

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA

ANDRÉIA SCHEEREN

TROPICAL-MELANCOLIA: CAETANO VELOSO CONFINADO NA BAHIA

PORTO ALEGRE
2011

ANDRÉIA SCHEEREN

TROPICAL-MELANCOLIA: CAETANO VELOSO CONFINADO NA BAHIA

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira, pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Orientador: Homero José Vizeu Araújo

PORTO ALEGRE
2011

ANDRÉIA SCHEEREN

TROPICAL-MELANCOLIA: CAETANO VELOSO CONFINADO NA BAHIA

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira, pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Aprovada em 08 de agosto de 2011.

BANCA EXAMINADORA

Luís Augusto Fischer- UFRGS

Antonio Marcos Vieira Sanseverino- UFRGS

Ian Alexander- PUC-RS

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Do Rio Grande Sul, pela oportunidade de aprimoramento e ao meu orientador, Homero José Vizeu Araújo, pelo incentivo, pela paciência e pela dedicação à pesquisa. Também agradeço a todos os professores dessa universidade que me oportunizaram uma formação qualificada cujos ensinamentos acompanham-me na prática diária. Agradeço também a Joseane de Mello Rücker por ter me apoiado em todos os momentos deste percurso, pelo carinho, pela confiança e por me lembrar que a investigação acadêmica pode ser atrelada à sala de aula com dedicação e entusiasmo.

Como lhes é proibido, dali em diante e por longo período, tomar partido, atacar abertamente a sociedade da Restauração e o novo Império, exprimir às claras o seu luto pela liberdade perdida, a sua compaixão pelo povo miserável e derrotado, os escritores se veem, enquanto permanecem no país a fim de seguir a carreira literária, literalmente relançados sobre si mesmos, sobre seu próprio mundo privado. E, então, esses desdenhadores dos burgueses descobrem que a melancolia da impotência pode tornar-se uma força literária produtiva, um alento para o rigorismo estético e intelectual, que, concentrando-se ostensivamente no mundo interior dos sujeitos isolados, é capaz de por a descoberto as relações secretas ou as correspondências entre o universo pessoal reduzido ao silêncio e o universo político a ser reduzido a silêncio.

(Dolf Oehler)

RESUMO

Esta dissertação analisa como as inovações estéticas, em **Álbum Branco**, de Caetano Veloso, lançado em 1969, constroem uma síntese do projeto anunciado pelo Tropicalismo. Para isso, essa investigação visa demonstrar como o sentimento de melancolia – traço comum a todas as canções do disco – configura não só uma visão de mundo, mas uma proposta atuante e combativa. Entre os autores que dão suporte à pesquisa estão: Roberto Schwarz, Marcelo Ridenti e Celso Favaretto. A fim de associar engajamento político e investimento estético, Veloso apresenta-nos um olhar acre sobre o final da década de 1960 e os valores cultivados pela esquerda e pela ditadura militar.

Palavras-chave: Caetano Veloso - Álbum Branco - melancolia - Tropicalismo - ditadura militar

RESUMEN

Esta disertación analiza como las innovaciones estéticas del **Álbum Branco**, de Caetano Veloso, disco lanzado en 1969, construyen una síntesis del proyecto anunciado por el Tropicalismo. Con este fin, la investigación pretende demostrar como el sentimiento de melancolía - una característica común a todas las canciones del álbum - establece no sólo una visión del mundo, sino una propuesta activa y combativa. Entre los autores que apoyan la investigación son: Roberto Schwarz, Marcelo Ridenti y Celso Favaretto. Con el fin de asociar el compromiso político y la inversión estética, Veloso nos presenta una mirada amarga sobre los finales de los años de 1960 y los valores cultivados por la izquierda y por la dictadura militar.

Palabras clave: Caetano Veloso - Álbum Branco - melancolía - Tropicalismo - dictadura militar

ABSTRACT

This dissertation examines how the aesthetic innovations in **Álbum Branco**, by Caetano Veloso, record launched in 1969, build a synthesis of the project announced by Tropicalismo. To this end, this research aims to demonstrate how the feeling of melancholy - a common feature in all the songs on the record - not only sets a view of the world, but an active and combative proposal. Among the authors used to support this research are: Roberto Schwarz, Marcelo Ridenti and Celso Favaretto. In order to associate political engagement and aesthetic investment, Veloso presents us with a sour look on the late 1960s and the values cultivated by the left-wing and by the military dictatorship.

Keywords: Caetano Veloso - Álbum Branco - melancholy - Tropicalismo
- military dictatorship

SUMÁRIO

EM BUSCA DOS LENÇOS E DOS DOCUMENTOS	9
CAPÍTULO 1: O ENREDO TROPICALISTA	18
1. 1 O PAPEL DO INTELECTUAL NACIONAL-POPULAR	19
1. 2 TROPICALISMO: A VIDA FORA DE SI MESMA	27
CAPÍTULO 2: LADO A - A MELANCOLIA DA IMPOTÊNCIA	42
2. 1 O RISO ENIGMÁTICO DE IRENE	44
2. 2 TUPY OR NOT TUPY: THE EMPTY BOAT E LOST IN THE PARADISE	51
2. 2. 1 A volta ao coração de Narciso	54
2. 2. 2 Lost in the green paradise	59
2. 3 ENTRE O TOMBO DO NAVIO E O BALANÇO DO MAR	65
2. 4 ATRÁS DO TRIO ELÉTRICO NA TERRA DO SOL	73
2. 5 OS ARGONAUTAS: A ALMA INQUIETA.....	79
CAPÍTULO 3: LADO B - QUEM CANTA SEUS MALES ESPANTA	91
3. 1 CAROLINA, A ANTIMUSA TROPICALISTA	92
3. 2 A RODA-VIVA DE CAMBALACHE	103
3. 3 NÃO IDENTIFICADA BRASILIDADE	114
3. 4 CHUVAS DE VERÃO E O APAZIGUAMENTO DO EU	121
3. 5 ACRILÍRICO: A SÍNTESE AMARGA DE UM PROJETO.....	130
3. 6 ALFÔMEGA E A PROPOSTA DE UM LEVANTE	139
A MELANCOLIA COMO CONFLUÊNCIA	146
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	153
ANEXOS	158

EM BUSCA DOS LENÇOS E DOS DOCUMENTOS

No dia 13 de dezembro de 1968, o governo militar – estabelecido no poder desde 1964 – instaurou no país o Ato Institucional nº 5. Essa nova forma de opressão acabou com os meios de resistência pacífica ao regime: os militares efetivaram a caça às bruxas, desrespeitando qualquer direito fundamental do cidadão e obrigando alguns políticos, trabalhadores e estudantes a lançarem-se à luta armada. Aquele que ousasse desafiar as regras impostas pelo regime era premiado com a tortura, a expulsão, a perda de direitos civis e, em muitos casos, a morte. As liberdades coletivas e individuais foram cerceadas; os veículos de comunicação, as universidades e os movimentos políticos e culturais, controlados.

Antes da promulgação do Ato Institucional, mesmo com a imposição de silêncio, as manifestações culturais da esquerda persistiam: o governo era de direita e opressor; e o campo da cultura, dominado pelas elucubrações da esquerda. Roberto Schwarz (2001), em seu conhecido ensaio “Cultura e Política, 1964-1969”, escrito no momento em que se vivia essa circunstância, faz um retrato das imbricações existentes entre movimentos sociais, políticos e manifestações artísticas daquele período. O crítico aponta que, apesar de a repressão ter sido fortíssima, pois líderes de movimentos populares e das forças armadas foram presos e torturados, a cultura da esquerda revelava relativa hegemonia entre 1964 e 1968.

Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo, 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, 2001, p. 8, grifo do autor).

Apenas com a edição do Ato Institucional nº 5, artistas e intelectuais seriam, de fato, derrotados: a imprensa e as artes, em geral, sofreram censura

muito mais rigorosa e foram impedidas da livre manifestação. Acabara-se o período de aceitação da "palavraria" contestatória da esquerda até então tolerada. Caetano Veloso (1997), em seu livro de memórias, **Verdade Tropical** – publicado trinta anos após a explosão do movimento musical denominado Tropicalismo liderado por Gilberto Gil e por ele mesmo –, declarou que o Ato Institucional fez com que artistas e intelectuais de esquerda passassem a considerar a ditadura dos primeiros tempos como um período tolerável em contraposição ao que se configurou depois.

No dia 13 de dezembro de 1968, um golpe interno no governo militar lançou o Ato Institucional nº 5, suspendendo o *habeas-corpus*, dando poderes à polícia de invadir domicílios, instaurando um regime policial truculento, o qual fez, em retrospecto, os primeiros quatro anos que passáramos sob os militares parecerem razoáveis e amenos (VELOSO, 1997, p. 342).

O exército ou a polícia civil invadia a casa das pessoas suspeitas ou vistas como subversivas e simplesmente as prendia sem quaisquer justificativas. Veloso (1997) destaca que o dia estava amanhecendo quando os agentes da Polícia Federal o prenderam. Bateram a sua porta, entraram gentilmente e alegaram que ele deveria acompanhá-los, porque as autoridades militares queriam lhe fazer alguns questionamentos. O ex-tropicalista, com alguma ingenuidade, nem suspeitava que estivesse ocorrendo, naquele instante, a sua prisão. Apenas começou a ver a visita dos homens da lei como ameaçadora quando um deles “fez uma sugestão que primeiro me pareceu estapafúrdia, mas logo me encheu de medo: É melhor você levar sua escova de dente” (VELOSO, 1997, p. 348). Sem mais explicações, o compositor foi levado até o carro da polícia, e Gilberto Gil juntou-se a ele logo adiante.

A essa cena seguiram-se dois meses de prisão em quartéis do Rio de Janeiro, cinco meses de confinamento em regime de prisão domiciliar em Salvador e, finalmente, a permissão para o exílio londrino. Carlos Calado (2004), em **Tropicália: a História de uma Revolução Musical**, relata que a prisão de Caetano e Gil foi desencadeada pela acusação de Randal Juliano,

apresentador do programa **Guerra é guerra**, que, em depoimento na sede do 2º Exército, acabou assinando uma denúncia formal contra os tropicalistas na qual defendia que, em um show realizado na Boate Sucata no Rio de Janeiro, eles ofendiam a moralidade nacional.

Baseado em um mero recorte de jornal, Randal referendou no ar a versão de que Gil, Caetano e os Mutantes teriam feito uma paródia do *Hino Nacional* - na verdade, durante o espetáculo, Sérgio tocava apenas um trecho da *Marselhesa*, o hino francês (CALADO, 2004, p. 233).

Absorvidos por esses acontecimentos, Caetano Veloso e Gilberto Gil lançaram, antes de partir para o exílio, dois discos - que foram denominados de **Caetano Veloso e Gilberto Gil**, respectivamente - a fim de levantar fundos para que pudessem se sustentar no exterior. Esses trabalhos produziram, entre outras obras, dois novos clássicos: *Atrás do trio elétrico* e *Aquele Abraço*. Pedro Alexandre Sanches (2000), em **Tropicalismo decadência bonita do samba**, lembra também o disco **Gal Costa**, lançado, naquele período, como integrante do que chamou de trilogia de discos sem nome: um de Caetano, um de Gil e um de Gal, em grande parte compostos (e os de Caetano e Gil inteiramente) e gravados no período de confinamento na Bahia. O estudioso atribui a prisão dos dois à atitude tropicalista de contestar e pôr em discussão valores tradicionais (a tríade família, estado e religião) ressuscitados e defendidos pela ditadura militar a fim de moralizar o país e salvá-lo da ameaça e baderna comunistas. No entanto, não houve a percepção por parte dos militares de que talvez a postura dos tropicalistas, ao contestar a esquerda participante, apresentava certa sintonia com a estagnação da ditadura.

o niilismo despolarizante que propagavam se revelara, aos olhos e ouvidos dos militares, nocivos aos propósitos do regime - que, desastrado que era, não percebeu que a Tropicália, em termos, não deixava de se afinar com seus propósitos imobilizadores; talvez o niilismo tropicalista, mais até do que tanta rebeldia concentrada, incomodasse naquele momento o governo militar, prestes a se engajar e a engajar o país no "pra frente Brasil", no "Brasil, ame-o ou deixe-o",

no Brasil nacionalista apenas em aparência, diferente do Brasil nacionalista que o tropicalismo detestava (SANCHES, 2000, p. 71).

A necessidade de sacudir as estruturas e mostrar suas falhas (ou simplesmente relativizar e questionar crenças consagradas) levou os dois compositores à prisão. Eles tiveram sua liberdade extinta, foram maltratados (Caetano acabou sem sua cabeleira) e condenados ao exílio. Os LPs dos dois, juntamente com o de Gal, seriam configuradores, para Sanches, de um segundo momento do embate entre tropicalistas e ditadura militar. Em meio à repressão, optar por não nomear seus trabalhos já é em si uma forma de denunciar o tormento por que passavam, o que poderia ser estendido à angústia dos demais intelectuais e artistas brasileiros.

Levantar as possibilidades de diálogo entre os três discos pode promover uma pesquisa relevante para o estudo das relações entre canção popular e ditadura militar se entendermos essas obras como questionamento e denúncia de um momento de opressão, como discussão dos parâmetros culturais e das inovações formais propostas por esses artistas. Nesta pesquisa, no entanto, optamos por analisar o **Disco Sem Nome**, de Caetano, porque verificamos que há, nessa obra, indicações claras do projeto estético de Veloso. Tendo como cenário a opressão e os movimentos contestatórios e culturais da esquerda, apontados por Roberto Schwarz, a viagem e as experimentações do ex-tropicalista, antes do exílio londrino, aparecem materializadas neste disco, que passaremos a nomear de **Álbum Branco**¹, já que entendemos que a menção à cor branca faz referência explícita à interdição da palavra imposta pelo governo.

¹ A opção por nomear o LP de Caetano Veloso de **Álbum Branco** também se deve ao fato de reconhecermos neste disco o diálogo com o trabalho de 1968 de uma das bandas de rock mais importantes do século XX: *The Beatles*, apesar de não explorarmos essa relação no presente estudo. O disco dos ingleses - primeiro álbum duplo do grupo - ficou conhecido mundialmente como **Álbum Branco** já que não tinha um título: apenas o nome **The BEATLES** em relevo na capa toda branca como aparece no LP de Caetano Veloso. Além disso, o trabalho dos garotos ingleses foi gravado de 30 de maio a 14 de outubro de 1968 em Londres, depois de uma incursão dos integrantes da banda à Índia, a qual salientou os diversos conflitos por que passavam John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr. Devido às brigas e rupturas que ocorreram durante as gravações, o **Álbum Branco** não só é entendido como aquele que apresenta os primeiros indícios de que a banda estava se separando (Pelas palavras de John Lennon, 'Era John e a banda, Paul e a banda, George e a banda...'), mas também é indicado como o mais diversificado da banda (em suas trinta músicas, vários estilos musicais desfilam:

A escolha pelo trabalho de Veloso, em detrimento ao de Gil e ao de Gal, além de gosto pessoal, advém da tentativa de compreensão da época e de uma proposta estética a partir das questões levantadas pelos tropicalistas em oposição não só à ditadura, mas também à música de protesto. Ademais, interessa-nos discutir a tristeza e a melancolia das canções de Veloso como elemento definitivo de sua proposta atuante. A dor de abandonar o país e o fracasso de um projeto político da juventude de 1968 (já antevisto, por exemplo, na explosão do discurso proferido pelo baiano contra as vaias de *É proibido proibir*²) fizeram com que o compositor, neste disco, revelasse não apenas o esforço de romper com o paradigma de canção imposto pela música de protesto – preocupação aparente do Tropicalismo –, mas assumisse o papel de um sujeito que se encontra em meio a um ambiente de opressão e percebe que a discussão acerca da representação do papel do homem brasileiro não poderia aprisionar a proposta artística.

Carlos Calado (2004) lembra que Veloso, antes de vivenciar a prisão, pretendia fazer um novo álbum que receberia um título bem provocativo, **Boleros e sifilização**, para dar continuidade às atitudes contestatórias apresentadas no programa **Divino, Maravilhoso**³. O LP de 1969 acabou, no entanto, mantendo a ideia inicial de gravar *Não Identificado* – composta pouco antes da prisão –, *Acrílico* – o poema musicado por Duprat já quando Veloso estava em Londres – e *Cambalache*, o tango argentino revolucionário que

Rock'n'Roll, Blues, Reggae, Soul, Country, Pop), além de configurar o adeus à fase psicodélica: a capa totalmente branca é o oposto do último disco **Sergeant Pepper's Lonely Hearts**. Sabemos que a influência do grupo inglês nas composições de Caetano Veloso e dos tropicalistas é notável. Celso Favaretto (2000, p. 83), por exemplo, indica que, em seu disco-manifesto, os integrantes do Tropicalismo reproduziram a estruturação de *Sergeant Pepper's*: “o disco é estruturado, musicalmente, como uma polifonia, ou longa suíte; as faixas sucedem-se sem interrupção, com a abertura recapitulada no final. No entanto, mesmo reconhecendo as possíveis aproximações (a capa do disco do baiano de 1969 também se opõem à do LP tropicalista, seus conflitos pessoais são enfatizados nas letras, a busca por marcar um projeto estético diferenciado do tropicalista é constante), não exploramos essa relação neste trabalho já que nosso objetivo era o de enfatizar o contraste estético existente entre Caetano Veloso e artistas da música de protesto.

² Em meio à apresentação da música *É proibido proibir*, no festival da TV Globo, em 1968,

³ No final de outubro de 1968, estreou na TV Tupi, de São Paulo, o programa de vanguarda **Divino Maravilhoso**, comandado por Gil e Caetano, tendo a participação de Gal Costa, Os Mutantes e Jorge Ben. O programa causava muita polêmica já que a postura dos artistas visava ao choque: Caetano Veloso, por exemplo, canta, em uma das suas apresentações, uma música inteira com um revólver apontado para a sua cabeça.

compõe a salada à Tropicália de figuras canônicas (Papa/Dom Bosco) associadas a Napoleão, a Don Chico (chefe da máfia argentina) e demais referências.

A fim de investigar em que medida o **Álbum Branco** (1969) estabelece uma linha de continuidade ou de questionamento em relação ao Tropicalismo (muito mais preocupado com a ruptura) no que diz respeito ao tratamento dado a certo lirismo nordestino (baiano-português), denunciado por meio do sentimento de saudade diante da opressão e da “vontade de ir”, estabelecemos uma leitura que visa criar uma rede de relações entre as canções e contexto em que estão inseridas, ou seja, a ênfase deste trabalho incide nas possibilidades de diálogo entre a obra de Caetano e a cultura e política do que propriamente aborda o aspecto musical das canções. Servirão como apoio para esta análise as reflexões levantadas por Luiz Tatit, principalmente os apontamentos presentes em sua obra **O século da canção**, a fim de reconstruir um panorama histórico da música popular e abordar seu papel de questionamento da estrutura social e artística daquele momento.

Veloso vive, em 1969, o momento pós-tropicalismo, por isso não parecia preocupado em se vincular a estruturas e valores consagrados tanto pela esquerda engajada quanto pela direita. O cantor da liberdade e da vida leve de *Alegria, alegria* experiencia uma situação traumática e, condenado ao degredo, discute a herança baiana (meio profética, meio maldita) e brasileira – construída a partir da violência de um passado escravista – para enunciar seu deslocamento no mundo: a maior parte das músicas do disco revela um eu-lírico, tomado de melancolia, à deriva, como se estivesse sempre navegando sem lugar para desembarcar.

Esse viajante, que está a transitar por lugares aos quais não pertence, não é o mesmo de *Alegria, alegria*, já que não há (nunca houve) liberdade real. A percepção do deslocamento no espaço e no tempo institui o sentimento de estrangeirismo, que perpassará muitas canções do disco. Guilherme Wisnik (2005), comentando a canção *O Estrangeiro* (1989), argumenta que, na obra de Veloso, fica clara a presença de um estrangeirismo no tempo que permite ao compositor interrogar a sua realidade, ou seja,

Fica claro, portanto, que o estrangeiramento no tempo, realizado como desrecalque simbólico na canção citada, *não representa uma fuga da urgência histórica contida na criação artística*. Ao contrário, significa a atualização de um permanente exercício de lucidez em relação ao mundo presente, e ao modo como o artista pode vir a tensioná-lo, revelando suas arestas (WISNIK, 2005, p. 19-20, grifo nosso).

Caetano introduz sua participação para discutir o significado desse olhar estrangeiro sobre o próprio país, uma vez que a ditadura (e seus efeitos), para o compositor, não era apenas uma imposição do imperialismo, mas sim mais uma manifestação da constituição violenta e opressora da histórica nacional, edificada sob a égide do escravismo e do analfabetismo. Para ele e para os tropicalistas, a instauração do regime,

não significou a corrupção de um Brasil puro (concepção defendida pela canção nacional-popular), e sim uma expressão cruel, mas verdadeira de sua "geleia geral", feita de forças antagônicas e contraditórias em que não se divisam separações entre o bem e o mal (WISNIK, 2005, p. 10).

Entendemos que a "geleia geral", retomada pelo compositor em diversas circunstâncias de sua obra, caracterizará o que Veloso nomeia de "Brasil profundo". A melancolia, nas canções do baiano, não será entendida, portanto, como representação de uma oposição entre aspectos arcaicos e modernos, mas como força atuante capaz de dialogar, por meio do canto, com uma herança cultural assinalada pela tristeza ("a tristeza é senhora, desde que o samba é samba é assim; cantando eu mando a tristeza embora"). Assimilar esse aspecto é o primeiro passo para se compreender uma cultura que nasce regida pela violência. Atrás das alas das escolas de samba, há sempre um pierrô solitário e triste perdido em meio à multidão. A construção de uma concepção melancólica do brasileiro nasce mascarada pelo riso, pelo deboche, pela ironia e pela busca da alegria como artifício de driblar a dor.

O nosso empenho em analisar o disco parte das percepções que envolvem cultura e política apontadas por Roberto Schwarz (2001) e que ressaltam – em muitos momentos por meio da temática do deslocamento no espaço – a busca por uma particularidade brasileira (por uma alma nacional ou baiana) não como resgate à portuguesa da liberdade perdida (idealização abstrata e questionável), mas como tentativa de entender o lugar de uma geração – construtora de utopias (políticas, culturais) – que queria fazer a *revolução* sem aceitar que o subdesenvolvimento e a opressão não eram apenas frutos do imperialismo norte-americano, e sim uma marca histórica formativa do país.

Interessamo-nos também pelo disco devido à ausência de estudos sobre suas canções, salvo breves alusões a *Irene*, *Não Identificado* e *Atrás do Trio Elétrico*⁴. Os estudiosos que o citam não buscam analisá-lo como participante de um mesmo processo de intervenção, contudo acreditamos que tanto a ruptura com a tradição quanto a sua continuidade são um meio de associar elementos culturais a uma nova proposta estética. Percebemos também, ao examinar esta obra do compositor, que a crítica detém-se às canções de autoria de Veloso de forma esparsa não as apresentando como componentes de um mesmo objeto estético. Além disso, não são citadas as regravações de melodias consagradas (exceto *Carolina*, em virtude da polêmica com Chico Buarque), o que demonstra ausência de investigação sobre as escolhas de Veloso. O próprio Caetano pouco cita esse LP em seus escritos, provavelmente por ter sido esse produzido no trânsito traumático entre o pós-prisão militar, o pré-exílio e a consequente expulsão do país.

Entendemos, no entanto, que há, no **Álbum Branco**, uma proposta estética que não só dá continuidade a trabalhos anteriores de Veloso e os sintetizam, mas também antevê uma forma de intervenção do compositor, no emaranhado da música popular brasileira, assinalada pelos sentimentos de opressão, melancolia e de deslocamento no espaço. A partir do exame dessas canções, podem-se observar, por exemplo, nuances do projeto estético de

⁴ Entre os estudiosos que se referiram a este disco, estão Guilherme Wisnik, Luis Tatit, Marcelo Ridenti e Pedro Alexandre Sanches.

Caetano Veloso que configuram um distanciamento, um estranhamento, em relação ao real do qual faz parte, como aponta Wisnik (2005) quando analisa o disco **O estrangeiro** (1989). Com esse procedimento, Caetano Veloso põe em perspectiva, entre tradição e inovação, um novo padrão para a música de rádio como representação de uma das facetas mais caras à canção brasileira: o lirismo melancólico.

As linhas que seguem se configuram como uma experiência interpretativa das canções do **Álbum Branco**, que pretende observar como, ao buscar um processo de confluência das brasilidades, Veloso questiona a figuração, apresentada pela canção de protesto, de uma identidade idealizada e transporta esse questionamento à composição estética. Com esse intuito, no primeiro capítulo, resgataremos o contexto histórico para debater o papel do intelectual em meio às discussões envolvendo cultura e política. Depois de levantado este panorama, a análise das canções se organizará em dois capítulos distintos: Lado A e Lado B. Essa divisão é indicativa de que há uma unidade em cada lado do **Álbum Branco**: o primeiro revela uma tendência intimista e autobiográfica, e o segundo dá continuidade, como veremos, à proposta de intervenção tropicalista.

CAPÍTULO 1: O ENREDO TROPICALISTA

Luiz Tatit (2002) afirma que o compositor Caetano Veloso, em toda sua obra, esquivou-se de ideias, personagens e dados culturais que tendessem à estereotipação. Em meio à discussão sobre arte engajada e alienada que marcou os anos de 1960, Caetano

despontou como integrante do grupo de letristas e músicos contestadores que se insurgiam contra o consenso geral representado pela classe dominante. Muito cedo, porém, percebeu as duas faces da mesma moeda, a oposição fundada em mentalidade comum e o consenso instalado na própria concepção maniqueísta de direita/esquerda. Enterrou sua imagem de contestador político e adotou uma estética (...) sintonizada com a modernidade internacional (...) e com as dicções esquecidas ou desprezadas pela MPB (TATIT, 2002, p. 264).

Caetano Veloso, em um ambiente de acaloradas discussões sobre a necessidade de participação política do intelectual, adotou uma postura contestatória ao se posicionar explicitamente contra as concepções defendidas pela esquerda nacional-popular. Para melhor compreender essa atitude no quadro da cultura e da política dos tempos do Tropicalismo e do disco que pretendemos analisar, faremos uma retomada do contexto histórico da época (desde os momentos anteriores a Bossa Nova até a irrupção do Tropicalismo), pois entendemos que, nesse período, se pré-determinou um papel para o intelectual.

Esse mapeamento, que terá como base os apontamentos de Roberto Schwarz (2001), se faz necessário também porque muitos artistas, após a instauração do regime militar, tomarão o caminho da canção para discutir uma das questões centrais do período: o delineamento de uma identidade para o povo brasileiro capaz formar uma imagem que estimulasse a resistência política. Por isso, examinar os fatos que construíram essa realidade é relevante na medida em que o dado político se transformou em fonte de criação artística e constituirá a base sob a qual se contraporão os tropicalistas. Esse debate também se materializará, em 1969, nas canções do **Álbum Branco**.

1.1 O PAPEL DO INTELECTUAL NACIONAL-POPULAR

No texto, **Em busca do povo brasileiro**, Marcelo Ridenti (2000) discute o florescimento cultural e político dos anos de 1960 e início dos de 1970 na sociedade brasileira a partir dos movimentos associados a alas da esquerda – seja nos partidos políticos propriamente, seja no setor cultural – para rediscutir uma tendência da história do pensamento brasileiro⁵ preocupada em entender o Brasil, sua identidade, as dificuldades de sua constituição histórico-social. Esse período, segundo o professor, é marcado por um processo de euforia criadora: não só os artistas ligados ao teatro, ao cinema, à poesia e, sem dúvida, à música, mas também intelectuais acadêmicos e políticos discutiam, em meio à ideologia modernizante, concepções sobre a representação do povo brasileiro a fim de despertar uma consciência profunda das potencialidades do país.

Havia uma grande preocupação em pensar o Brasil, a identidade do povo e do artista brasileiro (Quem é o brasileiro na ordem mundial de então? Que país se quer construir? Como fazer da utopia “Brasil, país do futuro” uma realidade?). Essas questões, herdeiras do entusiasmado *slogan* desenvolvimentista “cinquenta anos em cinco”, recheavam o cardápio do dia e sedimentavam a crença na possibilidade de transformação da realidade nacional em um ambiente justo. O momento parecia favorável a isso, e os intelectuais se imbuíram de um espírito combativo pronto para liquidar as estéticas ultrapassadas que relembassem o arcaísmo do Brasil e fundar outras perspectivas para que fosse possível construir não só uma arte, mas também um país com padrões internacionais.

Ridenti sustenta a hipótese de ser o intelectual um romântico-revolucionário, pois assumiu a função não só de crítico da sociedade, mas também de agente de transformação capaz de mudar a História e construir uma

⁵ Miguel Chaia, em seu artigo, “A busca política da beleza e da justiça”, ao comentar o livro **Em busca do Povo Brasileiro**, indica que Marcelo Ridenti faz parte de uma linha de estudos “originada a partir da República e marcada por uma bibliografia heterogênea composta por diferentes correntes teóricas como a conservadora, a progressista, a culturalista e, mais adiante, a marxista” (CHAIA, 2001).

nova possibilidade de intervenção a partir do terceiro mundo. Para dar vazão a essa proposta, o cinema e o teatro, no final dos anos de 1950 e início dos de 1960 (a música só passará a ter papel representativo após sua associação com a televisão e com os Festivais da Canção), centraram-se na defesa de uma arte brasileira: peças e filmes estrangeiros passaram a ser censurados. Sobre isso, Ridenti lembra o artigo “O teatro como expressão da realidade nacional”, do teatrólogo comunista Gianfrancesco Guarnieri, publicado na *Revista Brasiliense*, em 1959, que “defendia a construção de uma dramaturgia nacional e elogiava a lei dos ‘dois por um’ - obrigando a apresentação de um texto nacional, após a montagem de dois estrangeiros” (RIDENTI, 2000, p. 83).

Esse texto foi escrito por Guarnieri, após o sucesso da peça **Eles não usam black-tie**⁶ (1958), e tematiza uma greve e a vida operária de São Paulo, retratando o dilema do povo oprimido. Dar ênfase aos problemas dos conflagrados pelo capital exteriorizava o engajamento político da esquerda que, lançando uma utopia nacionalista de futuro redentor, resistia ao imperialismo desumanizador, isto é, tendo a ilusão de bloquear a invasão da arte americana, a projeção de mudanças na estrutura social brasileira privilegiava a nacionalização da cultura e apontava a inserção do homem simples (proveniente do mundo rural, ainda não contaminado pelo consumo e representado no meio urbano pelo operário) como forma de resistência ao imperialismo.

O problema da criação do “homem do povo” - centrado no “espírito do camponês e do migrante favelado a trabalhar nas cidades” (RIDENTI, 2000, p.25) -, no entanto, está no mascaramento da realidade, pois esse resgate recorre à vida primitiva como representante fundamental da sociedade brasileira e não a considera como um dos contrastes evidenciados pelo processo de industrialização. Assim, perpetua-se, de certa forma, o mito romântico da pureza e singularidade das coisas que vêm do “coração do Brasil”: o homem do sertão, um campônio, é quem pode defender os oprimidos, porque é o mais brasileiro e o menos americanizado, o que o torna apto a comandar a revolução

⁶ A peça de Guarnieri também foi importante porque impediu a falência do Teatro de Arena, devido ao sucesso de bilheteria, já que ficou mais de um ano em cartaz: fato inédito na dramaturgia.

social. Ao intelectual cabia a tarefa de instrumentalizá-lo para cumprir seu papel.

Muitas mentes pensantes da nossa cultura, imbuídas desse espírito, começaram a atuar junto ao povo, na rua mesmo, em células de bairro do PCB (Partido Comunista Brasileiro), como ocorreu com Nelson Pereira dos Santos que vendia jornal em Santa Teresa, no Rio de Janeiro, para promover o partido. O trabalho do grupo teatral Arena, no final dos anos de 1950 e no início de 1960, especialmente no Rio de Janeiro, exemplifica o quanto essa popularização da arte (aproximação entre intelectual e povo) foi intensa, visto que um de seus desdobramentos acabou originando o CPC (Centro Popular da Cultura) nessa cidade.

O grupo teatral realizava seu projeto de popularização do teatro em conjunto com a alfabetização conscientizadora de adultos pelo método de Paulo Freire: “onde tinha um núcleo fazendo trabalho de alfabetização, esse grupo ia representar os espetáculos” (RIDENTI, 2000, p. 107).

Essa aliança assinala fortemente a proposta pedagógica de um educador e o meio teatral politizado como exemplo efetivo do engajamento político que se esperava do intelectual já no final dos anos de 1950. O senso de utilidade daquele que deve intervir no cotidiano preponderava entre a massa da esquerda engajada. Caetano Veloso (1997) descreve que, próximo a 1964, até sentiu vontade de fazer parte desse projeto, ou melhor, de se engajar “numa ação politicamente responsável e socialmente útil” (VELOSO, 1997, p. 308), já que o método de Paulo Freire se baseava num trabalho de conscientização dos educandos concomitante à aprendizagem da cultura letrada, fazendo parte das “reformas de base” de que o Brasil necessitava para superar o atraso. Caetano esclarece, no entanto, que o método não estava ligado apenas à revolução:

As aulas ministradas pelas turmas formadas no método Paulo Freire eram antes vistas como educativas no sentido mais amplo de preparar a população para grandes transformações sociais. E, depois, no método Paulo Freire as implicações sociais e políticas envolvidas nos cursos entravam como subsidiárias da meta final, que era alfabetizar, e não o contrário. Claro que a mera educação de grandes contingentes

da massa brasileira teria significado uma revolução em si mesma, independentemente da inclusão ou não de noções socializantes no projeto (VELOSO, 1997, p. 309).

A aproximação entre o erudito e o popular, objetivando a revolução, de certa forma, também é comentada por Roberto Schwarz quando analisa o método de Paulo Freire. A fim de instrumentalizar as classes baixas para intervir no processo social, o acesso ao mundo letrado é visto não como uma forma de humilhação pessoal, mas como “força no jogo de dominação social”. Ou seja,

em lugar de aprender humilhado, aos trinta anos de idade, que o vovô vê a uva, o trabalhador rural entrava, de um mesmo passo, no mundo das letras e no dos sindicatos, da constituição, da reforma agrária, em suma de seus interesses históricos (SCHWARZ, 2001, p 18-19).

O intelectual, nesse contexto, abandonava sua posição de integrante da classe média e não só auxiliava seus alunos a aprenderem como se modificava nesse processo na medida em que, ao qualificá-los, fazia-os participar e participava ativamente dos processos de reivindicação social tanto no âmbito rural quanto no urbano. Conseqüentemente, as condições de vida sub-humanas na cidade e no campo foram questionadas ao ser denunciada a vida miserável do camponês - transformado em operário quando habita o mundo urbano. Aquele que é oprimido, vítima do capital, mas um forte, um sobrevivente à Euclides da Cunha, deve ser conscientizado e se conscientizar para desenvolver seu papel político. A partir dessa perspectiva - que objetivava superar as mazelas do subdesenvolvimento -, ergue-se, conforme Marcelo Ridenti, a figura do “homem novo”.

Mas o modelo para esse *homem novo* estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do ‘coração do Brasil’, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista (RIDENTI, 2000, p. 24, grifo do autor).

A projeção de um herói proveniente do universo arcaico como tentativa de projetar uma identidade política e cultural para o povo brasileiro estabelecia, conseqüentemente, um paradoxo, porque, a esquerda, ao recuperar as raízes e a fim de romper com o subdesenvolvimento, pregava ideais de liberdade e igualdade e retomava (para garantir a concretização de suas intenções) uma proposta nacionalista interventora à Vargas, policiando a produção artística, que deveria obrigatoriamente ser de cunho participativo e apresentar uma estética clara que as massas pudessem compreender e se mobilizar a partir dela. Paulo Francis nota que Getúlio – quando tentou barrar a invasão estrangeira – foi o configurador desse nacionalismo que adquiriu força mobilizadora.

No Brasil, num discurso célebre de 31 de dezembro de 1951, Getúlio Vargas tentou nos isolar do mundo, proclamando um nacionalismo acendrado, controle das remessas de lucro, câmbio fixado pelo governo, protecionismo de tarifas altas em milhares de produtos, que seriam, doravante, feitos no país, em suma, essa mesma ladainha que os seus epígonos repetem ainda hoje, sem o talento e a autoridade do original. Nada do que houvesse similar nacional, por mais primário, poderia ser importado (FRANCIS, 1994, p. 124).

O que passou a ser chamado de nacional-popular, portanto, dialoga com essa concepção de Vargas: um projeto paradoxalmente autoritário e democrático. Depois da raiz do nacionalismo ter sido assentada por Vargas, a postura do ditador foi considerada retrógrada e arcaica, e coube a Juscelino a missão de alinhar os interesses brasileiros com a modernidade mundial. O governo JK conseguiu estabilizar a economia, o que possibilitou o surgimento da famosa euforia modernizante, ou seja, os cinco anos de JK – apesar do desastre econômico subsequente – "deram a impressão de que o país não precisava andar como caranguejo" (FRANCIS, 1994, p. 149). O estabelecimento da época do otimismo, ou melhor, da abertura "das porteiras que o getulismo e a força da inércia no campo mantinham fechadas" (FRANCIS, 1994, p. 150), permitiu o florescimento e a instituição da dominação cultural da esquerda, comunista, desenvolvimentista, trabalhista ou nacionalista.

Duvido que os Civita cogitassem de sair das histórias em quadrinhos se não fosse 1955-1960. Ou que Simão e Sérgio Weissman fundassem

em 1958 a revista *Senhor*, de qualidade. Um teatro e um cinema nativistas deram seus primeiros passos. Não estou discutindo sucesso, mas factibilidade. Já havia editoras como a Zahar e a Civilização Brasileira, mas tomaram enorme impulso, como toda a vida cultural, com os cinco anos de liberdade, de esperança, dessa palavra feia, desenvolvimentismo, que, junto com o nacionalismo de Getúlio Vargas, é o que se poderia chamar a ideologia brasileira (FRANCIS, 1994, p. 150).

Apesar da aparente liberdade democrática da política desenvolvimentista, a base do governo continuava sendo conservadora, uma vez que JK governou enfatizando, segundo Boris Fausto, “a necessidade de promover o desenvolvimento e a ordem” (FAUSTO, 2002, p. 234) – objetivos compatíveis com os das Forças Armadas e lema da ditadura militar. Evidencia-se novamente a contradição do nacional-popular. Entendemos que a criação de uma utopia nacionalista é fundada por um jogo de mascaramento: encara-se a ilusão desencadeada pelo subsequente otimismo do governo JK, devido ao aparente crescimento nacional como realidade, e se desconsidera a base repressora sobre o qual esse cenário se ergueu. É a essa contradição fundante que Caetano Veloso se refere quando menciona a expressão “Brasil-Profundo”: comportamento aparentemente libertário e modernizador com raízes conservadoras e moralizantes (família-estado-igreja) que avaliza a instituição do regime militar.

Sob base modernizante e progressista, o nacional-popular é o responsável pela forte mobilização da esquerda engajada que pretendia chegar à soleira de uma grande revolução que vencesse aspectos arcaicos responsáveis pela manutenção do subdesenvolvimento. Marcelo Ridenti acentua, no entanto, que o nacionalismo populista, defendido pelos intelectuais, referia-se basicamente a

colocar-se na contramão do capitalismo, resgatando as ideias do povo e de nação. Em outro contexto, a valorização do povo não significava criar utopias anticapitalistas regressivas, mas progressistas, implicava o paradoxo de buscar, no passado, as raízes populares nacionais, as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, no limite, poderia romper as fronteiras do capitalismo (RIDENTI, 2000, p. 51).

Mesmo que o retorno às raízes – realizado pelas esquerdas e propagado pelo próprio governo tanto de Vargas quanto de Juscelino – não seja, nesse contexto, considerado uma regressão ao universo arcaico ou atrasado do mundo rural, pois visa à conscientização do povo a fim de superar seu atraso, há um disfarce na eleição dessa perspectiva: o resgate do idílio ou do exotismo para a criação de uma nova utopia. O intelectual queria ser solidário ao sofrimento do próximo, o que fazia parte do sentimento de intervenção social em nome do progresso modernizador.

Difundiu-se, portanto, a modernização segundo os preceitos socializantes da esquerda, ou seja, movimentou-se o universo cultural com ideias políticas que privilegiavam o drama dos retirantes-favelados (por exemplo, as peças de teatro passaram a incluir a favela no cotidiano da burguesia), a problemática acerca do latifúndio e da reforma agrária – questões capazes de mudar a realidade por meio do combate ao imperialismo. Caetano Veloso, contudo, ao criar o movimento tropicalista juntamente com Gilberto Gil e outros músicos, se posiciona de forma contrária a essa idealização baseada numa construção socializante para a solução dos males nacionais:

o nacionalismo dos intelectuais de esquerda, sendo uma mera reação ao imperialismo norte-americano, pouco ou nada tinha a ver com gostar das coisas do Brasil ou – o que mais me interessava – com propor, a partir do nosso jeito próprio, soluções originais para os problemas do homem e do mundo. A solução única já era conhecida e chegara aqui pronta: alcançar o socialismo. E para isso todo truque era bom (VELOSO, 1997, p. 87).

Nesse universo não propriamente socialista, mas anti-imperialista, a necessidade de defender a nação contra a invasão cultural estrangeira era um procedimento unânime para alcançar a revolução. Após a instauração do regime militar, esse sentimento vai se revelar de forma intensa no campo da canção, já que músicos, intérpretes e artistas em geral assumem o debate sobre a necessidade de se construir uma “autêntica” música popular brasileira com base na tradição popular que rejeitasse qualquer influência estrangeira. Por isso, há espaço novamente para a discussão em torno da “arte engajada e alienada”. Com o surgimento dos Festivais da Canção, organizados pelas televisões da

época, a canção de protesto assume esse discurso quando artistas como Geraldo Vandré, Elis Regina, Jair Rodrigues e Edu Lobo – representantes do sentimento de brasilidade – cantam, em meio a teatros lotados de estudantes sôfregos por mensagens políticas, a pujança virtual e geográfica da nação brasileira.

Se ponderarmos que, no período anterior, a estética musical que projetou o país internacionalmente era a de Joao Gilberto e Tom Jobim, por exemplo, parece um retrocesso pensar que a pesquisa musical foi em parte abandonada a fim de transformar a canção em veículo de mobilização política. Para atingir fins didáticos, abandonaram-se a concisão e o intimismo da Bossa Nova em favor da recuperação do excesso, porque o resgate do homem do povo e a ênfase na exuberância cultural do país exigiam uma dramaticidade teatral que despertasse as sentimentalidades da plateia a fim de indicar que a nossa miséria seria um truque injusto do sistema capitalista. Nesse caso, o Brasil teria tudo para vencer suas dificuldades e apresentar-se como uma nação moderna e desenvolvida desde que o povo acordasse para reverter o quadro de submissão. A canção de protesto lança, a partir dessa concepção, uma perspectiva otimista sobre a possibilidade de um futuro redentor.

