, passaram o exílio em Londres; Gilberto Gil levou a situação com mais facilidade,

Já Caetano, conforme o rigoroso inverno britânico foi chegando, afundou mais ainda na depressão. Sentia-se mal com tanto frio e chuva. Achava Londres muito escura e feia – até os tijolinhos das casas o desagradavam. Mesmo sem jamais ter gostado de usar barba, acabou deixando-a crescer, estampando no próprio rosto seu estado interior. Chegou até a parar de compor durante meses, por não ver mais sentido em fazer música, vivendo fora do Brasil. (CALADO, 2010).

Assim, Caetano não se sentiu à vontade no exílio, mas jamais abandonou a música, tanto que gravou o primeiro disco em 1971 durante seu tempo na Inglaterra, no qual explorou bastante as performances de voz, que de algum modo, fortaleceram o desejo de produzir algo diferente, como ocorreu como o *Araçá Azul*, ainda que ele e Gil não mais quisessem, após o exílio, trabalhar em projetos musicais que fossem opostos à ditadura, não porque fossem a favor desta, mas porque se recusaram a transformar sua música em elemento de combate, como afirma Marcelo Ridendi sobre a música *Muito Romântico* de autoria de ambos, Caetano e Gil, que foi cantada por Roberto Carlos:

Ao voltarem do exílio, Gil e Caetano recusaram-se a fazer de suas canções armas no combate à ditadura. Por isso, foram bastante criticados (...) Esse momento se expressa por exemplo na canção de Caetano “Muito Romântico”, parte do LP *Muito*, de 1978. Eis a letra: Não tenho nada com isso, nem vem falar / Eu não consigo entender sua lógica / Minha palavra cantada pode espantar / e a seus ouvidos parecer exótica (...) / Do muito pouco que houve entre você e eu / Nenhuma força virá me fazer calar / Faço no tempo soar minha sílaba / Canto somente o que pede pra se cantar. (RIDENTI *in* DE CARLI & RAMOS, 2017, p. 65)

Ao afirmar que canta somente o que pede para se cantar, Caetano já demonstra que não quer se envolver em afrontas ao governo militar novamente, o que nos leva, então, a entender, mais uma vez, sua perspectiva ao criar *Araçá Azul*, que era muito mais revolucionária em termos artísticos que em termos políticos, diferindo-se dos trabalhos seus na cena tropicalista. A revolução não se encontra mais na composição das letras, mas sim no viés musical inovador.

Isso posto, considerando os elementos históricos e estéticos que envolveram a produção do cantor baiano, os quais foram cruciais para o desenvolvimento do *Araçá*, no segundo capítulo será trazida a questão desses elementos, dada sua extrema relevância. Assim o próximo capítulo se pautará em teorizar a produção de sons por diferentes suportes, bem como a performance e a voz, para que possamos entender um pouco mais sobre as questões que se fazem presentes nas composições de *Araçá Azul*, de Caetano Veloso.

3. AS DIFERENTES CAMADAS DA COMPOSIÇÃO: UMA PERFORMANCE DA LINGUAGEM

“nenhum som teme o silêncio que o extingue. E nenhum silêncio existe que não esteja grávido de sons” (CAGE, 1985, p. 98).

Conforme visto anteriormente, as vanguardas brasileiras do início do século XX, deram base para uma vasta liberdade poética, liberdade essa que chega à feitura do álbum *Araçá Azul*, de Caetano Veloso, e para compreendê-lo melhor é necessário aprofundarmos em conceitos que envolvem a composição e a performance do álbum. Para tal, neste capítulo serão feitos levantamentos entre os estudos de som, silêncio e ruído, do autor José Miguel Wisnik e também os estudos de ruído a partir de Luigi Russolo. Para a compreensão do conceito de performance e voz, os estudos de Paul Zumthor serão essenciais a fim de entendermos as diferentes nuances performáticas que envolvem a criação de Caetano Veloso em 1973.

Iniciamos com Paul Zumthor, pesquisador das poéticas do medievo e da voz, segundo qual “a voz humana constitui em toda cultura um fenômeno central” (ZUMTHOR, 2007, p. 10) o autor menciona a sua paixão pela voz e propõe-se ao investiga-la no âmbito do movimento do corpo ao falar e também a linguagem poética, sendo a ideia de poesia para o autor uma “arte da linguagem humana independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (ZUMTHOR, 2007, p.12).

A importância do estudo da voz se deve ao fato de que quando Caetano compõe *Araçá Azul*, ele se utiliza primordialmente da voz e dos ruídos para a criação da poética musical, a voz compõe não só a expressão em palavras, mas também em sons e musicalidade. O corpo passa a complementar a produção sonora como suporte e, por isso, é tão importante devido à complexidade que envolve uma performance para a análise das composições do álbum. Os conceitos de som, ruído, silêncio, voz e performance serão apresentados ao longo deste capítulo.

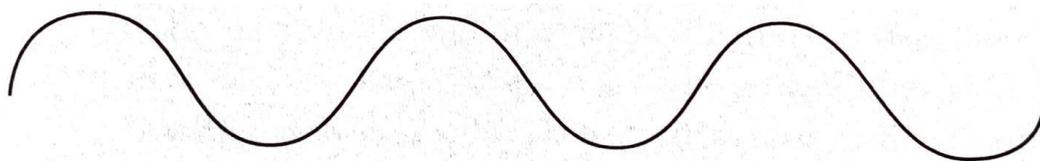
3.1 Som, silêncio e ruído.

Antes de se discutir as questões musicais deste trabalho, cabe esclarecer que a linha a qual a presente pesquisa segue é literária, desse modo, os conceitos musicais serão abordados apenas no âmbito dialógico com o álbum de Caetano, pois não constituem o foco de estudo e de abordagem deste trabalho. Além disso, como dito nas considerações iniciais, há uma fronteira entre o âmbito linguístico e o musical que não será ultrapassado, posto não haver formação em música para tal aprofundamento. Sendo assim, as músicas selecionadas serão compreendidas

na dimensão estética e literária. Dito isso, faz-se necessário para a análise das composições de Araçá Azul, em cujas músicas Caetano utiliza da assepsia sonora, trazer alguns elementos sobre som, ruído e silêncio.

Segundo o músico José Miguel Wisnik, é necessário entender o som como um corpo que vibra gerando, assim, uma onda que é transmitida para a atmosfera. O que o nosso ouvido capta e nosso cérebro interpreta é exatamente essa propagação ondulatória (WISNIK, 2017):

Figura 7 – Periodicidade da onda sonora



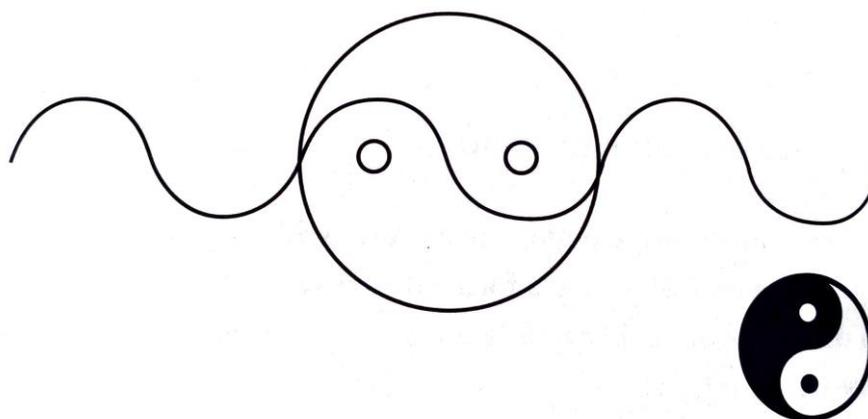
Periodicidade da onda sonora

Fonte: (WISNIK, p.19, 2017)

A partir da representação do som por meio da onda, Wisnik define som como “o produto de uma sequência rapidíssima (e geralmente imperceptível) de *impulsões e repousos*, de impulsos (que se representam pela ascensão da onda) e de *quedas cíclicas desses impulsos* seguidas de sua reiteração” (WISNIK, 2017, p.19). Assim sendo, compreende-se que o som para ser reproduzido, necessita de períodos de inércia.

O músico complementa, ainda, dizendo que muitas culturas compreendem o modelo de onda sonora como o yin yang:

Figura 8 – O Tao do som



O Tao do som

Fonte: (WISNIK, p.20, 2017)

Para o autor,

Pode-se dizer que a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal. (O tímpano auditivo registra essa oscilação como uma série de compressões e descompressões.) Sem esse lapso, o som não pode durar, nem sequer, começar. Não há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é a presença e a ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio (...) há sempre som dentro do silêncio: mesmo quando não ouvimos barulhos do mundo, fechamos numa cabine à prova de som, ouvimos o barulhismo do nosso próprio corpo produtor/receptor de ruídos. (WISNIK, p. 20-21, 2017)

Sendo assim, som e silêncio coexistem e não há silêncio sem ruídos. O silêncio está sempre permeado de ruídos, mesmo que estes sejam do próprio corpo humano. São as oscilações periódicas de som, silêncio e ruído após organizados que transformam a propagação ondulatória do som em ritmo.

Tanto ruído quanto som fazem parte do nosso cotidiano e da nossa essência natural, a diferença é que a onda que produz o som é oferecida pela natureza de dois diferentes modos: o som produzido com afinação conta com frequências constantes, estáveis e regulares, enquanto o som produzido pelos ruídos, rabiscos sonoros e ruído conta com frequências inconstantes, instáveis e irregulares (WISNIK, 2017)

De certa forma, podemos entender, que convencionalmente, as composições musicais estão em busca do som constante e harmônico, aquele com afinação, frequências regulares, com uma altura definida e uma certa estabilidade, porém ainda assim esse som estará sempre em diálogo com o ruído, a dissonância (WISNIK, 2017):

Desiguais e pulsantes, os sons nos remetem no seu vaivém ao tempo sucessivo e linear, mas também a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular e informe, e em todo caso não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente. Mexendo nessas dimensões, a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toda em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas. (WISNIK, p. 29-30, 2017)

Chega-se, assim, ao entendimento de que o som pode despertar as mais diversas sensações, sentimentos e ainda evocar experiências anteriores. O som e o ruído quando em

diálogo, podem, ou não, construir um ritmo agradável à percepção de quem o ouve, afinal, esta é a magia do que não é visto ou tocado, mas pode provocar sensações a outros sentidos sensoriais.

Falando em sensações evocadas pelo som, não se pode excluir as provocadas pelos ruídos, pois “o ruído é aquele som que desorganiza outro, sinal que bloqueia o canal, ou desmancha a mensagem, ou desloca o código” (WISNIK, p. 35, 2017), o que não significa que o ruído em sua definição de desordem não possa se tornar elemento composicional de novas linguagens, a música se constitui no jogo entre som e ruído. O ruído é o som do mundo, pois o mundo que conhecemos, se expõe a nós por meio de frequências caóticas e irregulares, frequências essas, que são trabalhadas quando se deseja extrair alguma ordenação instalando padrões sonoros sobre a instabilidade ruidosa.

Desse modo, repetição de qualquer barulho com uma certa periodicidade, abre margem para um horizonte de expectativa mediante as irregularidades e regularidades sonoras (WISNIK, 2017). Pode-se inferir que o mundo é barulho e silêncio e a música deriva dessa relação, já que o ruído também pode ser transformado em música e mesmo onde há música em som coordenado, há também a presença dos ruídos do mundo. Assim, a música procura o tempo todo organizar som, extraindo o ruído dos instrumentos, combinando com o silêncio para formar uma certa regularidade.

