

## **Caetano Veloso, *Verdade Tropical* y escritura íntima**

*Caetano Veloso, Verdade Tropical and Intimate Writing*

**RAFAEL EDUARDO GUTIÉRREZ GIRALDO**

Universidad Federal de Rio de Janeiro  
Río de Janeiro, Brasil  
rgutierrez@letras.ufrj.br  
<https://orcid.org/0000-0002-4622-294X>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2025.58.8>

Fecha de recepción: 7 de enero de 2025

Fecha de aceptación: 4 de abril de 2025

Fecha de publicación: 1 de julio de 2025

Licencia Creative Commons



## RESUMEN

Este ensayo analiza el libro autobiográfico de Caetano Veloso, *Verdade Tropical* (1997), como una construcción de la autoimagen del músico y compositor brasileño dentro del contexto del *Tropicalismo*, explorando la tensión entre la presentación de una intimidad y la *performance* del “superastro”, así como la búsqueda de legitimidad intelectual y política del movimiento en medio de la dictadura militar en Brasil.

PALABRAS CLAVE: Caetano Veloso, tropicalismo, música popular brasileña, intimidad, dictadura militar.

## ABSTRACT

This essay analyzes Caetano Veloso's autobiographical book, *Verdade Tropical* (1997), as a construction of the Brazilian musician and composer's self-image within the context of *Tropicalismo*, exploring the tension between the presentation of intimacy and the performativity of the “superstar,” as well as the movement's search for intellectual and political legitimacy amidst the military dictatorship in Brazil.

KEYWORDS: Caetano Veloso, tropicalismo, Brazilian Popular Music, intimacy, military dictatorship.

*El superastro es Dios, es artista, es persona:  
es superior, es diferente, es semejante. Todo al mismo tiempo.*

Silviano Santiago

ESTE ENSAYO SURGE COMO UNA DERIVACIÓN DE MI PARTICIPACIÓN EN EL SIMPOSIO “Escribir(se) en obra: proyectos artísticos y escritura íntima en las prácticas estéticas latinoamericanas”, realizado en el marco del Congreso Orbis Tertius en la ciudad de La Plata en marzo de 2024. La propuesta del simposio era pensar sobre el tipo de transformaciones que atraviesan un trazo sobre la tela, una instalación, un cuerpo en movimiento, o un disco cuando un artista se asoma a lo íntimo mediante la escritura. Pensar el modo en que, en la escritura del yo, aquel que escribe, examina una primera persona formalizando ese encuentro siempre singular entre escritura y proyecto artístico. Por esta vía, aparecen diversas articulaciones en las que el ejercicio literario de la escritura íntima permea y contamina el proceso creativo involucrado en otras artes, como la fotografía, la danza, la pintura, la música, la *performance* o el teatro.

Sabemos que en la modernidad literaria y de forma más insistente en la contemporaneidad, las prácticas estéticas latinoamericanas exponen diversos cruces entre esferas y disciplinas artísticas heterogéneas. Autobiografías, autoficciones, diarios, ensayos, cuadernos de apuntes y cartas emergen como un espacio privilegiado en el que la escritura pone en contacto la literatura y otras artes. Entre muchos otros ejemplos, pueden considerarse

el diario de Anita Malfatti de 1914, la autobiografía de Joaquín Torres García de 1934 o, más cercanos en el tiempo, los textos de artistas como Nuno Ramos, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Verónica Gerber, Miguel Lawner, Rosario Bléfari, Adriana Lestido, Natalia Pérez o el propio Caetano Veloso.

El tema del simposio en La Plata se cruzaba también, en buena medida, con mi proyecto actual de investigación titulado “Vidas de escritoras(es). Narrativa e intimidade na literatura latino-americana contemporânea”.<sup>1</sup> En este proyecto busco examinar los modos en los cuales una vida de escritor(a) es narrada en el contexto de la literatura latinoamericana contemporánea, a partir del estudio e interpretación de un corpus literario específico que incluye las llamadas “escrituras del yo” (diarios, autobiografías, autoficciones) y las escrituras biográficas. Me interesa, en ese sentido, examinar las formas en las cuales los escritores(as) narran los aspectos públicos y privados de sus vidas, así como aquellos momentos en que “experiencias íntimas” (Pardo 1996) se hacen presentes en medio de los procesos de escritura literaria.