Essa estética musical de cunho “participante”, embora voltada para o nacional e o popular, mantém intacta a crença otimista no futuro que caracterizava a década anterior. Passa a ser comum, entre os compositores politicamente engajados ao longo da década de 60, o desenvolvimento de temáticas que sugerem uma redenção futura, fazendo uso de metáforas recorrentes sobre “caminhos” a serem percorridos ou guias que indicam o rumo a seguir. Ao recorrer a esse tipo de temática messiânica que apontava invariavelmente para “o dia que virá”, a canção de protesto revelou com clareza o caráter utópico do projeto nacional-popular (NAVES, 2001, p. 39-40).

Ainda mais significativa desponta a contradição nacional-popular se pensarmos que, ao protestar contra a ditadura, essa voz que aspirava à liberdade e ao desenvolvimento do país estava olhando para o passado, para o um possível ideal roubado que nunca existiu senão na herança portuguesa de um rei desaparecido em uma batalha na África. Assim, a mistificação da esquerda ou a tentativa de possibilitar o surgimento de uma revolução que tivesse como ápice a vitória sob as desigualdades socioeconômicas e permitisse

ao país a superação do atraso era mais um disfarce que tinha efeito catártico sob a realidade.

Em relação ao policiamento que a esquerda realizou sob a produção artística, posicionou-se contrariamente Caetano Veloso, pois entendeu essa atitude como coercitiva e construtora de uma máscara motivadora: o progresso da nação, que depende da superação do subdesenvolvimento, só ocorreria a partir da conscientização do homem simples a partir da ação de intelectuais. Assim, o movimento musical conhecido como Tropicalismo se opôs ao nacionalismo da esquerda. Esse embate acabou projetando uma revisão da música popular apresentada e questionou as opções estéticas dos artistas atrelados ao ideário da defesa da arte nacional, porque os tropicalistas colocaram em evidência o contexto nacional associado à internacionalização da cultura, à dependência econômica, ao mundo do fetichismo e do consumo (mundo urbano letrado e desenvolvido) e não cantaram o universo do sertão (mundo rural iletrado e não-desenvolvido) como forma de defender a arte nacional da invasão imperialista.

Com essa proposta, não há um meio real de se separar o mundo rural e o urbano uma vez que, com o processo de modernização, o arcaico e o moderno inevitavelmente se entrelaçam. Trazer à tona esses paradoxos foi o que caracterizou o movimento tropicalista e lhe rendeu a rejeição dos públicos politizados da época. A retomada desse embate nos interessa particularmente porque tal discussão indica o processo de intervenção (de questionamento e desestabilização das formas e temáticas tradicionais da canção de protesto) como marca do projeto estético de Caetano Veloso (uma dos agentes do movimento) que se revelará também nas canções do **Álbum Branco**.

1. 2 TROPICALISMO: A VIDA FORA DE SI MESMA

O marco inicial do Tropicalismo, segundo Celso Favaretto (2000), ocorreu no III Festival da Canção da TV Record, em outubro de 1967, com as

músicas *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, e *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, embora nesses primeiros instantes não se configurasse propriamente uma concepção de movimento organizado, como afirma Gilberto Gil em entrevista a Augusto de Campos: “O trabalho que fizemos, eu e o Caetano, surgiu mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento organizado” (CAMPOS, 1993, p. 193). O objetivo inicial dos baianos era o de se opor à “visão estreita” do protesto (o otimismo do “dia que virá” e a necessidade da produção artística participante) em relação ao combate ao regime militar.

Caetano Veloso aponta a ditadura, contrariamente ao que a canção de protesto defendia, como uma expressão do próprio Brasil, e não como um conchavo do governo americano com os militares para subjugar o país e a América Latina à dominação imperialista. Paulo Francis também defende essa ideia ao relatar que, mesmo investigando políticos e personalidades americanas associadas ao Pentágono acerca da participação decisiva dos EUA na instituição da ditadura militar no país, não conseguiu levantar nada além de que a intervenção americana – tão combatida pela esquerda pós-64 – não passou de um “OK à derrubada de Jango e à promessa de auxílio para a modernização capitalista do país” (FRANCIS, 1994, p.96). O jornalista também considera – na largada mesmo – sua pesquisa inútil, já que, como diz ele, “se eu fosse de um governo estrangeiro, que quisesse intervir no Brasil, mentiria a jornalistas brasileiros, se necessário, para salvaguardar o bom nome do meu país” (FRANCIS, 1994, p.96).

Apesar da ressalva, não há dados, no período, mais reais que esse para provar a participação americana; o exagero da atribuição da responsabilidade de violência militar ao outro (ao estrangeiro) faz parte do que entendemos como disfarce e violência fundadores de certa identidade nacional, presente tanto em atos extremos como o golpe quanto na passionalidade cotidiana do homem comum que resolve suas diferenças em *Domingo no Parque*. Isto é, para Veloso, a ditadura soava como uma das faces de uma construção histórica arraigada no autoritarismo populista (Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, por exemplo), resultante de uma realidade herdeira da colonização e de seus

vícios. Não perceber, para ele, a força da tradição e da violência na constituição da forma de se ver o brasileiro foi o equívoco que moveu a ilusão nacionalista das esquerdas, o que expõe certa idealização da própria noção de representação da alma nacional ou um estrangeirismo de si mesmo.

No período anterior a 1964, o fantasma da revolução socialista (durante o governo de João Goulart, as mobilizações “comunistas” tinham a simpatia do governo, fazendo com que a direita e a burguesia conservadora se sentissem ameaçadas) assombrava os chefes de família. Roberto Schwarz enfatiza que, a fim de garantir “o capital e o continente contra o socialismo” (SCHWARZ, 2001, p. 7), com o suposto apoio do governo americano, instaurou-se a ditadura militar no país sem encontrar a oposição da maioria da população (despreparada: oprimida, semialfabetizada e desarmada) como era a expectativa da esquerda nacionalista. O povo aliviado assistiu passivamente à tomada de poder dos militares, que impuseram uma onda de violência subsequente para calar os que ainda resistiam à instauração do regime. Roberto Schwarz resume a violência da tomada do poder pelos militares:

O governo populista de Goulart, apesar da vasta mobilização esquerdizante a que procedera, temia a luta de classes e recuou diante da possível guerra civil. Em consequência, a vitória da direita pôde tomar a costumeira forma de acerto entre generais. O povo, na ocasião, mobilizado, mas sem armas, assistiu passivamente à troca de governos. Em seguida sofreu as consequências: intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral dos salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de *habeas corpus* etc (SCHWARZ, 2001, p. 7)

A partir dessas medidas iniciais, os militares levantaram a bandeira da modernização do país: o progresso dependia da extinção das concepções socialistas. Como a questão do desenvolvimento nacional e a da superação do atraso nos eram tão caras desde pelo menos o governo Vargas, o próprio desejo de superar a condição de colonizados e de subdesenvolvidos do terceiro mundo viabilizou as práticas ditatoriais. Jorge Caldeira narra que

A palavra de ordem era progresso e em nome dele justificava-se o golpe militar. A ideia tinha apelo, porque correspondia a uma divisão simbólica acentuada no país desde o governo de Juscelino. Havia um velho Brasil rural, que deveria ser substituído pelo Brasil novo e urbano. Essa ideia era aceita tanto pelos militares e seus aliados civis como pelos derrotados. A esperança era deixar para trás o processo de formação do país, que vinha dos tempos coloniais. Envergonhado do seu 'exotismo', o Brasil ansiava ser reconhecido como legítimo membro da civilização ocidental (CALDEIRA, 1997, p. 308).

Apesar do cerceamento das liberdades imposto pelo golpe, o ambiente politizado anterior à instituição da ditadura se intensificou, conquistando um novo elemento: o público estudantil, herdeiro do nacional-popular. Os intelectuais, de forma geral, continuaram sendo "militantes" dos movimentos de defesa da arte brasileira com uma visão nacionalista e, dessa forma, acabaram vinculando-se direta ou indiretamente ao ideário do protesto a fim de combater a força opressora do regime. O golpe militar de 1964, no entanto, representou um baque nas pretensões da esquerda e obrigou-a, com muito sofrimento, a revisar seus projetos, já que a repressão bloqueou a relação do intelectual com os movimentos populares na medida em que não só houve intervenção nas fábricas, mas também líderes camponeses e populares foram presos e torturados. Roberto Schwarz (2001) enfatiza que

no conjunto de seus efeitos secundários, o golpe apresentou-se como uma gigantesca volta do que a modernização havia relegado; a revanche da província, dos pequenos proprietários, dos ratos de missa, dos pudimbundas, dos bacharéis em leis etc (SCHWARZ, 2001, p. 22).

Nesse ambiente, a metáfora da revolução e da união do país acabou ganhando força, e a tentativa de derrotar os militares e o imperialismo (mais calcada no desejo do que na realidade) moveu as emoções de todos aqueles que compartilhavam o sentimento romântico de "brasilidade revolucionária" indicado por Marcelo Ridenti (2000). Os intelectuais, apesar de derrotados em suas intenções iniciais, mantiveram a hegemonia da esquerda, que sobressai moralmente sobre a ditadura constituída e marca o período que vai até 1968,

quando o embate se radicaliza com a promulgação do AI-5, de cujos resultados todos nós temos conhecimento.

Quando Edu Lobo e Vinícius de Moraes, na canção *Arrastão* (1965), elegem o cotidiano do pescador ou Geraldo Vandré e Theo de Barros, em *Disparada* (1966), resgatam aquele que vem “lá do sertão” para registrar a vida dura do homem simples, o objetivo não é entreter a plateia dos festivais, mas contar-lhe a história verdadeira dos homens que devem tomar consciência de seu papel na manutenção das desigualdades sociais combatidas pela esquerda para então superar essa condição sub-humana em que vive e assumir o papel de agente transformador das cidades (“Mas o mundo foi rodando/ Nas patas do meu cavalo/ E já que um dia montei/ Agora sou cavaleiro/ Laço firme, braço forte/Num reino que não tem rei”). Essa visão apologética do homem do sertão (que, na verdade, pode ser personificado pelo operário das grandes cidades também) desvela a visão idealizada e utópica, criticada por Caetano Veloso, porque oferece ao Brasil “moderno”, urbano, industrializado, que ouvia Jovem Guarda e derivados de Bossa Nova, uma volta ao passado, ao interior do Brasil, ao exótico, ou seja, a uma percepção distorcida da própria realidade.

O disparate se efetiva mais fortemente quando, para viabilizar a circulação de seu discurso, a canção de protesto projeta o homem novo, mas não o deixa de fato enunciar sua voz: é o intelectual quem organiza a sua fala – para lutar, apenas armado de palavras, contra a ditadura – e constrói um ideal nacionalista e popular de intervenção social estrangeiro à realidade daquele momento, porque se negava a aceitar as influências culturais internacionais como o *pop* e o *rock*, por exemplo, como dados intrínsecos de um novo ambiente. Ao resgatar o homem do universo rural, arcaico, associado à opressão das oligarquias, possuidor de um saber inato, a corrente do protesto procurou instaurar um clima revolucionário baseado no saudosismo e na utopia da consolidação de características nacionais.

Outra contradição se estabelece: o elemento arcaico, antes da instauração do regime, era visto como algo decorrente da dominação imperialista a impedir a esperada superação do subdesenvolvimento e a consequente libertação/independência. Com a ditadura militar, o resgate do homem do

campo se transforma em uma manifestação utópica descompassada, já que essa figura do mundo rural não é respaldada pelo universo urbano desenvolvido a não ser em forma de saudade. Em verdade, criou-se um ser herói tão íntimo às raízes nacionais que se consiga sentir o saudosismo de seu universo, constantemente acompanhadas das eternas "promessas divinas de esperança" (ALVES apud CANDIDO, 2000, p.142).

O discurso da canção de protesto se aproxima conseqüentemente ao da ditadura militar já que ambos privilegiaram, em suas manifestações, a ideia de um futuro modernizador sob base conservadora. A diferença se materializa na forma de alcançá-lo: ou por meio da expurgação do imperialismo e da ditadura (protesto) ou através do controle e supressão das ideias comunistas (ditadura). Essa semelhança é percebida e questionada por Caetano Veloso e seu grupo na medida em que denunciam um redirecionamento do real para um ideal desejado à procura de um disfarce motivador: o resgate do idílio "Brasil terra grande: país grande" personificado pela imagem do progresso redentor.

Por não concordar com a concepção utópica, Caetano Veloso e Gilberto Gil, juntamente com Gal Costa, Torquato Neto, Capinam, Os Mutantes, Tom Zé, Rogério Duprat e Nara Leão, apresentaram um projeto de intervenção cultural que rompia com o discurso ufanista da corrente do protesto. Entendemos que o Tropicalismo surgiu basicamente como produto do descontentamento em relação às soluções idealistas da esquerda engajada, a qual, ao misturar elementos do mundo arcaico com o moderno, ou do urbano com o rural, não reconhece as diferenças dessas esferas e sobrepõe uma a outra. Em outro âmbito, a ditadura militar reproduz esse discurso ao ovacionar os valores conservadores e patriarcais a fim de garantir a circulação de seus interesses, ou seja, apesar de haver um ímpeto progressista que visava superar o nosso atraso histórico comum à direita e à esquerda, há um retorno de ambos aos arcaísmos do Brasil, questionados pelos tropicalistas. Roberto Schwarz enfatiza que, nesse contexto,

ressurgem as velhas fórmulas rituais, anteriores ao populismo, em que os setores marginalizados e mais antiquados da burguesia escondem sua falta de contato com o que se passa no mundo: a célula

da nação é a família, o Brasil é ativo, nossas tradições cristãs (SCHWARZ, 2001, p. 23).

A ditadura militar realizou, com objetivos diferentes dos revelados pela corrente do protesto, esse retorno ao elemento arcaico e à defesa de seus conteúdos manifestados pelo retorno do que Schwarz nomeia de “liga dos vencidos”. O resgate dos preteridos pelo capital desvelava um aspecto muito conservador e retrógrado da sociedade que avalizava os procedimentos dos militares diante da nova realidade que se estabelecia. Sob essa construção ideológica – em vez de discussões em torno de reformas fundamentais para o crescimento do país –, há o retorno do arcaico ressuscitado como elemento moralizante pela ditadura militar.

no tempo de Goulart o debate público estivera centrado em reforma agrária, imperialismo, salário mínimo, ou voto do analfabeto, e mal ou bem resumira, não a experiência média do cidadão, mas a experiência *organizada* dos sindicatos, operários e rurais, das associações patronais ou estudantis, da pequena burguesia mobilizada, etc. (SCHWARZ, 2001, p. 22).

A combinação entre elemento arcaico e realidade moderna com claras intenções de se integrar ao capitalismo norte-americano enunciava, para o crítico, “cotidiana fantasmagoria e anacronismo social” sob o qual o movimento tropicalista se enuncia: “De obstáculo a resíduo, o arcaísmo passa a instrumento intencional da opressão mais moderna, como, aliás, a modernização, de libertadora e nacional, passa a forma de submissão” (SCHWARZ, 2001, p. 27). O ajuste entre esses dois universos contraditórios é apontado por Schwarz como um recurso comum utilizado, em momentos de crise, pelos que necessitam de estabilidade para se manter no poder.

No antagonismo dessa concepção, Schwarz localiza sua análise sobre o movimento tropicalista. Os integrantes dessa corrente artística apresentaram, para o crítico, uma visão sobre a realidade brasileira bem mais complexa do que a ênfase no combate ao atraso por meio da superação dos arcaísmos nacionais

defendida pelo didatismo da esquerda engajada, porque assumiram a impossibilidade de separar a realidade nacional em dois mundos.

Com o Tropicalismo, não há como manter um debate em que se divide a realidade brasileira entre arcaico e moderno já que o antigo e o novo aparecem misturados de forma ambígua em suas canções de modo a apresentar ao espectador uma interpretação do Brasil como um “absurdo insolúvel”. Esse aparente entendimento da estética do Tropicalismo advém do espetáculo psicodélico construído a partir da fantasmagoria com que o movimento ressuscitava velhas formas (o baião, o samba-canção), misturadas à moda internacional (iê-iê-iê, o rock) e a temáticas passionais (*Coração Materno*). Essa nova postura intelectual e artística soava como mistura acrítica e afrontosa do arcaico com o moderno, uma submissão à indústria cultural. Roberto Schwarz, por sua vez, discute a formação desse grande inventário das relíquias do Brasil como a matéria para a construção da alegoria tropicalista. Para o estudioso,

A reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano, é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial – música eletrônica, montagem eisensteiniana, cores e montagens do pop, prosa de *Finnegans Wake*, cena ao mesmo tempo crua e alegórica, atacando fisicamente a plateia. É nesta diferença interna que está o brilho peculiar, a marca de registro da imagem tropicalista (SCHWARZ, 2001, p. 28).

A associação do arcaico com a vanguarda internacional gera um processo violento praticamente criando uma imagem surrealista na medida em que expõe as incoerências da superação do atraso tão almejada tanto pela direita quanto pela esquerda. Quando Veloso, em *Tropicália*, associa, na mesma canção, “a criança sorridente, feia e morta” que estende a mão e “o monumento bem moderno”, a natureza intestina da superação do atraso vem à tona e não pode ser entendida de uma maneira simplista e redentora, visto que há todo um contexto colonial e escravista se opõe aos anseios da civilização burguesa.

A estetização da pobreza como centro do debate ao lado dos elementos incorporados ao capitalismo americano (“Carmem Miranda, da, da, da”) coloca em xeque a tentativa negação do atraso. A contraposição do antigo com o novo denuncia o fracasso do projeto utópico de uma visão absurda de um Brasil que

entraria no circuito da nova ordem mundial caso superasse o atraso por meio de seu apagamento na história nacional. Apesar do intenso processo de urbanização daquele período, o universo arcaico se perpetua na pobreza e na violência das periferias de grandes cidades. O disparate da alegoria tropicalista, conforme Schwarz, advém da ideia intemporal de Brasil ao colocar lado a lado diferentes etapas do desenvolvimento nacional, gerando uma impressão de que os males do passado estão sempre a um passo de nos apresentar o abismo histórico da opressão colonizadora.

Produzido o anacronismo – com seu efeito *convencionalizando*, de que isto seja o Brasil – os *ready mades* do mundo patriarcal e do consumo imbecil põem-se a significar por conta própria, em estado indecoroso, não estetizado sugerindo infinitamente as suas histórias abafadas, frustradas, que não chegaremos a conhecer. A imagem tropicalista encerra o passado na forma de males ativos ou ressuscitáveis e sugere que são nosso destino, razão pela qual não cansamos de olhá-la (SCHWARZ, 2001, p. 34, grifo nosso).

Apesar de olhar para a alegoria tropicalista de forma desconfiada e considerar essa estratégia formal paralisante por apresentar a pobreza e o atraso como destinos inevitáveis à primeira vista, o que contribuiria para o esvaziamento de uma intervenção crítica e para uma tendência conformista, a análise de Schwarz ressalta que a alegoria da canção tropicalista (junção entre arcaico e moderno) configura um objeto estético que traz à tona as nossas vergonhas: o escravismo e sua violência disfarçados por meio de uma política progressista e liberal enredados na trama do “jeitinho brasileiro”, suas arbitrariedades e injustiças. Dessa forma, os tropicalistas, ao exporem a nossa violência intestina, não aceitam o estética nem do otimismo compensatório nem das projeções utópicas e assumem o papel de denúncia dos disparates sociais que a ideia de modernização do país tenta esconder embaixo do tapete, contrariando o apelido de movimento alienado que lhes foi atribuído pela esquerda engajada. O choque causado por essa mistura de mundos em si díspares relativiza as crenças em soluções possíveis para problemas reais como o analfabetismo, a fome e a alienação.

A intenção de expor as contradições do país, em parte vista pelo crítico como forma de seguir modismos (“Sistematizando: a crista da onda, que é, quanto à forma, onde os tropicalistas estão, ora alinha pelo esforço crítico, ora pelo sucesso do que seja mais recente nas grandes capitais” (SCHWARZ, 2001, p. 29), ocorre por meio do deboche, da colagem, da alegorização, criando um esvaziamento da crítica ao nacional. No entanto, esses recursos estéticos configuram a forma recorrente de os tropicalistas realizarem a junção do moderno e antigo, do local e do universal e questionarem a idealização de uma autêntica música brasileira defendida pela canção de protesto.

Celso Favaretto (2000), ao analisar também a estética tropicalista, propõe que a ruptura com a tradição numa sociedade impregnada de ideais político-participantes é uma das especificidades para entender a criação da alegoria tropicalista em meio a um contexto que se apropria da novidade como mercadoria. O crítico aponta o descentramento do sujeito, a fragmentação da linguagem e a irrupção do desejo como procedimentos contestatórios da alegoria tropicalista, visto que transformar a canção em mercadoria diante do sensacionalismo do mercado midiático seria objeto ideal produzir o choque e não um procedimento para atualizar os males nacionais.

A mistura entre o moderno e o antigo, para Favaretto, gera a temática com que os artistas tropicalistas rediscutem a fruição e a pesquisa estéticas abandonadas pela canção explicitamente engajada. Consequentemente, esses músicos realizaram um processo de deslocamento da temática (ênfase da canção de protesto) para os processos construtivos. Em vez de expressar a realidade brasileira, os tropicalistas passaram a desmontá-la pela crítica da linguagem da canção, ou seja, desfragmentou-se a noção de brasilidade, de separação entre os mundos antigo e novo que passaram a configurar uma nova realidade. A retomada crítica dos ritmos esquecidos como forma de reverência à tradição em um contexto moderno (música *pop*, *rock*, mercado, consumo, fetichismo) e a abertura para a experimentação associada a músicos eruditos (Júlio Medaglia e Rogério Duprat, Damiano Cozella e Sandino Hohagen) construíram outro objeto estético. Fazendo o arcaico e o moderno conviverem, como vemos na construção alegórica do Brasil em *Tropicália*, Veloso

desmontaria a postura participante da esquerda engajada e abandonaria o exotismo das canções apresentadas pela música de protesto. Favaretto menciona que

Tornava-se difícil reconhecer uma postura política participante ou certo lirismo, que davam a tônica das canções da época. A novidade – o moderno de letra e arranjo –, mesmo que muito simples, foi suficiente para confundir os critérios reconhecidos pelo público e sancionados por festivais e crítica. Segundo tais critérios, que associavam a “brasilidade” das músicas dos festivais à carga de sua participação político-social, as músicas de Caetano e Gil eram ambíguas, gerando entusiasmos e desconfianças. (FAVARETTO, 2000, p. 19)

A realidade descomprometida de *Alegria, alegria*⁷, aliada à tranquilidade do acompanhamento dos *Beat Boys*, e à interpretação de Caetano surpreendem o público, acostumado a vibrar diante de canções que associavam a questão da “brasilidade” das músicas dos festivais à carga de sua participação político-social. A partir de uma postura vista como subversiva e alienada, os tropicalistas foram vaiados tanto pelos artistas ligados à ala engajada como pelos que representavam a música descartável, de sucesso fácil. Esquerda e direita – numa época de drástica polarização ideológica, potencializada pela situação de fechamento e ditadura no Brasil – se uniram para combater as iniciativas tropicalistas como representantes de um comportamento contracultural, alienado e antinacionalista.

Favaretto destaca que o trabalho dos tropicalistas, quando justapõe elementos diversos da cultura, busca fundir os elementos da tradição da Música Popular Brasileira aos da modernidade, criando canções que apresentam um modo diferente de ver o país. Os temas básicos eram a redescoberta do Brasil, a volta às origens nacionais, a internacionalização da cultura, a dependência

⁷Essa marchinha pop trazia uma sensibilidade moderna, fruto do modo de viver a vida urbana dos jovens imersos em uma linguagem caleidoscópica que associa realidade leve, fragmentação de notícias, menção a espetáculos, à televisão, à moda e à propaganda. A descrição dos problemas sociais e políticos nacionais e internacionais misturavam-se à vida cotidiana dos jovens de classe média. A música de Caetano intrigava, pois as questões políticas e sociais não tinham maior relevância do que a Coca-cola ou a guitarra elétrica. A linguagem transparente de *Alegria alegria* apresentava uma das marcas que iria definir a atividade dos tropicalistas: uma relação entre fruição, estética e crítica social (MACHADO; BORGES, 2009).

econômica, o consumo e a conscientização, deixando de lado o discurso explicitamente político. A forma como Celso Favaretto defende a alegoria tropicalista, no entanto, difere do entendimento de Roberto Schwarz na medida em que o raciocínio de Celso parece apontar para um movimento arquitetado e premeditado, o que, como vimos, em depoimentos posteriores, como o de Gilberto Gil a Augusto de Campos, desmentiram. Schwarz, por sua vez, indica que os procedimentos dos baianos fazem ressurgir as contradições culturais brasileiras por meio do deboche, do obscurantismo das letras, da presença de palavras estrangeiras, do visual chocante, da mistura de gêneros de forma irresponsável e inconsequente, o que poderia incitar uma postura radical aliada a comportamentos fascistas, que sabemos que não se concretizaram.

A mistura de dois universos, o moderno e o arcaico, o rock e a viola, o luxo e o lixo, a enxada e o avião, no entanto, é ponto comum na análise dos dois e considerada material para a criação da alegoria do Brasil. Tudo aquilo que a canção de protesto rejeitou enquanto postura artística fez parte do caleidoscópio dos tropicalistas. Essa posição interventora pretendia atribuir ao campo da cultura um espaço de criação: lugar de diferenças individuais e não da produção em massa. Como enuncia Tatit, o disco-manifesto

tinha o sentido de desestabilizar as linhas de atuação prefixadas pelos grupos musicais engajados na política e na tradição. Daí a explícita tomada de posição estética, dando origem às composições que faziam da mistura de gêneros, épocas e instrumentos musicais uma nova síntese, propensa a conduzir temas incomuns e completamente “desengajados”. Exemplos: *Tropicália*, *Panis et circensis*, *Batmacumba*, *Proibido proibir*, *Divino Maravilhoso*, *Ai de mim Copacabana*, *A voz do morto*, *Acrílico*, *Anunciação* etc. (TATIT, 2002, p. 275).

O Tropicalismo surgiu como forma de combate à ditadura do exotismo: presença de certo olhar idealizado da realidade nacional por parte do próprio brasileiro. O universo agrário, nas canções tropicalistas, convive com “as transformações irreversíveis do novo mundo”: revolução tecnológica e midiática, projeção *hippie*, mudanças no cenário musical com o *Jazz*, Beatles, Stones, Janis Joplin etc.; logo, mesmo tendo sido fomentadas e, por que não, criadas pelos canais midiáticos, atrelando o movimento às leis de mercado, as

manifestações, as polêmicas e as apresentações tropicalistas tinham a intenção (não programada) de romper com linhas prefixadas e abrir o campo da canção para a experimentação estética (experiência que tinha acontecido com a Bossa Nova). Como o objetivo era a contestação das temáticas e posturas da música de protesto e de padrões tradicionais de composição, a orientação daquele momento era exatamente a desorientação: o estabelecimento da liberdade criativa e do experimentalismo desvinculados de estéticas e ideologias pré-estabelecidas como forma de rejeição ao didatismo político e engajado.

Ao incorporar o exótico, o Tropicalismo assume a tendência ao absurdo – na representação fantasmagórica em *Tropicália*, de Caetano Veloso, por exemplo – como constitutivo da identidade nacional ou como uma forma do Brasil se ver sem a mediação das máscaras criadas pelo nacionalismo. Eduardo Lourenço elucidada, apesar de estar a discutir outro assunto, a nossa necessidade de disfarce para criar mitos nacionais compensatórios a fim de superar o atraso.

o excesso de luz que o discurso brasileiro a propósito do Brasil espalha incessantemente sobre esse continente nu que, num dia de abril de 1500, um escriba deslumbrado olhou como se fosse um verdadeiro recanto do paraíso reencontrado esconde permanentemente aquilo que os Brasileiros não desejam olhar de frente, temendo não encontrar aí ninguém. Sem razão; encontrariam, naturalmente, um retrato digno de ser contemplado tal qual é, dispensando a “mediação” das máscaras, que, no Brasil, não são uma segunda natureza, mas a natureza original. O Brasil é o país do disfarce. Que ver-se outro do que é, ou disfarça com tanto sucesso o que sente ser, que os outros, e os Brasileiros em primeiro lugar, consideram esse jogo aparentemente inocente – de facto, fingimento permanente, se não mentira pura – a verdade autêntica (LOURENÇO, 2004, p. 156).

A opção pelo exotismo desafia toda a estrutura sócio-político-cultural que, a partir dos anos de 1950, intentava superar o atraso; o caráter exótico levava à mistificação e contradizia a verdade autêntica dos nacionalistas da esquerda. A música de protesto se configurou, portanto, como uma tentativa de trazer para o debate os problemas sociais que envolviam, além do combate à ditadura, a superação da miséria (econômica e cultural) – preocupação dos intelectuais desde a época de JK. Contudo, essa intervenção se revelou tão ingênua e mascarada quanto o olhar do estrangeiro que chegou a essas terras e

pensou ter encontrado o paraíso perdido ao não abordar o exotismo como um dado intrínseco à alma do brasileiro, como uma de suas faces: fato cultivado e desejado pelos próprios brasileiros para cobrir a ausência do referente fundador, pois os portugueses representavam não só a brutalidade, mas sobretudo o fracasso econômico.

Na canção *O estrangeiro* (1989), Caetano Veloso reitera, conforme Guilherme Wisnik, a necessidade de entender esse processo de representação do país – urbano e arcaico – frente à "ordem mundial"

a expressão da miséria como a exclusão que os países ricos impõem àqueles considerados economicamente pobres, como o Brasil, mas a exclusão congênita, intestina, que se auto-alimenta da própria miséria do país: assassinatos, tráfico de drogas, crianças morando nas calçadas e brincando com armas, montanhas de lixo nas ruas, esgotos a céu aberto; um estado precário de eterna construção que não chega a se completar, transformando-se logo em ruína. (WISNIK, 2005, p. 20)

O monumento de "papel crepom e prata", símbolo do Carnaval, não pode deixar de ser o aparecimento da mistura entre agressão e exotismo, pois retorna o disfarce da violência intrínseca, gerada por si mesmo e pelo instinto de colonizador, que passa a utilizar a máscara do explorador para justificar sua própria conduta. O "Brasil profundo" a que tantas vezes Caetano Veloso se refere representa não só à beleza e à alegria da festa, buscadas pelo estrangeiro e pelo brasileiro durante os cinco dias de Carnaval, mas também à autocolonização, marcada pelo desprezo, pelo monopólio, pelas diferenças sociais, pelo escravismo e pela falta de um lugar para o eterno viajante que projeta, no futuro, o momento ideal de se viver.

O estrangeirismo a que aludiremos, nas canções de Veloso, diz respeito à percepção do Brasil como a terra do outro que somos nós e não somos ao mesmo tempo, por isso, como viajantes, como aqueles que estão sempre em busca de um lugar, podemos explorá-la sem assumir a sua defesa, uma vez que, nessas terras, a noção de coletividade nunca ganhou seu lugar ao sol, sendo sempre inviabilizada pelo individualismo do "quem pode mais, chora menos". Esse movimento de ser estrangeiro em sua própria terra – decorrente do

deslocamento no espaço tanto de negros escravos quanto de imigrantes –, por um lado, indica um processo de melancolia e solidão (o eu-lírico se volta para si mesmo, para sua dor individual) gerado pela falta de uma origem com a qual se possa estabelecer uma sensação de pertencimento; por outro, essa ausência de um único referente faz renascer sempre o eterno viajante que se disfarça no desejo de ser e viver o outro de forma descomprometida como ocorre no Carnaval, o que pode gerar certo alheamento da realidade. Em outras palavras, o discurso sobre o exótico sempre se reproduz (“roteiro, roteiro, roteiro, roteiro”) e é incorporado, por Veloso, como dado constitutivo dos anacronismos apontados por Roberto Schwarz. Por isso, mesmo se visualizando as consequências do desenvolvimento do mundo urbano (aumento da produção industrial e do consumo, por exemplo) – uma vez que, nos anos de 1980, o sistema capitalista já não era mais um mal a ser combatido, mas a expressão dos anseios nacionais –, não nos surpreende que a visão desfigurada do próprio brasileiro sobre si mesmo – denunciada por aqueles que estavam em meio ao torvelinho dos anos de 1960 – continue sendo recorrente na interpretação sobre os fenômenos culturais do país.

O papel de Caetano Veloso e dos artistas tropicalistas foi o de trazer para o debate, em um ambiente que visava à aniquilação das diferenças e até à extinção das classes sociais, as brutais desigualdades que se registram em um país periférico, quando se expõem as incoerências da modernização tendo como base os arcaísmos de um país colonizado e escravo acuado do imperialismo. Esse debate, levantado por Roberto Schwarz em 1969, baliza, como veremos, o projeto estético de Caetano Veloso que voltará seu olhar, de forma acertada ou não (como ele mesmo diria), para os anacronismos do Brasil, iluminando, a partir de, como diz Ridenti, uma postura pendular, os pontos esquecidos pela construção de eternos disfarces que permitiram a formulação de utopias compensadoras.

CAPÍTULO 2: LADO A - A MELANCOLIA DA IMPOTÊNCIA

Coitado do Álvaro de Campos!
 Tão isolado na vida! Tão deprimido nas sensações!
 Coitado dele, enfiado na poltrona da sua melancolia!
 Coitado dele, que com lágrimas (autênticas) nos olhos,
 Deu hoje, num gesto largo, liberal e moscovita,
 Tudo quanto tinha, na algibeira em que tinha olhos tristes por profissão

Coitado do Álvaro de Campos, com quem ninguém se importa!
 Coitado dele que tem tanta pena de si mesmo!
 Álvaro de Campos

A ideia de gravar o **Álbum Branco** nasce, como vimos, de uma conjuntura pessoal muito particular: Caetano Veloso e Gilberto Gil estavam com os pés no exílio, não tinham dinheiro para “pagar as suas contas” em Salvador e precisavam levantar fundos para a viagem ao exterior. Carlos Calado (1997) relata que, por volta de maio de 1969, ainda sem haver perspectivas de mudança na situação dos dois detidos, André Midani e Manoel Barenbein, presidente e produtor da Philips respectivamente, concluíram que a única maneira de ajudá-los seria produzindo novos discos.

Devido ao confinamento domiciliar, tanto o disco de Caetano quanto o de Gil foram gravados ao contrário: primeiro Caetano gravou o vocal – acompanhado no violão por Gilberto Gil, pois na época dizia que seu violão era ruim demais para colocar num disco – e depois Rogério Duprat, já em São Paulo, inseriu “bateria, baixo, piano e guitarra (tocada pelo delirante Lanny Gordin), sem falar em várias intervenções orquestrais” (CALADO, 2004, p. 256-258) devido à deficiência do estúdio. Em maio de 1991, Caetano Veloso – em uma entrevista ao jornal do Brasil – relata à jornalista *Marcia Cezimbra* a experiência relativa à gravação desse disco de 1969:

Gravei só com Gilberto Gil ao violão, quando estava confinado, sem poder sair de Salvador. (...) É um disco da minha situação na prisão. Tem *Irene*, que fiz na cadeia, sem violão, uma coisa portuguesa, que adoro. Gosto muito de sermos portugueses. (...). Tem *Os Argonautas*, que me foi sugerida por Bethânia. Tem *Carolina*, que é muito deprimida e tinha a ver com o disco. Fiz o disco confinado, gravamos

eu e Gil lá em casa, num gravador de quatro canais. Tem Atrás do Trio, Elétrico, que é histórica. É o momento inaugural de toda a fase nova da música baiana (...) (Entrevista a Márcia Cezimbra, Jornal do Brasil, 1991).

Um dos principais líderes do Tropicalismo fala sobre o processo de produção de um disco que pertenceu, segundo suas palavras, à fase mais depressiva de sua vida, pois naquele período o compositor vivenciava o cerceamento da liberdade. Mesmo envolto em um clima de tristeza a que o dado biográfico nos remete, Caetano continua apresentando no Lado A do **Álbum Branco** um processo de intervenção na canção popular e de resistência ao regime militar a partir de imagens que remetem ao aprisionamento do desejo e à necessidade de modificar o entorno. Veremos, na análise das canções, que a melancolia desponta como eixo temático desse primeiro momento ora manifestada pela letra ora pela melodia das músicas a fim de revelar certo estrangeirismo no espaço e no tempo.

Em muitas composições - *Irene*, *Argonautas*, *Marinheiro só* e até nas melancólicas composições em língua inglesa (*The empty boat*, *Lost in the paradise*), temos a presença de um eu-lírico retraído e ensimesmado. Embora esteja impedido de atuar e preso a um lugar ao qual não pertence, o sujeito inverte o processo melancólico que leva, em geral, à apatia e à inatividade e canta a necessidade de transformação que se enuncia por meio da "precisão de ir": viajar na linguagem. Em *Veloso*, a figuração da viagem se dá a partir do mergulho estético, pois é o amor pela travessia nos limites do sentido do texto que fazem do **Álbum Branco** um conjunto diversificado de propostas artísticas. A melancolia é como um estribilho, um elemento capaz de sintetizar diferentes tendências de uma época em uma única composição musical.

2.1 O RISO ENIGMÁTICO DE IRENE

E, com as horas de sono, as recordações, a leitura de minha ocorrência e alternância da luz e da sombra, o tempo passou. Tinha lido que na prisão se acaba perdendo a noção do tempo. Mas, para mim, isto não fazia sentido. Não compreendera ainda até que ponto os dias podiam ser, ao mesmo tempo, curtos e longos. Longos para viver, sem dúvida, mas de tal modo distendidos que acabavam por se sobrepor uns aos outros. E nisso perdiam o nome. As palavras ontem ou amanhã eram as únicas que conservavam um sentido para mim.

Albert Camus

No **Álbum Branco** (1969), Caetano Veloso apresenta como faixa de abertura, em parceria com Gilberto Gil, a música intitulada *Irene*: um semibaião (mistura entre música pop e baião nordestino), no qual resgata, por meio da memória, a lembrança do sorriso da irmã adolescente. Única canção composta durante o confinamento em um quartel no Rio de Janeiro, *Irene* é iniciada por uma melodia calma, tranquila e prosaica, em tudo oposta à realidade opressiva por que passava o cantor, estabelecendo, já no introito do disco, um conflito comum às canções do LP: o real impede e oprime o desejo do sujeito que – mesmo vislumbrando outro lugar – não encontra espaço para a realização do seu anseio por mudança; projeta-se, por conseguinte, na lembrança do sorriso de Irene.

Eu quero ir, minha gente, eu não sou daqui
 Eu não tenho nada, quero ver Irene rir
 Quero ver Irene dar sua risada
 Quero ver Irene dar sua risada
 Irene ri, Irene ri, Irene
 Irene ri, Irene ri, Irene
 Quero ver Irene dar sua risada

O canto principia com a chamada de Gilberto Gil (um, dois, três...) acompanhado da fala de Caetano que enuncia duas vezes seguidas a primeira estrofe da canção. Esse verso inicial desvenda a urgência de partir e lança o ouvinte ao plano do desejo: o imperativo de outra possibilidade frente à

privação da liberdade. Por meio do discurso em primeira pessoa (marca linguística que estabelece, nas composições de Veloso, uma acentuada relação de dependência entre vida e obra), o eu-lírico produz um duplo (aquele que busca o caminho do prazer diante da evidência da impossível recuperação dele) ao apontar a necessidade de movimento, de quebra do silêncio a que foi reduzido.

Nessa primeira estrofe da melodia, ao depararmos com "a vontade de ir", percebemos que o compositor não se realiza como sujeito no discurso, porque não pode viver o desejo nem encontrar satisfação. A materialidade linguística aponta para a obrigação de mudança por meio da descontinuidade da consciência, ou seja, o eu-lírico enuncia um anseio provocado por uma situação opressiva que se dissimula, na linguagem, em forma de ruptura com o universo que o cerca ao aspirar por movimento, o que acentua o isolamento quando se coloca como um "eu" que, oprimido, se transfigura pelo desejo e pela alegria da melodia.

Carlos Augusto Peixoto Junior, professor da área de psicologia da PUCRJ, investiga – em *Lei do Desejo e o Desejo Produtivo: Transgressão da Ordem ou Afirmação da Diferença?* – as formas de subjetivação a que o eu está exposto em relação ao desejo e observa que:

De acordo com Lacan, o desejo não pode mais ser equacionado através da estrutura fundamental da racionalidade humana, como queria Hegel. Ele também não pode mais ser pensado como aquilo que revela ou expressa a estrutura reflexiva da consciência, mas, ao contrário, deve ser entendido como um momento preciso de sua opacidade. Neste sentido, ele é justamente o que a consciência em sua reflexividade procura dissimular, uma espécie de anseio do qual ela sofre, e que só se revela nas suas rupturas (PEIXOTO JUNIOR, 2004, p. 110).

Ao compor uma melodia que visa à alegria ou ao culto ao prazer em face de um meio opressivo, o eu-lírico estabelece na canção um descompasso por meio da opacidade do eu que deseja ir e se recusa a assumir o desânimo e a opressão como formas de realidade, desestruturando-os pela leveza da canção apesar de – conforme conta Carlos Calado (2004) – Veloso estar passando por

um processo de profunda depressão e melancolia. Esse conflito se expressa entre o plano da composição musical e o eixo temático: há um arranjo harmônico entre as notas da canção (o que provoca uma audição prazerosa na medida em que a música envolve o ouvinte como toda boa canção de rádio deve envolver), mas o discurso do eu-lírico desvenda um conjunto de metáforas que apontam para a solidão do compositor enredado por um universo opressivo e pela necessidade de quebrar o próprio silêncio.

Nesse primeiro momento, *Irene* é dicotômica, pois estabelece a fissura entre a alegria da canção e a história implícita a que se refere, a qual vem à tona pela segunda e terceira estrofes: "Eu não sou daqui/Eu não tenho nada". Nesse excerto, o eu-lírico explica o porquê de sua necessidade de ir, a qual perpassa o universo da possibilidade e assume seu espaço no mundo ao afirmar que não pertence ao local onde se encontra, ou seja, diferentemente da enunciação da primeira estrofe que se estabelece pela formulação de um desejo, a segunda e a terceira se associam ao plano da realidade, pois o eu-lírico se constrói ao afirmar que aquele não é o seu ambiente: ele é o estrangeiro, a visão que está fora do lugar, o olhar do outro.

Mesmo se encontrando nessa posição de forasteiro imerso em tristeza e isolamento, o pessimismo que envolve o desterro e a miséria de sua condição é atenuado pela possibilidade de visualizar a risada material de *Irene*: promessa de felicidade. Veloso, dessa forma, enuncia um processo cíclico e desfragmenta a noção de tempo, porque, em vez de um novo caminho a ser trilhado por aquele que não tem nada (nordestino, emigrante, proveniente do mundo arcaico não-desenvolvido) e que chegou ao mundo urbano (desenvolvido e moderno) para desorganizar a música brasileira como nos indicava a faixa *Miserere Nobis* de abertura do disco-manifesto dos tropicalistas ("Já não somos como na chegada/Calados e magros esperando o jantar"), opta pelo caminho do retorno como forma de compensar o deslocamento no espaço e no tempo.