Nesse contexto, Wisnik dialoga com Russolo, pintor e compositor futurista que ao escrever o Manifesto dos Ruídos, menciona como a música, desde a invenção dos instrumentos mais primitivos, buscou a consonância entre os diferentes sons. Até a revolução industrial, a arte musical buscava a pureza e a harmonia dos acordes regulares, porém, com a Modernidade, os ruídos passaram a fazer parte do cotidiano e o homem passou a considerar, inclusive as dissonâncias como parte integrante da música:

A arte musical procurou e conseguiu primeiro a pureza, a limpeza e a doçura do som, para depois unir sons diversos, preocupada porém em acariciar o ouvido com suaves harmonias. Hoje, a arte musical tornando-se cada vez mais complexa, pesquisa as combinações de sons mais dissonantes, mais estranhas e mais ásperas ao ouvido. Nos aproximamos assim cada vez mais do som-ruído.

Esta evolução da música é paralela à multiplicação das máquinas, que colaboram por toda parte com o homem. Não somente na atmosfera estrondosa das grandes cidades, mas também no campo, que até ontem era normalmente silencioso, as máquinas hoje criaram tanta variedade e concorrência de ruídos, que o som puro, na sua exiguidade e monotonia, não suscita mais emoção. (RUSSOLO, p. 1-2. 2014)

Para Russolo, o homem passou a buscar pelos ruídos no século XIX, isso se dá pelo fato de que o sujeito moderno está mais adaptado ao som desarmônico das cidades, o que não acontecia anteriormente, quando a maior parte da sociedade era camponesa. Nesse contexto, a música foi se desenvolvendo no caminho de uma polifonia complexa e cheia de variedade de timbres, e a medida em que evoluía, buscava por uma sucessão de acordes que fossem dissonantes e, assim, foi caminhando para a criação do ruído musical, o qual Russolo chamou de “som ruído”. O homem moderno já conhecia vários ruídos, e seriam necessárias emoções acústicas amplas para que o pudessem satisfazer, por isso a necessidade de romper com o purismo sonoro proposto, até então, por grandes orquestras e alcançar a infinidade de sons provenientes dos ruídos.

Quando Russolo fala sobre a variedade infinita de ruídos, ele não se refere somente ao som produzido pelo barulho da cidade moderna, mas também aos sons que conseguimos abstrair da própria natureza, como o barulho da queda de água de uma cachoeira ou de trovoadas. Observa-se, então, que o ruído passa a conviver com o som considerado harmônico, pois ele não deixa de estar presente em nenhuma experiência humana auditiva. Quando pensamos na feitura de *Araçá Azul*, podemos perceber a idealização e concretização de Caetano ao usar os ruídos na composição de suas performances. Tal proposta já havia sido considerada por Russolo, segundo o qual a entonação de sons e ruídos poderiam se dar de forma harmônica e rítmica, tendo em vista que cada ruído tem um tom particular e por vezes, como disse o poeta futurista, até um acorde que combina no conjunto de suas vibrações irregulares. Ao se tornar familiar aos nossos ouvidos, o ruído é capaz de evocar as memórias da nossa própria vida, diferentemente do som, que é estranho à vida humana, musical, e precisa ser moldado para que se torne familiar, o ruído é o que vem da irregularidade e da confusão humana para se revelar paulatina e surpreendentemente (RUSSOLO, 2014).

Russolo propôs uma tabela composta por seis famílias de ruídos:

Figura 9 – Famílias de ruídos

1	2	3	4	5	6
Roncos	Assobios	Cochichos	Estridores	Ruídos obtidos	Vozes de animais e de homens:
Troadas	Apitos	Murmúrios	Rangidos	com percussão	Gritos,
Explosões	Sopros	Resmungos	Farfalhares	sobre metais,	Berros,
Bramidos		Sussurros	Zumbidos	madeiras,	Gemidos,
Estrondos		Gorgolejos	Guizos	pedras,	Urros, Uivos,
Estalados			Esfregações	cerâmicas,	Risadas,
				etc.	Estertores,
					Soluços.

Fonte: RUSSOLO, p. 5, 2014

Cabe ressaltar que, para o autor, esses seriam os ruídos mais característicos, outros seriam apenas combinações das famílias acima, podendo ser estendidos a uma numeração infinita (RUSSOLO, 2014).

Wisnik e Russolo consideram o ruído como parte fundamental para a composição do som, bem como parte integrante do cotidiano humano, não podendo, então, ser descartado das melodias instrumentais e composições musicais. Do mesmo modo, Caetano Veloso ao compor *Araçá Azul*, explora e experimenta as diversas possibilidades ruidosas, sonoras e vocais.

3.2 Voz

Sobre a voz, ela possui um importante papel para a construção do álbum *Araçá Azul*, não só pela oralidade convencional, mas também pela produção sonora e os efeitos performáticos explorados por Caetano Veloso para feitura artística da linguagem poética.

Para Zumthor, a voz é uma “coisa” revestida de linguagem que ultrapassa a palavra, pois, “a voz não traz a linguagem: a linguagem nela transita, sem deixar traço” (ZUMTHOR, p.13, 2007), como um signo em si mesma, ela independe de uma cronologia. Por meio de gritos ou sussurros, tem o poder de suscitar memórias e lembranças por intermédio de palavras ou não. Ela é carregada das mais diversas emoções, e é também consciência do corpo que fala, que se representa por intermédio da voz. Diferentemente do corpo, que é um acontecimento do mundo sensorial e tátil, a voz é um acontecimento do mundo sonoro, ela fornece valor à palavra, e é nessa diferença que reside o paradoxo que consiste em performance, isto é, quando a voz emana do corpo e o representa, seja pelo som que emite, seja pela palavra anunciada:

A enunciação da palavra ganha em si um valor de ato simbólico: graças a voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interiormente se manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo: o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências. (ZUMTHOR, p.15, 2007):

Sendo assim, o uso da voz vai muito além de somente verbalizar, ela exprime muito mais entre a comunicação e diz algo, mesmo quando não quer dizer nada. Zumthor chamou o uso comum da língua para fins comunicativos de *dito*, ou seja, o uso da voz somente para a fala, que utiliza os recursos da mesma apenas em uma pequena parcela, sem pertinência linguística na ampliação sonora. Quando ela ultrapassa seus limites ascende também a *canto*, “desabrochando as potencialidades da voz e, pela prioridade que ele concede a elas, desalienando a palavra” (ZUMTHOR, p. 187, 2007).

Assim sendo, a voz “exalta sua potência, mas, por isso mesmo, glorifica a palavra, mesmo ao preço de algum obscurecimento do sentido, de uma certa opacificação do discurso: exalta menos como linguagem que como afirmação de potência” (ZUMTHOR, p. 187, 2007). O canto, nesse sentido, envolve muito mais do que apenas a linguagem vocálica, nele outras expressões do sujeito estão contidas, como por exemplo a expressão corporal. É por isso que, para Zumthor, maioria das performances poéticas são cantadas, e não ditas, pois é por meio do canto, em sintonia com o corpo que o sujeito se afirma no máximo de sua expressão poética.

Nesse sentido, obra poética exalta a voz, concedendo-lhe uma amplitude de significações, ela passa a ser *canto*, canto este que, elevando ainda mais, pode adquirir caráter performático à medida que a expressão corporal do sujeito passa a integrar a vocalização sonora que dele emana e que se estende ao outro, “a oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar” (ZUMTHOR, p. 203, 2007).

Percebemos, assim, como a voz necessita de um espaço auditivo, diferentemente da escrita, que pode ser lida, e da imagem, que pode ser vista, a voz encontra outros meios diversos para que possa adentrar a nossa mente e ser percebida. Zumthor ainda aponta como a voz quando transmite as formas poéticas, começa a deixar de precisar anteriormente da escuta para ser composta e com o passar do tempo, passa a existir de uma forma mais autônoma, independente de um texto, para tanto a poesia vocal se apoia na performance (corpo) para atingir a percepção sensorial. (ZUMTHOR, 2007)

A poesia oral conta com o corpo na performance, tanto para a estabilidade física, quanto como apoio performático, além, é claro, de um receptor, que tem participação fundamental para

atingir, ou não, as expectativas de quem a oraliza. Mesmo quando não sonoriza algo cognoscível, fora das palavras convencionais já conhecidas, a voz se transmite, seja no silêncio, seja na produção de sons irreconhecíveis aos nossos ouvidos, ou longe dos padrões convencionais poéticos:

E uma voz que fala – não esta língua, que é apenas epifania: energia sem figura, ressonância intermediária, lugar fugaz onde a palavra instável se ancora na estabilidade do corpo. Em torno do poema que se faz, turbilhona uma nebulosa mal extraída do caos. Súbito, um ritmo surge, revestido de trapos de verbo, vertiginoso, vertical, jato de luz: tudo aí se revela dessa forma. Tudo: simultaneamente o que fala, aquilo de que se fala e a quem se fala. (ZUMTHOR, 1997, p. 167)

Quando pensamos nesse caminho percorrido pela voz, elucidado por Zumthor, observamos, inclusive, a voz, subitamente, se formando dentro do aparelho fonador humano, dialogando com o sentimento, com a sensação, com a reação do corpo mediante o que se quer exprimir, tomando formas ritmadas, se revelando na expressão de quem a produz e chegando até um receptor, afinal, a “ voz implica ouvido. Mas há dois ouvidos, simultâneos, uma vez que dois pares de ouvidos estão em presença um do outro, o daquele que fala e do ouvinte.” ZUMTHOR, 2007, p. 86).

Nessa perspectiva, Zumthor também discute uma questão importante, que é a diferença entre *oralização* e *vocalização*. A *oralização* seria uma produção de sons conhecidos e palavras conhecidas, a linguagem humana comunicativa decifrável. Enquanto a *vocalização*, situada entre corpo e palavra, ela é viva e contida de memória, sentimento; não precisa necessariamente estar articulada em forma de palavras, o som vocalizado é carregado de sentido mesmo quando não há desejo de se expressar sentido algum, pois, “não se sonha a escrita; a linguagem sonhada é vocal. Tudo isso se diz na voz” (ZUMTHOR, 2007, p. 86), haja vista a criança que antes de saber as letras e a escrita já se pronuncia pela voz.

Também o compositor Arnold Schoenberg utilizou-se da voz no então *cantofalado*, que não só evidenciava a voz na composição, mas também dá espaço aos ruídos para constituírem a melodia. Em sua peça, utilizava o canto no limite da fala, denominado de Sprechgesang ou cantofalado, privilegiando a atonalidade dos instrumentos musicais junto à performance vocal, o que rendeu admiração por parte do poeta Mário de Andrade, que ao ouvir Pierrot Lunaire, considerou a peça como um cantofalado. Era como se houvesse uma diminuição do som instrumental em priorização da voz e uma combinação da voz oralizada e vocalizada, ou seja, uma performance de voz. Para Mário de Andrade,

Com efeito, na admirável criação de Schoenberg a voz não é fala nem canto é ... é a “sprechgesang”. Dessa experiência resultou (...) num poder de experiências de todo gênero, vocais, instrumentais, harmônicas, rítmicas, sinfônicas, conjugação de sons e de ruídos, etc. etc. de que resultou a criação duma por assim dizer nova arte a que, por falta de outro termo, chamei de quase-música. Arte esta que pela sua primitividade ainda não é música, exatamente como certas manifestações de clãs africanos, ameríndios e da Oceania. (ANDRADE *apud* WISNIK, 2017, p. 47)

Observadas as especificidades entre a obra de Schoenberg e de Caetano, podemos dizer que a voz, na obra do cantor brasileiro, segue um princípio vocal que resulta na construção da performance.

3.3 Performance e Recepção

Na perspectiva de compreender a performance como uma linguagem humana, Renato Cohen aponta que “antropologicamente falando, pode-se conjugar o nascimento da performance ao próprio ato do homem se fazer representar” (COHEN, 2002, p. 40), o que implica considerar que a performance está nos atos mais ancestrais de cada povo se expressar, desde os ritos das tribos, até à comunicação efetiva. O autor ainda aponta que a prática performática foi mais bem evidenciada no início do século XX com o movimento Futurista italiano, já antes mencionado como grande influenciador do movimento Modernista no Brasil.