Como se verá más adelante, el libro *Verdade Tropical* del cantante y compositor brasileño Caetano Veloso ofrece un campo interesante para explorar esta problemática, al mismo tiempo que pone en cuestión las fronteras entre lo público, lo privado y lo íntimo cuando se trata de personajes considerados “superastros”. De igual manera, nos permite aproximarnos a la relación, siempre tensa y conturbada, entre las expresiones artísticas y los contextos de dictadura militar y violencia política en América Latina.

\*

En su libro *Verdade Tropical*, Caetano Veloso menciona varios elementos que estarían en el origen del movimiento musical y artístico brasileño denominado *Tropicália*: 1) la instalación del artista plástico Hélio Oiticica, titulada justamente *Tropicália* de 1967; 2) una escena de la película *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha; y 3) la puesta en escena de la obra de teatro *O rei da vela*, escrita por Oswald de Andrade y dirigida por Zé Celso Martínez Corrêa.

Publicado en 1997, 30 años después del nacimiento de *Tropicália*, el libro de Caetano se presenta como una especie de historia personal e intelectual del movimiento liderado por Caetano y Gilberto Gil y en el que participaron músicos como Tom Zé, Rita Lee, Nara Leão, Gal Costa y

---

1. Proyecto que cuenta con el apoyo de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), desde 2024.

Torquato Neto, y al que estuvieron vinculados otros artistas como el propio Oiticica y el escritor paulistano José Agrippino de Paula. Así presenta su libro el propio Caetano (1997) en las páginas iniciales:

Fui uno de los idealizadores y ejecutores del proyecto de *Tropicália*. Este libro es un intento de narrar e interpretar lo que pasó. João Gilberto, mi maestro supremo, hablando sobre mí en una de sus raras entrevistas, dice que yo contribuía con un “acompañamiento de pensamiento” para la música brasileña, o sea, para lo que él hace. Así, este libro significa la decisión de llevar hasta el final esa tarea. (18).<sup>2</sup>

*Tropicália*, conocido también como *Tropicalismo*, fue un movimiento cultural brasileño que surgió en la década de 1960, incluyendo diversas formas de expresión artística: música, cine, teatro, poesía y artes plásticas. Fue un período de gran efervescencia cultural y política en Brasil, marcado por la dictadura militar y por la búsqueda de nuevas formas de expresión. La *Tropicália* fue un movimiento de ruptura con los patrones estéticos de la época, que buscaba la renovación de la cultura brasileña por medio de la mezcla de elementos de la cultura popular, de la música pop internacional, del rock psicodélico y de la cultura de masas. Para Guilherme Wisnik, el *Tropicalismo*, al cuestionar la autonomía formal de la canción, transformó la Música Popular Brasileña (MPB), haciendo que la canción popular pasara a ser parte de una explicación de la cultura y, de cierta forma, “del Brasil como un todo” (Wisnik 2022, 9). No es mi propósito aquí profundizar sobre las características del movimiento,<sup>3</sup> pero me interesa resaltar un aspecto que atraviesa la preocupación de Caetano en su libro y que se torna en el eje central de su relato, desplazando, a mi entender, otros aspectos más personales y subjetivos. Se trata del modo inusitado en que el *Tropicalismo* articulaba el énfasis experimental de sus músicas con una crítica a las formas vigentes de integrar crítica cultural y crítica política, lo que hizo que, en las palabras de Celso Favaretto (1979), fuese

blanco de sospechas y acusaciones, por una parte, de la crítica y del público, que le atribuían la marca de arte alienado, comercial y extranjero sin reconocer el carácter innovador en la estructura de la canción y revolucionario en la significación y actuación política. (119)