Diversamente de outras músicas do disco - nas quais, como veremos, predominam a desilusão, o pessimismo, a falta de perspectiva (*The empty boat*), a alegria alucinante (*Atrás do trio elétrico*), a solidão (*Marinheiro só*), a morte ou a transformação do amor (releituras de *Carolina* e *Chuvas de Verão*) e a crítica

político-social (*Cambalache*), caracterizando um ambiente de ressaca pós-tropicalista –, a canção de abertura do **Álbum Branco** acena, apesar do tom pessimista em relação à posição de estrangeiro, para uma esperança ao apontar, mesmo que pela manifestação do desejo, uma direção para o eu-lírico: “Quero ver Irene rir/ Quero ver Irene dar sua risada”. Por isso, essa melodia elabora o discurso-antítese do disco na medida em que o riso adolescente, espontâneo, ingênuo e descomprometido de Irene, representa, em meio à melancolia, a única referência em relação ao caminho a ser tomado em meio à privação da liberdade e ao prenúncio da viagem ao exílio.

Na gravação da canção, Gilberto Gil, por exemplo, entra com a segunda voz exatamente quando a quinta estrofe é repetida por Veloso pela segunda vez para dar fechamento ao primeiro ciclo da canção. Num primeiro instante, isso não ocorre, porque Gil se esquece de cantar: “Eu tava esquecendo rapaz, quando me lembrei, já foi em cima da hora. Ah, meu deus, ah!”. Essa fala de Gil, durante a canção, projeta um aparente ambiente informal e descontraído no decorrer da gravação (o que é contrastante com a situação pessoal dos dois), configurando uma conotação de reunião entre amigos. Um aparente erro de gravação, que normalmente é cortado da versão que vem a público, ficou no registro fonográfico como se estivéssemos ouvindo o tempo real do estúdio de gravação (a música é interrompida, pois há um erro nos acordes da canção, e o tempo é recontado). O deslize manifesto produz, assim, uma associação direta com o ouvinte, provocando-lhe um efeito natural.

A opção por manter a falha ou o lapso de Gil para reconstruir o tempo reforça a ideia de sujeito dividido entre o desejo e a realidade: entre o que se quer e o que se pode fazer. Para Pedro Alexandre Sanches, o desacerto de Gil é um “evidenciador brechtiano” de que algo corre errado naquele momento: “todas as notícias sobre os dois eram sonegadas pelos meios de comunicação policiados; no Brasil, não se sabia por que eles passavam” (SANCHES, 2000, p. 71). O silêncio do eu-lírico, manifestado em forma de esquecimento, enfatiza a urgência de livrar-se da realidade, de refazê-la e de viver um momento de leveza como disfarce ou como apagamento da situação traumática.

Entendemos que a dicotomia de *Irene* está na contradição entre a aparente alegria do ritmo e a necessidade de estar em outro lugar, onde o eu-lírico possa ver o riso e fugir da tristeza. Esse desejo, atrelado ao apelo à liberdade exposto na canção (“quero ir”), é revelado, no entanto, pela recordação de um momento crucial da vida de Caetano: a simplicidade da alegria materializada pelo sorriso da irmã, o que associa a personalidade do eu-lírico à visão de família, protetora e acolhedora, símbolo da preservação da inocência. Assim, ao determinar o lugar que deseja para si, o eu-lírico revela a singularidade de *Irene*: o movimento de retorno, isto é, refazer, por meio da linguagem, em primeira pessoa, o ciclo de reencontro, de descoberta e afirmação de uma identidade.

A inovação dessa canção também ocorre no plano formal, uma vez que os conteúdos atrelados às letras musicais daquele período seguiam em geral uma linha discursiva convencional em função do caráter didático e político da canção de protesto. Caetano Veloso, através dessa composição, foge dessa forma tradicional de compor e faz o movimento inverso (tentativa daquele que está sem lugar) por meio da ruptura com a linearidade do discurso, o que força a percepção da palavra em sua concretude significante (a qual é tomada como centro de construção da melodia em detrimento do verso convencional das letras de protesto) ao instaurar a circularidade da linguagem em, por exemplo, “Irene ri, Ireni ri,/ Irene ri, Ireni ri, Irene/Quero ver Irene dar sua risada”. A presença do palíndromo (estrutura linguística anacíclica) denuncia a circularidade do desejo e insinua um movimento de um lado ao outro da palavra, o que permite voltar e revoltar ao mesmo tema, pois, independentemente da forma como se lê a expressão “Irene ri”, o significado primeiro é o mesmo “o riso de Irene”.

Por meio da sonoridade das palavras, o ir-e-vir se estabelece a partir de aliterações já que o estribilho, reiterado seis vezes, cria um eco com a repetição do som “i” reforçado pela vibrante “r” (ireniirri), como na brincadeira popular conhecida como trava-língua (“Irene ir”). Essa ideia é destacada pelo professor e jornalista Romildo Sant’anna ao indicar a presença de universos que remetam à partida nas canções de Veloso.

O poeta e crítico Augusto de Campos já apontara a grande incidência do verbo *ir* e seus correlatos em Caetano Veloso. As primeiras décadas de seu percurso cancionístico registram os passos do artista pelos lugares por onde passou, ou seu anelo de saída de algum lugar. Passeando pelos primeiros decênios de sua obra, sobressai a inesquecível “Alegria, Alegria”: “*caminhando contra o vento/sem lenço e sem documento/no sol de quase dezembro/ eu vou*” (Caetano Veloso, 1967). Em “Você não Entende Nada” argumenta e solicita: “*Você não está entendendo/quase nada do que eu digo,/eu quero ir-me embora,/eu quero dar o fora,/e quero que você venha comigo ...*” (SANT’ANNA, 2002, p. 304-305).

A reincidência do desejo de mudança desarticula novamente a noção de tempo na medida em que a circularidade, formando a imagem do caleidoscópio, inevitavelmente faz com que *Irene* não tenha um espaço temporal delimitado, ou seja, a velocidade da linguagem caleidoscópica não nos permite demarcar o início ou o fim do processo. Assim podemos entender um dos porquês de Gil ter perdido “o tempo” da canção. A relativização do tempo em *Irene* se manifesta também por meio do lapso de Gil, que fica registrado na canção.

A escolha do título é outro aspecto que merece atenção, pois, por meio do nome de uma das irmãs do compositor – a qual, na época, se encontrava na adolescência (“idade de pedra e paz”), a melodia resgata um processo de identidade material e afetiva com a família que, conforme testemunho de Caetano Veloso (1997), sempre representou para ele o aconchego necessário naquele instante em que o sofrimento provocado pela prisão o fez cair em profunda depressão. O sorriso de Irene – promessa da felicidade e espécie de alegria curativa, que até poderia ser associado à imagem do riso de Roberto Carlos – articula-se como resposta à opressão e como forma de aliviar a dor de sentir-se estrangeiro, de ter compreendido a violência intrínseca e constitutiva do Brasil profundo. Veloso reitera que

A figura de minha irmã Irene aparecia com frequência em minha mente como um antídoto contra essas sombras. Irene tinha catorze anos e estava se tornando tão bonita que eu por vezes mencionava Ava Gardner para comentar sua beleza. Mais adorável ainda do que sua beleza era sua alegria, sempre muito carnal e terrena, a toda hora

explodindo em gargalhadas sinceras e espontâneas (VELOSO, 1997, p. 394-395).

Depois da investida tropicalista, Caetano nega um possível corte ritual com o mundo afetivo do passado ao cultivar a inocência da alegria adolescente. Irene é um nome feminino de origem grega que significa, no âmbito popular, paz, ou melhor, representa as mulheres que nunca desanimam e se agigantam perante as dificuldades, enfrentando os percalços com otimismo. A resposta aos militares e até aos nacionalistas do protesto se estabelece, por conseguinte, de forma antitética uma vez que o desejo de paz se sobrepõe à realidade interferindo sobre ela por meio da lembrança de uma figura feminina.

Essa pretensa defesa do ser fraco, conforme afirma Guilherme Wisnik (2005), aparece, desde os prenúncios do Tropicalismo, associada a um conceito abstrato e pouco definido do projeto de intervenção na música popular enunciado, por Veloso, como a retomada da “alma lírica” (tão presente no samba-canção e nas composições dos anos de 1940 e 1950) do brasileiro cujo resgate se daria pelo compositor nos discos dos anos de 1970. No texto “Nossa Carolina em Londres”, por exemplo, publicado primeiramente no jornal “o Pasquim” e recentemente republicado por Eucanaã Ferraz, Caetano afirma

Eu sou brasileiro, os meus olhos costumam se encher de água, eu sou humilde e miserável, estou na janela e na rua. Na janela. Como na Alfama, em Santo Amaro, Évora, Cachoeira. Eu sou amável e terno, medroso. Eu sou lírico como Vinicius de Moraes, como Erasmo Carlos. Eu sou manhoso e dengoso. Não há salvação para mim (VELOSO, 2005, p. 124).

Assumir essa posição lírica em um contexto preocupado com o combate ao regime e resgatar o sentimentalismo típico de épocas anteriores à Bossa Nova, da conhecida Era do Rádio, soava como uma manifestação alienada e lunática, como “mais uma do Caetano” ou como uma afronta. Em outra carta escrita de Londres, publicada por Luiz Carlos Maciel, Caetano sugere que, “às vésperas de acontecimentos violentos, nossa poesia queria aniquilar o lirismo para dar lugar a uma saúde feroz” (MACIEL, 1996, p. 230). Por isso, o eu-lírico de “Irene” busca revivê-lo por meio do desejo de ver Irene “dar (doar) sua

risada”, e, para amenizar a dor, invertem-se a linguagem e o tempo. A inocência é assim ofertada figurativamente ao interlocutor.

2.2 *TUPY OR NOT TUPY: THE EMPTY BOAT E LOST IN THE PARADISE*

A nossa independência ainda não foi proclamada.
Frase típica de D. João VI: - Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte .

Oswald de Andrade

Caetano Veloso (1997) confessa que antes de ser preso pensava em compor canções em inglês, pois seria uma forma – mesmo como esboço ingênuo – de dialogar com o “mundo exterior”. Desse modo, o compositor estava enunciando a necessidade de abrir mais uma vez “um respiradouro nesse universo fechado que é o Brasil” (VELOSO, 1997, p. 434) para a modernidade. A opção por cantar em língua inglesa significava a possibilidade de utilizar de forma criativa o abuso legitimado pela dominação anglo-americana, uma vez que era comum, na vida diária de então, ouvir expressões em inglês em produtos comerciais, canções, gírias cotidianas, independentemente de sua inteligibilidade. Isto é,

de tanto ouvir canções com cujos sons nos familiarizamos sem decifrar-lhes o sentido, de tanto ver filmes legendados, nos habituamos a considerar o inglês um *grou-grou-grou* que faz parte da vida, sem conferir esforço da nossa parte para lhe conferir inteligibilidade (VELOSO, 1997, p. 436).

Isso significa que, mesmo após o sujeito apresentar conhecimentos suficientes para decifrar o idioma, o retorno à fase essencial de grunhido ocorre em relação ao inglês como forma de desligamento. Por isso, entendendo a força que esse idioma estava adquirindo no cenário nacional e mundial, Caetano foi o

primeiro, em um ambiente de MPB engajada, a indicar a invasão da cultura americana e incorporá-la antropofagicamente a fim de ressaltar essa evidência ao repertório. O compositor baiano citou, por exemplo, a palavra Coca-Cola – símbolo do combatido imperialismo – em uma canção e criou outra com título escrito na língua do opressor, *Baby*.

Foi a primeira música a usar a expressão *baby*. Além disso, trazia uma frase em inglês, um tipo de coisa que começou a ser feita mais adiante. Houve momentos em que me arrependi desses artifícios, mas noutras ocasiões me senti orgulhoso de, naquela fase, ter sido meio pioneiro. Depois, quando chegamos ao ápice disso tudo, a ponto de um grupo como o Sepultura compor e cantar em inglês, achei maravilhoso, acabou-se o problema (VELOSO, 2005, p. 26).

Assim, quando lançou um disco com duas canções totalmente em inglês (*The empty boat/Lost in the paradise*), ele estava dando continuidade ao projeto tropicalista de permitir ao sujeito subdesenvolvido utilizar a língua do outro para ampliar o horizonte da cultura nacional e questionar a aceitação da dominação. Oswald de Andrade, no *Manifesto Antropófago*, fizera uso de estratégia semelhante. Ao afirmar “tupy or not tupy – that is the question”, parodiando Hamlet, de Shakespeare, o autor modernista propunha uma arte produto das influências estrangeiras associadas aos elementos primitivos de nossa cultura. Assim como Oswald, Veloso não cria em uma arte capaz de dissociar-se das influências do outro, era necessário aceitá-las, devorá-las e torná-las nossas, ou seja, não estamos diante apenas da imitação de um modelo modernista, tanto isso é verdade que nos parece que até mesmo a apropriação do idioma pelo músico baiano constrói um rastro de subversão antropofágica.

Ao compor essas duas músicas em inglês, a intervenção de Veloso é muito mais provocativa em relação aos ideais defendidos pela MPB tradicional do que à proposta estética propriamente dita, porque, nesses primeiros textos, as preocupações com a forma não são o centro de seu olhar: as letras apresentam simplicidade estilística. Ao falar a língua do outro, Caetano se sentia livre da responsabilidade de criar recursos de linguagem de requintado

valor artístico, porque sua aparente intenção era a de lançar uma provocação aos adeptos da canção de protesto.

Mas é uma loucura escrever letra de música na língua dos outros. A gente nunca sabe se está dizendo o que está dizendo. Na verdade, eu sou irresponsável o bastante para viver, e quando escrevo em inglês, não faço senão brincar com as formas familiares de letra de música americana, misturando-as com uma espécie de tradução para o inglês de algumas ideias e bossas que eu trouxe da minha experiência na *native tongue*. Mas acontece que, além de irresponsável, eu sou muito curioso. De modo que não me é difícil escrever essas letras de música em inglês: o que me enlouquece é a curiosidade de saber o que é que elas dizem (VELOSO, 2005, p. 316).

Como forma de resistir ao bombardeio de uma língua com alcance internacional capaz de manter uma linha de comunicação com toda a comunidade que está fora do universo particular e restrito do português, Veloso se expressa, portanto, no **Álbum Branco**, com a língua do outro a fim de debater a questão da necessidade do homem subdesenvolvido, sul-americano de enunciar a si mesmo frente ao imperialismo norte-americano. Em um trecho de seu livro, discutindo questões relativas à língua inglesa, Caetano (1997) relata um caso curioso que ocorreu com Raul Seixas: em algum período, por estar casado com uma moça americana, o roqueiro quase conversava mais em inglês do que em português quando todos os presentes eram brasileiros. O curioso é que, quando voltava a falar português, acentuava o sotaque – as marcas da baianidade. Além do exotismo presente no comportamento de Raul, associado à mania tão comum do brasileiro de abandonar a sua língua e se adequar à do estrangeiro, também se visualiza uma forma de marcar a identidade baiana acentuando o sotaque.

Além disso, o Brasil, para o baiano, sempre esteve muito fechado em si mesmo como um escravo acuado e precisava desconstruir essa imagem a fim de conseguir dialogar com a cultura internacional. Por isso, Veloso acreditava na urgência de discutir o país de um forma mais eficaz e abrangente daquela que era realizada por estudantes e intelectuais de esquerda (os quais queriam banir a guitarra elétrica da MPB e defendiam um herói popular vindo do universo não-desenvolvido e intocado pelo imperialismo). Entendendo esses pontos

conflituosos e dando continuidade ao projeto tropicalista de fazer uso de palavras estrangeiras em suas composições (o espanhol também já tinha sido misturado ao português, por exemplo, em *Três Caravelas*), Veloso abre, de maneira antropofágica, um caminho em que a diversidade atribuída ao país de fato possa sobreviver em meio à evidência da irrupção inquestionável da língua inglesa, mesmo que, nas canções deste disco, o tom seja de melancolia e isolamento. Além disso, ao cantar em inglês acompanhado de guitarra elétrica, o debate entre o baiano e os defensores da canção de protesto ressurgiu trazendo novamente à tona a questão arte alienada e engajada.

2. 2. 1 A volta ao coração de Narciso

Para Narciso
o olhar do outro, a voz
do outro, o corpo
é sempre o espelho
em que ele a própria imagem mira.
E se o outro é
como ele
outro Narciso,
é espelho contra espelho:
o olhar que mira
reflete o que o admira
num jogo multiplicado em que a mentira
de Narciso a Narciso
inventa o paraíso.

E se amam mentindo
no fingimento que é necessidade
e assim
mais verdadeiro que a verdade.

Ferreira Gullar

The empty boat, segunda faixa do **Álbum Branco**, é introduzida pela marcação rítmica do violão, seguida pela batida dos pratos que criam um ambiente apreensivo. Esses primeiros acordes são seguidos pela entonação solene de Caetano (única voz da canção) que introduz o primeiro quarteto de versos (todas as estrofes são compostas em quadras), indicando a temática da canção: o vazio do barco, da mente, da existência. A representação da solidão se

constrói de forma similar em toda a melodia na medida em que os cinco quartetos iniciam com imagens semelhantes (antíteses associadas ao universo da navegação entrelaçadas aos sentimentos do eu) e apresentam, como veremos, a mesma organização sintática (frases nominais).

From the stern to the bow
 Oh; my boat is empty
 Yes, my heart is empty
 From the hole to the how

From the rudder to the sail
 Oh my boat is empty
 Yes, my hand is empty
 From the wrist to the nail

From the ocean to the bay
 Oh, the sand is clean
 Oh, my mind is clean
 From the night to the day

From the stern to the bow
 Oh, my boat is empty
 Oh, my head is empty
 From the nape to the brow

From the east to the west
 Oh, the stream is long
 Yes, my dream is wrong
 From the birth to the death

Ao optar por uma letra escrita em cinco quadras, Veloso elege, apesar de ser uma característica de muitas canções, uma forma mais simples de compor – baseada em rimas fáceis de identificar –, o que denota uma preocupação maior com a sonoridade da língua estrangeira e com a expressão do estado de sua alma enclausurada do que com o sentido das palavras. Assim cada estrofe é enunciada integralmente (frase por frase), estabelecendo um tempo de silêncio (tempo de exílio) entre elas (apenas se ouve o violão e os pratos novamente), ou seja, num primeiro olhar, não há um encadeamento; a associação de imagens é que vai garantir essa unidade. Além disso, ao mesmo tempo em que resgata a

herança popular vinculada à quadra⁸, a canção de Caetano utiliza a língua estrangeira para enunciar a saudade da terra natal.

Observemos que o início e o final do primeiro bloco, como irá se repetir estruturalmente na construção dos outros, são muito semelhantes: um fragmento nominal que aponta para lugares extremos de um barco e para um coração humano. Caetano recorre ao desenho do barco, associando-o à construção da identidade portuguesa e brasileira (aos destemidos argonautas), para tornar concreta a imagem do vazio como se pudesse delimitar a amplitude (da popa à proa, de um canto ao outro) da condenação ao exílio. Gaston Bachelard (1990), em *A água e os sonhos*, compara a barca (e aqui podemos transformá-la em barco) ao ataúde, ao berço, ao útero, isto é, o barco (que aparece também em *Os argonautas*) é aquele elemento que evoca a lembrança ou o retorno à pátria à medida que conduz os navegantes em suas aventuras e em sua volta para casa.

É necessário, não obstante, tomar cuidado quando se aplica essa noção às canções de Caetano, pois, ainda que sua relação com a navegação seja de herança portuguesa e constitua elemento distintivo dessa identidade, não podemos esquecer que, no *Álbum Branco*, não há indícios de chegada a lugares ou estabelecimento de conceitos fechados ou completos (quando as ideias visam à completude parecem configurar um projeto utópico perdido em lugar algum como veremos em *Lost in the Paradise*). Além disso, nos primeiros versos, há o estabelecimento de um discurso que conota o imobilismo a que o eu-lírico está confinado, ou seja, ele descreve o seu estado de desterrado, preso entre a popa e a proa como se estivesse limitado em um “entre lugar”.

O segundo quarteto (Do leme à vela / Meu barco está vazio / Sim, minha mão está vazia / Do pulso à unha) confirma a sensação de isolamento entre os dois extremos. Ademais, assim como nas outras estrofes, manter-se-á a estrutura nominal e a utilização de rimas pobres (não respeitadas na tradução)

⁸ Entre as formas de composição, a quadra pode ser associada a manifestações populares que persistem até os dias de hoje por meio do improviso e das trovas, ligadas numa primeira instância à literatura de cordel e às formas populares de composição. Normalmente, esse tipo de organização poética é formado por estrofes de quatro versos, os quais podem ser constituídos por sete ou dez sílabas métricas (o acento, em geral, deve ocorrer na quinta e ou na sétima) e obrigatoriamente rimar entre si (pelo menos dois versos devem estabelecer rima, ou seja, devem estar organizados sob o seguinte esquema poético: ABAB ou ABBA).

entre o primeiro e o quarto (nesse caso, interpoladas) e entre o segundo e o terceiro versos (emparelhadas). Como já dissemos, a canção não revela investimento estilístico requintado porque a ênfase está na utilização da língua do outro e na temática do vazio que, por sua vez, suscita um sentimento circular: o barco novamente está vazio, do leme à vela, e, em vez de um coração vazio, temos uma mão vazia do pulso à unha. As distâncias são bem definidas nessas duas primeiras estrofes e referem-se às medidas do barco (versos iniciais) e do corpo humano (versos finais da quadra) retratados sob uma ótica cinematográfica. O canto do eu-lírico é pontuado também pelos acordes do violão e pela batida dos pratos, mantendo um ambiente solene e confirmando a tensão do eu-lírico uma vez que o som dos pratos lembra o estalido do chicote – a força opressora.

A delimitação das extensões estabelecidas entre a popa e a praia, o leme e a vela, o pulso e a unha é fundamental para a compreensão do ciclo que o eu-lírico estabelece para marcar seu aprisionamento e definir a magnitude entre os polos em que transita seu vazio existencial. Na próxima estrofe da canção, depois de descritos os limites de sua prisão e contrariando a perspectiva do tropicalista que intervinha na realidade para tentar modificá-la por meio do discurso, o eu-lírico torna a reiterar o mesmo sentimento: a insistência da tristeza sem perspectivas (“Do oceano à praia / A areia está limpa / A mente está limpa / Da noite ao dia”).

A referência a imagens associadas ao universo do mar é recorrente, mas a água surge apenas como elemento implícito que pode tanto promover a reflexão quanto o devaneio do eu-lírico. O destino não está no barco vazio, parado na praia ou fazendo a travessia, mas se edifica na própria travessia, ou seja, a referência ao oceano, à viagem existencial, ainda que assuma um estado melancólico, estabelece o momento ou instante epifânico que promove intimamente a dor de um eu exilado do mundo. É entre o oceano e a praia que o eu-lírico compreende ou procura o transitório. Essa busca pode ser percebida em qualquer estrofe pelo uso do verbo “to be”, indicando mudança.

A quarta estrofe [Da popa à proa / Meu barco está vazio / Minha cabeça está vazia / Da nuca à testa (frente)], quando repetida pela terceira vez, denota

o fim da esperança, da utopia e do desejo de transformação como se, no instante em que se assume o vazio, encerra-se um ciclo, o qual nos permite compreender esse imobilismo também pelo avesso: a tristeza é condutora de uma ruptura necessária para o início de uma nova perspectiva. Por isso, o uso de “is” para estabelecer a associação entre o sujeito gramatical e seu qualificativo, apesar de enredar o sujeito no vazio existencial, sugere sutilmente um estado transitório. A mente está limpa, a cabeça está vazia, ou seja, não se afirma que a areia é limpa ou que o barco é vazio, mas que, circunstancialmente, estão nesse estado. Além disso, questões envolvendo algum tormento por que está passando o eu-lírico serão recorrentes no disco (“meu coração não aguenta tanta tormenta”, “trazer uma aflição dentro do peito”) não para afirmar a impossibilidade de mudança, mas sim deflagrar o processo de sua formação. Essas imagens que remetem a um universo de tristeza são atreladas a uma circunstância: a prisão, o exílio, a ditadura militar. Para entendermos melhor essa melancolia tão cara a certa representação de identidade brasileira, é só lembrarmos o texto que Caetano escreveu para o programa do show de despedida feito por ele e Gilberto Gil, na praça Castro Alves em Salvador, antes de partir para o exílio.

Nas quatro primeiras estrofes, construídas por meio de uma linguagem cinematográfica cuja enunciação se dá a partir do mínimo possível, conseguimos estabelecer os limites do corpo (coração/mão/mente/cabeça) e do barco (popa/proa/leme/vela/oceano/praias). Desse modo, há um esgarçamento do eu-lírico que passa do centro da emoção e do desejo para a posição de espectador passivo do processo, para o núcleo do raciocínio (a mente está vazia, sem ideias, sem desejos). Essa mesma falta de perspectiva se vê representada pelo barco que não navega. A tomada em *travelling*, que aparece na última estrofe quando o primeiro verso é enunciado (“De leste a oeste”), insere o eu-lírico no movimento de passagem.

Esses últimos versos (“O rio é longo / Meu sonho está errado / Do nascimento à morte”), contudo, não apresentam nenhuma mudança quanto à linguagem (frases predicativas que estabelecem entre si a mesma sequência de rimas) e ao estado do eu-lírico, pois a canção continua realizando sucessivos *close-ups* para reafirmar a dicotomia entre o espaço total e o particular e o

consequente aprisionamento do sujeito. Em verdade, toda a canção denota esse movimento ou essa travessia seja do pulso à unha (outra maneira de dizer mão), materializado na tomada cinematográfica, seja da noite ao dia, ou ainda para finalizar a enxurrada de pessimismo e desconforto, do “nascimento à morte”, isto é, toda a existência do eu lírico mostra-se fracassada, embora pareça movimentar-se entre dois extremos. Como em Guimarães Rosa, a travessia também é insólita, ambígua e longa, talvez, eterna, pois, quando afirma que o curso do rio é longo, não podemos esquecer as lições de Heráclito que apresenta o rio como exemplo da natureza, porque nele tudo flui, nada permanece o mesmo, não é possível banhar-se duas vezes na mesma água.

2. 2. 2 Lost in the green paradise

“Té onde, ó pensamentos, me levastes?
 Com que suave impulsão vós conseguistes
 Que eu me esquecesse do que aqui me trouxe?
 Não me deleita o amor, de ódios me nutro:
 Não quero Paraíso em vez de Inferno;
 Nenhum prazer procuro; só intento
 Lançar em ruínas os prazeres todos...
 Exceto o que em destruir possa fundar-se:
 Outra alegria para mim perdeu-se.
 Jonh Milton

Após enunciar sua tristeza em *The empty boat*, Caetano apresenta, na sua outra música cantada em inglês, um grito de resistência não para pedir auxílio aos interlocutores com quem dialoga frente a seu drama de homem exilado, subdesenvolvido e sul-americano, mas para marcar certa identidade de brasileiro atrelada à exclusão, ao isolamento em relação ao mundo norte-americano e ao europeu.

My little grasshopper
 Airplane cannot fly very high
 I find you so far from my side
 I'm lost in my old in my own green light

Don't help me, my love
 My brother, my girl
 Just tell her name
 Just let me say who am I

Her big white plastic finger
 Surrounds my dark green hair,
 But it's not your unknown right hand
 But it's not your unknown right hand

Oh, don't help me, my love
 My brother, my girl
 Just tell her name
 Just let me say who am I

I am the sun, the darkness,
 My name is green wave death, salt
 South America's my name
 World is my name, my size
 And honor my name
 Hear my

My little grasshopper airplane
 Cannot fly very high

Oh, don't help me, my love
 My brother, my girl
 Just tell her name
 Just let me say who am I

O desejo de incorporar elementos da cultura internacional (a língua inglesa e o rock) presentes no dia a dia do brasileiro e misturá-los com formas de fazer música no Brasil (a mistura, por exemplo, do som da guitarra elétrica com o do berimbau em uma canção) representava – para os tropicalistas – uma maneira de estabelecer um diálogo entre a cultura do mundo desenvolvido (estrangeiro) e a do não-desenvolvido (nacional), abrindo as fronteiras do país para que se pudesse produzir uma arte de maior qualidade estética em consonância com os acontecimentos de seu tempo. Caetano Veloso ressalta, por isso, a necessidade dessa discussão em tempos de repressão e o faz ao compor *Lost in the paradise*.

Achava-me tímido e desestimulado. Mas sabia que o Brasil precisava (precisa) abrir diálogos mundiais francos, livrar-se de tudo o que o tem mantido fechado em si mesmo como um escravo desconfiado. Assim, a canção que escrevi, então, era um grito de socorro às avessas: eu me dirigia a alguns interlocutores imaginários do mundo

lá fora e, descrevendo minha pobreza e minha solidão de brasileiro, pedia que não me ajudassem, apenas me dissessem seu nomes e me deixassem dizer quem era eu (VELOSO, 1997, p. 434).

A preocupação em estabelecer uma identidade – recorrente no disco – também será a temática central dessa canção em que, apesar de se declarar perdido em si mesmo (“Estou perdido no meu passado na minha própria luz verde”) e de apontar a impossibilidade de lançar altos voos (“O avião não pode voar muito alto”), o eu lírico quer somente enunciar o seu nome (“Apenas deixe-me dizer quem sou”). Não há como pensar nesse discurso, portanto, sem relacioná-lo ao período de gravação da música, sobretudo se entendemos que a obra de Veloso por vezes se configura como expressão autobiográfica. Assim, os problemas pelos quais o compositor e outros artistas passavam – a violência da ditadura, a interdição da palavra, o exílio – acabam sendo representados por meio da construção de imagens oníricas que remetem ao feminino e ao silêncio (“O dedo dela de plástico grande e branco/Envolve meu cabelo verde escuro”) e constroem simbolicamente o desejo de resistir à tentativa engendrada de calar o artista tanto pelos militares quanto pelos paladinos da canção de protesto. Resistindo, o eu-lírico se faz grande (“Mundo é meu nome”).

Celso Favaretto (2000) já tinha identificado esse procedimento que recorre a imagens do plano dos sonhos como uma das características dos tropicalistas em que, por meio de construções surrealistas, se transcende a referência material da realidade rompendo a sua causalidade lógica. Como todo o entorno estava dominado pela violenta repressão militar, a fuga para o universo onírico – em que o mundo é representado pelo seu avesso – acaba sendo o caminho para burlar a censura e questionar o idealismo tanto das correntes da *intelligentsia* burguesa de esquerda quanto do próprio governo militar.

A vinculação das imagens tropicalistas ao sonho nem é casual nem resulta de uma simples analogia. A atividade tropicalista se materializa como exercício surrealista: uma prática em que a realidade é fecundada pela imaginação e pelo sonho, iluminando as possibilidades reprimidas. Esta prática, de inspiração materialista, antropológica, volta-se para o cotidiano, mais precisamente para a mitologia urbana, aí investindo as forças do êxtase para a revolução.

Visa não à realidade, enquanto totalidade indiferenciada, mas aos objetos próximos, obsoletados, arcaizados, libertam-se, pela desrealização, as forças revolucionárias ocultas nesses objetos, pois, segundo a inspiração surrealista, seria necessário fazer explodir a representação – a linguagem instrumentalista que lhes confere realidade –, o que se consegue com a crítica do sujeito, pelo afrouxamento da individualidade (FAVARETTO, 2000, p. 114-115).

Com a intenção de esboçar um diálogo com o estrangeiro (utilização da língua do outro para ser ouvido), *Lost in the paradise* dá continuidade à forma de representação já utilizada no Tropicalismo, pois, ao construir imagens oníricas em inglês, promove a ruptura com a realidade, ressignifica o reprimido e produz uma leitura antropofágica sobre o real. Diferencia-se essa canção, no entanto, das tropicalistas uma vez que apresenta como centro da desconstrução a figura do próprio compositor – Caetano Veloso – associada a um conflito pessoal específico: a prisão militar e a sobrevivência no exílio.

Iniciada a música com a marcação rítmica de uma marcha bossa-novista, o eu-lírico – nos versos iniciais da primeira estrofe – se dirige à figura do gafanhoto-avião⁹ que não pode voar alto (“Meu pequeno gafanhoto / O avião não pode voar muito alto”) e enfatiza, no desenrolar de imagens em que tenta se comunicar com o mundo exterior, a impossibilidade de marcar seu lugar. A simbologia em torno do gafanhoto¹⁰ associa o inseto ao tormento, à peste, à passagem por períodos de transição em que se instaura uma situação caótica de

⁹ Há um encadeamento de sentido entre o primeiro e o segundo versos, como se fosse um *enjambement*, provocando a sensação de que os vocábulos “grasshopper / Airplane”, na verdade, ao se traduzir para o português, formam uma palavra composta. Por isso, entendemos que gafanhoto-avião é a expressão adequada para se analisar a canção. Na quarta estrofe, essa ideia fica mais clara, pois as duas palavras ficam lado a lado no mesmo verso e são enunciadas novamente como uma única palavra (My little grasshopperairplane).

¹⁰ Conforme o dicionário de símbolos, os gafanhotos são a própria imagem da praga e da multiplicação devastadora. Aparecem com este significado no *Êxodo*, 10, 14 ao *Apocalipse*, 9, 3, onde representam, segundo os exegetas, as invasões históricas ou os tormentos de origem demoníaca. Este aspecto não deve ser negligenciado, uma vez que o exorcismo foi, por muito tempo, utilizado contra os gafanhotos. No Antigo Testamento, a invasão dos gafanhotos, embora provocada por uma decisão especial de Deus, permanece uma calamidade de ordem física; no Novo Testamento, o símbolo toma uma outra distinção: a invasão do gafanhoto torna-se um suplício de ordem moral e espiritual (*Apocalipse*, 9, 1-16). A partir dessa mesma ótica, Tchuang-tsen só inclui multiplicação inoportuna dos gafanhotos como resultado de desordens cósmicas, sabidamente provocadas por desregramentos microcósmicos. Na verdade, o gafanhoto tinha um valor totalmente diferente na China antiga: a sua multiplicação era um símbolo de posteridade numerosa, portanto, de bênção celeste. O ritmo de seus pulos era associado aos ritos da fecundidade e às regras de equilíbrio social e familiar (CHEVALIER, 1998, p. 456)

destruição a fim de possibilitar o surgimento de uma nova ordem. Seria mais lógico, numa primeira leitura, relacionar esse inseto à presença dos militares, ou seja, ele seria a personificação da devastação provocada pela ditadura. O baiano indica, contudo, que o gafanhoto é seu, isto é, uma projeção de si em um estado de total alheamento, distante de si mesmo (“Eu te encontrei tão longe do meu lado”). Nesse verso, podemos dizer que o eu-lírico se duplica e assume também a posição de interlocutor.

Tendo como pressuposto que o tropicalista produziu ruído ou movimento de abertura no campo da música popular, diríamos que o gafanhoto representa o contrassenso criado pelo compositor no campo da música popular e, sem o pretender, também da política, ou seja, por incomodar tanto os padrões comportamentais de um governo ditatorial (baseado na tríade Família-Igreja-Estado) quanto os de uma classe artística voltada ao combate anti-imperialista, o baiano acabou na prisão impossibilitado de continuar cantando. Por isso, o movimento da canção é de fechamento: derrotado, recolhe-se em si mesmo, no ambiente do sonho, do desejo (“Estou perdido no meu passado na minha própria luz verde”). Como estamos tratando do universo onírico, essa figura, por outro lado, pode estar representando exatamente o contrário da ideia já consagrada: o gafanhoto estaria anunciando não a destruição, mas o surgimento de uma nova ordem.

Ao enunciar o refrão (o qual é repetido sempre duas vezes entre as estrofes, sendo que isso só não ocorre entre a terceira e a quarta, porque são cantadas de forma encadeada), há uma mudança na base rítmica que irá se repetir apenas quando o refrão ressurgir (nas outras estrofes da canção, volta-se ao ritmo inicial), ou seja, de marcha bossa-novista passamos para acordes marcados pela guitarra elétrica estabelecendo diálogo com o rock internacional e dando maior abrangência à palavra cantada. A guitarra e a voz aguda de Caetano – que é gritada neste trecho – acabam provocando um ruído na melodia, um desconforto, acentuado pela aceleração do ritmo, o que, no final da canção, atinge um estado de alucinação criando uma possível circularidade no canto e na dança, o que rompe com a noção de temporalidade. É nesse ambiente que há uma mudança de interlocutor, ou seja, em meio ao ritmo agressivo do

rock, o eu-lírico enfatiza para o outro (o interlocutor – estrangeiro ou não – nesse momento é múltiplo: “meu amor, meu irmão, minha menina”) o desejo não de não ser socorrido (“Não me ajude”), mas de ser ouvido (“Apenas diga o nome dela/Apenas deixe-me dizer quem sou”), de ter novamente direito à palavra.

A repetição incessante desse refrão de tons agressivos (voz gritada, rock em contraposição à bossa nova e uso de verbos no imperativo), depois da quarta estrofe (no fim da canção, quando há uma diminuição do volume do som, ouvimos o compositor enunciando a palavra *just*, pelo menos duas vezes), acena para a criação de uma circularidade que se multiplica como em um caleidoscópio. Em 1975, no *release* do disco **Joia** (VELOSO, 2005, p. 196), Veloso traz à tona um texto, também de conotação onírica, em que rediscute a possibilidade do surgimento da esperança (do verde) em meio à realidade caótica, o que se relaciona com as imagens surrealistas apresentadas na segunda estrofe da canção: a contraposição entre o branco representante do outro, da ditadura, da interdição da palavra, do processo de modernização, da folha em branco (“O dedo dela de plástico grande e branco”) e o escuro associado ao compositor (“Rodeia meu cabelo verde escuro”) pode ser entendida como metáfora dessa realidade na medida em que se abre um resgate da imagem da mão direita (“Mas não é a tua mão direita desconhecida”), representante da possibilidade de mudança, presente em *Tropicália* (“Na mão direita tem uma roseira/Autenticando eterna primavera”).

Caetano Veloso defende que "nenhum círculo vicioso é vicioso a ponto de impossibilitar o verde, o aparecimento do verde, a esperança no aparecimento do verde, escravo livre da insensatez azul e do equilíbrio amarelo" (VELOSO, 2005, p. 196). Para acentuar a postura de intervenção, a terceira estrofe – construída também sob frases nominais em primeira pessoa – centra-se na interioridade do eu que mistura figuras antitéticas para que visualizemos a sua própria imagem (“Eu sou o sol, a escuridão”), chegando ao

extremo de se apresentar como uma ameaça ao marujo¹¹, ou seja, a um novo e talvez terceiro interlocutor (“Meu nome é onda da morte verde, marujo”).

Essa imagem acena para um cenário de violência em que se aponta para a morte como último termo, como sua força maior, o que, sem dúvida, instiga o interlocutor a escutar e honrar o nome de quem tem esse poder divino (“E honre o meu nome/Escute o meu). A aflição causada pelo medo da morte ganha *status* de transformação na medida em que o homem acuado pela ditadura tem seu cabelo raspado para indicar sua pequenez e sua falta de força e ressurge maior do que ele mesmo já que – narcisicamente – é a própria morte misturada ao retrato da América do Sul¹² e do mundo: ele se compreende tal qual o representante do mundo como se estivesse dizendo que é muito maior do que seu tamanho. O desejo que estava preso à imobilidade em *The empty boat*, quando o eu-lírico se encontrava prisioneiro entre os opostos de seu vazio existencial, enfim se realiza por meio da figura do gafanhoto-avião que, mesmo não voando alto, ainda consegue saltar longe e continua, por um lado, produzindo ruído e, por outro, criando seu próprio paraíso, apesar de estar aprisionado nos limites do sonho.

2.3 ENTRE O TOMBO DO NAVIO E O BALANÇO DO MAR

Ficamos, pois, cada um entregue a si-próprio, na desolação de se sentir viver. Um barco parece ser um objeto cujo fim é navegar; mas o seu fim não é navegar, senão chegar a um porto. Nós encontramos-nos navegando, sem a idéia do porto a que nos deveríamos acolher. Reproduzimos assim, na espécie dolorosa, a fórmula aventureira dos argonautas: navegar é preciso, viver não é preciso.

Fernando Pessoa

¹¹ Optamos por traduzir a palavra *salt* por marujo e não por sal, pois no contexto da canção ela parece ter a função de vocativo, ou seja, seria o interlocutor a quem Caetano está se dirigindo no verso (*My name is green wave death, salt*).

¹² Não trabalhamos neste texto com a questão da dimensão continental da canção, associada à América Latina e às questões que envolviam Cuba, a guerrilha urbana e as forças de resistência porque essa referência não nos parece configurar o centro da discussão nesta canção.

Em meados de 1860, surgiu, na região do Recôncavo baiano, o samba de roda: estilo musical atrelado à cultura negra o qual possui inúmeras variantes. Estudiosos da música popular, como José Ramos Tinhorão (2004) e Luiz Tatit (2004), consideram o samba de roda baiano a principal fonte do samba carioca, que, como se sabe, veio a tornar-se, no decorrer do século XX, um símbolo indiscutível de brasilidade. A narrativa de origem do samba carioca remete à migração de negros baianos para o Rio de Janeiro no último quartel do século XIX, os quais teriam buscado reproduzir, nos bairros situados entre o canal do Mangue e o cais do porto, seu ambiente cultural inicial, onde a religião, a culinária, as festas e o samba eram partes destacadas. Parece indiscutível que as famosas “tias” baianas – como tia Amélia, tia Perciliana e, sobretudo, tia Ciata – e seus filhos – como Donga e João da Baiana – tiveram papel de relevo na fase pioneira do samba no Rio de Janeiro, sobretudo até meados dos anos de 1920.

O samba de roda (berço do samba carioca), de maneira geral, pode ser dividido em dois tipos: o “samba chula” (mais típico na região de Santo Amaro, cidade natal de Caetano Veloso) e o samba “corrido”. No primeiro, ninguém samba enquanto o cantor principal está “tirando” ou “gritando” a “chula”, nome dado à parte poética entoada antes de iniciar propriamente a dança. Após a declamação, é introduzida a voz do coro ou o chamado “relativo”, resposta coral cantada pelas mulheres. Quando termina a parte cantada, samba só uma pessoa de cada vez em meio à roda e apenas ao som dos instrumentos e das palmas com destaque para o ponteado feito na viola¹³. O samba corrido, por sua vez, apresenta um canto mais responsorial, alternando-se rapidamente entre um ou dois solistas e a “resposta” coral dos participantes. A dança acontece ao mesmo tempo em que o canto é entoado, e várias pessoas podem sambar de cada vez.