Nesse sentido de performance como prática primitiva humana, Zumthor a analisa como um “ritual”, pois para o autor, ela está além dos estudos orais e gestuais. O que difere a poesia oral de um ritual religioso, seria apenas o elemento sacro. A performance seria, então, o processo de ritualização da linguagem, não mais um ritual voltado para o religioso (ZUMTHOR, 2007).

E por assim ser, muitos povos possuem diferentes práticas performáticas, o que evidencia Zumthor, como um nômade, estudioso e conhecedor de várias etnias, em Introdução à Poesia Oral. O autor menciona como a prática de unir a voz à percussão realiza-se em muitos rituais de povos, como os iorubás, como uma tradição ancestral em conexão com o sagrado. O canto em união com o tambor, acabou por se transformar em uma performance poética tradicional que viajou com os povos africanos, inclusive, para o novo mundo, o que acabou

ocasionando, por exemplo, às performances que hoje se pode presenciar nos ritos da macumba brasileira¹³.

Nesse sentido, as palmas, o atabaque e a voz se fazem como elementos essenciais para uma conexão com o mundo espiritual e ancestral dentro dos rituais de macumba no Brasil. O corpo, não só com o entoar das palmas e a emissão da voz, se faz importante também para a vibração energética, e todos esses elementos estão em consonância entre si. Na produção das composições de Araújo Azul, Caetano Veloso desfruta de toda riqueza cultural encontrada nesses rituais para a constituição performática de sua experimentação.

Dessa forma, o autor aponta alguns elementos que compõem uma performance, congregando-os a elementos constituintes da literatura, ainda que dissimulado, tendo em vista o caráter ritualístico da poesia. A poesia como uma manifestação literária é uma expressão cultural de grupos humanos e comunidades que consideram tanto os produtores dos textos quanto o público para quem se escreve. Não obstante está a performance que conta com os elementos: manifestação artística, que engloba tanto a linguagem quando o imaginário, o intérprete e a percepção do público que a recebe (ZUMTHOR, 2007).

Deste modo, para o autor, a performance é:

Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*. Nesse sentido, não é falso dizer que a performance existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Elas as faz "passar ao ato", fora de toda consideração pelo tempo. Por isso mesmo, a performance é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito da recepção, chamam de "concretização". (ZUMTHOR, p. 50, 2007).

A performance é, então, o momento em que a recepção se concretiza, e ela é o encontro do leitor, receptor, com a obra, encontro esse único e individual, mesmo que haja vários receptores. Em se tratando de comunicação, o ato de comunicar não corresponde somente à passagem de informações, comunicar implica em uma tentativa de provocar o sujeito para o qual se enuncia, assim como, ser o receptor de uma comunicação implica passar por uma transformação. Por assim ser, a performance não se desvincula da recepção, já que esta é mais

¹³ Zumthor utiliza-se da palavra "macumba" como termo genérico para se referir às religiões brasileiras de matrizes africanas, sem conotação pejorativa. Entre essas religiões estão o Candomblé e a Umbanda. É importante fazer essa diferenciação, pois essa pesquisa utilizará do termo com a mesma significação que foi utilizada por Paul Zumthor (ZUMTHOR, 1997, p. 178)

que somente perceber; é sentir, absorver, se mudar, preencher algo, se emocionar. A performance precisa da recepção para se efetivar.

Para multidões, em um show, por exemplo, a performance objetiva sim provocar sensações à uma multidão, mas essas sensações mesmo que para várias pessoas, teria a beleza em sua diversidade, pois a performance não objetiva efeito unanime em massa e sim o efeito individual, capaz de provocar as mais diversas sensações particulares no receptor, não assim o fosse, ela se igualaria às intenções das propagandas políticas, que visam a concordância uniforme entre vários sujeitos:

Propaganda política o sabe tão bem que ela se empenha em reduzir essa diversidade (muitas vezes por meio de disciplinas corporais, tais como o desfile, o braço a braço, a mão levantada, o punho cerrado). Uma tal opressão altera, no melhor dos casos, os efeitos da dispersão perceptiva; não os modifica em sua natureza. (ZUMTHOR, p. 55, 2007)

Neste ponto, percebemos o quão importante é a recepção em sua singularidade. Cabe ao artista a sensibilidade de criar, respeitando a particularidade de cada ser, mesmo que se apresente para multidões. Por isso, corpo e mente, tanto do ouvinte como do intérprete, são elementos performanciais importantes, ambos estão carregados de energias sensoriais, a materialização do outro em presença. A vocalização e expressão corporal veiculadas pelo intérprete, é carregada de energias corporais e chega ao receptor, provocando também alguma reação corporal, a presença de ambos é muito intensa em uma performance.

Zumthor distingue alguns tipos de performance:

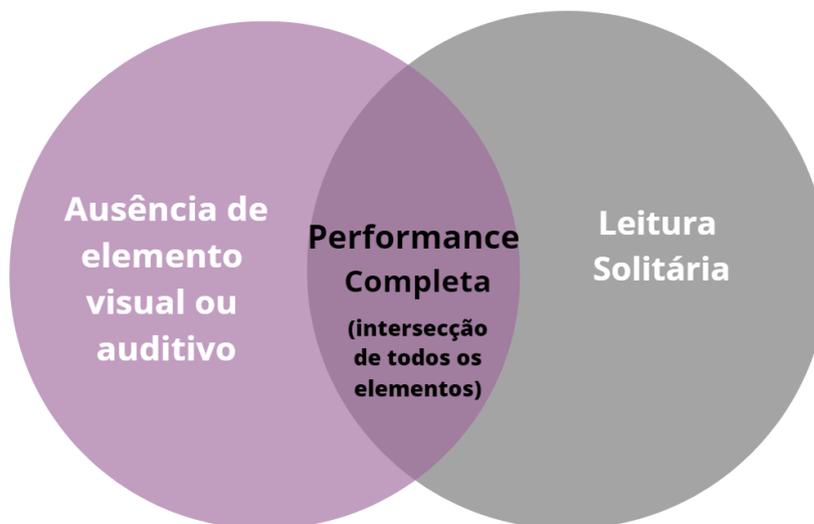
Um deles é a performance com audição acompanhada de uma visão global da situação de enunciação. É a performance completa, que se opõe da maneira mais forte, irredutível, à leitura de tipo solitário e silencioso.

Um outro se define quando falta um elemento de mediação, assim quando falta o elemento visual, como o caso da mediação auditiva (disco, rádio), da audição sem visualização (performance vocal direta na qual a visão se encontra suprimida fortuitamente, por motivos topográficos). Em situações desse gênero, a oposição entre performance e leitura tende a se reduzir.

Enfim, a leitura solitária e puramente visual marca o grau performancial mais fraco, aparentemente próximo do zero. (ZUMTHOR, p. 69, 2007)

Assim sendo, haveria três tipos de performances, a completa, a que falta algum dos elementos, e a de leitura, que no caso, seria o tipo mais fraco, pois, segundo Zumthor:

Figura 10 – Diagrama da Performance



Fonte: Elaboração própria com base nos estudos de Paul Zumthor

Quando falamos de *Araçá Azul*, enquanto álbum, entendemos que seria a segunda performance que o contemplaria por definição, pois tecnicamente, o álbum só pode ser reproduzido sonora e vocalmente para o receptor. No entanto, o cantor e compositor, Caetano, ultrapassa os limites performáticos, fazendo com que o receptor imagine o corpo que produz os sons, não só vocálicos, mas também corporais, como se intitula o trabalho em “palimpgestos”.

Os estudos de Zumthor dedicam-se a falar sobre a importância do cantor em uma performance, o álbum de Caetano, se trata de uma obra cantada. O cantor no ato de cantar a poesia oral, exprime sentimento e desperta sentimentos, ainda em um pensamento ancestral, Zumthor aponta que para algumas sociedades africanas, o canto pode representar a vida ou a morte, não obstante, outras civilizações se utilizam do canto para vários fins, pois ele, diferente da escrita, transmite uma variedade maior de sensações, até porque ele tem o poder de fazer-se manifestar diferentes sentidos.

Assim sendo, o papel do cantor/performador também se faz essencial na construção performática. E o capítulo seguinte se valerá dos estudos dos conceitos abordados até então, para que proceda com as análises de algumas das composições de Caetano Veloso em 1973.

4. ARAÇÁ AZUL FICA SENDO NÃO-SEGREDO

Nos capítulos anteriores discorremos sobre a importância das vanguardas, dos movimentos artísticos brasileiros do século XX, voz, som e performance para, enfim, contextualizarmos ao álbum *Araçá Azul*, uma obra que marcou a carreira de Caetano Veloso, pelo seu caráter experimental.

Antes de tratarmos efetivamente do álbum, acreditamos que seja interessante trazer alguns elementos biográficos¹⁴ artísticos do cantor e compositor Caetano Veloso, pois acabam por ser importantes para a compreensão da feitura do álbum.

Nascido na pequena cidade de Santo Amaro da Purificação, localizada no Recôncavo Baiano, Caetano Emanuel Vianna Telles Velloso, ou somente Caetano Veloso, nasceu em 7 de agosto de 1942, o quinto filho entre sete de José Telles Velloso (Zezinho) e Claudionor Vianna Telles Velloso (Canô). Em 1947 Caetano já demonstra grande interesse artístico pela música brasileira, o samba e os pontos de macumba de sua região.

Em 1956 o compositor passa uma temporada no Rio de Janeiro e passa a frequentar o auditório da Rádio Nacional, onde se apresenta os maiores ídolos da música popular brasileira naquele momento. Quatro anos depois, muda-se com a família para Salvador, onde intensificou o seu interesse pela música de João Gilberto e pelo cinema de Glauber Rocha. Caetano aprende a tocar violão e se apresenta com sua irmã Maria Betânia nos bares da cidade, era crítico de cinema para o jornal “Diário de notícias” e assistia Gilberto Gil na televisão.

Em 1963, Caetano ingressa na UFBA (Universidade Federal da Bahia) na Faculdade de Filosofia. Neste ano também é apresentado a Gilberto Gil, Tom Zé e Gal Costa¹⁵, além de fazer o seu primeiro trabalho musical, a trilha sonora da peça de Nelson Rodrigues, chamada “O Boca de Ouro”.

Começando a participar dos festivais de música, em 1966 o cantor participa do II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, ganhando o prêmio de melhor letra por “Um dia”. Mas foi no ano seguinte, no mesmo festival, que sua canção “Alegria, Alegria” apresentada com o grupo Beat Boys ao som de guitarras elétricas, começa a dar cara ao Tropicalismo, sendo considerado o pioneiro do movimento Tropicalista. A guitarra elétrica é um dos elementos

¹⁴ Dados retirados do site oficial de Caetano Veloso: < <https://www.caetanoveloso.com.br/biografia/> > Acesso: 03 fev. 2023.

¹⁵ Falecida em novembro de 2022, fica registrado nesta pesquisa um agradecimento às contribuições de Gal Costa para a música popular brasileira, principalmente pela sua importância no cenário tropicalista, que culmina a essência desse trabalho.

inovadores que, antes do Tropicalismo, não constava nas músicas populares brasileiras. Ainda em 1967, Caetano se casa com Dedé em 21 de novembro, com quem, posteriormente, teve um filho, ao qual dedica a música Julia/Moreno que consta do álbum Araçá Azul.

O primeiro LP solo do artista, “Caetano Veloso”, é produzido em 1968 e em 1969, Caetano é exilado, conforme já mencionado anteriormente. Em exílio, o compositor envia novas canções para intérpretes brasileiros, como Maria Bethânia, Elis Regina e Gal Costa.