---

2. Todas las traducciones del portugués son de mi autoría.

3. Remito, entre otros, a los estudios de Favaretto (1979), Calado (1997), Dunn (2001), Duarte (2014) y Wisnik (2022).

Uno de los ejes que parece atravesar el libro de Caetano tiene que ver justamente con la defensa de esa acusación, común en la época por parte de amplios sectores de la izquierda militante, de que las creaciones tropicalistas eran creaciones artísticas alienadas, comerciales, que rendían un culto excesivo a valores extranjeros y que se rendían al mercado y a la cultura de masas. Aunque Caetano es claro, al mismo tiempo, en rechazar un tipo de hacer política que no le interesa y que le producía tedio: aquella que se “manifestaba en la forma de campañas para la presidencia del directorio académico, de discusiones en asambleas y de opiniones formadas sobre hombres públicos cuyos nombres y rostros mal recordaba” (Velo 1997, 115); era consciente, o al menos así construye su propia imagen, del papel protagonista que la historia de Brasil le había reservado. Después del trauma que representó en su trayectoria ver la película de Glauber y las reacciones que suscitó en su entorno, Caetano dice que no interpretó ese momento como el de un fin de posibilidades, sino, por el contrario, como el “anuncio de nuevas tareas” para él.

Según la versión de Caetano, el *Tropicalismo* vendría a actuar en el espacio liberado por ese “golpe al populismo de izquierda”, lo que habría permitido liberar las mentes para pensar al Brasil desde una perspectiva más amplia, que incluía críticas de naturaleza antropológica, mítica, mística, formalista y moral que no habían sido pensadas antes. “Si la escena que indignó a los comunistas me encantó por la valentía”, escribe Caetano sobre la película de Glauber, “fue porque las imágenes que, en la película, la precedían y la seguían, buscaban revelar cómo somos y preguntaban sobre nuestro destino” (105).

El crítico argentino Mario Cámara, en su ensayo *Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época* (2017) parte de este contexto para analizar cierto uso de la crueldad como procedimiento estético central en el Brasil de los años 60 y 70. Cámara analiza la relación entre arte y política en Argentina y Brasil desde finales de los años 60 hasta principios de los 90, un período marcado por dictaduras y transiciones democráticas. Pero, en lugar de enfocarse en las obras que celebran abiertamente la revolución, Cámara se centra en aquellas que trabajan con los “restos” o las “ruinas” de proyectos revolucionarios fallidos, examinando cómo estos vestigios son reelaborados y resignificados en un nuevo contexto. En lugar de una continuidad lineal, Cámara observa discontinuidades, contradicciones y reapropiaciones inesperadas de “emblemas revolucionarios” en lugares

y formas no convencionales. Particularmente la escena de la película de Glauber es sintomática de este momento y será usada por Caetano en su libro para intentar demarcar su posición política por aquellos años. En la escena, durante una manifestación popular, *el poeta* que está entre los que hacen los discursos, llama a su lado a uno de los participantes, un operario sindicalizado, y para mostrar cómo estaría poco preparado para luchar por sus derechos, le tapa la boca de forma violenta gritando para los demás asistentes y para los espectadores de la película: “¡Esto es el pueblo! Un imbécil, un analfabeto, un despolitizado”. Luego, un hombre miserable surge entre la multitud para intentar tomar la palabra y uno de los guardaespaldas del candidato lo calla colocándole el caño de un revólver en la boca. Al describirla, Caetano dice que vivió esa escena y las reacciones indignadas del público como “el núcleo de un gran acontecimiento: [...] la muerte del populismo [...] Nada de lo que vino a llamarse ‘tropicalismo’ habría tenido lugar sin ese momento traumático” (1997, 104-5).<sup>4</sup> Como se verá más adelante, la postura crítica de Caetano sobre cierto sector hegemónico de la izquierda brasileña será blanco de ataques permanentes.