Esse preâmbulo para elucidar as diferenças entre esses estilos de samba de roda fez-se necessário, pois a canção *Marinheiro só* – atribuída à cultura popular e musicada por Veloso – mistura essas duas formas tradicionais, fazendo-as dialogar com a modernidade da guitarra elétrica – símbolo da

¹³ A viola típica da região de Santo Amaro é chamada de “machete” (substantivo masculino, pronuncia-se com o “e” do meio fechado: “machête”) e tem dimensões reduzidas, sendo pouco maior que um cavaquinho.

revolução tropicalista. Nessa melodia, conforme a tradição, temos a declamação inicial do solista sem a resposta imediata do coro – resgate da chula – insinuando a existência de atenta escuta da roda de samba como ocorre com a canção do baiano.

Eu não sou daqui
 Marinheiro só
 Eu não tenho amor
 Marinheiro só
 Eu sou da Bahia
 Marinheiro só
 De São Salvador
 Marinheiro só

Ô, marinheiro, marinheiro
 Marinheiro só
 Ô, quem te ensinou a nadar
 Marinheiro só
 Ou foi o tombo do navio
 Marinheiro só
 Ou foi o balanço do mar
 Marinheiro só
 Lá vem, lá vem
 Marinheiro só
 Como ele vem faceiro
 Marinheiro só

Todo de branco
 Marinheiro só
 Com seu bonezinho
 Marinheiro só

Eu sou daqui...

Para iniciar a canção, os primeiros quatro versos são entoados antes do começo propriamente do canto, o que é uma característica do samba-chula uma vez que a “chula” é o nome da estrofe entoada, em alto e bom som, pelos cantadores ou gritadores e seguida de uma espécie de improviso, comentário ou “relativo” ao que foi chulado que, em outras palavras, representa a entrada da resposta do coro ao chamado do solista. Por isso, depois da fala inicial do eu-lírico – em que ele convida a roda a participar do canto –, os versos iniciais se repetem seguidos pela voz do coro que repetirá o título da canção em forma de refrão, marcando a solidão do marinheiro e sua condição de estrangeiro, solitário e sem amor (“Eu não tenho amor / Marinheiro só”).

A diferença do samba de Caetano em relação ao da cultura popular está primeiramente na enunciação do cantador, pois poderíamos dizer que ele dialoga, num primeiro momento, não com outro solista – como no caso do samba corrido –, mas consigo mesmo e com as notas da guitarra elétrica como em cantos responsoriais, o que reitera o universo de espelhos em que Veloso se insere. A reconstrução do universo das trovas populares (um trovador inicia o discurso, e o outro responde ao desafio) faz com que o eu-lírico, por estar sozinho, encene o jogo de repentista com sua própria imagem, o que é reforçado pela resposta do coro que destaca sua condição tanto de marinheiro solitário quanto de marinheiro apenas. A declamação inicial desse estilo musical revela, além disso, o vínculo do samba de Caetano Veloso com a oralidade: característica, segundo Luiz Tatit (2004), dos lundus africanos que organizaram a forma do samba nacional.

A marca da solidão ou da simplicidade do Marinheiro é seguida, como em *Irene*, da necessidade de afirmar o deslocamento no espaço, isto é, enfatiza-se o estrangeirismo do marinheiro viajante que não pertence ao local onde se encontra e sim à Bahia de São Salvador (“Eu sou da Bahia / De São Salvador”). Esse deslocamento no espaço é marcado pela voz do solista que é notadamente melancólica – apesar da aparente leveza do ritmo –, já que o declamador revela estar fora de seu lugar e estabelece novamente um contraste entre a alegria e a tristeza. O som da guitarra – elemento moderno e contrastante no ambiente das canções populares – acompanha a tristeza do cantador, compartilhando a sua solidão. No entanto, ao denunciar a sua condição de estrangeiro, de navegador, o solista ressalta sua origem, marcando uma identidade (de baiano) e uma procedência.

A marca da raiz (da baianidade) é descrita por uma construção linguística que aponta para a presença da religiosidade, ou seja, o declamador é “da Bahia de São Salvador”. Com esse enunciado, o eu-lírico indica o pertencimento do marinheiro à Terra (Bahia) e ao santo (São Salvador), visto que o sintagma nominal “de São Salvador” estabelece a posse de seu referente: a “Bahia”. Além disso, o que conhecemos hoje como capital do Estado da Bahia chamava-se, no século dezoito, de Cidade da Bahia, cidade dos pretos ou de São

Salvador: nome imortalizado pela canção "São Salvador", de Dorival Caymmi – considerado por Caetano Veloso o grande tradutor da alma baiana e do lirismo das décadas que precederam à Bossa Nova.

Nessa tentativa de marcar seu lugar entre a Bahia dos pretos e a do santo, o resgate de Caymmi e a indicação da presença da religião são significativos, pois há novamente, em Caetano, a preocupação em resgatar um estilo musical esquecido pela MPB tradicional, associado à cultura popular e à conhecida “Era do rádio” a fim de delimitar seu projeto estético ao encontrar um espaço para a própria identidade entre a terra e a religiosidade entoada por um samba de roda, representante das heranças provenientes da cultura cristã amalgamadas aos legados dos cultos africanos. Dessa forma, a origem do "Marinheiro só" é demarcada por que a Bahia tem de telúrica (lar) e de distintiva – assim como é singular o sorriso de Irene – e não de integradora. A postura de Veloso é provocativa diante de um Brasil idealizado de forma homogênea, sobretudo se pensarmos em um contexto social e político que visava garantir a unidade nacional defendida de modos diferentes tanto pelos militares quanto pela esquerda engajada.

Traços de religiões se revelam também na canção por meio das próprias vestes do marinheiro (“Todo de branco / Com seu bonezinho”). Essa cor é símbolo de iniciação tanto para os católicos quanto para umbandistas – crenças norteadoras da formação do povo baiano. O branco é utilizado na religião católica para marcar ritos de passagem como o batismo e o casamento. Nas religiões africanas, essa cor também possui diversos significados que remetem a ritos de passagem. Na África Negra, segundo Chevalier e Gheerbrant,

os rituais iniciáticos condicionam toda a estrutura da sociedade, o branco de caulim – branco neutro – é a cor dos jovens circuncidados (...) com o branco, eles besuntam o rosto e, às vezes, todo o corpo, a fim de mostrar que estão momentaneamente fora da sociedade (CHEVALIER, 1998, p. 143).

A capa deste disco também é branca, o que pode remeter tanto ao silêncio quanto à passagem. O Marinheiro só, faceiro e todo de branco, pode ser o estrangeiro: aquele que está fora de seu lugar e da sua sociedade (está em

trânsito) assim como os jovens africanos que participam dessas cerimônias de iniciação, ou seja, a cor branca é aquela utilizada por quem se dirige a um ritual e simboliza a ingenuidade, a pureza e o sagrado. Depois de realizada a passagem, o branco é substituído pelo vermelho¹⁴ e que estimula o despertar do desejo, do erótico, do profano indicado pela violência do "dente na veia". Dessa forma, a quebra da ingenuidade, referida pela cor branca, ocorre pela dança – pelo deslizar do corpo na linguagem – uma vez que revela a presença da sensualidade e do erotismo atribuídos ao povo negro. Gilberto Freire afirma que “passa a ser defeito da raça africana, comunicado ao brasileiro, o erotismo, a luxúria, a depravação sexual” (FREIRE, 1981, p. 315). Para o negro, a sensualidade é natural; para o branco, depravação. O olhar do branco é que erotiza a postura do negro.

Na coreografia de um samba de roda tradicional, por exemplo, um dos gestos mais típicos é o chamado “miudinho”: movimento corporal feito, sobretudo, da cintura para baixo, que consiste num quase imperceptível deslizar para frente e para trás dos pés colados ao chão, com a passagem correspondente dos quadris. Além disso, o movimento que norteia e encerra a participação de um dançarino ou de um casal na roda é conhecido como umbigada. Luiz Tatit descreve esse tipo de coreografia.

O caráter lascivo e voluptuoso dessas produções sonoras dos primeiros séculos, que tanto incomodou a moral europeia ainda em tempos de Inquisição, tem sua origem na *umbigada*, ritmo e dança já praticados no Continente Negro com a finalidade estrita de antever, com representações alegóricas, as cenas amorosas que sucedem a cerimônia do casamento (“lemba” ou “lembamento” para os africanos) nos países assolados pelo tráfico humano. De fato, a umbigada descrevia justamente o roçar de baixo ventre entre os parceiros que assumiam o centro da dança nos batuques. Ao que parece, os negros do sul de Angola chamavam essa cena de *semba*, de cuja variação sonora teria derivado mais tarde o nosso samba. (TATIT, 2004, p. 22)

Sabendo-se que o samba de roda nasce desse contexto, do canto de africanos que foram escravizados e trazidos para trabalhar nos engenhos e nas

¹⁴ Coincidência ou não vale a lembrança de que a capa do álbum de despedida – Barra 1969 – gravado por Gil e Caetano no show que fizeram em Salvador é vermelha com o título do disco escrito em verde.

lavouras de cana-de-açúcar, pode-se pensar que a mistura entre cultos religiosos, dança e sensualidade é apenas uma marca do povo africano. Caetano Veloso conviveu com esse estilo musical e cantava-o desde a infância; nesse sentido, o compositor resgata um dos ritmos do seu tempo de ingenuidade (nostalgia) e mistura-o à modernidade musical: alia o elemento arcaizante (samba de roda) ao símbolo da modernidade (guitarra elétrica) para discutir o problema da canção brasileira (retomar a “alma lírica”) e da sua própria condição de humilde marinheiro solitário e traz à tona “os anacronismos do Brasil”, citados por Roberto Schwarz.

Essa preocupação pressupõe a continuidade de um projeto de intervenção cultural e um modo de construção direcionado à criação, conforme Veloso, de uma organicidade dentro da canção brasileira capaz de resgatar ritmos e dicções esquecidas ou abafadas pela música de festival¹⁵ e reestruturá-los para construir um novo estilo de canção atrelado aos acontecimentos de seu tempo e a uma nova proposta formal. Por isso, canto de prazer e morte dos negros, o samba de roda, retomado no **Álbum Branco**, revela um dos traços característicos da identidade cultural do brasileiro: o Brasil do samba, das mulatas sensuais, dos corpos sedutores, da alegria carnavalesca e do exotismo coexiste com o Brasil da violência, da agressão, da injustiça social advinda da exploração instituída pelo colonizador que não consegue responder à questão crucial daquele instância histórica: qual é o lugar do Brasil ou do brasileiro no mundo?

O samba de Caetano acentuará essa dicotomia entre, por um lado, a alegria criadora e, por outro, a melancolia da impotência (originária da escravidão marcada popularmente pelo canto das lavadeiras – o coro), pois,

¹⁵ As músicas de festival eram, conforme Zuza Homem de Mello, caracterizadas por uma estética comum apresentada, pela primeira vez, por Elis Regina ao cantar *Arrastão*: “a música vem num tempo rápido, como se fosse uma marcha, passa por uma frase lenta, quase *ad libitum* (“Minha santa Bárbara / me abençoi / quero me casar com Janáina”), para retornar ao tempo marchado na repetição da melodia. Mas quando atinge o refrão pela segunda vez, que é o trecho mais empolgante da melodia, e que na primeira parte tinha os versos “J’ouviu / olha o arrastão entrando no mar sem fim...”, ocorre a desdobrada, anunciada pela bateria pa-paa-pá. Os novos versos “Pra mim / valha-me meu, Nosso Senhor do Bonfim...” são cantados num andamento muito mais lento, ou seja, são os mesmos compassos, porém num tempo bem mais dilatado. Em termos musicais, trata-se de um súbito *rallentando*, e seu efeito é imediato. Além de ressaltar marcação da frase, a desdobrada causava um dinamismo tão invulgar que o público era levado a aplaudir ale mesmo, antes da música terminar. Era tudo o que as canções precisavam para impressionar o júri e empolgar as plateias. Esse expediente foi tão importante que passaria a determinar o modelo das músicas de festival”. (MELLO, 2003, p. 68-69)

para os cativos, a África representava o idílio e a terra da liberdade. Esses sentimentos acabam sendo encarnados na figura do samba (alegre-melancolia) efetivamente gritado, pois sua origem está relacionada aos cantos de trabalho das lavouras (de cana, principalmente) onde as parselhas, em geral de escravos, ficavam muito distantes entre si (o que remete aos *works songs*, “cantos de trabalho” que originaram o *Blues* norte-americano).

Depois da declamação inicial, o solista repete o primeiro verso “Olha, eu não sou daqui”, e a interlocução passa a ser estabelecida com um coro feminino que lembra o canto das escravas ou das lavadeiras. A resposta – “Marinheiro só” – repetida pelo coro em forma de estribilho, cantada depois de cada entoação do solista, abre a possibilidade sempre de uma volta ao início do samba, da mesma forma ou com variações, repetindo a ideia de um tempo circular como já vimos em *Irene*. Sempre que Caetano estabelece essa estrutura caleidoscópica, instaura-se um conflito de tempos, ou melhor, há uma tendência à atemporalidade quando não há uma indicação de início, meio e fim, isto é, podendo ser iniciada por qualquer verso, a canção nos leva à quebra da linearidade do tempo e do discurso, indicando o fado do marinheiro.

O estribilho entoado pelas “lavadeiras” apresenta pelo menos duas fortes significações associadas ao destino do homem navegante: a solidão e a simplicidade da profissão. Para amenizar a primeira acepção, são enfatizadas a tranquilidade do viajante e a alegria por estar em terra, ou seja, a faceirice momentânea disfarça a solidão do mar e a conseqüente saudade da terra (“Lá vem, lá vem/Como ele vem faceiro/Todo de branco/Com seu bonezinho”). No entanto, esse estado de felicidade é apenas um instante fugaz de descontração, pois o destino do marinheiro é o mar, já que “navegar é preciso”.

No segundo conjunto de versos, associa-se o navegante à condição de homem comum, do povo, ou seja, o marinheiro é apresentado como mais um “severino”. Isso se evidencia quando o solista passa a dialogar com o marinheiro, chamando-o para a conversa a fim de investigar sobre a forma como se tornou homem do mar (“Ô, quem te ensinou a nadar”). O chamamento “ô” e o uso da segunda pessoa “te” pressupõem que o solista e o marinheiro não são o mesmo personagem, como parecia anteriormente (“eu não sou daqui”),

mas têm certa proximidade, isto é, a forma de tratamento utilizada pelo eu-lírico indica uma intimidade comum aos homens do povo mesmo que não se conheçam.

Essa abordagem seria impensada se estivéssemos diante de um personagem representante de uma alta classe social. Apesar de aparentemente estabelecer uma interlocução com o marinheiro, percebemos que as perguntas que o solista lhe dirige não esperam necessariamente uma resposta, mas apresentam uma limitação, ou seja, ao questionar sobre o fado de marinheiro solitário ou de marinheiro somente, o cantador dá ao navegante sempre duas possibilidades de resposta: "Ou foi o tombo do navio/Ou foi o balanço do mar". Isso indica que há certa previsibilidade na personalidade do marinheiro: independentemente da alternativa, é clara a obrigação e não a opção de navegar como ocorre com *Os Argonautas*.

2. 4 ATRÁS DO TRIO ELÉTRICO NA TERRA DO SOL

Somente correndo com seus próprios passos em
um tempo que é do homem – nem de Deus nem do
Diabo – é que se pode fazer o sertão virar mar.

Leonardo Oliveira

O Carnaval é uma manifestação cultural que se revelou, no Brasil, no pátio das senzalas, mais tarde no quintal das classes marginalizadas, e tomou as ruas se transformando – por volta dos anos de 1920 – na festa nacional por excelência. Como forma de expressão popular, a canção que embala os dias de festejos – o samba, estilo musical herdeiro do lundu: combinação de som e dança de origem africana e europeia – esteve, durante muito tempo, à margem da cultura oficial (pelo menos até as emissoras de rádio, nas décadas de 1930 e 1940, lançarem compositores e intérpretes – as primeiras celebridades musicais – em programas de auditório). Esse processo criou modismos e influenciou as práticas cotidianas, sobretudo entre as classes de menor poder aquisitivo, pois

as camadas mais altas da sociedade associavam o samba à cultura negra, o que reforçava certo preconceito e exclusão desse ritmo das altas rodas sociais.

O canto dos escravos, como vimos na análise da canção anterior, foi inicialmente entoado nos terreiros das Casas-Grandes como forma de divertimento e de resgate da memória da África Negra. Na sua cadência, assinalada pelas palmas no estribilho – o qual sempre é repetido como no samba de roda ou na capoeira, ou seja, da mesma maneira como é conduzido por Caetano Veloso o refrão de *Marinheiro só* –, incorporavam-se à dança da umbigada os temas envolvendo a saudade de um tempo distante, de um amor desafortunado, de uma tristeza ou desilusão (temas que serão explorados, posteriormente, por um estilo musical denominado samba-canção, que Caetano retoma, diante de seu projeto estético de resgate da “alma lírica”, neste disco ao gravar *Chuvas de Verão*). Através do ritmo alegre da dança, o canto busca reforçar aspectos da cultura negra e repensar a tradição afro que se conjuga à herança do branco europeu.

O sentido de liberdade dessa festa popular, por ter como pano de fundo sempre alguma forma de opressão, é uma marca típica da euforia contagiante do Carnaval reforçada tanto pela disposição das datas no calendário cristão – em que essa festa popular precede um momento de privação (Quaresma) – quanto pelos disfarces – o uso das fantasias e das máscaras que cria um ambiente descontraído, como se as diferenças entre corpo, raça ou etnia pudessem ser anuladas (na avenida, todos parecem iguais, e a cidade se mistura).

Como o Carnaval de rua podia representar alienação política, acabou perdendo cancha para formas artísticas mais participantes como as apresentações teatrais e os festivais da canção. O resgate dessa celebração da liberdade viria com a canção *Atrás do Trio Elétrico*, de Caetano Veloso, depois de muitas discussões sobre o tema com o grupo tropicalista e outros artistas.

Pelo fim dos anos 60, as marchas (e mesmo os sambas) de Carnaval cariocas estavam desaparecendo, os bons compositores que surgiram com a (e depois da) bossa nova não encontram o jeito de se adequar ao Carnaval. Houve várias tentativas de ressuscitar o gênero, todas abortadas. Há uma foto, tirada em 66, em que Chico Buarque,

Paulinho da Viola, Edu Lobo, Torquato Neto, Gil, Capinam, eu próprio e tantos outros de minha geração aparecemos ao lado de Tom Jobim, Braguinha (o grande compositor João de Barro, então setuagenário) e velhos cantores da Rádio Nacional, num encontro promovido por não sei quem para reerguer a canção carnavalesca. Mas dali não saiu nenhum samba ou marcha memorável. O meu *Atrás do Trio Elétrico* quebrou o tabu. Composto em 68, esse quase-frevo foi um sucesso nas ruas de Salvador no Carnaval de 69 - e ficou conhecido no Brasil inteiro. Eu, no entanto, não tive a alegria de presenciar esse milagre: estava na cadeia (VELOSO, 1997, p. 464).

O quase-frevo¹⁶ *Atrás do trio elétrico* foi composto, por Caetano Veloso, como forma de resgatar a relevância dessa festa popular que conseguira, de certa forma, disfarçar momentaneamente tanto os problemas envolvendo exclusão social e diferenças de classe quanto a presença contínua da opressão da ditadura militar no momento de seu maior recrudescimento (AI-5), colocando os foliões na mesma situação: em meio à rua, todas as pessoas vestem a mesma camiseta, pois o Carnaval é a festa da libertação moral, política e sexual.

Atrás do trio elétrico
Só não vai quem já morreu
Quem já botou pra rachar aprendeu
Que é do outro lado, do lado de lá
Do lado que é lá do lado de lá

O sol é seu, o som é meu
Quero morrer, quero morrer já
O som é seu, o sol é meu
Quero viver, quero viver lá
Nem quero saber
Se o diabo nasceu foi na Bahi-
Foi na Bahia
O trio eletro-sol rompeu no meio-di-
No meio-dia

Além de desestabilizar os tabus da sociedade de então por cantar a liberdade criativa e alienante do trio elétrico, há também o avivamento da

¹⁶ Pelas referências a este estilo musical encontradas em **Verdade Tropical**, entendemos que o frevo do Carnaval Baiano configura-se inicialmente como uma mistura do frevo pernambucano (ritmo rápido e dançante) - levado até Salvador, em 1948 ou 1949, pelo grande bloco de frevos conhecido como Vassourinhas, o qual inspirou o engenheiro de mecânica *Osmar Macêdo* e o radiotécnico *Dodô Nascimento* a criarem os paus-elétricos, que originaram, por sua vez, os trios elétricos - com as marchas carnavalescas cariocas. Assim, dessa mistura, ou desses quase-frevo, os baianos, segundo Veloso, sempre preferiram, "para o Carnaval, brincar pulando ao som de marchas rápidas" (VELOSO, 1997, p. 463).

polêmica em torno da guitarra elétrica. Durante o período dos festivais, esse instrumento musical era amaldiçoado pelos bossa-novistas e paladinos da canção de protesto, visto que representava simbolicamente a dominação americana. Durante os primeiros anos do regime militar, intelectuais, cantores, compositores, jornalistas e artistas em geral debatiam acirradamente a necessidade de se construir uma expressão artística brasileira com claras referências à tradição popular. Para isso, aclamava-se, por exemplo, o violão e o cavaquinho como os instrumentos legítimos para se fazer música autenticamente brasileira, amaldiçoando a guitarra elétrica.

Atrás do trio elétrico configura, dessa forma, a quebra desse paradigma apregoado pelas canções de festival e estabelece um paradoxo: a canção apresenta um ritmo extremamente euforizante ("Atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu") o qual se contrapõe ao ambiente de repressão política em que o país vivia à medida que canta a liberdade – mesmo que transitória – idealizada pelo Carnaval. Segundo Franchetti e Pécora,

A utilização do trio como tema, bem como as músicas feitas para serem tocadas por esse tipo de conjunto, foi importante elemento para Caetano, "na medida em que uma manifestação musical tipicamente popular e brasileira incorpora integralmente instrumentos elétricos, pelos quais, vira e mexe, ele era condenado" (FRANCHETTI; PECORA, 1981, p. 68).

No primeiro bloco da canção – "Atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu" –, o eu-lírico indica uma espécie de lugar comum, ou seja, todos seguem o trio elétrico, o que marca o destino de toda a gente: acompanhar o Carnaval. Assim, constrói-se uma identidade não marcada por grupos étnicos, raciais ou políticos, mas pelo som que vem da rua, o que revela um sinal de distinção capaz de acentuar traços que caracterizam culturalmente o baiano e o brasileiro. As diferenciações culturais são marcadas pelo que nos individualiza e nos separa do outro, ou seja, por estarmos unidos por laços próprios de relações familiares, redes de parentesco (clãs, aldeias, tribos) e por vivermos e nos reconhecemos como pertencentes a um mesmo modo peculiar de vida e representação social, estabelecemos entre nós, e em relação ao outro, as nossas

fronteiras. No Carnaval, dada a sensação de que "tudo é permitido", o limite é quebrado e redefinido pela liberdade da dança e não pelas crenças.

A celebração dessa festa (meio religiosa, meio profana), na canção de Caetano, ocorre ao se questionarem os espaços antes delimitados por conveniências sociais que, durante os dias de comemoração, caem por terra e dão lugar ao culto do prazer, ao exagero, ao uso das máscaras e dos disfarces, aos desfiles e às patuscadas, nos quais as bebedeiras e comilanças parecem escapar de qualquer controle e norma social como se o diabo estivesse solto ao meio-dia em meio à rua. Na terceira estrofe, o compositor se refere a essa ideia não só de lugar comum porque todos participam do Carnaval, mas também de um processo associado à experiência do excesso que se constrói por meio da aprendizagem: somente "quem já botou pra rachar e aprendeu" entende que é possível, através das brincadeiras e da inversão de valores, vislumbrar a ordem que parece contrária àquela que experimentamos cotidianamente. O culto do avesso ("Que é do outro lado, do lado de lá") é certamente compreensível na medida em que se transforma em força de resistência.

Quando o paradigma da primeira pessoa dominante nessa primeira parte do disco é parcialmente quebrado, a ideia da coletividade do Carnaval se materializa por meio do uso da terceira pessoa verbal como se nela pudessem existir o eu e o outro. Claramente Veloso fala a um interlocutor em terceira pessoa que se encontra "do lado de lá", ou melhor, ao se referir a um "ele", que pode ser ocupado por qualquer folião do Carnaval (por isso, o "só não vai quem já morreu"), o eu-lírico se mistura com o outro e pode, mais livremente, ocupar seu lugar na enunciação (as trocas de papéis são aceitas). No Carnaval, tudo é permitido, por isso os interlocutores podem preencher os mesmos lugares, que, nesse caso, fazem referência a uma espécie de morte, de passagem para o outro lado: metafísico ou transcendente ("Que é do outro lado do lado,/De lá do lado que é lá/Do lado de lá"). A repetição incessante da mesma ideia produz ecos de sentido. A projeção de um outro lado se reflete em espelhos em perspectiva e conseqüentemente sobre si mesma, provocando uma alternância de lugares em que se pode voltar sempre ao mesmo ponto,

estabelecendo novamente a circularidade do tempo que vimos em *Irene* e *Marinheiro só*, por exemplo, e possibilitando o questionamento da história.

Veloso assume a interlocução por meio de frases qualificativas em que configura o espaço do eu e do outro (“O sol é seu, o som é meu”) e inverte também as posições de cada um (“O som é seu, o sol é meu”) como se, apesar de os lugares ocupados pelo eu-lírico e seu interlocutor se alternarem, não houvesse a possibilidade de se encontrarem no mesmo espaço ao mesmo tempo, pois sempre estão em lados distintos. Com toques onomatopéicos, o eu-lírico caracteriza-se como o som e, nesse instante, deseja a morte; depois, assinala-se como o sol e experiencia o desejo de viver do outro lado.

A transição entre a morte e a vida (ou entre o sol e o som) associa-se, no discurso, à figura mitológica do diabo. O eu-lírico não pretende saber se o diabo nasceu mesmo na Bahia (“Se o diabo nasceu foi na Bahi-/Foi na Bahia”) só quer sentir a melodia. Ou seja, ligando-se inversamente à épica glauberiana de “Deus e o diabo na terra do sol”, Caetano discute essas simbologias em sua canção (“O trio eletro-sol rompeu no meio-di-/No meio-dia”), mas se nega a assumir a problemática em torno das mazelas políticas e sociais do país – centro do romantismo conscientizador de Glauber Rocha. *Atrás do trio elétrico*, representante de uma herança marcada pelas diferenças de classe no país, cultua a dança e o canto sob o sol do meio do dia – exatamente no momento em que as pessoas não têm sombra nem identidade, ou seja, é a hora do diabo e da libertação dos desejos.

2. 5 OS ARGONAUTAS: A ALMA INQUIETA

Porque ele tem um navio mas sem mastros
 Porque o mar secou
 Porque o destino apagou
 O seu nome dos astros
 Porque o seu caminho foi perdido
 O seu triunfo vendido
 E ele tem as mãos pesadas de desastres.
 Sophia Breyner

“Navegar é preciso, viver não é preciso”. Essa frase é parte de um texto encontrado na arca de inéditos de Fernando Pessoa (2003). Com ela, o poeta português resgata a memória dos antigos navegadores, pois foi o general romano Pompeu quem a pronunciou pela primeira vez diante de uma forte tempestade que se abateu sobre o mar e deixou hesitantes os capitães dos navios. Frente ao perigo e à morte, o general, subiu a bordo, deu ordens para os marujos levantarem a âncora e gritou a famosa frase retomada pelo poeta português. Devido a seu atrevimento, ele encheu o mar com seus navios e conquistou a glória. Caetano Veloso celebra às avessas essa lembrança em seu disco de 1969.

O barco, meu coração não aguenta
 Tanta tormenta, alegria
 Meu coração não contenta
 O dia, o marco, meu coração
 O porto, não

Navegar é preciso
 Viver não é preciso

O barco, noite no céu tão bonito
 Sorriso solto, perdido
 Horizonte, madrugada
 O riso, o arco da madrugada
 O porto, nada

Navegar é preciso
 Viver não é preciso

O barco, o automóvel brilhante
 O trilho solto, o barulho
 Do meu dente em tua veia

O sangue, o charco, barulho lento
O porto, silêncio

Navegar é preciso
Viver não é preciso

Na mitologia grega, os argonautas eram os heróis que velejavam na nau Argó para recuperar e dominar o mundo conhecido; da embarcação vem também o nome Argos, o cão de Ulisses que morre logo após reconhecê-lo no retorno a Ítaca depois de mais de dez anos em que partira o dono para a Guerra de Troia. O relato dessa epopeia é atribuído a Homero, que resolveu cantar os percalços de Odisseu (chamado Ulisses em latim), navegador compulsório e errante intencional. O destino dos heróis e de Ulisses era viajar porque o mar ou a 'errância' lhes possibilitaria alcançar a glória e a imortalidade. Em terras portuguesas, a sina dos navegadores foi cantada por Luiz Vaz de Camões em **Os Lusíadas**. O poeta celebra a bravura e a coragem do viajante português, que dominou os mares como tentativa de reviver a soberania perdida. A glória foi conquistada pelos argonautas, e o canto de louvor dos seus feitos configura-se como possibilidade de retomada do destino de construir um novo Reino.

No começo do século XX, Fernando Pessoa publica **Mensagem**, épica moderna em que o autor se configura como poeta-mensageiro de um novo Portugal. Nessa obra, Pessoa reafirma o nacionalismo messiânico ao celebrar os feitos e os heróis lendários, fundadores do país. A personificação desse sonho concentra-se na figura de D. Sebastião, um rei louco que dá aos portugueses uma razão para existir. Ele é quem será o chefe dos bravos heróis que conquistarão novas terras e a grandiosidade perdida de Portugal. Assim, retornando ao mito de D. Sebastião, o poeta inventa uma nova possibilidade de ser grande, um novo destino para fugir à deterioração do cotidiano. Uma viagem espiritual e utópica em busca da história, do homem e do sentido da vida portugueses. É preciso viajar para ser grande, para conquistar o sonho mítico.

Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa:
navegar é preciso, viver não é preciso.

Quero para mim o espírito desta frase,

transformada a forma para a casar com o que eu sou:

viver não é necessário; o que é necessário é criar.
 Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso.
 Só quero torná-la grande,
 ainda que para isso tenha de ser o meu corpo
 e a (minha alma) a lenha desse fogo.

Só quero torná-la de toda a humanidade;
 ainda que para isso tenha de a perder como minha.
 Cada vez mais assim penso.

Cada vez mais ponho na essência anímica do meu sangue
 o propósito impessoal de engrandecer a pátria e contribuir
 para a evolução da humanidade.

É a forma que em mim tomou o misticismo da nossa Raça
 FERNANDO PESSOA

Pessoa revela, por fim, um traço essencial da saudade portuguesa: um sentimento melancólico a reviver uma pequena época gloriosa, a qual ultrapassou os séculos por meio do desejo de um tempo que chegou a existir por um curto período e foi sempre revivido por meio do sonho na incessante busca de engrandecimento da memória dos heróis antigos. No poema “Ascensão de Vasco da Gama”, por exemplo, o poeta enfatiza a audácia e a coragem do herói viajante. As conquistas de Gama, do errante intencional que se quer eternizar por seus feitos, foram tão grandiosas e ousadas que até mesmo os deuses pasmaram. A terra se choca diante da audácia e do poder do marinheiro, e o mar passa a se revestir de uma conotação mítica que gira em torno da magia que envolve os homens que vão ao mar, que desafiam as forças da natureza para se fazer célebres e tornar a pátria grande: exemplo para toda a humanidade.

Os Deuses da tormenta e os gigantes da terra
 Suspendem de repente o ódio da sua guerra
 E pasmam. Pelo vale onde se ascende aos céus
 Surge um silêncio, e vai, da névoa ondeando os véus,
 Primeiro um movimento e depois um assombro.
 Ladeiam-no, ao durar, os medos, ombro a ombro,
 E ao longe o rastro ruge em nuvens e clarões.

Em baixo, onde a terra é, o pastor gela, e a flauta
 Cai-lhe, e em êxtase vê, à luz de mil trovões,
 O céu abrir o abismo à alma do Argonauta. (PESSOA, 2006, p. 74)

A simbologia atrelada à melancolia portuguesa fundada pela figura do argonauta desbravador será questionada no fado *Os Argonautas*, de Caetano Veloso, na medida em que colocará em xeque o próprio papel do intelectual engajado nos anos de 1960, o qual – nos movimentos de protesto em função do resgate do homem do campo como figura representante de um ideário nacional – assume essa herança portuguesa e incorpora o papel do herói ao atribuir-se a função de mobilizador de massas – em um contexto de incipiência cultural – no combate ao regime militar. O fado de Caetano Veloso – lançado em 1969 com arranjos de Gilberto Gil e Rogério Duprat – inverte a concepção de Fernando Pessoa no momento em que aponta para a fragilidade do argonauta (do ex-tropicalista), tomado pela tristeza e pelo desânimo e neutralizado pela violência do regime militar. Em outras palavras, Caetano revela sua fragilidade e seu sofrimento: o viajante desce do barco, humaniza-se; e o sonho se desconstrói por meio das imagens de negação embaladas pelo canto da saudade de alguém que é obrigado a partir; sendo assim, o argonauta do **Álbum Branco** personifica praticamente a figura do antinavegador, daquele que quer estar na terra, que não busca mais o sonho mítico em outro lugar.

O processo de desmistificação inicia quando Veloso coloca novamente em evidência as palavras de Pessoa que invertem a clareza da frase latina (É necessário navegar, não é necessário viver) em função de uma identidade mítica centrada na necessidade de tornar a "vida a e a pátria grandes", já que uma e outra se entrelaçam para eternizar o misticismo português. Em Pessoa (poeta que tão bem sentiu a profunda responsabilidade de ter nascido em Portugal), "Navegar é preciso, viver não é preciso" levanta uma dicotomia na medida em que estabelece, por meio da palavra "preciso", a ambiguidade entre "necessidade" e "exatidão". Ambos os significados são pertinentes, embora no âmbito do texto de Pessoa fique mais evidente a ideia de necessidade e não de exatidão da viagem, uma vez que a imaginação criadora se desvela com maior intensidade do que a deriva existencial associada à procura de exatidão da viagem em si, mas – independentemente disso – ir para o mar é obrigatório.

Já a duplicidade semântica gerada pelo estribilho da canção de Caetano Veloso impele o ouvinte à lembrança dos grandes feitos e à bravura dos navegadores antigos. Contudo, a viagem apresentada pelo compositor baiano se diferencia na medida em que a possibilidade de cultuar essa memória se revela naquele momento por meio da negação da própria essência da viagem, pois a partida não se relaciona à busca de grandeza e sim à impossibilidade de concretizar o sonho. A utopia cai por terra, pois agora já não há mais mar para navegar; isto é, ao contrário de Fernando Pessoa que, por meio do resgate da aventura marítima, manifestará o desejo – espiritual e místico – de criar outra realidade por meio de uma memória positiva e alentadora do mar, Caetano Veloso é um navegador sem mar, visto que, na canção, as únicas imagens que remetem à viagem são o barco e o porto. Não há água em seus versos, só sangue. E não há perspectiva de outra realidade, só o nada, ou seja, há em Caetano o resgate de uma memória, mas a da violência geradora dos anacronismos do Brasil e mantenedora da própria ditadura militar.

É interessante pensar nessa inversão da perspectiva da saudade portuguesa associada às conquistas marítimas entoada por um fado cantado por um brasileiro. A escolha desse estilo para compor uma música que chamaremos de canção das negativas, aquela que nega a tradição do argonauta e enfatiza a falta de perspectiva, privilegiou a inversão desse espólio português que nos é tão caro. Sendo assim, essa escolha musical é interessante se pensarmos que – na perspectiva do messianismo associado à figura do argonauta – "fado" é uma palavra de procedência latina *fatum* que significa "destino". Seu canto, por exemplo, é entoado por uma só pessoa (fadista) – acompanhada por guitarra clássica (nos meios fadistas denominada *viola*) e guitarra portuguesa – que constrói no palco uma *persona* dramática para embalar a plateia através de versos melancólicos e saudosistas: a dor diante de um amor perdido, a falta de alguém que agora está distante, a saudade de um tempo feliz, temas comuns, por exemplo, às canções da Era do Rádio no período que precedeu a Bossa Nova.

Nem o mais infeliz desavisado diria hoje que o fado tem outra nacionalidade que não a portuguesa: o lirismo, o saudosismo e a melancolia

desse estilo fazem parte da representação da identidade folclórica de Portugal. Com certeza, ao indicar à gente portuguesa a autoria do fado, todos acertariam. No entanto, não há como precisar, com toda a certeza, o nascimento deste estilo que popularmente parece ter surgido na primeira metade do século XIX. Há os que atribuem a sua autoria aos cânticos dos Mouros, que permaneceram no bairro da Mouraria, na cidade de Lisboa, após a reconquista Cristã. A dolência e a melancolia daqueles cantos, que são tão características do fado, estariam na base dessa explicação. No entanto, Mário de Andrade (1974) e José Ramos Tinhorão (2004) apontam a gênese desse ritmo ao lundu brasileiro, o que configura uma desconstrução da nacionalidade do ritmo português - o fado é importado.

A questão sobre a origem dos fados apontada pelos críticos nada tem a ver nem com o debate envolvendo a produção artística dos anos de 1960, nem com a discussão sobre arte engajada ou alienada, mas a teoria de ambos pode ser utilizada para criar um contrassenso nas concepções da corrente da canção de protesto, pois, em si, contradiz a possibilidade de construir ritmos musicais sem a influência estrangeira ao indicar uma procedência brasileira para um estilo tipicamente português: há um constante diálogo entre as produções artísticas ainda mais em uma época de modernização.

Vista dessa forma, também poderíamos dizer que a origem desse estilo está na sensibilidade portuguesa às avessas, uma vez que Mário de Andrade (1974) afirma - analisando a presença musical na obra **Memórias de um Sargento de Milícias** de Manuel Antônio de Almeida - que "se percebe no fado alguma coisa do nosso lundu afrocolonial - o que concorda com a afirmativa de Luís Feitas Branco de que o fado português deriva do lundu do Brasil" (ANDRADE, 1974, p. 131). O modernista assegura que o fado pode ter surgido em nossas terras antes de fazer parte da bagagem dos marinheiros e portugueses enriquecidos que voltavam a Portugal.

O lundum, divulgando-se nas camadas brancaranas da Colônia, deu origem a uma dança cantada, primeiramente, brasileira, a que chamaram fado. Ido nas lembranças felizes dos 'brasileiros' enriquecidos, dos marujos e outros portugueses pobres, banzou pelos bordéis e pelos botequins lisboetas de beira-rio, decoraram-no as

Tágides, fixou-se na *mala vista* de Lisboa e, para nosso bem, acabou se nacionalizando português (ANDRADE, 1974, p. 131).

A partir dos estudos de Mário de Andrade, levanta-se uma perspectiva inquietante na medida em que se atribui ao ritmo musical mais característico de Portugal uma origem brasileira como se a colônia fornecesse à metrópole o dado fundamental da sua identidade: o canto da saudade. José Ramos Tinhorão também defende essa teoria a respeito da origem brasileira do fado ao indicar que um lundu

registrado como modinha nos manuscritos da Biblioteca da Ajuda – o de número 16 no caderno *Modinhas do Brasil*, intitulado ‘A saudade que no peito’ – termina com dois versos onde, em meio a um balanço típico do futuro maxixe, aparece implícita a primeira referência conhecida a uma dança que, ao lado da fofa e do próprio lundu, constituiria a terceira estilização branco-mestiça derivada dos batuques: o fado. (TINHORÃO, 2004, p. 104)

O fado, para Tinhorão, na verdade se origina de um ritmo bem brasileiro: dos batuques dos negros cantados ao som da viola portuguesa. Carregada de um nacionalismo suspeito, essa concepção apresenta o solo brasileiro como o configurador da sensibilidade da metrópole. Nesse caso, ocorreria uma inversão de papéis já que a colônia exporta o dado fundamental da cultura da metrópole.

Caetano Veloso – ao trazer esse estilo musical para compor o mosaico de seu disco de 1969 – resgata esse fado. O canto do destino português foi embalado, num primeiro momento, pelos tambores de escravos africanos da colônia e levado à metrópole não pelo argonauta, mas pelas mãos de marinheiros ávidos por dinheiro e poder, marcando não a saudade de tempos gloriosos, mas o anacronismo de a fama ter sido conquistada por meio do sofrimento escravo e da violência do colonizador. Daí a inversão de perspectiva tanto em relação à temática ligada às glórias do argonauta, ao amor ou à saudade quanto à origem de um estilo musical importado de um ambiente explorado que virou marca da nação portuguesa.

Sob essa memória da violência fundadora, as estrofes da canção *Os Argonautas* iniciam e terminam com a mesma imagem: barco e porto. Ambas

remetem ao universo da viagem do argonauta, contudo seguida de sofrimento e desalento, ou melhor, remetem à construção do eixo das negativas como núcleos temáticos da canção: o não, o nada, o silêncio – as três estrofes são encerradas com essas imagens. A partir dessa negação da palavra, Caetano passa a denunciar a privação do desejo – universo idêntico ao de *Irene*, quando alerta o interlocutor de que não pertence ao lugar em que se encontra – e o aprisionamento entre os limites que envolvem a herança do barco e do porto.

O destino do compositor baiano, juntamente com Gilberto Gil, era o de, conforme as pretensões explicitadas em **Verdade Tropical**, revolucionar a música popular brasileira, ou seja, “retomar a linha evolutiva” enunciada por João Gilberto. Contudo, a aprovação do Ato Institucional nº 5 condena os tropicalistas ao exílio. Em 20 de julho de 1969, Caetano Veloso e Gilberto Gil realizam um show de despedida em Salvador e partem para o degredo. Assim, com uma lucidez implacável, a canção *O Argonauta* confina ao espaço subjetivo o seu destino: a angústia e melancolia, pois a desolação domina-o.

Para representar essa nostalgia proibitiva, a canção pode ser dividida em três blocos que giram em torno da negatividade embalada pela melodia do fado – canto da positividade – para configurar um estado de sofrimento. Cada estrofe da canção – exposta pelo andamento sugestivo e modernista dos versos que não enfatizam as temáticas clássicas do fado, mas imagens misteriosas projetadas por uma sensação de desorientação (“Sorriso solto, perdido/O trilho solto, o barulho”) e de melancolia (“O riso, o arco da madrugada/ O porto, nada”) – expõe um aspecto do estado “de alma” do compositor associado muito mais à violência (“dente em tua veia”) do que à concepção saudosista do estilo musical de que se serve para manifestar a agressividade do entorno.