Caetano teve permissão para voltar ao Brasil por um mês em 1971 durante o governo Médici, o mais rigoroso do período ditatorial. Os militares o sequestram para um interrogatório e o pedem para que componha uma música em elogio à construção da rodovia Transamazônica¹⁶, que resultou no álbum “Transa”. Volta para o Brasil ainda no mesmo ano e em 1972 é convidado a fazer parte da trilha sonora do filme São Bernardo, dirigido por Leon Hirszman:

Leon Hirszman terminara de todas a adaptação para o cinema do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e me pediu que fizesse a trilha sonora. Na nossa primeira conversa, mencionei o fato de Graciliano (como João Cabral) não gostar de música, e lembrei entusiasmado o quanto era maravilhosa a solução encontrada por Nelson Pereira dos Santos em *Vidas Secas*: apenas o ranger da roda de madeira do carro de boi servia de música para o filme. E Leon logo concordou, acrescentando que fora justamente com isso em mente que me procurara, pois via semelhanças entre o carro de boi de Nelson e meus grupinhos na gravação de “Asa-branca” em meu primeiro disco de Londres. Foi uma iluminação. Ele queria de fato que eu compusesse algo para o filme usando apenas minha voz da maneira mais próxima possível do que eu fizera em “Asa-branca”, e imediatamente imaginei formas sonoras organizadas a partir dessa matéria-prima. Ele queria mais: que eu *improvisasse* à medida que ia vendo as imagens projetadas na tela. E assim fizemos. Fiquei maravilhado com o resultado – e mais ainda com o método. Tínhamos apenas quatro canais para superpor as vozes, e os recursos para mixar eram mínimos, mas experimentar compor a partir de “gemedeadas”, e gemedeadas improvisadas!, era uma aventura grandiosa (VELOSO, 2017, p. 471).

Assim, tanto a participação na trilha sonora de São Bernardo assim que Caetano voltou ao Brasil, quanto a releitura de Asa-Branca feita pelo cantor no exílio, foram primordiais para que ele desenvolvesse o projeto de Araçá Azul, em 1973. Caetano em Verdade Tropical ainda afirma que encontrou em seu trabalho feito para o filme de Hirszman uma inspiração para

¹⁶ O álbum Transa vem após essa abordagem de Caetano pelos militares, pois o mesmo volta ao exílio triste pelo ocorrido, dando produção ao álbum, segundo depoimento do próprio cantor concedido à revista Super Notícia: <<https://www.otempo.com.br/super-noticia/turismo/transa-um-dos-pontos-altos-da-carreira-de-caetano-veloso-disco-faz-50-anos-1.2711622>> Acesso em: 21 nov. 2022.

começar um novo trabalho, mais radical e imprevisível no que diz respeito ao som e à performance. E assim o fez.

Araçá Azul foi a realização de um projeto antigo que Caetano tinha ainda quando não havia sido preso pela ditadura militar brasileira, o cantor tinha o planejamento de usar o disco experimental como marco para uma saída do âmbito da música pop, o que de fato o foi, pois, o álbum é considerado por Caetano como o marco final de uma etapa (VELOSO, 2017).

É nesse contexto que surge Araçá Azul:

Figura 11 – Capa do LP Araçá Azul



Fonte: < <http://caetanocompleto.blogspot.com/2012/07/1972-araca-azul.html> > Acesso em: 01 fev.

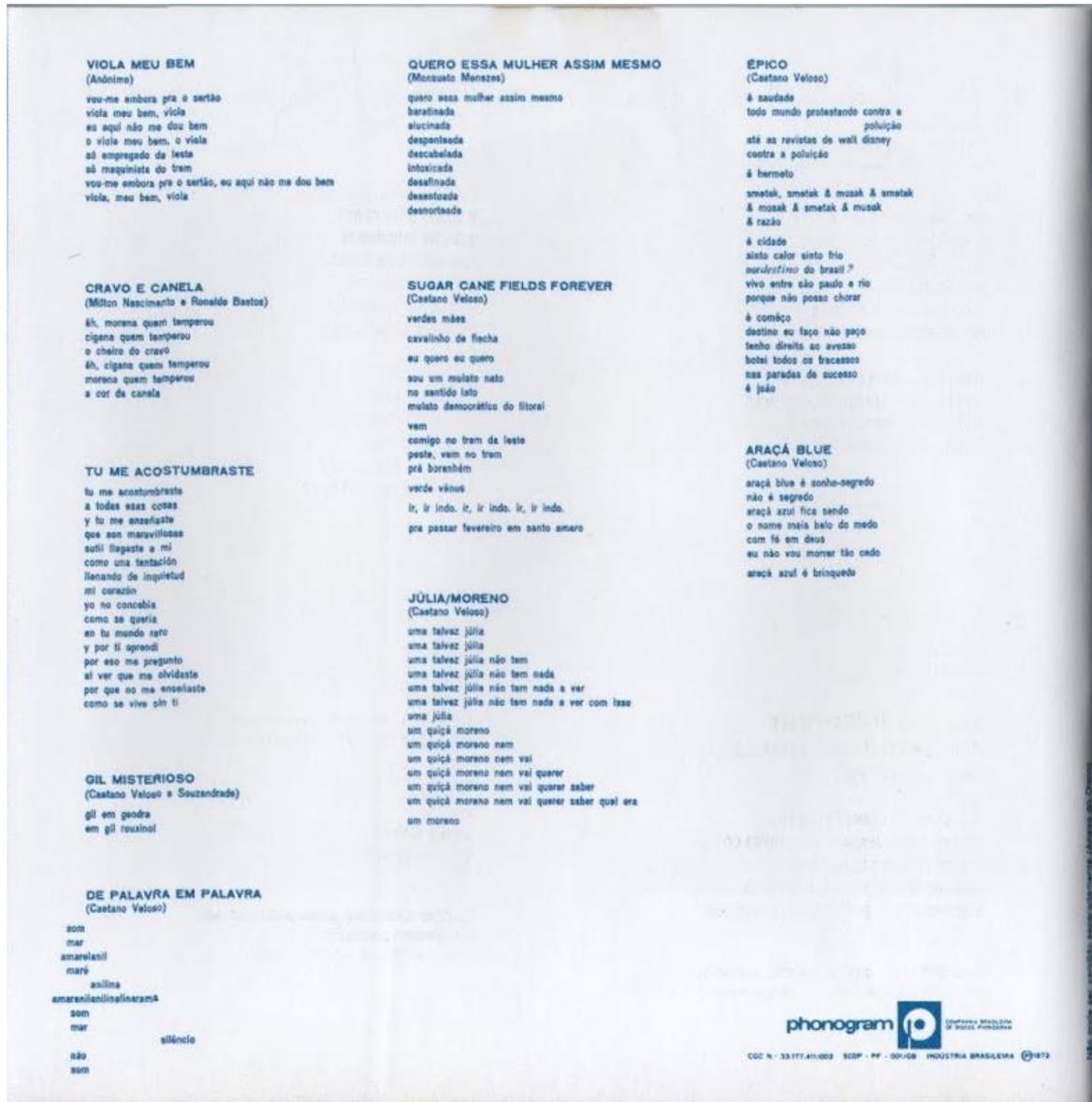
2023.

Figura 12 – Lado esquerdo do encarte do LP Araçá Azul



Fonte: < <http://caetanocompleto.blogspot.com/2012/07/1972-araca-azul.html> > Acesso em: 01 fev.
2023.

Figura 13 – Lado direito do encarte do LP Araçá Azul



Fonte: < <http://caetanocompleto.blogspot.com/2012/07/1972-araca-azul.html> > Acesso em: 01 fev. 2023.

A visualização das imagens do álbum nos permite reconhecer a ordem das faixas, bem como suas elaborações poéticas, sobre as quais nos debruçaremos¹⁷ a seguir com a análise de das faixas 2, 4 e 5 (lado A do disco) e 1, 2 e do 4 (lado B), à luz dos conceitos abordados nos capítulos anteriores.

¹⁷ Para fins de melhor compreensão, as músicas estão disponíveis na playlist com acesso por QR code em ordem de análise em Anexo B (página 97)

4.1 A percepção de palimpgestos em Araçá Azul

A proposta deste terceiro capítulo é a análise das composições presentes no álbum Araçá Azul, são elas: *De conversa – Cravo e Canela*, *Gilberto Misterioso*, *De palavra em Palavra*, *Sugar Cane Fields Forever*, *Julia / Moreno* e *Araçá Blue*. Tais análises se apoiaram nos conceitos que foram abordados nos capítulos dois e três. As letras analisadas podem ser encontradas no Anexo A (página 90) e também é possível ouvi-las acessando a playlist disponível no Anexo B (página 97).

4.1.1 De conversa/ Cravo e Canela

A música *De conversa – Cravo e Canela* é a segunda música do lado A do disco Araçá Azul, composição de Caetano Veloso, Milton Nascimento e Ronaldo Bastos.

Como o nome da música sugere, ela começa com uma conversa, mas antes disso, várias vozes em um grito “aaaah”, a conversa passa a complementar o assobio, o grito, sem sons inteligíveis e aparentemente tocados ao contrário, se assemelhando a conversa ordinária do cotidiano, um ruído corriqueiro. Fazendo uma mesclagem entre as famílias dos ruídos 2, 3 e 6, sugeridas por Russolo (vide p. 54, figura 9). Nessa parte da música é possível perceber vários sons não previstos: a conversa, assobio, sussurro, som, chiado, batuaques feitos no corpo, risada.

Performance e oralidade estão de mãos dadas nesta primeira parte da canção, pois o autor não só antes, mas mais perceptível ao tempo de 2 minutos, começa a produzir sons musicados com a boca, juntamente com outras pessoas, formando assim, um som harmônico composto apenas por sons vocalizados. Posteriormente, os mesmos sons se transformam novamente em uma conversa, um batuque. Algumas palavras conseguem ser entendidas, como por exemplo “*Gilberto Gil*” aos 3,2 minutos. Isso vem a se assemelhar ainda mais com uma conversa que é plano de fundo em alguma atividade cotidiana rotineira, pois muitas vezes não entendemos as conversas que estão ao nosso redor, mas conseguimos fazer uma seleção, ainda que inconsciente, e distinguir algumas palavras soltas em meio às conversas ao nosso redor.

Assim sendo, a recepção do ouvinte beira a uma estranheza, já que a dissonância não habitual faz com que cause um certo incômodo auditivo no receptor. O que não diminui o trabalho artístico do performer, e nos faz imaginar como os sons estão se criando a partir do corpo do mesmo. O uso do corpo tanto para a produção vocálica, quanto para a produção sonora de batuaques, remete à ancestralidade performacional por meio da percussão, algo que retoma a antropofagia proposta por Oswald ao voltar o olhar para o que veio de fato das raízes brasileiras.

Essa conversa permanece até os 3,31 minutos, depois ela dá lugar às vozes e ao batuque que fará fundo à letra Cravo e Canela. Um coro de vozes agudas que pronunciam as vogais da mais evidentes da poesia, resultando no recurso poético “assonância”, que consiste na repetição de sons vocálicos, no caso, essas vogais são “A”, “E”, “I”, “O”. Palmas também passam a compor a parte instrumental da canção, juntamente com Caetano que faz o vocal principal com a letra.

Quando falamos em pronúncia somente das vogais do coro que fica em segundo plano, a ideia seria a seguinte:

Figura 14 – Assonância em Cravo e Canela

Letra:	Sons vocálicos:
Ê morena quem temperou	Ê oêa ê eêo
Cigana quem temperou	Iãa ê eêo
O cheiro do cravo	O êo o aô
Ê Cigana quem temperou	Ê eâa ê eêo
Morena quem temperou	Oêa ê eêo
A cor da canela	A o a aêa

Fonte: Elaboração própria

Nesses mesmos versos citados acima, percebe-se a utilização de um recurso poético denominado aliteração, que consiste na repetição de sons consonantais semelhantes, estamos falando em som e não em escrita, e o som que se evidencia é o produzido foneticamente pela consoante “k”, não fazendo diferença para o receptor se essas palavras sejam escritas com “Q” (quem) e “C” (cravo, canela). Nessa perspectiva, no poema musical, dada a sonoridade, extrapola o registro escrito, pois nesse caso, independe de como está escrito, já que se privilegia o som. Difere também do poema que perpassa apenas pela leitura silenciosa, se enquadrando, assim, em uma das performances propostas por Zumthor, a que está desprovida do elemento visual (vide p. 60, figura 10). Por fim, quando ambas as vocalizações dos versos são sobrepostas na música, podemos ouvir a coexistência tanto da assonância (repetição de vogal), quanto da aliteração na elaboração da performance.