\*

El relato de Caetano en *Verdade Tropical* fluctúa entre lo autobiográfico —su historia de vida, su formación artística, sus relacionamientos amorosos y sentimentales, las influencias que lo llevarían finalmente hasta el *Tropicalismo*— y principalmente una explicación teórico-política del movimiento. En ambos caminos es posible identificar esa mezcla de impostura y de humildad, que es frecuente en las escrituras íntimas y que el crítico argentino Alberto Giordano (2011), por ejemplo, identificaba en los diarios de un escritor como Rodolfo Walsh. Tanto en el caso de Walsh como en el de Caetano me parece ver cómo la supuesta incomodidad que aparece a veces en su relato por la monumentalización de su figura pública les permite al mismo tiempo “disfrutar de los placeres narcisistas que les proporciona el reconocimiento” (Giordano 2011, 30).

Caetano va construyendo en su libro la autofiguración de un *pop star intelectual*, un músico experimental y de vanguardia, actualizado con las últimas tendencias de la música nacional y extranjera que está cam-

---

4. Schwarz (2012, 78) hace notar que el término “populismo” tal como lo ha usado Caetano en su libro, no se refiere a la concepción sociológica usual de un liderazgo personalista sobre las masas urbanas, sino al papel reservado al pueblo trabajador que, como víctima de las injusticias sociales, tendría que ser el aliado necesario de una política libertadora de izquierda.

biando el rumbo de la música popular brasileña. Pero, también, un lector curioso y culto, un lector de Proust y también del libro del filósofo Gilles Deleuze sobre Proust; un lector de Guimarães Rosa, de Stendhal, de Joyce, Lorca y Lispector; un conocedor del cine de Godard y de Hitchcock; alguien que admira la pintura de Mondrian y Malevich y que puede hacer críticas profundas sobre las instalaciones de su compatriota Clark. Alguien lo suficientemente creativo, inteligente y preparado intelectualmente, lo que le permite ser “algo más” que un compositor y cantante de música popular —ese “acompañamiento de pensamiento”, tal como lo definía João Gilberto— pero, al mismo tiempo, alguien capaz de comunicarse con un gran público, de incorporar en su arte la apelación a la cultura de masas, diferenciándose de un tipo de artista erudito o de culto.

El narcisismo de Caetano en su relato es contrarrestado por algunas dosis de humildad (o falsa modestia) en las que el autor se coloca por debajo de músicos o cantantes que admira, como Milton Nascimento o el propio Gilberto Gil (una especie de hermano mayor, que siempre aparece en el relato como alguien más equilibrado, más valiente, más maduro y consecuente que él):

considero mi agudeza musical mediana, a veces por debajo de la media. Eso cambió con la práctica, para mi sorpresa. Pero no me transformé en un Gil, en un Edu Lobo, en un Milton Nascimento, en un Djavan. (1997, 92)

Esa aparente humildad también aparece en diversos momentos centrales de su trayectoria, o al menos en la forma en la cual él recuerda su trayectoria artística y vital. Caetano parece transferir el peso de decisiones fundamentales en su vida a otras personas cercanas. Fueron sus amigos los que decidieron por él su entrada en la carrera musical. Son esos amigos los que deciden que debe trasladarse a Río de Janeiro para consolidar su carrera artística:

Sobre todo, me encuentro cantando: el placer y la profundización del conocimiento que el acto de cantar me proporciona justifican mi adhesión a la carrera. Pero también allí mis limitaciones musicales se hacen sentir [...] incluso hoy en día temo errar el tono [...] Me imaginé enseñando filosofía para estudiantes de secundaria. O inglés. La carrera de profesor siempre me atrajo [...] Pero mis amigos me empujaban para la música y para Río. Gil, como dije, exigía mi participación [...] Pero mi ida a Río se debe, más que todo, a la presión hecha por Roberto Pinho. (92)

El camino de la música se le aparece entonces como algo “destinado”, algo que escapa a su propio control y que se concreta por su “incapacidad de crear otras alternativas”. Ni pintor, ni cineasta, ni filósofo, ni profesor. Le quedó la música como única opción, aunque reconozca sus propias limitaciones en este campo. El mito del origen del artista en el caso de Caetano, tal como aparece retratado en las páginas iniciales de su *Verdade Tropical*, pasa más por el deseo de rebelión de un joven adolescente contra las normas sociales que veía en su pequeña ciudad de Santo Amaro, que por aquella especie de vocación innata que vemos en muchos otros artistas y escritores cuando intentan recordar el inicio de sus carreras.