No primeiro conjunto de versos (o não), o espaço da negação constrói-se através de figuras que revelam a fragilidade do eu-lírico. Como em *Irene* e *Marinheiro só*, Caetano novamente assume a primeira pessoa verbal – o que se configura como uma de suas marcas – para enfatizar a impossibilidade de sobreviver em meio à adversidade (“meu coração não aguenta/Tanta tormenta”). O primeiro verso – assim como ocorrerá nas outras estrofes – começa com a enunciação da palavra barco ligada a um sofrimento evidenciado

pelas rimas entre as palavras "aguenta, tormenta e não contenta". Mesmo que a "alegria" – associada à imagem diurna ("dia") ou à claridade – possa ser uma perspectiva de felicidade compensadora, ela é insuficiente já que esse estado de espírito é uma promessa tão ilusória quanto a do riso do palhaço e não consegue satisfazer o coração do eu-lírico ("Meu coração não contenta"), pois, sendo apenas um convite à melancolia que certamente a sucederá, tem função paliativa, visto que inserida em um universo de privação do desejo. A repetição insistente do vocábulo coração – utilizado três vezes – se direciona para o não por meio de referências concretas: o dia, o marco, que assinalam um momento específico, que pode ser tanto o dia da partida para o exílio quanto o da prisão. Dessa forma, baseado numa linguagem fragmentada tipicamente modernista, o eu-lírico revela a direção que não quer seguir ("meu coração/o porto, não"). Assim, contrariando a perspectiva dos navegadores portugueses, quer ficar na terra, ou seja, reluta em aceitar a nova partida já que obrigatória – o que bloqueia o ideal do argonauta, mas incorpora a do viajante involuntário.

Na segunda estrofe, novamente há a presença inicial do barco, mas nesse trecho aproximado a imagens mais leves que remetem ao riso e à beleza da noite (noite no céu tão bonito/sorriso solto). O encadeamento modernista (presença de versos livres) da linguagem, contudo, cria a sensação de desorientação ("perdido Horizonte") diante da imagem do barco ("Sorriso solto"), do porto e do nada. A referência à alegria e ao riso solto até poderia construir um ambiente de descontração e de descompromisso, resgatando o homem "sem lenço e sem documento" que quer seguir vivendo; no entanto, o barco, o horizonte e o arco da madrugada, ao anunciar um novo dia, encontram a essência do riso em formato de barco: o nada. Nesse segundo bloco, ocorre o processo inverso de *Alegria, Alegria*, pois antes o homem sem lenço e sem documento estava se libertando das convenções impostas à composição de canções, mas havia uma esperança de transformação e mudança. Assim o "perdido Horizonte" e "o riso da madrugada" se convertem na antítese do baiano que fundou o Tropicalismo por meio da falta de perspectiva anunciada pelo "arco da madrugada" que não aponta um novo dia, mas o nada.

A reincidência do vocábulo barco se faz novamente presente no início do terceiro bloco, mas, nesse trecho, há uma mistura entre a imagem do “barco” – resgate mítico – e a do “automóvel brilhante” – símbolo da modernidade e da rapidez da urbe. Os dois elementos podem estar intrinsecamente associados uma vez que ambos simbolizam a possibilidade da viagem sem rumo certo e perpetuam a ideia da solidão do viajante aqui marcada pela violência (“o barulho / Do meu dente em tua veia / O sangue, o charco, barulho lento”). Nessa cena, retratada por meio de imagens justapostas, voltamo-nos para um dos grandes mitos que seduzem a humanidade: o vampirismo. Caetano também estabelece interlocução com uma vítima determinada para sua agressividade ao usar o pronome “tua”. Essa relação evidencia não só o caráter tradicionalmente sensual da mordida vampiresca, mas também a fragilidade do algoz; isto é, o vampiro é aquele que antropofagicamente suga sua vítima para absorver sua força, sendo, portanto, dependente do outro. Essa referência se concretiza quando o substantivo “sangue” lembra a mordida letal do vampiro – um dos representantes da nebulosidade da noite.

A associação entre esse eu morto-vivo que suga a essência de seu interlocutor e o silêncio do porto só reforça o tom melancólico da canção, porque, em vez de simbolizar partida ou uma possível sensualidade atribuída a esse ser da noite, o que se tem é o barulho do corpo caído sobre o charco, talvez de seu próprio sangue. Só não se sabe se o corpo é do vampiro ou da vítima, pois – se voltarmos para os primeiros versos – o trecho “O dia, o marco, meu coração” ganhará nova significação: o vampiro teme a luz do dia, e a sua vida é exterminada pela estaca no peito, pelo marco, no coração. Por outro lado, “O charco, barulho lento” são escolhas lexicais que podem reproduzir não a imagem do corpo caindo, mas o movimento do barco aproximando-se do porto silencioso. Se o vampiro necessita do “sangue” para sobreviver, o argonauta precisa do mar, que, em Veloso, está associado ao sangue – herança do rastro de violência deixado pelas conquistas dos argonautas – que o alimenta para viver. E o baiano recusa o porto com total veemência.

A queda do corpo pode ser – no entrelaçar de música e verso – praticamente visualizada: primeiro o sangue, depois o charco (poça de sangue)

e o barulho lento (o corpo ruindo, caindo), por fim o silêncio ou a solidão. *Fade-out* (fim da tomada). A utilização de uma linguagem cinematográfica é um recurso característico das canções tropicalistas. Em *Tropicália* e *Domingo no Parque*, por exemplo, sugere-se a criação de imagens (o monumento e o ambiente do parque de diversões) para ressaltar a violência do brasileiro associada ao mundo urbano, mas não restrita apenas a ele, visto que o argonauta (os baianos vindos do norte) pode ser tanto a vítima quanto o assassino.

Em Fernando Pessoa, havia o mar para navegar; em Caetano Veloso, há o sangue, o charco e o silêncio, ou seja, o que existe é a negação do barco, entoada pelo eu-lírico que, tomado pela melancolia, carrega o sotaque português ao enunciar o refrão pessoano: "Navegar é preciso/Viver não é preciso". Podemos verificar, dessa maneira, com a finalização do estribilho, uma inversão temática em que Caetano não falará sobre a sua dedicação à música e à composição, como faz Fernando Pessoa ao retratar sua vocação à arte da criação literária, mas fará reverência aos navegadores que se entregaram, de corpo e alma, à navegação. Contudo, ao verificarmos na canção a negação ao porto, podemos intuir uma espécie de fuga intencional, por parte da enunciação em primeira pessoa, aos "perigos" da vida. Dessa forma, encontramos outra relação polêmica, uma divergência em relação à concepção de mundo proposta por Pessoa, pois as mesmas palavras podem estar presentes nos dois, mas os dois enunciados não falam do mesmo objeto. Caetano utiliza-se da intertextualidade por citação não para reproduzir o sentido incorporado, mas sim para transformá-lo antropofágica ou vampirescamente.

Em *Os Argonautas*, temos representada a impossibilidade de ser, ou seja, o "eu" é impelido ao não, ao nada e ao silêncio. Essa realidade se opõe à perspectiva apresentada em *Palavras de Pórtico* uma vez que Fernando Pessoa aborda a trajetória mítica do argonauta que quer fazer-se grande para ser ("Navegar é preciso; viver não é preciso") a fim de tornar a sua vida "grande", torná-la "de toda a humanidade" para "engrandecer a pátria e contribuir para a evolução da humanidade". Dessa forma, a frase dita por Pessoa – cuja herança provém da avidez dos navegadores de Portugal – estabelece uma relação

intrínseca com a de Pompeu, pois ambos dedicam a vida a um interesse superior a eles: a pátria ou a glória ou as duas. Em contrapartida, o argonauta de Veloso é a essência da frase do português, daquele que se doa ao enobrecimento da pátria, mas repudia o porto ou o sonho além e prefere ficar em terra para enfrentar a violência do vampiro que nada mais é do que a sua própria agressividade.

CAPÍTULO 3: LADO B – QUEM CANTA SEUS MALES ESPANTA

O Tropicalismo, no campo da canção popular, foi uma estética da radicalidade: protestou contra a fórmula de fazer canção (o estilo pré-fixado para as músicas de festival), apresentou inovações formais, resgatou dicções esquecidas e questionou a necessidade de limitar a liberdade criadora do artista em prol de debates políticos. No lado B do **Álbum Branco**, Caetano Veloso dá prosseguimento a esse trabalho: evoca a tradição ao lado da modernidade *pop* para continuar discutindo os ideais defendidos tanto pela esquerda nacional-popular quanto pela ditadura militar. Apontando o contrassenso e as semelhanças existentes entre esquerda e direita, Veloso, antes de virar mártir do exílio, cultivava desafetos de ambos os lados em função de sua postura alienada, agressiva e despudorada, o que lhe rende, como sabemos, dias de confinamento.

Acuado e melancólico, o tropicalista apresenta, nas canções da segunda parte deste disco, uma postura inusitada: onde todos esperam a derrota e a reclusão, há uma postura atuante, combativa e crítica (como a dizer que ainda existe vida). Para dar continuidade a seu projeto tropicalista, Caetano seleciona melodias de compositores conhecidos e cria paródias que salientam outra possibilidade de leitura de canções consagradas. Esse é o ponto, parece-nos, de distinção do trabalho do compositor que expõe uma nova melodia, voz e corpo para criar um ícone (muitos falam do narcisismo de Veloso), um personagem que – ao enunciar-se em primeira pessoa – institui uma *persona* Caetano Veloso capaz de experimentar novos acordes mesmo quando não há garantia de sucesso. A urgência de resgatar “a linha evolutiva” de Joao Gilberto (retomada de ritmos esquecidos e representativos de culturas nacionais ou regionais típicas – baião, frevo, tango, fado, samba-canção em meio a influências modernas – iê-iê-iê, rock, pop, Concretismo, Jovem Guarda) revela a preocupação com a construção de um caminho para a música brasileira que a faça dialogar com o cenário internacional. Dessa forma, Veloso seleciona canções consagradas pelo gosto popular das melodias.

3.1 CAROLINA, A ANTIMUSA TROPICALISTA

Da segunda vez em que se encontraram caía uma chuva fininha que ensopava os ossos. Sem nem ao menos se darem as mãos caminhavam na chuva que na cara de Macabéa parecia lágrimas escorrendo.

Da terceira vez em que se encontraram – pois não é que estava chovendo? - o rapaz, irritado e perdendo o leve verniz de finura que o padrao a custo lhe ensinara, disse-lhe:

_ Você só sabe mesmo é chover!

_ Desculpe.

Mas ela já o amava tanto que não sabia como se livrar dele, estava em desespero de amor.

Clarice Lispector

Chico Buarque de Holanda, além de participar do programa televisivo **Esta noite se improvisa**¹⁷, da TV Record, realizou uma segunda investida com **Shell em show maior**, ao lado de Norma Bengell, na TV Globo, antes de apresentar um programa com Nara Leão, o que acabou indiretamente acarretando a criação da canção *Carolina*. Em função de sua alegada timidez, o carioca participou do primeiro programa e não compareceu mais às gravações nem sob ameaça de ter de pagar uma multa por descumprimento de contrato. Quem salvou a situação foi o diretor Walter Clarck que lhe prometeu o esquecimento da dívida em troca de uma música para o **II Festival Internacional da Canção (FIC)**, promovido pela Globo em outubro de 1967. A fim de salvar o seu bolso, Chico aceitou a proposta e acabou criando uma de suas canções mais conhecidas e paradoxalmente uma das que menos aprecia.

Humberto Werneck (2006) conta que a composição foi realizada da forma mais desleixada possível. Buarque lembra-se de ter escrito a letra num avião ou aeroporto. Rui, integrante do MPB-4 e casado com Cynara, que participava do grupo musical **Quarteto em Cy**, perguntou a Chico se ele não

¹⁷ Programa musical apresentado por Blota Jr. em que os participantes, todos eles artistas, deveriam, a partir da palavra indicada pelo apresentador, cantar um trecho de uma música com aquela palavra.

tinha alguma coisa escondida na gaveta. *Carolina* foi cantada no festival pela dupla Cynara e Cybele, ficando em terceiro lugar e deixando o carioca embaraçado:

Ouviu a finalíssima do FIC pelo rádio, na Bahia, em casa de Roni Berbert de Castro - o amigo que, anos depois, em 10 e 12 de novembro de 1972, promoveria seu histórico show com Caetano Veloso no Teatro Castro Alves, em Salvador. Para seu pasmo, *Carolina* ficou em terceiro lugar, atrás da campeã *Margarida*, de Gutemberg Guarabira, e de *Travessia*, de Milton Nascimento. "Eu não estou entendendo nada", disse Chico, perplexo. Para o mal de seus pecados, em 1968, a música foi gravada por Aguinaldo Rayol num LP com as doze preferidas do general Costa e Silva, o segundo presidente do regime militar (WERNECK, 2006, p. 56-57).

Provavelmente, a opinião de Chico em relação a essa canção tenha piorado quando o general Costa e Silva a escolheu como uma das suas doze músicas preferidas para serem gravadas, pois sua personagem acabou virando a musa do militar e, conseqüentemente, da ditadura, o que é motivo suficiente para justificar sua regravação por um integrante do movimento tropicalista. Depois da interpretação das irmãs, *Carolina* também foi gravada por Elizeth Cardoso, Isaura Garcia e Nara Leão antes de ganhar tons de polêmica com a paródia de Caetano Veloso em 1969.

Carolina
 Nos seus olhos fundos
 Guarda tanta dor
 A dor de todo esse mundo
 Eu já lhe expliquei que não vai dar
 Seu pranto não vai nada mudar
 Eu já convidei para dançar
 É hora, já sei, de aproveitar
 Lá fora, amor
 Uma rosa nasceu
 Todo mundo sambou
 Uma estrela caiu
 Eu bem que mostrei sorrindo
 Pela janela, ói que lindo
 Mas Carolina não viu

Carolina
 Nos seus olhos tristes
 Guarda tanto amor
 O amor que já não existe
 Eu bem que avisei, vai acabar
 De tudo lhe dei para aceitar

Mil versos cantei pra lhe agradar
 Agora não sei como explicar
 Lá fora, amor
 Uma rosa morreu
 Uma festa acabou
 Nosso barco partiu
 Eu bem que mostrei a ela
 O tempo passou na janela
 Só Carolina não viu

A regravação de Veloso foi tomada pela imprensa como uma “gozação” ao compositor carioca, uma vez que a rivalidade entre os dois era mitificada pelos meios de comunicação, pois Chico era visto como o representante da esquerda tradicional e careta, e Caetano, como o do desbunde (forma de alienação e associação com o mundo do consumo, do fetichismo, do exótico). Quando era colaborador do *Pasquim*, Veloso fala dessa rivalidade ao trocar correspondência com Luis Carlos Maciel. Em uma das cartas, declara que havia escrito um texto sobre *Carolina* que, apesar de enviar a Maciel, pedia para não publicá-lo, porque, em um encontro com Odete Lara, entregou a ela o texto, o qual foi entendido como “uma gozação em cima do Chico ainda mais violenta do que a gravação da música” (MACIEL, 1996, p. 229). Humberto Werneck também relata esse embate criado a respeito da rivalidade dos compositores.

No caso do tropicalismo, Chico não acha que Gil e Caetano tenham sido responsáveis pelos ataques que recebeu, e que às vezes resvalaram para o terreno pessoal. Muitos viram, por exemplo, uma ponta de deboche na gravação que Caetano fez de *Carolina* para o seu disco de 1969, depois de sair da prisão do AI-5 e antes de partir para o exílio em Londres. Caetano afirma que não houve maldade. A ideia de gravar a música, diz, lhe veio em Salvador, onde estava confinado pelas autoridades militares, ao ver na televisão um rosto de menina cantando *Carolina* num programa de calouros. “Aquilo me encheu os olhos d’água”, conta. A moça da canção lhe pareceu ser “a antimusa do Brasil” naquele sombrio ano de 1969. (WERNECK, 2006, p. 61).

Em função do sensacionalismo jornalístico, a imprensa criou uma disputa caricatural entre tropicalistas (Veloso, principalmente), representantes da vanguarda musical, e Chico Buarque, cantor de samba tradicional. Em **Verdade Tropical**, Caetano presta homenagem a Chico ao dedicar-lhe um capítulo de seu livro, ressaltando os caminhos que distanciaram os dois e tentando novamente esclarecer, mesmo que não as justifique, as possíveis

hostilidades trocadas naquele período. Além das diferenças inevitáveis entre a produção dos baianos e a de Chico, as armadilhas da imprensa faziam soar as declarações e o próprio trabalho dos tropicalistas como uma afronta ao carioca.

Em entrevista para a revista *InTerValos* (O T e o V ficam em maiúscula em função de ser uma revista da TV), a jornalista, relata Caetano (1997), pergunta-lhe como vê a diferença entre o seu trabalho e o de Chico. Para responder a este questionamento, o baiano explica que pretendia expor o aspecto de mercadoria do cantor de TV, que ambos diziam coisas interessantes em suas canções e que Chico, do ponto de vista da TV, era mais bem apessoado por ser um rapaz bonito de olhos verdes em relação a ele, porque tinha uma grande cabeleira. Marcadas essas diferenças que acentuavam aspectos étnicos da formação do país e também ressaltavam as distinções entre um migrante nordestino e um representante da elite intelectual carioca e brasileira, tanto suas canções quanto suas pessoas estariam livres. No entanto, quando é divulgada a reportagem, constava a seguinte declaração de Caetano: “Chico Buarque não passa de um belo rapaz de olhos verdes” (VELOSO, 1997, p. 231), o que apequenava a figura do compositor tão respeitado por Caetano. Esses disparates se repetiram em várias circunstâncias.

Um episódio, no entanto, me pareceu inaceitável. Já no final de 68, Gil estava com Sandra, a irmã de Dedé com quem ele começava um namoro, numa frisa do Teatro Paramount, onde se realizava uma eliminatória do festival da Record daquele ano. Um grupo de pessoas na plateia recebeu a entrada de Chico aos gritos de “superado!, superado!”. Gil comentou com Sandra que aquilo era inadmissível. Levantou-se e investiu contra os manifestantes. Um jornalista quis ver - e assim publicou depois no seu jornal - que Gil havia liderado uma vaia ao Chico (VELOSO, 1997, p. 232).

Caetano e Gil, apesar de terem ambições distintas das de Chico, não pretendiam construir essa atmosfera de antipatia e desejavam, segundo eles, preservar a imagem do carioca, mesmo porque essa discussão dava ares *comercialescos* à rivalidade, ainda que não desagradasse de todo aos tropicalistas. Não nos parece que os baianos tenham conseguido convencer seus contemporâneos de suas intenções, sobretudo quando ocorriam, em alguma medida, provocações como a declaração de Tom Zé. Em um programa também

de televisão, quando inquirido sobre esse confronto, ele revela que, apesar de respeitar muito o trabalho de Chico, o considerava avô dos tropicalistas, sem levar em conta que tanto ele quanto Caetano eram mais velhos que o carioca.

O sentimento de Tom Zé nada tinha a ver com cronologia, mas com a produção lírico-nostálgica da primeira fase da obra de Chico Buarque. Sendo assim, a crítica não ao compositor diretamente, mas ao tipo de temática vinculada e ao lugar criado para ele pela imprensa era inevitável, pois Buarque, no entendimento de Caetano, era aclamado como “a síntese final da dialética da composição de música popular no Brasil” (VELOSO, 1997, p. 234), ou seja, as canções de Chico eram conectadas, pelos tropicalistas, tanto ao ideal nacional-popular de combate ao regime quanto a uma postura artística voltada à tradição, inspirada, por exemplo, em antecessores como Noel Rosa, Ismael Silva, Geraldo Pereira. Para os tropicalistas, essa postura de Chico era retrógrada na medida em que não dialogava com a modernidade musical e conseqüentemente soava como saudosista. Sabemos, contudo, que essa perspectiva da análise da obra de Chico Buarque não é hoje válida, mas acaba justificando o tom agressivo presente na regravação de *Carolina* por Caetano Veloso.

Claro que havia uma agressividade necessária contra o culto unânime a Chico em nossas atitudes. Quando gravei, em 69, a “Carolina” num tom estranhável, eu claramente queria, entre outras coisas, relativizar a obra de Chico (embora não fosse essa, ali, a principal motivação). Gil, numa entrevista dada a Marisa Alvarez Lima pouco antes de ir para Londres (cujo conteúdo só vim a conhecer recentemente), fez questão de frisar a intenção crítica da minha escolha (VELOSO, 1997, p. 233).

A desconstrução dessa perspectiva que colocava Chico Buarque como unanimidade foi iniciada com a referência à canção *A Banda* na letra de *Tropicália* (“Viva a banda, da, da”), apareceu também no delineamento de uma paródia no ritmo de *Alegria alegria* e na menção à *Carolina*, em *Geleia geral* (“E outra moça também Carolina - Da janela examina a folia”) e teve continuidade com o culto dos tropicalistas a Paulinho da Viola, também compositor de samba tradicional, que - criado longe do filtro da bossa-nova - estava disposto, ao

contrário de Chico que, para os tropicalistas, cantava sempre o que era bonito, a inovações e experimentações, o que “punha também a questão da volta à tradição em perspectiva diferente da consensual” (VELOSO, 1997, p. 233-234).

A canção *Carolina*, quando regravada por Caetano Veloso, havia se tornado símbolo por excelência do que chamaremos de *melancolia do retorno* atribuída à obra de Chico. A qualificação da canção de Buarque como nostálgica ou melancólica estava atrelada, em seu sentido original, ao doloroso anseio por regressar, diante do fracasso da esquerda revolucionária frente à instauração da ditadura militar, ou seja, configurava-se, segundo Adélia Bezerra de Meneses, como “desejo de um retorno, a ânsia dolorida por uma volta a uma situação ou a um espaço que não fazem parte do atual” (MENESES, 1982, p. 48). Essa característica presente na obra de Buarque nada tinha a ver com retomadas de estéticas do passado (como defendiam os tropicalistas), mas com a postura do eu-lírico que, nas primeiras canções como *A Banda*, por exemplo, revelam esse anseio pela volta a um tempo ideal.

Essa postura de ver a “vida passar” é percebida em sua produção até 1968, ou seja, em seus primeiros três discos tanto pela composição em *A Banda* e *Carolina* quanto pelo ritmo em *O realejo*, pelo samba saudosista em *Olé, Olá*, pelo culto ao Carnaval em *Noite dos mascarados* ou *Sonho de um Carnaval*, entre outras canções. Em outras palavras, a melancolia do retorno é uma constância em sua produção musical do período: esforço de vencer o fluxo que os acontecimentos tinham tomado por meio da criação de um tempo ideal como tentativa quase desesperada de superar a dor ao parar o tempo e integrar o ser em uma situação que momentaneamente lhe restituísse sua individualidade. Há, de certa forma, uma evasão ingênua, romântica, semelhante à proposta da canção de protesto. Era contra essa concepção que se colocavam os tropicalistas, e não contra Buarque.

Não pretendemos analisar a obra de Chico, apenas retomar alguns aspectos que nos auxiliem a esclarecer a opção de Caetano por *Carolina*. Acreditamos que o baiano, diferentemente dos outros intérpretes, não faz uma regravação da melodia e sim uma paródia não da canção de Chico Buarque, mas da representação desse *status* de canção melancólica e saudosista. Para

realizar a audição dessa música, o conhecimento do ouvinte em relação à obra original é fundamental para a percepção de que estamos diante de duas vozes: a nordestina (com uma cadência mais lenta, mais intimista, marcada por um sotaque de identidade baiana que enuncia, depois de poucos acordes, a palavra *Carolina* com o som vocálico “o” pronunciado de forma bem aberta (ó), associado ao espaço regional, interiorano, fora do circuito da capital) e a carioca da zona sul do Rio de Janeiro (representante do universo urbano, industrial e politizado).

Entendemos, a partir da marcação desses lugares, que havia a intenção, no Tropicalismo, de livrar-se da imagem populista criada para o Brasil; logo, era necessário esfacelar a ideia de unidade nacional: “Tínhamos que destruir o Brasil dos nacionalistas, tínhamos que ir mais fundo e pulverizar a imagem do Brasil carioca” (VELOSO, 1997, p. 50). Assim, por meio do procedimento paródico, o autor admite a versão anterior para poder modificá-la, pois, como indica Celso Favaretto, a paródia reforça a versão primeira a fim de resgatar traços esquecidos ou até mesmo trazer à tona o seu avesso.

A paródia, como o sonho, diz sempre algo diverso daquilo que aparece; o outro a que se refere, entretanto, só pode ser dito através do que é manifesto: estilos, formas artísticas tradicionais, valores típicos (sociais ou individuais). O riso, a zombaria, a ironia, o grotesco, que saltam das construções paródicas, não são meros efeitos, mas alcançam eficácia crítica. Entretanto, ela é essencialmente ambígua: via de regra, é desmistificadora. (FAVARETTO, 2000, p. 119)

Luis Tatit salienta que, durante o Tropicalismo, Veloso realiza a reinterpretação de canções consagradas como forma de manifesto, “de anexação de setores esquecidos, marginais ou estigmatizados” (TATIT, 2004, p. 85). Regravar *Carolina* reforça essa direção com alguma distinção, já que essa paródia não visa à zombaria, ao grotesco, ao deboche como pretendiam os tropicalistas, e sim à desmistificação: revela outra *Carolina*, lírica, frágil em vez de apenas alienada aos alertas do cantor (“Eu já lhe expliquei que não vai dar / Seu pranto não vai nada mudar”).

A eleição de *Carolina*, por Veloso, como antimusa¹⁸ do Brasil, representa não apenas esse momento histórico em que grande parte da intelectualidade brasileira – alinhada ao combate à ditadura e às práticas políticas da esquerda-festiva – refugiava-se, apesar das manifestações de combate ao sistema ditatorial, em situações de melancolia e inatividade: da janela, vê (ou não vê) o tempo passar, mas também ao fato de a personagem representar a fragilidade do povo brasileiro preso à janela (como se fosse um *voyeur*), ao seu próprio isolamento e pobreza em função de sua incapacidade de atuar. Essa concepção é reforçada pelo depoimento de Carlos Calado:

Já o LP Caetano Veloso não conseguia esconder a tristeza e a depressão que seu autor vivera durante os seis meses que precederam a gravação. A começar pela versão de *Carolina*, a popular canção de Chico Buarque, que Caetano decidiu gravar ao ver crianças pobres de Salvador cantarem-na, em um programa de calouros. Para Caetano, o sentido de sua gravação seria quase antropológico. Flagrou, na personagem de Chico, um amargo retrato do país, uma antimusa do Brasil” (CALADO, 2004, p. 258-259).

Carlos Calado assegura que, ao parodiar *Carolina*, Caetano teve um *insight* muito particular quando percebeu, a partir da visão das crianças pobres cantando em um show de calouros, na personagem de Chico, um retrato amargo da realidade nacional, atrelado à concepção de modernização do país, representada então pelo mundo do consumo, da mercadoria, do fetichismo e da alienação provocada pela massificação da televisão, cujo pano de fundo era a sombra do subdesenvolvimento atrelada tanto à miséria daqueles que, em teoria, seriam o futuro da nação, quanto a uma *Carolina* que não consegue reagir diante dessas evidências e deixa-se aprisionar ao passado. Assim, a discussão

¹⁸ Caetano, em uma das suas cartas escritas em Londres, declara que a Carolina seria a antimusa do Brasil: “A Tropicália tinha uma musa (uma senhora cujo nome eu não posso dizer) e uma antimusa (a *Carolina*). Talvez se eu dissesse o nome da musa alguém viesse a entender o significado da antimusa. Mas já há saídas demais. Não é possível nenhuma Tropicália. Não procure entender nada. Chega de confusão”(VELOSO, 2005, p. 124). **Essa concepção é interessante se pensarmos que a musa tropicalista era Carmem Miranda:** “Ela própria um emblema tropicalista, um signo carregado de afetos contraditórios que eu brandira na letra de *Tropicália*, a canção-manifesto, Carmem Miranda surgia nesses discos como uma reinvenção do samba. Cheia de frescor e impressionantemente destra, ela, sem ser cuidadosa ou capaz na definição das notas, era um espanto de clareza de intenções. A dicção rápida e a comicidade alegre no trato com o ritmo faziam dela uma mestra, para além da própria significação histórica”(VELOSO, 1997, p. 267-268).

resgata a conjunção arte alienada e participante levantada pela canção de protesto, que renegava a indústria cultural, camuflando as contradições de um país que almejava a modernidade, mas continuava sendo colonizado.

Por que não pensarmos também no aspecto inatuante, ressaltado pela paródia de *Carolina*, como uma referência à situação particular de Caetano Veloso (prisão militar, confinamento domiciliar e exílio) – autoeleito defensor de outra brasilidade que não a do protesto nem a do saudosismo – que não consegue esconder a tristeza e a depressão reveladas por uma atmosfera de melancolia que naturalmente domina quase todo o álbum (apesar da euforia carnavalesca da canção *Atrás do Trio Elétrico*). *Carolina* completa esse quadro em que prevalece a indicação de um momento de estagnação (presente, por exemplo, em *The Empty Boat* e *Os Argonautas*) do outrora atuante Caetano Veloso, porque, de certa forma, a situação do compositor assemelha-se à de *Carolina*, limitada pela janela, que sem forças para atuar vê o mundo passar. Há certa identificação de Caetano com a musa melancólica de Chico Buarque, com o desencanto de uma mulher que se esqueceu de viver enquanto “o tempo passou na janela”, com o distanciamento e o isolamento presentes em outras canções do disco, mas que inevitavelmente apontam para a alma lírica brasileira capaz de representar a coexistência de injustiça e felicidade no mesmo lugar social já revelada pelo desejo de ver singelamente Irene “dar (doar) sua risada” para amenizar a dor.

A voz que canta na paródia – muito mais depressiva (tende para um clima de negatividade) que a de Chico (revela uma inclinação otimista ao estilo da bossa-nova) – dialoga com todo o entorno político-social. Por isso, pode-se dizer que indica uma projeção da própria condição de Veloso na medida em que, impedido de atuar, enuncia em *Carolina* não apenas uma representação da inação da personagem, mas ironiza a si mesmo: o guerrilheiro tropicalista teve os cabelos cortados pelos militares.

Essa desconstrução crítica provoca a fragmentação do seu próprio lugar na música brasileira. Veloso – assim como Buarque – estabelece interlocução aparentemente com *Carolina* (“Mil versos cantei pra lhe agradar”), mas ecoa em sua voz outro ouvinte a quem a história de uma mulher presa à janela é

descrita. A peculiaridade da voz que narra se manifesta na forma como produz esse interlocutor, o qual pode ser o ouvinte, a *Carolina* como projeção de si mesma ou outra faceta da própria voz; sendo assim, por meio da construção paródica, há a presença da autorreferencialidade indicando a crise pela qual o eu-lírico passa: a condenação à inação.

Essa impossibilidade de atuar está relacionada à violência do “Brasil profundo”: os traços característicos do brasileiro se revelam por meio de uma personalidade inatuante (construída por um processo de agressiva colonização) que se manifesta em momentos de crise. Diferentemente de *Lost in the paradise*, cuja interação é buscada por Caetano ao afirmar a necessidade de dizer quem é para demarcar seu lugar a partir do “terceiro mundo”, a personagem da canção (ou o interlocutor) – apesar de estar sendo convocada a participar da vida ao seu redor – mantém-se inativa, ou seja, nada do que lhe foi oferecido parece ser suficiente para ela abandonar o passado (a idealização de um Brasil, “país do futuro”) e aceitar a vida que passa na janela como ela é de fato (violenta e opressora).

Todo o esforço para tirar Carolina do estado de tristeza e dor, materializado por sua inação, falha, portanto “(Eu há lhe expliquei que não vai dar / Seu pranto não vai nada mudar / Eu já convidei para dançar)”, e o fracasso é representado pelo andar lento da melodia que se prolonga apontando para um possível cansaço da própria canção (em muitos instantes, o violão é tocado de forma tão silenciosa que o som vai ficando cada vez mais baixo como se estivesse se esvaziando no tempo da melodia a fim de deixar em destaque apenas a voz). Dessa forma, o mundo “lá fora” não é uma possibilidade e sim apenas um filme da televisão o qual Carolina rejeita por ser a representante de um Brasil fechado, encerrado dentro de si mesmo. Mesmo quando o convite tende à promessa de prazer (“É hora, já sei, de aproveitar”) que se revela pelo uso das imagens da rosa e da estrela¹⁹ (“Uma rosa nasceu / Todo mundo sambou / Uma estrela caiu”), Carolina não vê a beleza diante da janela.

¹⁹ Adélia Bezerra de Meneses, ao analisar “Carolina”, indica que as imagens da rosa e da estrela fazem ecoar em Buarque símbolos obsessivos da obra de Manuel Bandeira apontados por Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza no prefácio de *a Estrela da vida inteira*: “a rosa, herança provável do Romantismo, é ora o corpo da mulher amada, ora a virgindade, ora o próprio sexo,

A promessa de deleite com o nascimento da rosa alude à real oportunidade de viver o amor enquanto desejo físico, pois a estrela – desenho do impossível – caiu quando todo mundo sambou (nesse instante os acordes do violão marcam o declínio da estrela). No entanto, a voz que oferta esse tempo de participação do mundo concreto a Carolina tende à negatividade e revela-se tão depressiva – em oposição à de Chico a qual cria um clima de alegria contida apontando para certa possibilidade de efetivar o amor mesmo reconhecendo sua finitude – que abandonar a janela para viver o prazer não é uma perspectiva a se seguir.

Em meio ao samba – representante do mundo terreno ou da prática possível do desejo – a realização do amor provocaria a queda da idealização (“Nos seus olhos tristes / Guarda tanto amor / O amor que já não existe”), mas a musa melancólica – convocada para dançar por um eu-lírico em si derrotada – prefere ficar presa à janela em vez de se render à necessidade de gozar o instante num imperativo “carpe diem” (“É hora, já sei, de aproveitar”), mesmo diante da indicação de fim do amor e do tempo (“Eu bem que avisei: vai acabar / De tudo lhe dei para aceitar / Mil versos cantei pra lhe agradecer”), ou seja, Carolina é avisada sobre a urgência de aproveitar o momento antes de seu fim.

A inexorável passagem do tempo também é enunciada por meio de imagens-antitéticas que se contrapõem ao desejo anterior e ressalta a urgência de vivê-lo (“Lá fora, amor, / Uma rosa morreu / Uma festa acabou / Nosso barco partiu”). A morte, o fim e a partida são metáforas que assinalam o encerramento de um ciclo. Essa indicação é acentuada pelos versos finais (“Eu bem que mostrei a ela / O tempo passou na janela / Só Carolina não viu”) em que o eu-lírico aguça sua percepção acerca da fugacidade do tempo.

A passagem do tempo e o imobilismo de *Carolina*, parodiados por Caetano Veloso, se redefinem se os associarmos, por exemplo, à imagem de *Lindoneia*, prisioneira do tempo, “sendo tragada pelo espelho”: a Lindoneia desaparecida em sua feiura e em sua ignorância frente à modernidade, sendo aniquilada por seu subdesenvolvimento e pelo olhar triunfal da antimusa

representando o ‘aspecto mais acessível do amor’; por outro lado, a estrela representa algo fora do alcance da mão” (MENESES, 1982).

tropicalista que se resguarda na janela. Apesar de representarem posições diferentes (Carolina é a musa da televisão, e Lindoneia é a representante de um Brasil arcaico que tenta se enquadrar no mundo urbano, moderno e capitalista), o imobilismo de Carolina e sua aparente alienação a aproxima de Lindoneia que – na sua ignorância frente ao real e diante da falta de possibilidade de modificá-lo – é feita prisioneira pelo espelho. O enclausuramento e a inatuação de Caetano associam as duas personagens numa fatal circularidade quando os últimos acordes de sua canção (nesse instante pode-se ouvir a melodia da Carolina de Chico) reforçam a hipótese de continuidade e de um possível diálogo ao encerrar a canção com os tons iniciais da música de Buarque.

3.2 A RODA-VIVA DE CAMBALACHE

Ao incluir uma escrita tão agressiva e fatalista quanto à de *Cambalache*, no disco de despedida juntamente a outros ritmos abandonados pela modernização da música em função da indústria cultural, Veloso – sob o eco de Discépolo²⁰ – ataca a sociedade burguesa do século XX, indicando um estado de desesperança frente à condição humana, independentemente de fatos históricos ou de classes sociais.

Que el mundo fue y será una porquería,
ya lo se;
en el quinientos seis
y en el dos mil también;
que siempre ha habido chorros,
maquiavelos y estafaos,
contentos y amargaos,
valores y dublés,
pero que el siglo veinte es un despliegue
de maldá insolente
ya no hay quien lo niegue;
vivimos revolcaos en un merengue
y en un mismo lodo todos manoseaos.

²⁰ Enrique Santos Discépolo, ícone desse estilo ao lado de Carlos Gardel, foi encomendado pelo produtor de cinema Ángel Mentasti para incluí-lo em seu filme *El Alma del Bandoneon*, cantado por Ernesto Fama. Esse tango foi apresentado pela primeira vez por Sofia Bozan numa revista musical no Teatro Maipo, em 1935, contra a vontade do produtor.

Hoy resulta que es lo mismo
 ser derecho que traidor,
 ignorante, sabio, chorro,
 generoso, estafador.
 Todo es igual; nada es mejor;
 lo mismo un burro que un gran profesor.
 No hay aplazaos ni escalafón;
 los inmorales nos han igualao.
 Si uno vive en la impostura
 y otro afana en su ambición,
 da lo mismo que si es cura,
 colchonero, rey de bastos,
 caradura o polizón.

Que falta de respeto,
 que atropello a la razón;
 cualquiera es un señor,
 cualquiera es un ladrón.
 Mezclao con Toscanini,
 Ringo Star y Napoleón,
 Don Bosco y Marinón,
 John Lennon y San Martín
 Igual que en la vidriera irrespetuosa
 de los cambalaches
 se ha mezclao la vida
 y herida por un sable sin remaches
 ves llorar la Biblia contra un bandoneón.

Siglo veinte, cambalache
 problemático y febril;
 el que no llora, no mama,
 y el que no roba es un gil.
 Dale no mas...!
 Dale que va ...!
 Que allá en el Horno nos vamo' a encontrar.
 No pienses mas, sentate a un lao,
 que a nadie importa si naciste honrao.
 Que es lo mismo el que trabaja
 noche y día como un buey
 que el que vive de los otros,
 que el que mata que el que cura
 o esta fuera de la ley.

É importante observar que a opção de regravar o tango é anterior à prisão, ou seja, não partiu dessa experiência melancólica e depressiva, pois, em vez do caráter inatuante de outras canções, essa regravação faz ecoar a memória subversiva e revolucionária e, por que não, política (para usar a linguagem dos anos de 1960), tão em consonância com a postura agressiva perceptível nas imagens tropicalistas. Para realçar o caráter sedicioso dessa composição, é importante ressaltar que o caráter hostil de sua letra fez com que a ditadura

militar que governou a Argentina a partir de 1976 recomendasse que esse tango não fosse executado quase cinquenta anos após o seu surgimento. Mesmo tendo feito a escolha dessa canção antes da instituição do período ditatorial no país vizinho, regravar um tango subversivo – música representante da Argentina (país da América Latina, que esteve no final do século XIX entre os dez mais ricos do mundo, de língua espanhola, idioma representante talvez da oposição ao imperialismo) – significava, para Caetano Veloso, a continuidade de seu projeto de intervenção que visava à retomada do lirismo (ou seja, do elemento cafona, do fora de moda em virtude da “saúde feroz” que tomava conta da produção artística nos anos de 1960) e à discussão do lugar do Brasil na América Latina.

As letras do tango argentino normalmente evidenciam imagens sentimentais em que se enfatizam situações nostálgicas, paixões violentas, desencontros amorosos e traições – temas secundários para a juventude politizada de então. O tango também se desenrola por meio de imagens sentimentais, o que estava sendo considerado *piegas* pela mocidade argentina dos anos de 1960, aliada à moda internacional representada pela invasão do Rock'Roll americano²¹, encarnação da vanguarda musical. Depois da invasão das canções americanas, no final da década de 1950, as danças de salão também passam a ser substituídas por ritmos estrangeiros. Para entendermos esse processo, é bom lembrarmos que *Cambalache* é uma composição da década de 1930. Esse tipo de ritmo foi relegado diante da necessidade de enquadramento à nova perspectiva apresentada pelo rock e da irrelevância de seus temas líricos frente às revoluções culturais de então, o que, sob o olhar de Caetano Veloso, se configurou como motivo suficiente para resgatar esse estilo nacional a fim de reavivar a alma lírica, nesse caso, latino-americana.

Apesar de estar associado ao universo cultural considerado *kitsch*, expressão cunhada para indicar a arte que agrada ao gosto mediano ou popular, em 1950, esse tango foi regravado, na Argentina, pelos mais diversos

²¹ Apesar de, na década de 1950, o tango ser o representante musical por excelência da Argentina e de ser executado com alto grau de profissionalismo (Gardel e Piazzolla), os ritmos internacionais, como o rock, invadem a programação das rádios argentinas; e as gravadoras, na década de 1960, depois de revogada a lei de proteção à música nacional, não se interessam mais pelo tango.

cantores do gênero, como Gardel e Piazzolla, não em função do resgate do aspecto musical, mas sim devido ao sucesso estrondoso do caráter perturbador e sempre contemporâneo de sua letra. Ou seja, o tango escolhido por Veloso não segue a temática tradicional do gênero, pois não encena uma história de amor, mas aborda o degradante comportamento humano (Que o mundo foi e será uma porcaria, / já sei; / em quinhentos e seis / e em dois mil também; / que sempre tem havido safados, / malandros e gatunos, / contentes e descontentes, / sinceros e falsos). No Brasil, além de ter sido gravada por Veloso, essa música também foi cantada posteriormente por outros baianos: Raul Seixas²² e Gilberto Gil²³, o que acabou reafirmando na letra a atualidade ou a atemporalidade do lamento de que “o século vinte é uma piada”.

A volta ao tango, assim como ao samba de roda, fado, Carnaval de rua (ritmos excluídos da ponta do debate cultural de então), dá continuidade ao projeto estético de Caetano Veloso de reencontrar uma perspectiva para o brasileiro conectada não à discussão política em si, mas à união entre tradição e inovação musical em meio ao turbilhão da brutalidade (fruto da violência colonizadora) praticada pela *malda insolente* a partir do golpe de 1964. O elemento agressivo pintado pelo tango é tratado não como uma aberração, mas como mais uma manifestação da identidade do homem latino-americano que, independentemente da posição cultural e política, dá andamento ao ciclo de perpetuar “males ativos e ressuscitáveis”. Dessa forma, depois da discussão que envolveu os artistas nos primeiros anos da ditadura militar (a criação de um ideal de canção popular e de povo como lastro político e estético de resistência ao regime militar) e da contestação tropicalista, Caetano se volta ao resgate de ritmos esquecidos a fim de entender a convivência da alegria (euforia) e da violência (melancolia) características do que chama de Brasil profundo. Por isso, após o AI-5 e a prisão, a opção de gravar *Cambalache* não nos soa apenas como desabafo frente à violência pela qual o baiano estava passando nem como forma simples de contestação à ditadura propriamente ou à produção artística de

²²No álbum **Uah-bap-lu-bap-lah-béin-bum**, Raul Seixas gravou uma versão em português, de sua autoria, cujo trecho correspondente é: “Mas que o século vinte é uma praga / de maldade e lixo / já não há quem negue / vivemos afundados na lameira / e no mesmo lodo todos manuseados.