Posteriormente, a partir dos 4,49min, as palmas, os batuques corporais e também o som dissonante de um piano quando a canção se encaminha para o final, dando lugar a brincadeiras vocálicas com a poesia da própria composição, até que se começa a atingir o silêncio, reduzindo

gradativamente os elementos que compuseram a música. O último verso “é conversando que a gente de entende”, é vocalizado de modo que a sílaba “ten” da palavra “entende” é produzida em prolongação anasalada. A evidência na sílaba “ten” corrobora a importância da voz que norteia a canção, ou seja, se no decorrer da música, ela se alterna com a sonoridade, ao final ela se autorreitera como signo que independe de uma determinada nota para se dizer como tal. Assim, Caetano nos convida, como espectadores, a “conversar” em e com diferentes vozes. Outro ponto importante remete a John Cage, para o qual, não há som que tema o silêncio e vice-versa, pois trata-se de um processo de retroalimentação.

Sendo assim, a música conta com elementos da voz, que vocaliza não só a leitura do poema, mas também o ritmiza com base nos sons, construindo o então, o que se denomina como cantofalado, que prioriza a voz em detrimento do instrumento; voz faz-se prioritariamente necessária não somente para fins comunicativos, mas indo além de suas limitações comunicativas para se alcançar o *canto*. Além disso, os batuques presentes acabam por encorpar o instrumental da canção, construindo o todo da performance.

4.1.2 Gilberto Misterioso

Gilberto Misterioso é a quarta faixa do lado A do disco, de composição do próprio Caetano Veloso.

A música se inicia com o som da nota “sol” sendo reproduzida pelo violão e também pela voz do cantor, que vocaliza o som da nota brincando com as possibilidades de abertura ou fechamento da letra “O”, lembrando uma espécie de mantra. O compositor elogia o amigo/cantor, Gilberto Gil, o chamando de rouxinol, ave cuja fama se dá pelo belo canto; e a partir disso, Caetano brinca com as palavras e os sons, abusando da verbivocovisualidade, ou seja, utilizando elementos vocais, verbais e visuais ao mesmo tempo.

Em seguida nos deparamos com os versos:

Gil engendra
Em Gil rouxinol

Ambos os versos são vocalizados doze vezes no mesmo ritmo, com uso de um batuque e triângulos, a partir de 1,21min, a aceleração muda, a instrumentalização também muda, os versos são repetidos quatorze vezes aceleradamente ao som, agora somente, de um atabaque.

Percebemos a aliteração dos sons consonantais de “G” e “M” ou “N”, que quando pronunciados se aproximam dos sons anasalados, e também a assonância da vogal “I”. Além

disso, a palavra “rouxinol” é vocalizada em alternância de tonicidade, hora ela aparece com a ênfase no “i” da sílaba “xi”, hora essa ênfase se dá no “o” da sílaba “nol”.

Também os versos são estruturados em *enjambement*, um recurso poético que é criado quando não há uma fronteira entre os versos de uma frase para outra, pois não há uma pausa natural entre eles, que poderia ser dada mediante o uso do sinal diacrítico; ou seja, a vírgula separando os versos. No caso específico dessa composição, o recurso foi utilizado de modo que os versos são encadeados para causar no receptor a impressão de um movimento cíclico de uma roda em constante movimento, que começa a girar lentamente e vai se acelerando a medida em que gira.

Aos 2,03min, o cantor passa a brincar com um piano, a voz em ritmo constante até a perda do fôlego e violão. Também é possível se perceber ruídos vocálicos que ajudam a produção do piano não harmônico até os 3,40min. Então o piano começa a entoar para o ritmo dos versos “Gil engendra / em Gil rouxinol” que foram cantados anteriormente e juntamente do piano, o assobio (presente na segunda família de ruídos, proposta por Russolo, vide p.54) passa a ser concomitante ao piano, reproduzindo em grande semelhança o som produzido pelo instrumento. O verso “Gil engendra / em Gil rouxinol” é repetido duas vezes, até que no meio do som, se faz um silêncio de 3 segundos, para então o verso voltar a ser sonorizado gradativamente junto com os instrumentos. E aí o cantor passa a brincar, alternando sua voz na produção dos versos, fazendo silêncio e conseqüentemente fazendo com que o receptor da performance complete mentalmente a parte do verso que estava ausente, no silêncio vocálico proposto pelo intérprete.

4.1.3 De palavra em palavra

Quinta faixa do lado A do LP, sendo a faixa posterior a *Gilberto Misterioso*, De Palavra em Palavra é, segundo Caetano Veloso, uma inspiração a partir de um comentário do concretista Augusto de Campos sobre o bairro em que o cantor morava na Bahia “Amaralina” (VELOSO, 2017). É a única música do capítulo Araçá Azul em Verdade Tropical (2017) que Caetano descreve e explica a sua tessitura.

Nenhum instrumento é utilizado nos 1,20min da canção, o cantor inicia a feitura poética trabalhando mais uma vez com a verbivocovisualidade das palavras “Som” e “mar” três vezes seguidas. “Som” é vocalizada de modo monocórdio, vogal “o” é prolongada de modo que “om” chega a lembrar um mantra hindu; enquanto a palavra “mar” é reproduzida como que um sussurro, presente na terceira família de ruídos de Russolo (vide p. 56, figura 9), o sussurro chega a lembrar o barulho das ondas se quebrando no mar.

Em seguida vêm os versos:

Anilina
Amaranilanilinalinarama

Onde notamos a aliteração presente e também o jogo com as palavras, o que é muito característico da poesia concreta dos anos 60 e a possibilidade foi dada pelo próprio concretista Augusto de Campos:

Explorando possibilidades formais da palavra, ele revelou o “anil” espelhados nas sílabas finais, fazendo-as circular em “anilina”. A partir disso, inventei uma palavra longa que era legível nos dois sentidos (palindrômica) e que, para surpresa do próprio Augusto, se fazia igualmente reversível na gravação: amaranilanilinalinarama (amar anil anilina li na rama). Eu a pronunciei de modo que ela soasse como um trecho de oração hindu. E justapuz à gravação normal uma sua cópia com a fira rodando ao contrário que soava quase indistinguível da outra, num espelhamento perfeito. É uma das coisas que mais gosto no disco. (VELOSO, p. 477, 2017)

A palavra-palíndromo é aquela que pode ser lida da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda, pois a direção de leitura não a modifica em significação, como disse o próprio cantor, a palavra “amaranilanilinalinarama” é um palíndromo, pois se encaixa em tal definição. É possível também perceber, ao prestar muita atenção, que a palavra é tocada em uma gravação de trás para frente, mas em uma primeira audição, esse recurso sonoro passa despercebido.

Em seguida, aos 46seg, aparece mais uma vez os versos “Som / Mar” com a palavra “som”, dessa vez o “s” está mais marcado e prolongado, repetindo-se por duas vezes. E então, um grito produzido por uma voz feminina é proferido “silêncio”, ouve-se vários ruídos, menos o silêncio, várias vozes pedindo silêncio ao mesmo tempo, gerando um paradoxo entre o significado da palavra e o oposto dela que ocorre na performance. Ao pensar nessa criação do verso “silêncio”, é possível fazer o diálogo com a afirmação de John Cage “nenhum silêncio existe que não esteja grávido de sons” (CAGE, 1985, p. 98). Os versos posteriores a “Silêncio” são “Não / Som”, confirmando-se, assim, a ideia paradoxal de não se fazer silêncio ao pedir silêncio, e também a ideia de Russolo de que não existe ambiente asséptico.

4.1.4 Sugar Cane Fields Forever

Sugar Cane Fields Forever é a primeira faixa do lado B do disco *Araçá Azul*. O título da composição possui referência do nome da música “Strawberry Fields Forever”, do grupo britânico The Beatles, lançada em 1967. Caetano Veloso antropofagiza o nome da música dos Beatles, trazendo a identidade brasileira para o próprio nome da canção.

“Strawberry Fields Forever”, traduzindo para o português é “Campos de morango para sempre”, o morango fruta típica de países frios da Europa, enquanto “Sugar cane fields forever” quer dizer “Campos de cana-de-açúcar para sempre”. Quando Caetano troca “morango” por “cana-de-açúcar”, Caetano traz todo o passado colonial brasileiro, que teve sua economia agrícola baseada na produção do vegetal do século XVI ao XVIII.

No início do século XX, a antropofagia modernista era bem parecida com a ideia do título da composição de Caetano Veloso. Os modernistas por muitas vezes fizeram o uso do idioma inglês, inclusive Oswald Andrade no *Manifesto Antropófago* com o famoso aforismo “Tupi, or not tupi, that’s the question”, traduzido como “Tupi ou não tupi, eis a questão”, fazendo referência ao dilema encontrado na peça Hamlet de Shakespeare “To be, or not to be, that’s the question”, com tradução “Ser ou não ser, eis a questão”. Com o aforismo, Oswald transpôs a ideia de que o brasileiro precisava voltar às suas origens indígenas, afinal, ela seria a composição do que é ser brasileiro.

Além disso, a cana-de-açúcar possui uma referência não só à história do Brasil (devido ao passado de escravização nas lavouras), como também tem uma referência cultural, no que diz respeito à identidade brasileira. Ela já foi inserida em obras de outros artistas, como os plásticos, durante período Modernista. Isso é possível perceber ao evidenciar a presença do vegetal em outras obras, como as pinturas *Cana* e *Paisagem de Brodósqui* de Cândido Portinari:

Figura 15 – Cana



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1965/cana>

Figura 16 – Paisagem de Brodóski



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3212/paisagem-de-brodosqui>

A composição poética e musical de Sugar Cane Fields Forever também nos remete à antropofagia, pelo caráter experimental com os instrumentos, principalmente. A música possui 10 minutos e 15 segundos, repleta de rupturas e as estrofes a medida que são cantadas, são sobrepostas às anteriores, como uma espécie de colagem musical, tanto vozes quanto instrumentos se sobrepõem. Apenas alguns fragmentos da música serão observados ao longo desta análise.

Antes de se iniciar o canto, inicia-se o som de uma flauta, o verso “Verdes mães” vocalizado por Caetano Veloso, em uma espécie de cantofalado, e é ritmado não pela flauta, mas sim pela própria voz de Caetano, que prolonga a primeira vogal “e” de “verdes” e “ã” de “mães”, ambas vogais nasaladas. O terceiro verso, é só “mães”, vocalizado também com a vogal “ã” prolongada e ao fundo, em oscilações de som e silêncio, a flauta acompanha o ritmo da voz.

As estrofes 2, 3, 6, 14, 17, 18, 20, 21, 23 e 24 possuem um instrumental mais trabalhado na percussão, são semelhantes aos pontos dos rituais de umbanda e candomblé, devido aos batuques e às palmas que entoam, também ao fundo é possível notar o caráter experimental performático devido ao som produzido pelo que, aparentemente, são pratos de cozinha sendo arranhado por talheres, complementando, assim, o som percussional. Os versos também não são vocalizados por Caetano Veloso, e sim por várias vozes femininas, predominantemente a voz de Edit do Prado.

A terceira estrofe passa a ser totalmente distinta da segunda em termos instrumentais. Enquanto a estrofe anterior contava com instrumentos primitivos, inclusive a própria produção de sons a partir do próprio corpo (palma), a terceira estrofe conta com instrumentos mais elaborados, que não são tocados em harmonia. Enquanto os instrumentos que são utilizados são os que foram criados pelo homem europeu, os versos vocalizados com um certo eco vocálico são:

Cavalinho de flecha
Cavalinho de flecha
Cavalinho

Nesse sentido, sendo o cavalo o mais antigo dos meios de transporte animal e a flecha, uma arma primitiva dos povos indígenas; Caetano remete à uma proposta antropofágica de contraposição de elementos modernos e ancestrais.