Por otro lado, el “malestar difuso” que le producía su entorno lo llevaría a desarrollar una dupla personalidad: introspectiva, por un lado, en que solitario escuchaba música por horas y pintaba cuadros al óleo que se pretendían abstractos en el patio de su casa. Extrovertida, por otra parte, usando medias de diferentes colores, dejándose crecer el pelo hasta mucho más del límite de tolerancia de su madre, para después raparse por completo y sin ningún temor cuando tenía que cantar ante el público en los días de fiesta. El gusto por la música existe desde muy joven, pero está lejos de considerarse un virtuoso o siquiera alguien con un talento especial.

\*

A lo largo del libro, se nota el placer de Caetano al relatar episodios de fama y estrellato, como el de su matrimonio con su novia Dedé, en Salvador, una pequeña joya literaria de humor absurdo y de su talento narrativo. Caetano y Dedé se casaron el día 29 de noviembre de 1967. Aunque las dos familias intentaron mantener la boda en el mayor sigilo posible, al parecer un amigo de la pareja, Guilherme Araujo, le habría pasado la información a un periodista de radio que divulgó la hora y el local del matrimonio. Me permito citar aquí un trecho, por extenso, de este episodio:

en la mañana del día 29 salimos en el carro del padre de Dedé y, al entrar en la avenida Siete de Septiembre quedamos atrapados en un gran embotellamiento. [...] Fue difícilísimo llegar al interior de la iglesia. Inclusive, después de entrar, las cosas no fueron fáciles. Hordas de chicas con uniforme colegial llenaban el templo, distribuidas por todos los asientos, los corredores, los púlpitos, los altares. Parecía una pesadilla. Las chicas cantaban “Alegría, alegría” e intentaban llegar junto a mí. Las que lo lograban se agarraban a cachos de mi pelo y algunas agredieron a Dedé. Mi madre, siempre tan serena, se desmayó. Bethânia sufrió un

golpe en la cabeza. Yo quería escapar de allí. Pero no era posible salir. El padre pidió silencio y respeto, en vano. Quiso desistir de la ceremonia, pero tampoco veía cómo podríamos salir antes que pudiera calmar a las chicas. Resolvió realizar la ceremonia. Yo mismo me sentí muy angustiada. Dedé y yo siempre dijimos que no nos íbamos a casar. Pero ella creyó cuando su madre le dijo que se “moriría” si ella se fuera a vivir a São Paulo conmigo sin que nos casáramos. Como yo no me quería separar de Dedé, acepté que nos casáramos, aunque no considerara, como ella, que daba lo mismo casarse o no. En medio de aquel caos, tuve miedo. Muchos hombres dicen sentir una ansiedad de aprisionamiento en el momento del matrimonio. Yo estaba desesperado. Las adolescentes parecían multiplicarse como ángeles lascivos en una iglesia barroca bahiana (no era el caso de aquella de San Pedro, un templo comparativamente sobrio, del siglo XIX) y yo entraba en la vida adulta con un compromiso cuyo peso era representado por un sacramento. (193-4)

En el libro abundan episodios como este, que muestran el tamaño de la fama popular que había alcanzado Caetano en el Brasil, pero su relato también nos deja la sensación de que no le bastaba al cantante y compositor el reconocimiento de su público fanático, necesitaba también el reconocimiento de los sectores intelectuales brasileños, esa intelectualidad que al inicio se había mostrado un tanto a la defensiva sobre las propuestas del *Tropicalismo*, como en el caso emblemático del crítico literario de la Universidad de São Paulo, Roberto Schwarz.

Schwarz (1978), especialmente en un texto como “Cultura e Política 1964-1969”, escrito al calor del momento, en 1969, realiza un amplio análisis de la situación política y cultural de Brasil en el pre y pos golpe del 64. En ese contexto, identifica al *Tropicalismo* como el movimiento cultural emblemático que habría surgido de las tensiones y contradicciones de aquel momento. Tal como en el espacio político y social se habría producido un cierto anacronismo: mientras sectores provincianos y relegados por la modernización resurgían, el poder estaba en las manos de una tecnocracia militar modernizante, antipopular y favorable a la racionalización del capital, para Schwarz el efecto básico del Tropicalismo estaría justamente en esa

sumisión de anacronismos de este tipo, grotescos a primera vista, inevitables a segunda, a la luz blanca de lo ultramoderno, transformando el resultado en alegoría del Brasil. La reserva de imágenes y emociones propias al país patriarcal, rural y urbano, es expuesta a la forma o la técnica más avanzada o en la moda mundial —música electrónica,

montaje eisensteniana, colores y montaje del pop, prosa del Finnegans Wake, escena al mismo tiempo cruda y alegórica, atacando físicamente a la platea. (74)

No obstante, para Schwarz, el efecto político final de la alegoría tropicalista quedaba en un lugar incierto entre el oportunismo, la crítica y la integración, pudiendo caer en un conformismo involuntario. Para él, tendría más fuerza el peso irreverente, escandaloso y comercial, que el lado político deliberado del movimiento.

No solo en Brasil, el procedimiento alegórico en las prácticas artísticas será central en tiempos de dictadura militar. También en países como Argentina, Chile o Uruguay, la alegoría aparece como forma expresiva y como estrategia de driblar la censura, y adquiere sus propias características locales. En Argentina, por ejemplo, podemos pensar en una novela central como *Respiración artificial* (1980), de Piglia o, en consonancia con el tema de nuestro ensayo, en las letras de las canciones de Charly García. Sobre todo, a partir de su disco *La máquina de hacer pájaros*, las letras de Charly fueron consideradas por algunos como “ininteligibles”, pero era esto

precisamente lo que le permitiría a García expresar su desacuerdo con la dictadura sin que su vida corriera peligro. Años más tarde, revalidando el contenido cifrado de sus composiciones, el músico declaró: “De repente, me decían: ‘está la dictadura, no podés decir eso,’ y yo lo decía de alguna manera. (Favoretto 2013, 134-5)

Canciones de Charly como “Qué se puede hacer salvo ver películas” de 1977, “Noche de perros” o “Los sobrevivientes” de 1978, para mencionar solo algunas, traían referencias alegóricas a la violencia y al terrorismo de Estado en la Argentina. Pero hay otros puntos de contacto, más allá del procedimiento alegórico, que podrían ser explorados entre las figuras de Caetano y Charly. Por un lado, la construcción de la figura de la superestrella. El propio Charly se considera “el inventor de la figura de la estrella del rock nacional”,<sup>5</sup> ambos artistas parecen haber ultrapasado los límites para hacer de sus propias vidas un tipo especial de *performance*, confundiendo de manera permanente palco y realidad como parte fundamental de la construcción de su imagen. Por otro lado, así como en el caso de los

---

5. Declaraciones hechas en el documental *El karma de vivir al sur*, exhibido en 2002, que puede verse en este link: <https://www.youtube.com/watch?v=cfjyvi8GjKg>.

tropicalistas, las actuaciones de Charly y sus respectivas bandas se fueron alejando de la figura más representativa del artista comprometido y militante de izquierda, mezclando en sus obras referencias de la cultura pop y rock internacional y de la cultura de masas. Me parece que esa mezcla, hasta entonces inusitada de referencias, hacía que parte del campo intelectual de izquierda —al menos los sectores más dogmáticos— los juzgara con reservas.

Retomando el caso de Schwarz, era esa ambigüedad que identificaba en los tropicalistas lo que reflejaba la propia posición política del movimiento. Schwarz era particularmente crítico del modo en que Caetano habría descalificado de modo general la militancia política de izquierda en el Brasil de aquella época:

¿Por qué la prisa de abandonar el barco en donde no faltaban aliados? Arriesgando un poco, digamos que Caetano generalizó para la izquierda el nacionalismo superficial de los estudiantes que lo chiflaban, así como la idealización atrasada de la vida popular que el Partido Comunista propagaba. La generalización fallaba en el blanco y no dejaba de sorprender, pues gran parte del éxito del artista se debió a partes más radicalizadas de la misma izquierda, que se sentían representadas por el lenguaje pop, por el comportamiento transgresivo, por los acordes atonales, y de modo general, por la experimentación vanguardista y la actualización internacional. [...] no fue la limitación intelectual de la izquierda lo que llevó a Caetano a hacer de ella su adversario. La razón de la hostilidad estaría simplemente en las reservas de la izquierda al capitalismo vencedor, en la negatividad *estraga-prazeres* frente a la voracidad de la mercantilización que se anunciaba. (2012, 90)

En este sentido, también el capítulo que Caetano le dedica a su detención por parte de la dictadura brasileña en el año 1968 —quizá el capítulo mejor logrado de su libro desde el punto de vista narrativo dado el exceso de detalles, las digresiones, la descripción de sus sueños, la exposición de sus temores constantes— es sintomático del conflicto interno del autor entre reconocimiento y duda sobre la verdadera importancia política del movimiento. ¿Si el *Tropicalismo* era identificado como un movimiento alienado políticamente, americanizado, inclusive crítico de las posiciones de la izquierda militante, entonces por qué detener a Caetano y a Gil, por qué tratarlos como subversivos y someterlos al mismo régimen de aislamiento y torturas psicológicas que a los otros? Esa duda atraviesa el pensamiento de Caetano a lo largo de este capítulo. Pero es como si esta

experiencia le sirviera como una especie de coartada perfecta para demostrarle a sus críticos de qué lado él (y por extensión el *Tropicalismo* como movimiento) estaba verdaderamente. Por una vía dolorosa, sin duda, también este episodio sirve para reforzar que lo que hacía entonces el *Tropicalismo* sí era políticamente relevante y hasta subversivo.

\*

El reconocimiento intelectual que Caetano esperaba en aquellos años no vino entonces de los sectores de la izquierda académica marxista, sino de otro grupo de vanguardia artística, el grupo de la Poesía Concreta,<sup>6</sup> formado inicialmente por los hermanos Augusto y Haroldo de Campos y el poeta Décio Pignatari:

Augusto —al contrario de mis colegas compositores, que tenían una regresión al *primitivismo*— veía en los que hacíamos una super sofisticación. Y apuntaba eso en dos frentes: en el aspecto paródico-carnavalesco y en el aspecto inventivo-constructivista. Yo pensaba que, más que identificar mis logros, él había leído mis sueños [...] Había un vacío entre el rescate por Augusto y el rechazo de los colegas que no podía ser llenado por el éxito popular ni por la notoriedad culturalmente escandalosa. (Veloso 1997, 224)

En un sentido intelectual y de innovación artística, el apoyo de los concretistas hacia el proyecto de *Tropicália* parece confirmar que Caetano estaba yendo por el buen camino. La ruptura vanguardista de los tropicalistas no podría ser medida por el número de sus fans o las ventas de sus discos. Era necesario también alcanzar una cierta legitimidad intelectual. Pese a las diferencias que él mismo expresa en su texto sobre ciertos aspectos de las teorías concretas, especialmente en relación a la postura de Augusto de Campos sobre la idea de “progreso en las artes”.

A pesar de esta sintonía intelectual, en el capítulo dedicado a la poesía concreta, Caetano no deja de advertir el contraste entre los dos grupos —el tropicalista y el de los poetas concretos—. El apartamento número

---

6. La Poesía Concreta fue un movimiento de vanguardia que surgió en la década de 1950 y que tuvo una fuerte influencia en Brasil. El movimiento se caracteriza por la exploración de los aspectos visuales, sonoros y semánticos de la palabra, buscando romper con la estructura tradicional del verso y la estrofa. La Poesía Concreta recibió influencias de diversos movimientos de vanguardia anteriores, entre ellos, el Constructivismo Ruso, el Dadaísmo y la Bauhaus. Para un análisis pormenorizado del movimiento en Brasil, ver Aguilar (2005).

2002 en la esquina de la calle Ipiranga con la San Luís en São Paulo, donde vivían Caetano y su esposa Dedé, era un punto de encuentro de todos ellos. Por ahí pasaban los poetas concretos y Gil, el poeta Waly Salomão (que vivía con Caetano en aquella época), el escritor Agrippino de Paula y el propio Hélio Oiticica. Pero las visitas de los concretistas eran un poco diferentes. Según Caetano:

los poetas concretos llamaban antes, marcaban una hora, en fin, cumplían las formalidades burguesas, mientras que los *desbundados* entraban y salían de nuestra casa sin aviso, como si viviéramos en régimen comunitario. Esa es una de las marcas distintivas entre los románticos irracionalistas y los descendientes hiper-rationales de los simbolistas. (217)

Para Santiago (2019), el *desbunde*<sup>7</sup> con el que Caetano identifica a los tropicalistas sería

un espectáculo en el cual se hermanan una actitud artística de vida y una actitud existencial del arte confundándose. Representar en el palco la realidad de la vida. Representar en la vida la realidad del palco. (74)

La idea de Santiago se encuentra en uno de los textos de la antología *Uma literatura nos trópicos*, titulado *Caetano Veloso enquanto superastro*, publicado originalmente en 1972. La idea del superastro de Santiago, que citaba en el epígrafe de este ensayo, nos lleva finalmente a colocar entre paréntesis la cuestión de la intimidad que en principio me interesaba explorar en el libro autobiográfico de Caetano. En ese sentido, ¿hay realmente intimidad en el libro de Caetano? ¿De qué intimidad estamos hablando? Si el superastro es siempre el mismo (como mencionamos en los casos de Caetano y Charly) tanto en la pantalla como en la vida real, tanto en el palco como en la cocina de su casa, tanto en un show como en el bar de la esquina, ¿será posible que ese permanente *performer*, el que está siempre representando, pueda comunicarnos realmente algo de su intimidad? O tal vez habría que buscar esos rastros en las digresiones y en

---

7. La palabra en portugués hace referencia a la *bunda* (el culo) y sería una alusión a una forma más libre y menos normativa de la sexualidad. En Brasil, la palabra *desbunde* también está asociada a un período específico de la cultura brasileña: los años 1960 y 1970. Fue una época de experimentación artística, movimientos contraculturales y liberación sexual.

las elipsis de su relato, en los hechos que omite —y no por pudor, el superastro no tiene pudor— sino justamente porque serían los más reveladores de esa intimidad. ✨

### Lista de referencias

- Aguilar, Gonzalo. 2005. *Poesia concreta brasileira: As vanguardas na encruzilhada Modernista*. São Paulo: EDUSP.
- Calado, Carlos. 1997. *Tropicália: A história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34.
- Cámara, Mario. 2017. *Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época*. Buenos Aires: Editorial Universidad de Buenos Aires. Edición en portugués: *Restos épicos. A literatura e a arte na mudança de época*. Traducción de Paloma Vidal. Río de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2023.
- Duarte, Pedro. 2014. *O livro do disco: Tropicália ou Panis et Circencis*. Río de Janeiro: Cobogó.
- Dunn, Christopher. 2001. *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Favaretto, Celso. 1979. *Tropicália, Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Favoretto, Mara. 2013. “Charly García: alegoría y rock”. *Música Popular em Revista*. Campinas. Año 2, v. 1: 125-51.
- Pardo, José Luis. 1996. *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos.
- Santiago, Silviano. 2019 [1972]. “Caetano Veloso enquanto superastro”. En *Uma literatura nos trópicos* (edición ampliada), 171-90. Recife: Cepe.
- Schwarz, Roberto. 1978. “Cultura e Política 1964-1969”. En *O pai de família e outros estudos*, 61-92. Río de Janeiro: Paz e Terra.
- . 2012. “Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo”. En *Martinha versus Lucrécia*, 52-110. São Paulo: Companhia das Letras.
- Veloso, Caetano. 1997. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Wisnik, Guilherme. 2022. *Lançar mundos no mundo. Caetano Veloso e o Brasil*. São Paulo: Fósforo.

#### DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.