²³ Gil, Gilberto. **Eletoacústico**. Warner. Rio de Janeiro, 2004.

então, mas como maneira de expor as contradições a que – em meio à ditadura dos militares e à da esquerda (“Hoje resulta que dá no mesmo / ser direito ou traidor”) – todos estavam expostos, porque, ao estabelecer-se um posicionamento, passa-se a utilizar a máscara do carrasco.

A continuidade da investigação de um lugar para o homem brasileiro (estrangeiro de si mesmo) e latino-americano, nesse caleidoscópio de *Cambalache*, também circula em torno de temas como a corrupção e a exploração humana, herdeiras de um processo por que passam os países subdesenvolvidos. O homem americano é, ao mesmo tempo, um “outro” externo e interno a si mesmo. Ao optar por um ritmo que sublima a dor e a solidão daqueles que ficam à margem das rodas sociais prestigiadas – o tango nasce no seio das classes baixas – por meio da alegria regeneradora da dança e do canto, Veloso direciona-se tanto ao homem colonizado que anula sua voz em função de um sentimento de inferioridade (vítima do “outro” (colonizador) já que está preso a sua condição de oprimido) quanto ao que enuncia sua identidade, voltando às atenções para si mesmo (como se o narcisismo fosse necessário) por ser representante de um lastro da cultura popular – que também é a do povo dominado (negro ou quase negro, pobre, de baixa escolaridade, vivendo nas periferias das cidades) – a produzir sua própria singularidade em contraposição ao “eu” que observa e narra a dinâmica das relações sociais.

Se levarmos em conta que, nos fins do século XIX, nasceu nas vielas mais sórdidas de Buenos Aires, Rosário ou Montevideo, nas margens do Rio de La Plata, o tango – uma forma musical derivada da mistura de ritmos dos imigrantes italianos e espanhóis, dos crioulos moradores dos pampas e de um tipo de batuque dos escravos (“candombe”) –, perceberemos o quanto esse estilo musical urbano apresenta uma procedência semelhante a do fado português e do samba (lundu) brasileiro, os quais também estão associados em sua origem a zonas pobres, habitadas por negros, imigrantes que compõem as baixas classes sociais, configurando-se como forma de expressão folclórica dessas populações. A linguagem coloquial desse tango (“o que não chora, não mama, / e o que não rouba é um otário”) aproxima-o desses ambientes populares, o que dá legitimidade à revolta baseada na falência da organização

social do mundo capitalista como um apelo ao ouvinte intelectualizado absorvido pelo caldeirão de *Cambalache*.

O resgate de ritmos relacionados, num primeiro instante, aos excluídos (ao universo que foge ao horizonte do capital), que serão escravizados pelos processos de consumo vinculados à modernização, abre a possibilidade de rediscutir a visão de nacional e estrangeiro na medida em que ser o “outro” em si mesmo não diz respeito apenas ao lugar ou à etnia, mas ao momento histórico vivido. A importância do olhar do outro, do estrangeiro que observa, é tão relevante que o tango – apenas depois de ter virado febre em Paris, em 1912, e conseqüentemente ter chegado a Londres e Nova Iorque – passa a ser aceito pelas parcelas mais moralistas da sociedade portenha como uma dança de salão juntamente com a milonga, superando preconceitos e provincianismos. Ou seja, o tango se consagra primeiro na metrópole, sendo aceito na colônia após o olhar da metrópole, do outro (colonizador) que tem a percepção de um novo estilo musical representativo de uma identidade cultural. Ser estrangeiro de si mesmo é não perceber um ritmo musical que constrói uma identidade particular por estar atrelada à pobreza e ao subdesenvolvimento que as elites sempre tentaram escamotear ao viver uma realidade alheia a do país quando tentaram reproduzir nessas terras padrões de comportamento europeus.

Como, em seus primeiros anos, o tango era considerado uma dança obscena e não permitida entre homens e mulheres em razão da proximidade do corpo dos bailarinos (rosto a rosto) assim como o samba, ficou circunscrito aos bordéis ou aos folguedos masculinos quando os homens dançavam entre si nas horas de divertimento familiar. Essa peculiaridade também constitui condição suficiente para Caetano abordar um dos temas interditos do período de repressão: a libertação da sexualidade (do corpo na dança). A suposta androgenia de Veloso e seu comportamento no palco durante as apresentações tropicalistas já tinham dado o que falar. Assim, enunciar um discurso que fragmenta a sociedade ao colocar seus valores tradicionais em risco e ressaltar o que há em comum em todos os comportamentos só aguça a necessidade de uma inversão de perspectivas na interpretação da realidade social em que se passe a

aceitar a violência como força constitutiva e fundante e o apelo ao sexo como algo essencial e natural ao ser humano.

A narração do caldeirão de “Cambalache” é enunciada de uma só vez, ou seja, não há repetição de versos nem refrão comuns a uma estrutura musical, e sim o estabelecimento de uma narrativa que resgata um ambiente anterior à Segunda Guerra Mundial, ou seja, o eu-lírico conta uma história sem interrupção. Dessa forma, é equivocado pensar nesse tango para fazer referência ao Nazismo, ao Stalinismo, às guerras do imperialismo estadunidense, à bomba atômica, ou seja, o pano de fundo dessa canção é a Primeira Guerra Mundial e a Quebra da Bolsa de Nova York; no entanto, a crítica adquire tons proféticos dada a sua atualidade: razão provável de tantas regravações.

O tango inicia descrevendo o século XX como problemático e febril na medida em que todos querem se autobeneficiar diante de quaisquer situações independentemente do lado político em que se encontram. Para reforçar a ideia de crise moral a que os tempos estavam expostos, Discépolo coloca lado a lado figuras históricas contrastantes e famosas: Alexander Stavisky (marginal ucraniano que se suicidou num cárcere em 1934) e Van Don Bosco (clérigo e educador que fundou a ordem dos Salesianos), La Mignon (forma de tratamento usual para designar “amante”) e Don Chico (apelido de Juan Galiffi, chefe da máfia argentina), Napoleão (Imperador da França), Carnera (boxeador italiano) e San Martín (herói da libertação de vários países sul-americanos) indicando que, na sociedade capitalista, os extremos – o mundo profano da marginalidade, das mulheres da vida, da máfia e o mundo sagrado da Igreja e dos heróis – compõem o mesmo torvelinho de corrupção e degradação moral. O alinhamento da crítica ao seu tempo se dá pela improvável junção de referências que torna *Cambalache* mais agressiva ao citar personagens notáveis nos anos de 1930 (a exceção de Napoleão e San Martín).

Na regravação de Caetano Veloso, o tom de sátira social é o mesmo: repete-se a citação de figuras emblemáticas de acordo com o horizonte de personalidades do final dos anos de 1960 (“Qualquer é um senhor, qualquer é um ladrão. / Misturado com Toscanini, / Ringo Star e Napoleão / Dom Bosco e

Marinón / John Lennon e San Martín”). A enumeração de ícones de sua época (de astros do rock com figuras tradicionalmente conhecidas por sua postura bélica) salienta a convivência do antigo e do novo como partes naturais do diálogo de um processo cultural. Contudo, mesmo depois das mudanças, o eu-lírico continua ressaltando sua descrença nos meios sociais e políticos, “os imorais nos igualaram”, e indica um fim comum a seus personagens “todos manuseados em um mesmo lodo”.

O modo desafiador da crítica social empreendida por Discépolo fez com que Veloso se identificasse com o tango em função das posições sugeridas por composições tropicalistas – a desconstrução crítica do entorno só pode se realizar pela prática violenta. A alusão aos ideais revolucionários da América Latina (referência à luta armada em *Divino, maravilhoso* (“É preciso estar atento e forte/não temos tempo de temer a morte”); admiração por Che Guevara retratada em *Soy loco por ti América*; referência a Marighella em *Alfômega*) reforça a simpatia dos tropicalistas pelos ideais da esquerda armada ainda mais quando Caetano Veloso (1997) aponta para a necessidade da formação de “forças regeneradoras” no ambiente não só da canção, mas também da política nacional.

Para Marcelo Ridenti, essa ideia sugere a *identificação poética* do movimento com a esquerda armada, pois as músicas apresentam, em suas letras, imagens violentas (um resquício desse comportamento está na representação do “dente em sua veia” em *Os argonautas*), “atitudes agressivas, horror à ditadura a transformar-se em violência regeneradora” (RIDENTI, 2000, p. 278). O autor nota também que Heloísa Buarque de Hollanda (1981) observara “traços em comum entre a estética tropicalista e a guerrilha urbana, mesmo que os tropicalistas não fossem guerrilheiros, nem os guerrilheiros tropicalistas” (RIDENTI, 2000, p. 278). É necessário também lembrar que essa postura nunca foi explicitamente assumida pelos tropicalistas, embora a opção de regravar uma música em espanhol, ou seja, na língua daqueles que resistiam à dominação imperialista (ainda mais um tango) aproxime Caetano da violência apregoada pela esquerda armada como forma de resistências a regimes ditatoriais.

Ademais, a postura estética subversiva, encabeçada por Caetano e Gil, que invertia padrões tanto da música de protesto quanto da ditadura militar, acabava por aproximá-los da guerrilha. Se Cuba se localiza no quintal dos Estados Unidos, o conjunto da América Latina (o espanhol em relação ao inglês) poderia representar “as forças regeneradoras” na medida em que o estrangeirismo do homem luso e latino-americano se forma a partir da mesma dinâmica: a necessidade de se configurar enquanto sujeito discursivo entre a alegria e a melancolia, entre o entendimento de ser ao mesmo tempo escravo e senhor.

Roberto Schwarz (2001) – ao criticar o que chama de caráter anacrônico e intemporal do Tropicalismo – afirma que a fragmentação (característica básica de um procedimento estético baseado na alegoria) cria um esvaziamento da crítica ao nacional (tema recorrente das manifestações tropicalistas) e vê com alguma simpatia, na exposição tropicalista dos “anacronismos à luz do ultramoderno”, uma forma de apresentar as contradições dos países subdesenvolvidos em meio ao universo do consumo. Sendo assim, nessas terras, nos momentos de crise, estabelece-se a estranha conjunção entre o moderno e o antigo (base sob a qual se institui o governo militar) a fim de garantir a estabilidade do poder. Em outras palavras, há a tentativa de cristalização de uma política que se diz modernizadora para servir aos propósitos econômicos de uma suposta integração imperialista e se erige e solidifica sob os valores da ideologia burguesa mais antiga (família, igreja e estado), mas que leva inevitavelmente à formação de novo instrumento de opressão (mercado, por exemplo), criado pela exploração do mito da modernidade regeneradora. Para o autor,

A coexistência do antigo e do novo é um fato geral (e sempre sugestivo) de todas as sociedades capitalistas e de muitas outras também. Entretanto, para os países colonizados e depois subdesenvolvidos, ela é central e tem força de emblema. Isto porque estes países foram incorporados ao mercado mundial – ao mundo moderno – na qualidade de econômica e socialmente atrasados, de fornecedores de matéria-prima e trabalho barato. A sua ligação com o novo se faz *através*, estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz em lugar de se extinguir. Na composição insolúvel mas funcional dos dois termos, portanto, está figurado um destino nacional, que dura desde os inícios. Aliás, cultivando a

"latinoamericanidad" - em que tenuemente ressoa o caráter continental da revolução -, o que no Brasil de fala portuguesa é raríssimo, os tropicalistas mostram que têm consciência do alcance de seu estilo (SCHWARZ, 2001, p. 33).

O caráter continental de revolução inevitavelmente se inflama quando a ideia é combater as forças opressoras do imperialismo como responsáveis por todo o mal reinante; no entanto, o atraso social emaranhado à necessidade de superá-lo se conecta ao mito da modernidade como forma de compensação de um projeto governamental que fracassa frente à miséria pré-existente. No Brasil, a instauração da ditadura e a aniquilação dos movimentos culturais da esquerda em 1968 são materializações desse insucesso. Desse modo, os traços da latino-americanidade se perceberiam por meio de temas ou posturas de vanguarda, que seriam construídas pela mídia numa perspectiva de culto ao consumo e à exaltação de uma "singularidade" brasileira (em outras paragens, o abandono do tango argentino em favor do rock, por exemplo).

Sendo assim, na análise de Schwarz, o atraso do país seria apresentado pelos tropicalistas como destino inevitável ("males ressuscitáveis"), o que acabaria com a força de uma intervenção de vanguarda e tenderia ao conformismo absoluto. Nesse sentido, a crítica empreendida pelos tropicalistas seria apolítica e não ultrapassaria os limites da classe média intelectualizada, pois seria incapaz, por um lado, de fazer a denúncia da realidade brasileira fora desse círculo e, por outro, apresentaria a "pobreza brasileira" como uma evidência fatal ("a alma do país e a nossa"), o que, em outras palavras, solidificaria o entendimento de que, no conjunto, a América latina seria tropicalista.

Consideramos, no entanto, que a atitude revolucionária e política do Tropicalismo configura, parafraseando Heloísa Buarque de Holanda, uma "nova disposição" crítica a apontar outra possibilidade para a brasilidade na medida em que questiona a ineficiência da militância conscientizadora e, conseqüentemente, recusa o nacional-popular, o que redimensiona a relação com o público e valoriza a experiência cotidiana (postura estética típica dos modernistas) também como forma de denúncia social. Tendo ou não realizado a abertura das janelas menos problemáticas, os tropicalistas questionaram a ideia

de unidade nacional, instaurando um tempo de conflito e de ruptura sob a égide da falência das ideologias – a marxista principalmente – e das estéticas de linguagem

Recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada de poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica do comportamento, o Tropicalismo é a expressão de uma crise (HOLLANDA, 1981, p. 55).

Assim, pensamos que a associação de Caetano Veloso e Gilberto Gil com movimentos de guerrilha, com a esquerda armada ou com uma ideia abstrata de latino-americanidade está justamente no reconhecimento sintomático de uma crise atrelada ao fracasso do projeto nacional-popular e à consequente urgência de radicalização de posturas (violência regeneradora), uma vez que outras tentativas da esquerda não saíram do plano do discurso até 1968 (não que Caetano tocou ou tocaria em armas, mas a agressividade de sua postura artística indica simpatia com essa vertente mais radical). Não se trata de aceitar a “pobreza brasileira” e a latino-americana como um dado fatal, mas desmascará-la por meio da fragmentação para poder incorporá-la como força regeneradora a fim de rediscutir a real possibilidade de intervenção no seio de uma sociedade que estava, incontestavelmente, se reconfigurando a partir de sua inserção na modernidade imperialista.

Nesse sentido, o tango *Cambalache* não nos interessou propriamente enquanto análise de aspectos musicais e sim como parte do projeto estético de Caetano Veloso que visava retomar os ritmos subjugados pela indústria cultural – resgatar o arcaico como constitutivo do moderno – a fim de dar saída, no contexto da América Latina de então, à necessidade de uma atitude opositora como forma de estabelecer uma dissonância ou construir, como indicou Marcelo Ridenti (2000), um comportamento pendular: sem indicar soluções, o tropicalista, acuado mas ainda na batalha, aponta para a possibilidade de debate frente às crenças dos anos de 1960.

Como os intelectuais tinham sido conquistados pela ideia de revolução sob o impacto do resultado da Revolução Cubana (1959), das manifestações de

guerrilha anti-imperialista do Vietnã (1962), da revolução cultural proletária na China (1966) e da ditadura militar brasileira (1964), era inevitável tomar partido de uma ou outra causa. No entanto, as posições extremistas tanto da direita quanto da esquerda fizeram com que os interesses tropicalistas não se alinhassem a nenhuma corrente propriamente, pois ambas era lidas por Caetano como formas diferentes de ditadura (a dos militares e a da esquerda) e, por isso, a instauração de uma relativização pendular era importante.

Tal qual o pêndulo que ora ilumina um destino nacional violento que existe “desde o início”, ora expõe o aspecto de mercadoria da canção subordinada ao mundo das gravadoras e ora faz conviver, mesmo beirando ao absurdo, aspectos arcaicos e modernos da sociedade de então, a agressividade de *Cambalache* é brasileira, latino-americana e tropicalista. A revolta do eu-lírico e sua agressividade frente a um mundo degradado configura uma postura radical que questiona tanto a cultura quanto a política de sua época e salienta não só os problemas decorrentes do subdesenvolvimento brasileiro, mas também a necessidade de se criar uma identidade nacional para o povo brasileiro e latino-americano frente à ameaça de estagnação econômica representada pelos governos militares.

3.3 NÃO IDENTIFICADA BRASILIDADE

Não identificado, canção escrita antes da prisão de Veloso, envolve o ouvinte em uma melodia romântica e convidativa ao representar uma cena onírica que tem como personagem central um cantor, provavelmente de música popular, indicando ao seu interlocutor que, de uma cidade do interior, lançará, no espaço sideral, em homenagem a um personagem feminino, uma canção de amor.

Eu vou fazer uma canção pra ela
 Uma canção singela, brasileira
 Para lançar depois do carnaval

Eu vou fazer um iê-iê-iê romântico
 Um anticomputador sentimental

Eu vou fazer uma canção de amor
Para gravar um disco voador

Uma canção dizendo tudo a ela
Que ainda estou sozinho, apaixonado
Para lançar no espaço sideral

Minha paixão há de brilhar na noite
No céu de uma cidade do interior
Como um objeto não identificado

A evocação de certo sentimento romântico associado à ideia de “um objeto não identificado” assinala uma provocação, bem ao estilo tropicalista, à pretensa aparência de cultura genuinamente brasileira defendida pelo nacional-popular, pois a melodia (iê-iê-iê-rock-sentimental) aproxima-se da sonoridade produzida por Roberto Carlos e pela Jovem Guarda. Esse ato aponta para a urgência de as composições musicais não se deixarem aprisionar por apenas um referente como ocorria com a canção de protesto.

O resgate do lirismo da música de rádio anterior à Bossa Nova associado ao um ritmo moderno (rock) como forma de multiplicar a sensibilidade brasileira de acordo com o contexto mundial, em *Não Identificado*, opera em sintonia semelhante à da crítica da *Carolina* de Chico Buarque, pois envolve uma referência ao mundo do consumo e da televisão quando, para fazer uma canção brasileira, a figura de Roberto Carlos (também representante do Brasil assim como *Carolina*) é sugerida pela construção da melodia. O fato de resgatar a problemática em torno da melodia como elemento de consumo não é uma novidade no projeto estético de Veloso, pois, no movimento tropicalista (em *Baby*, por exemplo, houve a utilização da guitarra elétrica e o título está escrito em inglês), também se usava esse mote para desafiar o ufanismo da canção nacional-popular (por exemplo, as composições de Geraldo Vandré).

Quando Gil e Caetano foram obrigados a aceitar o exílio como condição, fizeram, em Salvador, um show de despedida. Por aqueles dias, o homem estava chegando à lua e conquistando um dos seus maiores feitos tecnológicos e cibernéticos ao mesmo tempo em que impregnava de racionalidade a inspiração dos apaixonados. Nessa canção, mesmo prevalecendo o tom de crítica ao nacional-popular, invoca-se a subjetividade frente ao racionalismo, que é

retomada por meio do elemento familiar (“No céu de uma cidade do interior”) como em *Irene*. A cidade de Santo Amaro e os amores que despertou acentuam, conseqüentemente, a importância do dado biográfico na obra do compositor. Segundo o baiano, *Não Identificado*, além de ser a melodia preferida de seu pai, foi gravada quando estava pensando em uma menina por quem foi apaixonado: “é sobre Santo Amaro, ou melhor, sobre a lembrança de um amor imenso que eu tive por uma menina de lá” (VELOSO, 2003, p. 50).

Na enunciação do canto, o eu-lírico novamente se manifesta em primeira pessoa e se coloca como agente da ação ao arquitetar, por meio de uma evocação romântica, “uma canção para ela”. Notemos que a ação do “eu” se volta para uma terceira pessoa (ela) que está fora de seu discurso (“Eu vou fazer uma canção pra ela”) e será homenageada pela obra do eu-lírico que compondrá uma melodia singela ou brasileira (na perspectiva da “retomada do lirismo”, entendemos que os vocábulos “singela” e “brasileira” são sinônimos) para difundir seu amor nas paradas de sucesso depois do processo eufórico de inversão de valores do Carnaval (“Uma canção singela, brasileira / Para lançar depois do carnaval”). A tematização do amor em detrimento da contestação ao regime militar em si valida uma crítica ao aprisionamento da construção musical sob a forma de protesto defendida pela esquerda.

O período após o Carnaval é entendido como um momento de privação muito mais conectado a investigações intimistas do que à euforia das festas que o sucederam. Assim, a melodia, eleita por Veloso para o momento pós-euforia, aproxima-se do *iê-iê-iê romântico* em função da leveza de seus temas, apesar de, nos refrãos da canção, ouvirmos uma guitarra que cria uma dissonância com os outros acordes ao ecoar como um ruído que gera o desconforto do ouvinte como ocorre em outros momentos do disco. A dicção de Caetano e a temática da canção lembram o estilo da Jovem Guarda (execrada pela esquerda mais fervorosa não só por associar-se ao mundo da televisão e da indústria do disco, mas também por incorporar o símbolo da opressão imperialista: a guitarra elétrica) que evoca a necessidade de entoar canções de amor (não só de protesto) e criar, em meio à modernidade imperialista que tomava conta do entorno, um anticomputador sentimental (“Eu vou fazer um /Um

anticomputador sentimental”) como forma de resistir à aniquilação do lirismo em prol de um comportamento politicamente engajado.

Nas primeiras duas estrofes da canção, ao rimar o pronome *ela* com a última sílaba da palavra *singela* – apesar de Caetano ter assumido que a canção foi feita para uma moça –, há possibilidade de a canção se autorreferenciar: ou seja, o eu-lírico não está propriamente cantando para uma mulher, mas questionando o *status* da canção que se transforma em objeto de si mesma porque, como forma de resistência à onda de defesa do nacional contra os símbolos do consumo, evoca o canto de Roberto Carlos, leve, lírico e amoroso, como forma de dar continuidade a uma nova sensibilidade apresentada pela linha de *Alegria, alegria, Superbacana, Divino Maravilhoso, Baby*. Celso Favaretto (2000) indica que o lirismo de *Baby* corresponde ao tipo de melodia investida de afetividade e “disseminada entre jovens marcados pela expansão das comunicações e do consumo” (FAVARETTO, 2000, p. 97): realidade que se aplica, a nosso ver, ao caso de *Não Identificado* igualmente. O autor ressalta, no entanto, que as referências ao mundo do consumo (margarina, sorvete, lanchonete, idioma americano) auxiliam a compreender um novo contexto em que moderno e arcaico se misturam para configurar outra realidade e não podem servir para validar essa nova sensibilidade como uma positividade derivada do mundo do consumo. Segundo o estudioso,

Esta ressalva deve ser considerada porque, encerrado o movimento tropicalista, desenvolve-se no Brasil toda uma manipulação publicitária que envolve parte da juventude na onda do ‘tudo legal’, da ‘curtição’, da descontração, valendo-se dos tropicalistas. Da dimensão histórica da canção tropicalista, esta onda não mantinha senão as aparências, ao dissimular a operação cruel da “prova dos nove da alegria” (FAVARETTO, 2000, p. 98).

A associação com o universo do consumo, no início da canção *Não Identificado*, levanta outra problemática em torno da associação fônica entre o termo “romântico” e “anticomputador”, invocando o ouvinte a resistir à mecanização. O eu-lírico, ao enunciar essas duas palavras – como indica Augusto de Campos (1993) quando analisa essa canção – faz o ouvinte deslizar de uma a outra (“romântico” – “um anticomputador”) na medida em que a

aliteração – reforçada pela entonação dos fonemas e presente na repetição do fragmento *mântico* – revive o significado do vocábulo “romântico” no cerne do “computador” (“Eu vou fazer um iê-iê-iê romântico, / Um anticomputador sentimental”). A melodia, nesse instante, é leve e convidativa, e a ressignificação dos versos, por sua vez, diante da presença dessas rimas, remete ao imprescindível desejo de reafirmar a urgência de voltar-se para o subjetivismo do ser (tomado de romantismo) como contraponto ao comportamento objetivo e racional característico das máquinas. Sendo assim, a ideia de uma *anticomputador* é a de oposição à síndrome de utilidade que as coisas tomam no mundo do consumo, pois o ser humano, capaz de computar a dor (ou aquele “com puta dor”), para Caetano, não parece qualquer antimáquina, mas uma muito sentimental.

Sob o refluxo da discussão acerca do nacional e do estrangeiro em razão da preservação de uma essência brasileira associada ao universo rural como forma de contraponto à invasão mercadológica gerada pelo imperialismo, estabelece-se novamente um paradoxo entre voltar-se para o passado sem deixar de ser moderno para não virar um saudosista apenas ou aceitar o novo e acabar incorporando antropofagicamente a cultura dos americanos do norte. Com foco nesse contrassenso, *Não identificado*, através da materialidade de um disco voador e do processo onírico associado à ideia da quebra natural de limites no mundo do sonho (“Eu vou fazer uma canção de amor/Para gravar um disco voador”), representa a possibilidade de viver-se outra realidade: o eu-lírico, por meio de uma canção de amor, grava um disco que pode estar associado tanto a um sistema de opressão (objeto de consumo) ao qual se incorpora para criticá-lo por dentro quanto à liberdade de criação, pois há a possibilidade de “brilhar na noite”.

Paulo Franchetti e Alcir Pécora (1981) chamam a atenção justamente para a duplicidade do sentido encontrada na palavra disco, dividida entre o objeto extraterreno e o compacto de música. Para os autores, a referência à palavra disco alude tanto ao “veículo, supostamente extraterreno, o disco voador, também chamado de objeto voador não-identificado quanto ao LP ou ao compacto em que a música é gravada” (FRANCHETTI; PÉCORA, 1981, p. 54).

Dessa forma, os autores indicam a possibilidade de observar em que medida a aproximação desses dois sentidos permite que se interprete a função ou o interesse da música em meio ao mercado em que ela é distribuída. Veloso sempre se interessou por esse debate desde a inclusão de palavras em inglês e a incorporação de ícones do consumo como a Coca-Cola, em suas canções, até a visita ao Chacrinha, comandante de um anárquico programa de televisão com uma enorme audiência, que representava, de maneira peculiar, o disparate da conjunção velho (arcaico, interiorano) e novo (moderno, urbano). A discussão em torno da incorporação da canção ao mundo de consumo como mais um produto a ser comercializado é uma realidade, no projeto estético de Caetano, que deve ser debatida e não execrada como um comportamento derrotista ou como mais uma moda seguida pelo baiano.

Depois da repetição do refrão, a canção assume um ar confessional quando o eu-lírico indica que, com seu canto, revelará tudo acerca da sua solidão e de sua paixão (“Uma canção dizendo tudo a ela/Que ainda estou sozinho, apaixonado”). A reafirmação do isolamento do eu-lírico é um tema recorrente nas faixas do lado A do disco, em que a presença do “eu” isolado, preso e supostamente inativo, é constante. Poderíamos argumentar, para entender a diferença desse ponto, que a solidão das primeiras canções do disco surge da experiência individual de Veloso a partir do cárcere. O discurso em primeira pessoa nessas músicas fica envolto pelo conflito entre melancolia e euforia e centra-se nos problemas do “eu” (no umbigo de Narciso), ainda que debata a opressão por que todos passavam. Em *Não Identificado*, apesar de o dado autobiográfico também se apresentar como já vimos, a primeira pessoa parte de uma necessidade individual para discutir um tabu do nacional-popular: a aproximação entre o artista de música popular e o consumo em defesa da pluralidade de expressão como fica evidente no depoimento de Caetano Veloso:

Nós, de nossa parte, queríamos, entre outras coisas, acabar com o hábito de se ter uma “bola” a cada vez, apostando numa pluralidade de estilos, concorrendo nas mentes e nas caixas registradoras. Uma das marcas da Tropicália – e talvez seu único sucesso histórico indubitável – foi justamente a ampliação do mercado pela prática da

convivência na adversidade, alcançada com o dismantelamento da ordem dos nichos e com o desrespeito às demarcações de faixas de classe e de graus de educação. (VELOSO, 1997, p. 281).

Estar sozinho e apaixonado não faz menção necessariamente à situação de solidão envolvendo um relacionamento amoroso e sim ao isolamento da canção enquanto objeto artístico: a tentativa de abrir “um respiradouro” ao apontar as inconsistências do debate em prol da defesa da brasilidade em relação à invasão estrangeira que já se mostrava de múltiplas maneiras através do mercado de consumo. Ou seja, novamente Veloso apresenta um comportamento contestatório quando assume a indústria cultural como um dado já enraizado na configuração do mundo urbano e do rural que o cerca – e não como um mal que possa ser combatido sem ser incorporado. De certa forma, entendemos que nessa atitude de lançar a canção “no espaço sideral” ecoa a voz presente no início da festa tropicalista de *Miserere Nobis*²⁴ quando os baianos se colocam, de forma nada modesta, como capazes de revolucionar a realidade da música popular.

Além disso, entendemos que a questão de um disco lançado ao espaço sideral por um nordestino, vindo de uma cidade do interior (lembrada como universo arcaico que se opõe à modernização imperialista, ainda não contaminado por ela) para iluminar o céu de uma cidade (mundo urbano e modernizado), faz também parte de um ponto de vista narcisista de Veloso que se coloca como agente de grandes transformações como ele mesmo assumiu em seu livro de memórias. Os tropicalistas, então, são aqueles capazes de atuar os que realizarão a transformação necessária.

Nesse sentido, Caetano assume uma posição ambígua, pois, à medida que representa certo messianismo semelhante ao do nacional-popular e volta-se ao mundo arcaico (para o interior) de onde sairá o objeto não-identificado que provoca, com a imagem do disco-voador, fascínio e medo, arquiteta uma crítica ao nacional-popular porque ironiza o aspecto de voltar-se ao interior e ignorar o

²⁴No introito do disco-manifesto do Movimento Tropicalista, a canção *Miserere Nobis* enuncia: “Já não somos como na chegada / Calados e magros esperando o jantar”. Há, nessa canção, a perda da ingenuidade que pode tanto estar se referindo à chegada dos portugueses ao país quanto ao destaque dos baianos no Sul (centro cultural do Brasil de então), anunciando uma outra forma de olhar para a realidade através de uma ação consciente libertadora.

comercialismo advindo da própria utopia do desenvolvimento nacional a fim de encontrar soluções surrealistas e inaplicáveis como apelar para “um objeto não identificado”. Entre o atraso interiorano e a modernização urbanizadora, Veloso lança um novo ponto de instabilidade: uma canção de amor, que, em meio aos anos de chumbo da ditadura e das posições engajadas da esquerda, só se realiza “como um objeto não identificado” – verso que o cantor repete incessantes vezes no meio e no final da melodia.

3.4 CHUVAS DE VERÃO E O APAZIGUAMENTO DO EU

Em meio à realidade das classes baixas, o samba – assim como o tango e o fado – alcança, no início do século XX, o gosto de uma classe média incipiente (formada pelos burocratas contemporâneos da instalação dos modernos serviços urbanos, particulares e do Estado, bem como pelos grupos provenientes do setor de bens de consumo não duráveis, que se expandiram rapidamente) e se fortalece enquanto gênero musical em função da importância que alcança a tecnologia do mundo do rádio nas décadas de 1920 e 1930. Apesar de passar a frequentar os salões nobres, esse ritmo mimetiza a vida dos morros na medida em que as letras contemplam o cotidiano urbano (ou suburbano) dos trabalhadores braçais que enfrentam as dificuldades diárias com alegria (por trás da figuração do samba, há sempre um resquício de sofrimento).

Com o advento dos instrumentos técnicos para a gravação da sonoridade brasileira do início do século XX, Luiz Tatit (2004) registra o surgimento de uma de suas variantes: o samba da Era do Rádio. Para se adequar ao novo meio de comunicação, esse ritmo perde, segundo o estudioso, muito de sua sonoridade visto que os meios de reprodução técnica não conseguiam refletir as diversas nuances de tons produzidos pelos batuques e pelas violas. Sendo assim, a forma samba da década de 1920 acaba simplificando sua original complexidade sonora para ser vendida e divulgada pelas emissoras de rádio que surgiam no Rio de Janeiro e também em São Paulo. Nesse momento, parece-nos que se

estabelece pela primeira vez uma relação intrínseca entre a forma canção (samba) e as artimanhas da indústria cultural. Os primeiros sambas, por conseguinte, que se consagraram via rádio, abordavam a vida dos morros na sua linguagem característica: a esperteza do malandro, os dilemas das favelas, as paixões escondidas, as mulheres comportadas etc.

Nos anos de 1930, também associada ao mundo do rádio e às disputas entre os artistas – em geral, oriundos desse meio suburbano e pouco intelectualizado – surge uma nova orientação para essa sonoridade: o samba-canção²⁵. Apresentando uma melodia mais lenta, melancólica e romântica, esse gênero musical de meio do ano (“samba-triste” ou “samba-romântico” uma vez que é lançado depois do Carnaval e se distancia da euforia que é peculiar a essa festa), influenciado mais tarde pelo bolero, volta-se para uma temática que visa reproduzir as dores desencadeadas por um relacionamento fracassado. Vivia-se o período em que uma concepção de amor moderna (finito, intenso, arrebatador, efêmero) estava se materializando no mundo urbano (para entendermos isso é só lembrarmos o *Soneto da Fidelidade*, de Vinicius de Moraes que tematiza a finitude do amor). Esse tipo de samba alcançou grande aceitação e teve como expoentes Henrique Vogeler, Custódia Mesquita, João de Barro, Ary Barroso, Fernando Lobo, Dolores Duran, Ismael Neto, Antônio Maria e outros, como Lupicínio Rodrigues, um dos mestres desse estilo musical conhecido como filósofo da “cornitude²⁶, que se utilizaram do samba-canção para compor grandes clássicos da MPB, como *Ai, Ioiô*, *Risque*, *No rancho fundo*, *Copacabana* e *Ninguém me ama*.

O samba-canção (o canto dos amores fracassados) foi o estilo musical que dominou – no final dos anos de 1940 e no início dos anos de 1950 – as rádios nacionais e refletiu essa atmosfera de amores fadados ao insucesso e à finitude.

²⁵ O primeiro grande sucesso do gênero é *Linda Flor* (Ai, Ioiô), de 1929, composta por Vogeler, Luís Peixoto e Marques Porto, gravado por Vicente Celestino e Araci Cortes.

²⁶ Márcia Ramos de Oliveira (1995) indica que, através de seus sambas, Lupe “dava seu recado”, como costumava dizer. Entre os diversos motivos que impulsionaram sua voz – além do desejo de compor – encontram-se especialmente destacados os desajustes e a perda amorosos. Letrista apaixonado, exacerbado em sua dor, diversas vezes relatou as traições sofridas. Suas composições assumiram para o *samba-canção* mais uma característica e denominação: o samba da “dor de cotovelo”. Lupicínio também chegou a ser identificado, nessa associação, como o “filósofo da cornitude”.

A efemeridade é bem provável que advinha da inspiração colhida na agitação da vida noturna urbana que levavam renomados sambistas. Era natural, por isso, que essas confissões amorosas abordassem a transitoriedade dos romances de ocasião, a dor gerada por eles, pois muitos eram iniciados e encerrados nos cenários das boates do Rio de Janeiro de então. A ênfase desse estilo – caracterizado por essa temática lírico-amorosa que recria um universo passional conectado a imagens de solidão, saudade, remorso, vingança – é a melodia mais lenta, meio arrastada para dar dá vazão às dores de amor e à tristeza relacionada ao desabafo do eu-lírico (“ninguém me ama, ninguém me quer, ninguém me chama de meu amor”²⁷) e insiste na apresentação do sentimento amoroso como um processo de sofrimento disfórico.

Para a professora Santuza Cambraia Naves (2001), o samba-canção define-se pela estética do excesso: sentimentalismo piegas e passional tematizado por letras em que desfilam queixas amorosas; contornos melódicos desenhados pela voz impostada do cantor; teatralidade da figura do intérprete (representante de uma *persona* dramática) no palco de teatros ou da Rádio Nacional; orquestração da melodia que (influenciada por tangos, boleros e baladas norte-americanas e europeias) cria um ambiente de imponente nostalgia, o que permitia ao cantor soltar ao máximo sua voz e construir floreios os mais dramáticos possíveis para representar a sua “dor-de-cotovelo”. Esse estilo será abandonado mais tarde em favor da concisão, da objetividade e da racionalidade da Bossa Nova. Como afirma Naves,

os músicos vinculados à Bossa Nova inventaram um ritmo e uma harmonia inusitados para a época, rompendo com um tipo de sensibilidade há muito arraigada na canção popular brasileira e que se consolidou nos anos 50: a que se associava ao ‘excesso’, nas suas mais diferentes manifestações. (NAVES, 2001, p. 10)

Em função do aparente otimismo gerado pela Bossa Nova, fruto em grande parte do processo de redemocratização do país após o término do Estado Novo, quando a adoção de políticas desenvolvimentistas estimulou a crença na modernidade como redentora do atraso social, econômico e cultural

²⁷ Trecho da letra de um samba-canção composto por *Antônio Maria e Fernando Lobo*.

do país, a temática intimista e a efemeridade do samba-canção perdem espaço frente à euforia coletiva que clamava pela construção de um Brasil desenvolvido alinhado ao progresso mundial. Nesse ambiente, como enfatizam Napolitano e Wasserman (2000), as músicas brasileiras (representantes da estética do excesso) perdiam lugar nos programas de rádio para os boleros, tangos e ritmos norte-americanos mais afins com a modernidade defendida pela postura desenvolvimentista. O samba-canção, por conseguinte, passa a ser associado ao mau gosto, ao ideário do brega, ao *kitsch*.

Nos início dos anos 50, o panorama já era outro: a vertente mais popular da música brasileira era marcada pelas marchinhas de carnaval. Os gêneros estrangeiros, como boleros mexicanos e tangos argentinos, ganhavam cada vez mais espaço nas rádios. Os concursos de reis e rainhas do rádio geravam uma ambiente de histeria coletiva, em torno dos fã-clubes. A música norte-americana também tomava conta das paradas de sucesso. As *Big Bands*, famosas nos anos 40, ainda estavam em evidência. Em algumas rádios, havia uma grande divulgação do *jazz*; pois esse gênero americano ganhava cada vez mais respeitabilidade entre alguns músicos cariocas, sobretudo aqueles que trabalhavam "na noite" da zona sul (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 173-174).

Com um estilo mais intimista e comedido, a Bossa Nova, pela mão de João Gilberto, desenhou uma nova forma musical, marcada pela experimentação e pela simplicidade, a fim de expressar uma visão de mundo moderna e cosmopolita conectada aos novos ideais. A Bossa apareceu no momento em que o ritmo e a temática do samba-canção e de estilos que a ele se assemelhavam, tais como o bolero, passaram a soar exageradamente melodramáticos e a não acompanhar as inovações musicais que se desenvolviam fora e dentro do país (principalmente o jazz norte-americano), sendo inviável, nesse ambiente cultural, uma temática que alimentasse o fracasso do amor em meio à euforia do desenvolvimento do país.

Em 1969, em seu **Álbum Branco** - após a aniquilação do otimismo em vista da consolidação da ditadura militar-, Caetano Veloso transforma um samba-canção (uma melodia brega) em mais um clássico da música popular ao

reinterpretar *Chuvas de verão*, de Fernando Lobo²⁸. Composto no modo menor – forma, segundo Luiz Tatit (2002), voltada para o lirismo nostálgico devido ao andamento lento da melodia –, característico dos frevos-de-bloco²⁹ da terra do pai de Edu Lobo e gravado, pela primeira vez, em 1949 pela *persona dramática* de Francisco Alves (o rei da voz), essa canção – que pertenceu a uma das fases áureas da sonoridade brasileira – sob a voz de Caetano perde a força dramática e a impositação típicas de seu estilo, desvelando uma temática dissonante do gênero, pois a ênfase recai sobre a racionalidade das relações amorosas (a aflição amorosa é um defeito que se extingue com a razão), o que não é característico dos sambas-canção.

Podemos ser amigos simplesmente
 Coisas do amor nunca mais
 Amores do passado, do presente
 Repetem velhos temas tão banais
 Ressentimentos passam como o vento
 São coisas de momento
 São chuvas de verão
 Trazer uma aflição dentro do peito.
 É dar vida a um defeito
 Que se extingue com a razão
 Estranha no meu peito
 Estranha na minha alma
 Agora eu tenho calma
 Não te desejo mais
 Podemos ser amigos simplesmente
 Amigos, simplesmente, nada mais

A releitura de *Chuvas de Verão*, no final dos anos de 1960, torna-se ainda mais instigante na medida em que o baiano – além de ser fã da Bossa Nova e defensor da concisão de João Gilberto (estética totalmente oposta ao excesso) – é o mentor de um movimento vanguardista (Tropicalismo), mesmo que

²⁸ Fernando Lobo nasceu em Recife (PE) em 1915, de classe média, estudou Direito e iniciou-se no jornalismo pernambucano até 1939, quando se transferiu para o Rio de Janeiro, continuando suas funções jornalísticas nas revistas “Carioca”, “O Cruzeiro” e “A Cigarra”. Foi profissional de rádio e televisão além do jornalismo; renomado cronista do Rio, Fernando Lobo e seus companheiros de boemia como Ary Barroso e Antonio Maria recolheram inspiração para muitas de suas músicas na agitada vida noturna que levavam. Fernando faleceu em 1996.

²⁹ Conforme Júlio Vila Nova (2006), “o frevo-de-bloco é uma invenção dos anos de 1820 e 1830. Este ritmo teve origem nos cantos pastoris, ranchos de reis natalinos e nas serestas, que se fundiram durante o Carnaval, criando, primeiramente, uma música lírica e sentimental, para ser cantada e dançada pela elite recifense, especialmente as mulheres brancas e delicadas. O bloco destaca-se pela formação predominantemente feminina, em seus desfiles e apresentações, que, num ritmo lento e suave, desfiava canções impregnadas de nostalgia”.

dissonante do otimismo da Bossa, que incorpora tendências internacionais ao seu fazer artístico e questiona o movimento de retorno ao passado idealizado pela canção de protesto. Essa crítica já estava presente na paródia de *Coração Materno*, de Vicente Celestino, quando Veloso justapôs o universo arcaico-rural ao urbano-industrial a fim de ressaltar o artificialismo de um tipo de música entendida como expressão do sentimento rural. O mesmo gesto é realizado em *Chuvas de Verão*, pois Caetano – com um pé no exílio – resgata um estilo de canção que simula um convencionalismo amoroso sobrecarregado emotivamente e entendido como brega, como ultrapassado pela tendência contemporânea. Esse movimento de resgate do passado ainda reverbera os dias tropicalistas em que se busca – como destaca Favaretto – uma abertura cultural ampla para explorar as contradições inerentes da cultura brasileira após a derrota de 1964.

Pode-se dizer que o Tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico (...). Reinterpretar Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso, Orlando Silva, Lucho Gatica, Beatles, Roberto Carlos, Paul Anka; utilizar-se de colagens, livres associações, procedimentos pop eletrônicos, cinematográficos e de encenação; misturá-los fazendo perder a identidade, tudo fazia parte de uma experiência radical da geração dos 60 (...). O objetivo era fazer a crítica dos gêneros, estilos e, mais radicalmente, do próprio veículo e da pequena burguesia que vivia o mito da arte (...) mantiveram-se fiéis à linha evolutiva, reinventando e tematizando criticamente a canção. (FAVARETTO, 2000, p. 23)

Não foi aleatória, nesse sentido, a eleição do samba de Fernando Lobo, ou seja, não significou apenas regravar uma melodia para retomar ritmos considerados *kitsch* pela música popular de então. O resgate de um lirismo característico de um período da música popular reafirma um projeto que dá continuidade à intenção do tropicalista de ressignificar velhos compassos que não só promovem um debate que valorize a formação de uma tradição musical da canção popular a qual tenha causalidade interna e indique uma linha de investigação e aprimoramento técnico, mas também figure como representante da alma lírica brasileira fadada ao excesso, ao exótico e ao consequente isolamento em si mesmo (o destino do eu-lírico do samba-canção é a solidão).

Há, na escolha de Veloso, uma necessidade de dar sequência a um trabalho de pesquisa sobre o objeto canção em meio a conflitos existenciais, políticos e artísticos que formavam uma nova sociedade brasileira urbana a partir da década de 1950.

Imerso nesse processo, em *Chuvas de verão*, Caetano revela uma aguda percepção da diferença: a canção selecionada não faz ecoar a lamentação e o sofrimento característicos do samba-canção na medida em que o eu-lírico reconhece a transitoriedade do amor e não ovaciona a presença da dor apesar de passar por ela, nem a defende como um dos seus troféus. No seio do melodrama, o tropicalista resgatou um samba às avessas porque se diferencia ao apresentar a relação amorosa como um lance de ocasião, que gera sim sofrimento, mas se configura como algo passageiro e capaz de se modificar (há a intenção de transformar um sentimento em outro: o fim do amor pode gerar amizade). Dessa forma, a beleza da composição de temática urbana e voltada para o lirismo-nostálgico do samba-canção em diálogo com o ritmo do frevo-de-bloco (marcadamente regional e folclórico) foi redefinida por Veloso ao explorar o universo do rompimento amoroso com delicadeza poética à Vinicius de Moraes e destacar a transitoriedade dos romances de ocasião sem apelar para a dramatização e a passionalização ("Podemos ser amigos simplesmente/Amigos, simplesmente, nada mais"), o que justifica o título da música que remete a chuvas passageiras.

Ao associar o samba-canção, atrelado ao mundo do rádio, do consumo, da indústria cultural de meados do século XX, a um estilo musical folclórico representante de uma identidade cultural não-urbana, novamente vem à tona a velha discussão entre arcaico e moderno, sem, no entanto, apresentar esses dois brasis (rural e urbano) como mundos irreconciliáveis. A representação desses universos é construída sob a imagem da mistura: uma canção de temática urbana (amores de ocasião a princípio impensáveis no universo rural) cantada sob base rítmica folclórica.

Sob essa ótica, a melodia – que é introduzida por um longo e agradável assobio – representa uma interpretação de amor típica do universo urbano (no mundo tradicional rural, a liberdade amorosa ainda era entendida como

promiscuidade) em que os encontros de ocasião se repetem num ciclo interminável – seguindo à risca a concepção do “enquanto dure” de Vinicius de Moraes – sem acentuar positiva ou negativamente esse sentimento (“Amores do passado, do presente/Repetem velhos temas tão banais”). Com voz baixa, intimista, não impostada, o eu-lírico, nas primeiras estrofes, rima “simplesmente” com “presente” e “mais” com “banais”, enfatizando a passagem do tempo (viver simplesmente o agora) que aponta para a finitude da relação amorosa: o amor passa a ser um objeto descartável do mundo do consumo, relegado às mesas de bar, regadas a álcool e temas triviais.

A relativização e a repetição do tema amoroso ampliam a liberdade de ir e vir, de trocar de par e de amar de diferentes formas. Esse entendimento do amor – ou essa forma de entender as relações pessoais no mundo urbano dos anos de 1960 – acaba sendo abafada pela instituição do regime militar que, por sua vez, se volta, como vimos no início deste trabalho, aos arcaísmos do Brasil. Por isso, a retomada de um tipo de samba que canta – mesmo com dor – um relacionamento amoroso que tende à liberdade contraria a situação particular não apenas de Veloso como também de outros intelectuais que são calados diante da violência ditatorial.

Caetano não questiona o amor, não apresenta uma simples releitura em que destitui o samba-canção de sua carga dramática, mas discute, por trás dos panos, a imbricação entre rural e urbano (as dissonâncias dos dois brasis) que se entrecruzam na vivência do processo de urbanização e de crescimento industrial e alteram o entendimento das relações afetivas para se contrapor ao conservadorismo moral – que tenta abafar a evidência dessa mudança – defendido por um governo ditatorial. Por isso, Caetano canta um samba que remete a retratos de liberdade: a ânsia por poder amar simplesmente quem se deseja.

Chuvas de verão configura-se, de certa forma, como uma tentativa de, face ao exílio, “fazer as pazes” (Podemos ser amigos simplesmente/Amigos, simplesmente, nada mais) com os amores do passado e do presente, mesmo que se mantenham os desajustes entre Caetano e os paladinos do protesto em função da postura inusitada ou da alienação de Veloso frente à necessidade de

assumir uma posição politicamente participante. As aflições do amor (as agressões trocadas entre tropicalistas e emepibistas politizados) descarnam os defeitos dos amantes, os quais se atacam (vaia de *É proibido proibir*), fazendo prevalecer as diferenças que os separam e não as semelhanças.

A metáfora da relação entre Caetano e a canção de protesto se materializa por meio desse “ir e vir” do amor que, ao mesmo tempo em que é ressentimento e mágoa, só existe porque há, entre os enamorados, uma paixão em comum: cada um a sua maneira defende a cultura brasileira. No entanto, a prisão de artistas, políticos, professores e estudantes acaba com a ilusão da revolução brasileira e torna as questões que distanciam os tropicalistas dos engajados irrelevantes frente à tortura dos militares: a razão – acordada pela violência – é capaz de trazer à tona a banalidade e o caráter efêmero desse dilaceramento amoroso, desse romance de ocasião ao qual falta força de atuação. Contudo, é esse mesmo amor que dá sentido à existência do compositor de sambas-canção, e o seu fracasso pode também significar uma espécie de morte ou fim do desejo (“Agora eu tenho calma / Não te desejo mais”).

Apesar de apontar para uma possível aceitação do fim, a presença da primeira pessoa verbal (eu) continua reiterando a *persona* narcísica de Veloso que quer intervir na realidade: o “eu” que alerta a moça na janela para as transformações por que passa o mundo a sua volta, em *Carolina*; o “eu” que denuncia os abusos e as corrupções de um mundo que sempre foi uma porcaria, em *Cambalache*; e o “eu” que sente o outro como elemento estranho ao mesmo tempo em que é parte de si mesmo (“Estranha no meu peito / Estranha na minha alma”), pois a eternização do amor não passa de mera convenção social. Caetano Veloso, ao optar por mais uma canção em primeira pessoa, questiona a concepção de coletividade das esquerdas (intelectuais unidos para combater a ditadura militar) e coloca-se como indivíduo capaz de intervir na realidade a sua volta, ou seja, toma posição interventora e combativa sempre apontando para o desejo de ir e para a necessidade de mudar.

3.5 ACRILÍRICO: A SÍNTESE AMARGA DE UM PROJETO

Somos *boxeurs* na arena. Não podemos refletir ainda atitudes de serenidade. Essa virá quando vier a vitória e o futurismo de hoje alcançar seu ideal clássico.

Oswald de Andrade

Os anos de 1960 lançaram oficialmente a Poesia Concreta, a corrente estética que propunha um fazer poético centrado no poema-objeto, em que se utilizavam múltiplos recursos: o acústico, o visual, a carga semântica, o espaço tipográfico e a disposição geométrica dos vocábulos na página, refletindo, tanto na forma quanto no conteúdo, as mudanças ocasionadas pela acelerada industrialização. Os principais realizadores desse movimento foram os irmãos Campos, Haroldo e Augusto, e Décio Pignatari. Pode-se pensar, com algum acerto, em Oswald Andrade e João Cabral de Melo Neto como precursores dessa tendência. Veloso, por exemplo, salienta que chegou a esses dois poetas pelas mãos dos concretos – e é a partir das traduções dos Campos que teve acesso a Ezra Pound e James Joyce.

Acrilírico é a faixa do disco em que Veloso, auxiliado pelo maestro Rogério Duprat e acompanhado pelas vozes de Jussara Moreira e Rogério Duarte, assume o experimentalismo mais radical em uma de suas composições, estabelecendo, a exemplo de *Alfômega*, um diálogo com o trabalho dos poetas concretos de São Paulo.

Olhar colírico
Lírios plásticos do campo e do contracampo
Telástico cinemascopo teu sorriso tudo isso
Tudo ido e lido e lindo e vindo do vivido
Na minha adolescência
Idade de pedra e paz

Teu sorriso quieto no meu canto

Ainda canto o ido o tido o dito
O dado o consumido
O consumado

Ato
Do amor morto motor da saudade

Diluído na grandicidade
Idade de pedra ainda
Canto quieto o que conheço
Quero o que não mereço
O começo
Quero canto de vinda
Divindade do duro totem futuro total
Tal qual quero canto
Por enquanto apenas mino o campo ver-te
Acre e lírico o sorvete
Acrílico Santo Amargo da Putrificação

Caetano Veloso (1997) assumiu sua simpatia pelo jogo de imagens e pela linguagem fragmentária dos poetas concretos e de Oswald de Andrade desde o grafismo na exploração dos espaços da folha em branco de *Batmacumba* (Caetano Veloso e Gilberto Gil). Essa necessidade particular progride para uma criação singela (e por isso inusitada) como o palíndromo do refrão “Irene ri”³⁰ e para o experimentalismo de *Acrílico*, sendo que, nessa última composição, há o exercício de exploração não somente do espaço gráfico, mas também do espaço-tempo, a chamada quarta dimensão, ao transformar a voz em palco para a canção. Esse interesse pela criação de um texto fragmentado ao estilo concretista é explicitado quando Caetano fala sobre a escrita dessa melodia.

É um caso raro de texto que escrevi sem ser para letra de música, também não sabia se era prosa ou poesia. O meu interesse era pelas palavras inventadas, pela mistura que se podia fazer com elas, conforme eu tinha visto na revista dos poetas concretos, sobretudo na *Invenção*, que Augusto de Campos me deu de presente. Eu achei aquilo tudo muito próximo do que me interessava, e escrevi *Acrílico*. (VELOSO, 2003, p. 18)

Mesmo sem a intenção de criar propriamente prosa ou poesia, a canção *Acrílico* traz no título um questionamento ou uma provocação. Conhecido como o gênero associado à subjetividade e ao individualismo, o lírico de Caetano subverte o gênero cuja visão não pode ser compreendida como

³⁰ “Augusto de Campos publicou uma versão visualmente tratada de modo a enfatizar o (para mim surpreendente) caráter palindrômico do refrão: com efeito, a frase “Irene ri” pode ser lida nos dois sentidos (VELOSO, 1997, p. 395).

produto de uma expressão íntima de um sujeito. As vozes inclusive que se repetem e se multiplicam (os versos ressoam sob a voz de Caetano Veloso e outros dois intérpretes) na melodia parecem inquirir a própria História, construindo uma cadeia de sujeitos. E é nesse sentido que o lírico assume contornos acres? É importante lembrar que, em nossa pesquisa, verificamos que o Tropicalismo, em relação à chamada canção de protesto, sempre se apresentou como um projeto mais estético que político, e isso não quer dizer que a canção tropicalista não pudesse ser política, há várias melodias em que o engajamento social é aparente (*Tropicália, Panis et circenses* etc.), contudo parece estar no cerne do projeto estético de Veloso a produção do choque, por isso já no título da canção apresentar o lírico, comumente associado aos aspectos emocionais do eu, por vezes suaves, salientando o que pode haver de acre nessa intimidade, aponta para o caráter paradoxal de um processo ou de uma representação.

Ao referir-se à obra de Oswald de Andrade, Haroldo de Campos (1974) afirma que o autor modernista apresenta uma radicalidade na linguagem. Para Campos, essa é uma das formas encontradas por Oswald para apresentar

a inquietação do homem brasileiro novo, que se forjava falando uma língua sacudida pela 'contribuição milionária de todos os erros' num país que iniciava - precisamente em São Paulo - um processo de industrialização que lhe acarretaria fundas repercussões estruturais. (CAMPOS, 1974, P. 11)

É a partir do choque que a linguagem se metamorfoseia e se mostra em desacordo com uma ideia ou postura. Caetano Veloso, na década de 60, mistura as leituras que apreendeu com os irmãos Campos ao impacto da encenação de Zé Celso (*O Rei da vela* estreia em 1967) e ao cinema de Glauber Rocha - que sofria a nítida influência do processo de montagem de Sergei Eisenstein - e liberta a arte, sob um sopro romântico, de quaisquer amarras.

Em *Acrílico*, verificamos que todo o andamento se diferencia de uma construção tradicional a começar pela fusão vocabular e semântica do próprio título - acre, lírico - que se associa ao verso final da canção - acrílico, amargo - utilizando o neologismo e a paródia sobre o nome da cidade natal (Amaro, que,

na verdade, é amargo em italiano) para reconstruir um conceito de canção: a associação entre lírico – expressão da subjetividade do “eu” – e acrílico (material plástico, rígido e transparente, capaz de assumir com facilidade novas formas). A utilização dos sinônimos acre e amargo perturba o ouvido tradicional ao propor uma mudança que questiona novas possibilidades de expressão, pois há o objetivo de criar uma melodia que não seja apenas ouvida, mas visualizada.

Percebe-se esse intuito com a anunciação da cena que inicia no meio da primeira estrofe quando se ouve um bater de porta e, em seguida, o barulho do gelo caindo no copo. Há, nesse gesto, um convite ao leitor para participar da ação e abandonar sua posição confortável de ouvinte, ou seja, as vozes da canção, envolvidas por uma melodia melancólica marcada, na sequência, pelo ruído da guitarra, constroem uma cena que denota alguma intimidade entre os participantes como se pudéssemos vê-los em um filme. Eles fazem com que o leitor crie automaticamente uma imagem e participe da montagem da canção, pois é impelido a dialogar com os outros fragmentos da realidade que serão representados.

Além disso, segundo a teoria da montagem de Eisenstein (2002), os recortes, para dar sentido ao filme, não devem ser fortuitos, não são misturas antropofágicas gratuitas, mas pedaços significativos capazes de, a partir das partes, estabelecer a relação ou a sugestão da totalidade. Eisenstein pensava o recorte como um jogo dialético e de conflito, construção de ideias e conceitos capazes de dar à narrativa cinematográfica o “máximo de emoção e de vigor estimulante” (EISENSTEIN, 2002, p. 14). Ao citar o professor Koffka, o cineasta russo relembra as palavras do russo:

o todo é mais do que a soma de suas partes. É mais correto dizer que o todo é algo da soma de suas partes, porque a soma é um processo insignificante, enquanto a relação todo-parte é significativa (KOFFKA apud EISENSTEIN, 2002, p. 16).

No processo de montagem, a cadeia de vínculos intermediários desaparece, ou seja, a conexão é instantânea. Ao escutarmos o som dos

automóveis nas ruas (após a enunciação da primeira estrofe da canção), o eu-lírico não precisa nos dizer que aquele recorte remete à cidade: a associação com o todo é automática, o leitor, como também conhece aquela realidade, é capaz de inferir sentido ao conjunto auditivo. Há uma mecânica na formação da imagem que passa de sonora a visual e, a partir de elementos isolados, constrói a cena. Para produzir uma imagem emocional, tal qual as badaladas em “Bel Ami”, de Maupassant, para reconstituir a sensação de meia-noite no conto, a narrativa musical compõe-se de vozes associadas a estilhaços citadinos como se pudesse apresentar ao ouvinte distintas perspectivas, as quais também o compõe. Isso ocorre graças à intenção do compositor de recriar um espaço de discussão e reinvenção da linguagem baseada em *flashes* de realidade.

Os versos de Caetano Veloso “Divindade do duro totem futuro total” lembram o projeto do autor modernista que, ao transformar o tabu em totem, busca nos elementos primitivos indígenas do homem cordial a essência para a sua concepção artística cujo resultado é o homem natural e tecnizado, ou seja, aquele que mantém as origens, mas está em perfeita harmonia com a modernidade e seus avanços – o futuro total de Veloso se configura a partir do canto do passado do “ido o tido o dito” / O dado o consumido/O consumado”, já que há um resgate do dito, do dado que se estilhaça no cotidiano da grande cidade, produzindo novos ecos. Se levarmos em conta não só o fato de que, no momento de gravação da canção, Caetano já era um exilado, mas também todo o projeto que o baiano vinha arquitetando em relação à necessidade de se construir uma tradição da música popular brasileira que não desconsiderasse a influência estrangeira e estivesse conectada aos acontecimentos da contemporaneidade, o resgate do passado como constitutivo de momentos do presente, da modernidade citadina envolvida com o mundo do consumo (acrílico), torna-se elemento primordial de sua estratégia.

Na primeira linha da canção, na construção inusitada de “olhar colérico”, o movimento do sujeito destaca a união do prefixo *co* (com) a lírico, ou seja, ao enfatizar o gênero, Caetano destaca a subjetividade da canção, a qual, para os antigos gregos, era acompanhada da música: originalmente a poesia e a canção eram indissociáveis. Esse ponto de vista foi defendido, segundo Veloso (1997),

pelo teórico Ezra Pound ao retomar o conceito de melopeia: ato de produzir correlações musicais a partir do som e do ritmo da fala, construindo uma performance. Percebemos que essa preocupação em fazer uso da voz como palco para um processo dramático é recorrente e ponto central, na obra do autor de **Verdade Tropical**, como podemos observar na construção do neologismo “Analfomegabetismo”. Herbert Fonseca (1993), em **Caetano, esse cara**, reproduz o depoimento de Antonio Medina Rodrigues ao salientar esse traço distintivo da enunciação de Veloso.

Caetano instalou entre nós o contrário da opinião, o contrário da arrogância predicativa (...). O canto de Caetano não é um canto qualquer. É uma espécie de regência entre a fala e a música. Não é só a música. É uma espécie de administração metafísica da voz, em que a voz fala por si própria, e as palavras vão entrecortando essa voz sem atrapalhar. Não é uma voz para ser ouvida, contemplada. É uma voz heurística, que vai regendo alguma parte insuspeita do mundo brasileiro. Os outros simplesmente cantam, se apresentam, são músicos. Mas a regência vocal de Caetano simplesmente dita alguma coisa de cumplicidade subterrânea. (FONSECA, 1993, p. 144)

O canto de Veloso expõe as tensões existentes entre os mundos que representa configurando-se como parte fundamental da montagem que está a arquitetar, ou seja, para além da aproximação do canto com a fala, a voz do compositor assume a naturalidade da fala, mas é dotada de dramaticidade teatral necessária para salientar o conflito que expõe. A representação é deflagrada pela tensão teatral da própria voz que envolve a subjetividade do leitor ao se aproximar de uma realidade que lhe é familiar.

Em “lírrios plásticos do campo e do contracampo”, o compositor constrói dois paradoxos: no primeiro, os lírrios, comumente símbolos de pureza e inocência, são profanados pelos plásticos – os quais indicam a devoração da cidade, da urbanização ou da selva; no segundo, o prefixo *contra* estabelece dois espaços antagônicos: campo (rural) *versus* contracampo (cidade), dilema comum a muitas discussões de então. Associado a essa imagem, surge o “telástico cinematográfico”. No primeiro vocábulo, uma mistura quiçá de elástico (o que dá flexibilidade) e tele (prefixo grego cujo significado remete à distância),

ampliando com vastidão, tal qual um cinemascope³¹, o sorriso do outro, a plenitude do sorriso do interlocutor marcado pelo uso do pronome demonstrativo *teu* e aproximado, a partir do dêixis *isso*, do sujeito que enuncia, participando com ele da necessidade de ampliar o horizonte.

Na brincadeira concretista do quarto verso, merece destaque a mistura de tempos desencadeada pelo movimento que parte do passado remoto (tudo ido e lido) e associa-se ao passado presente (vindo do vivido). No *enjambement*, “vivido na minha adolescência”, o sopro romântico, o qual acompanha toda a produção do autor, manifesta-se na projeção e reconstrução do espaço por meio dos neologismos “adolescência” e “grandicidade” (este último pode ser apenas a representação da oralidade, a junção fonética de grande cidade) em um tempo pré-histórico, muito anterior ao universo tecnológico e urbano (“idade de pedra”), em que reinava paz. Tal qual em *Irene*, o sorriso aqui também está associado a bem-estar e à afeição, como se pudesse remeter-se a um tempo de inocência e de saudade.

Na segunda estrofe, no verso “ainda canto o ido o tido o dito”, merece destaque a independência do sufixo *ido* (manifesto pelo uso do verbo na forma nominal) frequentemente associado a tempo. Nos dois casos subsequentes, o tempo passado transforma-se em tempo de posse (tido) e tempo de enunciação (dito), como se tomasse consciência do discurso. A constelação ente “dado, consumido e consumado” pode se referir ao processo de industrialização em que tudo se transforma em mercadoria, até mesmo o amor e a saudade, o que acaba dessacralizando-os. Em certa medida, podemos dizer que os concretistas acompanham o movimento da indústria cultural, transformando a arte em objeto a ser adquirido (tido), contudo parece haver outra oposição entre o mundo moderno, em que tudo é consumido, e o universo de outro tempo, associado ao amor e à saudade – talvez do sorriso do outro que está entrelaçado ao *eu*. Além disso, é importante lembrar que a indústria cultural brasileira vende para o exterior as suas peculiaridades, portanto não seria equivocado

³¹ O **CinemaScope** foi uma tecnologia de filmagem e projeção que utilizava lentes anamórficas criada pelo presidente da Twentieth Century Fox em 1953. Foi utilizada entre 1953 e 1967 para a gravação de filmes *widescreen*, marcando o início do formato moderno tanto para a filmagem quanto para a exibição de filmes.

afirmar que é o “amor morto relacionado” à saudade, de origem portuguesa, o objeto mercantilizado. Construindo uma proposta que não visa definir-se entre o passado e o futuro, o Tropicalismo teceu um projeto capaz de revelar o antagonismo ou a incapacidade de unificação das propostas vigentes. Caetano Veloso não se preocupa com a perda da aura do objeto artístico que tanto perturbou o filósofo alemão Walter Benjamin, pelo contrário, para o compositor e para os demais tropicalistas, o homem apropria-se da arte e a transforma em parte de sua subjetividade.

Na terceira parte da canção, o *eu* dilui-se em meio à vastidão citadina onde o canto do eu-lírico está tomado por sua história, por seu passado (“o que conheço”) ou pela origem que o acompanha (“ainda”), embora esteja mergulhado no mundo moderno. É um canto solitário, uma voz combativa, um grito tímido daquele que almeja promover mudanças, mesmo que demonstre não saber ao certo quais são. Significativos são os versos seis e sete em que o eu-lírico se refere à divindade do totem que é “duro”, porque, para se proteger o totem, segundo Sigmund Freud, é necessário respeitar os tabus. Todo o processo de culpa está associado às regras e punições que as sociedades impuseram para proteger seus totens.

Nas últimas linhas do poema-canção, um projeto visionário e pessimista configura-se – e mais uma vez o paradoxo se interpõe – transformando a cidade natal em lixo, em objeto descartável, em espaço marginal para a metrópole ou para a modernidade em expansão. Segundo as palavras do compositor,

Os versos finais têm uma história curiosa. Eu tinha acabado de sair da prisão e estava confinado na Bahia quando gravei a canção. Durante a gravação, o Rogério Duarte insistiu comigo para que eu mudasse o verso final: “Acrílico Santo Amargo da Putrificação”. Ele fez uma campanha danada para eu não colocar “putrificação”, dando àquilo um caráter meio religioso mas também com argumentos muito bem pensados, que acabaram me impressionando, e que não eram diretamente religiosos. Ele dizia assim: “É o nome da santa padroeira de sua cidade, isso é uma carga muito pesada, as pessoas da sua família, seu pai, sua mãe, vão ouvir, e você está passando um período tão difícil na sua vida ...” (VELOSO, 2003, p. 19).

A manutenção do termo “putrificação” denuncia a dessacralização do totem e discute o seu papel como um emblema capaz de produzir unidade. Oferecendo em sacrifício a sua origem e a crença de sua família, a sua baiano-brasilidade, Veloso demonstra que o totem traz impregnado um conjunto de regras que se interpõe sem oportunizar o exercício reflexivo – o totem deve ser adorado e não questionado, e talvez esteja aí a relação de Caetano Veloso e Oswald de Andrade. O autor modernista representa uma ruptura agressiva com uma ordem que seja pré-estabelecida.

Enquanto Mário de Andrade – cujo nome eu ouvia constantemente pronunciado pelos meus colegas nacionalistas – tinha sido a figura responsável, normativa e organizadora do modernismo, Oswald – cujo nome eu só ouvira ser pronunciado duas vezes: por meu colega de classe Wanderlino Nogueira Neto no curso secundário, e naquela conversa entre Rogério e Agrippino sobre *Panamérica* – representara a fragmentação radical, a força intuitiva e violentamente iconoclastica (VELOSO, 1997, p. 241).

A obra de Caetano Veloso projeta um interlocutor que não é o das massas da indústria cultural. É claro que canções como *Alegria, alegria* caem no gosto popular, contudo verificamos que, em suas melodias, há uma provocação com pretensões maiores: o consenso. Caetano Veloso é um paradoxista: ao acompanharmos sua produção, verificamos que ainda hoje, em álbuns como *Cê* (2009), ele visa produzir barulho, ruído e reflexão crítica. Diferente de Oswald de Andrade que acreditava que o futurismo poderia alcançar o ideal clássico, está no cerne do projeto de Veloso a produção ininterrupta do choque. Parece que o compositor tropicalista compreendeu que a satisfação plena não faz parte da vida humana. Para representarmos na arte o homem, é necessário projetar a sua essência contraditória. O campo e a cidade se misturam, os homens experienciam mudanças a todo o momento, por isso a construção de um ideal, tal qual Veloso pensa o da canção de protesto, é impossível de ser concretizado. O campo não pode resguardar-se das mudanças. O campo está nas cidades, mistura-se a ela, enamora-se de suas novidades. O mal da civilização (ou o do mercado) acompanha o homem em todos os lugares. A cidade também está impregnada de campo. O amargo se espalha.

3. 6 ALFÔMEGA E A PROPOSTA DE UM LEVANTE

Alfômega, composta por Gilberto Gil e interpretada por Caetano Veloso, fecha o repertório do **Álbum Branco**. Último tom desse disco, a canção – também sob a iluminação da estética concretista – é uma espécie de prelúdio de um dos rumos que tomará a carreira de Veloso no início dos anos de 1970: a desverbalização da linguagem e a experimentação radical materializadas em **Araçá Azul** – maior sinônimo de rejeição popular a um disco do baiano até os nossos dias já que, depois de levar o disco para casa, os consumidores voltavam até as lojas para devolvê-lo e exigir seu dinheiro de volta.

O analfomegabetismo
 Somatopsicopneumático
 Que também significa
 Que eu não sei de nada sobre a morte
 Que também significa
 Tanto faz no sul como no norte
 Que também significa
 Deus é quem decide a minha sorte

Pedro Alexandre Sanches (2000) defende que o início do experimentalismo mais radical que distinguirá a carreira de Caetano Veloso “aparece na concretista/verborrágica *Acrilírico* dele e de Duprat, e em *Alfômega*, de Gil (analfamegabetismo / somatopsicopneumático), canções já áridas em seu (auto)censório desinteresse em operar qualquer verbalização” (SANCHES, 2000, p. 72). Assim, ao som de um rock’n roll meio clichê, enfatizando as fortes batidas da bateria e o tom particular da guitarra de Lanny Gordin, a voz de Caetano enuncia, por meio de um neologismo, a temática central da canção: o analfomegabetismo.

A enunciação de duas palavras que tendem, em princípio, a uma possível incompreensão (analfomegabetismo / somatopsicopneumático) provoca diversos significados (analf – fome – alfa – ômega – beta – ismo, por

exemplo) e aponta não apenas o flerte de Veloso e Gil com os poetas concretos, como também a fragmentação do próprio eu-lírico (não importam mais nem o sul nem o norte de *Miserere Nobis*) que parte para o exílio e, por meio do estilhaçar da linguagem, provoca, como forma de protesto contra o silêncio a que foi reduzido, a multiplicidade dos sentidos, construindo um tempo de ressignificação e questionamento não só da linguagem (as palavras fragmentadas remetem a outras possibilidades) e mas também de si mesmo (do próprio papel romântico de artista interventor capaz de atender à necessidade de combate à ditadura militar e de modificar o contexto a sua volta).

Sob a influência da prisão e do subsequente exílio, a eleição do tom concretista para o encerramento do **Álbum Branco** indica que o despedaçar da linguagem vai muito nessa direção de esfacelar o próprio sujeito a fim de questionar a falência de seu discurso na medida em que problematiza as origens dos males nacionais aquém do poder destrutivo da ditadura e do imperialismo. Por outro lado, esse ato de fragmentação pode revelar, ainda que Veloso estivesse acuado, uma postura atuante: a quebra dos sentidos configura também uma forma de driblar a censura. A exploração sonora e plástica dos vocábulos inventados com o intuito de aparentemente anular a linguagem num contexto de acirramento da ditadura militar e de falência das propostas de intervenção dos artistas populares no combate ao regime se insinua, portanto, como outra possibilidade de protesto.

A exploração experimental da linguagem, realizada por Gil e Caetano, é analisada por Augusto de Campos (1993), que relaciona o Tropicalismo ao trabalho dos poetas concretos embora saliente que os baianos já tendiam para a fragmentação da linguagem (*Alegria, alegria* e *Domingo no parque*) mesmo antes de conhecerem a poesia concreta. Ou seja, há pontos de contato entre eles como a justaposição de palavras que possibilitam a montagem de sonoridades vocabulares específicas, no entanto não pode ser atribuída somente à influência concreta uma tendência de composição natural em Veloso.

Campos defende também que as letras do Tropicalismo e os trabalhos produzidos pelos poetas concretos apresentam objetivos e áreas de atuação bem distintos que devem ser considerados ao tentar analisar a influência concretista

em Veloso. A poesia concreta estava, segundo ele, voltada para o mundo da comunicação de massas e se associava às técnicas da publicidade, das manchetes dos jornais e até do universo dos quadrinhos para acentuar o aspecto visual do poema. Já os tropicalistas, no seio da canção popular, realizam uma experiência atrelada ao mundo do consumo, da televisão, do universo “pop” - ambição que não contempla os objetivos concretistas, “por isso mesmo os métodos e as estratégias estéticas de que se servem uma e outra poesia não são precisamente os mesmos” (CAMPOS, 1993, p. 289). Portanto, os pontos de contato entre os dois estilos referem-se ao processo de fragmentação da linguagem - à desintegração dos sintagmas (separação de prefixos, radicais, sufixos), privilegiando a significação de certos morfemas ou a sua repetição - e não qualquer posição ideológica.

Enquanto os representantes da genuína música popular brasileira contestavam a ditadura e defendiam a necessidade de fechar as janelas do país para resistir à invasão cultural americana, Veloso e seus companheiros realizavam outro movimento não totalmente contrário ao da canção de protesto - como se vê em *Alfômega* - na medida em que tentavam encontrar uma forma de assumir a modernidade musical - nesse ponto, a opção pela fragmentação concretista pode ter sido fundamental - para evidenciar que a influência estrangeira faz parte da identidade da música brasileira ou do que a torna internacional ao mesmo tempo em que o fato de estabelecer uma quebra na enunciação é um gesto político de resistência à censura.

Nesse sentido, a percepção de Gil e de Caetano é fundamental para compreender a crítica dos baianos à esquerda: o problema do atraso brasileiro e da instituição da ditadura militar não era propriamente oriundo da influência estrangeira e do imperialismo americano, mas sim do descaso a que era submetido o povo brasileiro, da falta de uma política que, de fato, gerasse um processo educativo que permitisse a passagem da cultura oral (anterior à era Vargas) para a cultura de massas de forma crítica. Por isso, ao reunir, em *Alfômega*, radicais eruditos e prefixos clássicos (des)agrupando significados e não delimitando um sentido, uma realidade ou uma ação específicos, o compositor baiano faz uso da fragmentação concretista para redimensionar, da

maneira mais sintética possível, com uma só palavra, o “analfomegabetismo” – o problema que demarca o subdesenvolvimento brasileiro e propicia a solidificação de uma sociedade de massas: o analfabetismo.

Assim, ao abordar essa questão, a última canção do disco de Veloso se coloca como instrumento de intervenção política – contestando a formulação de arte alienada atribuída aos tropicalistas – pois redimensiona a questão do atraso cultural: não é o imperialismo o responsável pela miséria brasileira e sim a incultura do povo. Antonio Candido (2000) atribui ao analfabetismo “o traço básico do subdesenvolvimento no terreno cultural”, apesar de não o aceitar como justificativa para desculpar todas as nossas fraquezas.

O fato básico talvez seja o analfabetismo, que nos países de cultura pré-colombiana adiantada é agravado pela pluralidade linguística ainda vigente. Ao analfabetismo se ligam, com efeito, as manifestações de debilidade cultural: falta de meios de comunicação e difusão (editoras, bibliotecas, revistas, jornais); inexistência, dispersão e fraqueza dos públicos disponíveis para a literatura, devido ao pequeno número de leitores reais (muito menor que o número já reduzido de alfabetizados); impossibilidade de especialização dos escritores em suas tarefas literárias, geralmente realizadas como tarefas marginais ou mesmo amadorísticas; falta de resistência ou discriminação em face de influências e pressões externas. O quadro dessa debilidade se completa por fatores de ordem econômica e política, como níveis insuficientes de remuneração e a anarquia financeira dos governos, articulados com políticas educacionais ineptas ou criminosamente desinteressadas (CANDIDO, 2000, p. 143).

A referência ao radical “analfa”, na canção de Gil, lembra-nos da legião de analfabetos ou semialfabetizados que vive em meio a esse ambiente inepto – agravado pela repressão do regime militar – que retrata o país naquele período em que a preocupação era combater a influência estrangeira e não os males internos os quais envolvem essa questão tão relevante em se tratando da superação do atraso nacional e tão pouco discutida pelos artistas de então.

Por meio da união do radical grego mega (grande) com a letra grega beta (em maiúscula B, em minúscula β) que, no sistema de numerais, tem valor equivalente a dois (é a segunda do alfabeto grego e, por consequência, do latino), Gil faz, por exemplo, alusão à magnitude do real problema brasileiro que está na origem dos males nacionais. Além disso, o sufixo, também de

origem grega, *ismo* (origem, crença, escola, sistema, conformação) encerra em si mesmo um plano de doutrinação, um grupo de ações voltadas à prática de uma tendência, de uma concepção artística, filosófica, política ou religiosa. A utilização desse sufixo clássico, na construção do neologismo, parece-nos associada ao significado usado, modernamente, pela medicina para atribuir características destrutivas a um causador de um mal como em absintismo, alcoolismo, ergotismo, eterismo, iodismo, (talvez até Tropicalismo), visto que aponta o analfabetismo como o distúrbio fundante de nossa incultura, ou seja, não como escola a ser seguida, mas como um agente que intoxica o avanço da cultura brasileira.

Antônio Candido (2000) argumenta que não há garantias de que o cultivo da leitura e o processo de aperfeiçoamento intelectual por meio apenas da alfabetização mude essa realidade, porque não se pode afirmar que um povo alfabetizado recorra necessariamente à cultura letrada somente por ter sido alfabetizado, sendo muito mais aceitável a ideia de que ele se deixará envolver pela cultura de massa, em que não é incentivada uma reflexão crítica dos elementos simbólicos do mundo, esvaindo-se a tentativa de emancipação intelectual necessária para o progresso moral e cultural. Em outras palavras, em meio à debilidade cultural latente, a massa de (semi)alfabetizados e analfabetos sai “da fase folclórica (comunicação oral) para a cultura massificada (espécie de folclore urbano)” (CANDIDO, 2000, p 145.), suprimindo as necessidades de ficção por meio da construção ideológica da indústria cultural.

Reconhecer o elo da produção cultural de Gil e Caetano com os meios de comunicação de massa é inevitável desde a gravação de *Alegria, alegria*. Nos trabalhos dos amigos baianos, a percepção de que a música popular se configura como um fenômeno de massas (tendo por isso um poder muito mais intenso do que a literatura erudita) ou como um produto da indústria cultural parte da sensibilidade despertada pelos filmes de Godard e pelas leituras de Edgar Morin – conforme depoimento de Caetano (1997) – que lhes possibilitou encontrar alguma beleza nos cartazes publicitários, nos anúncios em bancas de revistas e nos comerciais da televisão.

Os baianos, inicialmente, atribuíam a si mesmos trajes românticos de pretensos iluminadores da massa alienada que saiu da cultura oral e afundou-se no fetichismo da televisão, pois os artistas da corrente do protesto se negavam a aceitar essa evidência e viam como alienação essa postura de Gil e Caetano, já que estavam mais interessados em combater o imperialismo que comandava os veículos de comunicação de massa sem se deter – com exceções como o do programa de alfabetização de Paulo Freire – à discussão de um verdadeiro sintoma do atraso: o analfabetismo somatopsicopneumático.

Em outro momento, Gil aponta o analfabetismo como representação de “eu não sei de nada sobre a morte”, ou seja, há uma referência a certo esoterismo ao associar “Deus é quem decide a minha sorte”, deixando nas mãos de um ser superior o destino no homem tropical. Em meio à incultura paralisante e à aceitação da repressão por uma parcela da população como forma legítima de redimir o país, deus se configura como uma saída, já que, como cantou Chico Buarque, algum tempo depois, era melhor, diante da violência da polícia, chamar o ladrão, pois “Tanto faz no sul como no norte” posicionar-se contra o regime “também significa” morte.

Outra revolução – que vai além do plano estético – se manifesta pela referência à guerrilha, liderada por Carlos Mariguella. A fragmentação do nome do líder da resistência armada – enunciado por Gil, sílaba a sílaba, como pano de fundo da melodia – insinua a simpatia dos tropicalistas pela posição combativa do guerrilheiro. O depoimento de Alípio Freire, anotado por Marcelo Ridenti, ressalta também o fato de *Alfômega* ter sido ouvida repetidamente “pelos presos políticos do presídio Tiradentes, particularmente no trecho em que Gil diz seu *iê-ma-ma-Mariguella*” (RIDENTI, 2000, p. 281). Fernando Gabeira, também lembrado por Ridenti, ressalta o fato de Gil ter ousado pronunciar o nome proibido do principal líder guerrilheiro (baiano como os dois compositores) então em atividade. Essa postura sugere uma sutil relação entre os guerrilheiros.

Alfômega se configura como uma canção-denúncia (contra a própria língua mãe que expulsa seus filhos do país e não expressa mais os sentimentos do enunciador coagido e silenciado pelo regime; contra a política opressora do

regime; contra o analfamegabetismo alienante) e uma canção-revolução (a evocação da guerrilha urbana - a esquerda também armada - como uma possível saída para a injustiça política). Aqui vale lembrar a bandeira de Hélio Oiticica colocada ao lado do palco na boate Sucata: "Seja marginal, seja herói". Talvez a única perspectiva para os exilados fosse a crença em uma postura contraventora que provocasse o desconforto dos militares.

A MELANCOLIA COMO CONFLUÊNCIA

A minha inspiração não quer mais viver da nostalgia de tempos e lugares, ao contrário, quer incorporar essa saudade num projeto de futuro.

Caetano Veloso

Luiz Tatit (2002), ao tentar justificar a heterogeneidade singular (mistura de rock com samba-canção, frevo, samba-de-roda, iê-iê-iê) da produção de Caetano Veloso, explica que a poética do autor é o produto do que se percebia, no final da década de 1960, na dicção do baiano como duas vertentes de intervenção: uma explícita, comprometida com a inovação estética e com a necessidade de desestabilizar os padrões da MPB tradicional ou as concepções nacionalistas da música de protesto, e outra implícita, empenhada em resgatar velhas vozes a fim de estabelecer um novo diálogo com a tradição musical da canção de rádio dos anos de 1940 e 1950 e constituir uma continuidade no trabalho com canção popular, ou seja, dar sequência à construção da linha evolutiva (liberdade de inovação com base na tradição) que Veloso identificou em João Gilberto.

Creio, assim, que Caetano detinha, nos idos de 1967 e 1968, dois projetos para a canção brasileira. Um projeto explícito e ruidoso comprometido com a ruptura e a dessacralização de padrões coercitivos que imperavam na MPB da época e outro implícito e em tom mais paciente que buscava reaver, na nova era, o *ethos* da canção de rádio (TATIT, 2002, p. 275).

O projeto de ruptura (ou explícito) apresenta-se como uma forma de quebrar a hegemonia da MPB tradicional (ou melhor, da música de protesto) permitindo a retomada do lirismo das décadas anteriores e, aos poucos, a recriação da canção de rádio, associada ao público, ao mercado, à expressão espontânea de uma sentimentalidade considerada cafona pelos grupos politicamente engajados. Neste trabalho, percebemos que há um trânsito entre

esses dois movimentos no disco de 1969 não só quando Caetano canta, por exemplo, *Irene e Marinheiro só*, mas também *Chuvas de Verão* e *Não Identificado*.

Na indústria cultural, a arte acompanha o movimento avassalador das cidades e o desejo de possuir, de apoderar-se da cultura a partir da compra da mercadoria, transformando o valor da obra e democratizando o processo ao estreitar os limites entre a arte celebrada pela classe privilegiada e a expressão popular. Em o **Álbum Branco**, como vimos, há o anseio de imitar, dialogar com, reconstruir a partir de. Caetano pensa seu projeto estético como retomada de um passado que não cessa de se redescobrir e reinventar-se. Não é necessário atrelar-se a um tema ou a uma proposta limitadora, pois a canção é arte também mesmo quando trata de amores fugazes como em *Chuvas de verão*.

Em verdade, ao misturar-se ao outro a partir de um viés romântico, o compositor baiano parece estabelecer um paradoxo (mais um), pois integra as sentimentalidades, comumente associadas ao eu, a um projeto de representação do coletivo. É como se Caetano trouxesse para a canção, a partir de suas vivências, a individualidade brasileira característica de um certo sentimento íntimo de nacionalidade a fim de representar-nos. Para melhor compreender o outro, é necessário submeter-se ao influxo da massa, experimentá-la, misturar-se a ela para edificar-se em oposição. Veloso compreende que é necessário apropriar-se do *kitsch* para dessacralizar a aura do objeto artístico e, dessa forma, alcançar nuances legítimas de identidade. Em **Notas de literatura**, Adorno (2003, p. 165) afirma que:

O artista, portador da obra de arte, não é apenas aquele indivíduo que a produz, mas sim se torna representante, por meio de seu trabalho e de sua passiva atividade, do sujeito social coletivo.

Tatit (2002), ao definir o projeto do Caetano cancionista, defende que a mistura e a inventividade tropicalistas – como formas de rompimento com linhas prefixadas e de ampliação do gosto do público (projeto explícito e razão inicial deste trabalho), mesmo não apresentando uma intencionalidade arquitetada enquanto movimento de intervenção – foram gestos necessários para a realização do projeto implícito (reencontro do *ethos* da canção de rádio),

uma vez que desobstruíram o caminho da música e propiciaram a liberdade criativa. A partir da inventividade tropicalista e da necessidade de retomar velhas dicções, o compositor criou canções agradáveis ao ouvido (*Irene, Argonautas, Marinheiro só*) ao mesmo tempo em que expandiu a canção de temáticas restritas, dando continuidade ao projeto tropicalista de emancipar a representação da identidade nacional de uma visão essencialmente pitoresca. Às avessas, Caetano Veloso evita a sedimentação do objeto artístico e a resignação ao gosto popular.

Neste trabalho verificamos também que a rejeição de Veloso à canção de protesto não se configura como um rompimento com a música brasileira de seu período, mas sim questiona os valores defendidos pela MPB tradicional e a função utilitarista e política da música como estratégia de combater o regime militar em meio à projeção de uma realidade nacional ufanista e exótica que revelava o atraso do Brasil em relação aos acontecimentos mundiais na década de 1960. Segundo Caetano, apenas a desestabilização da canção engajada permitiria a retomada da pesquisa musical – tão comum a artistas que lhe foram e são tão caros como Dorival Caymmi e João Gilberto – e a problematização, conseqüentemente, da subordinação do brasileiro, sul-americano, à cultura internacional.

A partir dessa postura contestadora, visualizamos, em Veloso, os projetos nomeados por Luiz Tatit – explícito (contestação e inovação estética) e implícito (manutenção da tradição e diálogo com a canção de rádio e com a indústria cultural) – como duas tendências configuradoras das canções do **Álbum Branco** e precursoras, após o Tropicalismo, do que o crítico compreende como o projeto estético de Caetano na medida em que essas linhas de intervenção ressurgem a cada nova obra do compositor com mais ou menos força. Depois de *Panis et Circenses*, Luiz Tatit (2002) enfatiza a reincidência dos dois ideários na poética de Veloso

Na linha do projeto explícito foi lançado, em 1972, **Araçá Azul**. No mesmo ano aparece **Barra 69 – Caetano e Gil**, um LP gravado ao vivo (em 1969) na Bahia, para o qual foram escolhidas, sintomaticamente, apenas canções do projeto implícito: *Cinema Olímpia, Frevo Rasgado, Superbacana, Atrás do Trio Elétrico, Aquele abraço* e outras. Em 1975,

mais uma vez as duas vertentes se fazem representar no aparecimento simultâneo de *Jóia* (vertente *Panis et circenses*) e *Qualquer coisa* (vertente canção de rádio), discos autônomos mas já renunciando uma integração nos manifestos estampados nas respectivas capas. Pois ainda em 1977, ao gravar **Bicho**, Caetano congrega as duas tendências no mesmo LP, mantendo-as, no entanto, discriminadas nas duas faces do disco: lado 1, as canções preparadas especialmente para as emissoras de rádio (*Odara*, *Gente* etc.) que viviam a fase áurea da danceteria, insistindo no binômio música/corpo; lado 2, as canções-experiências como *Um índio* ou as icônicas *A Grande Borboleta* e *Alguém Cantando* mas já contendo elementos da fusão dos dois projetos (principalmente *Tigresa*) que se consolidaria no ano seguinte. (TATIT, 2002, p. 277)

Tatit destaca ainda que apenas em 1978, quando lançou o disco **Muito**, essas duas linhas se entrelaçam, pois Veloso consegue apresentar o que chama de “euforia da singularidade”: construção de canções inventivas como *Tropicália (Panis et circenses)* cantadas de forma agradável e espontânea sendo aprazíveis para o público, para o rádio, para o bolso, mas também para os demais cancionistas (conceito não discutido neste trabalho) que reconheciam seu valor cultural. Ao tentar inserir Veloso num quadro de cancionistas brasileiros, Tatit percebe que há no compositor a síntese das dicções da canção popular. Seguindo os seus impulsos internos, Caetano aproxima-se e distancia-se das demais manifestações da canção em sua época.

Ao determo-nos no **Álbum Branco**, optamos por associá-lo ao contexto pós-tropicalismo e pré-exílio, pois entendemos que os dois projetos apresentados por Tatit já estavam armados e se entrecruzavam nas canções analisadas, transformando o disco em prenunciador dessa tendência que o professor indica ter se afirmado nos anos seguintes e configurado o projeto estético do compositor quando este se desvincula da ideia de grupo ou de movimento de vanguarda. O objetivo de Luiz Tatit era investigar a dicção de Veloso para estabelecer o momento de realização plena do Caetano cancionista, por isso ele até menciona algumas canções do álbum de 69, como *Não identificado*, *Atrás do Trio Elétrico*, *Os Argonautas* (projeto implícito) e *Acrilórico* e *Alfômega* (projeto explícito), contudo não se refere ao compacto como obra precursora da concepção estética de Veloso.

Os estilhaços tropicalistas nomeados por Tatit como projeto explícito se fazem presentes nas canções deste álbum (*Cambalache*, *Alfômega*, *Lost in the*

paradise e *Acrilírico*) e se opõem e se misturam à proposta implícita (*Irene*, *Argonautas*, *Chuvas de Verão*, *Marinheiro só*), a qual retoma o *ethos* do rádio: resgate do exotismo, tendência ao brega, ao cafona, ao estrangeirismo de si mesmo, à idealização de amores e à alegria. A contradição nas canções de Veloso provém dessa mistura entre inovação estética, pesquisa musical e resgate de velhas temáticas e dicções incorporadas em um novo contexto que visa ecoar outras vozes. A postura vanguardista do compositor baiano dialoga, portanto, com o passado a fim de recriar a canção brasileira e dar um novo tom à identidade nacional; em outras palavras, Veloso, mesmo quando melancólico, se coloca de forma atuante já que se propõe a estabelecer alguma ruptura.

Em *The empty boat* e *Lost in the paradise*, por exemplo, essa dicotomia ressurgue no diálogo entre o projeto explícito (cujo destaque está na eleição da língua inglesa como meio de inserir o outro em nossa realidade) e o implícito (que aborda os sentimentos do eu-lírico em um meio opressivo que lhe restringe a liberdade). Tarefa cumprida: ao cantar em inglês, Veloso provocara ruído e indagação ao inserir a cultura do outro também como parte integrante e formadora da nossa. O projeto implícito, por sua vez, afirma-se a partir da enunciação em primeira pessoa, inserindo a vivência pessoal do compositor como componente essencial da canção (seja ela melancólica ou contestadora) e indiciando o fim de um período revolucionário: aprisionado o eu não pode mais expressar-se como porta-voz de questionamentos e anseios coletivos.

O trânsito entre essas duas linhas da poética de Veloso se estabelece por meio de uma atitude de intervenção formulada a partir do discurso em primeira pessoa: é o eu que se coloca em contraste com o outro, com o mundo, com ele mesmo. O eu-lírico, por outro lado, se confunde, em muitos momentos, com a personalidade Caetano Veloso, estabelecendo uma relação estreita entre as vivências pessoais e as composições, o que confere mais verossimilhança ao texto e questiona os limites da intervenção do intelectual no contexto social em que se encontra.

A partir da projeção da visão de mundo e da criação da *persona* Caetano Veloso, o eu-lírico assume a primeira pessoa do discurso para acionar o olhar crítico sobre a realidade opressora que o circunda – como já havia ocorrido nas

canções tropicalistas *Tropicália* e *Alegria, alegria*, por exemplo – e intensificar tanto a agressividade e a descrença nas posturas humanas (*Cambalache*) quanto a crítica social e a fragilidade do brasileiro preso a sua inatividade ou fantasia (*Carolina*). Essa atitude contesta a percepção de postura alienada e ingênua atribuída a Caetano por seus contemporâneos.

Ainda em relação ao projeto explícito, percebemos que o processo de fragmentação questiona inclusive o poder da linguagem ao desverbalizar a forma como meio de instaurar o silêncio no discurso e contestar o regime imposto pelos militares. Em *Alfômega*, a repetição do refrão “analfomegabetismo” fragmenta as palavras e a realidade para denunciar problemas sociais (como a fome e o analfabetismo) que caracterizam também a identidade do país em meio à euforia modernizante que moveria a nação sob a égide do “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Em *Acrílico* ocorre movimento semelhante quando Caetano questiona o próprio nome da cidade “Santo Amaro da Putrificação”, que se modificou muito após o período de industrialização.

Na contramão dessa postura autodestrutiva, há, no resgate de imagens da família, o culto à alegria leve e ao prazer (*Irene*), mas não estamos nos referindo ao riso fácil dos primeiros tempos modernistas, porque há em Caetano sempre uma provocação, um ruído que descompassa o ouvinte. Assumir essa posição em um contexto inquieto com o combate ao regime soava como “mais uma do Caetano”, como uma afronta. Por outro lado, intercalar as sílabas que compõe o nome do líder da resistência armada Carlos Mariguella (o que levantou polêmica sobre a simpatia dos tropicalistas pela revolta armada) ao refrão de *Alfômega* estabelece a contestação política tão cobrada pela esquerda: debate social ao mesmo tempo em que canta a alegria leve e descomprometida projetada na lembrança da irmã mais jovem. Nesse sentido, Veloso assume uma postura oscilante e constitui a dicotomia ao misturar as duas concepções apontadas por Luiz Tatit.

É importante ressaltar que Veloso não se opõe à inserção do campo nem ao resgate do “homem novo”, mencionado por Ridenti, em seu projeto estético. Em *Tropicália*, o urbano e o primitivo estão em consonância, mas, em meio à festa de Carnaval, há o *close-up* na “criança feia e morta”, destacando que a

cidade é composta pelo mundo desenvolvido e o não-desenvolvido. A música de protesto, ao retomar o pitoresco, estabelece por vezes uma visão romântica da realidade. A identidade do brasileiro não podia ser esboçada à Alencar, era necessário assinalar o gosto amargo do limite entre as classes. Após a explosão modernista, o romance de 1930 amplia e amadurece o projeto dos jovens paulistas, porque traz ao cenário cultural um outro que não era um europeu ou, no caso de Caetano, um americano, mas um brasileiro esquecido.

O Brasil de Caetano Veloso parece estar mais associado a uma postura dicotômica (aceitação e contestação, entrega e resistência), a um jeito de existir, do que a um conjunto de características limitadoras. Ao apropriar-se do projeto de Oswald de Andrade, o compositor reivindica uma arte democrática que, tal qual o Carnaval, seja capaz de apresentar uma suposta alegria totalizante, mas que, sob olhares atentos, aponte que cada ala conta uma história, traz uma cor distinta, é formada por um conjunto de indivíduos – e cada um deles dribla como pode os seus medos. A indústria cultural tende a fixar-se no todo, no coletivo; no entanto, há no traço de melancolia, nas canções do compositor baiano, o destaque também para a individualidade do sujeito, para a representação de um Brasil sempre em gestação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura**; tradução e apresentação de Jorge M. B. De Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ANDRADE, Mário de. Memórias de um sargento de milícias. In: **Aspectos da Literatura Brasileira**. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974, p. 125 - 139.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade (1873). In: **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 2004.

CALDEIRA, Jorge. **Viagem pela história do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CAMPOS, Augusto. **Balanço da Bossa**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Haroldo. *Uma poética da radicalidade*. In.: **Oswald de Andrade - Obras Completas VII - Poesia Reunida**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.

CHAIA, Miguel. A busca política da beleza e da justiça. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol. 16, n. 47, out. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092001000300011>. Acesso em: mar. 2011.

CEZIMBRA, Márcia. **Entrevista a Márcia Cezimbra**. Jornal do Brasil, 1991. In.: http://www.caetanoveloso.com.br/sec_textos_view.php?language=pt_BR&id=19&lanuage_id=1. Acesso em: Fev. 2011.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>> Acesso em: Dez. 2009.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avelar; tradução, Teresa Ottoni. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: Alegria, Alegria**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FRANCHETTI, Paulo; PECORA, Alcyr. **Caetano Veloso**. Literatura Comentada. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1981.

FRANCIS, Paulo. **Trinta anos esta noite: 1964, o que vi e vivi**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. 1. ed. 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2002.

FREIRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob regime de economia patriarcal**. 21. ed. Rio de Janeiro/Brasília: Livraria José Olympio Editora, 1981.

FONSECA, Herbert. **Caetano, esse cara**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

GUERRA, Ruy. **Chico de Hollanda, de aqui e de alhures**. 1998. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>>. Acesso em: Set. 2010.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **O susto tropicalista na virada da década. Impressões de Viagem**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

LONTRA, Hilda O. H. *Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. In.: CYNTRÃO, Silvia Helena (org). **A forma da festa – Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.

LOURENÇO, Eduardo. **Imagem e Miragem da Lusofonia**. Lisboa: Gradiva, 2004.

MACHADO, Divaldo Caldas; BORGES, Dulcina Tereza Bonati. TROPICÁLIA: O OLHAR DO PASQUIM. **Revista da Católica**, Uberlândia, v. 1 n. 1, p. 135-146, 2009. Disponível em: <www.catolicaonline.com.br/revistadacatolica> Acesso em: Mar. 2010.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1982.

NAPOLITANO, Marcos e VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. **Revista brasileira de História**, v. 18, n. 35, 1998.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2985.pdf>>. Acesso em: jan. 2010.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

OEHLER, Dolf. **O velho mundo desce aos infernos: autoanálise da modernidade após o trauma de Junho de 1848 em Paris**. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. **Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos**. 1995. 247 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 1995.

PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. Lei do Desejo e o Desejo Produtivo: Transgressão da Ordem ou Afirmação da Diferença? **Revista Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, 2004, vol. 14, p. 109-127. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/physis/v14n1/v14n1a07.pdf>>. Acesso em: jun. 2009.

PESSOA, Fernando. Livro do Desassossego por Bernardo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PESSOA, Fernando; TUTIKIAN, Jane (Org.). **Mensagem**: obra poética I. Porto Alegre: L&PM, 2006.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Tropicalismo decadência bonita do samba**. 1. ed. São Paulo: Boitempo editorial, 2000.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem. **Livro 85 anos de Música Brasileira**. Vol. 2, 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 1997.

SANT'ANNA, Romildo. Caetano, um artista na mídia: o sensível, o erudito e o popular. **Veredas / Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação**. São Paulo: Unimar, Disponível em: <http://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/comunicacaoveredas/article/view/5115/4758>. Acesso em: jul. 2010.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

TATIT, Luiz. **O Cancionista**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TEIXEIRA, Jerônimo. *O liquidificador de acarajés: Tropicalismo e indústria cultural*. In: MALTZ, Bina Friedman TEIXEIRA, Jerônimo e FERREIRA, Sérgio L. P. **Antropofagia e Tropicalismo**. Porto Alegre: Editora da Universidade - UFRGS, 1993.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2004.

TROPICALIA - Um projeto de Ana de Oliveira. **É proibido proibir - Discurso de Caetano Veloso**. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-/discurso-de-caetano>> Acesso em: Jan. 2007.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VELOSO, Caetano; FERRAZ. **Letra só; Sobre as letras**. Organização Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VELOSO, Caetano. **O Mundo não é chato**. Organização e apresentação Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VENTURA, Zuenir. **1968 O ano que não terminou**. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

WERNECK, Humberto. **Chico Buarque Tantas Palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WISNIK, Guilherme. **Caetano Veloso**. São Paulo: Publifolha, 2005.

ANEXO – LETRAS MUSICAIS

ÁLBUM BRANCO

CAETANO VELOSO – 1969

LADO A

IRENE

Caetano Veloso

Eu quero ir minha gente
 Eu não sou daqui
 Eu não tenho nada
 Quero ver Irene rir
 Quero ver Irene dar sua risada

Irene ri, Irene ri, Irene
 Irene ri, Irene ri, Irene
 Quero ver Irene dar sua risada

THE EMPTY BOAT

Caetano Veloso

From the stern to the bow
 Oh my boat is empty
 Yes, my heart is empty
 From the hole to the how

From the rudder to the sail
 Oh my boat is empty
 Yes, my hand is empty
 From the wrist to the nail

From the ocean to the bay
 Oh the sand is clean
 Oh my mind is clean
 From the night to the day

From the stern to the bow
 Oh my boat is empty
 Oh my head is empty
 From the nape to the brow

From the east to the west
 Oh the stream is long
 Yes my dream is wrong
 From the birth to the death

MARINHEIRO SÓ

Caetano Veloso

Eu não sou daqui
 Marinheiro só
 Eu não tenho amor
 Marinheiro só
 Eu sou da Bahia
 Marinheiro só
 De São Salvador
 Marinheiro só
 Lá vem, lá vem
 Marinheiro só
 Como ele vem faceiro
 Marinheiro só

Todo de branco
 Marinheiro só
 Com seu bonezinho
 Marinheiro só

Ô, marinheiro, marinheiro
 Marinheiro só
 Ô, quem te ensinou a nadar
 Marinheiro só
 Ou foi o tombo do navio
 Marinheiro só
 Ou foi o balanço do mar
 Marinheiro só

LOST IN THE PARADISE

Caetano Veloso

My little grasshopper
 Airplane cannot fly very high
 I find you so far from my side
 I'm lost in my old in my own green light

Don't help me my love
 My brother, my girl
 Just tell her name
 Just let me say who am I

Her big white plastic finger
 Surrounds my dark green hair,
 But it's not your unknown right hand

Oh, don't help me
 My brother, my girl
 Just tell her name
 Just let me say who am I

I am the sun, the darkness,
 My name is green wave death, salt
 South America's my name
 World is my name, my size
 And honor my name
 Hear my

My little grasshopper airplane
 Cannot fly very high

Oh, don't help me
 My brother, my girl
 Just tell her name
 Just let me say who am I

ATRÁS DO TRIO ELÉTRICO

Caetano Veloso

Atrás do Trio Elétrico
 Só não vai quem já morreu
 Quem já botou pra rachar
 Aprendeu que é do outro lado
 Do lado de lá do lado
 Que é lado lado, de lá

O sol é seu, o som é meu
 Quero morrer, quero morrer já
 O som é seu, o sol é meu
 Quero viver, quero viver lá
 Nem quero saber se o diabo nasceu
 Foi na Bahia, foi na Bahia
 O trio eletro-sol rompeu no meio-di
 No meio-dia

OS ARGONAUTAS

Caetano Veloso

O barco, meu coração não aguenta
Tanta tormenta
Alegria, meu coração não contenta
O dia, o marco, eu coração
O porto, não

Navegar é preciso
Viver não é preciso

O barco, noite no céu tão bonito
Sorriso solto perdido
Horizonte, madrugada
O riso, o arco, da madrugada
O porto, nada

Navegar é preciso
Viver não é preciso

O barco, o automóvel brilhante
O trilho solto, o barulho
Do meu dente em tua veia
O sangue, o charco, barulho lento
O porto silêncio

LADO B

CAROLINA

Chico Buarque

Carolina
Nos seus olhos fundos
Guarda tanta dor
A dor de todo esse mundo
Eu já lhe expliquei que não vai dar
Seu pranto não vai nada mudar
Eu já convidei para dançar
É hora, já sei, de aproveitar
Lá fora, amor
Uma rosa nasceu
Todo mundo sambou
Uma estrela caiu
Eu bem que mostrei sorrindo
Pela janela, ói que lindo
Mas Carolina não viu

Carolina
Nos seus olhos tristes
Guarda tanto amor
O amor que já não existe
Eu bem que avisei, vai acabar
De tudo lhe dei para aceitar
Mil versos cantei pra lhe agradar
Agora não sei como explicar
Lá fora, amor
Uma rosa morreu
Uma festa acabou
Nosso barco partiu
Eu bem que mostrei a ela
O tempo passou na janela
Só Carolina não viu

CAMBALACHE

E. S. Discépolo

Que el mundo fue y será
una porquería, ya lo sé.
En el quinientos seis
y en el dos mil, también.
Que siempre ha habido chorros,

maquiavelos y estafaos,
contentos y amargaos,
varones y dublés.
Pero que el siglo veinte
es un despliegue
de maldá insolente,
ya no hay quien lo niegue.
Vivimos revolcaos en un merengue
y en el mismo lodo
todos manoseaos.
Hoy resulta que es lo mismo
ser derecho que traidor,
ignorante, sabio, chorro,
generoso o estafador...
¡Todo es igual!
¡Nada es mejor!
Lo mismo un burro
que un gran profesor.
No hay aplazaos ni escalafón,
los ignorantes nos han igualao.
Si uno vive en la impostura
y otro roba en su ambición,
da lo mismo que sea cura,
colchonero, Rey de Bastos,
caradura o polizón.
¡Qué falta de respeto,
qué atropello a la razón!
Cualquiera es un señor,
cualquiera es un ladrón...
Mezclao con Toscanini,
Ringo Star y Napoleón,
Don Bosco y Marinón,
John Lennon y San Martín
Igual que en la vidriera
irrespetuosa
de los cambalaches
se ha mezclao la vida,
y herida por un sable sin remache
ves llorar La Biblia
junto a un calefón.
Siglo veinte, cambalache
problemático y febril...
El que no llora no mama
y el que no afana es un gil.
¡Dale, nomás...!
¡Dale, que va...!
¡Que allá en el Horno
nos vamo' a encontrar...!
No pienses más; sentate a un lao,
que a nadie importa si naciste honrao...
Es lo mismo el que labura
noche y día como un buey,
que el que vive de los otros,
que el que mata, que el que cura,
o está fuera de la ley...

NÃO IDENTIFICADO

Caetano Veloso

Eu vou fazer uma canção pra ela
Uma canção singela, brasileira
Para lançar depois do carnaval
Eu vou fazer um iê-iê-iê romântico
Um anticomputador sentimental
Eu vou fazer uma canção de amor
Para gravar num disco voador
Uma canção dizendo tudo a ela
Que ainda estou sozinho, apaixonado
Para lançar no espaço sideral
Minha paixão há de brilhar na noite
No céu de uma cidade do interior
Como um objeto não identificado

Como um objeto não identificado
Que ainda estou sozinho, apaixonado
Como um objeto não identificado
Para gravar num disco voador
Eu vou fazer uma canção de amor
Como um objeto não identificado...

CHUVAS DE VERÃO

Fernando Lobo

Podemos ser amigos simplesmente
Coisas do amor nunca mais
Amores do passado, no presente
Repetem velhos temas tão banais
Ressentimentos passam com o vento
São coisas de momento
São chuvas de verão
Trazer uma aflição dentro do peito
É dar vida a um defeito
Que se extingue com a razão
Estranha no meu peito
Estranha na minha alma
Agora eu tenho calma
Não te desejo mais
Podemos ser
Amigos simplesmente
Amigos, simplesmente
E nada mais
Podemos ser
Amigos simplesmente
Amigos, simplesmente
Nada mais
Trazer uma aflição dentro do peito
É dar vida a um defeito
Que se extingue com a razão
Estranha no meu peito
Estranha na minha alma
Agora eu tenho calma
Não te desejo mais

ACRILÍRICO

Caetano Veloso & Rogério Duprat

Olhar colérico
Lírios plásticos do campo e do contracampo
Telástico cinemascopo teu sorriso tudo isso
Tudo ido e lido e lindo e vindo do vivido
Na minha adolescência
Idade de pedra e paz
Teu sorriso quieto no meu canto
Ainda canto o ido tido e dito
O dado o consumido
O consumado
Ato
Do amor morto motor da saudade
Diluído na grandicidade
Idade de pedra ainda
Canto quieto o que conheço
Quero o que não mereço
O começo
Quero canto de vinda
Divindade do duro totem futuro total
Tal qual quero canto
Por enquanto apenas mino o campo ver-ter
Acre e lírico o sorvete
Acrílico Santo Amaro da Purificação

ALFÔMEGA

Gilberto Gil

o analfomegabetismo
Somatopsicopneumático
o analfomegabetismo
Somatopsicopneumático
Que também significa
Que eu não sei de nada sobre a morte
Que também significa
Tanto faz no sul como no norte
Justamente
Que também significa
Deus é quem decide minha sorte
o analfomegabetismo

OUTRAS LETRAS

SOY LOCO POR TI, AMÉRICA

GILBERTO GIL CAPINAN

Soy loco por ti, América / Yo voy traer una mujer
playera / Que su nombre sea Marti / Que su nombre
sea Marti / Soy loco por ti de amores / Tenga como
colores la espuma blanca de Latinoamérica / Y el cielo
como bandera / Y el cielo como bandera / Soy loco
por ti, América / Soy loco por ti de amores / Sorriso
de quase nuvem / Os rios, canções, o medo / O corpo
cheio de estrelas / O corpo cheio de estrelas / Como
se chama a amante / Desse país sem nome, esse tango,
esse rancho, / esse povo, digi-me, arde / O fogo de
conhecê-la / O fogo de conhecê-la / Soy loco por ti,
América / Soy loco por ti de amores / El nombre del
hombre muerto / Ya no se puede decirlo, quién
sabe? / Antes que o dia arrebebe / Antes que o dia
arrebebe / El nombre del hombre muerto / Antes que
a definitiva noite se espalhe em Latinoamérica / El
nombre del hombre es pueblo / El nombre del hombre
es pueblo / Soy loco por ti, América / Soy loco por ti
de amores / Espero a manhã que cante / El nombre
del hombre muerto / Não sejam palavras tristes / Soy
loco por ti de amores / Um poema ainda existe / Com
palmeiras, com trincheiras, canções de guerra, / quem
sabe canções do mar / Ai, hasta te comover / Ai, hasta
te comover / Soy loco por ti, América / Soy loco por ti
de amores / Estou aqui de passagem / Sei que adiante
um dia vou morrer / De susto, de bala ou vício / De
susto, de bala ou vício / Num precipício de luzes
/ Entre saudades, soluços, eu vou morrer de braços
/ nos braços, nos olhos / Nos braços de uma mulher
/ Nos braços de uma mulher / Mais apaixonado ainda
/ Dentro dos braços da camponesa, guerrilheira, /
manequim, ai de mim / Nos braços de quem me
queira / Nos braços de quem me queira / Soy loco por
ti, América / Soy loco por ti de amores

LINDONEIA

CAETANO VELOSO

Na frente do espelho / sem que ninguém a visse miss /
linda feia / Lindoneia / desaparecida / despedaçados
atropelados / cachorros mortos nas ruas / policiais
vigiando / o sol batendo nas frutas / sangrando / (ai
meu amor a solidão vai me matar de /dor) / Lindoneia
/ cor parda frutas na feira / Lindoneia solteira
Lindoneia, domingo / segunda-feira / Lindoneia
desaparecida / na igreja no andor / Lindoneia
desaparecida / na preguiça, no progresso / Lindoneia
desaparecida / nas paradas de sucesso / (ai meu amor / a
solidão vai me matar / de dor) / no avesso do espelho /
mais desaparecida / ela aparece na fotografia / do
outro lado da vida / despedaçados, atropelados /

cachorros mortos nas ruas / sangrando / (ai, meu amor / a solidão vai me matar / vai me matar / vai me matar de dor)

SÃO SALVADOR
DORIVAL CAYMMI

São Salvador / bahia de são salvador / a terra do nosso senhor / pedaço de terra que é meu / são salvador / bahia de são salvador / a terra do branco mulato / a terra do preto doutor / são salvador / bahia de são salvador / a terra do nosso senhor / do nosso senhor do bonfim / ô bahia / bahia, cidade de são salvador / bahia, ô, bahia / bahia, cidade de são salvador

DOMINGO NO PARQUE
GILBERTO GIL

O rei da brincadeira - ê, José / O rei da confusão - ê, João / Um trabalhava na feira - ê, José / Outro na construção - ê, João / A semana passada, no fim da semana / João resolveu não brigar / No domingo de tarde saiu apressado / E não foi pra Ribeira jogar / Capoeira / Não foi pra lá pra Ribeira / Foi namorar / O José como sempre no fim da semana / Guardou a barraca e sumiu / Foi fazer no domingo um passeio no parque / Lá perto da Boca do Rio / Foi no parque que ele avistou / Juliana Foi que ele viu / Juliana na roda com João / Uma rosa e um sorvete na mão / Juliana, seu sonho, uma ilusão / Juliana e o amigo João / O espinho da rosa feriu Zé / E o sorvete gelou seu curacao / O sorvete e a rosa - ô, José / A rosa e o sorvete - ô, José / Oi, dançando no peito - ô, José / Do José brincalhão - ô, José / O sorvete e a rosa - ô, José / A rosa e o sorvete - ô, José / Oi, girando na mente - ô, José / Do José brincalhão - ô, José / Juliana girando - oi, girando / Oi, na roda gigante - oi, girando / Oi, na roda gigante - oi, girando / O amigo João - João / O sorvete é morango - é vermelho / Oi, girando, e a rosa - é vermelha / Oi, girando, girando - é vermelha / Oi, girando, girando - olha a faca! / Olha o sangue na mão - ê, José / Juliana no chão - ê, José / Outro corpo caído - ê, José / Seu amigo, João - ê, José / Amanhã não tem feira - ê, José / Não tem mais construção - ê, João / Não tem mais brincadeira - ê, José / Não tem mais confusão - ê, João

ALEGRIA, ALEGRIA
CAETANO VELOSO

Caminhando contra o vento / Sem lenço sem document / No sol de quase dezembro / Eu vou / O sol se reparte em crimes / Espaçonaves, guerrilhas / Em Cardinales bonitas / Eu vou / Em caras de presidents / Em grandes beijos de amor / Em dentes pernas bandeiras / Bomba e Brigitte Bardot / O sol nas bancas de revista / Me enche de alegria e preguiça / Quem lê tanta notícia? / Eu vou / Por entre fotos e nomes / Os olhos cheios de cores / O peito cheio de amores vãos / Eu vou / Por que não? Por que não? / Ela pensa em casamento / E eu nunca mais fui à escolar / Sem lenço sem document / Eu vou / Eu tomo uma coca-cola / Ela pensa em casamento / E uma canção me consola / Eu vou / Por entre fotos e nomes / Sem livros e sem fuzil / Sem fome sem telephone / No coração do Brasil / Ela nem sabe até pensei / Em cantar na televisão / O sol é tão bonito / Eu vou / Sem lenço sem document / Nada no bolso

ou nas mãos / Eu quero seguir vivendo amor / Eu vou / Por que não? Por que não?

ARRASTÃO
VINICIUS DE MORAES

Ê! tem jangada no mar / Ê, iê, iê! / Hoje tem arrastão / Ê! Todo mundo pescar / Chega de sombra, João / J'ouviu! / Olha o arrastão entrando no mar sem fim / Ê, meu irmão, me traz lemanjá pra mim / Minha Santa Bárbara, me abençoi / Quero me casar com Janaína / Ê! Puxa bem devagar / Ê, iê, iê! já vem vindo o arrastão / Ê! É a rainha do mar / Vem, vem na rede, João / Pra mim / Valha-me meu Nosso Senhor do Bonfim / Nunca jamais se viu tanto peixe assim

DISPARADA
GERALDO VANDRÉ

Prepare o seu curacao / Prás coisas / Que eu vou contar / Eu venho lá do sertão / Eu venho lá do sertão / Eu venho lá do sertão / E posso não lhe agradar... / Aprendi a dizer não / Ver a morte sem chorar / E a morte, o destino, tudo / A morte e o destino, tudo / Estava fora do lugar / Eu vivo prá consertar... / Na boiada já fui boi / Mas um dia me montei / Não por um motivo meu / Ou de quem comigo houvesse / Que qualquer querer tivesse / Porém por necessidade / Do dono de uma boiada / Cujo vaqueiro morreu... / Boiadeiro muito tempo / Laço firme e braço forte / Muito gado, muita gente / Pela vida segurei / Seguia como num sonho / E boiadeiro era um rei... / Mas o mundo foi rodando / Nas patas do meu cavalo / E nos sonhos / Que fui sonhando / As visões se clareando / As visões se clareando / Até que um dia acordei... / Então não pude seguir / Valente em lugar tenente / E dono de gado e gente / Porque gado a gente marca / Tange, ferra, engorda e mata / Mas com gente é diferente... / Se você não concordar / Não posso me desculpar / Não canto prá enganar / Vou pegar minha viola / Vou deixar você de lado / Vou cantar noutro lugar / Na boiada já fui boi / Boiadeiro já fui rei / Não por mim nem por ninguém / Que junto comigo houvesse / Que quisesse ou que pudesse / Por qualquer coisa de seu / Por qualquer coisa de seu / Querer ir mais longe / Do que eu... / Mas o mundo foi rodando / Nas patas do meu cavalo / E já que um dia montei / Agora sou cavaleiro / Laço firme e braço forte / Num reino que não tem rei

CORAÇÃO MATERNO
VICENTE CELESTINO

Disse um campônio à sua amada: "Minha idolatrada, diga o que quer / Por ti vou matar, vou roubar, embora tristezas me causes mulher / Provar quero eu que te quero, venero teus olhos, teu corpo, e teu ser / Mas diga, tua ordem espero, por ti não importa matar ou morrer" / E ela disse ao campônio, a brincar: "Se é verdade tua louca paixão / Parte já e pra mim vá buscar de tua mãe inteiro o coração" / E a correr o campônio partiu, como um raio na estrada sumiu / E sua amada qual louca ficou, a chorar na estrada tombou / Chega à choupana o campônio / Encontra a mãezinha ajoelhada a rezar / Rasga-lhe o peito o demônio / Tombando a velhinha aos pés do altar / Tira do peito sangrando da velha mãezinha o pobre curacao / E volta à correr proclamando: "Vitória, vitória, tens minha paixão" / Mas em meio da estrada

caiu, e na queda uma perna partiu / E à distância saltou-lhe da mão sobre a terra o pobre curacao / Nesse instante uma voz ecoou: "Magouou-se, pobre filho meu? / Vem buscar-me filho, aqui estou, vem buscar-me que ainda sou teu!"

TROPICÁLIA

CAETANO VELOSO

Sobre a cabeça os aviões / Sob os meus pés os caminhões / Aponta contra os chapadões / Meu nariz / Eu organizo o movimento / Eu oriento o carnaval / Eu inauguro o monumento no planalto central / Do país / Viva a bossa-sa-sa / Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça / Viva a bossa-sa-sa / Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça / O monumento é de papel crepom e prata / Os olhos verdes da mulata / A cabeleira esconde atrás da verde mata / O luar do sertão / O monumento não tem porta / A entrada de uma rua antiga, estreita e torta / E no joelho uma criança sorridente, feia e morta / Estende a mão / Viva a mata-ta-ta / Viva a mulata-ta-ta-ta / Viva a mata-ta-ta / Viva a mulata-ta-ta-ta / No pátio interno há uma piscine / Com água azul de Amaralina / Coqueiro, brisa e fala nordestina e faróis / Na mão direita tem uma roseira / Autenticando eterna primavera / E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira / Entre os girassóis / Viva Maria-ia-ia / Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia / Viva Maria-ia-ia / Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia / No pulso esquerdo bang-bang / Em suas veias corre muito pouco sangue / Mas seu coração balança a um samba de tamborim / Emite acordes dissonantes / Pelos cinco mil alto-falantes / Senhora e senhores ele põe os olhos grandes / Sobre mim / Viva Iracema-ma-ma / Viva Ipanema-ma-ma-ma / Viva Iracema-ma-ma / Viva Ipanema-ma-ma-ma / Domingo é o Fino da Bossa / Segunda-feira está na fossa / Terça-feira vai à roça / Porém / O monumento é bem modern / Não disse nada do modelo do meu terno / Que tudo mais vá pro inferno, meu bem / Viva a banda-da-da / Carmem Miranda-da-da-da-da / Viva a banda-da-da / Carmem Miranda-da-da-da-da

O ESTRANGEIRO

CAETANO VELOSO

O pintor Paul Gauguin amou a luz da Baía de Guanabara / O compositor Cole Porter adorou as luzes na noite dela / A Baía de Guanabara / O antropólogo Claude Lévi-Strauss detestou a Baía de Guanabara / Pareceu-lhe uma boca banguela / E eu, menos a conhecera, mais a amara? / Sou cego de tanto vê-la, de tanto tê-la estrela / O que é uma coisa bela? / O amor é cego / Ray Charles é cego / Stevie Wonder é cego / E o albino Hermeto não enxerga mesmo muito bem / Uma baleia, uma telenovela, um alaúde, um trem? / Uma arara? / Mas era ao mesmo tempo bela e banguela a Guanabara / Em que se passara passa passará um raro pesadelo / Que aqui começo a contruir sempre buscando o belo e o Amaro / Eu não sonhei: / A praia de Botafogo era uma esteira rolante de areia branca e óleo diesel / Sob meus tênis / E o Pão de Açúcar menos óbvio possível / À minha frente / Um Pão de Açúcar com umas arestas insuspeitadas / À áspera luz laranja contra a quase não luz, quase não púrpura / Do branco das areias e das espumas / Que era tudo quanto havia então de aurora / Estão às minhas costas um velho com cabelos nas narinas / E uma menina ainda adolescente e muito linda / Não olho pra trás mas sei de tudo / Cego às avessas, como

nos sonhos, vejo o que desejo / Mas eu não desejo ver o terno negro do velho / Nem os dentes quase-não-púrpura da menina / (Pense Seurat e pense impressionista / Essa coisa da luz nos brancos dente e onda / Mas não pense surrealista que é outra onda) / E ouço as vozes / Os dois me dizem / Num duplo som / Como que sampleados num Sinclavier: / "É chegada a hora da reeducação de alguém / Do Pai, do Filho, do Espírito Santo, amém / O certo é louco tomar eletrochoque / O certo é saber que o certo é certo / O macho adulto branco sempre no commando / E o resto ao resto, o sexo é o corte, o sexo / Reconhecer o valor necessário do ato hipócrita / Riscar os índios, nada esperar dos pretos" / E eu, menos estrangeiro no lugar que no momento / Sigo mais sozinho caminhando contar o vento / E entendo o centro do que estão dizendo / Aquele cara e aquela: / É um desmascarar / Singelo grito: / "O rei está nu" / Mas eu desperto porque tudo cala frente ao fato de que o rei é mais bonito nu / E eu vou e amo o azul, o púrpura e o amarelo / E entre o meu ir e o do sol, um aro, um elo / ("Some may like a soft brazilian singer / But I've given up all attempts at perfection")

AQUELE ABRAÇO

GILBERTO GIL

O Rio de Janeiro continua lindo / O Rio de Janeiro continua sendo / O Rio de Janeiro, fevereiro e março / Alô, alô, Realengo - aquele abraço! / Alô, torcida do Flamengo - aquele abraço! / Chacrinha continua balançando a pança / E buzinando a moça e comandando a massa / E continua dando as ordens no terreiro / Alô, alô, seu Chacrinha - velho guerreiro / Alô, alô, Terezinha, Rio de Janeiro / Alô, alô, seu Chacrinha - velho palhaço / Alô, alô, Terezinha - aquele abraço! / Alô, moça da favela - aquele abraço! / Todo mundo da Portela - aquele abraço! / Todo mês de fevereiro - aquele passo! / Alô, Banda de Ipanema - aquele abraço! / Meu caminho pelo mundo eu mesmo traço / A Bahia já me deu régua e compass / Quem sabe de mim sou eu - aquele abraço! / Pra você que me esqueceu - aquele abraço! / Alô, Rio de Janeiro - aquele abraço! / Todo o povo brasileiro - aquele abraço!

É PROIBIDO PROIBIR

CAETANO VELOSO

A mãe da virgem diz que não / E o anúncio da televisão / E estava escrito no portão / E o maestro ergueu o dedo / E além da porta há o porteiro, sim / Eu digo não / Eu digo não ao não / Eu digo / É proibido proibir / É proibido proibir / É proibido proibir / É proibido proibir / Me dê um beijo, meu amor / Eles estão nos esperando / Os automóveis ardem em chamas / Derrubar as prateleiras / As estantes, as estátuas / As vidraças, louças, livros, sim / Eu digo sim / Eu digo não ao não / Eu digo / É proibido proibir / É proibido proibir / É proibido proibir / É proibido proibir

DESDE QUE O SAMBA É SAMBA

CAETANO VELOSO

A tristeza é senhora / Desde que o samba é samba é assim / A lágrima clara sobre a pele escura / A noite à chuva que cai lá for a / Solidão apavora / Tudo demorando em ser tão ruim / Mas alguma coisa

acontece no quando agora em mim / Cantando eu
 mando a tristeza embora / O samba ainda vai nascer /
 O samba ainda não chegou / O samba não vai morrer
 / Veja, o dia ainda não raiou / O samba é pai do
 prazer / O samba é filho da dor / O grande poder
 transformador

MISERERE NOBIS

GILBERTO GIL CAPINAN

Miserere-re nobis / Ora, ora pro nobis / É no sempre
 será, ô, iaia / É no sempre, sempre serão / Já não
 somos como na chegada / Calados e magros,
 esperando o jantar / Na borda do prato se limita a
 janta / As espinhas do peixe de volta pro mar /
 Miserere-re nobis / Ora, ora pro nobis / É no sempre

será, ô, iaia / É no sempre, sempre serão / Tomara
 que um dia de um dia seja / Para todos e sempre a
 mesma cerveja / Tomara que um dia de um dia não /
 Para todos e sempre metade do pão / Tomara que um
 dia de um dia seja / Que seja de linho a toalha da
 mesa / Tomara que um dia de um dia não / Na mesa
 da gente tem banana e feijão / Miserere-re nobis /
 Ora, ora pro nobis / É no sempre será, ô, iaia / É no
 sempre, sempre serão / Já não somos como na
 chegada / O sol já é claro nas águas quietas do
 mangue / Derramemos vinho no linho da mesa /
 Molhada de vinho e manchada de sangue / Miserere-
 re nobis / Ora, ora pro nobis / É no sempre será, ô,
 iaia / É no sempre, sempre serão / Bê, rê, a - Bra /
 Zê, i, lê - zil / Fê, u - fu / Zê, i, lê - zil / Cê, a - ca /
 Nê, agá, a, o, til - ão / Ora pro nobis.