Na estrofe abaixo percebemos a aliteração do som da consoante “V”,

Verde Vênus
Verde Vênus
Verde Vênus

Enquanto nesta outra, percebemos a assonância do som da vogal “I”:

Ir, ir indo
Ir, ir indo
Ir, ir indo
Ir, ir indo

Isso nos mostra que a música está repleta de rupturas, não só na sua construção instrumental, como também na construção poética.

A sétima estrofe, que se inicia a partir dos 3,10min, revela a proximidade com o samba, Caetano vocaliza os versos com um violão ao fundo e nos remete ao verso “Quem não tem balangandãs não vai ao Bonfim” da canção “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi:

Oi, quem não tem balangandãs
Oi, quem não tem balangandãs

Hoje o balangandã se tornou um brinquedo muito comum entre as crianças, o qual pode ser utilizado em performances circenses também. Mas originalmente, no Brasil, ele é um amuleto de origem africana muito utilizado nas festividades do Senhor do Bonfim na Bahia. O movimento de suas fitas lembra o som de um chocalho. Após a vocalização de cada verso, o cantor ainda faz o ruído com a boca, lembrando do som das fitas de um balangandã, o som dental-alveolar¹⁸ que é a junção do som das consoantes “ts”. Ou seja, os versos ficam pronunciados da seguinte forma “Oi, quem não tem balangandãs, ts”.

Na oitava estrofe, os versos da sétima não deixam de ser vocalizados, eles se sobrepõem:

Sou um mulato nato (oi, quem)
No sentido lato (não tem)
Mulato democrático do litoral (balangandãs)

Além dos versos continuarem a ser vocalizados ao som do violão, aos 3,51min, a reprodução do som de violinos também passa a agregar ao som do violão. Os versos também

¹⁸ Sons consonantais que são reproduzidos a partir da articulação da língua em encontro com os alvéolos e/ou os dentes superiores.

são vocalizados em enjambement, ou seja, sem uma fronteira entre um verso e outro. A oitava estrofe ainda utiliza do recurso poético assonância, com as vogais “A” e “O”, conforme se ilustra abaixo:

Sou um mulAtO nAtO
 No sentido lAto
 MulAtO democrÁtico do litOrAl

Além disso, Caetano revela a condição de muitos brasileiros a partir do passado colonial. O mulato, que hoje em dia é um termo que não utilizamos, é a etnia de um filho de pais de etnias distintas, um preto e outro branco; “nato”, mulato de nascença; no sentido “lato”, mais amplo; “democrático”, pois naquele momento o país vivia ainda nos ditames do Golpe Militar de 1964, então ser democrático provavelmente seria uma afronta; e “do litoral”, pois maior parte da população brasileira nos períodos coloniais se concentravam no litoral baiano. Ao longo da canção a palavra “democrático” é fracamente pronunciada em suas duas primeiras sílabas, o que supõe exatamente a tentativa de calar a voz do povo, porém, se som e silêncio são faces de uma mesma moeda, pode-se dizer que, além de não se temerem ao se extinguirem alternadamente, também não se pode calar a voz no sentido mais social, histórico, o que reitera a percepção de Zumthor quando diz que a voz se diz e que nela estão imbricados elementos culturais, estéticos, sociais e históricos, tal qual se nota nesta canção.

Esse verso também se aproxima muito da proposta antropofágica tropicalista, desde a mistura dos instrumentos, a mistura que remete à ancestralidade colonial e ao momento presente de 1973, no qual se era impedido de expressar ideias democráticas. Do ponto de vista da música propriamente dita, é como se Caetano pretendesse antropofagizar a própria língua para dela falar e dela extrair novos elementos e possibilidades de afirmação de voz.

Percebemos esse vínculo com a ancestralidade antropofágica também, quando nos deparamos com os versos da vigésima quinta estrofe:

Eu trabalho o ano inteiro
 Eu trabalho o ano inteiro
 Na estiva de São Paulo
 Só pra passar fevereiro em Santo Amaro

Há uma proposta antropofágica semelhante à proposta dos tropicalistas, pois as cidades de São Paulo, no sudeste do Brasil e Santo Amaro, no recôncavo baiano – nordeste brasileiro – são sobrepostas. O sudeste brasileiro passou previamente pelo processo de modernização, enquanto a Bahia, ainda estava em um processo de descoberta dos elementos modernos. Assim

sendo, Caetano se aproveita da menção à sua cidade-natal para expressar a sua saudade, enquanto estava no sudeste brasileiro, até então o polo de maior reconhecimento musical. Os tropicalistas também lançaram mão dessa proposta neo-antropofágica, pois em termos de cronologia, os empasses sociais eram outros, mediante à modernização.

4.1.5 Julia/Moreno

Julia/Moreno é a segunda faixa do lado B de *Araçá Azul*. Apenas para contextualização, quando composta, a composição fazia referência à dúvida de Caetano para descobrir o sexo do filho que sua então companheira, Dedé, esperava, para que pudessem dar um dos nomes escolhidos. Na dúvida sobre o nome da criança, descobrimos ao final da canção que não seria Júlia e sim, Moreno, o nome de seu filho que nasceu em novembro 1972, pouco antes da feitura do álbum aqui em questão.

Quando nos deparamos com a letra da música, imediatamente percebemos a referência à poesia concreta, que conforme já mencionado neste trabalho, possuem a ótica e a sonoridade das palavras bem pensadas e predispostas para explorarem o espaço do papel e que, principalmente no caso da canção de Caetano, ao ser vocalizada na performance, a letra acaba por se expandir na verbivocovisualidade.

A primeira estrofe da composição já entrega a complexidade dos versos em se tratando da elaboração poética que a envolve, seus versos podem ser lidos conforme o cantor, não só da forma convencional, da esquerda para direita, mas também na diagonal, conforme ilustra a Figura 17:

Figura 17 – Primeira estrofe - Julia/Moreno

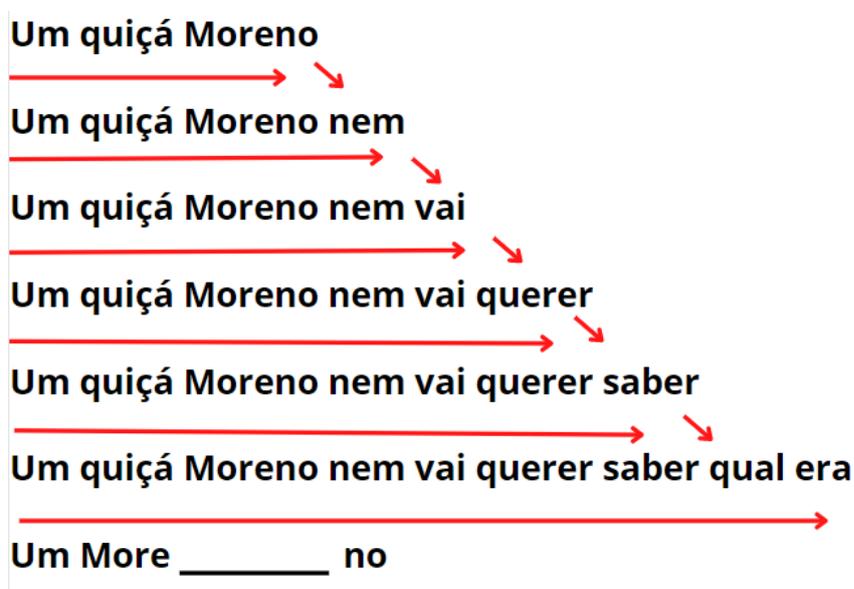
Uma talvez Júlia
 ───────────→ ↘
Uma talvez Júlia não
 ───────────→ ↘
Uma talvez Júlia não tem
 ───────────→ ↘
Uma talvez Júlia não tem nada
 ───────────→ ↘
Uma talvez Júlia não tem nada a ver
 ───────────→ ↘
Uma talvez Júlia não tem nada a ver com
 ───────────→ ↘
Uma talvez Júlia não tem nada a ver com isso
 ───────────→
Uma Ju _____ lia

Fonte: Elaboração própria

A elaboração dos versos lembra a figura geométrica trapézio retângulo, o que mais uma vez nos remete à elaboração das palavras no verso para a exploração criativa do espaço em branco da página com a finalidade de formar-se imagens, como os poetas concretistas faziam. Além disso, não só os versos progridem em acréscimo de palavras, mas também a parte instrumental da música progride em acordes, à medida que os versos são acrescentados, essa organização instrumental chega a lembrar o ritmo a bossa-nova, sendo composta por flauta, piano, bateria de jazz e contrabaixo acústico. Então, não só a leitura ritmada de Caetano passa a ser explorada, mas também o instrumental que ajuda nessa leitura, pois quando nos deparamos com o último verso, a vocalização da vogal “U” da palavra “Julia” parece não se prolongar, mas sim desaparecer em silêncio vocálico, dando espaço à nota do piano.

Já a segunda estrofe, segue a mesma estrutura de construção poética:

Figura 18 – Segunda estrofe - Julia/Moreno



Fonte: Elaboração própria

Ou seja, mesmas possibilidades de leitura, mesma figura geométrica, porém a parte instrumental da música se altera em ritmo e instrumentalização, com o acréscimo do som da guitarra elétrica e do atabaque, juntamente com os outros instrumentos que compunham a melodia da primeira estrofe, mas agora em um ritmo mais animado. Essa mistura entre os instrumentos europeus, africanos e elétricos nos remete à proposta da antropofagia tropicalista de deglutição da cultura externa e o adicional da inovação dos instrumentos elétricos. Quando o último verso é vocalizado, assim como na vocalização da palavra “Julia” no último verso da primeira estrofe, a vogal “E” de “Moreno” dá espaço à dúvida do silêncio vocálico em detrimento do som do piano. Além disso, ainda é possível inferir que Caetano acrescenta a metáfora do nascimento de Moreno à inovação tropicalista, que, em comparação com a bossa-nova, trazia um ritmo mais animado e com uma maior variedade instrumental, sem nenhum tipo de exclusão dos sons proporcionados para a criação da melodia, bem como o fato de Moreno ao nascer não querer saber qual seria seu nome, caso fosse menina e nem saber do estilo musical que precedia seu nascimento.

A feitura desses versos também se assemelha à concepção concretista proposta pela Tropicália na composição poética da música *Bat macumba*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que se encontra no álbum pioneiro da Tropicália, *Panis et circenses*:

Figura 19 – Batmacumba

Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
Bat Macumba ê ê, Bat Macum
Bat Macumba ê ê, Batman
Bat Macumba ê ê, Bat
Bat Macumba ê ê, Ba
Bat Macumba ê ê
Bat Macumba ê
Bat Macumba
Bat Macum
Batman
Bat
Ba
Bat
Bat Ma
Bat Macum
Bat Macumba
Bat Macumba ê
Bat Macumba ê ê
Bat Macumba ê ê, Ba
Bat Macumba ê ê, Bat
Bat Macumba ê ê, Batman
Bat Macumba ê ê, Bat Macum
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê. Bat Macumba obá

Fonte: Elaboração própria a partir da letra da música

A letra de *Batmacumba* também nos permite uma leitura da direita para esquerda horizontal ou diagonal, além de sua forma também representar uma figura, nesse caso, a metade da bandeira do Brasil:

Figura 20 – Batmacumba - Ilustrativa



Fonte: Elaboração própria com base na letra da música

Batmacumba ainda revela mais ainda dos traços da proposta tropicalista, ao percebermos a ideia dos compositores de unir o novo (“ê ê” dos Beatles), com o primitivo (a macumba brasileira).

Retomando Julia/Moreno, a partir de 1,38min, Caetano passa a vocalizar mais uma vez os versos da primeira estrofe, mas agora ele faz uma espécie de jogo, brincando tanto com os versos, quanto com o fundo instrumental que acompanha essa voz.

4.1.6 Araçá Blue

Araçá Blue é a última faixa do lado B do álbum *Araçá Azul*, bem curta com apenas 1,20 minutos. Diferentemente do nome do álbum, o título da música mistura o português e o inglês, nos levando logo à proposta antropofágica tropicalista de misturar os idiomas, a composição poética é toda em português. “Araçá” é como a fruta goiaba é chamada em alguns lugares da região nordeste do Brasil, enquanto “blue” é azul, uma cor totalmente diferente da qual, de fato, é uma goiaba. Mas Caetano explica em entrevista¹⁹:

Araçá Blue tem esse título metade em inglês, mas a letra é toda em português, eu gosto. Sobre o *Araçá Azul*, foi um sonho que eu tive, aí também o Rogério Duarte está presente na história, porque eu morava no Solar da Fossa²⁰ e tive um sonho. E nesse sonho aparecia um araçá azul, é um sonho muito incrível e eu contei ao Rogério, porque quando eu era menino, e até depois de grande, sempre que tiver uma goiabeira (que é o que a gente chama de araçazeiro na Bahia) (...) a fruta que eu mais gosto é a goiaba de vez no pé, três minutos depois não presta mais e madura, nem no pé, já é a fruta que eu mais detesto. (...) Então eu sonhei que eu estava no topo do araçá, tinha um araçazeiro alto lá em casa mesmo, e olhando tudo eu via um azul entre todos aqueles. Azul, um azul lindo, sendo que ele era azul e vinha de dentro dele, assim como o verde dos outros, então aquilo era uma coisa como um milagre, mas era real aquele Araçá ali. E eu ia colher, pensei “esse araçá é único, é uma coisa deslumbrante, vou colher”, e aí eu via que Bethânia vinha subindo pelos galhos do araçazeiro para perto de mim. (...) E eu olhava pra ela e dizia assim “Bethânia, tem um Araçá aqui que é azul, mas ele nasceu azul” e ela dizia assim, sem nem olhar, desmerecendo “Ah, isso deve ser os japoneses que fazem”, que tinha japoneses no recôncavo da Bahia quando a gente era menino, que trabalhavam na lavoura, que tinham a fazenda dos japoneses no berimbau e tal. Eu era criança, mas eu ouvia falar que eles faziam experiências, faziam tomares nascerem grandes. (...)

E eu sonhei isso já no solar da Fossa com 24 anos, 23 anos, Bethânia dizia assim pra mim “isso deve ser os japoneses que estão fazendo experiências com araçá”, eu disse “Não, Bethânia venha ver, não é isso, é lindo, você tem que vir olhar”. Ela querendo desmerecer, subia um pouco mais pra olhar e eu dizia assim “eu vou tirar pra mim” e ela falava séria “se você tirar, eu me mato” e eu dizia “que loucura, que ideia”. Eu ia tirar o araçá, achando que ela estava falando aquilo para me sacanear, quando eu estava começando a tirar, que eu pegava no araçá, ela se jogava. Eu ficava desesperado olhando, ela se jogava, mas ela caía segurando as pernas num galho abaixo, uma pirueta que ela fez, caiu se balançando, rindo da minha cara, porque ela me enganou e eu fiquei preocupado. (...)

Então eu acordei desesperado, e fiquei assustado, mas ao mesmo tempo lembrando como era lindo o araçá e contei ao Rogério. Eu nunca tinha feito

¹⁹ Entrevista foi transcrita de modo adaptativo para o trabalho, ela está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lf1YMHnHIGA>. Acesso em 05 fev. 2023 às 18:56.

²⁰ Cf. o jornalista Toninho Vaz, o Solar da Fossa era um casarão antigo situado no Rio de Janeiro que hospedou vários artistas da contracultura à época da repressão da década de 1960 e 1970.

psicanálise nem nada e aí o Rogério fez uma interpretação, ele fazia psicanálise e gostava. Ele falou assim “poxa, você não está vendo que você está com medo de colher coisas que são suas, mesmo? Porque Bethânia se tornou uma estrela e você teve que ficar aqui. É compositor, veio ficar com ela, mas é como se você tivesse, não propriamente inveja dela, mas soubesse que você também pode fazer, colher uma coisa deslumbrante, mas tem medo de que se você fizer isso, pode matá-la”. Essa foi a interpretação que ele deu, o Rogério, e foi até bastante interessante como primeira interpretação pra um não profissional. O Rogério é um gênio, foi logo assim de bate-pronto, no dia em que eu sonhei. (...)

Tinham me dito que eu ia morrer, o cara deu a data certa, um cara me fez uma cena muito estranha e disse assim “Esse encontro nosso está marcado desde o princípio dos tempos”, pegou minha mão e leu rapidamente, foi logo dizendo, deu uma data certa, com precisão pra dali há dois anos e não sei quantos meses.”

Por isso então Araçá Blue, para Caetano, é um sonho que se tornou poema escrito anos depois do Tropicalismo e, por isso também os versos “Com fé em Deus/ eu não vou morrer tão cedo”, fazem menção à previsão que foi recebida por Caetano sobre a sua morte.

A música é vocalizada ao som de um violão, mas a voz aparece muito mais que o som do violão, ele é baixo ao fundo e só aumenta o volume aos 38 segundos.

É possível perceber a assonância de “E”, que também recebe uma ênfase ao ser vocalizada, a partir não só da tonicidade, mas também da prolongação na pronúncia do som vocálico, conforme apresentado abaixo:

Araçá azul
 É sonho-segr**E**do
 Não é segr**E**do
 Araçá azul fica s**E**ndo
 O nome mais belo do m**E**do
 Com fé em D**E**us
 Eu não vou morrer tão c**E**do
 Araçá azul é brinqu**E**do

Todas essas ênfases acontecem na penúltima sílaba de cada verso. O silêncio vocálico após as ênfases, entre um verso e outro, nos remete a uma profunda tristeza, o que, se consideramos a tradução de blue, cujo significado é também “triste”, faz sentido ao medo do cantor baiano diante das previsões e do sonho. Além disso, há também o som do violão tocado ao fundo, transferindo à voz um poder de transmitir sentimentos a partir do modo como ela é entoada.

Traduzindo Araçá azul como o nome mais belo do medo, podemos inferir, ainda, como uma possibilidade de que ao se romper o mistério da morte pelo a suposta previsão, o cantor criou uma canção- oração cuja fé é depositada em Deus, como entidade que pode brincar com o Araçá, ou seja, com a morte, o que leva a irmã, Bethânia a dizer que se ele a colher, o araçá, ela se mata. Denota-se um profundo respeito aos desconhecidos mistérios da vida e à plenitude dos afetos.

Assim, não só Araçá Blue, como todas as outras as músicas neste trabalho analisadas, apontam para leituras que desvelam outras possibilidades performáticas, além das propostas pelas vanguardas do início do século XX, bem como pelo momento tropicalista na segunda metade do mesmo século.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Caetano Veloso fez um trabalho consideravelmente estético, histórico e, certamente experimental, não só no âmbito da música popular brasileira, como também no âmbito artístico-social, para o qual contribuiu e contribui ainda hoje. Aos 80 anos, o cantor ainda segue participando ativamente de questões tanto sociais quanto artísticas. Em 1973, seu álbum experimental, *Araçá Azul*, foi um de seus grandes marcos para a música nacional brasileira, principalmente no caráter performático, que para a época foi um grande reboliço, mesmo para os artistas mais radicais.

Assim, considerando a importância desse álbum de Caetano no cenário artístico nacional, este trabalho, retomando o problema de pesquisa, a saber: em que medida a tessitura poética de *Araçá Azul* expande e/ou supera a proposta experimental das vanguardas?, tece agora algumas considerações com base nos objetivos propostos para verificar se a hipótese se confirmou.

A partir da metodologia que se propôs usar, tendo a abordagem qualitativa e a revisão bibliográfica, verificou-se, com base nos estudos teóricos de Vanguarda e nos conceitos elencados, que a influência das reformas artísticas proposta pelas Vanguardas do início do século XX, foram influenciadoras na obra de Caetano. Não apenas as Vanguardas europeias, como também a reforma na arte brasileira em 1922 e 1967 foram norteadoras para o *Araçá Azul*, o qual resultou, como mostrou a presente pesquisa, na experiência mais radical do cantor baiano e é nesse sentido que o *Araçá* tanto expande como supera a proposta experimental das Vanguardas.

Ao se constituir um signo em si mesmo, o *Araçá* expande por trazer aos elementos sonoros da Tropicália, como por exemplo inserção da guitarra elétrica que foi uma das inovações além de uma perspectiva vocal que remonta ao ritual ancestral, como visto nas análises das letras, nas quais podemos destacar o rito da macumba. É nesse contexto que também supera as Vanguardas, pois não se trata de radicalizar elevando à potência última o ruído do instrumento musical, mas, sim, de compor juntamente com ele, uma proposta de sonoridade assentada na voz, no corpo e na ancestralidade que remete ao sagrado religioso, extraíndo, assim, um som mais performático e por vezes, semelhante ao gutural, daí, talvez, ter incomodado mesmo os experimentalistas da época.

Pode-se supor que Caetano brinca com tudo que possa se traduzir em som e como ele mesmo asseverou em *Verdades Tropicais*, se os tropicalistas mataram o Tropicalismo várias

vezes, não seria de estranhar que como um de seus fundadores, viesse a matar ou, dito de outro modo, deglutir a própria experiência musical.

Desse modo, os estudos sobre a teoria das vanguardas e também uma passagem por algumas delas, principalmente o Futurismo europeu e as três gerações Modernistas no Brasil, foram notoriamente precisos para que se pudesse confirmar a hipótese de que o álbum *Araçá Azul* antropofagizou não só elementos da cultura estrangeira, como fez o Modernismo, mas também antropofagizou elementos da própria cultura brasileira, e talvez da própria obra do cantor no período pós-exílio, por meio da radicalização experimental em sua feitura poética, sonora e performática.

Com base nos estudos sobre som, silêncio, voz e performance, verificou-se que foi possível alcançar os objetivos propostos, o que levou a possibilidade de confirmar a hipótese de que *Araçá Azul* produz uma dissonância estética e artística ao congregar o som mais ancestral, a exemplo das vozes, palmas, assobios, etc., ao mais ruidoso, mas nem por isso, elétrico, como o som extraído de um prato. Por assim ser, a partir dos estudos levantados, a tessitura poética do álbum não só expande, como também supera a proposta experimental das vanguardas, inovando com a verbivocovisualidade, estendendo a proposta modernista antropofágica e tropicalista.

E se há algo ritualístico nessa antropofagia, pode-se dizer que, em se tratando do *Araçá Azul*, a experiência, para além de confirmar o desejo de ruptura com um modelo tradicional, a antropofagia de Caetano é um rito de performance que se inscreve nos ritmos do corpo e da voz, espaços concretos nos quais memórias são (re)visitadas, deslocando energias que se misturam ao instrumento elétrico e aos diferentes ruídos do cotidiano (sussurros, gritos, etc.)

Considerando a influência de Caetano Veloso e sua arte, no Brasil e no mundo, é de fundamental importância que haja pesquisas sobre suas obras, pois o cantor mostra o quão importante é o papel social do artista enquanto intérprete da performance para transformar e provocar o receptor de algum modo. Também, pouco se fala sobre o álbum experimental de Caetano, não só no meio acadêmico, como artístico e histórico, pois nesse momento pós-exílio do cantor, o Brasil passava por um período de terroro inenarrável com a ditadura militar brasileira.

Por meio desta obra, podemos perceber a radicalização e a irreverência de Caetano ao querer se desvincular da imagem que lhe fora atribuída, mas ao mesmo tempo romper com um processo que vinha se consolidando na música, inclusive a Tropicália, na busca de um novo

modo de dizer a si mesmo, e possivelmente à sociedade, e talvez seja esta a única permanência na aventura do Araçá Azul como um fruto-sonho, um fruto-desejo.

É assim que Araçá Azul se revela como um palimpsesto sonoro e, nesse sentido, contribui não só com a arte, ao criar metodologia de estudo entre suas diferentes vertentes, como também para a história brasileira, pois Caetano Veloso foi além de todos os seus trabalhos, de todas as inovações artísticas produzidas até então. O álbum é um marco, pois demonstra como o artista possui um importante papel na história de seu povo enquanto sociedade. Destacando dentre os resultados, com base na análise empreendida, que a obra de Caetano, para além de expandir a proposta Vanguardista do início do século XX, a supera, criando uma metodologia com vistas à autoantropofagia como procedimento, sobretudo no diálogo entre ruído e silêncio presentes em algumas músicas, revelando ser o Araçá um palimpsesto sonoro.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Tazio Zambi. **Poesia e tecnologia em Araçá Azul, de Caetano Veloso**. Universidade Federal do Alagoas, 2011.
- AMARAL, Tarsila. **Abaporu**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1628/abaporu>> Acesso em: 11 mar. 2022.
- ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Pau-Brasil**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- ANDRADE, Oswald de. **O manifesto antropófago**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- BRASIL. [Constituição (1968)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Ato Institucional nº5, 13 de dezembro de 1968; Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm> Acesso em: 14 ago. 2022.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Tradução de Ernesto Sampaio. 1ª ed. Lisboa: Veja/Universidade. 1993. Tradução de Theorie der Avantgarde, 1974.
- CAGE, J. **De Segunda a Um Ano**. Tradução de Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.
- CALABRESE, Omar. **A idade Neobarroca**. Tradução Carmen de Carvalho e Artur Mourão. Lisboa, Edições 70, 1987.
- CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- CAMPOS, Augusto de. **Pluvial, Fluvial**. Disponível em: <<https://poesia-visual-concreta.tumblr.com/post/42499107794/augusto-de-campos-pluvialfluvial-1954-1960/amp>> Acesso em: 24 mar. 2022.
- CAMPOS, Augusto. **Plano Piloto para Poesia Concreta**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- CAPA do catálogo da exposição da Semana de Arte Moderna**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35342/capa-do-catalogo-da-exposicao-da-semana-de-arte-moderna>>. Acesso em: 08 mar. 2022.

CHKLÓVSKI, Victor. **A arte como procedimento**. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). Teoria da Literatura: Formalistas Russos. 3ª ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p. 39-56.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. 1ª ed. Editora Perspectiva S.A. São Paulo, 2002.

DE CARLI, Ana Mary Sehbe; RAMOS, Flávia Brochetto (orgs.). **Tropicália: gêneros, identidades, repertórios e linguagens**. 2ª ed. Caxias do Sul: Educs, 2017.

DIETRICH, Peter. **Araçá Azul: uma análise semiótica**. São Paulo: FFLCH-USP, 2003.

DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. Tradução Cristina Yamagami. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2009. 276 p. Tradução de: Brutality Garden: Tropicalia and the Emergency of a Brazilian Counterculture.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália Alegoria Alegria**. 4.ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. **Batmacumba**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/mutantes/125343/>>. Acesso em 02 fev. 2023.

GRANATO, Guilherme Azevedo. **Das vanguardas à tropicália: modernidade artística e música popular**. 1ª ed. Curitiba: Appris, 2018.

GULLAR, Ferreira. **Indagações de hoje**. Rio de Janeiro: José Olímpio, f. 94, 1989. 187 p.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre a arte**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira S.A. 1978.

MARINETTI, Felippo Tommaso. **Manifesto do Futurismo**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

MARINETTI, Felippo Tommaso. **Manifesto Técnico do Futurismo**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

MARINETTI, Felippo Tommaso. **Parole in Liberta**. Disponível em: <<https://blog.ubueditora.com.br/manifesto-futurista/>>. Acesso em: 14 dez. 2021.

MENDONÇA, Antônio Sérgio Lima; SÁ, de Álvaro. **Poesia de Vanguarda no Brasil**. 1ªed. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1983.

MÜLLER, Regina Polo. **Tayngava, a noção de representação na arte gráfica Asurini do Xingu**. In VIDAL, Lux. Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

NECKEL, Nádya Régia Maffi. **A tessitura da textualidade em “Abaporu”**. Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação ISSN 1981 - 9943 Blumenau, v. 1, n. 1, p. 145 - 157, mai./ago. 2007

POGGIOLI, Renato. **The Theory of the Avant-Garde**. Massachusetts: Harvard University Press. 1968. Tradução de Teoria del'arte d'avanguardia, 1962.

PORTINARI, Candido. **Cana**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1965/cana> Acesso em: 18 de janeiro de 2023.

PORTINARI, Candido. **Paisagem de Brodósqui**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3212/paisagem-de-brodosqui>. Acesso em: 18 de janeiro de 2023.

RIDENTI, Marcelo. **As canções tropicalistas no contexto dos anos 1960/1970**. In: DE CARLI, Ana Mary Sehbe; RAMOS, Flávia Brochetto (orgs.). Tropicália: gêneros, identidades, repertórios e linguagens. 2ed. Caxias do Sul: Educus, 2017.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do cpc à era da TV**. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

RUSSOLO, Luigi, Padovani, José Henrique, & Belquer, Daniel. **A arte dos ruídos, manifesto futurista**. Portfolio, Revista Digital Da Escola De Artes Visuais Do Parque Lage, (2014).

SANTAELLA, Lucia. **O hibridismo semiótico da Tropicália**. In: DE CARLI, Ana Mary Sehbe; RAMOS, Flávia Brochetto (orgs.). Tropicália: gêneros, identidades, repertórios e linguagens. 2ed. Caxias do Sul: Educus, 2017.

SCHWARZ, Roberto in BASUALDO (org.). **Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira**. Cultura e Política no Brasil, 1964 - 1969. p 279 - 308. São Paulo: Cosacnaify. 2007.

SCHWARZ, Roberto. **Nacional por Subtração**. In: _____. Que horas são? Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

VALÉRY, Paul. **Variedades. org e introd. João Alexandre Barbosa**. Tradução Maiza Martins de Siqueira. 3ª reimpressão. São Paulo: Iluminuras. 2007.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. **Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura**. São Paulo: Paz E Terra, 1999.

VIDAL, Lux. **Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: Uma outra história das músicas**. 3ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: HUCITEC, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXO A – Letras das músicas analisadas**De Conversa/ Cravo e Canela**

É morena quem temperou
Cigana quem temperou
O cheiro do cravo
Cigana quem temperou
Morena quem temperou
A cor da canela
A lua morena a dança do vento
O ventre da noite o sol da manhã
A chuva cigana a dança dos rios

Gilberto Misterioso

Sol ré
Sol-ol

Gil engendra
Em Gil rouxinol
Gil engendra
Em Gil rouxinol

De Palavra em Palavra

Som
Mar
Amarelanil
Maré
Anilina
Amaranilanilinalinarama

Som
Mar

Silêncio

Não

Som

Sugar Cane Fields Forever

Verdes mães

Verdes mães

Mães

Paturi tava sentado

Lá na beira da lagoa

Esperando a pata nova

Pra que lado ela avoa

Cho! Paturi, da lagoa

Cho! Paturi, da lagoa

Cavalinho de flecha

Cavalinho de flecha

Cavalinho

Cho! Paturi, da lagoa

Cho! Paturi, da lagoa

Eu quero

O guarda diz que não quer

A roupa no quarador

Meu Deus como vou quarar

Quarar minha roupa

Oi, quem não tem balangandãs

Sou um mulato nato (oi, quem)

No sentido lato (não tem)

Mulato democrático do litoral (balangandãs)

Sou um mulato nato (oi, quem)

No sentido lato (não tem)

Mulato democrático do litoral (balangandãs)

Sou um mulato nato (oi, quem)

No sentido lato (não tem)

Mulato democrático do litoral (balangandãs)

Sou um mulato nato (oi, quem)

No sentido lato (não tem)

Mulato democrático do litoral (balangandãs)

Sou um mulato nato (oi, quem)

No sentido lato (não tem)

Mulato democrático do litoral (balangandãs)

Sou um mulato nato (oi, quem)

No sentido lato (não tem)

Mulato democrático do litoral (balangandãs)

Tô doente, bem doente

Da ferida no dente

Mandei chamar o barbeiro

Com a lanceta de ouro

Ferida no mesmo olho

Prumódi meus arengueiros

Eu fiquei sem meu amor

Vem, comigo no trem da Leste

Peste, vem no trem

Pra buranhem

Pra buranhem, pra buranhem-nhem-nhem

Vem, comigo no trem da Leste

Peste, vem no trem

Pra buranhem

Pra buranhem, pra buranhem-nhem-nhem

Pra buranhem

Pra buranhem, pra buranhem-nhem-nhem

Eu vim aqui foi pra vadiar

Eu vim aqui foi pra vadiar

Ô vadeia, vadeia, vou vadiar

Eu vi a pomba na areia

Ô vadeia, vadeia, tô vadiando

Eu vi a pomba na areia

Verde Vênus

Verde Vênus

Verde Vênus

Eu vim aqui foi pra vadiar

Eu vim aqui foi pra vadiar

Ô vadeia, vadeia, vou vadiar

Eu vi a pomba na areia

Ô vadeia, vadeia, tô vadiando

Eu vi a pomba na areia

Vadeia, vadeia, vadeia

Vadeia vadeia, tô vadiando

Eu vi a pomba na areia

Eu vim aqui vou trabalhar

Eu vim aqui vou trabalhar

Ir, ir indo

Ir, ir indo

Ir, ir indo

Ir, ir indo

Canarinho da Alemanha, quem matou meu curió?

Canarinho da Alemanha, quem matou meu curió?

Odiê, odiá

Odiê, odiá

A mulher tava no samba

A mulher tava no samba

Mas o homem quer levar

Odiê, odiá

Odiê, odiá

Eu trabalho o ano inteiro

Eu trabalho o ano inteiro

Na estiva de São Paulo
 Só pra passar fevereiro em Santo Amaro

Eu trabalho o ano inteiro
 Eu trabalho o ano inteiro
 Na estiva de São Paulo
 Só pra passar fevereiro em Santo Amaro
 Só pra passar fevereiro em Santo Amaro
 Odiê, odiá
 Odiê, odiá

Pra passar fevereiro em Santo Amaro
 Só pra passar fevereiro em Santo Amaro
 Só pra passar fevereiro em Santo Amaro
 Pra passar fevereiro em Santo Amaro

Júlia / Moreno

Uma talvez Júlia
 Uma talvez Júlia não
 Uma talvez Júlia não tem
 Uma talvez Júlia não tem nada
 Uma talvez Júlia não tem nada a ver
 Uma talvez Júlia não tem nada a ver com
 Uma talvez Júlia não tem nada a ver com isso
 Uma Jú_____lia

Um quiçá Moreno
 Um quiçá Moreno nem
 Um quiçá Moreno nem vai
 Um quiçá Moreno nem vai querer
 Um quiçá Moreno nem vai querer saber
 Um quiçá Moreno nem vai querer saber qual era

Um Moreno

Araçá Blue

Araçá Azul

É sonho-segredo

Não é segredo

Araçá azul fica sendo

O nome mais belo do medo

Com fé em Deus

Eu não vou morrer tão cedo

Araçá azul é brinquedo

ANEXO B – Playlist das músicas analisadas

A playlist com as músicas analisadas neste trabalho pode ser acessada de três maneiras:

- Clique e acesse o link abaixo:

<https://open.spotify.com/playlist/0L2HzgomLyCu2IhVDtSPNL?si=338fc7e0905c4d62>

- Aponte a câmera do seu celular para o QR code abaixo:



- Faça download do aplicativo *Spotify* no seu celular, abra-o e clique na busca (lupa), selecione o ícone da câmera e aponte a câmera para o código abaixo:

