DANIELA VIEIRA DOS SANTOS

AS REPRESENTAÇÕES DE NAÇÃO NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE E CAETANO VELOSO: DO NACIONAL-POPULAR À MUNDIALIZAÇÃO

CAMPINAS
2014

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

DANIELA VIEIRA DOS SANTOS

AS REPRESENTAÇÕES DE NAÇÃO NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE E CAETANO VELOSO: DO NACIONAL-POPULAR À MUNDIALIZAÇÃO

ORIENTADOR: PROF.DR. MARCELO SIQUEIRA RIDENTI

Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp para a obtenção do título de Doutora em Sociologia.

CAMPINAS
2014

Ficha catalográfica

Universidade Estadual de Campinas Biblioteca
do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/338

Santos, Daniela Vieira dos, 1982-

Sa59r As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional-popular à mundialização / Daniela Vieira dos Santos. – Campinas, SP: [s.n.], 2014.

Orientador: Marcelo Siqueira Ridenti.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Buarque, Chico, 1944-. 2. Veloso, Caetano, 1942-. 3. Música popular - Brasil. 4. Modernidade. 5. Globalização. I. Ridenti, Marcelo Siqueira,1959-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The representations of the nation on the songs of Caetano Veloso and Chico Buarque: from the national-popular to the globalization

Palavras-chave em inglês: Popular
music - Brazil
Modernity
Globalization

Área de concentração: Sociologia **Titulação:** Doutora em Sociologia

Banca examinadora:

Marcelo Siqueira Ridenti [Orientador]
José Adriano Fenerick
Marcos Napolitano
Walter Garcia
José Roberto Zan

Data de defesa: 21-11-2014

Programa de Pós-Graduação: Sociologia

UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, em sessão pública realizada em 21 de novembro de 2014, considerou a candidata DANIELA VIEIRA DOS SANTOS aprovada.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora.

Prof. Dr. Michel Nicolau Netto _____

Prof. Dr. José Roberto Zan _____

Prof. Dr. Walter Garcia da Silveira Júnior _____

Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugenio _____

Prof. Dr. José Adriano Fenerick _____

RESUMO

A cena musical da década de 1960 estruturou-se pelo aparecimento da chamada Música Popular Brasileira, MPB. Além de inovar do ponto de vista musical, ela apresentou diferenciados projetos que visavam modificar a nação. Dentre os compositores que se destacaram nessa cena, Chico Buarque e Caetano Veloso apresentaram expressiva notabilidade. A tese busca analisar, por meio de um viés sócio-histórico e materialista cultural, algumas canções desses compositores entre os anos 1960 e 1990 para desvelar as representações da nação que elas incorporam, bem como os projetos estético-ideológicos dos cancionistas. A hipótese principal que conduz o estudo é que a canção MPB como representativa de projetos nacionais tende a declinar a partir dos anos 1980, na qual a ideia de projeto transformador e coletivo não se encontra na agenda. Embora o sentido social das canções analisadas de Chico e Caetano apresentem aspectos divergentes, a matéria histórica cantada dos artistas perdeu o chão histórico para sintetizar problemas importantes da experiência contemporânea brasileira.

Palavras-chave: MPB, nação, nacional-popular, modernidade, mundialização.

ABSTRACT

The Brazilian music scene of the 1960s was structured by appearance of so-called Brazilian Popular Music - MPB. Besides innovating the musical language, the MPB presented progressist projects to modify the nation. Among the composers who stood out in this scene, Chico Buarque and Caetano Veloso had a significant notability. The thesis aims to analyze – through a socio-historical and cultural materialist approach – some songs of these composers between the 60´s and 90´s to unveil the nation's representations that they embody, as well as their aesthetic and ideological projects. The main hypothesis leading the study recognizes the MPB songs as representative of national projects that tend to decline from the 80´s. Furthermore, the idea of social changes and collective project is not in the agenda. Although the social meaning of the songs analysed in the thesis presents different aspects, they have lost the historical ground to synthesize important problems of contemporary Brazilian experience.

Keywords: MPB, nation, national-popular, modernity, globalization.

SUMÁRIO

Introdução 1

Capítulo 1 29

A gente estancou de repente, ou foi o mundo então que cresceu? 29

O Impacto da Modernização nas canções de Chico Buarque 29

1.1: Marcha para um dia de sol: o lirismo cristão juvenil de Chico Buarque 33

1.2 Pedro Pedreiro: o imigrante da eterna espera... 43

1.3 A Banda: a reconquista da experiência de um tempo perdido? 55

1.4 Realejo: a mercadoria como valor de troca 67

1.5 A Televisão: ou o declínio da experiência 72

Capítulo 2 85

"A arte não salva nada nem ninguém": a superação do moderno em Caetano Veloso 85

2.1 Introdução ao projeto dadivoso: do nacional-popular ao internacional-popular..... 85

2.2 E o povo vai cantar: por uma análise de Samba em Paz e Cavaleiro 94

2.3 A forma canção no LP "Domingo": a estreia de despedida em Caetano Veloso 99

2.4 Luto & Melancolia: síntese da leitura da Modernidade na matéria cantada de Chico Buarque e Caetano Veloso de meados da década de 1960 125

Capítulo 3 133

Da Tropicália aos "Anos de Chumbo": o desbunde tropicalista em Caetano Veloso 133

3.1 A Ambígua Modernidade Tropicalista 133

3.2 Eu nasci pra ser o superbacana: o projeto estético tropicalista de Caetano Veloso 154

3.2.1 Está sempre à esquerda a porta do banheiro..... 162

3.2.2 Ah, como era bom! Mas chega de saudade..... 166

3.2.3 Eles querem salvar as glórias nacionais, as glórias nacionais, coitados! 170

Capítulo 4 179

***Ela só samba escondida que é pra ninguém reparar*:Chico Buarque e a canção (MPB) no contexto (pós) Tropicalista.....179**

4.1 Agora falando sério, essa moça tá diferente: a fratura no projeto estético de Chico Buarque 179

4.2 O motivo do samba nas canções radicais de Chico Buarque e o radicalismo tropicalista de Caetano Veloso 203

Capítulo 5 223

***The Age of Music is Past?*O declínio do *Radicalismo Tropicalista* em Caetano Veloso 223**

5.1 Mexe qualquer coisa dentro doida..... 229

5.1.2 Que é pro mundo ficar Odara..... 234

5.1.3 Mas acontece que eu não posso me deixar levar por um papo que já não deu, não deu. 237

5.2 Outras Palavras sobre Caetano Veloso e a cena musical dos anos 1980 243

5.2.1 Vejo uma trilha clara para o meu Brasil, apesar da dor. Minha identificação geral carece de revisão..... 246

5.2.2 Vou fazer tudo de que eu sou a fins. O meu projeto Brasil perigas perder você 249

5.2.3 Será que apenas os hermetismos pascoais, os toms, os miltons, seus sons geniais, nos salvam, nos salvarão dessas trevas e nada mais?..... 256

Capítulo 6 265

***Aquela Aquarela Mudou*: o Brasil da reabertura em três canções de Chico Buarque 265**

6.1 Um país que se esfacela: sobre a modernidade (ainda) colonial brasileira..... 265

6.2 Bye Bye Brasil: a última ficha caiu..... 267

6.2.1 A esquizofrenia de Pelas Tabelas: o declínio do vir a ser..... 280

6.2.2 Eu posso vender. Quanto quer pagar?..... 290

Capítulo 7 299

***E aquele projeto ainda estará no ar?*A MPB na Globalização: considerações sobre a obra de Chico Buarque e Caetano Veloso 299**

7.1 Que menina bonita mordendo a polpa da maçã. Manhatã: uma releitura dos EUA na globalização. 314

7.2 "Iracema Voou": uma releitura do Brasil na globalização..... 322

Considerações Finais.....339

Notas sobre a crise da canção: hipóteses e problemas do seu sentido atual 339

Referências.....353

Aos meus pais, Otávio e Maria, pelo amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

No processo de elaboração de uma tese de doutorado – ainda que majoritariamente solitário – várias pessoas passam e/ou permanecem pelo nosso caminho, contribuindo de alguma maneira para a realização do trabalho. Ao longo da pesquisa tive a sorte de contar com a ajuda intelectual e emocional de muitas amigas, amigos, colegas, professoras e professores.

Sou extremamente grata ao meu orientador, Marcelo Ridenti, que soube conduzir essa parceria de maneira profissional e, especialmente, com muita calma, tornando o processo um pouco mais ameno; sempre pronto a me ajudar, o seu incentivo e força, em conjunto com o rigor para ler e discutir os problemas da pesquisa foi fundamental para que eu seguisse adiante.

Também agradeço aos membros da banca, os professores José Adriano Fenerick, José Roberto Zan, Marcos Napolitano e Walter Garcia. Além das valiosas sugestões para a melhora do trabalho, acompanham a minha trajetória há algum tempo.

Ao professor Fenerick os meus sinceros agradecimentos, pois foi através das suas aulas ainda na UNESP/FCL-Ar que aprendi a pensar na música como objeto de interesse para o desenvolvimento de pesquisas acadêmicas. Sem a sua presença ainda na graduação, talvez o desejo de refletir sobre a canção teria se perdido. As suas valiosas e astutas sugestões, além de seu exemplo como pesquisador sério, serviram como modelo para aquilo que um dia pretendo ser.

Ao professor Zan que me acolheu na Unicamp e me convidou para participar do grupo de pesquisa "Música Popular, História e Linguagem", onde entrei em contato com outros pesquisadores, novas bibliografias etc, possibilitando uma instigante troca de experiência. Com observações e apontamentos sempre precisos, o contato com ele foi de grande valia para a elaboração e revisão de certas perspectivas.

Sou grata ao professor Marcos Napolitano que, igualmente, acompanha o meu trabalho desde o mestrado. Tive a felicidade de contar com as suas certeiras observações e sugestões não apenas na defesa, mas ainda no exame de qualificação em conjunto com o professor Walter Garcia, a quem também devo muito obrigada.

O contato com o professor Walter Garcia como aluna da disciplina “As formas da canção popular no Brasil” ampliou o meu olhar para compreender pela canção aspectos essenciais da realidade brasileira. Pela leitura dos seus trabalhos e com as suas aulas reconheci a difícil tarefa para conseguir realizar análises materialistas da cultura.

Por isso tudo me sinto privilegiada de poder compartilhar e debater com professores que, em grande medida, me inspiraram e deram suporte à pesquisa.

Agradeço à professora Marcia Tosta Dias que com sugestões perspicazes contribuiu muito para o fechamento do texto. Também sou grata ao suporte emocional que as nossas conversas “quilométricas” me trouxeram.

À professora Eliana Maria de Melo Souza, orientadora do mestrado, agradeço pelas dicas e palavras que certamente vão além do escopo do trabalho. Devo a ela a indicação de autores importantes para pensar a relação entre cultura brasileira e sociedade, pois as suas sugestões fizeram com que me interessasse pela experiência brasileira.

Agradeço ao professor David Treece, que me acolheu com muita generosidade durante o estágio doutoral na King´s College em Londres, sempre pronto a me ajudar durante o período inicial e nublado da pesquisa.

Ao professor e colega Michel Nicolau Netto pelas indicações bibliográficas sobre o tema da globalização e, particularmente, por aceitar ser o presidente da minha banca.

Sou grata ao professor Edu Teruki Otsuka que gentilmente leu um dos capítulos da tese, oferecendo sugestões e pontos de vista interessantes.

Mas o que seria desse longo processo sem a ajuda e apoio dos amigxs? Devo a elxs mais do que muito obrigada, pois sei que não é fácil aguentar as inúmeras instabilidades e crises de uma doutoranda como eu.

À Maira Luisa Gonçalves de Abreu agradeço a presteza para tentar colocar as minhas “ideias no lugar”. Mesmo distante, esteve presente demonstrando preocupação, generosidade e ajuda fundamental com a leitura do meu texto. Seu apoio desde o começo e, sobretudo, em momentos críticos quando achei que não daria conta de terminar a pesquisa foram basilares para que eu me organizasse e seguisse o cronograma (risos!).

Não acredito em milagres, mas, às vezes, surgem pessoas certas na hora exata. A Andrea Azevedo foi uma dessas pessoas: apareceu na prorrogação do segundo tempo e me

pegou pela mão. A sua leitura minuciosa e crítica de partes da tese – cara a uma adorniana – me fez entrar em parafuso para, então, colocar os "pingos nos is". Nas nossas conversas consegui enxergar a importância do meu trabalho e seguir em frente a "toque de caixa".

Agradeço igualmente à Cristiane Falchetti e à Rosa Couto pelas vindas na minha casa, o que tornou o processo de leitura e escrita menos solitário, bem como pelas contribuições com as partes técnicas do texto.

À Thais Nicodemus e ao Adelcio Camilo Machado, queridos amigos músicos, pela tutoria com as notas, andamentos e melodias. Ademais, agradeço pelas nossas conversas e trocas sempre fortificadoras.

Sou muito grata ao Bruno de Castro Rubiatti, Vera Ceccarello e Luciana Aliaga, amigxs de longa data, pelas leituras e sugestões. Também não posso deixar de agradecer o suporte emocional e as broncas necessárias em momentos quase constantes de crise.

À querida Mariana Shinohara Roncato expresso enorme gratidão pelo apoio sincero, sem o qual tornariam as coisas mais difíceis.

À Caroline Gomes Leme pelas palavras sempre certeiras. Um exemplo de organização, cuidado, rigor e bom senso, sem perder a delicadeza.

À Ana Carolina Borges pela colaboração fundamental no momento de entrega do texto, e pelas sugestões em um dos capítulos.

À Sabrina Areco pelo cuidado ao ler parte do texto e pelas valiosas conversas.

Agradeço também as queridas amigas Aline Pedro, Patrícia leite, Marta Menezes, Janaína Patti de Faria, Danielle Tega, Sheyla Diniz, Daniele Motta, Júlia Gomes, Neila Soares, e aos amigos Emiliano César de Almeida e Antonio Deval Neto pela preocupação e carinho demonstrados ao longo desse processo.

Ao Alexandre Vergara pela tentativa de suportar a "construção". Seu carinho e companhia fizeram do samba melodias alegres.

Aos funcionários do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, especialmente à Christina Faccioni, Maria Rita Gandara, Ema Franzoni e Daniel Cardoso, muito obrigada.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela bolsa concedida, possibilitando-me a necessária dedicação à pesquisa bem como a apresentação de trabalhos em congressos nacionais e internacionais.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela bolsa concedida durante o estágio na King´s College London.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Capa do primeiro compacto simples de Chico Buarque..... 44

Figura 2. Capa do 1º compacto de Caetano Veloso gravado em 1965 pela RCA.....97

Figura 3. Capa e contracapa do LP "Domingo" (1967).....119/120

Figura 4. Capa do disco "Caetano Veloso (1968)".....158/159

Figura 5. Capa do Compacto Simples "Caetano Veloso & Os Mutantes Ao Vivo" (1968).....169

Figura 6. Gravura do grafite de Carlos Alberto Teixeira.....254

Figura 7. Carlos Alberto Teixeira em 29/04/2006 reproduzindo a sua criação dos anos 1970 para um documentário produzido para o *History Channel* chamado "Celacanto Provoca Maremoto".....254

Figura 8. Cartaz de divulgação do filme "Bye Bye Brasil".....267

Figura 9. Foto da Caravana Rolidei.....269

Figura 10. Chico Buarque de Hollanda.....284

Figura 11. Capa do disco "As Cidades".....324

Introdução

> *O historicismo se contenta em estabelecer um nexo causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um 'agora' no qual se infiltram estilhaços do messiânico (Walter Benjamin, 1987, p. 232).*

Por que um estudo sobre Chico Buarque e Caetano Veloso?

Aos 16 anos, ainda no colegial, resolvi passear pela escola, pois as aulas de matemática nunca foram motivo de prazer. Entrei na biblioteca com uma amiga, e ficamos lá *cabulando* a aula nem um pouco inspiradora. Sem prejuízo de estarmos perdendo algo fundamental – pelo menos era isso o que pensávamos na época –, nos deparamos com uma fita VHS intitulada "festival". Já deslumbradas pelo parco conhecimento que tínhamos sobre o assunto, nossos olhos se encheram de curiosidade para assistir ao conteúdo do vídeo que, por surpresa, tratava-se da final do III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record de 1967. Assistimos àquilo com prazer e euforia e resolvemos tomar de empréstimo a fita. Sem as facilidades de sites como *youtube*, aquele achado foi crucial para impulsionar o interesse pela música e pela produção cultural daqueles anos 1960, com os quais tive contato apenas por livros didáticos. Perguntava como deveria ter sido *legal* viver naquele tempo em que a MPB produzida tinha conexão direta com o público que (embora na sua maioria estudantes

universitários de classe média e setores intelectualizados da sociedade) vibrava em conjunto com os artistas e conheciam as músicas. O fato social dos festivais me estimulava a ponto de trazer certa nostalgia de um período que veio somente através da história, da minha história, pois desconhecia ou, talvez, desconsiderasse as fraturas e as consequências provocadas pelo golpe civil militar autoritário. Numa combinação ingênua e ignorante da totalidade do contexto, fiquei apenas com a *parte boa* dos anos 1960: a buliçosa produção cultural e, em especial, a das músicas. Além da audição dos fonogramas, o sonho era tocar como eles, aprender a *batidinha* da bossa nova etc. Nessa linha, o violão se apegou a mim, mas sem sucesso futuro de tocar o que almejava, visto que no *processo quadrado e engaiolado* do conhecimento para passar no vestibular a arte foi deixada para segundo plano, depois terceiro... até ao limite da desistência de me tornar violonista, ou ao menos de *brincar* com mais cuidado com as notas. Por ironia, ou não, escolhi a canção como matéria histórica singular aos meus anseios de me tornar pesquisadora em sociologia da cultura. Mas retomando o ponto, aqueles anos 90, com escassas exceções, não traziam satisfações estéticas: o sertanejo, o pagode e, principalmente, o axé nos *irritavam*; éramos as *chatas* da turma, as *velhas* que só sabiam criticar, como nos diziam os amigos. Passávamos horas no quarto ouvindo às "antigas" e "ultrapassadas" canções e querendo ter vivido naquele contexto onde as esperanças utópicas estavam na ordem do dia; questionávamo-nos o motivo pelo qual não mais se produziam coisas semelhantes. Por que os anos 60 tinham morrido? Por que os músicos não se empenhavam em produzir canções que nos trouxessem em igual medida a euforia e também a tristeza, o lamento e a melancolia das músicas que não foram produzidas em nosso tempo? Eram estas as frustrações, aliadas à revolta com os *hits* que invadiam os meus espaços e me faziam, de modo inocente, querer ter vivenciado outros tempos. Sem as referências teóricas sobre o assunto – incorporadas mais tarde na universidade –, reconhecíamos como as pessoas de antes *pareciam* mais inteligentes e interessantes. O fato de morar em uma cidade do interior de Minas Gerais com menos de 40.000 habitantes também contribuía para a falta de opção em buscar e conhecer na contemporaneidade algo que me fizesse fruir e me indignar, tal qual aquelas canções que falavam de luta, amor, engajamento e mudança social. Portanto, a trilha sonora da minha

adolescência, na qual o rock do mesmo modo esteve presente, voltou-se ao passado, pois o sentimento sobre a minha geração – a qual havia nascido no final da ditadura civil-militar, vivenciado a queda do muro de Berlim e crescido na transição para o processo afirmativo do capitalismo neoliberal e globalizado – era de constante negação, como se a mesma estivesse perdido, ou melhor, entrado em outro bonde da história o qual eu não compreendia, todavia, não aceitava. Por que eu era obrigada a engolir *goela a baixo* aquelas músicas que me desagradavam? Por que as "novidades" eram sempre iguais e aquela batida insuportável que a minha família ouvia no rádio ou na TV ficava *martelando*, *presa feito praga*, na minha memória? Não era este o meu desejo, e questionava com assiduidade: o que teria ocorrido com a MPB? Por que ela não poderia ser tão *legal* e "inteligente" quanto a daquele momento histórico que eu não vivi? Ao passar de alguns anos, na universidade, tentei me empenhar em compreender estas questões e, diversas vezes, mesmo sem a lembrança da narrativa que descrevi, estou ciente de que as perguntas elaboradas na adolescência se conciliaram com a escolha de retornar ao meu nostálgico passado, a fim de demonstrar o motivo pelo qual a década de 1990 me fazia tão mal. No entanto, ao contrário do deslumbramento anterior pelos anos 1960, no momento atual o encanto e a inocência juvenil se esvaíram em busca de uma compreensão racional para encontrar respostas àquelas perguntas. O mito acerca da década de 1960 foi se desfazendo na medida em que pude perceber as suas várias contradições. Além disso, também reconheci o quanto o desfecho desta década vinculava-se às minhas insatisfações pelos anos 1990. Discerni pelo processo histórico que o tempo por mim mitificado, as contradições e as frustrações dos anos 1960 resultaram, em parte, na "nova ordem" consolidada no meu tempo. O saldo disto, se positivo ou não, orienta-se não só nesta exposição pessoal, mas, com força maior, pela intenção de através da matéria histórica cantada depreender parte das mudanças ocorridas no país na década de 1960 até os anos 1990 que, como se sabe, não foram transformações isoladas da totalidade do mundo capitalista, embora carreguem aqui as suas especificidades.

***

Contudo, distante da memória juvenil sobre a MPB dos anos 1960, esse estudo informa-se pelo exame da forma canção através das obras de Chico Buarque e Caetano Veloso, para compreender parte dos seus projetos estéticos ideológicos[1]. O conceito de canção utilizado refere-se à canção MPB: trata-se de uma canção popular. Nessa medida, tomo como pressuposto que a canção coloca-se *a priori* na fala, constituindo-se como uma espécie de "canto-falado". Tal como sugere Luiz Tatit, um pressuposto importante para se pensar a canção é a tensão entre a *forma musical* e a *força entoativa*, ou seja, a sua característica primordial é o vínculo entre música (forma musical) e palavra (força entoativa). "O primeiro aspecto [...] quando se trata de avaliar a sonoridade brasileira na forma de canção", encontra-se na "oscilação entre canto e fala. Depois, cabe verificar, no processo de fixação do material fônico, quais os recursos que contribuem para adicionar a essa compatibilidade natural entre a entoação e os versos outros níveis de integração" (TATIT, 2004, p. 43)[2].

Em especial, o objetivo da tese orienta-se em demonstrar o sentido do projeto de nação dos compositores dentro da MPB e, de forma ampla, sobre a questão nacional, entre as décadas de 1960 a 1990, e como tais projetos se transformaram ao longo das suas trajetórias. Apesar da amplitude temporal da investigação, o percurso é necessário para fundamentar a hipótese do trabalho, segundo a qual o projeto instituinte da MPB declina a partir da década de 1970 e degringola nos anos 1990. Dito de outro modo, o estudo tem como horizonte refletir sobre a possível *crise de um projeto específico de nação*, qual seja: *o projeto de nação da MPB*, através da análise da matéria histórica cantada de dois ícones desse campo. Por isso, a pretensão de averiguar em que medida diversificadas representações do nacional nos anos 1960 – no contexto da ditadura – se exprimiram em

[1] No decorrer da tese utilizarei muitas vezes a noção de projeto (estético, musical, político-ideológico) em referência às canções dos artistas. Mas o sentido de projeto não se relaciona a algo fechado e consciente. Não se coloca como um manifesto, um documento. Por outro lado, expressa a orientação, a proposta dos compositores e, principalmente, da sua obra que, tratados em conjunto, manifestam questões e problemas interessantes sobre a nação. Ademais, a tese não tenciona percorrer de modo linear, tal como uma biografia, a vida dos compositores. Essas questões surgem à medida que as canções escolhidas vão sendo analisadas.

[2]Conferir também: Tatit (2002; 2003). Para uma visão abrangente sobre a música popular ver: Middleton (1990); Longhurst (2007).

suas canções, e como tais representações[3] se rearticularam ou não nas décadas posteriores, já no período de redemocratização do país.

Esse propósito encontra ressonância em Raymond Williams ao expressar como o vínculo entre um modo coletivo e um projeto individual "[...] é um reconhecimento de práticas relacionadas. [...] Os projetos irredutivelmente individuais que são obras específicas podem, na experiência e na análise, mostrar semelhanças que nos permitam agrupá-los em modos coletivos" (WILLIAMS, 2011, p. 67). Diante disso, buscarei problematizar a relação entre as canções dos músicos tanto com os projetos estéticos ideológicos fundantes da MPB, quanto com aqueles gestados em períodos anteriores da história da república (sob a óptica da canção popular), uma vez que as compreendo como herdeiras de projetos nacionais configurados ainda na década de 1930, mas que ganharam novas formulações no campo musical a partir dos anos 1960. Por fim, a tese tenciona perceber, como nessa problemática sobre a nação as suas composições se estruturaram no contexto da mundialização da cultura[4]. No decurso do trabalho verifico como as notórias mudanças culturais vicejadas na MPB, sobretudo, a partir dos anos 1980, foram expressas por meio do trabalho de dois cancionistas que, a seu modo, refletem sobre o Brasil. Mas o que vem a ser a MPB?

---

[3]O conceito de representação encontra fundamento em Stuart Hall, associando-se ao seu conceito de ideologia. Para o marxista jamaicano, a ideologia coloca-se como "sistemas de representações" e "significados", através dos quais é possível apreender a realidade social. Entretanto, ela não ocorre apenas no plano da linguagem, do discurso; as ideologias estão materializadas nas práticas sociais e as permeiam, pois cada prática social constitui-se na interação entre significado e representação. Assim, o autor entende a ideologia como "sistemas de representação materializados em práticas", mas tais sistemas de representações não são únicos, mas plurais. Hall afirma que há vários deles em qualquer formação social. Dessa maneira, as ideologias vão operar através de cadeias discursivas, colocando-se como um local de luta quando há a tentativa de um determinado grupo de interromper o campo ideológico e transformar os seus significados pela modificação ou rearticulação de suas associações. Sendo assim, a "luta ideológica" consiste na tentativa de obter um novo conjunto de significados para um termo ou categoria já existente, de desarticulá-lo de seu lugar dentro da estrutura significativa. Ver: (HALL, 2008, p. 151- 186; 231-275). O entendimento das representações por esse viés nos permitirá entender as várias tensões da MPB e, em especial, as representações de projetos nacionais nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso, pois os músicos apresentam projetos estético-ideológicos divergentes tanto no que se refere ao Brasil quanto nas suas relações com o contexto internacional, por isso, suas canções se inscrevem num campo ideológico permeado por "lutas culturais".

[4] O conceito de mundialização da cultura segue as diretrizes colocadas por Ortiz (2000). A mundialização, "como processo e totalidade", implica nas transformações culturais na modernidade tardia, correspondendo à mudanças de ordem estrutural.

Criada há mais de quarenta anos a sigla MPB, ou a "Moderna Música Popular Brasileira" como se dizia na época, relaciona-se às canções que surgiram no contexto dos festivais de música da década de 1960[5]. Ao final dessa década, vinculava-se ao status de bom gosto de determinada parcela da classe média intelectualizada, dotada de alto valor artístico. Ela se consolida nos anos 1970 como uma "instituição sociocultural" ampla, que absorveu diversas tendências e gêneros musicais dentro de um complexo campo de relações, manifestando-se num nível mais sociológico e ideológico do que propriamente musical. Se, por um lado, deve-se compreender esta "instituição" através do seu caráter heterogêneo, sem desconsiderar o vínculo com as estratégias da indústria fonográfica[6], por outro lado, a produção musical brasileira apresenta um duplo caráter (artesanal/industrial), e não se coloca como um elemento fácil ao sistema imposto pelo mercado (WISNIK, 2004b)[7]. Dentro desse processo de constituição e "redefinição sociocultural da MPB", ela orientou-se como um "produto altamente valorizado (do ponto de vista econômico e sociocultural)", embora tenha se configurado dentro de uma cultura empenhada (NAPOLITANO, 2001, p. 23). Os compositores "passaram a ganhar um lugar inédito e significativo nos debates intelectuais e artísticos. Desde então, tornou-se comum ouvir as opiniões de [...] Chico Buarque e Caetano Veloso com o estatuto de intelectuais" (RIDENTI, 2010a, p. 94).

A canção passou a ser objeto de interesse não só em revistas de divulgação, tabloides da época, mas em revistas intelectualizadas tal como a *Revista Civilização Brasileira*. Conforme expôs Walnice Nogueira Galvão (1976, p. 93), em um dos primeiros textos acadêmicos sobre a MMPB, esse novo tipo de canção tinha uma proposta

[5] Segundo Vilarino (2000), é importante buscar o significado da expressão "MPB", e historicizá-la, para não pensar que qualquer música consumida e/ou produzida pelas camadas populares e cantada em português está adequada a esse conceito.

[6] Baseio-me especialmente na interpretação do historiador Napolitano (2001; 2002a; 2005a; 2007). Ver também: Tatit (2004).

[7] Como explica Wisnik (2004b, p. 176-177), em artigo escrito na década de 1970, a canção popular brasileira "[...] não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural [...], nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido".

diferenciada "dentro da tradição", e estabeleceu um "projeto" de 'dizer a verdade' sobre a realidade. A canção (MPB) aparecia para além da mera fruição estética, como uma espécie de força social – não cabe agora avaliar se utópica ou não – de reação aos problemas enfrentados no país. Tomo como pressuposto que havia entre os jovens músicos de classe média, mesmo sem um consenso ideológico sobre qual a melhor forma de intervenção musical, um projeto coletivo para a nação que percorreu a gênese da chamada MPB; existia um horizonte comum de expectativas político-culturais em sua formação carregada de experiências históricas[8].

É nesse contexto que se inserem Chico Buarque de Hollanda (1944) e Caetano Emanuel Viana Teles Veloso (1942). Reconhecidos nacional e internacionalmente como renomados compositores brasileiros, eles carregam em suas produções um fato histórico que não pode ser desconsiderado: o golpe civil militar de 1964. Esse marco foi significativo à formação geracional de ambos, sobretudo, após 1968 – com a implantação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) – quando a *relativa hegemonia cultural de esquerda* começava a declinar[9]. Se, por um lado, eles vivenciaram as frutíferas utopias daqueles anos, por outro, também se inseriram nas mudanças engendradas na cultura sob a égide do chamado

[8] Pauto-me pelo conceito de nação considerando as contribuições diferenciadas de Benedict Anderson e Eric Hobsbawm. De acordo com Anderson, cujo entendimento do nacionalismo e das nacionalidades está marcado por um viés cultural, o conceito de nação pode ser definido como uma "comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana". Ela é *imaginada*, dado que seus membros jamais conhecerão grande parte dos seus compatriotas, ainda que em suas mentes esteja presente "a imagem de sua comunhão"; é *limitada* por apresentar fronteiras finitas, ainda que elásticas, e *soberana* porque "esse conceito nasceu numa época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico, divinamente instituído". E pode ser percebida como *comunidade*, já que a nação é "concebida como um companheirismo profundo e horizontal", onde as pessoas matam e morrem "voluntariamente por imaginações tão limitadas" (ANDERSON, 2008, p. 14-16). Já Hobsbawm (2013, p. 18) conceitua a nação como "qualquer corpo de pessoas suficientemente grande cujos membros consideram-se como membros de uma 'nação'". O autor não pensa a nação como uma "entidade social originária ou imutável", mas pertencente a "um período particular e historicamente recente" (Idem, Ibid p. 19), isto é, os Estados-nações modernos que se formam a partir de fins do século XVIII. Nesse sentido, a principal característica da nação e tudo o que a ela está relacionado é a sua modernidade. Entendê-la enquanto entidade social faz sentido apenas se relacionada ao Estado territorial moderno, o Estado-nação; "e não faz sentido discutir nação e nacionalidade fora desta relação", uma vez que "as nações são mais consequência de um Estado estabelecido do que as suas fundações. O mero estabelecimento de um Estado não é suficiente, em si mesmo, para criar uma nação" (Idem, Ibid p. 93).

[9] Cf. Schwarz (1992, p. 61-92).

capitalismo tardio (recente)[10]. As suas obras dialogam com o contexto vivenciado, mas não de forma direta ou como reflexo daqueles "tempos sombrios". Em síntese, Chico e Caetano são filhos da promessa modernista e do ideal de formação desenvolvimentista do Brasil. Além disso, inspirados e impulsionados pela bossa nova, viram as possibilidades de se tornarem artistas em um instante em que o mercado cultural brasileiro não se encontrava plenamente racionalizado. Oriundos de um estrato social superior ou médio tiveram acesso à universidade – mesmo não concluindo o curso – e se fartaram das discussões e contingências propiciadas pelo momento. Essas referências pessoais, apesar de não determinarem as suas trajetórias artísticas, contribuíram para a formação de compositores não apenas produtores de canções, mas artistas que refletem sobre os seus processos de produção/criação.

Além da inspiração, ocorre um processo reflexivo, racional. Despontam-se não apenas canções, porém uma espécie de *projeto cancioneiro autoral* que encontrou solo pelas diversas condições da cena musical emergente a partir de fins da década de 1950 e legitimada em meados da década posterior. Chico e Caetano carregam projetos artísticos diferenciados dentro do processo inicial de institucionalização da chamada MPB; ambos ocupam lugares privilegiados na hierarquia sociocultural dessa instituição. A sigla MPB – compartilho com a discussão do historiador Marcos Napolitano (2001) sobre o tema –, sintetizou a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação, idealizada por uma cultura política cujas influências pautaram-se tanto na ideologia nacional-popular quanto pelo ciclo de desenvolvimento industrial ocorrido a partir dos anos 1950. Embora a MPB possua as suas especificidades, a relação entre canção e projeto nacional não se restringe a sua formação, tampouco ao cenário brasileiro.

Em âmbito internacional, essa combinação articulou-se ao processo de formação e consolidação dos Estados Nacionais. Especialmente nas Américas verifica-se como a

[10] A referência ao conceito de capitalismo tardio baseia-se nos estudos de Fredric Jameson (1996) e David Harvey (2004). Capitalismo tardio, portanto, refere-se à nova fase do capitalismo caracterizada, dentre outras coisas, pela flexibilização do trabalho, fragmentação da produção e pelo novo status da cultura que, grosso modo, expressa essa nova configuração do capitalismo. De modo geral, esse termo manifesta as mudanças engendradas no sistema capitalista a partir de finais da década de 1960 com o desenvolvimento desenfreado de novas tecnologias que, para citar um exemplo, redimensionou a compreensão espaço-temporal.

canção popular carregou em seu cerne um latente projeto nacional de modernização e urbanização. Ela se insere no desenrolar da modernidade e, ainda, incorpora elementos seletivos da tradição[11]. Reconheço a música popular como expressão do moderno, inserida no processo modernizante das sociedades capitalistas, mas não necessariamente moderna no sentido da linguagem musical. Alia-se ao processo de formação das Nações, colocando-se a partir do século XX como expressiva dos debates e problemas de ordem nacional e social. A música popular produzida nas Américas "consolidou formas musicais vigorosas e fundamentais para a expressão cultural das nacionalidades em processo de afirmação e redefinição de suas bases étnicas" (NAPOLITANO, 2005a, p. 18). Assim, o fato de que os gêneros musicais americanos tenham se concretizado nas "três primeiras décadas do século XX, momento histórico que coincide com a busca de afirmação cultural e política das nações e do reconhecimento e do reordenamento da sociedade de massas", não foi mera coincidência (NAPOLITANO, 2005a, p. 18). Em nosso país, presencia-se essa correspondência – entre as décadas de 1920 e 1930 –, especialmente com Mário de Andrade e Villa Lobos[12]. Ao contrário da proposta modernista de Mário de Andrade sobre a concretização da "música interessada" [13], esse projeto firmou-se no samba como símbolo da nossa identidade nacional e foi carregado de disputas ideológicas e "lutas culturais".

[11] Baseio-me em Raymond Williams (2011, p.54) para pensar o conceito de "tradição seletiva". Para o autor, aquilo que "nos termos de uma cultura dominante efetiva, é sempre assumido como a 'tradição', 'o passado significativo'. [...] Sempre o ponto chave é a seleção – a forma pela qual, a partir de toda uma área possível do passado e do presente, certos significados e práticas são escolhidos e enfatizados, enquanto outros [...] são negligenciados e excluídos". O conceito de "tradição inventada" utilizado por Hobsbawm (1997, p. 9-23) segue na mesma linha, um conjunto de práticas reguladas que pela repetição requer introduzir "certos valores e normas de comportamento", implicando em uma "continuidade em relação ao passado". Porém, afirma o autor, "sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado".

[12] A propósito dos projetos musicais de Mário de Andrade e Villa Lobos encontrei referências em Naves (1998) e Wisnik (2004a). Ver também: Andrade (2006). Para a discussão em torno do samba compartilho, em grande parte, das ideias de Fenerick (2005); Vianna (2007); Sandroni (2001). Nas palavras de Fenerick, "integrado num projeto modernizador/nacionalista, as transformações pelas quais o samba passou nesse período podem ser vistas como um ponto de convergência entre vários interesses colocados pela sociedade brasileira: o sambista pobre e negro que queria valorizar socialmente a sua arte; o sambista ligado aos meios de comunicação de massa da época que queria profissionalizar e viver do seu ofício; os meios de comunicação que encontraram no samba um produto original e de boa aceitação no mercado; e o Estado varguista que pôde levar a termo seu projeto nacional por meio da eleição do samba como o gênero musical por excelência do Brasil" (FENERICK, 2005, p. 265).

[13]Sobre o assunto ver: Andrade (2006).

A relação entre MPB e projeto nacional não é algo novo entre os especialistas sobre o assunto. Enor Paiano (1994) e Santuza Cambraia Naves (1998; 2010) também refletiram sobre esse vínculo. A canção que se desenvolve entre os anos de 1950 e 1960 é definida pela autora como "canção crítica". Ela afirma que a MPB conciliou o experimentalismo de Tom Jobim e João Gilberto com as "informações políticas e culturais de um momento marcado pela busca de igualitarismo social, de liberdade política e pelo sentimento de brasilidade" (NAVES, 2010, p. 40-41). Tal proposição foi percebida no calor da hora, como mostra, por exemplo, o título da reportagem da revista *Realidade* que afirmava categoricamente que "a bossa nova mudou. Em vez de falar de céu, sol e mar, a moderna música popular brasileira conta as coisas da vida, amor e liberdade. Os jovens que fazem e interpretam essa música são a nova escola do samba" (KALILI, 1966, p. 121). A revista *Fatos &Fotos*, de circulação popular, divulgou em 1965: "No início era um movimento de rebelião contra o samba tradicional, mas agora se transformou na música popular moderna brasileira" [14]. Isso vai ao encontro da chave interpretativa de Naves, pois para a antropóloga a MPB não tinha uma "proposta regionalista", tratava-se de elaborar uma "linguagem que expressasse o Brasil". Atualizavam-se "as metas desenvolvimentistas e o interesse pelas questões nacionais" (NAVES, 2010, p. 41)[15].

Outro pressuposto vem corroborar para o vínculo nação – canção (MPB): o projeto coletivo de nação que fundamentou a MPB baseou-se pelo chamado nacional-popular. O ponto de partida para aventar essa combinação, entre a MPB e um projeto de nação embasado pelo termo nacional-popular, encontrou ascendência na tese de Marcos Napolitano (2001). Esse termo complexo, não se coloca como sinônimo de nacionalismo, populismo ou nacional desenvolvimentismo[16]; não o considero como algo homogêneo na

[14] Para a íntegra da reportagem ver: CASTILHO, Claudio. "Bossa Pra Frente". *Revista Fatos e Fotos*, 1965.

[15] Ainda segundo a autora: "O momento agora era o de pensar o Brasil em todas as suas facetas – o urbano, o rural e o sertanejo, o asfalto e o morro – sem se restringir à Zona Sul do Rio de Janeiro, o que passou a demandar uma representação artística diferente da forma minimalista da bossa nova. Traçar musicalmente o Brasil, entretanto, não significava exaltá-lo discursivamente; os elementos musicais e poéticos da canção interagiam de maneira equilibrada no sentido de criar uma imagem artística do país. Assim, música e letra em plena correspondência passaram a comentar determinados aspectos da nossa cultura, procedimento que por si só reforçava a ideia de brasilidade" (NAVES, 2010, p. 41).

[16] Para uma análise crítica sobre o nacional-popular, todavia, datada ver: Chauí (1984; 2001).

produção musical da MPB. Além de um conceito, a arte *nacional-popular à brasileira* materializou-se na experiência artística intelectual do país em busca da nacionalização da linguagem artística somada à preocupação com o público e com um ideal formador da nação[17]. Assim, me parece que *o nacional-popular à brasileira*, se orientou como *manifestações culturais heterogêneas de setores progressistas da classe média* que tinham a intenção de se vincular ao "povo" a fim de constituir o bloco histórico rumo a uma nova cultura, sem precisas teorizações.

Napolitano (2011a), de outro ângulo, delineia os problemas teórico-metodológicos da relação entre arte e política, e define o nacional-popular inspirado nas formulações de Gramsci, discussão presente nos escritos do intelectual por volta de 1925[18]. O historiador demonstra como na discussão teórica sobre a arte engajada, particularmente a dos partidos comunistas latino-americanos, a proposta nacional-popular gramsciana misturou-se com a perspectiva do "proletkult", do realismo socialista (inspirado em Andrei Zhdanov), e do "realismo crítico" universalista (de inspiração Lukácsiana). Napolitano observa o nacional-popular no Brasil como "uma *ideia força* que fez o antigo nacionalismo conservador mesclar-se a valores políticos de esquerda na busca de uma expressão cultural e estética que se convertesse em arma na luta pela modernização e contra o 'imperialismo'" (NAPOLITANO, 2011a, p. 10, grifos do autor).

O denominador comum dessas manifestações culturais, na qual a MPB esteve inserida, foi costurado tanto pela ideia de revolução socialista quanto pelas ideias de

[17] Cf. Garcia (2007).

[18]O marxista sardenho Antonio Gramsci vislumbrou a possibilidade de uma cultura política nacional-popular num contexto em que a Itália vivia sob a égide do fascismo. Assim, ele pensa este conceito através do resgate do passado histórico-cultural italiano, melhor dizendo, o exame sobre esse tempo nacional-popular dirige-se à questão de como *o passado se converte em elemento de vida*, com o intuito de superar a oposição entre governantes e governados, intelectuais e povo, a fim de construir uma reforma intelectual e moral do povo italiano por meio das classes subalternas. Destarte, pode-se considerar o conceito de nacional-popular em Gramsci como basilar a sua proposta de concretização de uma nova cultura, de uma nova "concepção de mundo". Diante disso, compreende-se em Gramsci que a formação de uma cultura nacional-popular apresenta estreita relação com o desenvolvimento histórico-político de determinada cultura ou civilização e que, ao lutar para reformar a cultura, o 'conteúdo' da arte se transforma, porém não a partir de fora, mas a partir do interior, porque o homem se modifica por completo quando são transformados os seus sentimentos e concepções. Além disso, a ação conduzida pelos "de baixo" deveria possuir um caráter coletivo. Cf. (GRAMSCI, 1984; 1980; 1982).

revolução nacional e democrática. Os músicos da MPB se inspiravam pela "fase heroica" do Modernismo dos anos 20 e 30 do século passado, e estiveram também afinados com os ideais da esquerda no contexto da Guerra Fria[19]. Embora a maioria dos músicos não tivesse inserção política direta em algum movimento ou partido político, muitos deles defendiam a ideia de uma transformação social, cujas nuances e divergências fogem ao escopo do trabalho[20]. De todo modo, o que dava unidade aos artistas era a perspectiva de atingir o "povo", as classes populares; a democratização ao acesso cultural foi significativa aos seus anseios.

Os projetos da MPB, no entanto, carregam aspectos distintos do projeto musical de nação do Modernismo, especificamente, dos projetos de Villa Lobos e Mário de Andrade. De maneira geral, nas décadas de 1920 e 1930 não podemos pensar em política cultural nacional-popular, a qual entra em cena a partir dos anos 1950 e vincula-se a um ideário de esquerda, tal como destacou Antonio Candido (2004a) [21].

O autor não utiliza a expressão nacional-popular, mas notou com perspicácia as mudanças dos rumos do termo nacionalismo no pós Segunda Guerra Mundial. No exame do caráter histórico da palavra nacionalismo, Candido postula que ela apresentou no mínimo dois lados opostos ao longo do século XX, porém complementares: "a exaltação patrioteira, que hoje parece disfarce ideológico, e o contrapeso de uma visão amarga, mas real" (CANDIDO, 2004a, p. 217). Foi com o impacto da Segunda Guerra Mundial que a ideologia nacionalista entre as décadas de 1940 e 1950 sofreu um *revival* e influenciou o comportamento das esquerdas; o patriotismo "eufórico e ingênuo" transformou-se em sentimento de defesa contra a infiltração política e cultural que, na maior parte das vezes,

[19]Para apresentar um exemplo, a trajetória de Edu Lobo encontrou inspiração no pensamento de Mário de Andrade. Em vários depoimentos o compositor demonstra compreender e querer assimilar as proposições colocadas pelo Modernista. Sobre esse assunto conferir: Martins (2008, p. 74-75).

[20] A respeito da relação dos artistas com partidos de esquerda conferir: (RIDENTI 2000a; 2007a; 2010b).

[21] Recorri aos livros da FUNART na intenção de encontrar algum consenso sobre o nacional-popular. Porém, percebi a ambiguidade dessa manifestação cultural e como ela é incorporada de forma arbitrária. Apenas para exemplificar, Wisnik pensa o nacional-popular na década de 1930. A meu ver, ele coloca na mesma linha nacional-popular e nacionalismo. Contudo, esses termos apresentam perspectivas divergentes. Conferir: (WISNIK, 2004a); (ZÍLIO, 1983); (PEREIRA; MIRANDA, 1983); (LAFETÁ; LEITE, 1983); (GALVÃO; BERNARDET, 1983).

foi seguida pela dominação econômica. Dada a proximidade da esquerda a esse universo ideológico, a palavra nacionalismo modifica-se radicalmente. De tal modo, a direita constitui-se como antinacionalista ao passo que nacionalismo vincula-se às "tendências radicais" de esquerda. Entre os governos de Getúlio Vargas e João Goulart presenciam-se candentes manifestações culturais nacionalistas na linha do nacional-desenvolvimentismo, e estes momentos e movimentos foram conclusivos para a "transferência semântica, consagrando a palavra *nacionalismo* como algo progressista", seja na busca de uma cultura popular, seja na "politização da inteligência e da arte, tudo englobado na luta contra a servidão econômica em relação ao imperialismo [...] e a favor da incorporação efetiva à vida nacional das populações marginalizadas e espoliadas" (CANDIDO, 2004a, p. 224). Considerando as várias "flutuações" e o caráter variável da palavra nacionalismo, Antonio Candido (2004a, p. 224) pontua como essa palavra está "arraigada na própria pulsação da nossa sociedade e da nossa vida cultural". Entretanto, como fundamentou também em outros ensaios[22], o crítico é claro em demonstrar que se o entendimento do nacionalismo reverter-se na exclusão do dado estrangeiro incorre-se no provincianismo. A incorporação dessa palavra demanda cuidado e deve-se compreendê-la como "consciência de nossa diferença e critério para definir a nossa identidade, isto é, o que nos caracteriza a partir das matrizes [...]" (CANDIDO, 2004a, p. 225).

Destarte, me parece ser com a mudança semântica da palavra nacionalismo rumo a uma vertente progressista que podemos pensar no nacional-popular à brasileira, embora tais projetos não partam de uma fundamentação teórica rígida. Para exemplificar essa afirmação tomo as declarações de alguns intelectuais de esquerda que partilharam dessa cultura política. Como advertiu Celso Frederico (1998, p.277), no debate sobre uma arte nacional e popular "não se falava, ainda, no nacional-popular de Gramsci, autor praticamente desconhecido. Trilhando um caminho paralelo, os comunistas acenavam para uma conceituação próxima à gramsciana". Conforme afirmou Ferreira Gullar em entrevista a Marcelo Ridenti: "nós não tínhamos teoria, essas teorias complicadas do nacional-popular,

[22] Para uma análise sobre nacionalismo versus cosmopolitismo na experiência brasileira conferir: (CANDIDO, 1989, p. 140-162). Ver também: (SCHWARZ, 1987, p. 29-48; p. 127-128); (SCHWARZ, 1992, p. 115-122).

ninguém pensava nisso. Agora, nós achávamos que devíamos valorizar a cultura brasileira, que devíamos fazer um teatro que tivesse raízes na cultura brasileira, no povo, na criatividade brasileira" (GULLAR apud RIDENTI 2000a, p. 128).

É nessa medida que entendo o nacional-popular como *manifestações culturais heterogêneas de setores progressistas da classe média* cujas referências aparecem na cultura política nacional a partir de meados da década de 1950. Diferentemente, em 1930, o projeto de nação instituinte da música popular brasileira pautou-se em buscar na cultura popular elementos à composição musical, todavia, não estava em pauta a perspectiva de "povo" enquanto agente transformador da história; essa categoria apenas entra em cena a partir de fins dos anos 1950 matizada pelos ideais de esquerda, quando, então, podemos pensar na possibilidade de concretização de uma política cultural nacional-popular. Nos anos 1920-1930 o popular filia-se aos elementos culturais enraizados pelo povo e no folclore. Já nos anos 1950-1960 o popular soma-se à conscientização de classe. Se a "fase heroica" do Modernismo buscava a formação da nação, os anos 1960 reagem pela transformação estrutural do Brasil. Nisso consiste a diferença entre nacionalismo e nacional-popular no que se refere aos projetos culturais.

As manifestações culturais heterogêneas, nas quais se inclui a MPB, estruturaram grande parte da produção artística da década de 1960, ajudando na formação do que Raymond Williams (1977; 1979; 2011) denomina como *estrutura de sentimento*[23]: noção que sustentará o meu argumento a propósito dos projetos nacionais expressos nas canções (MPB) de Chico e Caetano. Este termo cunhado pelo teórico marxista galês contribui "para descrever como atua a determinação sócio-histórica nos modos de pensar, produzindo algo tão firme como uma estrutura e tão inefável como sentimentos. O termo procura dar conta de uma área da experiência que é material e social mas ainda não totalmente articulada" (CEVASCO, 2014, p. 198). A ideia de estrutura de sentimento auxilia na compreensão da

[23]Para Williams (2010) esse conceito engloba características comuns de certos grupos em determinada conjuntura histórica. Em contrapartida aos conceitos como 'visão de mundo' e 'ideologia' ou, até mesmo "espírito do tempo", a estrutura de sentimento abarcaria de modo mais preciso os valores e significados "tal como são sentidos e vividos ativamente". Assim, essa formulação engloba o "pensamento tal como sentido" e o "sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada". Sobre esse conceito conferir: Cevasco (2001); Filmer (2009, p.371-396); Sarlo (1997 p.85-95).

efervescência político cultural a partir de fins da década de 1950. Por isso, considero que os projetos de nação da MPB desse período embasaram-se no *nacional-popular como estrutura de sentimento*, sem maiores elaborações teóricas ou rígidas teorizações. Os diversificados projetos nacionais da MPB são fluidos e contraditórios.

O trabalho de Marcelo Ridenti (2010a) também buscou inspiração em Williams para analisar como se constituiu no campo das artes "uma estrutura de sentimento presente nas obras e na imaginação de amplos setores artísticos e intelectuais brasileiros e de como ela se transformou ao longo do tempo" (RIDENTI, 2010a, p. 86). De acordo com o autor,

> [...] Hoje se pode identificar com clareza uma estrutura de sentimento que perpassou boa parte das obras de arte, em especial a partir do fim da década de 1950. Amadurecia o sentimento de pertença a uma comunidade imaginada, para usar o termo de Benedict Anderson (2008), sobretudo nos meios intelectuais e artísticos ligados a projetos revolucionários. Compartilhavam-se ideias e sentimentos de que estava em curso a revolução brasileira, na qual artistas e intelectuais deveriam se engajar (RIDENTI, 2010a, p. 87).

Ridenti designa todo esse imaginário e a produção artística intelectual da época como "estrutura de sentimento da brasilidade (romântico) brasileira", combinando o conceito de romantismo revolucionário formulado por Michael Löwy e Robert Sayre com o de estrutura de sentimento de Williams[24]. Sem tirar o mérito dessa denominação, prefiro nomear os diversificados projetos nacionais que sustentaram em grande medida a canção MPB e o qual ela também ajudou a construir como *estrutura de sentimento nacional-popular*; um termo mais amplo que, a meu ver, não deixa de englobar a brasilidade (romântico) revolucionária. Por fim, na constituição da chamada *estrutura de sentimento nacional-popular*, além das referências do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e do PCB (Partido Comunista Brasileiro), ela construiu-se, de certo modo, pela atuação dos Centros Populares de Cultura da UNE, mas não se pautou exclusivamente por essas referências[25]. Na mesma medida em que essas instituições contribuíram à consolidação

[24] Cf. (LÖWY; SAYRE, 1995).

[25] É interessante observar que para Ridenti (2010a) a estrutura de sentimento não se reduziu às ideologias propagadas pelo ISEB ou pelo PCB, ainda que estivesse influenciada por elas.

dessa estrutura, elas também estiveram sob o seu impacto, no caldo de cultura que a década de 1960 consolidou.

Em síntese, como bem aventou Roberto Schwarz no clássico "Cultura e Política", a cultura brasileira da época:

> Chegou a refletir a situação dos que ela exclui e tomou o seu partido. Tornou-se um abcesso no interior das classes dominantes. É claro que na base de sua audácia estava a sua impunidade. Não obstante, houve audácia, a qual convergindo com a movimentação populista num momento, e com a resistência popular à ditadura noutro, produziu a cristalização de uma nova concepção do país (SCHWARZ, 1992, p. 92).

Malgrado o acontecimento histórico do golpe civil militar em 1964, "fica o sentido da excepcionalidade de um momento em que há forte nexo entre ebulição política e elaboração artística" (CEVASCO, 2014, p. 195). Na cena musical, a MPB seguia rumo ao seu processo de formação e manteve, pelo menos até 1968, um projeto coletivo simbólico, sob vários matizes, de ação e reação aos problemas nacionais. Deve-se lembrar de que todo esse processo ocorreu em conjunto à consolidação da indústria cultural no país, além de evidenciar um dado estrutural que nos acompanha: a chamada modernização autoritária e conservadora. Foi tanto em paralelo quanto devido à afirmação dessa indústria que, até determinado momento, a MPB estabeleceu o seu projeto de intervenção simbólica nos rumos nacionais, fundamentada e, igualmente, ajudando na elaboração da *estrutura de sentimento nacional-popular*. Dada a fratura do contato com o "povo" no pós 1964, o meio de divulgação das canções restringiu-se aos programas de televisão e aos festivais, onde os músicos acreditavam que nessa forma de intervenção poderiam atingir as classes populares.

A "doce" modernidade brasileira, muitas vezes exaltada pela bossa nova, sofreu um solavanco com o golpe civil militar, e os artistas passaram a reavaliar a sua arte, a função e o lugar social das suas produções. O horizonte se esfumaça e desorienta em grande medida os artistas. No contexto da ditadura, as manifestações artísticas nacionais-populares se fazem presente em conjunto a consolidação da indústria cultural e com o processo acelerado de modernização à brasileira que, alheio à luta de classes, pretendia a integração funcional das classes subalternas à ordem estabelecida.

As produções artísticas de Chico Buarque e Caetano Veloso nesse contexto perpassaram pela estrutura de sentimento nacional-popular, porém, as suas obras também colaboraram em grande medida para transformação dessa estrutura[26]. Se a partir da inovação da bossa nova ambos viram perspectivas para a modernização da canção popular e para a modernização do Brasil, com o golpe civil militar essa percepção se altera. A modernização, a crença no progresso e a aliança entre classes sociais que, generalizando, compuseram as bases fundamentais do ideário nacional desenvolvimentista da década de 1950, bem como do PCB, não se mostraram apaziguadoras para os problemas sociais. As manifestações artísticas nacionais-populares atuaram como uma espécie de resistência cultural a essas questões, colocando em xeque a modernidade conservadora brasileira[27]. Presencia-se o quanto os seus artistas compartilharam "certo mal-estar pela suposta perda da humanidade, acompanhado da nostalgia melancólica de uma comunidade mítica já não existente, mas esse sentimento não se dissociava da empolgação com a busca do que estava perdido, por intermédio da revolução brasileira" (RIDENTI, 2010a, p. 91). Ainda de acordo com Ridenti, observa-se certo entusiasmo "com a possibilidade de construir naquele momento o 'país do futuro', mesmo remetendo a tradições do passado". A pergunta, portanto, é: como ser moderno e se comunicar (integrar) com as classes populares em meio a um processo de modernização excludente? Recolocavam-se, assim, os debates sobre identidade nacional e política e, ao mesmo tempo, buscava-se reaver as nossas raízes e superar o subdesenvolvimento. Essas questões encapsulam parte da matéria histórica cantada de Chico e Caetano.

***

Embora eles sejam figuras notórias no campo artístico, Chico e Caetano ainda não tiveram nos estudos sociológicos lugares de destaque. Grande parte do trabalho acadêmico sobre os músicos encontra-se no campo da Linguística, da Teoria Literária, da Semiótica e

[26] Vale notar que o conceito de estrutura de sentimento não se coloca como uma entidade permanente, algo naturalmente dada, porém, foi elaborado por meio de diversas produções culturais dos anos 1960.

[27] Para uma análise crítica do projeto desenvolvimentista nacional conferir: Schwarz (1999, p.155-162).

da História[28]. Os trabalhos sociológicos e históricos existentes cotejaram a obra dos compositores num plano mais geral sobre a cultura na década de 1960 e/ou centraram-se na produção desses músicos durante o período, com ênfase na leitura de suas obras frente à ditadura civil militar[29]. No caso de Caetano Veloso, privilegiou-se a sua produção na "fase intensa do Tropicalismo", tal como Luiz Tatit classifica esse movimento[30]. Diante disso, dada a pouca bibliografia sobre eles no campo da sociologia, a pesquisa tenciona preencher lacunas existentes sobre esses músicos que são intérpretes do país e, ainda, contribuir com o debate acadêmico sobre a música popular brasileira. A maior parte dos trabalhos analisa a matéria cantada pelo viés dos versos, ou se foca na chave das trajetórias artísticas, ou interpreta letra em detrimento da música, ou música em detrimento da história, ou história em detrimento das canções, ou a aplicação das letras e dos artistas apenas como exemplos do contexto sociopolítico; todavia, há outras maneiras de abordar a relação entre música e sociedade. Verifico a necessidade da construção de novos modelos metodológicos para a investigação, que priorize a canção em sua totalidade. Esse é o caminho que pretendo percorrer a fim de, pela matéria cantada, perceber as transformações sociais no que se refere à nação.

A canção se constitui como objeto singular de pesquisa, capaz de desvelar aspectos essenciais do processo social brasileiro. Dadas as múltiplas determinações da relação entre matéria artística e análise sócio-histórica, não me restrinjo apenas ao trabalho sociológico. O estudo da canção popular compreende uma mirada multidisciplinar, e intento um diálogo com trabalhos da literatura, antropologia, filosofia, história e música. Especialmente sobre a forma canção, encontro escopo nos trabalhos de Walter Garcia (2013a; 1999; 2007), os quais seguem nessa vertente analítica. Inspiro-me, igualmente, nas análises de Walter Benjamin, Theodor Adorno e Raymond Williams e, em igual medida, na tradição literária brasileira de Antonio Candido e Roberto Schwarz, pois a tese prima por compreender pela

[28]Conferir, dentre outros: Meneses (2002; 2001); Molina (1993); Silva (1974); Portela (1999); Tatit (2002); Dietrich (2003); Couto(2007); Paz (2001); Otsuka (2001), Correa (2011).

[29] Ver, por exemplo, Nercoline (1997); Mazon (2002); Ridenti (2000a); Napolitano (2001); Zan (1997); Cavalcanti (2007); Branco(2008).

[30] Cf. Tatit (2002, p. 263-307).

forma artística o processo social, ou seja, percebo a forma "como conteúdo sócio-histórico decantado", ou melhor, como "[...] um princípio ordenador individual, que tanto regula um universo imaginário como um aspecto da realidade exterior. [...] Combina a fabricação artística e a intuição de ritmos sociais preexistentes", e podem "passar para dentro de obras de fantasia, onde se tornavam forças de estruturação e mostravam algo de si que não estivera à vista" (SCHWARZ, 2012, p. 48). Essas considerações tecidas por Schwarz filiam-se ao estudo pioneiro de Antonio Candido, em sua dialética entre o "externo e o "interno"[31]. Williams (2011, p. 43-68), igualmente, supera certa tradição marxista ao perceber como a cultura (*superestrutura*) não é apenas o reflexo da *base*. Compreendendo cultura como parte do processo produtivo, o teórico Galês não a dissocia de outras práticas e significados sociais, nem a vincula "a leis muito específicas e distintas", mas a apresenta inserida no processo social como um todo[32].

Nesse sentido, é imprescindível articular os elementos poético-verbais e musicais, além das características performáticas dos compositores, a fim de obter uma análise do todo da canção, uma vez que a *performance* desvela aspectos sociais e históricos relevantes à configuração da obra musical[33]. Como salienta Napolitano (2005a, p.86): "[...] a análise do papel da performance em música popular é inseparável do circuito social, no qual a experiência musical ganha sentido, e do veículo comunicativo, no qual a música está

[31] Segundo demonstrou o crítico, "hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno" (CANDIDO, 2000, p. 5-6). Conferir também: (CANDIDO, 2004b, p. 17- 46) e (ARANTES,1992; 1997, p.11-66).

[32] Apenas para situar o debate, sabe-se que a problematização entre base e superestrutura foi sabiamente colocada por Walter Benjamin no ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* em que, de saída, o filósofo alemão postula as contradições entre as forças produtivas e a cultura. Ver também: Adorno (2003) e o ensaio de Roberto Schwarz (1987, p. 11-28), *A carroça, o bonde e o poeta modernista*, no qual a exposição da análise dialética pode ser compreendida a contento. Encontrei igualmente inspiração no trabalho de Jorge de Almeida (2007, p. 16) sobre Adorno, o qual expõe como "a possibilidade da crítica imanente depende [...] da capacidade de decifrar as marcas da história presentes na obra, não apenas em seus resultados e sucessos, mas também em suas fissuras, contradições e lacunas".

[33]Sobre a performance ver: Zumthor (2007).

formatada, constituindo um verdadeiro conjunto de 'ritos performáticos'". Além disso, o ambiente e a cena musical, o meio pelo qual as canções circularam e a receptividade do público constituem-se em partes integrantes dessa empreitada[34]. Dada a relação dialética que se pretende entre texto e contexto, ou melhor, entre música e processo social – condição primeira para um exame materialista da cultura –, não me furtei a recorrer a fontes documentais, depoimentos de artistas, produtores, críticos, entrevistas, capas dos álbuns, dentre outras possibilidades abertas com a investigação, na perspectiva de conciliar certa tradição dialética com um estudo sociológico da cultura. Foi mediante o vínculo entre pesquisa teórica e empírica que tive condições para avaliar o sentido do nacional nas obras dos artistas, e quais as suas especificidades com relação à esfera da MPB. Para tanto, pautei-me em Raymond Williams (1992), para quem toda sociologia da cultura deve vincular-se a uma sociologia histórica e, além do mais, não se deve incorporar esquemas explicativos universais para as relações entre cultura e sociedade. Para o crítico marxista, embora uma sociologia da cultura constitua um ramo da sociologia geral, ela é um tipo de análise cuja ênfase recai sobre os sistemas de significações, preocupando-se com as práticas e as produções culturais manifestas. Abordar a cultura neste viés requer uma análise diferenciada sobre as instituições e as formações culturais[35].

Conciliar música e sociedade em um trabalho sociológico impõe ao pesquisador a necessidade de debater novas formas metodológicas para encontrar métodos e metodologias ainda não institucionalizados academicamente. Há sempre um risco nas interpretações. As palavras de Adorno "confortam" as possíveis falhas de um estudo que está em busca de

[34] A partir do conceito de cena musical podemos compreender as diversas manifestações e gêneros musicais dos anos 1960 à 1990. Seria um espaço onde as várias práticas musicais coexistem, mais especificamente, "um espaço cultural no qual o leque de práticas musicais coexistem, interagem uma com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma ampla variedade de trajetórias e interinfluências. [...] Não indicaria uma cultura de oposição 'ao sistema', e não emerge de um grupo ou classe particular, traduzindo várias coalizões e alianças, ativamente criadas e mantidas" (NAPOLITANO, 2005a, p. 30-31). O conceito de ambiente musical, por sua vez, ajuda a perceber os vários espaços sociais pelos quais as músicas são divulgadas.

[35] Nas palavras de Williams: "Toda sociologia da cultura, para corresponder ao que dela se espera, parece dever ser uma sociologia histórica. [...] Seria insensato adotar, como nosso primeiro construto teórico, algum esquema explicativo universal ou geral para as relações necessárias entre 'cultura' e 'sociedade'" (WILLIAMS, 1992, p. 33).

ultrapassar as barreiras de classificações positivistas e deterministas. Por isso, transponho para o estudo da forma canção as suas análises sobre a forma do ensaio, o qual:

> [...] não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram [...]. [...] Compreender, então, passa a ser apenas o processo de destrinchar a obra em busca daquilo que o autor teria desejado dizer em dado momento, ou pelo menos reconhecer os impulsos individuais que estão indicados no fenômeno. Mas como é quase impossível determinar o que alguém pode ter pensado ou sentido aqui e ali, nada de essencial se ganharia com tais considerações. Os impulsos dos autores se extinguem no conteúdo objetivo que capturam. No entanto, a pletora de significados encapsulada em cada fenômeno espiritual exige de seu receptor, para se desvelar, justamente aquela espontaneidade da fantasia subjetiva que é condenada em nome da disciplina objetiva. Nada se deixa extrair pela interpretação que já não tenha sido, ao mesmo tempo, introduzido pela interpretação. Os critérios desse procedimento são a compatibilidade com o texto e com a própria interpretação, e também a sua capacidade de dar voz ao conjunto de elementos do objeto [...] (ADORNO, 2003, p. 16-18, grifos meus).

Como base nessas observações, resta a pergunta: como fazer análise da forma artística sem a devida formação musical? O ponto de partida encontra-se na escuta atenta da obra, ou melhor, dos fonogramas, a fonte principal para a interpretação do cancioneiro dos artistas, em busca do seu sentido estruturante e das suas contradições; após isso, ocorre o processo de decantação musical. Por meio da audição dos fonogramas e, algumas vezes, com a ajuda de *songbooks*, privilegiei verificar na canção – dados os meus limites – a instrumentação, andamento, timbre, algumas modulações, e a entonação do compositor (através, sobretudo, dos estudos de Luiz Tatit), ou seja, aspectos perceptíveis quando se mergulha no texto (música). Paralelo a isso, deve-se atentar, em conjunto, ao tema (letra) e contrapô-lo, ou não, aos elementos musicais. Assim, aspectos como: a linguagem da canção, a visão de mundo que ela incorpora, e a perspectiva social e histórica que ela tanto demonstra quanto constrói formam a plêiade para o estudo. Como sublinha o historiador José Vinci de Moraes (2000, p. 216), esses atributos são importantes à análise das canções populares, pois elas produziram e escolheram uma série de sons e sonoridades que

constituem uma "trilha sonora peculiar de uma dada realidade histórica"; é parte integrante das "tensões e contradições em que os sujeitos históricos vão re (constituir) partes da realidade social e cultural"[36]. Dada a materialidade da canção, as contingências sócio-históricas não devem ser jamais ignoradas, "o vaivém exige uma descrição estruturada dos dois campos, tanto da obra como da realidade social, cujas ligações são matéria de reflexão" (SCHWARZ, 2012, p. 48).

Enfim, essas são considerações metodológicas gerais para um estudo que busca refletir sobre "a trajetória desse país" através da sua música popular, visto que "a canção se realiza fundada na vida concreta da sociedade" (GARCIA, 2013a, p.17). Embora tenha sublinhado essas diretrizes, a crítica materialista não se enquadra em uma fórmula pronta. Elenquei os aspectos que me permitiram, como socióloga, obter os instrumentos de análise da forma canção de Chico Buarque e Caetano Veloso. Como ressalta Jameson (1985b, p. 236), autor igualmente basilar às minhas proposições teóricas, "o pensamento dialético em geral" coloca-se "como uma forma no tempo, como processo, como uma experiência vivida de uma determinada estrutura peculiar", e "tenta [...] não tanto resolver os dilemas particulares em questão, mas converter esses problemas em soluções num nível mais elevado, e fazer do fato e da própria existência do problema o ponto de partida para uma nova investigação". A tese sintetiza tanto as referências metodológicas que primam pela investigação da forma estética, quanto aquelas centradas em análises externalistas[37]. Através desse escopo, justifico a empreitada do estudo que analisa, pelas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso, os seus projetos estético-ideológicos no que se refere à problemática da nação com o tema da modernidade (musical) brasileira. Visto a amplitude temporal que abarca a tese e as diversas problemáticas engendradas pela forma canção, os capítulos apresentam uma feição ensaística, mas não se afastam, na totalidade do texto, da intenção de verificar as nuances das representações da nação na obra dos compositores.

[36] Além do artigo de José Vinci de Moraes, ver também: Villaça (1999).

[37] Baseando-me em Williams, para o autor: "uma sociologia da cultura satisfatória [...] não pode evitar a presença estimulante de estudos empíricos e de posições teóricas e quase teóricas existentes. Deve, porém, estar preparada para reelaborar e reconsiderar todo o material e conceitos tidos como verdadeiros, e para oferecer sua própria contribuição no âmbito da interação franca entre evidência e interpretação, o que constitui a verdadeira condição de sua adequação" (WILLIAMS, 1992, p. 34-35).

Foram essas preocupações precedentes que delinearam o estudo. Assim, a tese fundamenta-se nesses vários pressupostos. Distante de análises focadas somente nas trajetórias dos compositores, prima pelo estudo das suas canções como forma de compreensão da realidade sócio-histórica. Mas quais foram os critérios estabelecidos para a escolha do *corpus* de canções?

Chico Buarque e Caetano Veloso apresentam um vasto repertório musical. Como a pesquisa não dá conta de abarcar todas as suas produções musicais, e nem se propôs a isso, as canções trabalhadas pautaram-se pelos seguintes parâmetros: em primeiro lugar, busquei ressaltar canções nem sempre lembradas pelo *mainstream*, inclusive, as esquecidas pelos próprios artistas. Foi o caso de *Marcha para um dia de Sol* (1964), *Samba em Paz* (1965), *Cavaleiro* (1965) e o LP "Domingo" (1967). Essas canções, além de serem compostas no início da carreira dos artistas, expressam aspectos que permitem refletir sobre a elaboração da estrutura de sentimento nacional-popular em suas obras. *Pedro Pedreiro* (1965), *A Banda* (1966), *Realejo* (1967) e *A Televisão* (1967) também foram escolhidas nesse viés, sobretudo, devido à percepção de que essas quatro canções se fundamentam na discussão sobre os problemas e mudanças provocadas pela modernidade brasileira. Relacionado a isso, manifestam as transformações da canção diante do impacto da indústria cultural e de uma nova sensibilidade a ela vinculada. Ademais, as três últimas canções configuram-se como metacanções, expressando os dilemas do novo contexto de meados da década de 1960: a banda que passou transfigurando brevemente os indivíduos, o instrumento musical que não tem espaço na audição daquela época, e a televisão que altera a roda de samba, bem como o espaço social de elaboração artística. *Samba em Paz* e *Cavaleiro* aludem à constituição da estrutura de sentimento nacional-popular no cancioneiro de Caetano Veloso, ainda que a aproximação com a cultura política iniciada em fins da década de 1950 tenha sido tímida na maior parte da sua obra.

Como o objetivo principal da tese consiste em demonstrar os projetos de nação da MPB por meio do cancioneiro de Chico e Caetano, grande parte da matéria histórica escolhida amparou-se em metacanções. O projeto de nação elaborado pela MPB, como descrevi, foi construído por meio de diversos debates. Na tentativa de expor a maneira como tais debates foram expressos nas canções dos artistas, justifico a escolha das canções

que problematizam os rumos da canção (MPB) e o projeto nacional-popular ligado a ela. As canções estudadas de Caetano Veloso seguiram nessa direção: *Eles* (1968), *A Voz do Morto* (1968) e *Saudosismo* (1968) materializam, cada qual a sua maneira, a crítica à cultura política derrotada dos anos 1960, na contramão das canções engajadas. *Miserere Nóbis* (1968), canção que integra o álbum coletivo do movimento tropicalista, expressa a relação do tropicalismo com as canções de protesto, especialmente, com o "dia que virá" [38].

No decorrer da década de 1970 Chico Buarque lançou discos emblemáticos – "Construção" (1971), "Chico Canta" (1973), "Sinal Fechado" (1974), "Meus Caros Amigos" (1976) e "Chico Buarque" (1978) – com canções expressivas de combate às mazelas provocadas pela ditadura civil militar. Foi durante esses anos, como se sabe, que o emblema de compositor resistente à ditadura se configurou, com base em canções como *Cordão*, *Deus lhe Pague*, *Angélica*, *Apesar de Você*, *Quando o Carnaval Chegar*, *Acorda Amor*, *Cálice*, dentre outras, que entoam a "página infeliz da nossa história". Mas não me detive nesse aspecto importante da sua produção musical; com a escuta dessas canções, mesmo que elaboradas sob a "linguagem da fresta", se reconhece atualmente o seu explícito diálogo com o período de maior repressão da história brasileira. Portanto, em termos de análise sócio-histórica dessas canções, o sentido social está evidente: elas condensam as atrocidades provocadas pela ditadura civil militar. Privilegiei abordar a problemática da nação e canção (MPB) de maneira mais ampla, por isso a escolha de *Essa Moça tá diferente* e *Agora falando sério;* metacanções líricas nas quais a questão sócio-política da época e, especialmente, os novos rumos da canção MPB se expressam. Essas músicas apuram parte dos debates do projeto de nação da MPB que perdia terreno, além de exprimirem as dúvidas e incertezas dos artistas diante do novo contexto.

Parte dessas alterações da MPB lamentadas nas canções de Chico Buarque do início da década de 1970 tornam-se visíveis nas canções *Odara* (1977), *Qualquer Coisa* (1975) e *Muito Romântico* (1978), as quais apontam para a consolidação da contracultura e do desbunde que, dentre outras coisas, apresentam diferentes maneiras para pensar a nação, distanciando-se dos preceitos de inspiração marxista. A nova ideologia advinda a partir dos

[38] Sobre o assunto ver Galvão (1976). A explicitação da ideia do "dia que virá", segundo Galvão, será trabalhada na página 38.

anos 1970 e consolidada nos anos 1980, particularmente, expressa preocupações com as minorias e as identidades nas canções *Jeito de Corpo* (1981) e *Nu com a minha música* (1981); esta última em conjunto com *Muito Romântico* (1978) colocam-se como metacanções. Já a mudança da linguagem musical manifestada nos anos 1980 encontra alcance em *Podres Poderes* (1984), que incorpora o rock nacional, além de contribuir para demonstrar a perda do *radicalismo tropicalista* que deu força a várias canções de Caetano Veloso. Por outro lado, a seleção do repertório de Chico Buarque durante essa década – *Bye Bye Brasil* (1980), *Pelas Tabelas* (1984) e *Bancarrota Blues* (1985) – alude criticamente aos impasses advindos com a nova ordem global, bem como com a redemocratização.

Iracema Voou (1998) de Chico Buarque e *Manhatã* (1997) de Caetano Veloso tratam da problemática da globalização e do impacto da cultura norte-americana a ela relacionada. As escolhas dessas canções pautaram-se pela afinidade do tema, ainda que tratado de maneiras distintas, e pela proximidade temporal em que foram produzidas.

De modo geral, as 34 canções trabalhadas estruturam-se pelas discussões da modernidade, sejam musicais, do país ou ambas as questões; da cultura política nacional-popular e seu vínculo com a MPB; da cultura internacional-popular; da globalização e da chamada pós-modernidade. Pelo andamento dos capítulos percebe-se como os problemas fundantes da MPB foram se esvaindo, ainda que as canções continuassem a refletir sobre a realidade nacional em diferentes matizes. Nessa condição, a escolha do conjunto da matéria histórica apresentada teve como finalidade demonstrar aspectos da trajetória brasileira dentro de um amplo período de tempo. As canções de Chico Buarque estiveram na chave da mudança e, muitas delas, buscaram realçar o *radicalismo melancólico* da sua obra. As canções de Caetano Veloso figuraram na chave do confronto com a política cultural nacional-popular, expressando o *luto* com a MPB, a realização e declínio do seu *radicalismo tropicalista*. Para a concretização dos objetivos da tese, ela organiza-se em sete capítulos os quais, espero, clarifiquem o percurso a ser demonstrado.

O primeiro capítulo: *A gente estancou de repente, ou foi o mundo então que cresceu? O Impacto da Modernização nas canções de Chico Buarque* analisa cinco canções do início da carreira de Chico Buarque: *Marcha para um dia de Sol*, *Pedro Pedreiro*, *A Banda*, *Realejo* e *A Televisão*, a fim de perceber em que medida a sua matéria cantada se

afasta do modelo das canções de protesto. O tema da modernização brasileira é o fio condutor para desvelar as problemáticas e as contradições que as canções ensejam.

O segundo capítulo, *"A arte não salva nada nem ninguém": a superação do moderno em Caetano Veloso*, também se orienta pelas primeiras canções do compositor, em especial, *Samba em Paz* e *Cavaleiro* e pelo disco "Domingo", gravado em parceria com Gal Costa. Por meio dessas canções, particularmente do LP "Domingo", observo a *estreia de despedida* do compositor na cena da música popular brasileira, e como a questão da modernidade se coloca como "envelhecida". Nessa chave, o capítulo apresenta as diversas incorporações desse tema contrastando-as com as canções de Chico Buarque que, ao contrário do *luto* percebido em Veloso, primam pela *melancolia* – conceitos cujas referências se baseiam em Sigmund Freud.

Em *Da Tropicália aos "Anos de Chumbo": o desbunde tropicalista em Caetano Veloso*, terceiro capítulo, demonstro as ambiguidades do movimento tropicalista, e a condução para um tipo de cultura "internacional-popular". As canções que informam o capítulo figuram a crítica à cultura política nacional-popular e, de modo geral, à esquerda. Privilegiei na primeira parte do texto *Miserere Nobis* – do álbum coletivo "Tropicália ou Panis et Circenses". Num segundo momento, as canções *Eles*, *Saudosismo* e *A Voz do Morto* materializam o projeto estético do compositor de enfrentamento com a MPB, além da reiteração do *luto*.

No quarto capítulo, *Ela só samba escondida que é pra ninguém reparar*: *a canção (MPB) de Chico Buarque no contexto (pós) tropicalista,* deslindo a mudança no projeto estético do cancionista a partir da década de 1970, no qual canções como *Essa Moça Tá Diferente* e *Agora falando sério* apontam para as transformações engendradas na música pós tropicalismo, e para a consolidação da indústria fonográfica. Ademais, o capítulo informa o motivo do samba nas canções de Chico Buarque e avalia que, embora as suas composições sejam distintas das canções de Veloso, ambos encontram-se na linha do radicalismo – tal como definido por Antonio Candido.

The age of music is past? O declínio do radicalismo tropicalista em Caetano Veloso – quinto capítulo, dá continuidade à problemática iniciada no capítulo 3, ao analisar as canções produzidas por Caetano Veloso durante as décadas de 1970 e 1980.

Particularmente, *Qualquer Coisa*, *Odara* e *Muito Romântico* compartilham da nova estrutura de sentimento que se delineia a partir de fins dos anos 1970 e, especificamente, esta última canção revela a derrocada da cultura política nacional-popular na MPB, bem como o afastamento de Caetano das "questões nacionais". Tenciono demonstrar como essa fase de transição possibilita tracejar os novos rumos que a canção MPB foi incorporando no capitalismo tardio, distanciando-se de um projeto nacional para uma proposta de nação que privilegia não as classes sociais, mas as chamadas "identidades". *Nu com a minha música* e *Jeito de Corpo* orientam-se nesse caminho. *Podres Poderes*, além de tratar desse assunto e dos aspectos de corrupção da realidade nacional, já na linguagem do rock, questiona o legado da tradição da MPB e expressa o declínio do *radicalismo tropicalista* de Caetano.

O sexto capítulo, *Aquela Aquarela Mudou*: *O Brasil da Reabertura em três canções de Chico Buarque*, versa sobre as seguintes obras de Chico Buarque da década de 1980: *Bye Bye Brasil*, *Pelas Tabelas* e *Bancarrota Blues* que, em síntese, revelam de maneiras diversas as vicissitudes do país em tempos de redemocratização, globalização e mundialização da cultura, apontando para o "tempo cíclico" da modernidade tardia.

O sétimo capítulo, *E aquele projeto ainda estará no ar? A MPB na Globalização: considerações sobre a obra de Chico Buarque e Caetano Veloso*, reflete sobre o contexto da MPB e da música popular brasileira nos anos 1990. Demonstro como as suas obras representaram as questões advindas com a globalização e com a hegemonia norte-americana a ela relacionada. Para tanto, foram analisadas *Iracema Voou*, de Chico Buarque, e *Manhatã* de Caetano Veloso.

Para encerrar, em *Notas sobre a crise da canção: hipóteses e problemas do seu sentido atual*, tentei reunir incipientes reflexões sobre o lugar social da MPB no mundo contemporâneo, e problematizar o declínio do projeto de nação que estruturou o período de consolidação da MPB. Se, no início dessa introdução, me preocupei em entender o que ocorreu com a MPB dos anos 1960, as considerações finais retomam a mesma indagação, mas vão além, ao aludir os impasses e limites que fizeram com que a canção MPB não seja basilar na experiência contemporânea brasileira.

Capítulo 1

A gente estancou de repente, ou foi o mundo então que cresceu?

O Impacto da Modernização nas canções de Chico Buarque

> *Gente nova em cena faz a nossa música realmente popular. Os eleitos do povo. A nova geração de compositores de música popular brasileira vendeu [...] cerca de 500 mil discos, correspondendo a Cr$ 3 bilhões. Com isso, alcançou o sucesso duramente procurado desde quando, com João Gilberto, surgiu a Bossa Nova [...]. A música popular hoje se firmou em raízes autenticamente nacionais, simplificou-se, embora a orquestração se enriquecesse chegando quase ao erudito, e afinal desaguando na limpidez de* ***A Banda*** *e na recriação folclórica de* ***Disparada.***
>
> *Eles trabalham só para o povo. Compositores e intérpretes ressaltaram acreditar que a tendência atual do movimento é aproximar-se cada vez mais do povo, com o objetivo de fazer com que os artistas não percam a perspectiva de seu trabalho, visando exclusivamente a grupos pequenos e altamente intelectualizados [...]. Vandré vai às fontes populares, recria o material coletado, e volta a falar diretamente ao povo [...]. Eram eles da nova geração, os que acreditavam na renovação da música popular brasileira não como fenômeno passageiro, mas provindo de um manancial inexplorado e inesgotável ou do reaproveitamento das nossas mais velhas e legítimas raízes. É assim que jovens compositores, cantores e conjuntos se integram definitivamente na nova mitologia musical do país (CASTILHO, 1965, p. 23-25, grifos meus)*[39].

A matéria acima realizada por Carlos Castilho para a revista *Fatos & Fotos* sintetiza o lugar social ocupado pela chamada MPB em meados da década de 1960: um tipo de canção supostamente feita para o povo e que buscava nele, em alguns momentos, a sua

[39]Vale destacar que Walnice Nogueira Galvão (1976, p. 95) na exposição dos objetivos que informam o seu ensaio sobre a MMPB diz que pretende demonstrar como "entre a denúncia antimitológica e a proposta" desse tipo de canção "se coloca a mediação de uma nova mitologia".

fonte de inspiração. Além disso, observa-se o sucesso de vendas dos discos, pois, segundo dados dessa mesma revista, em menos de seis meses venderam-se 500 mil discos (entre compactos e LPs) de Chico Buarque, Nara Leão, Quarteto em Cy, Jair Rodriguez, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Elis Regina, MPB-4 e Tuca. Conforme declarou Chico Buarque para a Revista *Intervalo* (1965, p. 29) "nunca pensei que iria ganhar dinheiro cantando e compondo. Mas estou"[40]. O preço médio para as gravações giravam em torno de Cr$6 mil (Cr$ 2 mil para a gravação de um disco de 12 polegadas e Cr$ 4 mil para os compactos). O vínculo contraditório da MPB com o processo de implementação da indústria cultural também se clarifica tanto a partir desses dados, das declarações dos artistas, quanto pelo sentindo social tencionado pelos músicos de ampliar a recepção das suas canções para o "povo".

Chico Buarque sustentava a ideia de que a sua música era feita para ser ouvida pelo povo, conforme anunciou à Revista *Intervalo*:

> Minha música fala com o povo [...]. Fazer música brasileira é procurar falar com o povo. Fazer samba numa linguagem que o povo não entende é somente ser festivo e isso não existe em música [...]. É necessário fazer música com as expressões do povo. Melhor que seja com aquilo que todos pedem ou sentem. O significado, o conteúdo da música popular é sempre o mesmo. O que é preciso é sempre criar imagens novas, coisa que está ficando difícil hoje (HOLLANDA, 1965, p. 28-29).

Todavia, um ano após essa declaração à *Intervalo*, Chico percebe a dificuldade do acesso ao povo: "para mim é extremamente difícil a comunicação com os outros homens embora sinta necessidade imperiosa de fazer isso. A única maneira que encontrei foi através da música. E essa é minha forma de diálogo" (HOLLANDA, 1966, p. 124). A seu ver, cabe ao artista popular estar situado a seu tempo:

> O compositor deve estar situado em sua época. Deve ser participante. A sensibilidade não deve estar dirigida somente para a composição melódica, mas também para aquilo que pretende dizer.

[40] Conferir também: IVO, Ledo. "Chico Buarque, poeta do povo". *Revista Manchete*, n. 757, Rio de Janeiro, 22 out. de 1966, p. 106-107.

> A música popular brasileira volta hoje às suas raízes como se os primeiros que fizeram bossa-nova tivessem esquecido alguma coisa que cabe a nós ir buscar.
> Não sou compositor de músicas de protesto intencional. Isso porque quando alguém se decide a fazer alguma coisa estraga a espontaneidade. É preciso sentir os problemas de hoje e traduzir esse sentir nas músicas. A música de protesto intencional é vazia, chata, complexada, passiva, pois apenas se queixa.
> Particularmente não dirijo a minha música a ninguém. Ela é intuitiva, subjetiva, mas não é egoísta, espero, pois sempre procurei viver junto ao povo, sentindo seus dramas e reivindicações. Sou subjetivo objetivamente. Acho fácil o povo cantar minhas músicas, pois interpreto a vida de maneira simples e o povo consegue cantar as coisas simples facilmente (HOLLANDA, 1966, p. 124).

Em que pese a preocupação de Chico em fazer canções que se comuniquem com o povo, percebo em seu relato a tentativa de distinguir a sua música das canções de protesto, uma vez que considera o lado subjetivo da criação artística. Suas canções estariam, segundo ele, direcionadas ao povo dada a "experiência" do compositor com as classes populares. Não obstante, é notável em sua fala certa hierarquização quanto àquilo que o "povo" supostamente compreenderia ou não. Esses pontos elencados por Chico dialogam, de certo modo, com o Anteprojeto do Manifesto do CPC da UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes) escrito por Carlos Estevam Martins em 1962 o qual, em linhas gerais, propunha a elaboração de uma "arte revolucionária popular" para que o artista entrasse em contato com o povo[41]. A percepção de Chico de se relacionar com o povo parece dialogar com o manifesto, ainda que com os sinais trocados. O engajamento que o compositor enfatiza ocorreria pela espontaneidade, e não pela instrumentalização artística. Do mesmo modo, Gilberto Gil parece se opor aos critérios colocados pelo Anteprojeto do Manifesto do CPC. É importante demonstrar a maneira pela qual ele pensa a incorporação da modernidade na música popular; dentre as suas declarações sobre a MMPB Gil distingue o *moderno* daquilo que chama de *modernoso*. Já nesse período, as suas intenções são

[41] Sobre o anteprojeto do manifesto do CPC e o CPC consultar: Martins (1979;1980); Ridenti (2000a); Hollanda (1980); Garcia (2007); Barcellos (1994); Berlinck (1984). A proposta político cultural do CPC sofreu inúmeras críticas. Os textos clássicos de Marilena Chauí sintetizam essas opiniões. Conferir: Chauí (2001; 1984). A postura crítica de Chauí frente ao CPC relaciona-se ao manifesto escrito por Carlos Estevam Martins, mas, como demonstra o trabalho de Garcia (2007), esse manifesto não exprime a visão de todos os seus membros, os quais mantinham posturas diferenciadas.

similares com as características do que posteriormente conheceríamos por Tropicalismo[42]; não estou afirmando que Gilberto Gil já estava pensando no tropicalismo, porém sua fala antecipa a perspectiva de inovação que foi levada a cabo pelo movimento. De acordo com Gil:

> [...] O rádio começou a tocar as músicas de João Gilberto, fiquei impressionado e aprendi a tocar violão e a compor bossa-nova no estilo dele. Então percebi que havia uma diferença entre seguir uma orientação **moderna** e **modernosa**. O moderno era aproveitar tudo o que já havia sido feito em música, sem imitar, é claro. E modernoso era negar todo o passado a pretexto de superação. A nossa música para enriquecer-se, torna-se popular, precisa ser moderna, isto é, aproveitar o que já foi feito de bom, criando sobre essa base, e mais sólidos conhecimentos musicais, coisas novas. [...] A nossa música pode até ter pretextos políticos, mas como elementos normais, espontâneos, sem que o compositor faça esse tipo de música somente porque está na moda. Os caminhos são muitos, mas o trilho é um só: qualidade (GIL, 1966, p. 121, grifos meus).

A questão da espontaneidade e da qualidade com o material musical também parece cara a Gilberto Gil. A canção, a seu ver, não pode ser elaborada para tornar-se mero "panfleto" político ideológico; o cuidado com a obra e a pesquisa para combinar elementos já existentes com novas possibilidades de criação importa ao compositor.

Caetano, do mesmo modo, se mostrava preocupado com as questões da realidade brasileira, embora não falasse em "povo". A sua perspectiva encontrava-se na pesquisa de materiais folclóricos (empreitada notável nas pesquisas de Mário de Andrade para a concretização da *música interessada*) e, sobretudo, em ir além da qualidade formal bossanovista[43]. Em suas palavras:

> Em 1960 fui para Salvador e ingressei na Faculdade de Filosofia. Estava em evidência a bossa-nova de João Gilberto. Depois de ouvir o que ele fazia, resolvi enfrentar com maior responsabilidade a tarefa de saber música. [...]. Hoje digo o que sinto com o aperfeiçoamento que adquiri e com a consciência que a realidade brasileira me dá. Foi assim que falei de amor, na música *Um Dia* (VELOSO, 1966, p. 121).

[42] A discussão sobre o Tropicalismo será feita no terceiro capítulo.

[43] Sobre o projeto musical de Mário de Andrade ver: Andrade (2006). Conferir também Naves (1998).

No histórico debate promovido pela *Revista Civilização Brasileira* em 1966, Caetano revelou o quanto a orientação artística voltada para o povo era utópica: "sei que a arte que eu faço agora não pode pertencer verdadeiramente ao povo. Sei também que a Arte não salva nada nem ninguém, mas que é uma das nossas faces" (VELOSO, 1966, p. 384).

Esses depoimentos clarificam a ligação da gênese da MPB a diversificados projetos de nação e expressam, de certo modo, o quanto esses projetos fundamentavam-se pela busca de uma nova elaboração artística que avançasse política e culturalmente. Por meio da análise da matéria cantada de Chico Buarque, especialmente das suas primeiras canções, *Marcha para um dia de Sol*, *Pedro Pedreiro*, *A Banda*, *Realejo* e a *Televisão* buscarei compreender em que medida essa plêiade de questões estão representadas e, se possível, quais os limites da sua matéria artística[44].

1.1: Marcha para um dia de sol: o lirismo cristão juvenil de Chico Buarque

A popularidade das canções de Chico Buarque em conjunto com o novo status que a MPB adquiriu a partir de meados da década de 1960 teve como um dos resultados a conhecida entrevista para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS) em 1966. A sua trajetória artística iniciou-se em 1964 ao compor *Tem mais samba* (1964) para o musical *Balanço de Orfeu*, dirigido por Luiz Vergueiro. Essa canção, grosso modo, mescla as referências bossanovistas e a do samba, especialmente as canções de Tom Jobim, Vinícius de Moraes e Noel Rosa, constituindo-se a primeira de muitas canções elaboradas para teatro e musicais no percurso artístico do compositor[45]. Embora considerada a sua

[44] A mesma proposta orientará o segundo capítulo dedicado a Caetano Veloso.

[45] Em 1965 Chico musicou a peça *Morte e Vida Severina* (João Cabral de Melo Neto); em 1966 *O patinho preto* (Walter Quaglia), *Pedro Pedreiro* (Renata Pallottini), o musical *Meu refrão* (Hugo Carvana e Antônio Carlos Fontoura) e a peça *Os inimigos*, de Górki (direção de José Celso Martinez Corrêa). Em 1967 a peça *O&A* (Roberto Freire) e *Roda viva*. Em 1970, tema para *Os inconfidentes* (1970). Em 1972 fez canções para o musical *O Homem de La Mancha* (Ruy Guerra). Entre 1973-74 compôs em parceria com Ruy Guerra a peça *Calabar*. Em 1976 a peça *Mulheres de Atenas* (Augusto Boal). Em 1978 a peça *Murro em ponta de faca* (Augusto Boal) e, no mesmo ano, a *Ópera do malandro*, de sua autoria. Em 1979 a peça *O Rei de Ramos* (Dias Gomes). Em 1980 a peça *Geni* (Marilena Ansaldi). As canções em parceria com Edu Lobo para o Balé *Grande circo místico* em 1982. Em 1983 a peça *Dr. Getúlio* (Dias Gomes e Ferreira Gullar). Em 1985 a peça *O corsário do rei* (Augusto Boal), junto com Edu Lobo. Em 1986 a peça *As quatro meninas*, adaptada

canção de estreia, presente no LP "Chico Buarque de Hollanda" (1966), – cuja capa expõe de modo emblemático a faceta alegre de Chico em paralelo ao seu rosto sério –, *Tem mais Samba* não foi a sua primeira canção a ser gravada. *Marcha para um dia de Sol* (1964), que não consta na discografia do compositor, foi executada pela cantora Maricenne Costa, primeira intérprete de Chico[46]. Conforme a entrevista "para a posteridade" concedida ao MIS-R.J., ele declarou como essa canção não o agradava, ainda que a tivesse apresentado no João Sebastião Bar em São Paulo e em shows estudantis. A possível interpretação de Claudete Soares era a sua expectativa no momento. De acordo com o jovem compositor:

> De fato aquela marchinha que eu toquei, *Marcha para um dia de sol*, que eu tocava em show de estudante que o Paulo (Cotrim), era amigo da minha irmã, me levou para cantar lá (no João Sebastião Bar). A Claudete Soares era a grande estrela do João (Gilberto) naquele tempo, e era ela que ia gravar, me prometia gravar sempre e eu ficava entusiasmado. [...] Na última hora, saía o disco, eu procurava e não tinha a música, e eu morria de triste (HOLLANDA, 1966, entrevista para o MIS)[47].

Para o cancionista, a canção vinculava-se à "novidade da época" devido à temática social. Parece-me que desde o início Chico mantém em suas canções um vínculo pungente com o tempo histórico de sua criação; passado esse tempo, se a canção não foi gravada é como se a mesma perdesse o caráter de "verdade" do momento[48]. Portanto, referindo-se à *Marcha para um dia de Sol* expôs o seguinte comentário:

---

por Lenita Ploncynski do romance *Mulherzinhas* (Louise May). Entre 1987 e 1988 fez canções para o balé *Dança da Meia-lua* novamente em parceria com Edu Lobo. Em 1989 a peça *Suburbano coração* (Naum Alves de Souza). Em 2001compôs para o musical *Cambaio* (Adriana e João Falcão).

[46] De acordo com Nercolini (1997, p. 89), *Marcha para um dia de Sol* "[...] renegada pelo próprio autor, foi apelidada de Marcha João XXIII, pois sua temática lembrava as encíclicas papais feitas, nessa época, nas quais apontava-se a necessidade da união entre ricos e pobres para construir um mundo de paz e amor".

[47] Essa entrevista antológica foi feita por Ricardo Cravo Albim, Ary Vasconcelos e Ilmar de Carvalho. Para leitura na íntegra consultar: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_11_11_66.htm. Acesso em 11 jan.de 2013.

[48] Em uma entrevista concedida em 1978 a respeito da canção *Tanto Mar* Chico declara: "Com relação a Portugal já havia um precedente, mesmo porque *Calabar* tinha essas implicações. Na época Portugal ainda vivia debaixo do fascismo (...) e *Calabar* mexia um pouco com esse problema. E tinha aquela canção que dizia: "ai essa terra ainda vai cumprir seu ideal, um dia vai tornar-se um imenso Portugal". Isso era uma ofensa, entende, a Portugal e ao Brasil né. Então, quer dizer, eles vestiram a carapuça. Mais tarde veio a

> Naquele tempo era novidade falar de pobre e de rico, para mim era bom ... Depois ninguém queria gravar. E quando veio a revolução foi pior, porque acharam que eu era comunista, então não gravaram de vez mesmo. Só depois, há dois anos atrás que a Maricenne Costa gravou esse disco, mas aí eu já não gostava da música (HOLLANDA, 1966, entrevista para o MIS, grifos meus).

O tema encontra afinidade com a proposta estética ideológica da cena da música popular brasileira da época que, como se sabe, em conjunto com outras manifestações artísticas, tiveram no engajamento a sua força e, de certo modo, também a sua languidez. Composta antes do golpe civil militar, quando a perspectiva da revolução encontrava-se na ordem do dia, *Marcha para um dia de sol* alia-se, numa mirada ligeira, ao que se compreende como canção de protesto. Pode-se supor como a efervescência desse tipo de música que, em certa medida, incorreu em padronização, em conjunto com o senso crítico do compositor foram motivos eficazes para que a música não o agradasse no futuro. Anteriormente a essas canções do pós-1964 alentadoras do "dia que virá" [49], Chico compôs essa marcha e, na contramão do seu testemunho, considero que ela encontrou solo fértil, pois aborda um tema candente das relações sociais. A despeito do caráter inocente dos versos e da simplicidade musical, em *Marcha para um dia de Sol*[50] o sujeito da canção subscreve o desejo utópico para um futuro em que as desigualdades poderiam ser amenizadas, como se nota pela letra:

Eu quero ver um dia
Nascer sorrindo

Revolução Portuguesa, em 74, aí a música que já estava proibida ficou mais proibida ainda, porque o Brasil torna-se um imenso Portugal virou uma afirmativa muito subversiva, virou muito perigosa e tal. E é claro que a Revolução Portuguesa mexeu muito com os brios das pessoas aqui no Brasil né, assunto Portugal ficou sendo muito perigoso, muito delicado né. Virou um tabu falar de Portugal. (...) Por outro lado eu estava bastante empolgado com aquilo né, e fiz essa canção *Tanto Mar* que foi proibida né. Foi proibida. Agora que ela foi liberada (...), como é uma música essa, sim, bastante circunstancial, se referindo mesmo à Revolução Portuguesa de 74 que já mudou de caminho (...), eu me senti agora obrigado a mudar a sua letra, não é mais como era, entende. A letra se refere a Portugal pouco tempo passado, projetando também para o futuro assim de esperança". Entrevista presente no DVD *Vai Passar*, 2005.

[49] Cf. Galvão (1976).

[50] Só foi possível encontrar a gravação de *Marcha para um dia de Sol* na versão de Maricenne, que pode ser ouvida em: http://www.youtube.com/watch?v=K9T7omH4P9U. Acesso em 11 maio de 2013.

E toda a gente
Sorrir com o dia
Com alegria
Do sol do mar
Criança brincando
Mulher a cantar
Eu quero ver um dia
Numa só canção
O pobre e rico
Andando mão e mão
Que nada falte
Que nada sobre
O pão do rico
E o pão do pobre
Eu quero ver um dia
Todos trabalhar
E ao fim do dia
Ter onde voltar
E ter amor
Eu quero ver a paz
Tristeza nunca mais
Eu quero tanto um dia
O pobre ver sem frio
E o rico com coração
Eu quero ver um dia
Numa só canção
O pobre e rico
Andando mão e mão
Que nada falte
Que nada sobre
O pão do rico
E o pão do pobre
Eu quero ver um dia
Todos trabalhar
E ao fim do dia
Ter onde voltar
E ter amor
Eu quero ver a paz
Tristeza nunca mais
Eu quero tanto um dia
O pobre ver sem frio
E o rico com coração

Do início ao fim a canção configura-se em uma levada de marcha festiva, indicando que se marche rumo a um novo porvir, porém não no sentido de uma revolução socialista ou nacional democrática, mas pacífica e integradora. A correspondência entre a marcha

enquanto gênero musical com a marcha que intitula a canção pressupõe a ideia de que a humanidade siga em comunhão, num espírito coletivo. Apesar do referido fonograma não ser a gravação original, nota-se que o arranjo ganha um clima intensificado, ainda na levada da marcha, sobretudo pela entonação de Maricenne que canta em dueto com uma voz masculina, indicando certa força de coletividade. Isso ocorre, sobretudo, nos versos que finalizam a canção: "E ter amor/ Eu quero ver a paz/Tristeza nunca mais/Eu quero tanto um dia/O pobre ver sem frio/E o rico com coração". O aspecto acentuado no desfecho da música figura a força coletiva para a integração entre os homens que o tema enseja; a reiteração do último verso, "e o rico com coração", apenas indica o problema que o sujeito da canção gostaria de ver transformado, mas sem proposta e/ou projeto para tal resolução.

O tema se filia às canções de protesto ao investir na aposta: "Eu quero ver um dia nascer sorrindo/Criança brincando/Mulher a cantar/ O pobre e rico andando mão e mão/Que nada falte/Todos a trabalhar...". Mas ao contrário de grande parte dessas canções, a matéria entoada não assevera melhoras futuras. O sujeito da canção expressa um *desejo* de que "um dia" ele possa ver o "dia nascer sorrindo"; a canção centra-se na aposta, na vontade, mas não afirma que o resultado almejado possa se concretizar como, por exemplo, ocorre em *Apesar de Você* (1970). Além disso, ela não convida para a mobilização como se percebe em *Aleluia* (Edu Lobo e Rui Guerra/1965) e, tampouco, apresenta um evidente interesse em conscientizar setores das classes populares. Isso demonstra o quanto os projetos nacionais da MPB não foram homogêneos[51].

Diferente das canções engajadas fundamentadas numa narrativa épica, esta marcha prima pelo lirismo, elegendo as vontades do eu-lírico para um mundo melhor, mas sem apontar para efetivas perspectivas[52]. À carência de respostas ou projetos àquilo que o eu-

[51] Em vários momentos da tese afirmo a heterogeneidade dos projetos de nação representados pela MPB, porém, não demonstro quais outros projetos existiam. Ainda que fosse interessante percorrer esse caminho, isso se encontra além da proposta do trabalho, a qual está centrada em Chico Buarque e Caetano Veloso que, diga-se de passagem, não é pouca coisa.

[52] Para a análise da teoria dos gêneros me apoio em Anatol Rosenfeld (2000, p. 15-36). Segundo Rosenfeld no gênero lírico ocorre a predominância do sujeito. A sua relação com o mundo (objeto) baseiam-se em suas emoções, sentimentos. A representação do mundo exterior pauta-se pelo eu-lírico, é projeção do seu estado emocional, passional, "prevalecerá a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito e objeto". Já no épico ocorre certo equilíbrio entre sujeito e o mundo exterior. "O mundo objetivo [...] emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador". As canções de protesto geralmente filiam-se a

lírico estima alcança respaldo através da canção, como se pode observar: "Eu quero ver um dia/Numa só canção/O pobre e rico/Andando mão e mão/ Que nada falte". Este procedimento é comum para várias composições da chamada canção engajada, como em *Porta Estandarte*, *João e Maria*, ambas de Geraldo Vandré, para citar alguns exemplos. Ademais, pode-se supor que o título da canção encontrou inspiração em *Marcha da Quarta Feira de Cinzas* (1963) de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes. Suposições à parte, *Marcha para um dia de Sol* não imprime a crença no "dia que virá" como *Aleluia* (1965), em que os versos como: "Que um dia o céu vai mudar/Amanhã é teu dia/ Amanhã é teu mar", apontam para esta convicção[53].

A temática do "dia que virá" na perspectiva de Galvão coloca-se como "seres imaginários" cuja finalidade seria liberar o compromisso do ouvinte com o processo histórico. A canção, em igual medida, "outro ser imaginário componente da mitologia da MMPB", representaria o mesmo ponto de fuga para a falta de mobilidade das canções de protesto. Na concepção crítica da autora:

> O cantador (autor, compositor, cantor, seja lá quem for) declara que ele não é imóvel porque canta. O homem, dispensado de agir porque O DIA é que é o agente da história, contenta-se com um simulacro de ação. E qual é a relação entre o cantar e O DIA? Permanece indefinida pela própria sintaxe [...]. Se o ouvinte não consegue perceber a relação entre O DIA e

---

uma narrativa épica. Por sua vez, no gênero dramático a "oposição sujeito-objeto" desaparece. Contudo, ao contrário da Lírica, aqui é o mundo (a realidade exterior) que ganha autonomia, "emancipado do narrador e da interferência de qualquer sujeito, quer épico, quer lírico". Não existe a mediação de um narrador, mas a história decorre a partir das ações e diálogo entre os personagens.

[53] Segue a letra de *Aleluia* na íntegra: "Barco deitado na areia, não dá pra viver não dá/Lua bonita sozinha não faz o amor não faz/Toma a decisão, aleluia/Que um dia o céu vai mudar/Quem viveu a vida da gente/ Tem de se arriscar/Amanhã é teu dia/Amanhã é teu mar, teu mar/E se o vento da terra que traz teu amor já vem/Toma a decisão, aleluia/Lança o teu saveiro no mar/Bê-a-bá de pesca é coragem/Ganha o teu lugar/Mesmo com a morte esperando/Eu me largo pro mar, eu vou/Tudo o que eu sei é viver/E vivendo é que eu vou morrer"
Toma a decisão, aleluia/Lança o teu saveiro no mar/Quem não tem mais nada a perder/Só vai poder ganhar". Para consultar outras canções que apresentam o tema do dia que virá, conferir, por exemplo: *Vento de maio* (Gilberto Gil; Torquato Neto); *Marcha da quarta-feira de cinzas* (Carlos Lyra; Vinícius de Morais); *Manhã de Liberdade* (Nelson Lins e Barros; Marco Antônio) dentre várias outras. Para informações sobre as canções de protesto ver: Contier (1998); Vasconcellos (1977). Este último apresenta uma visão crítica com relação às canções empenhadas; como Walnice Nogueira Galvão realiza várias críticas ao "dia que virá". Outro texto clássico, não só sobre esse tema, encontra-se em Hollanda (1980).

> o sujeito que vive pra cantar, não tem importância; o autor tampouco consegue (GALVÃO, 1974, p.96-97).

Ao se reportar à *Marcha para um dia de sol* Galvão declara: "nem Chico Buarque, que em várias canções procede a uma crítica da esperança e do esperar, escapou de cantar O DIA [...]. Com toda a ingenuidade dos bons sentimentos juvenis" (GALVÃO, 1974, p. 97-98). Em sua análise esta questão se personifica apenas no começo da música, e o vínculo do eu-lírico com o futuro revelaria a sua posição de espectador, dado que ele "se propõe a ver e não a fazer". Se por um lado a interpretação da autora é contundente quanto à falta de mobilidade do sujeito da canção, por outro lado ela parece ter levado em conta apenas o aspecto morfológico do uso da palavra "dia". Observo, no entanto, como nesta marcha o "dia que virá" não encontra ressonância esperançosa e afirmativa. Como já ressaltei, a tônica está na vontade, no desejo, na expectativa, portanto, não há certeza de um futuro melhor, e que se concretizará a igualdade apaziguadora que o tema da canção exalta. Assim, em acordo com Galvão, a ausência do "fazer" imprime ao eu-lírico um caráter passivo que anula a ação rumo à mudança, porém, o "dia que virá" não exprime esperança, e sim a vontade, o desejo.

Na tentativa de olhar o todo da obra, observo certa tensão entre o convite para o caminhar da levada da marcha contraposto à inércia observada no tema da canção, sustentado apenas pelo sentimento da vontade de que os homens vivam em harmonia. A realidade inscrita na marcha composta por Chico não faz referência explícita a determinada região ou tipo social, tampouco esclarece problemas específicos do Brasil como a seca, o imigrante nordestino, dentre outros assuntos comuns das canções de protesto que vigoravam nos anos 1960. Os tipos sociais que aparecem, como a mulher, a criança, o pobre e o rico, são figuras genéricas; a canção não discute o problema da contradição entre as classes sociais e as possibilidades para superar esse conflito.

Feitas tais observações, percebo como a questão se desloca de uma realidade particular, no caso a do Brasil, assentando-se num chão histórico cuja problemática é de caráter universal (ainda que para o compositor a perspectiva tivesse foco num período específico da realidade brasileira), filiada a uma suposta convivência harmônica e

humanizada entre os homens. Para tanto, na contramão de várias canções do pré-1964, inspiradas pelo CPC bem como na pauta do PCB que, em geral, aspiravam à revolução socialista ou nacional democrática, *Marcha para um dia de Sol* incorpora uma concepção cara à esquerda católica da época, como a Juventude Universitária Católica (JUC), que esteve na origem da Ação Popular (AP), precursora da Teologia da Libertação. Na vertente da juventude católica encontra-se a chave explicativa do sentido expresso nessa marcha.

Segundo o sociólogo Herbert José de Souza (apud Ridenti, 2007b, p. 228), até 1964 "[...] 90% dos militantes políticos, ou eram católicos ou tinham pai e mãe católicos" que "tinham saído do cristianismo"[54]. A Ação Popular, com a qual a canção de Chico encontra afinidade, fundou-se formalmente em 1963, e dez anos depois mudou seu nome para APML (Ação Popular Marxista-Leninista). Composta basicamente por jovens e setores da classe média intelectualizada, a sua constituição, embora tenha surgido a partir de várias referências, teve nos membros dirigentes da JUC (Juventude Universitária Católica), por meio das suas atuações no movimento estudantil, um papel fundamental para a sua formação. Assim, a AP, não obstante tenha elidido a referência do cristianismo ao romper com os pressupostos da JUC, o seu *Documento Base* apresentava, segundo demonstra Ridenti (2007b), evidente ideário cristão mesclado com ideias marxistas. Essa referência da esquerda católica na canção de Chico é sobressalente, visto que o tema da canção não ressalta as contradições, os conflitos e tensões das classes sociais, mas vigora a ideia de "comunhão popular" tão cara aos católicos. Essas diretrizes cristãs e humanistas evidenciam-se, sobretudo, pelos versos "o pobre e o rico andando mão a mão/ que nada falte/ o pão do rico, e o pão do pobre/ todos a trabalhar/ o pobre ver sem frio/e o rico com coração". Um preceito da Ação Popular relacionada a essa ideia de comunhão era "viver em comum, sofrer em comum e lutar em comum", diretrizes que se assemelham aos versos de *Marcha para um dia de Sol*, porém entram em conflito com o andamento da música. Conforme já observei, a marcha encontra-se na contramão da passividade, assim como a entonação da cantora.

[54] Para o entendimento da história da Ação Popular (AP) e a sua relação com o marxismo leninismo e o Maoísmo conferir Ridenti (2007a), análise na qual me apoio para estabelecer as relações do sentido de *Marcha para um dia de Sol* com a esquerda católica.

Sabe-se através das suas entrevistas à imprensa que o compositor teve formação católica no período escolar; em Roma estudou em uma escola americana de freiras, a *Mary Mont School*, depois passou por uma escola de padres canadenses, o colégio *Notre Dame International School* e em São Paulo estudou no Nossa Senhora de Lourdes e depois no Colégio Santa Cruz, também de padres canadenses, além de ter passado quase um semestre em um colégio interno católico ortodoxo em Cataguases. A formação católica em conjunto com as diferentes matrizes de esquerda da época, talvez contribua para compreender a ligação de Chico com o pessoal do TUCA (Teatro da Universidade Católica de São Paulo) para a encenação da peça *Morte e Vida Severina* (1965) baseada no livro homônimo de João Cabral de Melo Neto (1955). Ressalto como esta asserção não se orienta através de um ponto de vista direto, como um reflexo entre a canção de Chico com as propostas da AP, tampouco com a sua vivência em colégios católicos. Essas observações trazem dados objetivos do contexto social no qual o compositor estava inserido, pois, como nos mostra Antonio Candido (2000, p.21): a obra de arte "é uma comunicação expressiva" e "pressupõe algo mais amplo do que as vivências do artista". Ele "recorre ao arsenal comum da civilização para os temas e formas da obra, e [...] ambos se moldam sempre ao público". Assim, é preciso incluir na análise da obra "todos os elementos do processo comunicativo, que é integrador e bitransitivo por excelência".

O sentido social em *Marcha para um dia de Sol* é expressivo da sensibilidade do pré-64, e encontra-se mais próxima das *Reformas de Base* postuladas por João Goulart do que nos princípios do CPC e até mesmo do PCB[55]. O posicionamento passivo do eu-lírico sugere a reconciliação em detrimento da luta, "eu quero ver a paz/tristeza nunca mais". Por esse viés, a mudança estrutural da realidade (que não está proposta na canção) incide no

[55] Chamou-se "Reformas de Base" um conjunto de iniciativas tomadas pelo Presidente João Goulart dentre as quais: reformas bancária, fiscal, urbana, administrativa, agrária e universitária. Ademais, colocava-se a necessidade de estender o direito de voto aos analfabetos e às patentes subalternas das forças armadas, e defendia-se uma intervenção mais ampla do Estado na vida econômica e um maior controle dos investimentos estrangeiros no país, mediante a regulamentação das remessas de lucros para o exterior. Mas a principal reforma centrou-se na intenção da reforma agrária. Sobre o assunto conferir: Ridenti (2000a; 2010a); Toledo (2004); Napolitano (2014).

idealismo católico humanista dessa suposta reconciliação inativa entre "pobres" e "ricos" que alguns setores progressistas de classe média acreditavam e ainda acreditam. Como alternativa aos rumos excludentes da modernização, a canção sustenta-se pela chave do consenso e da reconciliação entre os homens. Conforme escreveu Betinho em 1962 para o documento da *Juventude Cristã Hoje* "[...] voltamos à perspectiva universal do Cristianismo: todos os homens e o homem todo são objeto de amor e de Salvação" (SOUZA apud RIDENTI 2007b, p. 237). É na trilha desse cristianismo mesclado com ideais socializantes que se assenta o "lirismo utópico" de *Marcha para um dia de Sol*.

Outro dado que vem sendo objeto de reflexão nos estudos de Walter Garcia (2013b) pode contribuir para a experiência social que se estrutura na canção: o tema da cordialidade e, em especial, o da reconciliação. Tenho como hipótese que essa problemática perpassa a obra de Chico Buarque, e pude observar as suas raízes em *Marcha para um dia de Sol*. A canção, como vimos, estrutura-se pelos preceitos cristãos e humanistas e incorre na ideia romântica de reconciliação entre os homens ao invés de chamar para a luta e escancarar o conflito das relações desiguais entre as classes sociais. O lirismo apaziguador e cheio de boas intenções do eu lírico é expressivo de uma parcela da classe média católica da sociedade brasileira, que não busca a solução aos problemas fundamentais que atingem a sociedade, mas se reconcilia consigo mesma e enseja, de certo modo, a reconciliação com aqueles que ela continua oprimindo. O caráter ameno da canção, tensionado pela levada da marcha, encontra correspondência na suposta afetividade (uma das características do homem cordial, mas não a única) que se nota pelos versos "e o rico com coração".

Essa reconciliação entre os homens, não mais estruturada por preceitos da esquerda católica, é notável em *Sinhá*, canção que compõe o último disco de Chico Buarque (2011), como nos mostra o ensaio de Walter Garcia (2013b). Nas palavras do autor:

> [...] o ponto de vista de "Sinhá", no disco *Chico*, se constrói com base em uma ambivalência que, se não nega, altera o conflito sobre o qual o ponto de vista do conto se estrutura. A consciência do sujeito, expressa pelas palavras, está atormentada, uma vez que sabe bem das duas heranças que recebeu, as quais lutam entre si. Mas o sentimento, que aparece como efeito dos elementos musicais, comunica uma sensação de doçura e de leveza. A cisão poderia gerar um confronto do sujeito consigo mesmo,

> mas gera apenas contraste. O narrador se considera torturado, angustiado. E se sente confortável (GARCIA, 2013b, p. 105-106).

Feita essa breve correspondência, pressuponho que entre *Marcha para um dia Sol* (1964) e *Sinhá*, apesar da distância temporal de mais de 40 anos, bem como o amadurecimento artístico de Chico Buarque, ocorre uma afinidade que, talvez, componha o limite de parte da sua obra: a fuga do confronto entre as classes sociais. Nos anos 1970, como procurarei desenvolver, mesmo com as chamadas "canções de repressão", essa condição ainda se destaca, evidenciando o *radicalismo* do seu cancioneiro.

1.2 Pedro Pedreiro: o imigrante da eterna espera...

Como se sabe, o reconhecimento de Chico Buarque de Hollanda na cena musical brasileira veio com a famosa *A banda* (1966), porém antes de compor esta música Chico já havia composto 18 canções, e musicado a peça *Morte e Vida Severina* sob a direção geral de Roberto Freire. Isso, de certa maneira, trouxe relativo reconhecimento ao músico, visto que a montagem do espetáculo apresentado no teatro do TUCA em São Paulo rendeu bons comentários da crítica e foi premiada no Festival de Nancy, na França[56]. Da mesma época, data a canção *Pedro Pedreiro* que se comparada com as anteriores composições de Chico já exprime parte de seu projeto autoral e contribuiu para inserir o compositor no recente campo artístico da MPB.

É importante notificar como o cancionista demonstrava consciência autocrítica sobre o seu trabalho ao avaliar *Sonho de um carnaval* e *Pedro Pedreiro* que, junto com *A*

[56] A trilha sonora da peça foi feita a convite de Roberto Freire, então diretor do TUCA, quando a canção *Pedro Pedreiro* já tinha sido lançada em compacto, junto com *Tem Mais Samba*. Como contou Chico: "O Roberto Freire, que já me acompanhava desde o começo, (...) achou que eu faria essa música e me chamou. Nós nos reunimos, era ele, eu, o cenógrafo, José Armando Ferrara, e o diretor da peça, Sylney Siqueira. Ficávamos lá, horas a fio, discutindo o texto, foi um trabalho de equipe. O trabalho de um interferia no de outro, eu dava palpite no cenário e eles davam palpite na música. Foram dois meses só de anotação e então a pasta ficou com o texto todo anotado com 'música forte', 'ritmo não sei o quê'. Depois a composição foi mais simples, foi sozinho. Mas nesse trabalho de concepção, que é o mais difícil, eu fui muito ajudado por eles". In: HOLLANDA, Chico Buarque, Entrevista ao MIS,1966.

Banda, fizeram parte do seu primeiro LP[57]. Para ele, a primeira canção situa-se numa posição intermediária, no sentido de que soava parecida com músicas existentes: "*Sonho de um carnaval* ainda estava parecido com alguma coisa, eu tinha essa impressão". Com *Pedro Pedreiro* "eu senti que era uma coisa mais minha [...] era diferente de tudo, eu já comecei a gostar mesmo do que eu fazia como eu gostava das coisas que os outros faziam" (HOLLANDA, 1966, entrevista ao MIS).

Figura 1. Capa do primeiro compacto simples de Chico Buarque.

Pedro Pedreiro, composta em 1965, saiu primeiro em compacto simples em conjunto com *Sonho de um Carnaval*. Ao contrário de *Marcha para um dia de Sol*, ela se distancia da crença nos valores humanitários. Segundo Adélia Bezerra de Meneses (2002, p. 18), o empenho primeiro de Chico pela questão social estaria "ora rendilhado de

[57] Essa canção foi gravada por vários intérpretes, além de ser sido defendida por Geraldo Vandré no festival da canção da TV Record. A difusão por meio deste ambiente musical fez com que Chico fosse "descoberto" entre os artistas. A apreciação da canção pelo já renomado Baden Powell também lhe rendeu diferenciado status. Em resposta sobre quando se iniciou a "explosão Chico Buarque", o compositor relata: "Foram passos. O primeiro passo foi *Sonho de carnaval*, porque até para alguém dar confiança para a gente é difícil. O Baden Powell ficou entusiasmado com a música, no festival ele ganhou segundo lugar com uma música que ele não gosta. Ele torcia para*Sonho de carnaval*. Como o Baden falava, todo mundo começou a dar bola e gravar. Pela primeira vez eu comecei a me entrosar no meio, no meio de artista eu já tinha uma credencial". Conferir a íntegra dessa entrevista em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_11_11_66.htm. Acesso em 01 mar de 2013.

romantismo juvenil, como é o caso de *Marcha para um dia de Sol*, *Sonho de um Carnaval*, ora já com uma realização estética que lhe confere maturidade, como é o caso de *Pedro Pedreiro*". Assim, numa equivalência distinta da primeira canção renegada por Chico, a narrativa de *Pedro Pedreiro* retrata a condição do trabalhador imigrante brasileiro. Ela se divide em duas partes e não apresenta grandes sofisticações harmônicas; as suas harmonizações nesse momento equipara-se, de modo geral, a alguns sambas urbanos da década de 1930 e, particularmente, com as canções de Noel Rosa e Cartola que inspiraram Chico. Mas ao contrário desses sambas, é notável o quanto *Pedro Pedreiro* contém estilizações bossanovistas. Isso me convida a pensar, em oposição à memória social forjada na década de 1960 de que Chico Buarque é um passadista, (sobretudo pela forte referência do samba em suas canções), como o compositor realiza uma leitura do passado a partir da modernidade musical propiciada pela bossa nova[58]. Essa canção manifesta o cuidado do compositor para a interação entre música e letra que, entoada, soa de forma onomatopeica e numa espécie de trava línguas, conferindo um vínculo entre melodia e divisão rítmica. A sua escuta também revela o quanto a música dialoga com a letra, procedimento bastante comum nas canções da bossa nova: o isomorfismo, uma relação intertextual entre letra e música, tal como acontece em *Samba de uma nota só* e *Desafinado*, compostas por Antonio Carlos Jobim e Newton Mendonça.

Pela audição de *Pedro Pedreiro* o ouvinte é tomado por um sentimento de pressa, correria, e certa impaciência (ansiedade), embora o coadjuvante da canção, Pedro, em grande parte da narrativa, concilie-se com a utopia – frustrada – de esperar por melhorias que passam pela simples expectativa da chegada do trem, da festa (carnaval), do aumento salarial, até à mudança de vida através do ganho na loteria. Como pode ser notado pela letra abaixo, *Pedro Pedreiro* é uma canção em que, grosso modo, o narrador descreve o cotidiano, os sonhos, e as ilusões de um trabalhador das classes populares, e constata, no

[58]Abordarei essa questão no quinto capítulo, mas, destaco de antemão como essa pecha de passadista a Chico Buarque surgiu, sobretudo, a partir dos artigos escritos pelos irmãos Campos presentes na coletânea *O Balanço da Bossa e Outras Bossas*, em que se torna evidente a tentativa de legitimação do tropicalismo, em especial de Caetano Veloso e Gilberto Gil como exemplos de continuadores da "linha evolutiva" da música popular brasileira. Nessa disputa legitimadora do constituinte campo da MPB, a "glória" tropicalista deveria ocorrer pela negação de um dos seus pares, neste caso, Chico Buarque. Para uma análise crítica da consolidação da MPB e, em especial, sobre os debates envolvendo Chico e Caetano ver: GHEZZI (2012).

limite, como a sua condição social será reproduzida por seus "herdeiros". O uso neste samba de cromatismos na harmonia, outro elemento que associa a leitura do passado de Chico através do filtro da bossa nova, tensiona a canção e o ouvinte, contribuindo aos sentimentos que elenquei acima[59]. A sua performance vocal, ao contrário do canto exortativo de várias canções engajadas, limita-se ao intimismo. Diferente da "promessa de felicidade" expressa nas canções da bossa nova, em *Pedro Pedreiro* ocorre a "suspensão" dessa perspectiva redentora, como já observou Manoel Dourado Bastos (2009)[60]. Segue o tema:

Pedro pedreiro penseiro
Esperando o trem
Manhã parece, carece
De esperar também
Para o bem de quem tem
Bem de quem não tem vintém
Pedro pedreiro fica assim pensando
Assim pensando o tempo passa
E a gente vai ficando pra trás
Esperando, esperando, esperando
Esperando o sol, esperando o trem
Esperando aumento desde
O ano passado para o mês que vem
Pedro pedreiro penseiro
Esperando o trem
Manhã parece, carece
De esperar também
Para o bem de quem tem bem

[59] Cromatismos na harmonia significa o uso de acordes que não pertencem à tonalidade da canção. Procedimento que se tornou mais comum na canção popular brasileira a partir da Bossa Nova. Sobre a Bossa Nova conferir a visão do brasilianista David Treece (2013), especialmente os artigos: "The Bossa Nova Revolution"; "Three Masterpieces: Jobim, Moraes, Gilberto".

[60]De acordo com o autor, em sua tese sobre a *comiseração* em Chico Buarque, em *Pedro Pedreiro* "a 'promessa de felicidade' não desaparece, e continua operando conforme os seus desígnios de classe, mas aquele caráter ingênuo do 'humanismo doce' é posto em suspenso ao ser colocado em contraste com o antagonismo social que pretendia reconciliar [...]. Do ponto de vista da experiência musical brasileira, estamos diante da suspeição crítica sobre sua própria dinâmica; o resultado sintético alcançado com a bossa nova é reaberto para nova avaliação, ainda que ao preço de continuar tomando-a como padrão de medida. Nisto a obra de Chico Buarque difere daquela de seus pares, que ou fizeram a mera justaposição de bossa nova e matéria social ou renegaram sem mais a bossa nova. Tratava-se de entender as fraturas da bossa nova a partir da verdadeira prova dos nove: a saber, confrontá-la consigo mesma, colocar em contraste sua fatura com seus pressupostos" (BASTOS, 2009, p. 217-8, grifos meus).

De quem não tem vintém
Pedro pedreiro espera o carnaval
E a sorte grande do bilhete
Pela federal todo mês
Esperando, esperando,
Esperando, esperando o sol
Esperando o trem
Esperando aumento
Para o mês que vem
Esperando a festa,
Esperando a sorte
E a mulher de Pedro,
Esperando um filho
Pra esperar também
Pedro pedreiro penseiro
Esperando o trem
Manhã parece, carece
De esperar também
Para o bem
De quem tem bem
De quem não tem vintém
Pedro pedreiro
Tá esperando a morte
Ou esperando o dia
De voltar pro Norte
Pedro não sabe
Mas talvez no fundo
Espere alguma coisa
Mais linda que o mundo
Maior do que o mar,
Mas pra que sonhar se dá
O desespero
De esperar demais
Pedro pedreiro
Quer voltar atrás
Quer ser pedreiro
Pobre e nada mais,
Sem ficar
Esperando,
Esperando,
Esperando
Esperando o sol,
Esperando o trem
Esperando aumento
Para o mês que vem
Esperando um filho
Pra esperar também
Esperando a festa,

Esperando a sorte
Esperando a morte,
Esperando o Norte
Esperando o dia
De esperar ninguém
Esperando enfim
Nada mais além
Da esperança.
Aflita,
Bendita,
Infinita
Do apito de um trem
Pedro pedreiro
Pedreiro esperando
Pedro pedreiro
Pedreiro esperando
Pedro pedreiro
Pedreiro
Esperando o trem
Que já vem
Que já vem
Que já vem
Que já vem
Que já vem

O narrador descreve Pedro como "penseiro" e não como um trabalhador totalmente alienado. Pensar seria uma forma de fazer com que o tempo passasse mais rápido, ainda que o tema da canção manifeste como as mudanças não se realizam somente através do pensamento (teoria), e "a gente vai ficando pra trás" apenas almejando as melhorias, aqui metaforizadas pelo sol, a vinda do trem (que imprime mudança) e o aumento no salário. De modo sutil o narrador assevera a necessidade de ação, dado que ao final ele descreve duas opções: "Pedro Pedreiro tá esperando a morte/ *ou* esperando o dia de voltar pro Norte"; ou seja, se ele permanecer na sua condição de *desterrado em sua própria terra*, nada além do que a morte lhe aguarda. Embora não tenha consciência de como seriam as mudanças, como "penseiro", ele almeja algo maior, uma verdadeira transformação: "Pedro não sabe mas talvez no fundo/espera alguma coisa mais linda que o mundo/maior que o mar". Mas o cansaço da espera dilui-se em frustração e no declínio dos seus sonhos, e segundo o narrador da canção, o imigrante Pedro se acomoda. "O desespero de esperar demais/Pedro

Pedreiro quer voltar atrás/quer ser pedreiro pobre e nada mais/ sem ficar esperando, esperando, esperando".

O tema da imigração nordestina e do norte do país para o sudeste em busca de prosperidade não encontrada, contribuindo ao aumento da pobreza e à exploração da sua mão de obra, foi amplamente discutido entre os setores artísticos e intelectuais da sociedade. De maneira geral, essa questão vinculava-se ao empreendimento desenvolvimentista brasileiro desde a era Vargas, na qual o sonho de modernização e progresso abriu caminho para que um contingente de trabalhadores e/ou desempregados servisse como mão de obra barata; essas pessoas ao deixarem as suas cidades de origem, viam nessa empreitada a possibilidade de melhora socioeconômica. Para contextualizar a narrativa da canção, pode-se supor que o papel ocupado por Pedro conjuga-se a esse empreendimento do projeto desenvolvimentista nacional que, como se sabe, "arrancou populações a seu enquadramento antigo, de certo modo as liberando, para as reenquadrar num processo titânico de industrialização nacional, ao qual a certa altura, antes as novas condições de concorrência econômica, não pôde dar prosseguimento" (SCHWARZ, 1999, p. 159).

O trabalhador singularizado na imagem de Pedro divulga esta situação pela qual um grande número de imigrantes do norte e do nordeste brasileiros passava na década de 1960. Essa discussão foi problematizada, por exemplo, no documentário *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno. Na canção, é visível não apenas o lugar social ocupado pelo pedreiro Pedro como, igualmente, a sua condição miserável de classe, colocando-se como mais um daqueles que estão "numa condição histórica nova, de *sujeitos monetários sem dinheiro*", para usar a expressão de Schwarz (1999, p. 150-160). Um imigrante que não tem dinheiro nem para voltar a sua cidade, restando-lhe apenas a menor das esperas com aflição: a vinda do trem. Neste aguardo, o procedimento isomórfico fica explícito, pois ao cantar a espera do sujeito da canção pelo trem, que supostamente estaria por vir, a música alude ao movimento da máquina que o ouvinte percebe que não chegará, ainda que ironicamente a letra anuncie que ele "já vem". Isabel Travancas - numa outra interpretação - sugere que a

canção exprime certa esperança[61]. Mas de acordo com Medaglia, Chico "se serve da sonoridade de 'que já vem', cuja reiteração constante nos dá (...) a ideia do avanço mecânico do trem, que não corresponde ao nível emotivo, a nenhuma abertura otimista (...)". No que tange aos aspectos melódicos das suas músicas assevera "o intimismo de sua linguagem" como sugestiva de um "tratamento musical de câmara, onde a boa articulação do texto, a clareza melódica e o despojamento interpretativo são aspectos essenciais" (MEDAGLIA, 1968, p. 82-3)[62]. Assim, o futuro libertário do "dia que virá" é colocado em xeque. O narrador não aposta em um futuro promissor, positivo, ao imigrante que cansado da espera acomoda-se em "ser pedreiro, pobre nada mais, sem ficar esperando, esperando, esperando..." ao dia da transformação da sua condição de classe. A estridência perceptível, sobretudo, pelo ataque dos metais, torna a canção mais tensa e pode ser associada à aflita (e constante) espera do imigrante.

Outro aspecto a destacar encontra-se nos versos "Manhã parece carece de esperar também para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém" em que, além do caráter onomatopeico, o tema sugere a ideia de que tanto os afortunados quanto os que estão à margem da sociedade encontram-se na mesma condição de espera por um amanhã diferente daquele colocado pelo contexto em que a canção foi escrita, o da ditadura civil militar. Contudo, o tema da canção ao aproximar "quem tem bem de quem não tem vintém", sugere um aspecto conciliatório entre classes que têm posições dissonantes na sociedade. A narrativa coloca no mesma espera os "tem bem" e os despossuídos, apresentando um ponto de inflexão. Estaria também a classe detentora de "bens" à espera do "dia que virá"? Obviamente que não. Ainda que o verbo parecer aponte para a incerteza dessa espera comum e, de certa maneira, coloque em dúvida a certeza do "bem" futuro, a conjunção da espera por dias melhores entre proprietários e "quem não tem vintém" faz com que a canção ganhe força. Se em *Marcha para um dia de Sol* percebe-se a intenção cristã de reconciliação entre pobres e ricos (portanto, não revolucionária), os versos de *Pedro*

[61] Conforme a autora, a esperança expressa na canção estaria no "próprio personagem", ao contrário do drama trágico observado em *Construção*. Cf. Travancas (2003); ver também: Schutz (2009, p.11-12).

[62] Nesse texto, publicado em 1966, Medaglia relata uma anedota de que com o conhecimento obtido por Chico das canções *Pedro Pedreiro*, *Olé, Olá* e *Sonho de Carnaval*, alguns músicos perguntaram a Tom Jobim o que havia de novo na cena musical e o maestro respondeu: Chico Buarque de Hollanda.

Pedreiro parecem, a princípio, aludir a uma reconciliação, ao propor que todos estão "no mesmo barco" à espera por dias melhores. Ainda que diferente da marcha festiva, em que a crítica social não aparece, *Pedro Pedreiro* problematiza de modo mais crítico essa perspectiva de conciliação, gerando certo tensionamento, porém, mantendo Pedro à espera de uma utopia que não se realizará na matéria histórica cantada. Dito isso, vale a pena uma breve contextualização cultural e política da época para a busca do lugar social e ideológico que a canção apresenta.

No plano da cultura o espetáculo *Opinião* (1964), dirigido por Augusto Boal e encenado por Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), João do Vale e Zé Keti, é modelar de uma concepção conciliatória das classes sociais, representando simbolicamente a concepção do PCB de *frente única* que, em linhas gerais, baseava-se na ideia de que todas as classes sociais poderiam se unir através de um compromisso comum para lutar e libertar o Brasil da sua condição de dependência e subdesenvolvimento. Essa perspectiva aliava-se, embora de maneiras diferenciadas, à teoria desenvolvimentista do ISEB e da CEPAL (Comissão Econômica para o Desenvolvimento da América Latina e do Caribe), no sentido de que ambas as instituições acreditavam no fortalecimento de uma burguesia nacional em contraponto à hegemonia econômica internacional. Diante disso, uma das possíveis soluções para o problema do atraso encontrava-se na parceria com a burguesia nacional, estratégia do PC no pré-1964. Isso demonstrava o quanto "o socialismo que se difundia no Brasil era forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes" e, como consequência, se estabelecia a imagem de um marxismo "desdentado" e "patriótico". Ainda nas palavras de Roberto Schwarz,

> Formou-se um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, facilmente combinável com o populismo nacionalista então dominante [...]. O aspecto conciliatório prevalecia na esfera do movimento operário, onde o PC fazia valer a sua influência sindical [...]. E o aspecto combativo era reservado à luta contra o capital estrangeiro, à política externa e à reforma agrária. O conjunto estava sob medida para a burguesia populista, que precisava da terminologia social para intimidar a direita latifundiária, e precisava do nacionalismo, autenticado pela esquerda, para infundir bons sentimentos aos trabalhadores (SCHWARZ, 1992, p. 63).

Com esse breve panorama, voltamos à perspectiva da esquerda, especialmente a do PCB, no pré-64. A canção de Chico, no entanto, foi composta após o golpe, momento em que parte da esquerda elaborava uma espécie de autocrítica, e suas produções culturais à esquerda figuravam-se na resistência e na crença do futuro redentor. *Pedro Pedreiro* dialoga com as canções de protesto, mas não aponta para um destino otimista quanto à espera para o fim das diversas opressões pela qual passava (passa!) a classe trabalhadora, sobretudo, os imigrantes. Segundo afirmou Bastos (2009, p.215): o "'dia que virá', em 'Pedro Pedreiro', também se mostra, por um lado, como uma farsa (ascender socialmente pela sorte) e, por outro, a mesma desgraça de sempre. Isso significa que o caráter do "dia que virá" não está decidido de antemão, e, a se tirar pelo 'animo' de Pedro, ele será o pior possível".

A ilusão da espera do trem, similar ao do "dia que virá", de certa forma associada com a frustração de um projeto nacional integrador fracassado, são as bases contextuais para o desenrolar dessa narrativa. Pedro expressa o caráter efetivo dessa (des) ilusão sobre o desenvolvimento nacional. Ao narrar a trajetória individual do pedreiro que em busca de sorte não acolhida recolhe-se na espera do trem, a canção abre margem para ampliarmos a investigação que, embora relate num primeiro plano a vida danificada do imigrante Pedro, esconde algo maior:

> Pedro não é só um "tipo social" singular, que age mecanicamente segundo o destino rumo à vitória, consciente de antemão de todo o processo; tampouco a consciência exterior do narrador lhe impinge uma guinada que lhe dê, sem volta e milagrosamente, o destino na mão. Sendo um "tipo social" que caracteriza o "povo" num emaranhado de contradições, Pedro expressa uma totalidade [...]. A partir do problema particular de Pedro, caminha-se para uma totalização social, de modo que todo o desmanche apresentado logo em seguida diz respeito não só ao indivíduo, mas à sociedade como um todo (BASTOS, 2009, p. 225).

Além da expressão de totalidade que se revela em Pedro, de acordo com Dourado Bastos, as suas hesitações fazem com que o 'tipo social' representado pelo personagem recaia numa perspectiva individual, ofuscando a dimensão coletiva do problema. Ainda em diálogo com o autor:

> À primeira audição, é como se o problema do indivíduo fosse mostrado para além de seu caráter particular, ou seja, em sua dimensão coletiva. Porém, o pensamento hesitante de Pedro diante da totalidade que se apresenta devolve tudo ao patamar do indivíduo, que assim fica na eminência de deixar passar o trem da história, levando consigo toda a coletividade (o sujeito histórico aglutinado no tipo). Ou seja, tudo depende de um acerto individual — já não é mais o destino inelutável do êxito que preside o argumento, o que é um ganho à esquerda, porém ao custo de particularizar a questão até o indivíduo isolado em que o "tipo social" se transformou (BASTOS, 2009, p. 226).

Mesmo que a canção descreva em Pedro um "tipo social" representativo das classes populares, ele perde o "elemento de classe" concentrando-se numa perspectiva individual. Na mesma linha de Bastos, percebo o caráter totalizador expresso na trajetória do personagem da canção, todavia, não compartilho da tese de que o "tipo social" figurado no personagem se esvaia. Nessa condição, retomo o argumento sobre a vida danificada do imigrante que, talvez, só possa ser narrada nessas condições pela crença do mito do futuro em conexão com as ideias desenvolvimentistas.

A partir desse ponto, a postura ideológica do narrador assim como o seu lugar social tornam-se explícitos: trata-se de um representante de classe média à esquerda, talvez um intelectual que, hesitante, coloca a possibilidade da conciliação das classes, especialmente nos versos já citados: "Manhã parece, carece de esperar também para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém". Para falar segundo Paulo Arantes (2004, p.53), pensa na "integração ao invés da emancipação" [63]. Nessa medida, a construção da personagem Pedro vai além do trabalhador imigrante explorado; ela simboliza certa visão mitificada sobre o "país do futuro" em que o trem representa a alegoria irônica de que "é melhor esperar sentado", pois as mudanças não se concretizarão. Entretanto, o canto singelo da canção desconsidera o sentimento apressado e aflito que a música impõe e, em conjunto com o ataque de metais, sobressai a tensão.

No relato das aflições do pedreiro, o narrador encontra-se igualmente aflito, porém, não na mesma direção do imigrante sobre quem ele nos conta a história. Enquanto Pedro

[63] Embora Paulo Arantes não se refira à canção de Chico Buarque, tomo de empréstimo as suas observações sobre a classe média que, em boa medida, figura a postura do narrador de *Pedro Pedreiro*.

caracteriza-se pelo "mito do futuro", não obstante a canção demonstre o quanto esse futuro é utópico, o narrador se apresenta como um intelectual cheio de dúvidas com relação às certezas e utopias do passado recente. Tais incertezas se apresentam nos citados versos "Manhã parece carece de esperar também para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém" que, como descrevi, tentam conciliar duas perspectivas antagônicas e, ao mesmo tempo, colocam em xeque tanto essa composição quanto a esperança sobre a certeza do "dia que virá". Em síntese, o sentido expresso em *Pedro Pedreiro* traz à tona uma série de reavaliações, frustrações e sonhos sobre a possibilidade de mudança. Colocam-se duas posições: a do narrador e de Pedro. Ainda que divergentes, ambas estão em buscas, aflitas, de um caminho. Se o tema da canção se desenvolve em meio a essa busca, e em algumas passagens ocorre o sentimento da total descrença, a música contribuiu a essa tensão e, no desfecho, manifesta o desencantamento dessa espera. A espera é inviável, a possibilidade da vinda do trem, do trem da história "que já vem", é uma perspectiva cujos versos de "Bom Conselho" (1972) colocam-se como uma boa dica ao personagem da canção: "espere sentado ou você se cansa/ Está provado, quem espera nunca alcança". Há em *Pedro Pedreiro* uma dupla perspectiva: a indicação do narrador sobre a possível conciliação entre classes e, ao mesmo tempo, uma ironia com relação à espera do trem do progresso, do desenvolvimento nacional, que foi incorporada às diretrizes da esquerda "desdentada" da época. É manifesto como essa canção não é uma música de protesto que convida à ação imediata (como ocorre em *Bom Conselho*), porém, traz a perspectiva crítica quanto aos rumos de uma (in) ação revolucionária que se concilia com o projeto desenvolvimentista. Diante disso, o mito do futuro promissor encerra-se em frustração. Ao imigrante e à esquerda, se continuarem na ilusão da espera, não restará nada mais do que aguentar a vida fatigada e danificada.

1.3 A Banda: a reconquista da experiência de um tempo perdido?

A Banda (interpretada por Chico Buarque e Nara Leão) compartilhou com *Disparada* (Geraldo Vandré) o primeiro lugar no II Festival da Canção da TV Record (1966). Mesmo com as visíveis diferenças entre as duas canções, elas contemplaram os jurados e o público. Elogiada pelo poeta Carlos Drummond de Andrade, mas também criticada por Augusto de Campos e Gilberto Mendes, a singela marcha parece dar o tom para as próximas composições do cancionista e, em certa medida, se afasta das músicas empenhadas da época. Como evidenciou Meneses (2002), a temática social das canções que inauguram Chico Buarque como compositor registra um tempo em que as "preocupações sociais" estavam em primeira ordem; e tais preocupações revestiam-se com "generosidade ingênua e adolescente", como observado em *Marcha para um dia de Sol*. As canções "engajadas" logo conferem espaço ao que a autora cunha como "lirismo nostálgico", característica eminente da sua produção nos anos de 1960, envolvendo, sobretudo, os seus três primeiros discos. Para Meneses, *A Banda*, *Realejo*, *Retrato em Branco e Preto*, *Lua Cheia* e *Carolina* expressam essa tendência na trajetória do compositor.

Em linhas gerais, a pesquisa de Adélia Bezerra de Meneses (2002) centra-se no período de 1964 a 1980, e apreende a obra de Chico em três "fases": lirismo nostálgico, crítica social e a variante utópica[64]. Todas elas, salienta a autora, não indicam linearidade e sim uma "trajetória em espiral" que amalgama todas estas vertentes, embora predomine até 1968 a vertente nostálgica, indicativa do afastamento de Chico da política: "as canções dos três primeiros discos de Chico revelam seu inegável distanciamento, fruto de uma profunda, intensa, sincera – e adolescente – decepção política"[65] (MENESES, 2002, p. 45). No pós 1968 predominariam as canções de crítica social em conjunto com a variante utopia. Se por

[64] A tipologia estabelecida por Meneses inspirou-se no trabalho de Alfredo Bosi, *O ser o tempo na Poesia*. Sobre isso ver: Napolitano. (2003).

[65] A afirmação da autora, embora ressalte os limites do uso da entrevista, baseia-se numa declaração de Chico ao jornal *O Globo* de 1979, em que o compositor declara o afastamento da política a partir de 1964, contudo, ele voltaria "à realidade" a partir de 1968. Ver os trechos desta entrevista em Meneses (2002, p.21-22). Parece-me que o afastamento da política registrado pelo cancionista liga-se a ação política, porém, isso não remove os aspectos políticos sociais da sua canção, mesmo quando a narrativa e/ou a música alude ao passado.

um lado tal forma de análise é interessante para separar e trazer à tona temas e questões basilares sobre determinado período da trajetória artística do compositor, por outro, escamoteia as possíveis contradições, além de anular a perspectiva de totalidade que a canção enseja, uma vez que a sua análise pauta-se apenas nas letras[66]. Nessa primeira "fase" de Chico, Meneses (2002, p. 46) afirma a preponderância do "retorno nostálgico, uma busca do primitivo, do ingênuo, do não contaminado pelo consumismo e pela massificação", e sublinha o quanto tais características podem ser compreendidas como "poesia de resistência", ainda que na letra de *O Realejo* "o poeta resolve vendê-lo, mas sabe que ele está desacreditado". Do mesmo modo *A televisão*, *O velho* e *Ano Novo* indicam crítica social, porém, a autora ressalta o tom de nostalgia dessas canções, significando essa palavra não pelo uso corrente de "figuras do passado", mas pela percepção de que existe nas letras de Chico o "desejo de um retorno, a ânsia dolorida por uma volta a uma situação ou a um espaço que não fazem parte da realidade social [...] a dor do retorno. [...] Trata-se da projeção para uma realidade não cotidiana: a utopia, o não-lugar" (MENESES,2002, p. 48). Mediante tais esclarecimentos, a autora justifica a separação em fases na trajetória de Chico Buarque, ao invés de tentar mapear as contradições, ao declarar que mesmo existindo certo caráter utópico no predomínio nostálgico dos seus primeiros discos, essa utopia não traz perspectivas futuras. Essa asserção da autora pode ser identificada em *Pedro Pedreiro* que, como vimos, aguarda a chegada do trem que nunca virá. Em *Marcha para um dia de*

[66] Esse esquema analítico da autora não só inspirou muitos trabalhos sobre o compositor, como também foi revisto criticamente. No estudo de Marcelo Ridenti, por exemplo, o autor afirma como a divisão em fases da obra de Chico figura uma ideia questionável de "evolução linear". No que concerne ao amálgama entre as vertentes, ele percebe o quanto elas compõem um vínculo maior do que o sugerido por Meneses. Através do exemplo da canção *Cordão* (1971), classificada pela autora como "canção de repressão" e associada à letra da *Internacional*, Ridenti demonstra que "a música em tom de lamento (...) está distante da musicalidade vibrante e imperativa da Internacional" e, assim, estaria mais próxima do lirismo nostálgico do que da vertente crítica ou utópica (RIDENTI, 2000a, p.249-250). Portanto, o autor considera mais adequado acentuar em determinados momentos da obra de Chico Buarque a preponderância de uma dessas variantes – "componentes básicos para compreender os laços entre arte e política" – em detrimento da divisão em fases. Ademais, sugere como o vínculo entre nostalgia, crítica social e utopia podem ser "uma das marcas comuns a vários projetos políticos e imaginários sociais das esquerdas mundiais a partir do século XIX" (RIDENTI, 2000a, p. 250). A meu ver, mais do que classificar um momento ou outro da trajetória do compositor, interessa-me reconhecer em seu cancioneiro orientações que desvelem sentidos sociais sobre e/ou para o Brasil.

sol predomina o desejo para uma possível harmonia entre os homens. Nas palavras de Meneses:

> [...] apesar de haver aqui uma evidente contaminação do lirismo nostálgico com a vertente utópica, prefiro reservar o termo utopia para aquelas canções que reivindicam vigorosamente o futuro, cantando o dia que há de vir. Pois a verdadeira utopia é tensão para um futuro ainda não conquistado, emergência da consciência antecipadora [...] (MENESES, 2002, p. 48, grifo meu).

Para a autora, *A Banda* encontra-se nessa linha: canção igualmente emblemática do chamado "lirismo nostálgico". Na minha compreensão, a música parece deslocar-se da comprometida produção musical dos anos 1960 – seja pela levada da marcha, seja pela letra que traduz outro tempo –, apenas numa mirada ligeira e meramente formal. De toda maneira, agradou aos ouvidos da audiência e contribuiu para fundamentar o fanzinato do jovem compositor[67]. Vejamos a letra:

Estava à toa na vida
o meu amor me chamou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
A minha gente sofrida
despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
O homem sério que
contava dinheiro parou
O faroleiro que
Contava vantagem parou
A namorada que
Contava as estrelas parou
Para ver, ouvir
e dar passagem
A moça triste que
Vivia calada sorriu

[67] Essa canção, não é novidade, inspirou o poeta Carlos Drummond de Andrade a escrever uma crônica ao jornal *Correio da Manhã* em 14/10/1966. A mesma encontra-se disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/mestre.asp?pg=opartigo_drummond.htm. Além disso, com o seu sucesso, Chico conquistou o título de cidadão Paulistano. De acordo com ele, *A Banda* fez mais sucesso do que *Pedro Pedreiro*, canção com a qual o artista recebia 500 mil cruzeiros por mês para cantar, segundo contou a Roberto D'ávila no Programa *Persona* (19 jan. de 1986) da extinta TV Manchete.

A rosa triste
Que vivia fechada se abriu
E a meninada
Toda se assanhou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
A minha gente sofrida
Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
O velho fraco se esqueceu
Do cansaço e pensou
Que ainda era moço
Pra sair no terraço e dançou
A moça feia debruçou na janela
Pensando que a banda tocava pra ela
A marcha alegre se espalhou
Na avenida e insistiu
A lua cheia que
Vivia escondida surgiu
Minha cidade toda se enfeitou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
Mas para meu desencanto
O que era doce acabou
Tudo tomou seu lugar
Depois que a banda passou
E cada qual no seu canto
Em cada canto uma dor
Depois da banda passar
Cantando coisas de amor
Depois da banda passar
Cantando coisas de amor.

Ainda em diálogo com Meneses (2002, p.52), *A Banda* seria também uma mudança da realidade provocada pelo carnaval. "Trata-se [...] do apelo órfico do canto, da música, do ritmo, da dança, que infringe o princípio de individuação, que rompe o isolamento dos indivíduos. A *Banda* é o próprio cortejo dionisíaco, cuja passagem não altera só o mundo humano, mas transfigura toda a natureza, convocando-a". Na interpretação de Renato Janine Ribeiro, na sua proposta de situar os diferentes projetos de *A Banda* e *Disparada* diz:

> ‘Disparada’ é uma música forte, mas totalmente oposta a ‘A Banda’. Essa oposição não significa, porém, que ‘Disparada’ tenha um projeto coletivo e ‘A Banda’, um individual. O interessante é que a música de Chico Buarque seja exatamente a descrição, ou a proposta, ou o sonho, de gente que se irmana, de uma sociedade que se converte em comunidade, de uma sociedade injusta (...) ou infeliz (...) que se tornou, respectivamente, justa ou feliz porque se converteu em comunidade. A diferença está no projeto, que num caso é o da justiça, no outro, o da felicidade (...) (RIBEIRO, 2004, p. 152-153, grifo meu).

A instrumentação dessa marchinha é típica das bandas, e nos convida à dança, à alegria, retirando o indivíduo de certo estado letárgico. Ela mobiliza as emoções, embora se contenha na simplicidade. Fundamentalmente lírica, o sujeito relata as transformações ocorridas nas pessoas com a passagem da banda, momento em que as angústias e as dores são deixadas de lado em meio à audição das “coisas de amor”. Contudo, ao término da banda tudo volta a ser como antes. Apenas no tempo fugaz em que ela passa e invita a alegria ocorre a momentânea sensação de alívio e mudanças. Em sua primeira entrevista, 1966, Chico conta o processo de criação da música e ressaltou o “problema” para deixar a banda ir embora, visto a sua *preferência pela realidade*:

> Eu lembro que fiz até na hora do almoço, não tinha nada a ver com banda, estava com fome, esperando o almoço. Eu tive a ideia da imagem da banda passando e vi várias coisas acontecendo. Não saiu a letra antes da música, foi a ideia da letra que saiu antes de qualquer coisa. A ideia da banda passando e das coisas que acontecem. Logo eu tive várias imagens: a moça que vai para janela, o cara contando o dinheiro. Aí peguei o violão e saiu. (...) Eu fiz quase inteira de estalo, o único problema que ficou foi de mandar a banda embora. Aquele final todo foi posterior. Não queria deixar a banda tocando para sempre na rua, porque eu gosto de deixar as coisas mais reais (HOLLANDA, 1966, entrevista para o MIS, grifos meus).

Do ócio vazio, “estava à toa na vida”, o eu-lírico passa a descrever as alterações causadas pela banda “cantando coisas de amor”, na qual pessoas tristes puderam se ausentar do status sofrido. Também desencantado com o final da alegria com a ida da banda (“o que era doce acabou”), ele percebe como a mudança assistida não provocou euforia suficiente para efetivas conversões em cada um daqueles indivíduos: “Mas para meu desencanto/O

que era doce acabou/Tudo tomou seu lugar/Depois que a banda passou/E cada qual no seu canto/Em cada canto uma dor/Depois da banda passar/Cantando coisas de amor/Depois da banda passar/Cantando coisas de amor".

Se empenhada ou não, essa canção dialoga sim com as músicas do seu tempo. Diante disso, algumas observações podem ser feitas. Em primeiro lugar, pela autocrítica colocada à própria (in) capacidade da canção de vir a ser um elemento transformador; ela apenas mobiliza no seu tempo preciso[68]. Em segundo, pela condição singela de demonstrar o quanto as pessoas necessitavam de afago num período nada fácil da história brasileira; por fim, pela busca de união coletiva que a passagem da banda conseguiu proporcionar, ainda que breve. Todos esses elementos estavam apartados do cotidiano de grande parte dos indivíduos. O aspecto sofrido do "povo" é colocado em pauta, mas sem o peso de algumas canções de protesto, tanto no que se refere ao tema quanto na levada da canção[69].

Dentro da configuração da cena musical daqueles anos, não é novidade ressaltar, Chico manteve-se alheio a qualquer movimento ou catalogação que o inserisse como compositor de canções engajadas, de sambas etc, ainda que no contexto da tropicália as suas composições foram alçadas como passadistas, dada a referência em suas músicas do samba urbano da década de 1930. Contrário às fórmulas prontas o cancionista sempre procurou se desvencilhar do *mainstream*, daquilo que tivesse virado moda. Há, sim, passagens nostálgicas em suas composições, mas tal nostalgia não está apartada da política

[68] Essa observação está presente em Meneses (2010), e foi retomada por Napolitano (2003). De acordo com o historiador, as canções de Chico colocavam uma experiência outra sobre a relação ser/tempo, "diferente da instrumentalidade política imediata" das canções de protesto. Todavia, inspirado pela tipologia estabelecida por Meneses, Napolitano assevera que as dimensões do tempo – ontem (nostalgia), hoje (crítica), amanhã (utópica) – não se invalidam, por outro lado inserem-se na "estilhaçada identidade do ser no tempo", do brasileiro no contexto da ditadura civil militar. Nessa medida, compreende como as canções de repressão de Chico Buarque não compartilham da mera "exortação a uma política efetiva e prática", mas reitera uma efêmera "experiência sociocultural" de "liberdade" e de aposta na felicidade, cuja duração limita-se ao tempo das suas canções. "Muito da melancolia presente nas letras das suas canções provém da percepção de que a canção — não somente *promessa*, mas *estado* de felicidade, ao ocasionar o breve reencontro entre o ser e o tempo — é, no fundo, finita e impotente contra o mundo real" (NAPOLITANO, 2003, p. 119). No entanto, era a "arma" do artista em tempos de chumbo. Vale notar que a questão da *felicidade* como *lirismo utópico* na obra do compositor também aparece na interpretação de Ribeiro (2004, p. 151-168).

[69] Para uma apreciação dessas canções conferir, por exemplo, *Maria Moita* (Carlos Lyra; Vinícius de Morais). Parte dessa canção foi colada na música *Triste Bahia*, presente no LP "Transa" (1972) de Caetano Veloso. Os LPs de Nara Leão também são emblemáticos: "A opinião de Nara" (1964), "O canto livre de Nara" (1965), "Nara pede passagem" (1966).

tampouco do diálogo com a cena musical do seu tempo. Segundo Correa (2011), ainda que ingênua e nostálgica, a questão central de *A Banda* está num "pensamento sobre o popular" e, para a autora, nisso se encontra o veio crítico da canção bem como a primeira etapa da construção do "projeto de atuação artística" de Chico; porém, ainda nos termos da historiadora ela não expressa "preocupação política".

Cunhar as primeiras canções de Chico Buarque somente como líricas e nostálgicas, como se tais aspectos estivessem dissociados da política e do momento sócio histórico do artista torna a análise da sua obra reducionista. Como observou Ribeiro (2004), há na obra de Chico "dois sentidos" que se iluminam de modo recíproco, sem a sobreposição de um aspecto sobre o outro, tal como se verifica em *Apesar de Você* (1970). O cancionista combina afeto (característica do homem cordial) e política, "o político só tem sentido se partir do afeto". Desse modo, o filósofo compreende como em sua obra não ocorre a refutação "de um lado pelo outro, ou pela diferença entre um e outro de seus aspectos: o que ele tematiza é sua desejada e possível, embora difícil, convergência" (RIBEIRO, 2004, p. 162).

O canto das "coisas de amor" expresso em *A Banda* talvez seja uma alusão tanto às letras da bossa nova quanto aos sambas canções, evidenciando o uso desse tema como anestésico da realidade, e coloca-se na contramão da matéria histórica cantada pela segunda geração da bossa nova a qual manteve a estrutura musical bossanovista, entretanto com uma nova temática, dado o momento conscientizador pelo qual a música popular brasileira se viu empenhada em propagar. É válido recordar que "o amor, o sorriso e a flor" exaltado pelas canções da bossa nova entre fins da década de 1950 e início da década posterior assentou-se em um ambiente onde se almejava a possibilidade de desenvolvimento futuro da nação, que foi colocado em xeque em *Pedro Pedreiro*.

Com base na interpretação de Mammi (1992) de que o projeto modernizador da década de 1950 foi inconcluso, mas o declínio da formação nacional não tirou as glórias bossanovistas, suponho que neste canto de amor da *Banda*, Chico recorre sutilmente a esse projeto de "modernidade leve" que se esvaiu com o golpe civil-militar. A fim de adensar o argumento, utilizo-me de outro artigo de Mammi (2000) que, embora centre a sua análise em Tom Jobim, sintetiza a mudança dos rumos da modernização brasileira que Chico, sem

dúvida, presenciou e alude em muitas das suas canções direta ou indiretamente, inclusive nas primeiras, taxadas somente como líricas e nostálgicas, mas que evidenciam descrições relevantes de um país (in)certo, bem como o projeto estético ideológico do cancionista. Nas palavras de Mammi:

> Na década de 50 (...) quando o Brasil passou por um processo rápido de modernização, seu sentido mudou radicalmente. Tornou-se o sinal de um humanismo doce, discreto, que absorve as novas tecnologias e os novos padrões de consumo sem se deixar moldar totalmente por ele. O país entrava na era dos consumos sem ter passado pela fase heroica e sombria da industrialização. Por um breve momento encarnou a esperança de uma modernidade leve (...). A partir de 1964, a utopia foi aparentemente enterrada por uma industrialização brutal e totalitária, mas continuou e continua ressurgindo teimosa, nas músicas, nos livros, nos projetos arquitetônicos, nas obras de arte, nos campos de futebol (MAMMI, 2000, p.07).

Diante disso, o chão histórico em que se assenta *A Banda* não configura um retorno mítico ao passado, muito menos uma descrição a - histórica do tempo, ou um "pensamento sobre o popular". Por outro lado, há um resgate seletivo de um momento em que havia perspectivas benéficas ao projeto de modernização nacional o qual, não obstante as suas contradições, "armou um imaginário social novo, que pela primeira vez se refere à nação inteira, e que aspira (...) a certa consistência interna: um imaginário no qual, sem prejuízo das falácias nacionalistas e populistas, parecia razoável testar a cultura pela prática social e pelo destino dos oprimidos e excluídos" (SCHWARZ, 1999, p.157). É preciso frisar que o nacional-desenvolvimentismo não apostava em mudanças socializantes e, sim, em transformações dentro da ordem. É a essa "modernidade leve" que o projeto de Chico se volta em *A Banda*?

Ilusório, utópico ou nostálgico, com pitadas fortes de resignação, a singela marchinha de Chico Buarque referencia esse cenário, mas consciente das impossibilidades do retorno: "mas para o meu desencanto o que era doce acabou, tudo tomou seu lugar, depois que a banda passou, e cada qual no seu canto, e em cada canto uma dor". Segundo Silva (2004, p. 17), Chico "faz como se escrevesse a história duas vezes, nos revelando o que somos e aquilo que não nos tornamos. Sua música é expressão de uma promessa

histórica e testemunho lúcido de suas sucessivas frustrações"[70]. De acordo com o cancionista, feitas as devidas ressalvas do distanciamento temporal em que a declaração foi feita:

> Nos anos 50 havia um projeto coletivo, ainda que difuso, de um Brasil possível, antes mesmo de haver a radicalização da esquerda dos anos 60. (...) Ela (Brasília) foi construída sustentada numa ideia daquele Brasil que era visível para todos nós. Inclusive nós, que estávamos fazendo música, teatro etc. Aquele Brasil foi cortado evidentemente em 64. Além da tortura, de todos os horrores de que eu poderia falar, houve um emburrecimento do país. A perspectiva do país foi cortada pelo golpe (BUARQUE, 2004, p. 16)[71].

Na mesma direção, em 1986, Chico expõe o seu interesse primeiro pela faculdade de arquitetura contribuindo para a hipótese que procuro demonstrar[72]:

> Eu tenho certeza de que o culpado pela minha breve passagem pela arquitetura foi o Oscar Niemayer, não que eu fosse apto a desempenhar qualquer papel na arquitetura e ser arquiteto. Mas havia uma magia em torno da coisa de Brasília, havia um entusiasmo muito grande, aquela coisa. E o que havia de novo, quer dizer, não havia uma escola de música. Talvez se houvesse uma escola de música eu teria entrado, uma escola boa de música. E a escola de arquitetura é uma escola muito boa de São Paulo, a FAU (...) da USP, era uma escola muito boa, então eu ia para uma escola séria, ia agradar aos meus pais (...), prestei o vestibular até concorrido né (...). E a arquitetura no Brasil estava ligada ... aí voltamos a Tom, a Vinícius, à Sinfonia de Brasília era uma coisa só: arquitetura, música, era um movimento só, a bossa nova e o cinema novo nascendo, e o teatro (...). E a arquitetura era um caminho assim mais ligado ao que eu via assim como perspectiva de Brasil novo né, na época, 1961 (HOLLANDA, 1986).

O golpe civil militar, em linhas gerais, rompeu com a perspectiva de "modernidade leve", para usar o termo colocado por Mammi, quando setores da direita perceberam que

[70] Essas considerações de Silva, embora gerais, figuram a experiência histórica expressa em *Pedro Pedreiro*.

[71] A íntegra dessa entrevista de Chico Buarque pode ser lida na *Folha de São Paulo*, 18 de março de 1999.

[72] Gostaria de frisar sobre os perigos a respeito de uma citação feita *a posteriori* do momento histórico em que a canção foi produzida, no entanto, é válida enquanto memória e expressa aspectos importantes a respeito da orientação ideológica do compositor.

em conjunto com a utopia modernizadora estava a perspectiva de acirramento da luta de classes.

A Banda, ainda que desloque Chico Buarque da fórmula das canções de protesto, revela sutil crítica social, rompendo tanto com a forma quanto com o costumeiro conteúdo das canções engajadas; tensiona forma e conteúdo, na medida em que a alegria da levada da marcha não corresponde ao sentido geral da canção centrado no desencanto. Essa marcha, em particular, revela com argúcia a utopia não concretizada do nacional-desenvolvimentismo que, grosso modo, propunha retirar o país da sua condição de atraso para dar um passo à frente em nossa herança colonial e escravocrata[73]. A perspectiva de modernização não trazia aspectos revolucionários, no sentido de mudanças estruturais das relações produtivas. De todo modo, *A Banda* incorre como *Pedro Pedreiro* num tema que será caro a sua obra: o processo de modernização à brasileira.

Esse assunto já foi ressaltado em estudos sobre Chico Buarque e tornou-se uma interpretação canônica, a qual se inicia com o documentário *Chico ou o País da Delicadeza Perdida* (1989), dirigido por Walter Salles e Nelson Motta, em que a ideia nostálgica de que algo se perdeu em nosso país dá o tom; Fernando de Barros e Silva e Heloísa Starling seguem nessa mesma linha[74]. Mas diante da certeza de que tal "modernidade leve" estava alheia a uma proposta verdadeiramente revolucionária, entendida como uma mudança efetiva das relações estruturais que mantém a lógica do capitalismo, qual o sentido dessa "delicadeza perdida" a que a obra de Chico Buarque está associada? A qual perda se referem os autores e o documentário? A tese que vincula a obra de Chico a esse passado talvez promissor é recorrente, mas não se encontra nas análises das suas primeiras canções.

[73] Cf. Schwarz (1999, p. 155-162), para quem o ciclo desenvolvimentista: "nascido na conjunção de mercado interno e industrialização, (...) adquiriu certo alento de epopeia patriótica a partir da construção de Brasília; o seu ponto de chegada seria a sociedade nacional integrada, livre dos estigmas coloniais e equiparada aos países adiantados. É um fato que nas próprias elites existia a convicção de que essa trajetória incluiria momentos de fricção com os interesses norte-americanos. Ocorre entretanto que no início dos anos 60 se foi firmando mais outra convicção, esta explosiva, segundo a qual a firmeza do antiimperialismo dependia de uma modificação na correlação de forças entre classes sociais dentro do próprio país. O nacionalismo só alcançaria os seus objetivos se fosse impulsionado pelo acirramento da luta de classes. Começava a radicalização social que seria cortada pelo golpe militar". *A esse nacionalismo dos anos 60, que combina mudança nacional com mudança na estrutura social, eu denomino Nacional-popular.*

[74] CF. Silva (2004, p. 17), Starling (2012).

É com *A Banda* que a problemática da modernização do país se associa a perda de um futuro inexistente.

Em síntese, a marca ingênua e nostálgica das suas primeiras canções apresenta aspectos políticos; ainda que o tom melancólico se sobressaia no projeto cancioneiro do artista, nota-se a crítica social sobre os rumos do país. Na minha interpretação, é igualmente fundamental à compreensão de várias canções de Chico e em especial da "adocicada" marchinha *A Banda*, outro recurso: a correspondência com o reaver da memória ao narrar um tempo já "perdido". Na canção há referências aos elementos aparentemente distantes do seu contexto, que deveriam ser lembrados e exaltados, pois a ilusão nacional propagada na década de 1950 não incorreu à toa num processo de modernização conservadora. Portanto, uma última proposição é necessária: não ocorre em algumas canções de Chico Buarque a perspectiva reacionária de volta ao passado, mas a intenção de rememorar aspectos proveitosos de um momento de crença na possibilidade edificadora do chamado "país do futuro". Se em *Pedro Pedreiro* esse momento é colocado criticamente em suspensão e dúvida, *A Banda* orienta-se nessa aposta, mas demonstra a fugacidade da esperança. Se o trem esperado por Pedro não chegou, restou em *A Banda* apenas a rememoração ligeira da felicidade não materializada, de um tempo perdido.

Na vasta fortuna crítica dedicada ao compositor, a questão do tempo aparece como um elemento central. Para Meneses, o tempo situa-se em dois níveis na sua produção: no primeiro existe uma concepção a - histórica, quase mítica, um tempo nostálgico que não modifica as pessoas e, em segundo, um tempo de mudança, balizado pela utopia. Porém, através da análise de *A Banda*, observei como o tempo fugaz da canção modificou momentaneamente as pessoas, ainda que essa mudança não fosse permanente (e nisso consiste a crítica do artista as canções que apostavam em mudanças sociais, e a sua inserção nos temas de seu tempo). Estaria por meio de um retorno à memória, uma resposta para um projeto de Brasil que não se concretizou, a um tempo e a uma experiência passadas, a fim de (se possível) construir projetos futuros[75]. Desse prisma, a melancolia de *A Banda* sustenta-se pela história e pelo contexto político social, ainda que essas questões não sejam

[75] Os conceitos de tempo, experiência e memória encontram inspiração nos trabalhos de Walter Benjamin.

a chave interpretativa da canção que, como vimos, traduz a possibilidade da busca de uma experiência que não encontra mais ressonância no Brasil. Sabe-se como na produção musical de Chico sobressai "seu veio intimista" e a "experimentação da linguagem" (RIDENTI, 2000a, p.229).

Para finalizar, é importante ressaltar a contradição desse retorno à memória do "país da delicadeza perdida" que estrutura a marchinha de Chico Buarque. Através do apelo à memória, observa-se a possibilidade colocada pela matéria histórica cantada de exaltar um Brasil em que as "mudanças" ainda eram possíveis, mas que não ocorreram e não apresentavam condições objetivas para se realizarem. Há ainda outro aspecto: a crítica do potencial emancipatório da canção. Em *A Banda*, a música tem um papel central de modificar as pessoas que, com a sua passagem, saem da passividade; no entanto, esse poder de movimento tem o seu encanto perdido, porque a banda que traz a música (alegria) é passageira. A partir disso, podemos dizer que *A Banda* coloca em xeque tanto a música enquanto instrumento de conscientização para a ação revolucionária, (como fazia a canção de protesto), quanto a própria canção de Chico Buarque. O artista questiona os limites da canção de provocar mudanças estruturais na sociedade. O que se apresenta é a ambiguidade em anunciar a perda do potencial da canção no período e, ainda, denunciar essa perda por meio da forma canção.

Isso me leva a refletir sobre uma possível aceitação diante da realidade, que neutraliza a capacidade de crítica do presente. Pois a narrativa da canção se sustenta por mudanças individuais fugazes, e parece desacreditar do potencial da arte e da ação revolucionária para a transformação. O tema que perpassa *A Banda* sinaliza o problema da cultura burguesa em que propostas de ações que tenham como mote a superação das condições vigentes acabam por anular-se. Dito de outro modo, a canção resgata uma possível memória do que poderia ser, mas, na mesma medida, resigna-se diante da impossibilidade desse vir a ser. Torna-se, assim, apaziguadora ao indivíduo que se reconforta com a sua vida material: "mas para o meu desencanto o que era doce acabou, tudo tomou seu lugar depois que a banda passou".

1.4 Realejo: a mercadoria como valor de troca

Realejo, canção presente em seu segundo LP: "Chico Buarque de Hollanda Vol.2" (1967), pode ser interpretada na mesma linha de *A Banda*; também alude ao declínio de determinada experiência. Dividida em duas partes, inicia-se como uma toada tocada por flautas em naipe que imitam o som do realejo, instrumento que foi se desconceituando no *duro* processo de modernização, "hoje em dia não vejo serventia em seu cantar". Nessa medida, o eu lírico se propõe a vendê-lo, pois o instrumento não se encaixa no novo contexto de mercadorização das relações sociais e da cultura. Por meio da pergunta constante "quem vai levar", ele relembra que vendia sonhos, alegrias, tirava a sorte; atividades que foram se tornando antiquadas, assim como o emprego do próprio realejo[76]. Do v*alor de uso* que o instrumento possuía o sujeito da canção tenta fazer com que ele se torne *valor de troca*, como qualquer produto sustentado pela forma mercadoria. No entanto, a sua tentativa de venda não alcança espaço no mercado. Segue a letra:

Estou vendendo um realejo
Quem vai levar
Quem vai levar
Já vendi tanta alegria
Vendi sonhos a varejo
Ninguém mais quer hoje em dia
Acreditar no realejo
Sua sorte, seu desejo
Ninguém mais veio tirar
Então eu vendo o realejo
Quem vai levar
Estou vendendo um realejo
Quem vai levar
Quem vai levar
Quando eu punha na calçada
Sua valsa encantadora

[76] Segundo Correa (2011, p. 94), podia-se até as últimas décadas do século XX presenciar a sobrevida do realejo em cidades pequenas. Conforme Tinhorão (apud Correa, 2011), "os tocadores de realejo entraram para o século XX competindo com o disco, e logo o rádio, e não pareciam destinados a perder a competição, talvez pelo estranho fascínio que nascia com o tom nostálgico com que suas melodias explodiam, de repente, em plena rua, numa espécie de encantamento". Para outra abordagem sobre a canção *Realejo* ver: Idem, Ibid, p. 94-97.

Vinha moça apaixonada
Vinha moça casadoura
Hoje em dia já não vejo
Serventia em seu cantar
Então eu vendo o realejo
Quem vai levar
Estou vendendo um realejo
Quem vai levar
Quem vai levar
Quem comprar leva consigo
Todo encanto que ele traz
Leva o mar, a amada, o amigo
O ouro, a prata, o praça, a paz
E de quebra leva o harpejo
De sua valsa se agradar
Estou vendendo um realejo
Quem vai levar
Quem vai levar

A canção é entoada de forma melancólica e incorre na *figurativização*, *tematização* e *passionalização*, para falar com Luiz Tatit[77]. O estado passional ascendente do tema é observado ao final da canção, quando o cancionista entoa o verso "quem vai levar", visto que há continuidade da extensão melódica e variação da tessitura melódica, informando necessário desapego do eu lírico com o instrumento a ser vendido; letra e melodia sugerem uma ideia de busca, condizente com a procura do vendedor de colocar o seu produto no mercado. Mas nas duas últimas repetições desse verso ("quem vai levar"), a melodia retorna à anterior tematização, revelando o lamento que a canção informa. Lamento tanto pela necessidade da venda, quanto pela não concretização do seu objetivo. A música, fundamentada pelo som que imita o realejo, tanto no início quanto no seu término traz a

[77] De forma geral, Luiz Tatit baseando-se na semiótica elaborou um específico método de análise para o estudo da canção (melodia e letra). O autor tem como ponto de partida que o canto encontra-se a priori na fala. Assim, a canção sustenta-se tanto pelo texto linguístico quanto pelo texto melódico. Mas ao contrário da fala, baseada na instabilidade, o perfil melódico define-se através do sistema musical e, assim, apresenta estabilidade. Nessa linha, os conceitos de *figurativização*, *tematização* e *passionalização* auxiliam na compreensão da melodia cancional. Grosso modo, o primeiro ocorre quando a entonação está próxima da fala cotidiana, quando "captamos a voz que fala no interior da voz que canta. (...) o cancionista projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução". A *tematização* "satisfaz as necessidades gerais de materialização de uma ideia. Cria-se, então, uma relação motivada entre tal ideia (natureza, baiana, samba, malandro) e o tema melódico erigido pela reiteração. Já na *passionalização* a frequência e a duração da sonoridade das vogais são mais valorizadas, "tornando a melodia mais lenta e contínua". Para uma leitura precisa ver: Tatit (2002, p. 9-27). Vale sublinhar que esses elementos não são excludentes, podendo estar combinados.

sensação de expectativa, como se o som expressasse a incógnita da pergunta do sujeito da canção sobre quem vai querer comprar o velho instrumento. Em particular, isso se realça no final da música, e a imagem explicativa do sentido da canção pode ser traduzida pela reticência, (...), gênero de pontuação que tem como objetivo ocultar uma ideia que poderia ser transmitida, mas que não foi. Ou seja, o realejo não tem mais serventia no novo contexto, a finalização da venda torna-se suspensa na canção, não se efetiva.

Para Meneses (2002, p.46) *Realejo* contém elementos de resistência, e ainda revela o "retorno nostálgico", pois o artista está consciente da perda do "primitivo", manifestando "um desencanto precoce [...] entre o *já* e o *não mais*". Segundo Vasconcelos da Silva, seria uma ruptura com a poética de *Tem mais Samba*, visto que acontece uma avaliação crítica da produção anterior do "poeta", e o eu-lírico não satisfeito com o uso do realejo deseja superar a sua "experiência encantadora". A seu ver, a venda do instrumento, embora esteja em perfeitas condições, não se adaptou "às novas motivações criativas do seu proprietário". Por isso, ele procura se desvencilhar tanto do instrumento quanto da sua "aderência mágica [...] inadequada aos dias atuais". Chico "traça uma divisória na sua obra, distinguindo dois momentos diferentes da sua criação". Na "poética" de *Tem mais samba* a poesia intervinha nas relações cotidianas e poderia modificar o "processamento da realidade" através do "influxo do lirismo mágico", ao contrário da *poética de Realejo* onde ocorre a rejeição "mítico-mágica" (SILVA, 2010, p. 49-52). Essa análise do autor, centrada fundamentalmente nos aspectos poéticos do texto, justifica a possibilidade de separar letra e música. Além disso, a realidade sócio-histórica de produção da obra é deixada de lado, pois, na sua visão, grande parte da produção lírica de Chico Buarque, classificada como "poesia integrada", não se firma na realidade histórica da experiência imediata do poeta, pois interditada pela ditadura. A realidade encontra-se afastada do compositor tanto no tempo quanto no espaço. Chico rompe com os possíveis condicionamentos externos da realidade, e não se prende a determinado contexto. Exemplo disso para Vasconcelos estaria na peça *Calabar*. Esse seu argumento expressa os resultados de uma análise centrada apenas na obra, como se a mesma não tivesse relações com o momento social do compositor. Na contramão da análise do autor, percebo que a venda do instrumento não ocorre devido à insatisfação do eu-lírico, mas por necessidade de tentar se encaixar ao novo

contexto; tentativa essa que se expressa com melancolia. Contudo, a canção informa como a transfiguração do realejo a *valor de troca* não tem espaço no mercado; não é tudo que interessa às suas regras. A função social inerente ao instrumento apresenta potencialidade ínfima para competir de acordo com os parâmetros da forma mercadoria. Além disso, as canções de Chico, elegendo o presente, o passado ou o futuro, não estão ausentes da sua realidade; mesmo que a possibilidade de transformação não mais se coloque – como vimos na matéria de *A Banda* –, o artista parte da realidade social no qual está inserido. A suposta separação entre letra e música que informa o trabalho de Silva (2010) fragmenta um tipo de análise que se propõe a verificar o todo da obra.

Numa outra interpretação, percebo na entoação dos versos "sua sorte, seu desejo/ Ninguém mais veio tirar/ Então eu vendo o realejo", como a música muda de clima e se entrecruza com o ritmo do samba, gênero musical constituinte do início do processo de modernização da sociedade brasileira, e alçado – dentro de diversificadas disputas ideológicas – como símbolo de identidade nacional. Essa mudança também alude às transformações sociais e estéticas, visto que no processo de consolidação do samba, de maneira geral, houve transformações no modo de produção das músicas, combinadas a um novo tipo de escuta veiculada pelo rádio, e pela introdução das gravações elétricas e dos discos que, como se sabe, a atuação da Casa Edson se destacou.

Com a mudança no modo de produção da música outras experiências são impressas tanto à audiência quanto ao artista, além de trazer novas possibilidades à obra de arte[78]. Assim, entre as décadas de 20 e 30 do século passado iniciavam-se o processo de industrialização da cultura, ainda que não se possa falar em estabelecimento efetivo da indústria cultural em termos adornianos. De todo modo, essa mudança contribuiu para a orientação de novas formas de comportamento em que antigas crenças, no caso tirar a sorte no realejo, foram desconsideradas; os desejos e os sonhos são transferidos a outras instâncias. Pode-se dizer que com o deslocamento do som da rua ao som gravado criam-se outros mitos nessa etapa primeira de "racionalização" da produção fonográfica no Brasil. A tentativa de venda do realejo devido a sua inutilidade é sintomática da presença de um novo

[78] Cf. Benjamin (1987, p. 165-196).

modo de escuta musical, balizada pelos novos padrões colocados pela incipiente indústria fonográfica.

Se o sujeito da canção faz referência a um instrumento antigo, não utilizado na década de 1960, ocorre mais uma vez o chamado à rememoração. A canção expressa as metamorfoses engendradas pela modernidade, e não um mero sentimento passivo de "retorno nostálgico". *Realejo* estrutura-se pelo declínio de determinada *experiência*, a qual estava sendo sobreposta por uma *cultura da vivência*, tal como diagnosticado nos estudos sobre a modernidade do filósofo Walter Benjamin[79]. Ao mesmo tempo em que se observa a perspectiva do eu-lírico de se ajustar a um novo padrão, visto que o realejo não é mais útil – por isso a necessidade da venda –, essa perda de experiência é entoada de modo melancólico. Ao contrário da proposição de Meneses, não há elementos de resistência na canção, mas a perspectiva melancólica da venda de um instrumento que carrega em si "encanto", crenças, paixões; enfim, desejos subjetivos que começavam a ser incorporados pela lógica mercantil do consumo e, diante disso, a singeleza e as compensações do velho instrumento se tornaram anacrônicas, pois não encontram respaldo na realidade vigente. Enquanto o realejo imprimia fetiche no sentido de trazer sonhos e encantamento às pessoas, esse fetiche tentou se inserir no *fetiche da mercadoria*. Mas como "não há serventia em seu cantar", não conseguiu transformar-se na "forma fantasmagórica de uma relação entre coisas" (MARX, 1985, p. 71) [80], colocando-se na obsolescência.

---

[79] Recorro novamente às proposições teóricas de Walter Benjamin, que percebeu e analisou o declínio da Experiência (*Erfahrung*)em detrimento de uma Cultura da Vivência (*Erlebnis*). Tais conceitos me auxiliam na análise dessa canção a qual demonstra as mudanças pelas quais passava a sociedade brasileira. Grosso modo, o declínio da experiência, devido às mudanças no modo de produção capitalista, contribui para a emergência de homens fragmentados, que não conseguem dar nem receber conselhos. Pois na era da vivência, a fugacidade dos acontecimentos não permite aos homens incorporarem os estímulos exteriores, terem conhecimento e capacidade de narrar e contar histórias do passado. As experiências vividas no passado, sua história e tradição se perdem, bem como a capacidade de pensar de maneira crítica e ativa. Nesse sentido, o homem responde aos estímulos exteriores de modo instintivo, sem refletir ou interpretar. A memória, em igual medida, é prejudicada. Essa questão está presente em inúmeros ensaios do autor, ver: Benjamin (1986; 1994; 1991).

[80] O conceito de fetiche foi utilizado pela primeira vez em 1740 na obra do francês Charles de Brosses, intitulada *Du Culte des Dieux Fétiches*. Ao contrário do sentido colocado por Marx, designava um pensamento mágico às realizações comparativas de sociedades 'primitivas' e 'evoluídas', sem fazer a distinção entre sujeito e objeto tal como em Marx. Sobre o assunto conferir: Silva (2010b). Ver também: Safatle (2010).

1.5 A Televisão: ou o declínio da experiência

Essa narrativa sobre a *cultura da vivência* nas obras de Chico Buarque explicita-se em *A Televisão* que, igualmente, compõe o segundo LP do cancionista, "Chico Buarque de Hollanda, Vol. 2 – 1967". Essa canção narra o "homem da rua" que sozinho ("não encontra companhia") perambula pela cidade (tal como o *flanêur*?) numa espécie de resistência – "fica só por teimosia" – para voltar a sua casa onde, conforme sugere a narrativa, estão todos em volta da televisão. Todavia, ele se ajusta a "nova sociabilidade" engendrada pelo aparelho: "Por ser nego conformado, deixa a lua ali de lado e vai ligar os seus botões". Segue o tema:

O homem da rua
Fica só por teimosia
Não encontra companhia
Mas pra casa não vai não
Em casa a roda já mudou
Que a moda muda
A roda é triste
A roda é muda
Em volta lá da televisão...
No céu a lua
Surge grande e muito prosa
Dá uma volta graciosa
Pra chamar as atenções
O homem da rua
Que da lua está distante
Por ser nego bem falante
Fala só com seus botões...
O homem da rua
Com seu tamborim calado
Já pode esperar sentado
Sua escola não vem não
A sua gente
Está aprendendo humildemente
Um batuque diferente
Que vem lá da televisão...
No céu a lua
Que não estava no programa
Cheia e nua, chega e chama
Pra mostrar evoluções
O homem da rua
Não percebe o seu chamego

E por falta doutro nego
Samba só com seus botões...
Os namorados
Já dispensam seu namoro
Quem quer riso
Quem quer choro
Não faz mais esforço não
E a própria vida
Ainda vai sentar sentida
Vendo a vida mais vivida
Que vem lá da televisão...
O homem da rua
Por ser nego conformado
Deixa a lua ali de lado
E vai ligar os seus botões
No céu a lua
Encabulada e já minguando
Numa nuvem se ocultando
Vai de volta pros sertões...

A música é conduzida numa levada de samba e com estilizações da bossa nova. Pela análise de como o narrador mapeia as metamorfoses provocadas pelo impacto da televisão ao descrever o "homem da rua", encontrei novamente respaldo no conceito benjaminiano de vivência, o qual ficará mais claro ao longo do texto. Segundo o tema da música, o "homem da rua" apresenta as seguintes definições: é negro, sambista e toca tamborim.

A canção também imprime duplo sentido à roda: ora se refere à roda de samba e ora à roda que fazem em frente da televisão. Ao entoar os versos "que a moda muda/a roda é triste/ a roda é muda/ em volta lá da televisão", o narrador explicita a mudança de uma experiência transmitida pela tradição, no caso a roda de samba, para um tipo de vivência, "triste", estabelecida pela TV. Dentro dessa vivência, não há espaço para a contemplação da lua; nem o "homem da rua" a percebe, a *aura* de contemplação da natureza é perdida para o *fetiche* instituído com os programas televisivos. O verso "fala só com seus botões" está, do mesmo modo, relacionado tanto à TV quanto à solidão desse homem que deixou de tocar o seu tamborim para "aprender" uma nova sonoridade, "um batuque diferente, que vem lá da televisão".

Meneses (2002, p. 47) reconhece nessa canção a contundente crítica social, embora também assevere a presença da nostalgia. Para a autora, ocorre "um registro de nostalgia – como se a situação anterior, o passado, é que fosse bom. Não há esperança, não há futuro", além de "apontar o percurso nostálgico do *já* ao *não mais*"[81]. De outro ponto de vista, Ridenti afirma como o caráter nostálgico das canções de Chico continha crítica: "sempre esteve presente a consciência de que não há viabilidade de mero retorno ao passado". O sociólogo declara a notoriedade do retorno ao passado para erigir o futuro não somente em Chico Buarque, mas no chamado "romantismo revolucionário" de grupos políticos dos anos 1960. Em seus termos:

> O lirismo nostálgico de Chico – paralelo ao romantismo de setores da esquerda – foi uma forma de resistência à modernização conservadora pós-64, que acelerou a massificação, o consumismo, a generalização da indústria cultural, o aumento da urbanização e das diferenças sociais, aprofundando o desenvolvimento desigual e combinado da economia brasileira, sob o autoritarismo político (RIDENTI, 2000a, p. 244).

Em concordância com o autor, percebo a não ocorrência mítica a um passado bom, contudo, a constatação crítica do presente e as suas consequências ideológicas, no sentido gramsciano do termo, como "concepção de mundo". Esse "retorno ao passado" nas canções de Chico Buarque encontra-se na chave da retomada da memória em busca de uma experiência passada a fim de construir o futuro, tal como demonstrei nas análises anteriores. Mas, como veremos, nisso consiste o limite da obra.

O narrador de *A Televisão*, em sua crítica ao presente, desvela como o impacto da TV na vida social gera novos valores, influi nas relações amorosas, na relação do homem com a natureza ("deixa a lua ali de lado"), chegando ao extremo de intervir nas emoções subjetivas ("quem quer riso, quem quer choro, não faz mais esforço não") e, de modo geral, em todos os aspectos da vida humana que, de acordo com ele, "ainda vai sentar sentida, vendo a vida mais vivida, que vem lá da televisão". Uma perspectiva semelhante ao tema geral da canção, centrada no declínio de uma determinada experiência, encontra-se na

[81] Para outras interpretações sobre *A Televisão* conferir: Silva (2010a p. 52-57); Correa (2011, p.91).

canção de Gilberto Gil *Lunik 9* que compõe o primeiro disco do compositor, "Louvação" (1967); a música retrata a ida do homem à lua e as possíveis consequências desse processo: "A lua foi alcançada afinal, muito bem, confesso que estou contente também/A mim me resta disso tudo uma tristeza só
Talvez não tenha mais luar pra clarear minha canção/ O que será do verso sem luar?/ O que será do mar, da flor, do violão?/ Tenho pensado tanto, mas nem sei/ Poetas, seresteiros, namorados, correi/É chegada a hora de escrever e cantar/Talvez as derradeiras noites de luar" [82]. Em síntese, esse disco de Gil estava afinado com as manifestações culturais nacionais-populares. A canção *Roda* seria a melhor expressão desse sentimento nacionl-popular no início da carreira de Gil[83]. Percebe-se entre os compositores da MPB certo

[82] Segue a letra de *Lunik 9*: "Poetas, seresteiros, namorados, correios/É chegada a hora de escrever e cantar Talvez as derradeiras noites de luar/ Momento histórico, simples resultado do desenvolvimento da ciência viva/Afirmação do homem normal, gradativa sobre o universo natural/Sei lá que mais/Ah, sim! Os místicos também profetizando em tudo o fim do mundo/E em tudo o início dos tempos do além/Em cada consciência, em todos os confins/Da nova guerra ouvem-se os clarins/Guerra diferente das tradicionais, guerra de astronautas nos espaços siderais/ E tudo isso em meio às discussões, muitos palpites, mil opiniões/Um fato só já existe que ninguém pode negar, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1,já/E lá se foi o homem conquistar os mundos lá se foi/Lá se foi buscando a esperança que aqui já se foi/Nos jornais, manchetes, sensação, reportagens, fotos, conclusão:/A lua foi alcançada afinal, muito bem, confesso que estou contente também/A mim me resta disso tudo uma tristeza só
Talvez não tenha mais luar pra clarear minha canção/O que será do verso sem luar?/O que será do mar, da flor, do violão?/Tenho pensado tanto, mas nem sei/ Poetas, seresteiros, namorados, correi/É chegada a hora de escrever e cantar/Talvez as derradeiras noites de luar".

[83] Letra de *Roda*: "Meu povo, preste atenção/Na roda que eu te fiz/Quero mostrar a quem vem/Aquilo que o povo diz/Posso falar, pois eu sei/Eu tiro os outros por mim/Quando almoço, não janto/E quando canto é assim/Agora vou divertir/Agora vou começar
Quero ver quem vai sair/Quero ver quem vai ficar/Não é obrigado a me ouvir
Quem não quiser escutar/Quem tem dinheiro no mundo/Quanto mais tem, quer ganhar/E a gente que não tem nada/Fica pior do que está/Seu moço, tenha vergonha
Acabe a descaração/Deixe o dinheiro do pobre/E roube outro ladrão/Agora vou divertir
Agora vou prosseguir/Quero ver quem vai ficar/Quero ver quem vai sair/Não é obrigado a escutar/Quem não quiser me ouvir/Se morre o rico e o pobre/Enterre o rico e eu
Quero ver quem que separa/O pó do rico do meu/Se lá embaixo há igualdade
Aqui em cima há de haver/Quem quer ser mais do que é/Um dia há de sofrer/Agora vou divertir/Agora vou prosseguir/Quero ver quem vai ficar/Quero ver quem vai sair
Não é obrigado a escutar/Quem não quiser me ouvir/Seu moço, tenha cuidado
Com sua exploração/Se não lhe dou de presente/A sua cova no chão/Quero ver quem vai dizer/Quero ver quem vai mentir/Quero ver quem vai negar/Aquilo que eu disse aqui/Agora vou divertir/Agora vou terminar/Quero ver quem vai sair/Quero ver quem vai ficar/Não é obrigado a me ouvir/Quem não quiser escutar/Agora vou terminar/Agora vou discorrer/Quem sabe tudo e diz logo/Fica sem nada a dizer/Quero ver quem vai voltar
Quero ver quem vai fugir/Quero ver quem vai ficar/Quero ver quem vai trair/Por isso eu fecho essa roda/A roda que eu te fiz/A roda que é do povo/Onde se diz o que diz".

desconforto com os caminhos da modernização no Brasil, ao mesmo tempo em que para o desenvolvimento da música popular brasileira, as conquistas da bossa nova e todo o projeto de modernização musical a ela associada eram bem vindas às suas criações.

Diante desses apontamentos, encontra-se em *A Televisão* uma crítica evidente ao processo de consolidação da indústria cultural que ia se estabelecendo no contexto de composição desta música. A relação tensa com esse processo já pôde ser observada em *Realejo*, e ganha maiores proporções com *Roda Viva*, canção que obteve a terceira colocação no III Festival da Música Popular Brasileira (1967). Essa ambiguidade entre ser artista e se "vender" aos ditames do mercado foi sempre conflituosa para Chico Buarque. Além dos problemas na trajetória pessoal do compositor, essa canção, ao contrário de vários artistas da época (inclusive os filiados às canções de protesto), crentes na possibilidade de mudança social via mercado, capta algo mais amplo do processo de modernização conservadora: a padronização dos gostos, dos sentimentos, dado o declínio de antigas experiências – em específico das rodas de samba – que se transfiguraram em rodas caladas para ouvir o barulho da televisão.

Nas rodas de samba vicejava a coletividade, a festa, a alegria, a dança, o barulho dos batuques. Essa experiência coletiva era transmitida aos mais novos, ao passo que na roda da televisão impera o silêncio e a vivência pseudo coletiva, pois todos ficavam (ficam) paralisados, mudos, modificando em igual medida o seu *sensorium*. Deve-se lembrar do quanto o homem espoliado de experiência se encontra fora do tempo, visto que perde a capacidade de narrar, e a noção de totalidade da história. Envolvido pela memória voluntária, discursiva, que é oferecida pelas técnicas de reprodução, ele tem a esfera da imaginação reduzida. Assim, as mudanças realizadas através das modificações nas técnicas de reprodução artística estão associadas às mudanças na percepção humana[84]. Não há mais espaço para o "belo", para a aura, por isso o narrador da canção demonstra que com a ausência de espaço para a lua na televisão, o "homem da rua" não a percebe. Ocorre a estetização em todos os sentidos da vida social, que se sobrepõe às antigas experiências[85].

[84] Inspiro-me novamente nas análises de Walter Benjamin op. cit.

[85]Sobre o assunto conferir Jameson (1996); Harvey (2004).

O samba, agora, é o que vem da televisão – "um batuque diferente" – e não dos terreiros, das comunidades. Isso fica claro nesse trecho: "No céu a lua/Que não estava no programa/Cheia e nua, chega e chama/Pra mostrar evoluções. O homem da rua/Não percebe o seu chamego/E por falta doutro nego/Samba só com seus botões".

Enfim, *A Televisão*, não é uma busca nostálgica, mas manifesta a nova sensibilidade transmitida por esse aparato tecnológico que foi, em grande escala, consumido pelos brasileiros e contribuiu para o processo de afirmação da indústria cultural brasileira[86]. O protagonista da canção, embora quisesse ficar alheio a isso, se conforma (Por ser nego conformado/Deixa a lua ali de lado/ E vai ligar os seus botões) diante do impacto da TV e não fala apenas "com os seus botões", não reflete consigo mesmo; percebemos num certo momento da narrativa que ao ligar "os botões" da televisão ele apenas escuta, passivo, o som "que vem lá da televisão". Não obstante a matéria histórica cantada demonstre as mudanças que o impacto dessa nova tecnologia imprime à vida social, ela não propõe a possibilidade de resistência, visto que "o homem da rua" acaba incorporando a *vivência* (experiência de choque) desse aparato.

***

Diante disso, observo que sob diferentes perspectivas, tanto *A Televisão* quanto *Marcha para um dia de Sol*, *Pedro Pedreiro*, *A Banda* e *Realejo*, figuram distintos problemas enfrentados na realidade brasileira, em especial, problemas advindos com o processo contraditório de modernização da sociedade, em conjunto com os impasses da cena musical, bem como com as derrotas do pensamento de esquerda. Porém, elas não apontam na totalidade da forma para a possibilidade de síntese ou resolução dessas questões.

[86]Para uma análise acadêmica sobre o tema conferir: Ortiz (2001), especialmente os capítulos "Cultura e Sociedade" e o "Mercado de Bens Simbólicos". Como assevera o sociólogo "(...) As décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais. (...) A televisão se concretiza como veículo de massa em meados de 60, enquanto o cinema nacional somente se estrutura como indústria nos anos 70" (Idem, Ibid, p. 113). E numa outra passagem diz: "Penso que o que melhor caracteriza o advento e a consolidação da indústria cultural no Brasil é o desenvolvimento da televisão. Vimos como nos anos 50 o circuito televiso era predominantemente local, enfrentando problemas técnicos consideráveis. Com o investimento do Estado na área de telecomunicação, os grupos privados tiveram pela primeira vez a oportunidade de concretizarem seus objetivos de integração do mercado (...). Para isso foi necessário um incremento na produção de aparelhos, na sua distribuição, e a melhoria das condições técnicas (...). Quanto à produção de aparelhos, já em 1970 ela era de 860 mil unidades, volume que contrasta radicalmente com o da década anterior, e que elimina a necessidade de importação" (Idem, Ibid, p. 128-129).

Marcha para um dia de Sol prima pelo *desejo* utópico e humanista de que todos os homens possam viver de forma harmoniosa, equilibrada, e de acordo com as intenções do eu-lírico, percebo como os seus desejos encontram afinidade com as propostas da esquerda católica. De acordo com a análise de Galvão (1977) vimos que o sujeito da canção gostaria de ver as mudanças, entretanto, não se propõe à ação. Do ponto de vista do futuro, ou melhor, do "dia que virá", a canção também não se alinha às canções de protesto, pois o que vigora é o desejo de que o porvir seja diferente, não a certeza de que "amanhã vai ser outro dia"; esse desejo alia-se pela reconciliação entre pobres e ricos. *Pedro Pedreiro* encontra-se na chave da *espera*, e ao mapear os problemas do imigrante e da classe trabalhadora através do tipo social de um pedreiro, a canção trata de modo irônico o quanto a sua busca declina em derrota, derrota essa que também se vinculava à frustração de certo pensamento de esquerda – perspectiva observada pelas questões colocadas pelo narrador da canção. Já a marchinha que promoveu destaque a Chico Buarque, *A Banda*, apega-se à rememoração do passado cujo retorno é impossível; ainda que a interpretação tenha demonstrado como essa memória de certo modo tinha caráter benéfico ao anunciar o quanto a passagem da banda retirou os personagens da apatia, o sujeito da canção, "à toa na vida", apenas observou essas mudanças passageiras e afirmou, resignado, o seu desencanto; toda a euforia que a canção produziu se desfacelou no cotidiano comum da desesperança. A marchinha alegre nada tem de adocicada e nos revela que a canção não tem poder de resistência às transformações do processo de modernização. Em *Realejo* presencia-se a obsolescência de um instrumento que não encontra alcance na modernidade e o sujeito da canção procura, com pesar, vendê-lo. Essas canções, cada qual a seu modo, estruturam-se pelo mapeando das contradições da sociedade, porém, não conseguem alcançar, tampouco colocar em destaque, um possível caminho para a superação das tensões. Não há utopia, mas a narração de um contexto no qual o Brasil passava por transformações de toda a ordem.

É como se em determinado momento da canção a obra se "congelasse", muitas vezes com melancolia, não nos revelando a possibilidade de saída dos problemas.

Em *Marcha para um dia de sol* esse caráter é visível pela passividade ingênua do eu-lírico – estruturada por preceitos humanistas cristãos – em almejar a união e as mesmas

condições para "pobres e ricos" sem levar em conta os conflitos e interesses existentes entre as classes sociais: "Eu quero ver um dia/Numa só canção/O pobre e rico/Andando mão e mão/Que nada falte/Que nada sobre/O pão do rico/ E o pão do pobre". Já com *Pedro Pedreiro* a narração relega ao imigrante nordestino nada mais do que a infinita espera: "esperando, esperando, esperando". *A Banda*, por sua vez, incorpora a alegria fugaz advinda com a música (banda), ao mesmo tempo em que elege pela memória experiências de um passado duvidoso que já não havia como resgatar: "mas para o meu desencanto o que era doce acabou/ tudo tomou seu lugar/depois que a banda passou". O protagonista de *Realejo* não encontra substância ao valor de uso do seu instrumento e o coloca à venda no mercado: "Estou vendendo um realejo/Quem vai levar/Quem vai levar/Quem comprar leva consigo/Todo encanto que ele traz"; e de brinde o futuro comprador poderia usufruir dos benefícios subjetivos e materiais do instrumento, "encanto, o mar, a amada, o amigo, o ouro, a prata, o praça, a paz e o harpejo". Por fim, em *A Televisão*, a narrativa expressa a aderência do homem a máquina que tentou a princípio estar alheio, porém afirmou-se como "nego conformado".

Nas canções analisadas, o desconforto com o presente e o seu mapeamento por vezes crítico, não se estruturam pela busca de "um futuro novo", menos ainda, pelo "questionamento radical do sistema econômico" capitalista "baseado no valor de troca, lucro e mecanismo cego do mercado". Mesmo no caso de *A Banda* na qual se percebe "a lembrança do passado", a canção não tem força "para lutar pelo futuro" (LÖWY; SAYRE apud RIDENTI, 2000a, p. 29)[87], visto que "tudo tomou seu lugar depois que a banda passou". *Realejo*, igualmente, exprime a decadência do valor de uso do instrumento, porém o sujeito da canção não encontra espaço ou não quer viver à mercê das novas condições sociais informadas, sobretudo, pela preponderância da mercadoria. Na lógica de mercado, ele até propõe ironicamente um "brinde" para quem levar o seu obsoleto instrumento. Mas esses brindes, não materiais, não trazem vantagens ao possível comprador, supostamente encantado pelo *fetiche da mercadoria* que o realejo não apresenta. Assim, o diagnóstico do

[87]A referência à obra de Ridenti (2000a) que cita características do romantismo revolucionário colocados por Löwy e Sayre não fazem alusão à canção de Chico Buarque. Utilizo-a para demonstrar como essas canções estudadas não se encaixam nessa perspectiva.

tempo nessas canções de Chico Buarque não vislumbra o futuro, ainda que critique melancolicamente o presente. A máxima do "dia que virá" que tematizou várias canções da MPB durante os anos 1960 encontra-se interrompida e questionada nessas canções.

***

Se na teoria benjaminiana[88], na qual me inspiro para fundamentar a análise sobre a cultura da vivência, o filósofo aposta na recuperação da memória do passado para erigir o futuro, nas primeiras canções estudadas de Chico Buarque ocorre essa tentativa, porém, os personagens terminam acomodados ou condescendentes diante do presente, ao contrário dos pressupostos benjaminianos. Ao tentar interromper o *continuum* da história, Benjamin propõe a realização de uma experiência diferente daquela a que somos adestrados, a fim de superar e criticar a noção de progresso linear que faz com que a história dos dominados seja apagada; para tanto, propõe uma afinidade eletiva entre o messianismo e o socialismo. Com o resgate do passado, seria possível contar outra história, diferente daquela registrada pela historiografia oficial: a história dos vencidos. Nesse sentido, temos que voltar ao passado soterrado para que as novas gerações possam se reconhecer nas lutas anteriores a elas; com isso haveria possibilidades de superar a lógica dominadora para vislumbrarmos o futuro redentor.

Para Benjamin, a retomada da revolução seria possível somente quando deixarmos o conformismo de lado e nos apoderarmos de um espírito crítico por meio, entre outras coisas, da rememoração. Dado que "a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz", ele só se fixaria "como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido". Mas a articulação histórica do passado "não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo" (BENJAMIN, 1987, p. 224). É para essa "imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo" que o materialismo histórico deve olhar. A sua crítica a noção de história do historicismo e da socialdemocracia alemã, bem como da modernidade, se fundamenta nessa chave, pois no seu entender o materialismo histórico triunfaria a partir do vínculo com a teologia (messianismo). Em suas palavras:

[88]Conferir especialmente o ensaio de Benjamin "Sobre o conceito da História" (1987).

> [...] O fantoche chamado 'materialismo histórico' ganhará sempre. Ele pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia. Hoje, ela é reconhecidamente pequena e feia e não ousa mostrar-se. (BENJAMIN, 1987, p. 222).

Com essa aposta o filósofo propõe a célebre expressão "escovar a história a contrapelo", isto é, interromper a continuidade da história no sentido de frear a noção mecanicista do progresso. Isso traz a perspectiva de uma nova noção de tempo, que duvida da lógica do progresso e da tecnologia[89]. Embora Benjamin reconheça que o conceito de progresso tenha tido um papel crítico em sua origem, demonstra que no século XIX, quando a burguesia passa a monopolizar o poder, o progresso tem sentido somente para legitimar a dominação. Por isso, torna-se imperativo a esse conceito "uma crítica imanente do materialismo histórico, 'cujo conceito fundamental não é o progresso mas a atualização'" (LÖWY, 2008, p. 191). Só ele é possível de resgatar o passado, o qual carrega consigo um "apelo". Essa articulação do passado por meio da rememoração, proposta por Benjamin, consiste na combinação da experiência (*Erfahrung*), com a teologia e o materialismo histórico. Segundo Michael Löwy, longe de conceber "a revolução como o coroamento social do progresso técnico e econômico", Benjamin "a vislumbrou como a interrupção messiânica do curso da história, intervenção redentora para 'arrancar no último momento a humanidade da catástrofe que a ameaça permanentemente'" (LÖWY, 2008, p. 192).

[89] Segundo Walter Benjamin: "Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são os que chamamos bens culturais. O materialismo histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem histórica sobre a qual ele não pode refletir sem horror [...]. Nunca houve um momento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo" (BENJAMIN, 1987, p. 225).

As canções de Chico Buarque também apresentam uma visão crítica do presente, do processo de modernização em curso em seu tempo, porém as experiências e a tentativa de rememoração (no caso de *A Banda*) declinam diante do esfacelamento das utopias. Nessa condição, diferente da teoria benjaminiana, a maior parte das canções trabalhadas foi entoada com melancolia, pois o tema da matéria cantada ao invés de tentar "interromper o *continuum* da história", se resigna no presente catastrófico, conferindo aceitação do diagnóstico do tempo que se busca superar.

Para concluir, cabe ressaltar que apesar do lamento e da melancolia, essas canções se fundamentam por dados objetivos da realidade. Para além da nostalgia, ou para falar com Meneses, do *lirismo nostálgico*, elas revelaram o impacto da modernização "dura" em detrimento da crença do projeto modernizante da década de 1950, o qual Chico vira antes de 1964 com boas perspectivas. A meu ver, a caracterização dessas canções na chave do *lirismo nostálgico*, bem como a afirmação de que Chico Buarque encontrava-se alheio da política, não explica a contento as suas primeiras canções. Em determinado momento da análise ressaltei, baseando-me na tese de Ridenti, a relação de Chico Buarque com o chamado "romantismo revolucionário"; todavia, na compreensão do conjunto dessas obras me parece que elas se orientam mais por um "romantismo resignado", caracterizado pela queixa da "modernidade mas reconhece nela uma situação de fato, à qual seria preciso se resignar" (RIDENTI, 2000a, p. 28), do que propriamente "revolucionário". A alusão ao passado não é um desejo de retorno, mas aponta para um tempo em que o ser social usufruía de relativa liberdade, um tempo ainda não contaminado pela modernidade "dura" capitalista, tampouco, pela ditadura civil militar. É devido a essa resignação dos personagens que em todas as canções analisadas a possibilidade de projetos, do vir a ser, anula-se; a potencialidade crítica dessas canções se esvazia no presente, diante do qual não se reconhece perspectivas de superação. O futuro e as mudanças estão distantes dos personagens, os quais apontam e expressam problemas sociais fundamentais, no entanto, se submetem ao melancólico "Sinal Fechado"[90].

[90] No percorrer da tese procuro expor com mais detalhes a perspectiva melancólica nas obras de Chico Buarque em comparação com as canções de Caetano Veloso que primam pelo luto.

Assim como em Chico Buarque, as primeiras composições de Caetano Veloso dialogam com a cena musical da década de 1960, ainda que, com força maior, elas figurem a sua *estreia de despedida*, como veremos no capítulo a seguir.

Capítulo 2

"A arte não salva nada nem ninguém": a superação do moderno em Caetano Veloso

2.1 Introdução ao projeto dadivoso: do nacional-popular ao internacional-popular

Em agosto do ano de 2012 Caetano Veloso completou 70 anos, o que lhe rendeu homenagens de toda ordem, como a produção de um CD intitulado *A Tribute to Caetano Veloso*, contribuindo para a reprodução e comercialização de antigos *hits*, além da possibilidade de divulgação para o público estrangeiro; também foi publicada a coleção *Caetano Veloso 70 anos*, que compõe 20 revistas, todas acompanhadas de um CD contando a história das suas composições e do contexto sócio-histórico da época. Além das entrevistas concedidas à impressa, o polêmico compositor entrou num acalorado debate com Roberto Schwarz, dado o ensaio que o crítico escreveu a respeito do seu livro de memórias, *Verdade Tropical*, mobilizando também outros críticos e jornalistas[91]. Ademais, pode-se supor que o documentário *Tropicália* (2012) dirigido por Marcelo Machado representou uma reverência a Caetano Veloso, perceptível pelas cenas finais do filme quando aparece a chegada de Gil e Caetano em Salvador após o exílio forçado em Londres, mais do que uma abordagem geral sobre o movimento tropicalista; isso é notável, quando a câmera foca em Gil e Caetano vendo as imagens, como se o tropicalismo se reduzisse a esses nomes, principalmente a Caetano. Não há dúvida de que o compositor foi o expoente do movimento que reorganizou o cenário da MPB, mas a canção tropicalista se estendeu a todos os participantes e traduz preciosas reflexões sobre a sociedade e as transformações pelas quais o Brasil passava naquele momento. De modo geral, ao comparar o disco tropicalista de Caetano, seu primeiro LP solo gravado em 1968, com o disco de Gal Costa (1969), o LP dos Mutantes (1968), e o disco *A Banda Tropicalista de Duprat* (1968), evidencia-se, cada qual a seu modo, a exacerbação das características gerais da tropicália.

[91] Para informações a respeito do debate conferir: Schwarz (2012, p. 52-110); Werneck (2012); Gonçalves (2012); Wisnik (2012); Moura (2012).

Essas três obras apresentam aspectos mais experimentais do ponto de vista dos arranjos, por assim dizer, do que o primeiro LP do compositor.

Antes da sua chegada ao Rio de Janeiro em 1966 para acompanhar a irmã Maria Bethânia, integrante do show *Opinião*, Caetano compôs a trilha sonora do curta de Álvaro Guimarães, *Moleques de Rua* (1962), cuja interpretação esteve na voz de Bethânia; a convite de Guimarães musicou as peças *A exceção e a regra* de Bertold Brecht, e *O Boca de Ouro* de Nelson Rodrigues. Participou em 1964 do show *Nós, por Exemplo* dirigido por Roberto Santana, espetáculo que inaugurou o Teatro Vila Velha em Salvador, e com Gilberto Gil e Alcyvando Luz dirigiu *Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova*, cujo enfoque era o de refletir sobre a bossa nova. Para Caetano (1997, p. 78) tanto esse show como os outros espetáculos que faziam na Bahia, propunha não apenas se dedicar às questões sociopolíticas, mas "criar uma perspectiva histórica" que o colocasse, junto com o grupo baiano, no "desenvolvimento da música popular brasileira"[92]. Em parceria com Capinam foi autor, em 1965, da música *Viramundo* para o curta homônimo *Viramundo* (sob a direção de Geraldo Sarno), que fez parte do longa-metragem *Brasil Verdade* (1968). E nesse mesmo ano participou do espetáculo dirigido por Augusto Boal, *Arena Canta Bahia*. Essa exibição, apresentada no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 08 de setembro, marca a estreia de Caetano no meio cultural paulistano, porém não alcançou o sucesso obtido tanto pelo show *Opinião* quanto pelo *Arena Conta Zumbi*. Segundo a crítica de Paulo Mendonça esse show foi "praticamente só música, estando o vago desenvolvimento dramático [...] implícito na dialética dos números de canto. [...] E esses esquemas, desprovidos de um fio condutor sólido, se dispensaram no acaso de efeitos superficialmente procurados"

[92] Novamente gostaria de pontuar que o uso de declarações e depoimentos posteriores ao momento histórico dos fatos servem mais como memória do que justificativa sobre o ocorrido. No livro *Verdade Tropical* Caetano descreve que o show *Nós por Exemplo* "era um concerto de apresentação de jovens músicos quase todos absolutamente desconhecidos". E sublinha o "por exemplo" como uma indicação de que o grupo "não era um modelo a ser seguido", mas que tinham "certeza de que havia muitos outros, toda uma geração (...) que devia sua existência ao aparecimento da Bossa Nova". E sobre o espetáculo *Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova*, diz que demonstra a "intenção de inserir o movimento numa visão de longo alcance da história da canção no Brasil". E continua: "Tínhamos acolhido a sugestão de João Gilberto naquilo que ela parecia ter de mais profundo: não nos satisfazíamos com a visão demasiadamente simplificada e imediatista do que propunham, fosse uma disparada de falsa modernização jazzificante da nossa música, fosse uma sua utilização política propagandística, fosse uma mistura das duas coisas (...)". Para a íntegra dessa discussão cf. Veloso (1997, p. 77-78).

(MENDONÇA, 1965, p. 04)[93]. Já segundo a interpretação de Carlos Calado,

> Boal (...) idealizou uma Bahia excessivamente nordestina, que causava estranhamento àqueles que, como Caetano, Bethânia e Gal, conheciam por dentro o universo particular do Recôncavo mais [...] opulento do que o resto do Nordeste do país. No entanto, temas como seca, pobreza, injustiça social ou luta pela terra, inevitavelmente associados ao cotidiano nordestino, ajustavam-se com perfeição à visão teatral e política de Boal (CALADO, 2004, p. 71).

Nos termos de Caetano (1997, p. 85), a sua participação nesse espetáculo foi com euforia, ainda que ele não concordasse com o fato de não incluírem no repertório canções de Dorival Caymmi, e disse ter muitas restrições aos arranjos "cheios de tiques – nitidamente inspirados" em Elis Regina; mas sublinha que "era estimulante observar a mestria de Boal" na composição dos personagens. Mesmo com a pouca repercussão do show se comparado com os outros espetáculos dirigidos por Boal, essa experiência mediou o contato de Caetano com os "autênticos representantes de um movimento nacional-popular que, em parte, viria a insurgir-se contra o tropicalismo, em resposta às críticas que este lhe formulou no final dos anos 60" (RIDENTI, 2000a, p. 275)[94].

A intensa produção cultural dos anos 1960 também esteve presente em Salvador. Risério[95] coloca a universidade da Bahia como o centro aglutinador dessa agitação, a qual serviu como importante referência para a trajetória artística e a formação intelectual de Caetano Veloso, para o seu contato com artistas ligados diretamente ao engajamento político-cultural soteropolitanos, como também, para o encontro daqueles que mais tarde seriam reconhecidos no eixo Rio-São Paulo como o "grupo dos baianos". Desse modo, o espaço social de Veloso estava propício para o desenvolvimento de novas ideias voltadas à transformação da realidade e à renovação da música brasileira. Segundo Eder Martins (2008), a questão do engajamento numa relação mecânica com partidos e organizações de

[93] Cf. *Folha de São Paulo*, 19 set. de 1965, p.04.

[94] Augusto Boal foi o primeiro a escrever contrário ao tropicalismo, a seu ver uma "estética alienígena" Sobre essas críticas ver: Santos (2010, p.91).

[95] Cf. Risério (1995).

esquerda era vista com distanciamento por Caetano desde a sua passagem por Salvador. Por outro lado, na entrevista de Capinam a Jalusa Barcelos (1994, p.66), ele diz que Caetano frequentava o CPC e "chegou até a compor uma música" para o Centro. O depoimento de Carlos Nelson Coutinho a Marcelo Ridenti também corrobora com a hipótese a ser desenvolvida de que Veloso esteve envolvido nas manifestações culturais enviesadas pelo nacional-popular antes da sintetização do tropicalismo. Nos termos expostos por Ridenti:

> Antes, na Bahia, Caetano já sofrera, dentre outras, a influência do CPC, que frequentava. Carlos Nelson Coutinho disse-me que Caetano 'aparecia no CPC, na época ele fez um samba seguramente marcado por uma concepção cultural do CPC [...]. Algo muito naquele espírito da época (RIDENTI, 2000a, p.275).

Reconhecida a sua crítica ao nacional-popular, para Veloso (2005, p. 48) a canção empenhada da sua geração, a seu ver panfletária, tinha uma crença tola "na força dos ideais de justiça social transformados em *slogans* nas letras das músicas e em motivação de programas de atuação". Vale a pena o longo trecho citado, o qual traz elementos para o acréscimo dessa argumentação.

> Em 1971, na fase final de meu exílio londrino, vim ao Brasil a pedido de João Gilberto para gravar com ele e Gal Costa um programa especial para a televisão. Numa conversa depois da gravação, João me disse mais ou menos o seguinte (...): 'Caitas, você enfrentou tanto sofrimento. Com vocês foi tudo assim de uma vez só. Que horror! ... Eu sei o que é isso. Comigo, Caitas, foi a mesma coisa. Você pensa que não é a mesma coisa? Só que comigo foi aos pouquinhos, essa prisão, esse exílio, essa violência, todo dia, todo dia'.
> *A atmosfera bem-pensante que encontrei nos ambientes de música popular em 1966, quando cheguei ao Rio, decididamente não fazia jus ao que está contido nessa confissão. Essa atmosfera insinuava que os grandes talentos jovens se resguardassem, dissessem o que era certo dizer e fizessem o que era certo fazer.* Não é assim que se faz um Noel Rosa, não é assim que se faz um Dorival, que se faz um Wilson Batista. E certamente não é assim que se faz um João Gilberto, não é assim que se faz um Tom Jobim. (...). *Os tropicalistas em que nos tornamos são da linhagem daqueles que consideram tolo o otimismo dos que pensam poder encomendar à História salvações do mundo*. (...). Víamos antes o risco de que aqueles artistas e suas obras fossem reduzidos à ideologia difusa que

> eles criam servir. (...) Encorajávamo-nos a fazer o que afinal fizemos, mais para revelar dimensões insuspeitadas na beleza de suas produções do que para negar-lhes o valor, Mas essas revelações nos aproximavam ora do sentimentalismo real e hipócrita dos puteiros, ora da voz bruta das lavadeiras da tradição, ora do comercialismo de Roberto Carlos e do significado da música na TV, ora do homossexualismo de Assis Valente, ora da mera macaqueação dos americanos etc. *Enfim, muitas identificações* não aceitáveis para eles (...), e não é por outra razão que muitas vezes eles (...) vieram a aparecer como objetos de colagens tropicalistas (...) (VELOSO, 2005, p. 47-48, grifos meus).

Conforme declarou no seu livro *Verdade Tropical* a respeito do sentimento nacionalista dos intelectuais de esquerda: "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 (...)" (VELOSO, 1997, p. 87).

As suas memórias sobre este período e, especialmente, sobre a referência nacional-popular na música brasileira enveredam-se sempre para uma posição de crítica. Em *Verdade Tropical* e na discografia apresentada em sua página da internet[96], Caetano não leva em conta o seu primeiro compacto de 1965 gravado pela RCA com as canções *Cavaleiro* e *Samba em Paz*; esta última seria possivelmente a canção composta para o CPC conforme as declarações de Capinam e Carlos Nelson Coutinho. Esse dado é interessante para pensarmos na estratégia de escamotear aspectos da trajetória do artista, e naturalizar a ideia de que Veloso sempre esteve alheio ou foi crítico da esquerda brasileira bem como das manifestações culturais à esquerda. Mesmo que elas tenham sido referências tímidas ou conflituosas ao cancionista, o projeto estético de Caetano para a música popular brasileira não se desenvolveria sem um primeiro contato e/ou incorporação dos projetos nacionais-populares.

Ao se inserir na cena musical da MPB, esse campo não apresentava tantas disputas e tensões entre os músicos, condição que em breve se modifica. Grande parte dos artistas ligados a essa instituição sociocultural estava vinculada a uma perspectiva de inovação musical conciliada à ideia de mudança da sociedade. As disputas no âmbito dos festivais ocorriam, mas as rixas ideológicas começaram a aparecer a partir de 1966 e, sobretudo, em 1967. A percepção da época sobre o assunto colocava na mesma linha Chico Buarque,

[96] Cf. http://www.caetanoveloso.com.br/discografia.php. Acesso em: 22 out. de 2012.

Gilberto Gil, Capinam, Caetano Veloso, Nara Leão, Edu Lobo, dentre outros, como a "nova geração do samba", como demonstrei na parte inicial do trabalho. A imprensa parecia buscar certa continuidade entre esses compositores com a chamada "velha geração", com a diferença de que os "novos" artistas estavam na busca das raízes folclóricas e populares. Nesse contexto, Caetano e Gil representavam o resgate "folclórico" da Bahia, segundo sugere Flávio Eduardo de Macedo Regis:

> O folclore baiano é possivelmente de todo o Brasil o mais rico em sugestões [...], levado a cabo [...] pelos jovens baianos que obteve no seu estilo um diálogo com a arte popular que poucas vezes tem havido de forma tão intensa na cultura popular brasileira. [...] Existem composições de Caetano Veloso e Gilberto Gil que são transcrições quase literais de uma ou outra cantiga de rua, enriquecidas por uma harmonia mais erudita ou uma complementação pessoal [...] (REGIS, 1966, p.370).

Essa citação alude aos projetos de Mário de Andrade e Villa Lobos que, grosso modo, investiram em composições eruditas a partir do material folclórico, popular e rural; mas de acordo com as observações de Macedo Regis, Caetano e Gil buscaram esse material popular num cenário urbano. No já referido texto *A nova escola do samba*, para manifestar outro exemplo, sugere-se a mudança temática da bossa nova, em que os novos compositores inspiravam-se por questões como "liberdade, amor e coisas da vida", além de "seca, miséria e nordeste". Na plêiade de artistas envolvidos, a inserção de Caetano, devido à origem baiana, foi alçada como expressão da figura do homem nordestino em São Paulo dadas as suas características físicas. Nos termos do jornalista Narciso Kalili: "Quando Gilberto Gil terminou de falar, Caetano Veloso que permanecera cabisbaixo, levantou o rosto. É um moço magro, calmo, de rosto fino, e mãos compridas. O cabelo longo é preto como os olhos. [...] Caetano tem introspecção, tranquilidade e tristeza" (KALILI, 1966 p.121). Segundo relatou Caetano para o jornalista,

> [...] Preocupado com as coisas que Tom, Vinícius e João Gilberto formularam, resolvi usar seus métodos na pesquisa de nossas raízes folclóricas. Daí em diante mudei pouco, pois já havia abandonado a preocupação formal da bossa nova, e queria fazer música brasileira, mesmo sem as pesquisas de harmonia e de forma poética [...] (VELOSO, 1966, p. 121, grifos meus).

É notável essa menção do compositor sobre o interesse pelas "raízes folclóricas", assim como o possível "abandono" da bossa nova. Por outro lado, como veremos no LP "Domingo", o cancionista apresenta expressiva incorporação dos aspectos formais bossanovistas.

As suas memórias retratadas em *Verdade Tropical* são contrárias ao testemunho concedido ao jornalista em 1966, no que se refere aos "métodos" de "pesquisa de nossas raízes folclóricas". A tese que permeia todo o livro baseia-se na tentativa de costurar os caminhos que o levaram à ideia da necessidade de resgatar a linha evolutiva da música popular brasileira, a qual começa com Caymmi, afirma-se com João Gilberto e se concretiza com ele próprio. Se, por um lado, a demonstração de incômodo e necessidade de dar um passo à frente, de estar na vanguarda da produção e do pensamento da música popular é central no livro, por outro lado, escamoteia a sua ligação ao típico "espírito da época", ao nacional-popular. Da mesma forma que os chamados "puristas" da música popular renegavam qualquer referência internacional em suas canções, Caetano parece fazer o mesmo com relação a sua parca produção nacional-popular. Nesse sentido, acentua: "saudávamos o surgimento do CPC da UNE – embora o que fazíamos fosse radicalmente diferente do que se propunha ali – e amávamos a entrada dos temas sociais nas letras de música, sobretudo o que fazia Vinícius de Moraes com Carlos Lyra" (VELOSO, 1997, p. 288). Essa afirmação suscita ao leitor que o projeto tropicalista de Caetano sempre esteve presente; assim, tal projeto se naturaliza visto que uma parte de sua história é mascarada. Mesmo sendo um livro de memórias e, por isso, deve ser utilizado pelo pesquisador com cautela, *Verdade Tropical* é válido para uma possível contraposição entre as interpretações posteriores apresentadas pelo compositor, com as declarações feitas ainda nos anos 1960 e 1970, mas, especialmente, com as análises das suas canções.

A interpretação realizada por Ridenti (2000a, p.277-285) sobre o compositor é interessante; para o sociólogo, as suas críticas ao nacional-popular não ocasionaram uma ruptura com o nacionalismo, mas seria uma das suas variantes: "a preocupação básica continuava sendo com a constituição de uma nação desenvolvida e de um povo brasileiro, afinados com as mudanças no cenário internacional, a propor soluções à moda brasileira para os problemas do mundo". A fim de caracterizar sociologicamente as posturas políticas

e culturais de Caetano e dos tropicalistas, Ridenti (2000a, p. 283-291) propõe a metáfora de um pêndulo "a oscilar contraditoriamente no plano cultural e no político" entre o nacional e o internacional. Em fins da década de 1960 o classifica como *pêndulo radical*, ao passo que nos anos 1970 e 1980 prevalece o *pêndulo integrador* no período de "redemocratização da sociedade brasileira", desaparecendo "a utopia tropicalista de romper com as estruturas, latente nos anos 60". A hipótese do autor é a de que o tropicalismo, (e interpreto isso como a empreitada de Caetano dentro do movimento), carrega as marcas da formação político-cultural dos anos 1950 e 1960, e não foi uma ruptura radical com o romantismo revolucionário da época, ainda que desenvolvida por outros caminhos. Caetano não recusa a tradição musical brasileira, mas seleciona parte dessa tradição para compor o seu projeto estético; suas referências musicais antes de João Gilberto estiveram ligadas às canções de rádio das décadas de 1930 e 1940, materiais sonoros importantes aos seus projetos, visto que, posteriormente, trouxe à tona compositores *apagados* da escuta ideológica dos anos 1960, como Vicente Celestino[97].

Mas com a consolidação tropicalista talvez não se possa falar em continuidade, mesmo que diferenciada, com o ideal romântico revolucionário. O tropicalismo, mesmo que utópico (e certamente não teria se desenvolvido fora da cultura política dos anos 1950 e 1960), aponta para o ideário internacional-popular, na medida em que a problemática sobre o Brasil e o nacional adquire outro sentido. Na minha hipótese, esse movimento revelou os primeiros passos para a consolidação de uma "cultura internacional-popular" na qual a instância de uma identidade nacional se perde em benefício de uma "memória coletiva internacional-popular" (Ortiz, 2000, p.117-126), cuja permanência na sociedade de consumo ocorre pelas "referências culturais mundializadas". Os símbolos de identidade passam a ser guiados pela instância mercadológica, misturando "memória nacional e consumo".

Assim, a produção musical de Veloso coloca um ponto de inflexão no processo histórico da cultura brasileira baseada no nacional-popular, embora isso não isente a perspectiva de um projeto estético ao Brasil, e nem o desejo de superar os nossos *males de*

[97]Esse termo – escuta ideológica – é utilizado pelo historiador Arnaldo Contier para explicar como a escuta musical permeia-se por questões de cunho ideológico, e como essa escuta é modificada pela sociedade, podendo se transformar com as mudanças do momento sócio histórico. Cf. Contier (1991).

origem. Nos termos de Caetano isso é notável, ainda que não se trate de uma fonte da época:

> Um jornalista americano, que outro dia me entrevistara, estranhou que, em minhas ambições para o Brasil, eu enfatizasse a originalidade, e não a força, a riqueza ou o poder. De fato, não penso num superdesenvolvimento de nosso poderio militar nem numa dominação econômica de outros povos. Penso no poder transformador dos nossos jeitos se apenas sairmos da miséria (VELOSO, 2005, p.71)[98].

Segundo Guilherme Wisnik (2005, p.91), a leitura que Veloso faz do mundo não se baseia em análises "político-econômicas das estruturas sociais [...] mas por uma estética das relações humanas, cujo motor é essencialmente erótico". A afirmação do autor apresenta correspondência com a citação de Caetano. Mas a pergunta é: como pensar em superação da miséria sem levar em conta a concentração de riqueza? E como superar de fato essa miséria no interior de um modo de produção que perpetua a concentração de capital como condição da sua própria existência? Um possível caminho para problematizar e compreender a trajetória artística do cancionista encontra-se na ideia de um *projeto aberto*, *dadivoso*; tal concepção, combinada com a ideia de *pêndulo* colocada por Ridenti (2000a) me leva a pensar que o *projeto aberto* de Veloso pende mais ao liberalismo – no seu fundamento de liberdade individual – do que aos ideais coletivos de mudança estrutural da sociedade brasileira.

Sem desconsiderar a "abertura" musical do tropicalismo, cujos estilhaços deixaram marcas e modificações relevantes para a MPB, suponho que o projeto estético de Caetano, em sua inexorável contradição, transformou a maneira de fazer canção no Brasil, contudo, deu margem para legitimar a reificação da cultura no capitalismo tardio[99]. Na intenção de

[98]Essa fala foi proferida em1993 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

[99] Essa discussão será desenvolvida em conjunto com as análises musicais do autor e, sobretudo, quando me dedicar à parte da sua obra durante as décadas de 1970 a 1990. Uma questão fundamental a ser estudada a partir do momento tropicalista de Caetano será a de continuidade ou não dos aspectos tropicalistas em sua obra. Se este movimento caracteriza-se por infinitas contradições e ambiguidades, se as retiramos do contexto atual o que resta? Apenas a veiculação da canção como mero valor de troca, sem a carga experimental e possivelmente progressista de meados da década de 1960?

um "projeto transformador", o tropicalismo abriu brechas para projetos onde tudo seria possível, as mais disparadas combinações que, de maneira geral, corriam o risco de retirar a historicidade e as especificidades da obra, quando, por exemplo, tais combinações se transformam em pastiche[100]. Esse empreendimento é caro à produção cultural pós moderna que, dentre outros aspectos, não aspira "a nenhuma representação unificada do mundo", nem o retrata "como uma totalidade cheia de conexões e diferenciações, em vez de fragmentos em perpétua mudança". Diante disso, "como poderíamos aspirar a agir coerentemente diante do mundo?" (HARVEY, 2004, p. 55)[101].

Feitas tais considerações, veremos como na forma canção o *projeto dadivoso* de Caetano se materializa.

2.2 E o povo vai cantar: por uma análise de Samba em Paz e Cavaleiro

Para perceber o impacto e a peculiaridade do nacional-popular na obra de Caetano Veloso, a sua relação com a modernidade, e avaliar o vínculo com a cultura política dos anos 1950 e 1960, recorro à forma canção, tal como no capítulo sobre Chico Buarque: como elemento sintetizador para a compreensão de características relevantes da realidade e da trajetória do compositor, que muitas vezes manifesta aspectos diferentes daqueles ditos pelo artista. Analisarei o seu compacto de 1965 e o seu disco de estreia, "Domingo" (1967), feito em parceria com Gal Costa. Considero, de antemão, como no compacto de 1965 elementos relacionados à cultura política nacional-popular são notáveis; a ideologia da esquerda brasileira dos anos 1960, principalmente a do CPC e a do PCB é nítida. Contudo, conforme já ressaltei no estudo sobre Chico Buarque, essas referências não são tomadas sem as devidas mediações e, além do mais, sabe-se o quanto a política cultural do partido e a do CPC não foi homogênea.

A audição desse compacto assemelha-se, de certo modo, aos discos de Geraldo

---

[100] Os aspectos contraditórios da tropicália serão aprofundados no terceiro capítulo.

[101]Para a diferenciação entre pastiche e paródia ver: Jameson (1985a, p.18). Com as devidas proporções me furto da análise de David Harvey sobre as obras pós-modernistas, para expressar, grosso modo, as contradições abertas pela estética tropicalista, ainda que o autor não faça alusão ao movimento brasileiro.

Vandré, Sérgio Ricardo, dentre outros artistas engajados, pois expressa, em termos gerais, as mesmas aspirações político-ideológicas ao Brasil; apresenta uma concepção de mundo baseada na experiência romântico-revolucionária da esquerda brasileira, a qual era representada por estudantes, artistas e setores da classe média intelectualizada. O compacto reitera aspectos da *estrutura de sentimento* da época, tanto do ponto de vista da estrutura musical quanto no tema da canção. Vale a pena examiná-lo para demonstrar a *faceta nacional-popular* de Caetano Veloso antes da sua consagração por meio da estética tropicalista, a qual aponta para o início de uma cultura internacional-popular. A análise de *Samba em Paz* traduz o sentimento de revolução via ação popular de modo considerável. O texto da canção diz o seguinte:

O samba vai crescer
Quando o povo perceber
Que é o dono da jogada
O samba vai vencer
Pelas ruas vai correr
Uma grande batucada
Samba não vai chorar mais
Toda gente vai cantar
O mundo vai mudar
E o povo vai cantar
Um grande samba em paz

A canção, fundamentalmente épica[102], divide-se em duas partes na qual o narrador expressa a esperança de um futuro renovado quando o povo obtiver a consciência de "que é o dono da jogada". Com isso haverá a possibilidade de crescimento, ou melhor, se entendermos a matéria entoada no contexto das músicas empenhadas da época, concluímos a possibilidade de se livrar do subdesenvolvimento, da miséria que assola o povo brasileiro, o qual "não vai chorar mais". A palavra samba apresenta duplo sentido: nas três primeiras estrofes pode ser entendida não apenas como gênero musical, mas como uma metáfora para Brasil e povo brasileiro. Após a tomada de consciência do "povo" haverá a possibilidade de "sambar em paz". O samba como gênero musical aparece somente na quarta estrofe,

[102] Cf. Rosenfeld (2000).

enquanto nas outras três ele se coloca como metáfora e ao mesmo tempo como gênero. A perspectiva da "crença no dia que virá", num futuro redentor possibilitado via revolução também se faz presente, particularmente pelos últimos versos: "O mundo vai mudar/ E o povo vai cantar/ Um grande samba em paz". Essa canção sintetiza o vínculo com a ideia bastante comum do início dos anos 1960 de resgate e valorização do samba como expressão das classes populares. Na observação de Vasconcellos (1977, p.81-82), "o triunfo do samba, ou a sua popularização, e povo 'dono da jogada' [...] andavam de mãos dadas. [...] Ao contrário do que se imaginava [...]. Hoje o samba venceu, se popularizou, reconciliou-se com a realidade; mas o povo continua na mesma".

A forma estética dessa canção se assenta sobre o peculiar chão histórico da década de 1960, dada a instrumentação típica do samba-jazz (baixo, bateria e violão), cujas características formais, tal como apresentadas, só foram possíveis depois da bossa nova e, também, pela presença do naipe de sopros, com flautas e saxofone. Não há na música o uso de temas folclóricos ou regionais, a sua primazia temática está na exaltação do samba, gênero urbano, mas de filiação popular. A canção começa com a introdução orquestral das madeiras – saxofone, clarinete e flauta –, e na primeira frase ("O samba vai crescer/ Quando o povo perceber/ que é o dono da jogada") observa-se tanto na harmonia quanto na melodia a estética do samba jazz, diferente da solução formal verificada na batida de João Gilberto. Entretanto, a dicção de Caetano recupera o intimismo, o canto falado e conciso do seu "mestre" de Juazeiro, ao contrário, por exemplo, das canções engajadas de Elis Regina, cuja dicção prima por grandiosas ornamentações. Na segunda parte da música, quando entoa "o mundo vai mudar", ocorre o aumento de dinâmica do timbre anunciando a esperança no dia que virá, a futura transformação radical da sociedade que, quando "em paz", é representada pela intensificação da bateria.

Na pesquisa realizada por Napolitano (2007), ele demonstra no processo tenso de constituição da MPB a intenção de alguns artistas engajados de afirmarem um repertório popular que servisse como instrumento ideológico, pois provinha das classes populares. Com isso, o legado da bossa nova perdia força em alguns casos, enquanto os sambas ligados à temática do sertão e aos aspectos "tradicionais" sobressaiam. O autor elege três emblemáticas intérpretes, Nara Leão, Elis Regina e Elizeth Cardoso, cujos LPs gravados

entre 1964 e 1965 seguiram nessa via estética ideológica de "subida ao morro". Esse compacto de Caetano dialoga, em grande medida, com essa orientação. Em termos gerais, o tema de *Samba em Paz* baseia-se na crença transformadora da sociedade, contudo o timbre do cancionista expressa essa crença de maneira melancólica, intimista, tal como se pode notar também pela capa do disco: Caetano olhando para baixo denota certa tristeza e melancolia no contexto do pós-golpe civil militar. Apenas para contrapor, essa canção foi gravada em 1966 por Elis Regina e, diferente da dicção contida de Caetano, a canção na versão da cantora é cheia de ornamentações, e a presença dos metais salta aos olhos. A performance vocal da artista combinada à instrumentação são mais evidentes do que o "recado" impresso na canção.

Figura 2. Capa do 1º compacto de Caetano Veloso gravado em 1965 pela RCA

Enquanto *Samba em Paz* revela o vínculo entre samba+povo+tomada de consciência = mudança social, *Cavaleiro* tematiza um sujeito aparentemente sofrido por ter passado e presenciado situações ruins, mas que volta para modificar a realidade. De acordo com o tema:

Quem vem lá sou eu,
Quem vem lá sou eu
Cavaleiro sou eu,
Longa estrada do breu
Cavaleiro sou eu
Quem vem lá sou eu,
Quem vem lá sou eu
A tarde escureceu
No caminho de deus
Cavaleiro sou eu
Sou eu
Sete léguas de estrada,
Sete noites acordada,
Sete braços de mar
Sou eu,
Sete sambas de roda,
Sete palmos pra morte,
Sete mortes no olhar
Sou eu,
Sete vidas perdidas
Sete zangas sem brigas,
Nesse canavial
Sou eu,
Vim chamar o meu povo
Trago tudo de novo,
Vamos tudo acabar

Quem vem lá sou eu,
Quem vem lá sou eu
A cancela bateu,
Madrugada rompeu
Cavaleiro sou eu

A mudança da realidade não acontece através da empreitada do cavaleiro, mas por uma ação coletiva que o coloca na vanguarda desse processo: "Sou eu/ Vim chamar meu povo/ Trago tudo de novo/Vamos tudo acabar". Apenas nesse trecho o eu-lírico sai de si mesmo e propõe a mudança com a ajuda do seu "povo". A introdução melódica ocorre com o singelo e linear solo das madeiras que vão se intensificando ao longo da canção. A melodia inicial das madeiras é repetida três vezes, e a cada repetição percebe-se o aumento da dinâmica. Na medida em que a canção é entoada esses instrumentos de sopro se entrecruzam com o violão e a bateria. A dicção do eu-lírico se altera na segunda estrofe e a canção sofre modulação, configurando-se numa tonalidade menor, a partir da terceira

estrofe em que o "cavaleiro" começa a descrever os percalços pelos quais passou. A mudança de clima é visível e conta apenas com o dedilhado do violão e depois com a presença do naipe de sopros, violino e cello, configurando a tensão angustiante que o tema enseja. A canção segue desse modo até a sétima estrofe, mas logo tem o andamento acelerado e a levada do samba-canção com estilizações da bossa nova dão o tom. Percebo o aumento da tessitura vocal do eu-lírico, indicando a perspectiva da mudança; nesse trecho a melodia prima pela *tematização* no verso "cavaleiro sou eu".

Tanto pelo tema quanto pela forma estética, *Cavaleiro* se adequa às canções engajadas dos anos 1960 e contribuiu, junto com *Samba em Paz*, para revelar como antes do tropicalismo Caetano, de certa forma, vinculou-se à produção cultural engajada da sua época; essas canções também desmistificam a naturalização com que a tropicália foi colocada no livro de memórias do cancionista, como se ele sempre visse o processo histórico no qual estava inserido com distanciamento crítico. Enfim, a análise desse compacto corroborou para a assertiva, já colocada por Ridenti (2000a), de que o tropicalismo não teria se desenvolvido sem a referência da cultura política dos anos 1950 e 1960. Mas esse movimento revelou a fratura com essa cultura política e caminhou em conjunto com a lógica de consumo que viria a se sobrepor e/ou ser incorporada às ideologias da esquerda.

2.3 A forma canção no LP "Domingo": a estreia de despedida em Caetano Veloso

> *"Domingo" é sub-Bossa Nova. A única coisa que não é sub ali é a voz da Gal. É bonito, tem alguma graça, mas desde aquela época eu achava isso mesmo.*
> *(Caetano Veloso em depoimento a Roberto Benevides)*[103]

O reconhecimento de Caetano na cena musical brasileira data de 1967 e, segundo

[103] Essa citação encontra-se disponível em http://caetanocompleto.blogspot.com.br/2012/07/1967-domingo.html. Acesso em 10 out. de 2013.

Carlos Calado (1997, p.87), a sua incursão no cenário da MPB ocorreu "pelo portão principal". Veloso se destaca no programa da TV Record *Essa Noite se Improvisa*, compõe a trilha sonora do filme *Proezas do Satanás na Vila do Leva e Traz*, de Paulo Gil Soares, e lança o seu LP de estreia em parceria com Gal Costa, *Domingo*. Apesar desse LP ser quase desconhecido, demonstra a referência bossanovista de Caetano, ao contrário do que o cancionista declarou na citada entrevista para Kalili (1966). De acordo com o músico,

> "Domingo" foi muito bem recebido pelo pessoal da bossa-nova. Edu, Wanda Sá, Francis Hime, todo mundo adorou. Seguramente porque foi mesmo o disco mais joãogilbertiano desde João Gilberto. (...) Implico um pouco com meu cantar nesse disco. Aliás, implico com meu cantar em vários discos meus. "Domingo" foi feito em uma época em que ainda se tratava de cantar bonito. Isso foi derrubado quando começou o tropicalismo, onde o que interessava era criar situações explosivas. Mas o Tom Jobim me disse diversas vezes que achava minha interpretação de "Coração Vagabundo" de primeiríssimo nível, 'Você canta essa canção como um grande cantor', ele dizia (VELOSO, 2002, s/p)[104].

O LP não atingiu um sucesso de público suficiente para consolidar Caetano Veloso no cenário da MPB, embora tenha sido reconhecido por músicos já renomados. "Domingo" é sintomático tanto para compreender as suas declarações publicadas no representativo debate realizado pela *Revista Civilização Brasileira* (1966), momento em que propõe a necessidade de "retomar a linha evolutiva da MPB"[105], quanto para analisar a orientação da bossa nova aos seus pressupostos artísticos. É um disco que exprime delicadeza, exaltação à Bahia e belas interpretações na voz de Gal Costa. O intimismo, a leveza e a contenção vocal típicos da "nova batida" dão o tom. O "esquecimento" desse LP certamente associa-se ao triunfo da apresentação de *Alegria, Alegria* ao lado de *Domingo no Parque* de Gilberto Gil no III Festival da Música Popular Brasileira.

"Domingo" foi lançado em julho de 1967, após as suas declarações na citada *Revista Civilização Brasileira*, e três meses após o lançamento defende *Alegria, Alegria*

[104] Novamente reitero que o uso de declarações feitas *a posteriori* apresenta uma condição de documento memorialístico, contribuindo para contrapô-las com as análises das canções.

[105] Para a íntegra do debate conferir: "Que Caminho seguir na música popular brasileira?" (1966, p. 375-385). Ver também a análise de Napolitano (2001, p. 123-139).

obtendo a quarta colocação. Nesse contexto, o que levou Caetano a lançar um disco que aparentemente destoava tanto das suas reflexões quanto do que vinha compondo no momento? Ainda que o tenha gravado apenas para se lançar no mercado[106], o projeto que veio a se chamar de tropicalista se arquitetava no contexto de produção do LP, momento em que a música popular brasileira pautava-se pelas discussões sobre o engajamento do artista, acesso ao público ("povo"), renovação da linguagem musical, disputa com a Jovem Guarda e inserção no mercado. Ao contrário das canções empenhadas do seu primeiro compacto, em "Domingo" sobressai a delicadeza e poucas referências "folclóricas". Segundo as palavras de Veloso na contracapa do LP, nota-se a elaboração dos seus projetos futuros:

> Acho que cheguei a gostar de cantar essas músicas porque minha inspiração agora está tendendo pra caminhos muito diferentes dos que segui até aqui. Algumas canções deste disco são recentes (UM DIA, por exemplo), mas eu já posso vê-las todas de uma distância que permite simplesmente gostar ou não gostar, como de qualquer canção. A minha inspiração não quer mais viver apenas da nostalgia de tempos e lugares, ao contrário, quer incorporar essa saudade num projeto de futuro. Aqui está – acredito que gravei este disco na hora certa: minha inquietude de agora me põe mais à vontade diante do que já fiz e não tenho vergonha de nenhuma palavra, de nenhuma nota. Quero apenas poder dizer tranquilamente que o risco de beleza que este disco possa correr se deve a Gal, Dori, Francis, Edu Lobo, Menescal, Sidney Miller, Gil, Torquato, Célio, e também, mais longe, a Duda, a seu Zezinho Veloso, a Hercília, a Chico Mota, às meninas de Dona Morena, a Dó, a Nossa Senhora da Purificação e a Lambreta (VELOSO, LP DOMINGO, grifos meus).

Essa declaração manifesta questões essenciais ao entendimento do sentido da trajetória artística do compositor. Nessa linha, elenco algumas hipóteses que conduziram a investigação: 1) "Domingo" representaria uma espécie de "despedida" do cancionista de uma cena musical que a seu ver não correspondia com as transformações pelas quais o mundo e o Brasil passavam, além de ser uma afronta às canções engajadas que mantinham

[106] Segundo Bastos (2008, p. 15) o resultado ideológico de *Domingo* era majoritariamente comercial. Sem discordar inteiramente do autor, avalio que, além das perspectivas comerciais do LP, ele congrega elementos importantes do projeto estético de Caetano Veloso, assim como da sua relação com a Bossa Nova e, principalmente com João Gilberto.

a estrutura musical da bossa nova. A sonoridade da "nova batida" que influenciou a trajetória musical de Caetano e de todos os músicos da sua geração, sobretudo depois do lançamento de *Chega de Saudade*, necessitava de um *passo à frente*, mesmo que a incorporação desse gênero tenha sido importante para a sua formação musical e ideológica[107]. Para Veloso, em suas memórias, o LP traduz "a atitude de joãogilbertianismo radical" e "ostentava liberdade em relação aos vícios musicais da época" (VELOSO, 1997, p. 156).

Assim, avento a segunda hipótese: 2) a chave para entender a concepção do LP encontra-se na *ideia de movimento*, perceptível pelas letras das canções e, talvez, também no exame da totalidade da forma. É claro que a música sempre implica em movimento, porém, o sentido dessa palavra consiste em demonstrar as conexões entre movimento explicitamente técnico musical (que não é nenhuma novidade) combinado aos temas da matéria histórica cantada. A imagem de movimento vicejada na obra apontaria para o projeto futuro do tropicalismo, ainda que o compositor não tenha associado tal relação conforme se nota pelo escrito na contracapa do disco. Pelo estudo do tema o movimento soma-se à ideia de busca, ou seja, sair ou voltar a determinado lugar para o encontro de algo ou alguém. Estaria a forma estética à frente da tomada de consciência do artista?

Essas questões percorreram os caminhos da análise. Diante disso, a perspectiva desse tópico é analisar a matéria histórica entoada, a fim de examinar em que medida as canções do disco atestariam as hipóteses elencadas. Tenho como pressuposto que elas apontam para determinados aspectos da sociedade brasileira que já não encontravam ressonância, além de representarem o Brasil saudosista, da ida e da volta – e, portanto a ideia de movimento – em busca de um lugar, de uma tomada de posição para se encontrar, seja no retorno, seja na despedida, mas nunca inerte. Fiz uma seleção prévia de algumas canções do disco, e não constam na análise *Zabelê*, *Nenhuma Dor* e *Remelexo*, pois incorreria em repetição desnecessária. As nove músicas eleitas deram conta de expressar os

[107] Quando afirmo que Caetano queria dar um passo à frente na cena musical da época, não penso que ele gostaria de "enterrar" o legado da Bossa Nova, porém, obter grandes conquistas tal como as obtidas por João Gilberto. Sabemos que a ideia de ruptura musical para o compositor estava direcionada para a canção de protesto e não ao legado bossanovista.

objetivos propostos.

O disco apresenta doze canções das quais quatro são interpretadas somente por Caetano (*Onde eu nasci passa um rio*, *Um dia*, *Quem me dera*, *Remelexo*), cinco por Gal Costa (*Avarandado*, *Nenhuma dor*, *Candeias*, *Minha Senhora*, *Maria Joana*) e nas outras três ambos fazem dueto (*Coração Vagabundo*, *Domingo*, *Zabelê*). A maioria das músicas é composta por Veloso, com exceção de *Candeias* (Edu Lobo), *Minha Senhora* (Gilberto Gil; Torquato Neto), *Maria Joana* (Sidney Miller) e *Zabelê* (Gilberto Gil; Torquato Neto). Em *Nenhuma Dor* ocorre a parceria de Caetano com Torquato Neto. A produção do disco foi feita por Dori Caymmi, que também assinou alguns arranjos, juntamente com Roberto Menescal e Francis Hime.

A canção que abre o LP, *Coração Vagabundo*, pode ser considerada como o primeiro sucesso do compositor, e de todas as canções que o compõem é a única lembrada pelo senso comum, sobretudo, na voz de Gal Costa. Segue a letra:

Meu coração não se cansa
De ter esperança
De um dia ser tudo o que quer
Meu coração de criança
Não é só a lembrança
De um vulto feliz de mulher
Que passou por meus sonhos
Sem dizer adeus
E fez dos olhos meus
Um chorar mais sem fim
Meu coração vagabundo
Quer guardar o mundo em mim.

A orquestração com a presença das madeiras é perceptível logo no início; o contrabaixo, embora num plano secundário e, principalmente, o violão realizam a batida da marcha rancho, mas com timbres característicos da bossa nova, como a caixa da bateria sendo tocada com vassourinhas. A tonalidade menor exprime tristeza, enquanto o tema da canção exalta a esperança – ("Meu coração não se cansa de ter esperança/ De um dia ser tudo o que quer") – num futuro libertário para o eu lírico, onde ele poderá ser o que bem entender. A sua intenção de guardar o mundo em si mesmo ("meu coração vagabundo quer

guardar o mundo em mim") destoa das composições empenhadas da época, indo ao encontro dos temas de amor da bossa nova. Os versos baseiam-se no lirismo, e a esperança direciona-se para a liberdade individual do sujeito da canção, e não para a premissa coletiva de um futuro renovado. A ideia de movimento, tese central para a compreensão do LP, encontra-se na figura da mulher que passou pelos sonhos do sujeito. Com a entrada de Caetano, a canção muda um pouco seu caráter e ocorre o aumento da dinâmica do arranjo com as intervenções dos instrumentos de sopro, ainda que prevaleça o intimismo tanto na orquestração, na melodia, quanto na entonação dos artistas. Segundo observou Bastos (2008, p.12), "a harmonização e orquestração de *Domingo* seguiam mais ou menos à risca a batuta utilizada por Tom Jobim em *Chega de Saudade*, mesmo que o primado da melodia parecesse em Caetano e Gal um procedimento forçado".

A chave pela qual tento compreender a concepção do disco torna-se mais explícita pela segunda canção, *Onde eu nasci passa um rio*, a qual além da questão do movimento – sobretudo do rio – aponta para o saudosismo com relação a sua cidade. A memória com o lugar de origem é reluzente, pois mesmo que ele conheça outros lugares, o tema demonstra grande filiação à terra natal. Os dois versos finais da terceira estrofe, – "mas o que é mais meu cantar, é isso o que eu canto aqui" –, apresentam sintonia com as canções de protesto, entretanto o seu contexto não expressa o mesmo sentido das músicas empenhadas em que o cantar muitas vezes se metaforizava como representação de liberdade coletiva, de grito contestador da realidade. Do ponto de vista musical, o início da melodia remete a *Upa Neguinho* (Edu Lobo/ Gianfranceso Guarnieri), canção produzida para o espetáculo *Arena conta Zumbi* (1965). Mesmo com os timbres da bossa nova, a música tem uma levada do baião – (especialmente devido ao contrabaixo) –, e o arranjo, principalmente pelas madeiras, faz menção ao universo nordestino.

Onde eu nasci passa um rio
Que passa no igual sem fim
Igual, sem fim, minha terra
Passava dentro de mim.
Passava como se o tempo
Nada pudesse mudar
Passava como se o rio
Não desaguasse no mar

O rio deságua no mar
Já tanta coisa aprendi
Mas o que é mais meu cantar
É isso que eu canto aqui
Hoje eu sei que o mundo
é grande
E o mar de ondas se faz
Mas nasceu junto com o rio
O canto que eu canto mais
O rio só chega no mar
Depois de andar pelo chão
O rio da minha terra
Deságua em meu coração

O sujeito da canção expressa conhecimento da imensidão do mundo, mas coloca em relevo que a sua arte, ou o seu canto, originou-se pela experiência com a terra natal. Os quatro últimos versos indicam que antes do rio desaguar no mar ele se assenta sobre o chão, ou seja, houve um acúmulo inicial de conhecimento para poder se *misturar* com outras "águas", com outras referências. Isso é basilar para compreender o "projeto de seleção" de Caetano Veloso, que diante de tantas referências em suas composições, nunca deixou de lado a Bahia.

Avarandado, por sua vez, tensiona um pouco o intimismo presente nas duas primeiras composições, dada a intensidade da orquestração no início da música, depois do solo da flauta que toca a melodia da canção. Ao contrário do lirismo das outras composições, essa se mescla entre o lírico e o épico. Percebo alguns elementos de caráter épico especialmente na introdução, que é a mais extensa de todo o disco. Ela inicia com a flauta tocando um trecho da melodia em um andamento lento e em tempo *rubato*. Após breve pausa da flauta, esta encerra a melodia, mas já acompanhada pela orquestra de cordas. Sobre essa nova textura, surge provavelmente uma trompa executando a mesma melodia da flauta, em um tempo mais regular. Ouve-se ainda o contrabaixo (com arco) num *ostinato* marcando contratempos e o piano apoiando a harmonia. Em seguida, inicia-se a parte cantada, na voz de Gal Costa, quando já não se ouvem as cordas, que farão intervenções discretas no restante do fonograma. A partir disso o acompanhamento fica a cargo da bateria que executa uma levada de marcha com as vassourinhas, do contrabaixo

em *pizzicato* marcando os tempos, e o piano que continua apoiando os acordes[108]. Ouvem-se, ainda, intervenções melódicas da flauta. No texto da canção, é perceptível como os próprios personagens estão em movimento: "Eu e minha namorada/Vamos andando na estrada". Certas marcas do vínculo entre canção e mudança social, recorrentes nas canções de protesto, são notáveis nos versos: "Qualquer canção, quase nada/Vai fazer o sol levantar/Vai fazer o dia nascer", diferente de *Onde eu nasci passa um rio* em que o canto dirigia-se exclusivamente ao eu lírico. Segue o tema da canção:

Cada palmeira da estrada
Tem uma moça recostada
Uma é minha namorada
E essa estrada vai dar no mar
Cada palma enluarada
Tem que estar quieta, parada
Qualquer canção, quase nada
Vai fazer o sol levantar
Vai fazer o dia nascer
Namorando a madrugada
Eu e minha namorada
Vamos andando na estrada
Que vai dar no avarandado do amanhecer

Conforme relatou Veloso na contracapa do disco, *Um Dia* era a sua canção mais recente. Percebe-se o amadurecimento do compositor, dada a maior complexidade formal da música quando comparada com as outras[109]. Há em *Um Dia* visível contraste com a levada das outras canções presentes no LP. Seu tema é romântico, narra a viagem e/ou distanciamento do sujeito da canção, que parece se ausentar para retornar no momento conveniente. Com relação a uma das hipóteses condutora da análise, percebo a noção de movimento não só na letra quanto também na forma, a qual apresenta modulações harmônicas, ainda que sutis. De acordo com a letra o movimento se expressa em quase

[108] Tempo *rubato* ou apenas *rubato* designa o aceleramento ou desaceleramento rápido do tempo de uma peça à discrição do solista ou do maestro. O termo nasce do fato de que o intérprete "rouba" um pouco do tempo de algumas notas e o compensa em outras. Já *ostinato* é um motivo ou frase musical que é persistentemente repetido numa mesma altura. A ideia repetida pode ser um padrão rítmico, parte de uma melodia ou uma melodia completa. Por sua vez, *pizzicato* é o modo de tocar os instrumentos de corda (geralmente os de arco) pinçando as cordas com os dedos.

[109] Para conferir a partitura de *Um Dia* ver: Chediak (1994, p118).

todas as estrofes mediante as palavras: “estou só preparando a hora de voltar”, “no rastro do meu caminho, no brilho longo dos trilhos, na correnteza do rio, vou voltando pra você”, “no tempo que vou”, “vou voltando como um dia”, “as estradas voltarão”, “voltarão trazendo todos”. Segue o tema:

Como um dia numa festa
Realçavas a manhã
Luz de sol, janela aberta
Festa e verde o teu olhar
Pé de avenca na janela
Brisa verde, verdejar
Vê se alegra tudo agora
Vê se para de chorar
Abre os olhos, mostra o riso
Quero, careço, preciso
De ver você se alegrar
Eu não estou indo-me embora
Estou só preparando a hora
De voltar
No rastro do meu caminho
No brilho longo dos trilhos
Na correnteza do rio
Vou voltando pra você
Na resistência do vento
No tempo que vou e espero
No braço, no pensamento
Vou voltando pra você
No Raso da Catarina
Nas águas de Amaralina
Na calma da calmaria
Longe do mar da Bahia,
Limite da minha vida,
Vou voltando pra você
Vou voltando como um dia
Realçavas a manhã
Entre avencas verde-brisa
Tu de novo sorrirás
E eu te direi que um dia
As estradas voltarão
Voltarão trazendo todos
Para a festa do lugar
Abre os olhos, mostra o riso
Quero, careço, preciso
De ver você se alegrar
Eu não estou indo me embora
Estou só preparando a hora
De voltar

Além da constante imagem de movimento, ocorre um diálogo com o tema do "dia que virá", porém esse dia faz referência ao eu-lírico e não apresenta caráter coletivo. Walnice Nogueira Galvão reconheceu essa especificidade na canção, e asseverou como o "mito" de "o dia" na recente obra de Caetano Veloso desloca essa "mitologia coletiva" a uma "mitologia privada". Em concordância com a análise da autora:

> O DIA, na canção de Caetano, aponta para a volta do nordestino à sua terra natal, depois de ter vindo trabalhar no sul. Representa uma aspiração que, embora comum a um grande número de indivíduos, está referida ao destino individual de cada um. A consolação não repousa sobre um mundo que se fará diverso, mas sobre a ideia de um retorno pessoal. É menos o dia que virá do que o dia em que eu voltarei. Ou melhor: é o dia que virá para mim, não para todos; embora eu seja legião. É o que ocorre nas canções de Caetano, como por exemplo naquela que se intitula, justamente, *Um dia* (GALVÃO, 1976, p. 101).

Conforme se apresenta em *Onde eu nasci passa um rio*, em que o cantar se restringe a uma perspectiva individual, nessa canção há o mesmo pressuposto quanto "ao dia". A matéria histórica entoada por Caetano não aponta para a perspectiva da cultura política nacional-popular, mas indicia o foco para a liberdade individual – um ideário que se legitima a partir dos anos 1970, aliada com a contracultura e as concepções da nova esquerda[110]. Embora a canção registre aspectos da leveza e organicidade da bossa nova, a performance vocal de Caetano está mais aguda, diferente da entonação joãogilbertiana; a condução rítmica se afasta da levada da bossa nova, pois tanto o andamento do violão quanto da bateria estão mais intensos. Grosso modo, *Um dia* indica o começo do projeto de Veloso em direção a canções que incorporam este gênero, mas misturados a outros elementos rítmicos e timbrísticos, além de esboçar futuras mudanças ideológicas.

Em *Domingo*, canção que intitula o disco, a levada da valsinha conduz o ouvinte à dança em um movimento de vai e vem, enquanto o texto verbal chama para o movimento da dança coletiva em roda; tanto na roda quanto no movimento da valsa acontece o retorno ao lugar de origem. O texto imprime duplo sentido à palavra rosa: ora uma flor, ora uma

[110] Essa problemática da contracultura e da chamada "nova esquerda" será discutida no terceiro e quinto capítulos.

mulher. As intervenções orquestrais no meio da música trazem a sensação de um ambiente lúdico e tradicional, como a praça de uma cidade interiorana, espaço social das festas. No caso do tema da canção, o cancionista narra um ambiente de festa em que as pessoas estão supostamente dançando em roda. Nessa linha, verifica-se a interação entre o sentido da letra com a música. Do ponto de vista do tema, a canção registra um tempo diferente daquele vivido pelo compositor, mas como ocorre nas canções de Chico Buarque (em especial com *A Banda*) a nostalgia não desloca a canção do seu contexto histórico. Veja o tema:

Roda, toda gente roda
Ao redor desta tarde
Essa praça é formosa
E a rosa pousada
no meio da roda
No meio da tarde
de um imenso jardim
Rosa, não espera por mim
Rosa, menina pousada
Não espera por nada
Não espera por mim
Roda, toda gente roda
Ao redor desta praça
Esta tarde está morta
E a rosa, coitada
Na praça e na porta
Na sala, na tarde
do mesmo jardim
Que dia espera por mim
Nova, perdida, calada
Não há madrugada
esperando por mim
Nova, perdida, calada
Não há madrugada
esperando por mim

Para finalizar, algumas palavras recorrentes nas canções de protesto também são ressignificadas: é o caso da espera, da madrugada e do dia, as quais aludem apenas ao sujeito.

Candeias, composta por Edu Lobo, é um samba com estilização da bossa nova, cuja orquestração está bastante afinada aos arranjos de Tom Jobim, embora a letra demonstre

certa inspiração nas composições de Caymmi[111]. Ela entra em sintonia com o disco ao demonstrar a alegria do sujeito da canção por retornar à Bahia, exaltando questões peculiares sobre a cidade de Candeias. A experiência na "terra nova", moderna, parece não ter sido suficiente para que o eu-lírico possa contar as histórias que viveu. Suponho que esses versos possam ser interpretados à luz da perspectiva benjaminiana, a qual reconhece na modernidade o declínio da narração em virtude da nova experiência do homem moderno, a vivência[112]. Ao contrário do que existe na chamada "terra nova", o eu-lírico busca na cidade de Candeias o que não encontrou quando estava distante, por exemplo, as experiências cotidianas que davam sentido a sua vida, além de poder estar próximo da mulher que ama, e desejar um contato mais direto com aspectos da natureza: "Da terra nova nem saudade vou levando/pelo contrário, pouca história pra contar/ Quero ver a lua vindo por detrás da samambaia. Rede de palha se abrindo em cada palmo de praia/Quero ver a lua branca clareando como um dia". Segue a letra na íntegra:

Ainda hoje vou-me
embora pra Candeias
Ainda hoje meu amor
eu vou voltar
Da terra nova
nem saudade
vou levando
Pelo contrário, pouca
história pra contar
Quero ver a lua vindo
por detrás da samambaia
Rede de palha se abrindo
em cada palmo de praia
Quero ver a lua branca
clareando como um dia
E nos teus olhos de espanto
Tudo quanto eu mais queria
Ainda hoje vou-me

[111] A analogia com Caymmi é feita na medida em que o compositor Baiano descreve em suas canções as belezas da Bahia. De acordo com Risério (1993, p.63) "Caymmi recriou esteticamente a Cidade da Bahia como a conheceu entre as décadas de 20 e 40 do século que está passando: uma cidade tradicional, semiparalisada, culturalmente homogênea, curtindo seus dias de vagarosa estância da vida urbana pré-industrial". Ainda sobre o compositor ver: Longo (1996).

[112] Inspiro-me mais uma vez em Walter Benjamin op.cit. Conferir também: Benjamin (1994, p. 103-149).

embora pra Candeias
Ainda hoje meu amor
eu vou voltar
Da terra nova nem
saudade vou levando
Pelo contrário, pouca
história pra contar
E nas sombras lá de longe
Lá onde o céu principia
Quero ver mestre proeiro
no remo e na valentia
Procissão de velas brancas
no sentido da Bahia

Candeias realiza o retorno para uma vivência contrária a da vida moderna. Características tradicionais como a "procissão de velas brancas", a "rede de palha", iluminam o retorno para um Brasil "tradicional", supostamente não corrompido pelas mazelas da cidade grande. Vale lembrar que a canção é de Edu Lobo, cujo projeto estético apresenta suas peculiaridades, porém, encontra-se mais próximo de Chico Buarque do que de Caetano Veloso. Como demonstrou o trabalho de Martins (2008, p.149), a trajetória artística de Edu Lobo, inspiradas por Baden Powell e Carlos Lyra, e na proposta teórica de Mário de Andrade, centrou-se no engajamento de orientação nacional-popular, e não dispensou em sua obra "qualidade musical e uma fluida comunicação com o público"[113].

Quem me dera, por outro lado, conta a história de alguém que deixou a Bahia e não voltará: "Adeus meu bem, eu não vou mais voltar. Se Deus quiser, vou mandar te buscar". Ao mesmo tempo, revela muita saudade, o desejo de poder estar na Bahia, e contempla os aspectos do Estado: "Ai, quem me dera. Voltar, quem me dera um dia. Meu Deus não tenho alegria. Bahia no coração", como verifica-se pelo texto da matéria cantada:

Adeus, meu bem
Eu não vou mais voltar
Se Deus quiser,

[113] Para maiores informações sobre Edu Lobo conferir Napolitano (2001, p. 110-113). De modo geral, o autor compreende a obra de Edu Lobo entre 1964 e 1965 "como uma tentativa de uma canção épica nacional-popular, matizada nos efeitos contrastantes (poéticos e melódicos) e apoiada em acordes menos óbvios (uso constante da sétima e da nona) e arranjos mais funcionais e menos ornamentais. Por outro lado, Edu Lobo não dava prioridade ao gênero 'samba' e seus efeitos rítmicos mais exuberantes".

vou mandar te buscar
De madrugada, quando
o sol cair dentro d'água
Vou mandar te buscar
Ai, quem me dera
Voltar, quem me dera um dia
Meu Deus, não tenho alegria
Bahia no coração
Ai, quem me dera o dia
Voltar, quem me dera o dia
De ter de novo a Bahia
Todinha no coração
Ai, água clara que não tem fim
Não há outra canção em mim
Que saudade!
Ai, quem me dera
Mas quem me dera a alegria
De ter de novo a Bahia
E nela o amor que eu quis
Ai, quem me dera
Meu bem, quem me dera o dia
De ter você na Bahia
O mar e o amor feliz
Adeus, meu bem
Eu não vou mais voltar
Se Deus quiser,
vou mandar te buscar
Na lua cheia
Quando é tão
branca a areia
Vou mandar te buscar

A canção figura no apelo a Deus, tema recorrente em sambas de Noel Rosa como *Até Amanhã*, *Deus Sabe o que faz* e *Palpite Infeliz* e, igualmente, em algumas canções de Cartola como *Grande Deus*, *Enquanto Deus consentir*, dentre outras. A introdução é melancólica, somente com o solo de violão, mas ocorre mudança de clima com a entrada do agogô de castanha, que introduz a levada do samba de roda baiano. A partir disso a música se intensifica e a sonoridade ganha um tom menos lamentoso, ainda que a entonação do cancionista permaneça a mesma, e o tema continue melancólico e saudosista. No fim, sobressai o saudosismo inicial tanto no texto verbal, quanto pelo arpejo dos acordes do violão que contribuem a esse sentimento. A viagem do eu-lírico para um lugar não especificado pelo tema não aponta para nenhum motivo específico, mas supõe a

necessidade da ida e a vontade do retorno. Dado o contexto da época, esse movimento talvez aluda à migração do nordestino em busca de melhoria de vida que, se alcançada, manda buscar a família; tema presente em *Pedro Pedreiro* de Chico Buarque que, como vimos, registra a crítica na esperança do trem da história.

Já *Minha Senhora* é um samba na levada da bossa nova, tal como a maioria das canções do disco, ainda que as levadas nem sempre sejam, pois há baiões, samba de roda, marcha e valsa. Junto com *Quem me dera* e *Candeias* essa canção forma a tríade do tema relacionado com a questão do movimento e da busca. Ainda que não na chave do movimento, Galvão (1976, p. 103) percebeu na obra de Caetano anterior ao tropicalismo a "importância das imagens de partida". Segundo expôs a autora:

> A obra de Caetano [...] mostra-se a tal ponto impregnada pelo destino comum aos homens de sua terra [...] que praticamente todo o seu imaginário é referido a esse destino. Muitas de suas canções abordam o tema do indivíduo que é obrigado a deixar sua terra em busca de trabalho; e mesmo quando o tema central não é esse, as imagens de partida são importantes (GALVÃO, 1976, p. 103).

O lamento da canção, tanto pela harmonia quanto pela performance vocal é eminente. O texto verbal expressa uma simples canção de amor em que o sujeito busca por sua "senhora" e lhe oferece presentes. Manifesta-se no texto a falta de direção do eu-lírico e sua *busca* para encontrá-la, principalmente através desses versos: "Dizei-me por qual estrada é que eu devo caminhar". A totalidade da letra também sugere essa busca:

Minha Senhora
Onde é que você mora
Em que parte desse mundo
Em que cidade escondida
Dizei-me que sem demora
Lá também quero morar
Onde fica essa morada
Em que reino, qual parada
Dizei-me por qual estrada
É que eu devo caminhar
Minha senhora
Onde é que você mora
Venho da beira da praia

Tantas prendas que eu lhe trago
Pulseira, sandália e saia
Sem saber como entregar

Maria Joana, composta por Sidney Miller, é um samba que dialoga com vários temas já colocados nos sambas urbanos da década de 1930, como a questão do "feitiço", do terreiro, bem como os elementos primordiais para a execução do samba como religião: "Não faz feitiço quem não tem um terreiro"; e desse propriamente como gênero musical: "Nem batucada quem não tem um pandeiro". "Não cai na roda quem tem perna bamba". "Não é de nada quem não é de samba". Esses versos aludem a canções como *Samba da Minha Terra* de Dorival Caymmi, cujo trecho "quem não gosta de samba bom sujeito não é, é ruim da cabeça ou doente do pé" exemplifica a ligação; igualmente à *Feitiço da Vila* de Noel Rosa, dentre outras canções de Almirante com o grupo "O Bando de Tangarás". A canção também tematiza a relação com o dinheiro, da mulher que sai em busca de ascensão e deixa o companheiro, ao contrário da maioria dos sambas no qual normalmente é o homem quem deixa a casa, ainda que em *Oh! Seu Oscar* (Ataulfo Alves/Cyro Monteiro) é a mulher quem sai de partida. Segue a letra:

Não faz feitiço
quem não tem um terreiro
Nem batucada
quem não tem um pandeiro
Não vive bem
quem nunca teve dinheiro
Nem tem casa pra morar
Não cai na roda
quem tem perna bamba
Não é de nada
quem não é de samba
Não tem valor
quem vive de muamba
Pra não ter que trabalhar
Eu vou procurar
um jeito de não padecer
Porque eu não vou
deixar a vida sem viver
Mas acontece
que a Maria Joana
Acha que é pobre,

mas nasceu pra bacana
Mora comigo, mesmo
assim não me engana
Ela pensa em me deixar
Já decidiu que
vai vencer na vida
Saiu de casa
toda colorida
Levou dinheiro
pra comprar comida
Mas não sei se vai voltar
Eu vou perguntar:
Joana, o que aconteceu?
Dinheiro não faz
você mais rica do que eu.

Maria Joana resgata vários temas da tradição da música popular brasileira, aludindo ao espaço social do samba, o terreiro, onde a música estava organicamente relacionada à religião: "feitiço". Também coloca em pauta a questão financeira, que é o entrave no relacionamento do casal. A canção configura a mulher malandra, aquela que vai deixar o marido; o homem, nesse caso, coloca-se como um "fracassado".

Pela análise das canções fica patente o legado de João Gilberto na obra de Veloso, o que não é novidade, mas me convida a outra observação: *Domingo* expressaria o adeus do compositor a essas referências, por isso o caráter saudosista do disco, mesmo que não totalmente melancólico[114]. É um álbum em que se encontra a síntese realizada pela bossa nova, há processo de seleção, demonstrando o "aprendizado" do compositor sobre um material sonoro que foi de extrema importância para a música popular, portanto, ele estaria retomando as suas "melhores conquistas". O interessante é pensar como a estreia de Caetano ocorre através de uma despedida, um adeus, numa espécie de *começar já deixando*. Assim, "Domingo" é um disco cuja estrutura musical liga-se à bossa nova, principalmente às harmonizações de Tom Jobim e à levada de João Gilberto, porém não exprime um "projeto de felicidade" ao Brasil, tal como demonstra o artigo de Lorenzo

[114] Consultar o texto escrito por Caetano Veloso na contracapa do LP "Domingo", citado na página 102 da tese.

Mammi sobre o projeto utópico de João Gilberto[115], "produto de um momento feliz da história brasileira", mesmo que relacionado a um processo histórico malogrado, o nacional-desenvolvimentismo, apresenta uma noção de tempo suspensa. Mammi constata a contento nesse texto a relação dialética entre forma estética e forma social, ao verificar como "enquanto linguagem artística" a bossa nova deixou uma herança para projetos futuros. Em seus termos:

> [...] a bossa nova não foi apenas o produto de um momento feliz da história brasileira. Ela é aquele momento feliz, sua eternização, e com isso a possibilidade perpétua de retomar os fios interrompidos. Enquanto linguagem artística, *mesmo que esteja ligada a um processo histórico que fracassou, seu êxito independe daquele fracasso*. *Nela, a hipótese não realizada se torna fundamento, ponto de partida de qualquer hipótese futura* (MAMMI, 1992, p. 64, grifos meus).

Dessa maneira, *Domingo* seria o ponto de partida aos futuros projetos de Caetano. Todavia, para Manoel Bastos, inspirado pela análise de Lorenzo Mammi, a melancolia presente neste disco deve-se à impossível "promessa de felicidade" colocada pela bossa nova.

> O tom de melancolia de Domingo remetia à impossibilidade da experiência musical brasileira voltar um passo. [...] O saudosismo melancólico de Domingo diante da bossa nova era a demonstração do caráter histórico da promessa de felicidade – ou seja, ela não estava mais disponível em seus termos bossanovistas, que sustentavam a 'elevação' da tradição popular ao estatuto moderno e, com isso, sugeriam o fim das cisões e desigualdades. Domingo é a configuração involuntária do desacerto da experiência musical brasileira que buscou aliar a inspiração bossanovista com interesse político. […] Revelava exatamente o desejo insustentável deste retorno pacificado ou fidelidade musical (BASTOS, 2008, p.16).

A interpretação do autor é importante, sobretudo ao observar que o disco seria "a configuração involuntária do desacerto da experiência musical brasileira que buscou aliar a inspiração bossanovista com interesse político". Diante disso, *Domingo* choca-se com os

[115] Para outra interpretação a respeito do "projeto de felicidade" na canção de João Gilberto, ver o artigo de Garcia (2012, p. 207-231).

ideais de parte das canções de protesto que buscaram adequar a forma da bossa nova ao conteúdo engajado; as canções expressivas de temas da época como o migrante, a volta à terra natal, o nordeste, e as pessoas simples do povo, não figuram na totalidade do disco. Ademais, muitas delas, como *Candeias*, *Maria Joana*, que aludem a um Brasil tradicional e dialogam com a tradição da música popular brasileira, especialmente com o samba, não foram compostas por Caetano.

Por meio da análise de Barros outra correspondência é possível, ainda mais, quando levamos em conta a forma artística. *Domingo*, embora apresente no texto verbal das canções vários apontamentos à melancolia, não representa completamente esse sentimento, ao contrário das canções de Chico Buarque. O caráter saudosista, por outro lado, pode ser considerado. Porém, a melancolia e o melancólico figuram certo estado latente de morbidez, o que não seria o caso desse disco o qual expressa a perspectiva de *movimento em busca de uma solução.* Mas Bastos afirma que a melancolia do disco alude ao impossível retorno da música popular brasileira de dar um passo atrás. Nesse sentido, contradizia com o projeto progressista de Veloso, uma vez que engessou "a organização orgânica da Bossa Nova e sua linguagem, sem que estas se apresentassem como uma necessidade interna" (BASTOS, 2008, p.12). A meu ver o aprendizado bossanovista de Caetano rearticulou-se ao seu projeto futuro, na medida em que o disco manifesta a *estreia de despedida*, ou o *começar já deixando* do cancionista. O LP revela, muito bem, como Veloso soube incorporar o projeto modernizador da bossa nova para superá-lo no futuro através da incorporação das diversas referências do chamado "som universal". Mas em concordância com Bastos (2008, p.13), para Caetano era necessário guiar-se pela conduta bossanovista como "método de composição", mas não como "conteúdo musical".

Ainda como sugere o autor, ao contrário da canção de protesto e da Jovem Guarda, esse disco "apresentava em tom nostálgico, saudosista [...], o retorno impraticável à suposta felicidade da década de 1950", e da mesma forma que esses outros movimentos musicais, utilizou-se da matriz da bossa nova para subvertê-la numa "tentativa desesperada de decalcá-la". Em busca da "progressão pelo retrocesso" *Domingo* seria a "primeira tentativa de botar em prática o projeto progressista de Caetano, que estava bastante preocupado com a suposta contra-marcha na linha evolutiva" (BASTOS, 2008, p.15). Se há decalque no

disco, ele não se coloca pela busca do passado, mas tenta demonstrar o quanto esse passado, ainda que moderno, não condizia com o contexto vigente, mesmo que fosse essencial aos seus pressupostos como "ponto de partida de qualquer hipótese futura" – para falar como Mammi. A necessidade de dar um passo à frente na música popular era basilar ao compositor, não só para se inserir neste campo, mas, igualmente, por uma necessária questão mercadológica somada aos impasses ideológicos da época. Portanto, a tese da melancolia devido à impossibilidade de Caetano em retornar ao projeto utópico da bossa nova não parece adequada.

No início deste estudo, a pergunta foi descobrir o motivo pelo qual Caetano gravou "Domingo", visto que em 1966 havia declarado o quanto era preciso para a canção brasileira se desapegar do passado mediante a lição de João Gilberto. A contracapa do LP expõe certas "desculpas" do compositor, por assim dizer, visto o descompasso com os seus últimos projetos (na sua visão!). Sem desconsiderar esses fatores, suponho que a produção de "Domingo", tratada nesse trabalho como despedida, ou melhor, como um *começar já deixando*, uma *estreia de despedida*, encontra substrato nas declarações do compositor para a Revista *Civilização Brasileira*, ao dizer que embora não se considere saudosista, propõe uma retomada "das melhores conquistas" através de "uma possibilidade seletiva como base de criação". Pois, "se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela" (VELOSO, 1966, p. 378-379).

Avento que "Domingo" conjuga o conhecimento de Veloso da bossa nova de João Gilberto e aponta para um *movimento em busca de solução*. Contudo, na maioria das canções ocorre uma contradição entre a linguagem musical, baseada na organicidade bossanovista, com o tema do movimento. A exceção disso encontra-se em *Um Dia*, na qual existe maior cromatização da harmonia se comparada com as outras músicas do LP. Nessa linha, outra interpretação é possível: no acirrado contexto do pós-1964 no qual a MPB expressava diversos impasses estético-ideológicos, "Domingo" traz uma acertada filiação do legado musical da bossa nova, para fazer frente à canção empenhada que incorporou a sua linguagem, mas recorreu às tematizações engajadas. Produzido em meio à *estrutura de sentimento nacional-popular*, esse disco traz alguns temas que podemos relacionar com a

esperança no dia que virá, porém estas passagens não dão força à totalidade do disco. O Brasil representado no LP convida à mudança, mas não aponta para uma direção específica, ainda que a forma musical concretize equilíbrio e organização. Portanto, "Domingo" imprime certa ambiguidade e tensão entre o equilíbrio e, ao mesmo tempo, a busca por algum outro resultado, pois o equilíbrio, embora pacificador (e por isso não combativo), não apresentava para Caetano correspondência com a realidade. Como disse Nelson Lins e Barros (1966, p.378), "nós temos que enfrentar a realidade. E a realidade atual é da estridência". É a essa "realidade da estridência" que Caetano se voltará em seus projetos futuros.

Além da análise da matéria artística, a capa do disco enuncia características que contribuem para a composição da *estreia de despedida* (ou do *começar já deixando*) de Caetano Veloso, da recorrente cena musical da época.

Figura 3. Capa e contracapa do LP "Domingo" (1967):

A modesta produção de “Domingo”, como salientou Caetano (1997, p. 156), foi vista pelo compositor como uma maneira de se inserir na cena musical brasileira. Para ele, o LP exprimia possibilidades de profissionalização: “Eu próprio – que a essa altura não via para mim outra vida que não fosse uma vida de artista – vira surgir a oportunidade de gravar um LP” (VELOSO, 1997, p. 125). Em seu livro de memórias evidencia-se tanto o desejo de se profissionalizar artisticamente quanto o reconhecimento das regras do mercado para obter sucesso. Além da nota colocada na contracapa do disco, demonstrando sutilmente a sua inspiração outra para a música brasileira, Caetano afirma que durante o período de gravação de “Domingo”, ele e Rogério Duarte preparavam um repertório para Gal com a intenção de superar a “oposição MPB/Jovem Guarda quanto àquela outra oposição, mais profunda, que se dava entre Bossa Nova e samba tradicional, ou ainda entre música sofisticada moderna [...] e música comercial vulgar de qualquer extração [...]” (VELOSO, 1997, p. 126).

A capa do disco foi idealizada pela própria gravadora, sem a interferência de Gal e Caetano. A foto foi tirada no Outeiro da Glória, no Rio de Janeiro, em frente a uma igreja antiga para que os artistas parecessem estar na Bahia. Ainda de acordo com Caetano, “eram

fotos em preto e branco, e a que foi escolhida é simpaticamente inconclusiva e despretensiosa" (VELOSO, 1997, p. 156). Diferente da observação do compositor, essa foto congrega muitos dos aspectos verificados na análise do disco, deixando manifesta a ideia de adeus. O LP se adequa ao projeto do compositor e não deve ser visto como uma ruptura brusca com o que viria depois, mas como uma maneira de apresentar a importância da bossa nova e o "aprendizado" de Veloso sobre o gênero para poder seguir adiante.

Na capa de "Domingo" observa-se Caetano e Gal em preto e branco, como numa foto desbotada, ou sem cor, bem comportados e vestidos à moda bossanovista; o corte de cabelo de Gal, inclusive, lembra Nara Leão; avalio a expressão da cantora como alguém que olha para o passado, aparentemente nostálgica, enquanto em Caetano figura a imagem do "pensador", que com a testa franzida não olha nem para o passado e nem ao futuro, mas, concentrado, apresenta um semblante que denota desconfiança, num posicionamento intermediário ou, talvez, alguém que estaria vivendo o presente, ainda que de maneira desconfortável. Segundo Veloso o designer gráfico colorido com os nomes de ambos no alto da foto o desagradou, embora tenha ficado satisfeito com o texto escrito por ele na contracapa do LP. Em suas palavras:

> (...) um desenhista do departamento de arte da companhia cercou-a (a foto) daquelas letras que parecem estar se derretendo, e de motivos decorativos igualmente em liquefação – tão característicos da arte gráfica mais vulgar dos anos 60 –, em tons de azul e rosa fortes, e eu fiquei deprimido. O texto que eu escrevi para a contracapa era bom. Sincero e claro, ele rendia homenagens íntimas, trazia muito de Santo Amaro e de Salvador (...), dava conta da defasagem entre o que o disco continha e meus interesses de então: anunciava uma virada para o 'futuro' em que eu estava engajado, quase enunciava o tropicalismo (VELOSO, 1997, p.156-157).

Numa correspondência contrária à declaração de Caetano, suponho que a placa com o nome de ambos escritos com letras psicodélicas, emblemáticas da segunda metade da década de 1960 e, sobretudo, do movimento da contracultura e da cultura pop, que brevemente seria algo comum em capas de discos e em anúncios de revistas no Brasil, denota o diferencial. Ela visivelmente contradiz com as imagens em preto e branco (desbotada), e a sua posição – no alto – num cor de rosa com fundo azul bastante chamativo

anuncia o que estaria por vir: a contracultura aliada a um caráter mercadológico mais atraente aos consumidores[116]. A foto em preto e branco dos artistas se justapõe com os seus nomes escritos de maneira espetaculosa no alto da capa, colocando em contraste e em evidência um projeto moderno em detrimento de outro que também foi fruto da modernidade. Dito de outro modo, a capa simboliza, talvez de modo involuntário à percepção de Veloso, seu projeto de dar um passo à frente, de "resgatar a linha evolutiva" da MPB através dos ensinamentos estéticos de João Gilberto.

Ora, a modernidade da bossa nova, representada pelas imagens em preto e branco, e pela caracterização de Gal e Caetano, alude a uma modernidade já envelhecida, em tensão com o letreiro colorido cuja inspiração está na *pop art* da década de 1960. Assim, a capa de "Domingo" conclama para o ponto de partida do projeto futuro de Caetano ao colocar justapostos dois momentos: a modernidade "envelhecida" da bossa nova em paralelo à modernidade da "cultura universal" que viria com o tropicalismo. A bossa nova e toda a utopia estético-ideológica a ela relacionada colocam-se como algo antigo, cujo caráter de tradição só foi possível no contexto da modernidade. Ela está representada como um projeto moderno que foi se superando, se esgotou, dada a finitude inerente a esse contexto; como tradição, pôde se monumentalizar.

A chave para o entendimento teórico dessa modernidade "envelhecida" representada na foto fundamenta-se na análise de Walter Benjamin em seu estudo sobre o poeta Charles Baudelaire, no qual identifica o caráter perecível da modernidade que, no entanto, ainda deixa rastros "eternos e imutáveis"[117]. Quando afirmo que a bossa nova coloca-se como algo antigo, isso não significa que ela se vincula a um contexto pré-moderno, arcaico, mas como um gênero que precisava se superar dentro da própria lógica imposta pela modernidade, ainda que as suas características estéticas não fossem apagadas por completo.

---

[116]Sobre a contracultura ver: Bennett (2001, p. 24-41).

[117] O poeta Charles Baudelaire é considerado o "pai" da Modernidade. Seus escritos captaram muito bem as mudanças que essa época provocou. No poema em prosa "O pintor da Vida Moderna", Baudelaire foi perspicaz na descrição da Modernidade como "o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável" (BAUDELAIRE, 1996, p. 26). Ou seja, o poeta percebeu a questão como um processo que não se esgota de uma hora para outra, que mesmo sendo fugaz, deixa sempre algumas marcas que, por sua vez, vão se recriando e se destruindo.

É nesta direção que a capa de "Domingo" deve ser entendida. Além de "antiga", a bossa nova assume um caráter tradicional, o qual também só pôde ser "inventado" na modernidade, como demonstrou Hobsbawm ao analisar o quão modernas são certas "tradições inventadas" na Inglaterra[118].

Diante dessas colocações, depreende-se que o impacto das manifestações artísticas nacionais-populares não apresentou força substancial nas canções de Caetano Veloso. Ainda que o seu primeiro compacto estivesse afinado com essas manifestações culturais e, naquele contexto, até mais próximo ao PCB do que percebemos nas canções de Chico Buarque, as diferenciadas expressões do nacional-popular serviram mais como referência daquilo que o compositor gostaria de superar do que um modelo para sua estética. Portanto, inerente à estrutura de sentimento nacional-popular à brasileira, as composições de Caetano expressaram brevemente a sua concretização. O aspecto mais notável será verificar o quanto as suas obras ajudaram a modificar essa estrutura.

Diferente de Chico Buarque, Caetano já parece adentrar no cenário da música brasileira com uma sensibilidade diferente daquela da corrente nacional-popular no que se refere aos impasses musicais da época. Todavia, as suas canções no período pré-tropicalista se afastam do *mainstream* das canções engajadas, tal como as de Chico. A política cultural nacional-popular da década de 1960 serviu como inspiração para que Caetano seguisse por outra via. O compositor já notava que a esperança na arte como possibilidade de conscientização e aproximação do povo estava fadada ao fracasso. Segundo expôs no debate de 1966:

> Acho absurda a afirmação de que todo grande sucesso corresponde a uma grandeza qualitativa (...). É preciso saber a que servem, de que servem as grandes promoções de nomes e obras – não raro das piores coisas. Constante as ondas publicitárias têm sido o sintoma dos aspectos negativos da realidade. A alienação também é um dado real, é coisa definida e talvez seja o conceito que melhor defina a realidade brasileira.

[118] Para a análise da Modernidade em Benjamin me apoiei no livro *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Também verifiquei o artigo "Por que o Moderno Envelhece tão Rápido: concepção da modernidade em Walter Benjamin", escrito por Bernd Witte (1992, p. 103-117). Disponível em: http://www.usp.br/revistausp/15/08-bernd.pdf. Acesso em: 10 ago. de 2012. Para o conceito de "tradição inventada" conferir: Hobsbawm; Ranger (1997, p. 9-23; 271-316).

> Eu não tenho dúvida de que muitos dos grandes sucessos se servem dela, servindo-a. O fato de saber que eles correspondem a exigências da realidade não me obriga a compactuar com eles (...). É exatamente criando uma cultura, correspondente com a necessidade que começam a ter os jovens brasileiros, que eu encontro minha única possibilidade de – justa – de estar integrado nela. Sei que a arte que eu faço agora não pode pertencer verdadeiramente ao povo. Sei também que a Arte não salva nada nem ninguém, mas que é uma das nossas faces. Me interessa que corresponda o que faço à posição tomada por mim diante da realidade brasileira. Por mim e por todos os moços de classe-média, que estudam nas faculdades e se interessam em lutar contra a alienação (...) (VELOSO, 1966, p. 383-384).

Essa citação auxilia para o argumento colocado acima, pois denota a autoconsciência do compositor e a sua entrada nesse certame estético-ideológico como uma figura disposta a modificar o cenário musical. É claro que os seus objetivos estavam também vinculados à possibilidade de sucesso e reconhecimento pessoal, mas, igualmente, o sentido expresso nas canções de "Domingo", em conjunto com a capa do LP, representam a despedida de uma importante fase do processo histórico brasileiro, no qual os ideais da política cultural de esquerda, mesmo em suas variadas contradições, ainda acreditava em possibilidades de transformação coletiva da sociedade. Por outro lado, as canções de Veloso, embora com certos toques saudosistas, engendraram sinais dessa impossibilidade, apontando para uma nova fase do processo histórico brasileiro, na qual a sociedade civil e política não congregavam ideais revolucionários baseados, sobretudo, na luta política organizada. Não mais interessado em representar aspectos relacionados ao tipo social do "povo", Caetano volta-se aos interesses de uma parcela da juventude brasileira que, em fins da década de 1960, assentava-se em ideologias de outra "ordem".

Se em *Samba em Paz* e *Cavaleiro* percebe-se aspectos condicentes ao nacional-popular, as canções expressas no LP "Domingo" apontam para a individualidade em detrimento do coletivo, além de outras características que o distanciam dos pressupostos dessa manifestação artística, situando-se, por assim dizer, numa posição intermediária entre *aquilo que é* (o projeto nacional-popular) e o que *já não pode ser* (o projeto nacional-popular), mas estruturado esteticamente pela bossa nova. Na chave do movimento, as canções desse LP figuraram em certo desconforto com a realidade e, igualmente, a perda de

referências à pergunta de para onde caminhar: seguir adiante ou retroceder? Algumas canções analisadas como *Onde eu nasci passa um rio*, *Avarandado*, *Domingo*, *Candeias*, *Minha Senhora*, *Quem me dera* e *Maria Joana*, centram-se nesse impasse, ou pela convicção de que é preciso ir ou, então, voltar. A desorientação de alguns personagens salta aos olhos, como ocorre em *Minha Senhora*, quando o eu-lírico pergunta: "Dizei-me por qual estrada/ É que eu devo caminhar" em busca de encontrar a mulher por quem demonstra interesse.

Destarte, a análise de "Domingo" explicita a *estreia de despedida*, o *começar já deixando* do artista, ao contrário do seu compacto simples. As duas canções do compacto (*Samba em Paz* e *Cavaleiro*) não apresentam força visto o todo da sua produção, a qual esteve contraposta ao nacional-popular. Por outro lado, ela precisou ser explicitada para manifestar a importância da cultura política dos anos 1950 e 1960, em relação à qual Caetano proclama o *luto* e não a *melancolia*. Essa condição melancólica se tornou mais visível nas primeiras canções de Chico Buarque, em que a retomada do passado se manifestou em conjunto com a perspectiva de rememoração. Contudo, os protagonistas das suas canções esmorecem diante dos problemas colocados pela modernidade. Nessa perspectiva, a sua matéria cantada declina diante de um projeto ao futuro incorrendo na melancolia, enquanto a incorporação da Bossa Nova em Caetano Veloso assume, como veremos, a perspectiva do luto.

2.4 Luto & Melancolia: síntese da leitura da Modernidade na matéria cantada de Chico Buarque e Caetano Veloso de meados da década de 1960

As análises das canções de Chico Buarque e Caetano Veloso que orientaram os dois primeiros capítulos do estudo pautaram-se, em especial, pela compreensão dos rumos da modernização à brasileira no pós 1964. Ambos encontraram na bossa nova o impulso para o desenvolvimento dos seus trabalhos. Como se sabe, o contexto ideológico no qual a bossa nova se inseriu era o de crença nas possibilidades edificadoras do Brasil. As canções bossanovistas serviram como trilha sonora perfeita para um país que investia no

desenvolvimento industrial, acreditando que estávamos a um passo de nos tornarmos um país moderno. Mas a modernidade, a sofisticação e a racionalidade do modo de construção da estrutura musical bossanovista não compartilharam com os aspectos contraditórios da modernização brasileira. E o desenrolar dessas contradições culminaram, dentre outros aspectos, no golpe civil militar.

Em conjunto com as referências bossanovistas e toda a suavidade e leveza ligadas a ela, Chico e Caetano – herdeiros da cultura política dos anos 1950 – ajudaram a construir e também incorporaram em suas produções aspectos da cultura política do pós 1964. Em outras palavras, eles conjugaram em suas canções, cada qual a seu modo, tanto a beleza bossanovista quanto os diversos problemas de um país periférico sob as intempéries de um governo autoritário, revelando as incertezas e as frustrações de uma derrota política à esquerda. O processo de formação da chamada MPB, especificamente as canções que estruturaram essa "instituição sociocultural", além de expressarem o Brasil como projeto de nação, ou melhor, diversificados projetos nacionais, tentando articular "as falas dos intelectuais e do 'povo', categorias que deram sentido ao imaginário político entre 1964 e 1968" (NAPOLITANO, 2001, p. 174), esteve, igualmente, pautado pela chave da derrota. Ou seja, a MPB e, especialmente, Chico Buarque e Caetano Veloso elaboraram as suas obras pela chave da derrota. Derrota essa que até certo momento acreditava-se ser reversível, por isso o caráter de resistência simbólica na aura da MPB, bem como a possibilidade de conjugar canção e projeto nacional à esquerda.

Como demonstro nesse capítulo dedicado a Caetano Veloso, o delineamento do seu projeto no debate que tensionou o campo da MPB se torna explícito com a proposição da retomada da "linha evolutiva". De acordo com a análise de Napolitano:

> Ao sugerir a retomada do 'momento João Gilberto', Caetano indicava o procedimento crítico através do qual o intérprete baseou sua criação, cujo eixo era a ideia de seletividade consciente, filtrada por uma informação técnico-musical avançada na busca de uma síntese atualizada em relação às tendências mais criativas da música popular dos grandes centros internacionais. Esta, por sua vez, deveria estar de acordo com os problemas colocados pela cultura 'nacional' como um todo. [...] Em linhas gerais, Caetano propunha não só um outro procedimento de criação musical e pesquisa de materiais, mas esboçava uma espécie de projeto

> historiográfico para a MPB, enfatizando dois eixos: 1) Um eixo composicional que é sintetizado por Ary Barroso-Dorival Caymmi – Tom Jobim [...]; 2) Um eixo interpretativo que vem de Orlando Silva – Ciro Monteiro. O ponto de saturação da tradição, momento histórico em que estes dois eixos seminais passam a informar uma música *autoconsciente* de suas possibilidades culturais, tinha sido João Gilberto [...] (NAPOLITANO, 2001, p. 133-134, grifos do autor).
> .

Essa proposição de Caetano sobre a linha evolutiva, embora ganhe força com o tropicalismo, pôde ser verificada pelas análises do LP "Domingo" (1967). Considero esse disco de estreia paradigmático para a leitura posterior da obra de Caetano, além de apontar para a maneira como o compositor soube tanto incorporar aspectos do procedimento bossanovista quanto dialogar com a cena musical de meados dos anos 1960. Por outro lado, o caráter de *movimento* e *busca* que embasou os temas das músicas trouxe sutilmente um ponto de inflexão na doçura que conforma o disco.

A seleção de canções de Chico Buarque analisadas no primeiro capítulo (*Marcha para um dia de Sol*, *Pedro Pedreiro*, *A Banda*, *Realejo* e *A Televisão*) demonstrou igualmente a incorporação da estética da bossa nova, bem como o diálogo com a cena musical daqueles anos. A percepção da modernização brasileira em conjunto com a busca de modernização da canção também foram matérias convergentes entre os compositores, pois conforme a orientação que guia esse estudo, a canção (MPB) nos anos 1960 carregou em seu cerne diversos projetos nacionais. Em resumo, pode-se dizer que ambos foram perspicazes na compreensão de que o país da bossa nova já não era possível. Porém, o que viria a ser esse país da bossa nova? Em que medida o nacional-desenvolvimentismo apostava em mudanças estruturais quanto ao problema da luta de classes? Seja como for, as suas primeiras canções constituíram-se como uma espécie de relato da cultura política pré e pós 1964, acrescidas pelo desespero, desilusão e frustração diante de um contexto no qual as esperanças, de setores intelectualizados de classe média, se corromperam.

Para expressar de maneira mais concreta essas considerações que envolvem não só esse texto, mas o primeiro capítulo da tese, encontro apoio nos conceitos freudianos de *luto* e *melancolia* que percorrerão os outros capítulos sobre os cancionistas. Os significados desses conceitos contribuem para sintetizar o sentido da matéria histórica cantada dos

compositores no que diz respeito à problemática da modernização; cabe assinalar que a referência ao processo de modernização, aqui desenvolvida, leva em conta tanto a modernização do país de maneira geral, quanto os debates sobre a modernização da canção, os quais se restringem, por razões metodológicas, ao campo da MPB. Pela análise das canções de Chico e Caetano os termos melancolia, resignação, nostalgia e frustração deram o tom para as minhas interpretações, por isso os conceitos de *luto* e *melancolia* do psicanalista Sigmund Freud condensam em boa medida aspectos fundamentais da matéria história cantada dos compositores. Assim, cabe realizar uma breve descrição sobre estes conceitos.

Segundo Freud, tanto o luto quanto a melancolia decorrem de uma sensação de perda objetiva (de uma "pessoa querida") ou abstrata ("pátria, liberdade, ideal"). Se para alguns indivíduos a perda resulta no luto, em outros se observa a melancolia. Ao contrário da melancolia, o luto não apresenta um estado patológico, pois será superado. Dada a perda do objeto ou coisa amada, a libido se desvincula desse objeto, "[...] as lembranças e expectativas pelas quais a libido se ligava ao objeto são focalizadas e superinvestidas e nelas se realiza o desligamento da libido" (FREUD, 2011, p. 49), dando liberdade e desinibição ao ego. A perda do luto é reconhecível, enquanto na melancolia não se tem consciência do que "realmente morreu" a partir da sua perda. Conforme diz Freud:

> O doente conhece qual é a perda que ocasionou a melancolia, na medida em que de fato sabe quem ele perdeu, mas não o que perdeu nele (no objeto). Isso nos levaria a relacionar a melancolia com uma perda de objeto que foi retirada da consciência, à diferença do luto, no qual nada do que diz respeito à perda é inconsciente. [...] No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego (FREUD, 2011, p. 50-51).

As canções de Chico e Caetano flutuam para essas duas condições de perda. Mas, na transposição da análise clínica para a análise social, a qual perda me refiro ao olhar para as suas canções? Penso no luto e na melancolia provocados após o golpe civil militar, que se coloca como baliza histórica às modificações de um sentido de Brasil que não se realizou da maneira almejada pela esquerda. Luto e Melancolia são, portanto, os desdobramentos visíveis do sentimento de derrota que fundamenta a produção artística dos compositores. Se

Caetano no álbum "Domingo" (1967) pende mais ao luto, isso muda de figura se analisarmos, por exemplo, o seu disco produzido em Londres, "Caetano Veloso 1971 – Londres", no qual o sentimento melancólico dá o tom para as suas canções. É nessa perspectiva que ocorre a flutuação de luto e melancolia na obra dos artistas; esse pêndulo apresenta maior visibilidade na obra de Caetano. As canções de Chico remetem mais à melancolia, ainda que nas chamadas "canções de repressão" nota-se o desprendimento desse estado em favor da luta política.

Das cinco canções de Chico Buarque analisadas de meados da década de 1960 percebo que além das possibilidades para projetos futuros encontrarem-se congeladas, elas também descrevem a perda de algo consubstanciada na chave da melancolia, pois em nenhuma das canções observa-se o passo para a superação daquilo que foi perdido. Em *Marcha para um dia de Sol* presencia-se a perda do amor, da paz, enfim, de preceitos humanistas que deveriam ser resgatados para a almejada união utópica entre os homens; em *Pedro Pedreiro* vigora a perda das expectativas quanto às mudanças benéficas que viriam metaforicamente com a passagem do trem; *A Banda* lamenta a perda daquilo que era "doce", ou seja, de uma sociedade na qual o vir a ser ainda era possível; em *Realejo* a melancolia está combinada tanto com a entonação do eu-lírico quanto com o tema da canção que lastima a obsolescência de um instrumento musical cujo valor de uso não se adequa à modernidade envolvida pelo fetiche da forma mercadoria; em *A Televisão*, o narrador descreve a perda de uma experiência contrária àquela vivenciada pela TV. A perda do sentimento de comunidade, coletividade e reflexão se esvai quando a personagem da canção "samba só com o seus botões", sendo influenciada apenas pela "vida" que emerge por esse meio de comunicação: "vendo a vida mais vivida/ que vem lá da televisão". Através dessas considerações gerais manifesta-se a melancolia advinda do contexto de derrota política e social.

Já as canções do LP "Domingo" de Caetano Veloso, cantadas em conjunto com Gal Costa, podem ser analisadas por meio de duas hipóteses que, no entanto, se vinculam: na primeira tentei demonstrar o caráter de despedida do álbum, enquanto a segunda propôs a ideia de movimento em busca de algo. Através dessas proposições, o disco combinado com a sua produção gráfica registram a *estreia de despedida*, *o começar já deixando* de Veloso.

Tais diagnósticos fazem referência ao modo como o compositor incorporou a questão da modernidade em suas canções, proclamando a bossa nova dentro de uma lógica moderna que precisava ser superada, pois representante de uma "modernidade envelhecida". Ao contrário das canções de Chico Buarque, especialmente de *A Banda*, em que a suavidade bossanovista referencia um tempo de crença no país do futuro em detrimento ao processo de modernização conservadora e autoritária, para Caetano, essa "modernidade leve", já suplantada, necessitava de outras linguagens e projetos. Avalio em "Domingo" a representação de um sentimento a caminho do luto, ainda que algumas canções expressem melancolia, esse sentimento não estrutura o LP, como ressaltei quando das análises das músicas. Muitas delas, principalmente aquelas que fazem referência à volta para a terra natal, como *Candeias* – composta por Edu Lobo –, ou que exprimem saudade do que foi deixado para trás, caso de *Quem me dera*, encontram-se sob o código do saudosismo. O sentimento de busca em virtude da perda de algo ou alguém ganha maior força no LP, diferente da matéria cantada de Chico.

Presencia-se no compacto simples de Caetano – ainda que isso não dê força à totalidade da sua obra, pois breve – uma filiação maior às canções engajadas do que visto no cancioneiro de Chico Buarque, que problematizou a função social da canção tal como configurada no pré-1964. Todas as canções analisadas de Chico visavam reavaliar esse contexto da derrota, marcado pela modernização conservadora e pela implementação da indústria cultural. Mas reconheço na produção dos compositores, especialmente pela análise de "Domingo" e das cinco canções de Chico, um ponto em comum: o desajuste quanto a um novo contexto social. Contudo, nas canções de Veloso esse desajuste, ou melhor, a busca, não esteve paralisada, concretizou-se na chave do movimento. Os personagens das canções de Chico, por outro lado, figuravam o estranhamento diante da realidade, tentando ou se inserir nesse novo contexto, ou expressaram frustração e melancolia diante da impossibilidade daquilo que poderia ter sido (a revolução?) mas que não ocorreu. O preenchimento do lugar para a perda nas canções de Chico Buarque encontra-se aberto, ainda que elas revelem a crítica social; por isso a melancolia.

"Domingo" caminha para o luto de uma sonoridade, no caso a da bossa nova, que precisava se superar dentro da lógica da modernidade. Todavia, essa superação

bossanovista não esteve registrada na estrutura musical do disco; nisso consiste a contradição do álbum se comparada com as letras e a capa. Mas a configuração do luto foi, muitas vezes, entoada com lamento. Nessa condição, "Domingo" não reitera o luto e ao mesmo tempo não incorre na melancolia. Coloca-se como a *estreia de despedida*, ou seja, um caminhar para o luto, para a superação. Essa superação (luto) no projeto artístico de Veloso ganhou o nome de Tropicalismo, na qual as canções *Eles* (1968), *Saudosismo* (1968), a *Voz do Morto* (1968) são emblemáticas para consolidar esse processo, além de condensar a relação de Caetano com a esquerda e as ambiguidades do tropicalismo. Essa discussão perpassará parte do próximo capítulo.

Capítulo 3

Da Tropicália aos "Anos de Chumbo": o desbunde tropicalista em Caetano Veloso

3.1 A Ambígua Modernidade Tropicalista

O *Brazilian Post* publicou no ano de 2013 a seguinte matéria: "What has Tropicalia got to do With London?". A notícia demonstra vídeos da época e explica ao público londrino o movimento tropicalista, descrevendo a performance de Caetano Veloso e Gilberto Gil na *Isle of Wight*, festival de música ocorrido no sul da Inglaterra em 1970, no contexto dos festivais de contracultura, que contou com nomes do cenário do rock internacional como *The Doors*, *The Who* e *Jimi Hendrix*. O festival durou cinco dias, de 26 a 31 de agosto. De acordo com a reportagem:

> A surpresa do segundo dia, porém, foram dois brasileiros desconhecidos do público, acompanhados por uma trupe de dançarinos nus cobertos por um plástico vermelho. A dupla começou a cantar em português, ao som de baterias africanas e flautas de jazz. Logo eles plugaram suas guitarras e começaram a tocar uma mistura maluca de rock psicodélico, funk e samba. A dupla era **Gilberto Gil** e **Caetano Veloso**. A apresentação, cujas imagens extraordinárias estão no documentário Tropicália, de Marcelo Machado, aconteceu um pouco antes de eles saírem tocando pelo mundo. Naquele verão de 1970, eles eram apenas figuras exóticas na cena *underground* de Londres: tocavam esporadicamente com a banda de rock Hawkwind, passeavam por galerias de arte e faziam parte de uma comunidade hippie. Dois anos antes, Caetano e Gil estouravam no Brasil, dando início ao movimento tropicalista, considerado subversivo pelo regime militar. Em dezembro de 1968 os dois foram presos em São Paulo e passaram dois meses numa cadeia, além de mais quatro meses em prisão domiciliar. Enquanto o mundo assistia ao primeiro homem pousar na Lua, em 21 de julho de 1969, os dois se preparavam para deixar o Brasil, para onde voltariam apenas em 1972. "Lisboa e Madrid estavam fora de questão porque também passavam por um pesado regime ditatorial. Paris tinha uma cena musical entediante. Então Londres era o melhor lugar para um músico estar", disse Gil em entrevista ao jornal *The Guardian*, em 2010.Caetano, Gil e suas respectivas mulheres, além do empresário, acabaram morando em uma casa na Redesdale Street, Chelsea, zona oeste

> de Londres. Juntos frequentavam museus, galerias de arte, jogos de futebol e aprenderam a apreciar a série de televisão Monty Python's Flying Circus – Caetano, aliás, disse que o surrealismo da série influenciou algumas de suas músicas mais experimentais (BRAZILIAN POST, 2013)[119].

Esse *post* é expressivo para manifestar como o tropicalismo também deixou os seus "estilhaços" no cenário internacional já num contexto de mundialização da cultura. Cabe igualmente lembrar que no final de 2006 inaugurava-se uma exposição itinerante sobre a Tropicália iniciada em Washington (que contou, em conjunto com outros patrocinadores, com o patrocínio do governo brasileiro cujo investimento foi aproximadamente 110 mil reais), depois seguiu para Londres (no teatro Barbican) e Nova York. O curioso é como a mostra não teve espaço para o Brasil; pelo contrário, era o Brasil – a partir do Tropicalismo – que se "desterritorializava" para se mostrar ao mundo[120]. Ela intitulou-se "Tropicália, uma revolução na cultura brasileira", título também dado ao grande catálogo organizado por um dos curadores[121]. A exposição, que abrangeu a tropicália não apenas do ponto de vista musical, contribuiu para demonstrar o impacto do tropicalismo no Brasil ao público estrangeiro. Segundo o curador, Londres estaria oferecendo "a dimensão do que foi a tropicália, sua diversidade"; o seu discurso indica como a cultura brasileira, nesse caso via tropicalismo, atinge recentemente o mercado internacional sob a chave da diversidade que, segundo revelou Nicolau Netto (2009, p. 170), tem como fim estratégico se integrar ao "espaço mundial". Ainda que o argumento do sociólogo se dirija a compreender como o discurso sobre a música brasileira no processo de globalização articula-se com a problemática da identidade nacional, cabe aos propósitos dessa discussão visto que "na contemporaneidade, as identidades [...] são construídas em um espaço mundial. Nessa medida, a introdução da ideia de diversidade cultural [...] serve bem ao propósito de integração" na modernidade mundo onde, embora prevaleçam os símbolos da cultura

[119] A íntegra da matéria pode ser consultada em http://brazilianpost.co.uk/03/07/2013/what-has-tropicalia-got-to-do-with-london. Acesso em 12 jul. de 2013.

[120] Sobre o conceito de desterritorialização ver: Giddens (1991) e Ortiz (2000).

[121] Cf. Victor, Fábio. "Exposição leva o tropicalismo a Londres". *Folha de São Paulo,* Folha Ilustrada, 22fev. de 2006, p. 07. Conferir também: Basualdo (2007).

internacional-popular, variadas identidades são utilizadas como um meio de valorização cultural dadas as estratégias de mercado.

Em 2006, ano da exposição, a Tropicália – ou a "abertura" da música brasileira para o chamado "som universal", como se disse na época da sua aparição – completava 39 anos. Avalio o chamado "som universal" como a abertura da MPB para a incorporação de símbolos da cultura internacional-popular; todavia, não deve ainda ser compreendida como a consolidação, no Brasil, de uma cultura mundializada, tampouco, como se o tropicalismo expressasse os reflexos das relações econômicas entre o Brasil e o exterior, representando em conjunto com a Jovem Guarda a subsunção brasileira ao "imperialismo"[122]. A minha proposta compreende o tropicalismo musical como uma das vertentes da cultura brasileira que incorporaram os elementos do internacional-popular em fins da década de 1960, momento em que o problema do nacional versus o estrangeiro recolocou-se de maneira distinta, e a discussão sobre o nacional pautou-se por outros critérios[123]. A marcha pop *Alegria, Alegria*, *Batmacumba*, *2001*, dentre outras canções, manifestam essa incorporação do internacional-popular, ao mesmo tempo em que transfiguram os símbolos da cultura nacional, dando-lhes novos sentidos[124]. Conforme demonstrei no início do texto a atual repercussão internacional da Tropicália já faz com que se pense a sua inserção no contexto da "modernidade-mundo"[125]; depois da incorporação da cultura internacional-popular a partir de fins da década de 1960, percebe-se atualmente como a tropicália se desterritorializou dentro do processo constante de mundialização.

A partir de fins de 1967 – ano em que parte dos futuros tropicalistas apareceu na cena musical – até 2013, vemos que o legado do movimento à cultura nacional e

[122] Apenas para destacar, para Chico de Assis (1968) os tropicalistas "querem decorar as paredes para terem a impressão de que vivem em outro lugar. Interessa é derrubar as paredes. Não adianta trocar a redundância brasileira por redundância importada". Essa explicação do tropicalismo como dominação cultural-imperialista pode ser igualmente observada nos textos de José Ramos Tinhorão (1998, p.325) para quem a proposta estética do movimento combinava-se com as aspirações políticas defendidas pelos militares. Esse debate sobre o tropicalismo envolvendo interpretações da época bem como análises acadêmicas foram realizadas em outro trabalho. Cf. Santos (2010, p.83-134).

[123] Inspiro-me nas observações de Ortiz (2001, p.182-212; 2000) e Nicolau Netto (2009).

[124]Verificar a análise dessas canções em Favaretto (1996); para *Batmacumba* e *2001* conferir: Santos (2010).

[125] Cf. Ortiz (2000).

internacional obteve status e legitimidade, influenciando artistas e bandas estrangeiras como Beck, Devendra Banhart e Belle and Sebastian. Outubro de 1967 foi definidor para os rumos da MPB, colocando-se como ponto de clivagem tanto para aquela cultura política que se consolidava desde meados da década de 1950 quanto para a escuta ideológica da época. A literatura especializada sobre o assunto toma o final do ano de 1968 como um divisor de águas, dado o impacto do AI-5 nas várias esferas da sociedade. A força deste ato institucional provocou grandes transformações e, diante disso, o fim de 1968 é marcado por muitos autores como o início da década de 1970 no Brasil. Não obstante, parto do pressuposto, ao contrário do que afirmam Fenerick (2004) e Napolitano (2005a), que no campo da MPB os anos 1970 iniciaram-se a partir de fins de 1967 com o III Festival da Música Popular Brasileira, quando os futuros tropicalistas, especialmente Gilberto Gil, Caetano Veloso e os Mutantes, entraram em cena e deram início ao redimensionamento dos aspectos formais e ideológicos da instituição. Ainda que a consolidação do tropicalismo e, ironicamente, o fim dessa estética como movimento tenha ocorrido em dezembro de 1968, não há como questionar o quanto a partir do festival de outubro de 1967 iniciam-se transformações fundamentais no plano da MPB.

Mas na concepção de Fenerick (2004) e Napolitano (2005a) a década de 1970 começa em fins de 1968. Para o segundo historiador, os anos 1970 além de começarem em 1968, terminaram em 1982 com a "consolidação do processo de abertura do regime militar, que, por coincidência ou não, marca o fim de um tipo de audiência musical e o começo de uma outra, mais jovem e ligada ao rock e ao pop brasileiros" (NAPOLITANO, 2005a, p.125)[126]. Sem discordar inteiramente dos autores, penso que no plano musical outubro de 1967 foi basilar para as mudanças na MPB, as quais ganham forma precisa a partir de 1968. Sem querer forçar no argumento e longe de reafirmar a "história dos vencedores", sabe-se

[126] A propósito dessa discussão saliento que o primeiro a afirmar que década de 1970 começou em 1968 foi o economista Paul Singer em "Evolução da Economia Brasileira: 1955-1975" (1976). Consultar também Maria Rita Kehl (2005, p. 31-32). Para a autora houve no Brasil "duas décadas de 1970", uma que se iniciou com o AI-5 e "encerrou precocemente nossa promissora década de 1960", pois castrou a grande efervescência cultural, "fechou o Congresso, prendeu as lideranças estudantis reunidas em Ibiúna, fez muita gente sair às pressas do país; autorizou prisões sem julgamento e facilitou que muitos assassinatos fossem abafados". E a outra, no começo dos anos 1970, marcada pela consolidação da televisão no Brasil, pautando importantes mudanças no que diz respeito ao comportamento, ao modo de vida, principalmente dos jovens da classe média urbana e universitários.

que com a entrada dos tropicalistas advém a rearticulação da problemática sobre o nacional-popular, determinada, mas não só, pelas dimensões mercadológicas tanto na forma estética quanto nas implicações sociopolíticas. Além disso, a estrutura de sentimento nacional-popular que informou as produções artísticas e intelectuais da época começou a dar sinais de mudanças; a experiência tropicalista coloca-se como um bom exemplo desse processo. Conforme Marcelo Ridenti,

> O tropicalismo não pretendia ser porta-voz da revolução social, mas revolucionar a linguagem e o comportamento na vida cotidiana, incorporar-se à sociedade de massa e aos mecanismos do mercado de produção cultural, sem deixar de criticar, de um lado, a ditadura e, de outro, uma estética de esquerda acusada de menosprezar a forma artística [...]. Talvez tenha sido, simultaneamente, o precursor de uma sensibilidade dita pós moderna, fragmentada, mas também o último suspiro da socialização da cultura esboçada nos anos 1960. Afinal, paradoxalmente, como sugere o próprio nome *tropicalismo* – que se refere à utopia de uma civilização livre nos trópicos –, sua preocupação básica continuava sendo a constituição de uma nação desenvolvida e de um povo autônomo, afinados com as mudanças no cenário internacional (RIDENTI, 2010a, p. 102).

Considero, assim, o final do ano de 1967 como o início da década de 1970 na cena musical, atingindo o seu apogeu em 1968, quando ocorre a efetiva institucionalização da chamada MPB, ainda que as suas balizas já estivessem em questão desde, pelo menos, 1966. Com o AI-5 e o exílio forçado e voluntário de artistas e intelectuais a MPB se reorganiza; ademais, presenciam-se mudanças na estrutura de sentimento nacional-popular que, em conformidade com Ridenti (2010 a), sentiu os "últimos suspiros" com o tropicalismo. Entretanto, não compartilho com o sociólogo de que a preocupação maior desse movimento pautou-se pelo desenvolvimento da nação e pela autonomia do povo. As referências do cenário internacional certamente estiveram envolvidas com as propostas dos compositores, em especial, com a proposta de Caetano Veloso, de reavaliar as diretrizes da produção e circulação da música brasileira; mas com essa *mistura*, conforme demonstrei na primeira parte do trabalho, o tropicalismo alia-se mais com o chamado internacional-popular; a perspectiva da nação ainda permanece cara para alguns de seus membros,

embora de maneira distinta da orientação político ideológica do nacional-popular. Sabemos como o movimento tropicalista não manteve uma proposta ideológica comum a todos os seus pares; para citar um exemplo, na atuação dos Mutantes a problemática da nação encontrava-se distante das suas preocupações, por outro lado, o desenvolvimento do país segundo a proposta tropicalista de Caetano relacionava-se, de modo geral, com a possibilidade de conectar o Brasil com a "cultura universal", ainda que via o consumo. Com o alargamento das fronteiras em busca de inovação da MPB, o sentido de "povo" caro aos preceitos da cultura nacional-popular se modifica.

Tenho como hipótese que a categoria de "povo", amplamente debatida no campo da MPB e da esquerda, dilui-se em "massa" no tropicalismo; essa mudança de povo à massa traz implicações importantes para a compreensão do sentido de nacional que orientou parte dessa estética. Em termos contextuais, a discussão sobre a nação desvencilhava-se da aposta em um Estado forte para a concretização da soberania nacional, em benefício do vínculo com as multinacionais, ainda que sob a égide dura do regime militar, que contribuiu para esse empreendimento. Na cena musical, do "guarda-chuva" que abarcava vários gêneros e estilos sob a sigla MPB, percebe-se a fragmentação do mercado fonográfico, além de outros paradigmas para pensar e se contrapor aos "velhos" temas significativos à canção engajada; a ideia de busca do "som universal" seria um deles[127]. A canção de protesto buscava no povo um fim para o ideário de revolução democrática e/ou socialista, e também uma fonte de inspiração a muitas das suas canções. O tropicalismo, de modo geral, dessacraliza essa utopia ao perceber que, primeiro: a arte não seria fonte de "salvação" aos problemas nacionais, pois como afirmou Caetano no debate da Revista *Civilização Brasileira* (1966), "a arte não salva nada nem ninguém"; em segundo lugar, ao lidarem com a perspectiva da massa em detrimento da categoria de povo, as possibilidades revolucionárias ainda creditadas ao povo se anulam.

Em síntese, a estética tropicalista caracteriza-se pela mistura, absorvendo os mais diversificados gêneros e estilos musicais, congregou formas aparentemente díspares, colocando-as contrapostas e em justaposição; assimilou os procedimentos das vanguardas

[127] Sobre a MPB nos anos 1970 ver: Tatit (2005, p.119-124); Napolitano (2002a); Fenerick (2004, p.166).

do século XX, com as intervenções do maestro Rogério Duprat, utilizando-se da alegoria e de imagens fragmentadas como um modo de reinterpretação da cultura brasileira que, na esfera da MPB, encontrava-se, dentre outras coisas, tensionada com o sucesso da Jovem Guarda[128]. O tropicalismo também foi muito associado à estética de Oswald de Andrade; embora vários autores tenham realizado tal perfilhação, e o próprio Caetano declarou a Augusto de Campos que o movimento representava um "neoantropofagismo", seria ingênuo assimilar a imediata relação, visto que as condições sócio-históricas do Modernismo dos anos 1920 e 1930 diferem-se, em grande medida, do panorama brasileiro da década de 1970. Mesmo que o tema em torno da nação e da cultura brasileira retomasse os pontos colocados pelo Modernismo e até servisse como referência, não há como desconsiderar as mudanças, dentre as quais, a efetiva consolidação de um mercado de bens simbólicos no país, do qual os tropicalistas foram os primeiros a compreender e aceitar as engrenagens. Há um descompasso histórico que não deve ser evitado quando se filia diretamente a tropicália com a antropofagia oswaldiana; tomo de empréstimo as acertadas palavras de Roberto Schwarz (1987, p.21) para propor que essa distância histórica "que permite passar por alto os antagonismos e envolver as partes contrárias numa mesma simpatia, naturalmente é um ponto de vista por sua vez"[129]. Compreendo essa filiação da tropicália a Oswald de Andrade como estratégia para encontrar uma linha condutora, uma "raiz", criar mitos de origens para o movimento, dado que o contato de Veloso com as obras de Oswald de Andrade aconteceram após a composição de *Alegria, Alegria*, quando se firmou a sua relação com Augusto de Campos.

Em que pesem as assertivas de Caetano sobre o rumo da música popular brasileira que, de modo geral, encontrava-se coagida com o espaço que a Jovem Guarda estava tomando, a sua atuação expressou-se com força maior pelas canções do que pelo discurso na *Revista Civilização Brasileira.* Diferente de um ideário coletivo e organizado para o

[128] Ver: Vilarino (2000).

[129]A citação de Schwarz refere-se ao Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade. Com as devidas proporções, a utilizo para demonstrar a necessidade de reavaliação de diferentes contextos sócio-históricos, que sem as devidas mediações se transformam em mitos, dizendo pouco sobre as especificidades da obra e/ou do autor.

desenvolvimento da nação, o tropicalismo focalizou questões relacionadas às mudanças comportamentais, a individualidade e outras características condizentes com a contracultura e a nova esquerda, como veremos no decorrer desse capítulo e do seguinte[130]. As modificações ideológicas percebidas no cenário nacional (via tropicalismo) e internacional, diga-se de passagem, inserem-se nas transformações fundamentais que caracterizavam a nova fase do capitalismo mundial, correspondendo a uma das respostas para esse novo ciclo. De acordo com David Harvey (2004), a nova esquerda buscava "encontrar um nicho intermediário para a vida intelectual e política que recusa a grande narrativa, mas nem por isso deixa de cultivar a possibilidade de uma ação limitada"; tais possibilidades se inserem no "ângulo progressista do pós-modernismo" (HARVEY, 2004, p. 315). Por ora, longe de afirmar se a estética tropicalista assume características pós-modernas, ou se insere na pós-modernidade, a preocupação encontra-se em expressar o declínio do povo e a exaltação da massa que caracteriza essa estética, a qual estava afinada com as mudanças estruturais do capitalismo e com o declínio da "relativa hegemonia de esquerda". Fatos observados, embora com as suas particularidades, em todos os países do ocidente.

A ideia de cultura de massa surge nos Estados Unidos por volta dos anos 1930 e, a princípio, carregava a ideologia estadunidense de que esse tipo de cultura possibilitaria um espaço democrático, em tudo adequada à nova ordem de transformação capitalista baseada no fordismo; essa cultura padronizada, que visa à produção em alta escala, retira aparentemente de cena a distância entre as classes sociais, e a generalização desenfreada do consumo contribui para essa ideia de igualdade. Conforme demonstram as reflexões adornianas, uma sociedade na qual ilusoriamente não há diferenças torna-se difícil a utopia progressista de transformação. Coloca-se a ideia de que somos todos livres e iguais para adquirir a mercadoria que convier. Enquanto existia no povo a esperança para as mudanças sociais, ou melhor, vislumbrava-se nessa categoria o sujeito histórico, o motor de transformação da realidade social, a massa encontra no consumo a base da sua reprodução social e ideológica. Foi mediante a essas mudanças que no contexto do tropicalismo

[130]A fortuna crítica sobre o tropicalismo é ampla e abrange uma série de análises e proposições. Para uma leitura sobre esse movimento musical conferir os trabalhos de: Favaretto (1996); Hollanda (1980). Napolitano; Villaça (1998); Naves (2001); Paiano (1994; 1996); Ridenti (2000a); Schwarz (1992); Tatit (2002; 2004); Vasconcellos (1977); Veloso (1997); Calado (1997); Villaça (2004).

ocorreram os primeiros sinais do declínio do povo para a concepção de massa. Vale ressaltar que a categoria de povo não desaparece, no entanto, existe a sobreposição da massa: o entendimento de que estava nascendo uma cultura de massa que deveria ser incorporada; os tropicalistas foram perspicazes na compreensão dessa nova fase que se processava no Brasil e no mundo; compreenderam muito bem essas mudanças, e se serviram delas para produzir e publicizar as suas atuações. De acordo com Caetano:

> Acho que não podemos ficar presos a regionalismos para compor e apresentar músicas [...]. Gosto muito da música brasileira mas não pelo fato de ser brasileiro também. Vejo-a dentro do campo universal. Sei que a experiência de trazermos conjuntos de iê-iê-iê e suas guitarras elétricas podem não agradar a turma da linha dura da música brasileira. Posso também receber vaias, mas não estou nem ligando [...]. O público que está indo ao Teatro Paramount não representa o povo brasileiro. Uma prova disto é que chegaram a vaiar até Roberto Carlos, o artista mais querido no Brasil hoje em dia. Edu lobo disse que o público deveria ter vaiado também a turma da música popular brasileira que foi acompanhada de conjuntos de iê-iê-iê, ao invés de vaiar Ronnie Von que, segundo ele 'foi lá com toda humildade'. É espantoso que o cantor de "Ponteio" venha se pronunciar a favor da humildade e contra a audácia. Assim fica meio difícil de entender a letra de "Ponteio". Sua declaração é pouco jovem e eu não gosto de nada pouco jovem. Não acho que os meninos do iê-iê-iê vieram no festival por humildade. É claro que merecem aplausos [...] (VELOSO, 1967, p. 13, grifos meus).

Essa fala corrobora com a ideia de redimensionamento da cultura nacional, na medida em que para o compositor as produções culturais brasileiras deveriam ser entendidas dentro de uma cultura global; não obstante, o uso de guitarras elétricas e outros signos referentes à cultura internacional norte americana não invalidam a sua preocupação com a nação. Na mesma chave compreendo a declaração de Gilberto Gil sobre a necessidade de entender a música popular como um meio de cultura de massa, visto que ela se transformou em mercadoria para consumo rápido e fácil. Gil revelou que a relação dos tropicalistas com a arte é uma relação comercial: "'nossa relação com a arte é uma relação comercial'. Estava na hora, disse ele, que todos se unissem para criar um movimento revigorador da música brasileira. 'Uma forma mais pop poderia levar a nossa música ao contato com as grandes massas'" (GIL apud SANTOS, 2010, p. 68). A tentativa de explicar o que seria essa "cultura pop" também partiu dos tropicalistas. Em entrevista à rádio *Jovem*

Pan, nos bastidores do III Festival da Música Popular Brasileira, Caetano Veloso tenta clarificar o sentido dessa expressão a Randal Juliano[131]. Gilberto Gil, igualmente, em entrevista a Dirceu Soares assim descreve a música pop:

> *Pop* – vem de *popular* que, em inglês, tem a mesma grafia e significado que em português – explica Gil. Veio para a música como para as artes plásticas, a *Pop-Art*. É a arte de consumo. É a utilização, na criação artística, dos dados favorecidos pelos fatores de formação de um mercado de consumo. É a arte que procura concentrar na sua criação os elementos importantes na psicologia das massas, principalmente nos grandes centros urbanos, onde o crescimento cada vez maior da classe média padroniza e simplifica os costumes, os valores culturais. A arte *Pop* é a arte da seleção do que é mais direto, incisivo e importante para ser visto ou ouvido pelas pessoas. Música *Pop* é a música que consegue se comunicar [...] de maneira tão simples como um cartaz de rua, um outdoor, um sinal de trânsito, uma história em quadrinhos. É como se o autor estivesse procurando vender um produto ou fazendo uma reportagem com texto e fotos. A canção é apresentada de maneira tão objetiva que, em poucos versos e usando recursos musicais e montagens de sons, consegue dizer muito mais do que aparenta [...] (GIL, 1967b, p. 08).

Para os compositores, o pop coloca-se como a arte de fácil ingestão à massa. Seria uma nova maneira de ampliação do público consumidor, porém com os dados de uma cultura internacional-popular. Coloca-se aí uma nova sensibilidade ao público e aos produtores culturais, no sentido de que a cultura brasileira não poderia se restringir aos limites do território nacional. Segundo Gilberto Gil *Alegria, Alegria* registra a "consciência de toda uma classe média urbano latino-americana" (GIL, 1967b, p. 08); para o jornalista Dirceu Soares, a canção de Veloso seria o resultado da "consciência dessa classe média". O "movimento revigorador" expresso por Gil encontrou alcance devido à consolidação da indústria cultural brasileira, que por meio da televisão possibilitou à massa o contato garantido com os diversificados programas. Todavia, esse acesso não levou às mudanças estruturais almejadas na década de 1960. Gilberto Gil e certamente Veloso estavam conscientes de que as suas composições eram produzidas e comercializadas como qualquer mercadoria, um produto que deveria ser bem apresentado para atrair o público e chamar a atenção da imprensa. O que veio a se chamar de tropicalismo foi, segundo Caetano,

[131] Conferir a declaração de Caetano em: https://www.youtube.com/watch?v=R00THJHe4MU (1:02:05). Acesso em 10 maio de 2014.

racionalmente planejado; a arquitetura desse projeto entrecruzava a percepção do artista sobre os problemas do Brasil com as possibilidades de sucesso junto ao público:

> Eu eu Gil estávamos fervilhando de novas ideias. Havíamos passado um bom tempo tentando aprender a gramática da nova linguagem que usaríamos, e queríamos testar nossas ideias junto ao público [...]. Dessa mistura toda nasceu o tropicalismo, essa tentativa de superar o nosso subdesenvolvimento partindo exatamente do elemento 'cafona' da nossa cultura, fundindo ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras e as roupas de plástico. Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo (VELOSO, 1968, p. 197).

O modo como os tropicalistas apreenderam as regras do mercado dava as eles autonomia de criação, segundo afirmou o empresário Guilherme Araújo. Além disso, Araújo explicita racionalmente possíveis maneiras para que o artista obtenha sucesso e ganhe o mercado. Vale a pena a longa citação com as suas palavras:

> Os baianos são dos poucos que podem escolher o que vão compor, gravar, ou como vão cantar, compor e gravar, sem a interferência e as imposições das gravadoras, sem temer os riscos de mercado, críticas ou fracassos comerciais. É certo que, para atingir tais privilégios, cada um deles se firmou num trabalho profissional sério, sobretudo criativo e rentável. Segundo dados da Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (SICAM), Caetano está colocado em 4º lugar entre seus associados que mais faturam em direitos autorais. Gil oscila entre o 5º e o 8º lugares. O LP 'Gal Canta Caymmi' foi um dos mais vendidos no ano passado em todo o país, e Maria Bethânia é um dos mais seguros e rentáveis investimentos da Phillips, mantendo uma média de 80 a 100 mil discos vendidos anualmente. Para chegar a tal situação, entretanto, foi preciso, além de todo o valor artístico de cada um deles, um trabalho intenso e muitas vezes esquecido, para entrar e se impor no mercado. Afinal, o trabalho do artista é também um produto que sofre concorrência em todos os níveis, é desvalorizado pelos donos das gravadoras, e se impõe no mercado através de artifícios de criatividade e mercadologia. Nesse obscuro trabalho, é importante cada detalhe. Desde a aparência do artista [...], até a definição do momento e do local exato para o lançamento de um disco, um show, um encontro. Acima de tudo, é fundamental que o artista crie 'um tipo' que marque de alguma maneira, como uma marca de produto que o público consumidor se habitua a identificar (ARAÚJO, 1977, p 29).

Esse dado pioneiro dos tropicalistas abriu precedentes para diversificadas análises. Pois, se de um lado o movimento possibilitou a abertura para novas experiências musicais, por outro, carimbou a estética dominante do capitalismo tardio onde a mercadoria e o consumo dão o tom. Ademais, vislumbra-se a uma cultura de massa em detrimento da carga revolucionária antes atribuída ao povo.

Como consequência, o tropicalismo ampliou os diversos debates no campo da MPB, atingindo não somente os músicos, porém produtores, estudantes universitários, intelectuais e setores da imprensa. Na crítica polêmica de Roberto Schwarz (1992, p. 73-74) a essa estética, o autor parte do pressuposto de que em "momentos de crise" ocorre a combinação do moderno e do arcaico, uma coexistência sistemática, ainda que o seu sentido possa variar[132]. O golpe militar, por exemplo, expressou a derrota do populismo do governo João Goulart, mobilizando "formas tradicionais e localistas de poder" e, em conjunto com formas de integração imperialistas, pôde modernizar segundo os seus princípios a economia do país, revigorando a seu modo "a parte do arcaísmo ideológico e político de que necessitava para a sua estabilidade". "De obstáculo e resíduo, o arcaísmo passa a instrumento intencional da opressão mais moderna, como aliás a modernização, de libertadora e nacional passa a forma de submissão. Nestas condições, em 64 o pensamento caseiro alçou-se à eminência histórica" (SCHWARZ, 1992, p. 74).

Parece-me que diante dessa análise de conjuntura, Schwarz indica que no plano cultural a expressão e/ou representação dessas mudanças advindas com o golpe foi matéria para o tropicalismo. Em suas palavras: "esta experiência, com sua lógica própria, deu a matéria prima a um estilo artístico importante, ao *tropicalismo*, que reflete variadamente a seu respeito, explorando e demarcando uma nova situação intelectual, artística e de classe"

[132]Ainda que Schwarz não faça referências a Lukács, acredito que a ideia da combinação entre o arcaico e o moderno em momentos de crise advém dos escritos do pensador húngaro. Pois para Lukács, as contradições se manifestam em tempos de adversidades. Por exemplo, para o autor, as obras de Balzac, Stendhal, Dickens e Tolstói são expressões de uma sociedade burguesa que se constitui por meio de graves crises, ou seja, elas representam "as complexas leis que presidem à sua formação, os múltiplos e tortuosos caminhos que conduzem da velha sociedade em decomposição à nova que está surgindo". Esse momento histórico de crise formalizado por esses autores seria um ponto decisivo para o motor de suas obras, diferentemente de Flaubert e Zola que escreveram em um momento posterior às crises (LUKÁCS, 2010, p. 156). Para consultar as primeiras fortunas críticas que dialogaram com as análises de Roberto Schwarz sobre o tropicalismo conferir: Vasconcellos (1977); Favaretto (1996), Hollanda (1980). Grosso modo, o texto de Roberto Schwarz virou referência obrigatória a toda fortuna crítica posterior sobre o tropicalismo.

(SCHWARZ, 1992, p. 74). O autor compreende o tropicalismo como a vertente estética, ainda que de variadas maneiras, da combinação política econômica que se configurou em 1964; ou de modo mais direto: para o crítico o tropicalismo formalizou esteticamente a ideologia do golpe civil militar, representando "uma traição de classe"; coloca-se como um verdadeiro "disparate – é esta a primeira impressão – em cujo desacerto porém está figurado um abismo histórico real, a conjugação de etapas diferentes do desenvolvimento capitalista" (SCHWARZ, 1992, p. 74).

Essa conciliação de diferentes estágios do desenvolvimento capitalista manifesto pela tropicália, traduz para Schwarz um evidente declínio histórico, cujas ambiguidades saltam aos olhos. O tropicalismo ora alinha-se "pelo esforço crítico, ora pelo sucesso do que seja mais recente nas grandes capitais". Esse salto de um lado para o outro é indiferente a seus integrantes, que "sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a linha entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração" (SCHWARZ, 1992, p. 75). De modo análogo, essas ambiguidades aparecem na ligação violenta de "crítica social e comercialismo atirado". Assim, o lugar social do tropicalismo encontra familiaridade entre aqueles que estão por dentro da "moda internacional", cujo efeito "tem um fundamento histórico profundo e interessante; mas é também indicativo de uma posição de classe".

Ao contrário do Método Paulo Freire no qual a conjunção do arcaico e do moderno que advêm respectivamente "da consciência rural e [da] reflexão especializada de um alfabetizador" pode resultar em alfabetização, na "imagem tropicalista", essa combinação apenas esboça "um *absurdo*", ou seja, "para obter o seu efeito artístico e crítico o tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra revolução cristalizou, ou por outra ainda, com o resultado da anterior tentativa fracassada de modernização nacional" (SCHWARZ, 1992, p. 76). Também diferente do cinema novo e, especialmente, da "estética da fome" divulgada por Glauber Rocha, o tropicalismo condensa por meio das vanguardas e modas internacionais mais avançadas o atraso brasileiro. Glauber Rocha, no lema "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça", se desvencilhou do "ultra moderno", ou seja, guardou "quanta independência fosse possível em face do aparelho tecnológico e econômico, em última análise sempre orientado pelo inimigo". Devido a essas diferenças, Schwarz credita à estética do cinema novo um

impulso revolucionário, ao contrário da imagem tropicalista que se alia até as últimas consequências à tecnologia e às novidades internacionais sem dimensionar politicamente o seu uso; tenho dúvidas se a função sociopolítica da tropicália, ao menos no projeto de Caetano Veloso, não foi até certo ponto dimensionada. Conforme o crítico:

> [...] Pode-se dizer que o impulso desta estética (a estética de Glauber Rocha) é revolucionário. O artista buscaria a sua força e modernidade na etapa presente da vida nacional, e guardaria quanta independência fosse possível em face do aparelho tecnológico e econômico [...]. A direção tropicalista é inversa: registra, do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o atraso do país. No primeiro caso, a técnica é politicamente dimensionada. No segundo, o seu estágio internacional é o parâmetro aceito da infelicidade nacional: nós, os atualizados, os articulados com o circuito do capital, falhada a tentativa de modernização feita de cima, reconhecemos que o absurdo é a alma do país e a nossa. A noção de uma 'pobreza brasileira', que vitima igualmente a pobres e ricos – própria do tropicalismo – resulta de uma generalização semelhante. [...] Esta noção de pobreza não é evidentemente a dos pobres, para quem falta de comida e de estilo não podem ser vexames equivalentes (SCHWARZ, 1992, p. 76-77).

A crítica schwarziana ao tropicalismo compreende o quanto essa estética, afundada em contradições, retém na imagem de pobreza do Brasil – a qual seria impossível superar – matéria prima de exportação. Ao congelar o arcaico e o moderno, a possibilidade de síntese torna-se inviável. O tropicalismo seria a formalização das contradições que se manifestaram com o golpe civil militar. Como lembra o crítico, a coexistência do arcaico e do moderno é algo presente de modo geral nas sociedades capitalistas, ainda que em países colonizados "ela [seja] central e [tenha] força de emblema". Esse fato está relacionado à posição dos países subdesenvolvidos (colonizados) à lógica do capitalismo, que se incorporaram ao mercado mundial por meio da exportação de matéria prima e trabalho barato; a conexão desses países com a modernidade é inerente ao seu "atraso social, que se reproduz ao invés de se extinguir". Mediante essa observação, Schwarz parece afirmar que além da dialética sem síntese encapsulada na estética tropicalista, portanto, não revolucionária, a tropicália relega ao país a imutável condição de subdesenvolvimento: "a imagem tropicalista encerra

o passado na forma de males ativos ou ressuscitáveis, e sugere que são nosso destino [...]" (SCHWARZ, 1992, p. 78).

Na visão de Celso Favaretto, o lugar social da canção realiza a sua mediação pela forma mercadoria, por isso, "[...] não se deve partir de um pressuposto genérico – como a ideia apriorística de cultura, entendida como um todo indiferenciado, enquanto remetido a uma classe ou à unidade de frações de classe – para analisar concretamente uma situação histórica. É preciso levar em conta as mediações" (FAVARETTO, 1996, p. 126). Distante da análise que informa o texto de Roberto Schwarz, para Favaretto a imagem tropicalista não se ausentou da política, trazendo à produção cultural a possibilidade dialética ao dessacralizar pela linguagem da canção ideologias conflitantes. Na sua visão, para o entendimento da tropicália é necessário levar em conta a ideologia das canções de protesto. Sem esse parâmetro, se perde a dimensão da singularidade tropicalista que superou a dicotomia forma-conteúdo, inaugurando um tipo inédito de fazer canção no país.

> Ao invés de expressar a realidade, desmonta, pela crítica da linguagem da canção, a ideia mesma de realidade brasileira, e a de tipos característicos – mesmo porque nele não há sujeito. O Brasil não é tratado como essência mítica, perdida – espécie de paraíso devastado. Pela alegorização das inconsistências ideológicas, e pela desmontagem de suas imagens-ruínas colecionadas no imaginário, estilhaça-se o Brasil. A prática que dessacraliza essas imagens coincide com a que critica a canção tradicional: a atividade tropicalista opera, portanto, na linguagem da canção, sem que com isso seja recalcado o político (FAVARETTO, 1966, p. 130).

De modo parecido a análise de Favaretto, porém num diálogo direto ao texto de Schwarz, Heloísa Buarque de Hollanda compreende que o ponto de vista schwarziano compartilha com a crítica de Lukács sobre a necessidade de um fim explícito para a obra de arte. O tropicalismo, dentre outros aspectos, direcionou a sua crítica aos pressupostos da arte meramente militante. Por isso, para entendê-lo, é necessário compreender as canções engajadas. O Tropicalismo "[...] atualiza uma crise que é em muito a crise da linguagem imediatamente informada pelo marxismo e em muito a crise de uma perspectiva de futuro" (HOLLANDA, 1980, p. 61). Desse modo me pergunto: além de atualizar tal crise, o tropicalismo não teria encapsulado a "nova tendência" que informa a lógica cultural do

capitalismo tardio? Na mesma medida em que "dessacraliza" as "ideologias conflitantes" não traz ao debate novas ideologias que, por sua vez, também são ambíguas? A força da matéria histórica tropicalista objetiva-se em suas contradições.

A análise de Schwarz apresenta observações contundentes ao revelar como a estética tropicalista esteve combinada às mudanças do sistema capitalista. Mas na direção contrária ao seu argumento, houve sim no tropicalismo a dimensão política da sua atuação; eles apresentaram novas formulações políticas e ideológicas ao país, cujas consequências incorreram em grandes contradições. Colocaram em foco outras maneiras de fazer política, distanciando-se da inspiração marxista que orienta o crítico. Contudo, a ideia de imobilidade com relação ao futuro sugerida pelo autor, como se o tropicalismo aceitasse o nosso subdesenvolvimento e tirasse proveito dessa condição me parece questionável. Talvez análises empenhadas em perceber como diferentes produções artísticas tropicalistas encapsularam essa problemática do arcaico e do moderno possam manifestar divergências com relação ao diagnóstico generalizado de Schwarz. Coloco como hipótese que especialmente no tropicalismo musical essa condição não possa ser generalizada. A combinação do arcaico e do moderno "em momentos de crise" sustentou não apenas a produção tropicalista, mas também o campo da MPB pautada sob a chave da derrota. Numa perspectiva mais abrangente, esse problema foi central à *intelligentsia* dos países subdesenvolvidos. A questão seria a de verificar em que medida essa coadunação se formalizou nas obras, e se existe a perspectiva de superação das contradições, pois enquanto há contradições, as possibilidades ao futuro ainda permanecem, caso ocorra a síntese.

Pelo ponto de vista da forma artística, se a problemática tropicalista insiste na imutável condição do nosso subdesenvolvimento, essa perspectiva foi igualmente visível nas obras analisadas de Chico Buarque que, grosso modo, congelaram melancolicamente a possibilidade de enfretamento e mudança da realidade; ainda que expressassem certo mal-estar e crítica social sobre os problemas da modernidade, elas não deram conta de desamarrar o nó histórico daquele contexto, daí o lamento constante. Com isso, quero dizer que parte do diagnóstico crítico de Schwarz contribui para pensar não apenas na tropicália, mas na produção da MPB pós golpe que, em conjunto com as diversificadas produções

culturais da época, encontravam-se perdidas diante da situação sociopolítica. Ora, "a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra revolução cristalizou", ou a "anterior tentativa fracassada de modernização nacional", isto é, o empreendimento nacional-desenvolvimentista, não se restringiu apenas à matéria histórica tropicalista. Esse dado objetivo formalizou a produção cultural pós 1964, já a maneira como os movimentos e produções culturais da década de 1960 incorporaram esses dados é "outra história". Portanto, o motivo central sobre a tropicália não incorre apenas nessa combinação mas, sim, encontra força – e nisso consiste as suas maiores contradições, então a "força de emblema" – na relação que estabeleceram com as referências internacionais para a concretização da mercadoria tropicália.

Por meio dos debates que expus acima, sobressaíram duas visões opostas sobre o movimento: uma que encerra o tropicalismo pela falta da perspectiva de superação, e outra que enxerga nesse dado o aspecto revolucionário do movimento, pois não traz ao público respostas prontas, mas faz com que o expectador por meio do estranhamento com a obra busque as soluções.

Em possível resposta às observações de Schwarz quanto à imagem de absurdo do Brasil que o tropicalismo enseja, Caetano respondeu sutilmente a partir da canção *Love, Love, Love* presente no disco "Muito (Dentro da Beleza Azulada) - 1978":

"Absurdo, o Brasil pode ser um absurdo
Até aí, tudo bem, nada mal
Pode ser um absurdo, mas ele não é surdo
O Brasil tem ouvido musical
Que não é normal" [133].

A força tropicalista, como assinalei, se realiza por meio das suas contradições. Em muitas das suas obras presencia-se a tensão entre os diversificados projetos que informavam as canções de protesto e o projeto internacional-popular. É nesse pêndulo – no

[133] Sobre essa questão conferir Hollanda (1980, p. 60-61).

sentido colocado por Marcelo Ridenti (2000a) – que a matéria histórica cantada do tropicalismo se materializa, e ganha relevância. A ironia em conjunto com os aspectos paródicos também contribui para a concretização do contraditório projeto tropicalista[134]. A canção *Miserere Nobis* composta por Gilberto Gil e Capinam, música de abertura do disco coletivo "Tropicália ou Panis et Circenses" (1968), questiona a possibilidade de redenção do país sempre relegada ao futuro. A canção incorpora proposições da canção de protesto, contudo, joga para o presente a viabilidade do "dia que virá". Segue a letra:

Miserere-re nobis
Ora, ora pro nobis
É no sempre
será, ô, iaiá
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, iaiá
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

[134] As análises de Celso Favaretto sobre o disco *Tropicália ou Panis et Circenses* (1968) clarificam o modo pelo qual o tropicalismo incorporou e dialogou com as canções de protesto.

de um dia não
Na mesa da gente
tem banana e feijão
Miserere-re nobis
Ora, ora pro nobis
É no sempre
será, ô, iaiá
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, iaiá
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

Miserere Nobis inicia-se com o solo de um órgão que, a princípio, causa estranhamento ao ouvinte; a canção que abre o disco apresenta um clima de missa, com o "tilintar de sininhos, consoante a tradição, o canto é introduzido pela marcação rítmica do violão, acompanhado de vozes plangentes que reforçam a súplica – 'Misere nobis, ora pro nobis' –, indicando a disponibilidade para a participação no sacrífico" (FAVARETTO, 1996, p. 76). A canção retrata a situação de miséria, em geral dos nordestinos, sem explicitar melancolia; percebe-se na dicção de Gilberto Gil, na levada do pop, um canto eufórico. Dentre as possíveis análises, desejo destacar a problemática do "dia que virá" a fim de tanto expressar o diálogo dos tropicalistas com as canções empenhadas, quanto

problematizar a possível falta de superação aos problemas nacionais que engessam a tropicália, conforme, salvo engano, a análise de Schwarz.

A canção propõe que "um dia seja" e não que será: "Tomara que um dia de um dia seja", assim, a busca de possível igualdade entre todos não se transfere ao futuro. Visualiza-se o aspecto de deboche e ironia, ainda que busque o bem comum, por meio dos objetos a serem compartilhadas: "a mesma cerveja", toalha de linho, ou seja, produtos que vão além das necessidades básicas. Essas frases, em conjunto com a entonação exortativa de Gilberto Gil, representam o diálogo com as canções de protesto, e impõe a legitimidade dos baianos, em conjunto com a referência ao povo brasileiro, em particular os nordestinos, já cansados de esperar: "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". Segundo Favaretto, também ocorre referência a primeira missa realizada no Brasil. *Miserere Nobis*, palavra em latim que significa tenha piedade de nós, estrutura vários aspectos característicos da tropicália, como a paródia e, principalmente, aspectos sonoros circenses que implicam no espetáculo. O pedido de piedade junto às vozes de coral se contradiz com a entonação de Gilberto Gil, a qual contribui para o caráter de espetáculo da canção.

Mas os tiros de canhão ouvidos no final, após o jogo de palavras embaralhadas que, dentre outras combinações, formam Brasil e Fuzil nos diz muitas coisas. Na análise de Favaretto (1996, p. 78) esses versos finais revelam ambiguidade, pois retrata o estabelecimento da violência que faz com que o Brasil não avance, manifestando um levante não institucionalizado; ao mesmo tempo, as sílabas apontam para "a forma da censura política e, até mesmo, uma forma de violência que não reduplica a existente: uma ação política indireta que, destacando-se da consciência burguesa, acentua a sua decomposição, por não ser possível simplesmente destruí-la". De acordo com Enor Paiano (1996, p.41), a associação entre Brasil e Fuzil demonstra "que já não podemos mais ficar 'calados e magros, esperando o jantar'", ou seja, estava na hora de encarar o confronto.

As sílabas embaralhadas expressam a influência das vanguardas no tropicalismo, em especial da poesia concreta via os irmãos Campos, apresentando soluções ambíguas no que se refere à junção de Brasil e Fuzil. Esse final, sobretudo com os barulhos de canhões que fecham *Misererre Nobis* e abre a segunda faixa do disco, *Coração Materno* (Vicente

Celestino), procedimento comum na música pop após o lançamento do LP "Sgt. Pepper´s Lonely Heart Club Band" dos Beatles (1967), orienta o caminho político ideológico de *Misererre Nobis*, possibilitando duas chaves de leitura. Na primeira, deduzimos o quanto esse pedido de piedade que embasa a canção encontra-se suprimido no contexto de violência e autoritarismo da ditatura civil militar. Não adianta clamar por piedade em tempos de "chumbo grosso", pois o resultado é a destruição, a morte, via as armas de fogo; a segunda leitura nos leva a um caminho, digamos, mais progressista, uma vez que da combinação Brasil e Fuzil, os barulhos de canhão podem aludir a um levante não institucionalizado, tal como sugerido por Favaretto; esse levante tem como protagonistas aqueles fatigados de esperar "calados e magros" pelo jantar, clamando, portanto, à luta armada. Além disso, o tema da canção, alegorizado pelo clima de missa e piedade, entra em conflito com os barulhos de canhões. Nessa medida, a canção coloca em justaposição o sagrado ("ora pro nobis") com o profano (o som dos canhões). Diante dessas duas chaves de leitura à *Miserere Nobis* presencia-se a força da contradição nas canções tropicalistas, bem como o legado das canções de protesto, visto que o tropicalismo tentou retrabalhar com as contradições caras às músicas engajadas e, em especial, com o mito do "dia que virá". Essa apropriação de aspectos da canção de protesto esteve muitas vezes na chave da ironia e da alegoria. Dado que a estética tropicalista se opõe às respostas prontas, entendo que com *Miserere Nobis* ocorre a bifurcação de caminhos, amparado na ambiguidade, para que o ouvinte tome as próprias conclusões. E não me parece pouca coisa a sugestão à luta armada como enfrentamento dos problemas nacionais.

No cancioneiro de Caetano Veloso, as contradições são indubitáveis. As ambiguidades das suas canções compõem a particularidade do artista. No entanto, se essas contradições se diluem com o passar do tempo o que resta da força tropicalista em seu cancioneiro?

3.2 Eu nasci pra ser o superbacana: o projeto estético tropicalista de Caetano Veloso

O projeto estético de Caetano Veloso alcançou notoriedade dentre os participantes do movimento e, como mencionei acima, implicou em contundentes modificações no cenário da MPB, tanto no que se refere à forma de fazer canção quanto nas diversificadas lutas ideológicas vicejadas na instituição sociocultural a partir de meados da década de 1960. Conforme visto no capítulo anterior, o primeiro projeto de Caetano não estava plenamente afinado com o nacional-popular, ainda que a cultura política daqueles anos tenha sido um referencial importante ao compositor. Mesmo o seu disco em parceria com Gal Costa já apontava para pressupostos individuais em contraposição à perspectiva coletiva vicejada no ideário nacional-popular, galvanizando uma leitura dessa obra a partir da ideia de movimento, bem como, de propósitos liberais, no sentido de que a liberdade individual se sobrepõe a outras instâncias. Vale assinalar que o sentido de liberal aqui utilizado refere-se às análises feitas das canções do disco "Domingo", pois o tropicalismo, mesmo heterogêneo, formalizou-se através de uma suposta ideia de conjunto.

Também reconheci *a estreia de despedida* de Caetano Veloso a caminho do seu projeto autoral que, no campo estético, se inicia com *Alegria, Alegria* e solidifica-se com a canção *Tropicália*, bem como com o álbum coletivo do movimento "Tropicália ou Panis et Circenses" (1968). Caetano entra em cena no campo da MPB proclamando o *luto* de uma experiência político-cultural, em busca de novas maneiras de intervenção artística, por isso a sua *estreia de despedida* rumo ao tropicalismo. Em meados de 1968 fez a seguinte declaração ao Jornal *O Estado de São Paulo*:

> O sentido do nosso movimento é o da percepção da realidade musical brasileira. Remexendo-se a cultura real do Brasil e que é consumida pelo povo brasileiro achamos novas formas. Cada faixa do meu LP é uma tentativa de gritar um 'alerta' em diversos pontos. O tropicalismo é uma tentativa de retomada da cultura brasileira. Não posso definir 'tropicalismo'. Mas o problema não é de definições. Eu tenho coisas para contar e não colocações para definir (VELOSO, 1968, s/p).

Essa fala pontua a tentativa do compositor de legitimar o movimento e apresentar o seu vínculo com a cultura brasileira, mas sem a preocupação de estabelecer regras ou um conteúdo definido que orientassem as ações do grupo, e a sua relação com o público. Essa indefinição revelada na fala de Caetano aponta para uma tendência cultural que tem como mote "a promessa de acabar com tudo o que podia ser considerado asfixiante, insatisfatório ou monótono" (JAMESON, 1996, p.18). Embora a citação de Jameson não se refira especificamente ao Brasil, tampouco ao tropicalismo, cabe ressaltar que no contexto da Tropicália a asfixia com relação à produção musical centrou-se nas canções engajadas e, em especial, na orientação política ideológica que conduziu parte das canções dos festivais. Portanto, não há como compreender o tropicalismo e, especificamente, o projeto estético de Veloso sem levar em conta essas canções. Vimos que o movimento tropicalista incorporou em certa medida o legado das canções de protesto, não obstante, essa apropriação esteve muitas vezes na chave da ironia, da alegoria e do deboche, procedimentos fundamentais dessa estética. As canções *Alegria, Alegria* e *Domingo Parque*, que contribuíram para a divulgação dos procedimentos tropicalistas estiveram, cada uma a seu modo, em diálogo com as canções de protesto.

O jornal *O Dia*, por exemplo, publicou ainda no calor da hora a inventividade de Gil e Caetano ao utilizarem outros instrumentos, além de se apresentarem com "grupos de ié-ié-ié"[135]. Para citar um último exemplo, o jornal *Notícia Populares* expôs a seguinte notícia após o término do festival de 1967:

> [...] De um modo geral, a grande maioria dos compositores, ficou numa linha voltada ao interior, ao homem do campo. O samba não teve vez. Impressionados com o sucesso de Disparada e Banda no ano passado, quase todos seguiram o mesmo caminho aberto por Vandré e Chico. Os que realmente inovaram, trouxeram contribuições novas e boas, foram Caetano Veloso, com **Alegria, Alegria**, um salto para o futuro, uma

[135] Segundo a matéria publicada por esse jornal, Caetano e Gil "[...] fizeram uma experiência de introdução de novos elementos em suas músicas aproveitando o contexto geral do século XX, com suas verdades e mentiras. Um dos recursos de que lançaram mão, causando inclusive, certo espanto no público foi o de usar conjuntos de iê-iê-iê para fazer os acompanhamentos de músicas brasileiras". Cf. Jornal *O Dia* (1967, p. 04). Vale acrescentar que tanto o Jornal *O Dia* como o *Notícias Populares* eram os mais vendidos entre as camadas populares do Rio de Janeiro e São Paulo, respectivamente. Isso atesta o alcance que os tropicalistas obtiveram.

> música, que partindo da mais autêntica música brasileira, foi se encontrar com o novo som universal. Gilberto Gil foi a mesma coisa. [...] (FESTIVAL EM..., 1967, p.10).

O teor da matéria publicada pelo jornal elege Caetano e Gil como os vanguardistas, inovadores, ao contrário de Chico Buarque e Geraldo Vandré que estariam vinculados à tradição, ao samba. Mas essa imprecisa dicotomia em termos estéticos entre vanguardistas e nacionalistas (tradicionalistas) que pautavam os debates sobre a música popular, torna-se mais clara se pensarmos como a pauta estrutural dessa polêmica fundamentou-se pela tensão entre a política cultural nacional-popular, que começava a declinar, com os pressupostos primeiros do internacional-popular que, dentre outras coisas, transferiu a discussão do povo, popular, para a ideia de massa[136]; propósito, aliás, bastante claro na empreitada de Caetano Veloso. Pode-se dizer que Caetano contribuiu para aumentar a tessitura desses conflitos não apenas do ponto de vista estético; os aspectos mercadológicos também estavam em pauta e, de modo geral, vincularam-se às concepções políticas dos artistas da chamada MPB, pautadas pela contradição do engajamento versus inserção na industrial cultural[137]. Conforme Veloso:

> [...] Nós estávamos tentando alimentar uma guerra que, se já não estivesse perdida há muito tempo, era pelo menos sem motivo, que era a luta contra a Jovem Guarda e seu principal armamento – a guitarra elétrica. [...] Por aqui havia a maior confusão [...]. Diziam que bom mesmo e autêntico era o sambão (VELOSO, 1968, s/p).

[136]Essa dicotomia entre vanguarda x tradição é imprecisa, pois se deve "considerar os vários aspectos da produção musical que se consolidou nas décadas de 1960 e 1970, sem, contudo, ignorar que a formação desse campo esteve associada com a legitimação da Indústria Cultural, a qual não esteve alheia a nehuma "tendência" e/ou "corrente" que se formou nesses anos. A única diferença é que ela atuou de maneiras diferentes ao passo que foi ocupando maiores espaços. [...] O debate instituído no cenário da música popular brasileira nos anos 60, gerou entre a crítica especializada no assunto análises dicotômicas a partir das seguintes categorias: forma x conteúdo, nacional x internacional, nacionalistas x vanguardistas. Essas oposições que se colocavam, muitas vezes simplificadora do processo (no qual deve se levar em conta tanto a reorganização da indústria fonográfica como do que se convencionou chamar de MPB) deve ser (re) vista com atenção, pois há muitas características que se interpenetram" Cf. Santos (2010, p. 58). Conferir também: Napolitano (2001, p. 137).

[137] Cf. Napolitano (2001).

O seu primeiro LP solo intitulado “Caetano Veloso” (1968) cooperou para inflamar o debate delineado a partir de 1966; constitui-se como o primeiro álbum tropicalista depois do festival, visto que o disco conjunto saiu alguns meses depois. Caetano relatou em 1991 a Marcia Cezimbra, do *Jornal do Brasil*, o aspecto histórico do seu disco, que combinou Poesia Concreta, Jazz, Orlando Silva, Nelson Gonçalves e Rock:

> Esse é histórico. É o primeiro LP tropicalista. Pensei que só tinha valor histórico, mas quando ouvi a Gal cantar Tropicália (no show Plural), achei que a canção é viva. Tem muitas ideias, muitas sugestões. O uso de conjunto de rock com guitarra elétrica, as paródias, uma certa violência nas imagens das letras. O início da faixa Onde Andarás, uma parceria minha com Ferreira Gullar, parece com o Chet Baker. Depois imito o Orlando Silva e o Nelson Gonçalves. Em Paisagem Útil, eu imito também o Orlando Silva. A única música que o produtor Manuel Barembeim me indicou foi Clarice. Eu queria gravar Dora, de Dorival Caymmi. Aí o Gianfrancesco Guarnieri me disse que o disco todo era um golpe publicitário para lançar Clarice. O nome é bonito, o refrão é bonito, mas a canção é monstra. Um pedaço não tem nada a ver com outro. Eu mesmo não sei mais cantar Clarice (VELOSO, 1991, s/p)[138].

A produção artística da capa[139], feita por Rogério Duarte, apresenta o mesmo estilo psicodélico, inspirado na arte pop, que verifiquei no LP “Domingo”. Todavia, o aspecto pop está homogêneo e revela a centralidade da arte pop afinada com a contracultura e com a cultura internacional-popular que o tropicalismo incorporou e manifestou respectivamente.

[138] Essa referência encontra-se em http://caetanocompleto.blogspot.com.br/search/label/1967. Acesso em 20 jul. de 2013.

[139] Para um estudo sobre as capas dos discos tropicalistas ver: Oliveira (2014).

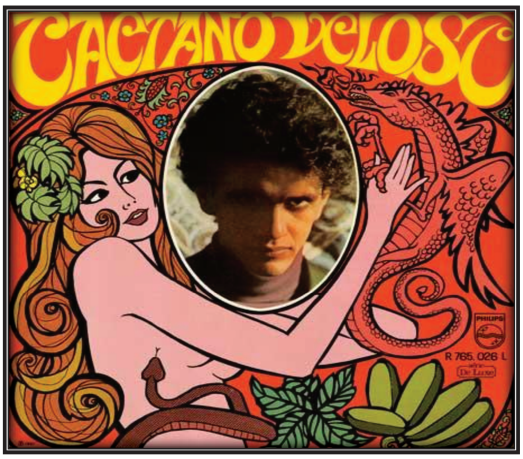
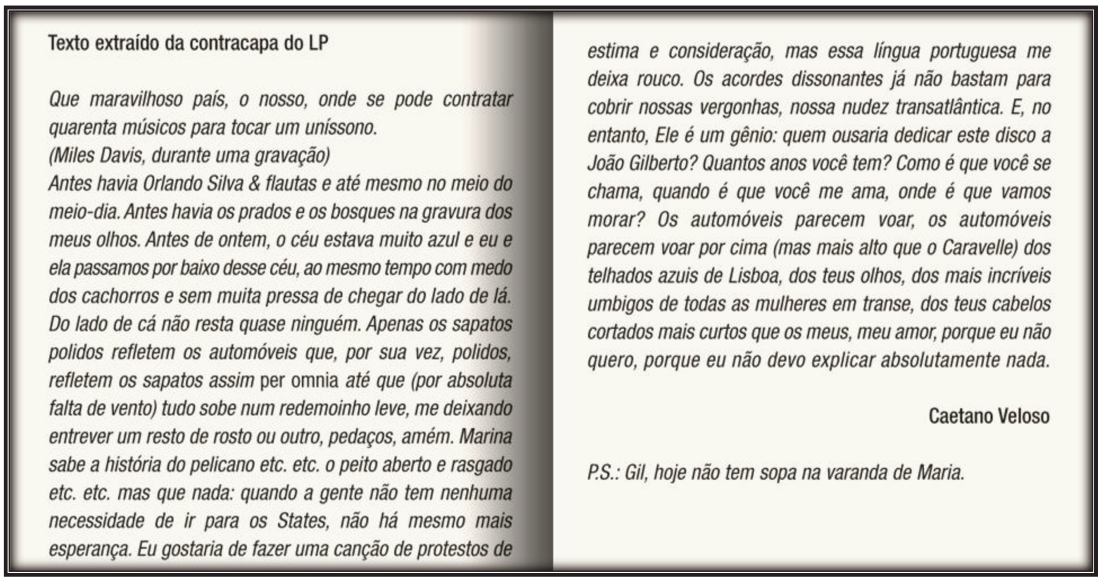


Figura 4. Capa do disco “Caetano Veloso (1968)”.

Se o compositor em “Domingo” escreveu um texto para manifestar o seu distanciamento com as canções do disco, no seu LP Tropicalista a contracapa também recebeu um depoimento[140].

[140]Em um texto escrito para o *Pasquim* em 1971 Caetano relata o processo de elaboração do texto da contracapa: “Quando eu estava preparando meu segundo LP (...) durante o período de gravações, recebi em São Paulo a visita de Fernando Lôbo (...). Era uma visita profissional; ele vinha buscar o texto da contracapa e marcou, pelo telefone, um encontro no Patachou pedindo que eu o levasse. Eu disse OK mas não achei o texto na hora de sair nem nunca mais. À mesa do restaurante, eu informei Fernando da perda e ele me informou da necessidade de voltar na manhã seguinte para o Rio com tudo pronto para imprimir a contracapa: caso contrário o disco atrasaria um mês. Como eu preferia que o disco saísse péssimo do que atrasado, concordei em aceitar o papel e a caneta que ele me oferecia enquanto me ameaçava com a terrível informação. Reescrevi ali mesmo o babado todo que eu pensava ter esquecido. Enquanto eu trabalhava, as pessoas conversavam. Inclusive comigo. "Eu gostaria de fazer", eu ia tentando lembrar, "uma canção de protestos de estima e consideração, mas esta língua portuguesa me deixa louco" eu escrevi e imediatamente percebi que não tinha escrito "rouco" como da primeira versão. Cortei "louco" e escrevi "rouco" em seguida. Não sei se foi isso que deu a Fernando a ideia de reproduzir meu manuscrito na contracapa do disco ou se ele já havia falado nisso antes. Só sei que concordei com essa ideia para não dificultar as coisas: na época eu teria preferido que o texto saísse datilografado; algum tempo depois eu preferiria impresso mesmo; hoje, não sei. De qualquer forma, eu gostava da piada. Não tanto da que resultou do erro, mas da piada original. Por nada: apenas porque dizer que a língua portuguesa me deixa rouco era verdade, enquanto que dizer que a mesma me deixa louco dava a impressão de que eu tinha em mente ressaltar mais uma vez o fato de nós falarmos e escrevermos numa língua não exportável. Quando, na verdade, eu não estava, sentindo nada disso. Pelo contrário: estava alegríssimo, compondo desbragadamente, sem sonhar com exportação”.



Texto extraído da contracapa do LP

Que maravilhoso país, o nosso, onde se pode contratar quarenta músicos para tocar um uníssono.
(Miles Davis, durante uma gravação)
Antes havia Orlando Silva & flautas e até mesmo no meio do meio-dia. Antes havia os prados e os bosques na gravura dos meus olhos. Antes de ontem, o céu estava muito azul e eu e ela passamos por baixo desse céu, ao mesmo tempo com medo dos cachorros e sem muita pressa de chegar do lado de lá. Do lado de cá não resta quase ninguém. Apenas os sapatos polidos refletem os automóveis que, por sua vez, polidos, refletem os sapatos assim per omnia *até que (por absoluta falta de vento) tudo sobe num redemoinho leve, me deixando entrever um resto de rosto ou outro, pedaços, amém. Marina sabe a história do pelicano etc. etc. o peito aberto e rasgado etc. etc. mas que nada: quando a gente não tem nenhuma necessidade de ir para os States, não há mesmo mais esperança. Eu gostaria de fazer uma canção de protestos de estima e consideração, mas essa língua portuguesa me deixa rouco. Os acordes dissonantes já não bastam para cobrir nossas vergonhas, nossa nudez transatlântica. E, no entanto, Ele é um gênio: quem ousaria dedicar este disco a João Gilberto? Quantos anos você tem? Como é que você se chama, quando é que você me ama, onde é que vamos morar? Os automóveis parecem voar, os automóveis parecem voar por cima (mas mais alto que o Caravelle) dos telhados azuis de Lisboa, dos teus olhos, dos mais incríveis umbigos de todas as mulheres em transe, dos teus cabelos cortados mais curtos que os meus, meu amor, porque eu não quero, porque eu não devo explicar absolutamente nada.*

Caetano Veloso

P.S.: Gil, hoje não tem sopa na varanda de Maria.

Contracapa do LP Caetano Veloso (1968).

O texto destoa do estilo literário da contracapa de "Domingo", combinando frases aparentemente sem sentido, numa perspectiva, por assim dizer, surrealista; uma ordem de questões salta aos olhos: a citação inicial com a frase de Miles Davis, além de se referir a um músico de jazz norte americano, demonstra o quanto estaríamos aquém, naquele momento, de proferir a mesma afirmação, pois "do lado de cá não resta nada"; seríamos uns *desterrados em nossa terra*; o "medo dos cachorros e sem muita pressa de chegar do lado de lá" também figura certo descontentamento com a situação, porém, não há urgência para escapar dos "cachorros"; "quando a gente não tem nenhuma necessidade de ir para os States, não há mesmo nenhuma esperança", é um proposital insulto para o contexto no qual a luta anti-imperialista vigorava.

Se no começo do texto Caetano se volta para Orlando Silva, no fim há o elogio a João Gilberto, mas reitera a necessidade de superação da bossa nova, isto é, do luto: "os acordes dissonantes já não bastam mais para cobrir nossas vergonhas, nossa nudez transatlântica"; por meio da seguinte citação: "eu gostaria de fazer uma canção de protesto [...], mas essa língua portuguesa me deixa rouco", o compositor indica, com ironia, como a linguagem da canção de protesto já não encontrava ressonância; ademais, a lembrança de que a língua é uma das bases constitutivas para a construção da nação e, como se sabe, as

canções empenhadas representavam diversificados projetos nacionais, penso não forçar o argumento ao dizer que a rouquidão do cancionista quanto à língua portuguesa revela que para a audição dessas canções já não basta apenas a língua nacional; com isso, ele coloca a necessidade de novos projetos, ainda que não tenha vontade de "explicar absolutamente nada". Cria-se apenas uma provocativa tensão, sem o interesse de elaborar "programas manifestos" explicativos do seu intento. Dessa maneira, a contracapa vai ao encontro do sentido do projeto tropicalista do artista, orientado pelo convite ao choque, pelas palavras entrecortadas, sem a intenção de um manifesto programático para ser compreendido e seguido. Tendo em vista o fundamento da língua para a invenção da nação, Caetano dessacraliza essa proposta, colocando em xeque o vínculo entre língua e estado-nação. Isso pode ser compreendido como um elemento a mais da busca pelas referências internacionais-populares em seu cancioneiro. O caráter discursivo ideológico da sua "luta cultural" em oposição à MPB, se manifestou não apenas em suas palavras, mas nas canções[141]. Ademais, percebe-se no referente à língua portuguesa, o quanto Caetano estava ciente de que para a concretização do seu "som universal" tornava-se essencial o uso da língua mundial, qual seja, o inglês[142]. Contudo, nesse LP de 1968, todas as faixas são cantadas em português ao contrário dos próximos discos que o compositor viria a lançar.

Augusto de Campos, o primeiro a resenhar o disco de Veloso, o vislumbra como uma "obra aberta" ao experimentalismo e às inovações, em contraposição a outros "jovens" filiados à "Tradicional Família Musical" (TFM), como denominou o poeta concretista. No texto "Viva a Bahia-ia-ia" ele taxou parte das interpretações legadas para a memória musical sobre a MPB, afirmando o empreendimento tropicalista como sinônimo de vanguarda. Nessa medida, coloca Caetano como o expoente da continuidade da linha evolutiva da música popular brasileira, retoma o debate das referências de Mário de

[141]Tanto o conceito de ideologia quanto o de luta cultural baseiam-se nas proposições de Stuart Hall (2003). Nessa parte do texto, compreender a ideologia por esse viés me auxiliou para conceituar a contento a inserção do projeto de Veloso em contraposição ao projeto da MPB "nacionalista" e, em especial, ao projeto de Chico Buarque.

[142] Para a compreensão do inglês como língua mundial conferir Ianni (1999, p. 119-141); Ortiz (2000, p. 13-34); Ortiz (2006, p. 17-43).

Andrade versus Oswald, e inflama a posição "passadista" de Chico Buarque com relação ao "virtuosismo" musical de Caetano. Vale a longa citação:

> (...) Ao quadro atual da música popular brasileira, é possível que a Chico Buarque de Hollanda caiba o título de um jovem 'mestre', Mas o risco e a coragem da aventura (...) estes pertencem a Caetano e Gil, 'inventores', como pertenceram a Tom e a João. E a música brasileira nunca precisou tanto de 'inventores' como agora, quando o espírito de inovação da bossa nova vai sendo amortecido e amaciado pelos eternos mediadores, mantenedores do 'sistema'. (...) Me parece que, em vez de se preocupar tanto com a 'roda viva' da engrenagem fabricadora de ídolos televisíveis – tema já cediço e muito explorado –, Chico Buarque deveria atentar mais para certos aspectos negativos da 'chicolatria' que o rodeia, em especial a 'roda morta' e que o que querem colocar os velho guardiões do passado. O Chico menos exigente de *Carolina* está sendo usado (...) por uma crítica superada, presa a uma visão tímida e saudosista de nossa cultura musical, e que quer fazer dele o baluarte contra a evolução da música popular, coisa que ele não merece ser. É significativo que os compositores que defendem o 'tradinacionalismo' musical lancem mão de Mario de Andrade (...). Ao invés do nacionalismo tacanho e autocomplacente, um nacionalismo crítico e antropofágico, aberto a todas as nacionalidades (...). Pois foi com formas inéditas, de procedência estrangeira (...) que Oswald se instrumentou para redescobrir o Brasil e descobrir a própria poesia sufocada pelo peso massacrante das 'tradições' e das fórmulas (...) nacionalóides. (...) Oswaldiano, antropofágico, desmitificador, é o novo LP de Caetano (...). E outras insurreições sonoras estão para acontecer, como os LPs de Gilberto Gil e Gal Costa, que nos promete para logo a Revolucionária Família Baiana, acampada em São Paulo e incentivada por Guilherme Araújo, o seu jovem e inteligente empresário (CAMPOS, 1968, p. 147-149).

Ainda de acordo com a apreciação de Campos, o LP de Veloso "[...] lhe permite transitar da interpretação *cool* a João Gilberto, para [...] jovem-guarda; das inflexões de cantador nordestino para as dos intérpretes típicos de ritmos hispano-americanos, incorporando [...] as 'imitações' líricas ou irônicas de cantores da velha guarda" (CAMPOS, 1968, p.159-160). Campos se detém nas doze músicas que compõem o álbum de Veloso: *Tropicália*, *Clarice*, *No dia em que eu vim me embora*, *Alegria, Alegria*, *Onde Andarás*, *Anunciação*, *Superbacana*, *Paisagem útil*, *Clara*, *Soy Loco por Ti*, *América*, *Ave Maria*, *Eles*. Essa última canção, composta em parceria com Gilberto Gil, passou despercebida por grande parte da crítica, atenta para *Alegria, Alegria* e *Tropicália*. A sua

única análise esteve, igualmente, sob a ótica de Augusto de Campos (1968, p.157) no texto já citado. Para o concretista, *Eles*, à maneira de *Domingo no Parque*, combina a capoeira com "os instrumentos elétricos, o berimbau aos *beatleniks*". O tema da música propõe "contundentes sátiras à burguesia, seus códigos de moral e seus preceitos de bem viver [...]". Além dessas características levantadas por Augusto de Campos, a canção *Eles*, como veremos, contesta e provoca o lugar social ocupado pela esquerda em meados de 1968.

3.2.1 Está sempre à esquerda a porta do banheiro

A canção *Eles*, presente no primeiro LP solo do compositor, "Caetano Veloso" (1968), analisada do ponto de vista do tema, faz algumas combinações *non-senses*, contribuindo com o aspecto satírico e irônico da canção, (procedimento comum nos Mutantes), e representa não só uma crítica à burguesia, tema presente em *Panis et Circenses* (1968), mas associa setores da esquerda à burguesia, além de criticar a temática do "dia que virá". Do ponto de vista musical, a canção incorpora as variadas referências estéticas singulares do tropicalismo. Considero importante me deter sobre ela, uma vez que perfaz a relação com as canções engajadas e, de modo geral, com o campo da esquerda. Problemática que primeiro demonstrei através do tropicalismo musical, agora pretendo focar especificamente no cancioneiro de Caetano Veloso. Segue o tema da canção:

Em volta da mesa
Longe do quintal
A vida começa
No ponto final
Eles têm certeza
Do bem e do mal
Falam com franqueza
do bem e do mal
Creem na existência
do bem e do mal
O florão da América
O bem e o mal
Só dizem o que dizem
O bem e o mal

Alegres ou tristes
São todos felizes
durante o Natal
O bem e o mal
Têm medo da maçã
A sombra do arvoredo
O dia de amanhã
Eis o que eles sabem
o dia de amanhã
Eles sempre falam
no dia de amanhã
Eles tem cuidado com
o dia de amanhã
Eles cantam os hinos
no dia de amanhã
Eles tomam o bonde
no dia de amanhã
Eles amam os filhos
no dia de amanhã
Tomam táxi no
dia de amanhã

Eles apresenta uma longa narrativa, na qual a dicção de Caetano se assemelha a de um repentista nordestino; a canção mistura o ritmo do coco (gênero e dança presente no nordeste e no norte brasileiro) aos acordes da guitarra, utilizando-se também de cítara e tabla, dois instrumentos indianos; a introdução de instrumentos indianos na música pop ocidental foi feita pelo Beatle George Harrison. Além da referência da banda inglesa, a canção mistura a sonoridade ocidental com a instrumentação do oriente, manifestando a incorporação de procedimentos da contracultura e da cultura internacional-popular. Todavia, a filiação ao internacional-popular não exclui os elementos da cultura nacional, fortemente imiscuídos com os outros referenciais. A instrumentação concilia a cítara com o coco, e a entonação do cantor permite relacionar a canção com as rimas da literatura de cordel, imprimindo no seu canto o que Tatit compreende como *figurativização*, dado o evidente aspecto de canto-falado, de oralidade.

A forma estética inicia-se com o brevíssimo solo da guitarra que denota certo suspense de algo que estaria por vir; pode-se associar a sonoridade desse solo às canções de faroeste (bang-bang). Após um sutil ruído, a instrumentação do solo ganha uma sonoridade indiana com a entrada da percussão feita através da tabla, na qual também se nota o uso da

cítara e da guitarra, que logo vai perdendo a intensidade, como se a canção estivesse terminando. Não obstante, o andamento se acelera e a música muda de clima, seguindo numa levada pop (com o uso da guitarra distorcida e do contrabaixo), em conjunto com a sonoridade da cítara, do ritmo do coco, e com o uso de chocalhos, além das constantes intervenções do órgão elétrico que realiza os ruídos, provavelmente tocado por Arnaldo Baptista. Após essa mudança rítmica, o narrador entoa os primeiros versos da canção. Ao término de cada estrofe, o diálogo da guitarra com o aumento desproporcional do órgão imprime perceptível sensação de suspense e tensão, alusivo ao contexto sócio-histórico da época. Ao término dos versos "Alegres ou tristes/ São todos felizes durante o Natal", o deboche apresenta-se tanto pelas intervenções mais vigorosas dos instrumentos elétricos, com primazia para o som do órgão, quanto pela dicção do narrador, cuja escuta atenta demonstra como a sua entonação realiza-se com riso, deboche, dado o aumento da tessitura melódica ao cantar a palavra natal. Além disso, escuta-se o intenso solo da guitarra.

A canção segue nessa levada pop, em que a referência psicodélica é notável, no entanto, isso não retira o aspecto "regional" da menção aos ritmos nordestinos. Após a primeira alusão ao "dia de amanhã" a guitarra ganha relevo e, novamente, o órgão insinua suspense e tensão. Ouve-se a colagem de algo que está passando, indo embora, ou seja, que não faz mais sentido, após os versos "Eles sempre falam num dia de amanhã". Em geral, após todas as citações ao "dia de amanhã" dessa primeira parte da canção percebe-se alguma colagem e/ou a distorção da guitarra que não passa despercebida ao ouvinte. Para demonstrar o quanto "Eles" não fazem parte das classes populares que, dentre outras características, utilizam transporte público, ocorre uma pausa na palavra taxi, antes de dar prosseguimento ao resto da frase; é como se houvesse uma vírgula: "Tomam táxi, no dia de amanhã". Percebe-se a partir daí o aumento da tessitura vocal do narrador que novamente sofre um break nesse verso: "Eles desde já querem ter guardado todo o seu passado no dia de amanhã". Especialmente nessa última frase, a sua tessitura vocal ganha relevo no início do verso, em contraposição com o fim, destacando as palavras "no dia de amanhã", cuja dicção aproxima-se com a de um repentista. Presencia-se pontualmente nesse trecho a presença da viola: "Eles aconselham o dia de amanhã". Caetano utiliza-se de um dos instrumentos comuns às canções de protesto para poder fazer a crítica dessas músicas, ou

melhor, da representação político-ideológica a ela associada. Na sequência, ganha leve destaque o ritmo nordestino que em breve se mistura com outro solo psicodélico.

A música inteira segue nessa toada, misturando o "regional" com os elementos "internacionais", utilizando a viola para criticar aqueles músicos que se furtam de experimentarem instrumentos elétricos em suas canções, além de indicar fortemente a crítica ao dia que virá. Nos últimos versos "Está sempre a esquerda a porta do banheiro/E certa gente se conhece no cheiro", a matéria histórica cantada indica quem são "Eles". Em confronto com o projeto da esquerda, a canção demonstra com picardia o quanto para o narrador esse setor além de integrar a burguesia, ou uma parcela da classe média intelectualizada, coloca-se como os esclarecidos do que seria bom ou não. O modo de vida dessa classe enuncia-se pelas seguintes atitudes: tomar táxi, preocupação familiar e com dinheiro, o uso do espaço social da sala de jantar em detrimento do quintal, dentre outros exemplos que a canção enseja. Especificamente à MPB fica clara a crítica em afirmar a convicção esperançosa com o futuro, além do caráter dicotômico (bem ou mal) como as questões eram postas. Antes de terminar a canção Caetano profere a frase: "Os Mutantes são demais", pois foi a banda quem realizou o acompanhamento musical; os versos não só configuraram uma homenagem para a performance musical dos Mutantes, mas, deve-se levar em conta que o grupo era menosprezado pela MPB e, ao contrário de Veloso, não tinha um projeto estético político consciente de intervenção nesse campo. Desse modo, a declaração final do cancionista não expressa apenas o experimentalismo dos Mutantes, mas a posição contracultural e desbundada que caracterizou a banda, atitude que reitera a afronta da canção com os pressupostos da MPB.

Dessa ordem de questões, a canção *Eles* ridiculariza e ataca o projeto da esquerda vinculado também aos artistas da MPB e, de saída, declara *guerra* a esse projeto, interpretação desvelada com o solo inicial da canção que aponta para as músicas de faroeste. Na chave da melancolia, as canções de Chico Buarque também figuraram na crítica à esquerda "derrotada" e às canções engajadas, mas a sua matéria histórica cantada apontou para algumas das consequências da revolução que "faltou ao encontro", distanciando-se do vislumbre com a nova situação sócio-histórica que, de maneira geral, colocou em descrédito os pressupostos marxistas. Já a canção *Eles* posiciona-se de modo

combativo às intervenções da esquerda dos anos 1960, críticas que se tornaram hegemônicas no Brasil a partir da década de 1980. O tema é uma afronta irônica, enquanto a melodia e a harmonia, em conjunto com os arranjos, revelam as possibilidades da "abertura musical" para o campo da música popular brasileira. *Eles* encapsula o luto de um país que acreditava no "dia de amanhã", demonstrando as contradições de setores da esquerda guiados pela chave do nacional-popular e pela utopia do futuro promissor. Nessa mesma certeza orienta-se o lugar social e ideológico de *Saudosismo*.

3.2.2 Ah, como era bom! Mas chega de saudade

Saudosismo (1968), canção que ganhou destaque na versão interpretada por Gal Costa no disco "Gal Costa" (1969), corrobora para a tese do luto que permeia muitas das canções de Caetano, bem como para sua *estreia de despedida*. A versão em estúdio do LP de Gal, especialmente devido aos arranjos, faz com que o projeto de "despedida" se torne mais evidente. Essa canção também foi regravada nos álbuns "Trilhos Urbanos" (1986) e "Prenda Minha" (1998). Não obstante, me baseio na interpretação de Caetano disponível no disco gravado ao vivo na boate Sucata (Rio de Janeiro), intitulado "Caetano Veloso & Os Mutantes" (1968). Esse LP é composto apenas por quatro canções: *A Voz do Morto*, *Baby*, *Saudosismo* e *Marcianita* (J.J. Marcone – G.V Alderete)[143]. Trata-se de uma gravação caseira, com poucos recursos técnicos, sendo possível a audição dos ruídos dos instrumentos, tosses, e a ovação da plateia; a qualidade musical não está limpa, mas isso não impede que *Saudosismo* exprima um vínculo acertado entre letra e música. Ao iniciar a canção escuta-se o pedido de silencio à plateia, e o violão é introduzido no ritmo da bossa nova, de modo conciso, quando se inicia o canto. Seria esse pedido de silencio uma paródia a João Gilberto? A entonação do compositor segue sem ornamentações, o canto "baixinho", quase falado, é seguido à risca em conjunto com assobios moderados que acompanham a melodia. Para uma escuta desavisada, *Saudosismo* retrata a experiência amorosa do eu-lírico, que rememora o seu passado à luz das canções de João Gilberto. A questão do

[143] Foi devido aos shows dos tropicalistas nessa boate, iniciados em outubro de 1968, que Caetano e Gil foram acusados de desrespeitarem o hino e a bandeira nacionais, culminando no exílio de ambos.

tempo, o tema da lembrança de um passado, dá o tom da canção, mas não figura em melancolia. Segue o tema:

Eu, você, nós dois
Já temos um passado,
meu amor
Um violão guardado
Aquela flor
E outras mumunhas mais
Eu, você, João
Girando na vitrola
sem parar
E o mundo dissonante
que nós dois
Tentamos inventar
tentamos inventar
Tentamos inventar tentamos
A felicidade a felicidade
A felicidade a felicidade
Eu, você, depois
Quarta-feira de
cinzas no país
E as notas dissonantes
se integraram
Ao som dos imbecis
Sim, você, nós dois
Já temos um passado,
meu amor
A bossa, a fossa,
a nossa grande dor
Como dois quadradões
Lobo, lobo bobo
Lobo, lobo bobo
Eu, você, João
Girando na vitrola
sem parar
E eu fico comovido
de lembrar
O tempo e o som
Ah! Como era bom
Mas chega de saudade
A realidade é que
Aprendemos com João
Pra sempre
ser desafinados
Ser desafinados

Ser desafinados
Ser
Chega de saudade
Chega de saudade
Chega de saudade

No entanto, as memórias do passado são entoadas com melancolia, e Caetano segue parodiando o mestre de Juazeiro[144]. O canto sofre leve alteração quando os versos "a felicidade, a felicidade, a felicidade, a felicidade" são entoados, e o público intervém com palmas e gritos de satisfação. A canção segue como no início – de maneira econômica tanto no canto quanto na música –, contudo, em alguns momentos, o violão realiza algumas intervenções um pouco mais bruscas, preparando para a modulação que a matéria cantada sofrerá nos últimos versos: "Chega de saudade/Chega de saudade/Chega de saudade/Chega de saudade". Ao cantar essas palavras, a melancolia da entonação é superada e o luto se concretiza. A palavra cantada não é mais entoada com lamento, tampouco a instrumentação se restringe ao som enxuto do violão. Conforme "chega de saudade" vai sendo entoada percebe-se a intervenção dos instrumentos elétricos, combinados com gritos da plateia, de Gilberto Gil e dos Mutantes. A dissonância da bossa nova alia-se à distorção das guitarras elétricas, e o experimentalismo musical típico das canções tropicalistas toma conta da canção, que termina com a afirmação precisa de um "chega", ou seja, já passou.

[144] Pode-se dizer que o aspecto paródico da *performance* de João Gilberto iniciou-se com o pedido de silêncio ao público. Como se sabe, João Gilberto também é famoso por se queixar da qualidade sonora e das conversas na plateia. Porém, segundo Walter Garcia, "observar a forma como as queixas e as conversas se dão pode nos esclarecer, em boa medida, o rigor e a afetividade que caracterizam a atuação de João Gilberto na esfera pública" (GARCIA, 2012, p. 209). Em síntese, para o autor, o seu procedimento entrecruza "o Brasil tradicional" com o "Brasil Moderno", pois "na realização da obra de João Gilberto, não é só o comportamento do ouvinte que se pretende controlar. Na tentativa de controle extremo do fluxo de cada canção, projeta-se harmonizar a dor causada pelo lento cataclismo da *cordialidade* com a alegria pela modernidade que se goza e que se almeja, a qual (paradoxalmente?) causa a ruína da *cordialidade*. [...] Projeta-se transformar o choque de *Brasil tradicional* com *Brasil moderno* em enlace: lamentação sem lamúria, esperança sem efusão. Um brasileiro cordial e melancólico, porém moderno" (GARCIA, 2012, p 231).

Figura 5. Capa do Compacto Simples "Caetano Veloso & Os Mutantes Ao Vivo" (1968).

O tema de *Saudosismo* está repleto de intertextualidade, condição comum em diversas músicas de Veloso. É uma canção que dialoga diretamente com o legado bossanovista, e ao contrário do LP "Domingo" no qual esse diálogo está mais implícito, as citações às músicas consagradas da bossa nova fazem com que *Saudosismo* realize uma conversa aberta com esse legado musical; o violão e a flor são temas caros às canções bossanovistas. *Saudosismo* também cita canções emblemáticas do gênero como *A Felicidade* (Tom Jobim; Vinicius de Moraes – 1958), *Chega de Saudade* (Tom Jobim; Vinícius de Moraes – 1958), *Marcha da Quarta-feira de Cinzas* (Vinícius de Moraes; Carlos Lyra – 1963), *Lobo Bobo* (Carlos Lyra; Ronaldo Bôscoli – 1959) e *Desafinado* (Tom Jobim; Newton Mendonça – 1958), realizando uma espécie de inventário musical da bossa nova, para, então, finalizar com um "chega de saudade". Se no contexto da bossa nova, o LP "Chega de Saudade" (João Gilberto/ 1959) funcionou como crítica à escuta ideológica da época, que viu com estranhamento a "nova batida", com *Saudosismo* Caetano reatualiza o sentido da canção, na medida em que declara como aquele momento era bom, mas o tempo segue com outras demandas.

O tema da matéria histórica se estrutura por meio da afirmação de que a bossa nova se insere no passado da música popular brasileira: "[...] já temos um passado meu amor/ Um violão guardado aquela flor/ E outras mumunhas mais". Ela se firma na ideia da "linha evolutiva" da MPB, na qual Caetano assume o projeto de *continuidade na descontinuidade* de atualização desse passado. Por isso a superação da melancolia. A referência às notas dissonantes não se restringem à tentativa de reinvenção da nação por meio da música, porém, vincula-se a uma perspectiva mundial: "E o mundo dissonante que nós dois tentamos inventar". Com ironia, o cantor diz que essa dissonância foi alçada "ao som dos imbecis", ou seja, uma possível menção às canções engajadas que incorporaram a estrutura musical da bossa nova dentro dos diversos projetos de nação da MPB. Na combinação entre letra e música, tal como ocorre nas canções bossanovistas, Caetano implode e ao mesmo tempo incorpora esse projeto a fim de materializar a sua proposta tropicalista. Esses versos sintetizam o percurso: "Eu, você, nós dois/ Já temos um passado [...]/ [...]Eu, você, João [...]/E o mundo dissonante que nós dois tentamos inventar [...]/Já temos um passado [...]/E eu fico comovido de lembrar/ O tempo e o som/ Ah! Como era bom/Mas chega de saudade/ A realidade é que aprendemos com João/ Pra sempre ser desafinados/ Chega de saudades"!

Saudosismo sumariza a ideia de "linha evolutiva" colocada pelo compositor, a qual se expressa no luto de uma tradição musical moderna que, para o artista, deveria ser superada para que a "linha", a partir de então dissonante, continuasse a se estender por meio do seu projeto (pós?) moderno de reatualização da canção popular brasileira.

3.2.3 Eles querem salvar as glórias nacionais, as glórias nacionais, coitados!

Na mesma direção de *Saudosismo* e *Eles* encontra-se a canção *A Voz do Morto* – presente no CD "Cinema Olympia" (2006), em "Zii Zie – MTV ao vivo" (2011) e na trilha sonora do filme "Tropicália" (Marcelo Machado, 2012). *A Voz do Morto* é uma das canções que compõe o disco gravado na boate Sucata junto com os Mutantes, fonograma que utilizo para a análise. Ela foi composta por Caetano a pedido de Aracy de Almeida para a *I Bienal do Samba* de 1968 idealizada pela TV Record, e saiu no compacto simples da cantora, intitulado "Bienal do Samba" (1968). Caetano tentou se inscrever nesse festival, mas foi

impedido de participar com a justificativa de que não era sambista e que iria "esculhambar" com o certame. Já Aracy de Almeida inscreveu um samba que foi desclassificado[145]. Diante disso, surgiu a ideia de fazer uma música provocativa à *Bienal do Samba*. Segundo relatou Caetano:

> Assim como 'Baby' me foi sugerida por Bethânia, 'A Voz do Morto' me foi ditada pela Aracy de Almeida. Ela estava em São Paulo para fazer a Bienal do Samba, que era um festival só de sambas, e estava muito irritada com a ideologia em torno daquilo. Ela veio falar comigo: 'Pô, me tratar como glória nacional pensando que vão me salvar? Puta que o pariu, salvar o caralho'! Estão pensando que vão salvar o samba na televisão? Salvar o caralho! Quero que você faça um samba porque você que é o verdadeiro Noel, porque você é violento, você é novo!'. Era assim que ela falava para mim: 'Eu já estou por aqui, de saco cheio' - e ela pegava, como se tivesse saco mesmo -; 'Eu estou de saco cheio desse negócio de Noel Rosa, ter que arrastar esse morto pelo resto da vida. Quando eu canto é a voz desse morto! E ninguém me engana com essa porra não, de festival do samba. Faça uma música da pesada para eu gravar, esculhambando essa porra toda!'. Ela me ditou o samba! Fiz essa música, ela adorou e gravou (VELOSO, 2003, p. 17-18)[146].

Do pedido de Aracy surgiu a matéria cantada que reitera a postura de Veloso com a tradição da música popular brasileira, propondo outro tipo de canção ao país. Na linha do tropicalismo, A *Voz do Morto* realiza uma paródia ao consagrado samba de Zé Keti, *A Voz do Morro* (1955)[147]. Esse samba foi interpretado pela primeira vez por Jorge Goulart, com arranjos de Radamés Gnatalli, e integrou a trilha sonora do filme "Rio 40 graus" (1955) de Nelson Pereira dos Santos. Ademais, foi gravado por vários nomes da música popular

[145]Essas informações estão disponíveis no blog *Overmundo*, na matéria chamada "Quando o Morto atrapalha". Disponível em: http://www.overmundo.com.br/banco/quando-o-morto-incomoda. Acesso em 21 jul. de 2014.

[146] O áudio dessa citação com mais informações pode ser ouvido na *Rádio Batuta* por meio do seguinte link: http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/371. Acesso em 23 jul. de 2014.

[147] Além do nome da canção, "A Voz do Morro" denominou um grupo musical de sambistas cariocas, fundado por Zé Keti em 1965, dos quais fizeram parte: Paulinho da Viola, Nelson Sargento, Elton Medeiros, Anescarzinho do Salgueiro, Jair do Cavaquinho, Zé da Cruz e Oscar Bigode. Mais informações em "Dicionário Cravo Albim da Música Popular Brasileira". Disponível em: http://www.dicionariompb.com.br/. Acesso em 18 jul. de 2014.

brasileira, dentre eles Elis Regina e Luiz Melodia[148]. Ao contrário da legitimidade dada ao samba por Zé Keti, *A Voz do Morto* foi censurada, sendo uma canção bastante desconhecida dentro do cancioneiro de Caetano Veloso. De todo modo, ela traz elementos importantes às questões colocadas na pesquisa, em especial, a relação do seu cancioneiro com a tradição da música popular brasileira. Vejamos a letra:

Estamos aqui no tablado
Feito de ouro e prata
de filó de nylon
Eles querem salvar
as glórias nacionais
As glórias nacionais,
coitados
Ninguém me salva
Ninguém me engana
Eu sou alegre
Eu sou contente
Eu sou cigana
Eu sou terrível
Eu sou o samba
A voz do morto
Os pés do torto
O cais do porto
A vez do louco
A paz do mundo
Na Glória!
Eu canto com o
mundo que roda
Eu e o Paulinho da Viola
Viva o Paulinho da Viola!
Eu canto com o
mundo que roda
Mesmo do lado de fora
Mesmo que eu não
cante agora
Ninguém me atende
Ninguém me chama
Mas ninguém me prende
Ninguém me engana

[148] Segue a letra de *A Voz do Morro*: "Eu sou o samba/A voz do morro sou eu mesmo sim senhor/ Quero mostrar ao mundo que tenho valor/Eu sou o rei do terreiro/Eu sou o samba
Sou natural daqui do Rio de Janeiro/Sou eu quem levo a alegria/Para milhões de corações brasileiros/Salve o samba, queremos samba/Quem está pedindo é a voz do povo de um país/Salve o samba, queremos samba/Essa melodia de um Brasil feliz".

Eu sou valente
Eu sou o samba
A voz do morto
Atrás do muro
A vez de tudo
A paz do mundo
Na Glória!

A Voz do Morto, embora tenha sido composta a pedido de Aracy de Almeida, ganha autonomia visto que compõe três discos do compositor. Mas quem seria o "morto" a que a música faz referência? Há duas possíveis hipóteses: na primeira, dado o seu contexto de criação, imagina-se que o morto vincula-se à figura de Noel Rosa. Contudo, *A Voz do Morto* também sintetiza a crítica de Veloso ao nacional-popular, já em declínio quando da composição da música.

Sabe-se como o "resgate do morro" por artistas e intelectuais de esquerda no início da década de 1960 formalizou o processo de legitimação do samba, advindo de antes, mas que adquiriu nesses anos o caráter de simbolizar o vínculo de parte da classe média com as classes subalternas, na perspectiva da construção de um projeto nacional, de uma "frente única", na qual a MPB foi uma das expressões. Nas palavras de Napolitano:

> A 'subida ao morro' por parte de artistas de classe média, intelectuais e políticos sinaliza um processo contínuo de reconhecimento do samba como parte da cultura nacional brasileira. Esse fenômeno ganhou uma dinâmica própria a partir de 1933 [...]. Não podiam mais negligenciar esse tipo de música que se tornava a preferida das classes populares cariocas e, posteriormente, de outras regiões urbanas do Brasil.[...] Criadores oriundos da classe média escolarizada assumiam o gênero e transformavam a música popular num campo valorizado de expressão, num processo similar ao corrido nos anos 1960. [...] O encontro entre bacharéis e bambas esteve na origem da invenção da nação musical brasileira, iniciando uma tradição que se manteria viva até meados dos anos 1970 (NAPOLITANO, 2007, p. 32-33, grifos meus).

Se o samba e, posteriormente, a consagração da instituição MPB inventou uma "nação musical brasileira", em *A Voz do Morto* Caetano problematiza o legado dessas "relíquias nacionais". A canção é conduzida na levada do pop, e em momentos estratégicos ocorre a modulação rítmica para o gênero do samba, ainda que predomine a linguagem pop.

Ela inicia com a ovação do público, eufórico, em conjunto com a entrada da guitarra e da bateria que dão um tom explosivo à canção. Junto a isso, o sujeito entoa os primeiros versos, descrevendo o ambiente no qual se encontra: "estamos aqui no tablado/ feito de ouro e prata/ de filó de nylon"; um espaço supostamente requintado e, ao mesmo tempo, cafona, dada a combinação de ouro, prata e filó de nylon. Esse verso lembra parte da canção *Tropicália* na descrição de Brasília: "o monumento é de papel crepom e prata", evidenciando a proposta tropicalista de justapor elementos descombinados.

A canção segue na levada do pop-rock, com distorções da guitarra de Sérgio Dias, e a dicção do compositor denota certa agressividade, sobretudo quando entoa: "eles querem salvar as glórias nacionais, as glórias nacionais, coitados". Esses versos ganham maiores proporções com o acompanhamento dos instrumentos elétricos. Ademais, manifesta a retirada do sujeito da canção de querer "salvar as glórias nacionais", pois a referência encontra-se no outro. Eles, nesse caso, são os mesmos a quem na canção homônima o narrador diz que "está sempre à esquerda a porta do banheiro/ e certa gente se conhece pelo cheiro" ou, ainda, aqueles que "sabem do dia de amanhã" e "sempre falam no dia de amanhã".

Mas após a entonação desses versos a canção muda de clima, rumo ao samba, e a dicção de Caetano se torna mais amena a partir dos seguintes trechos: "Ninguém me salva/ Ninguém me engana/ Eu sou alegre/Eu sou contente/Eu sou cigana/Eu sou terrível/ Eu sou o samba/ A voz do morto/ Os pés do torto/O cais do porto/ A vez do louco/ A paz do mundo". Diante desse tema, na levada do samba, a canção se volta para a própria canção, no caso o samba, revelando que o gênero não precisa ser preservado tal como o contexto vigente o colocava: como sinônimo de "glória nacional"; ouve-se nesse trecho a imitação do som da cuíca, instrumento típico do samba. Compartilho em parte com as palavras de Carlos André Rodrigues de Carvalho, para quem:

> 'A Voz do Morto', na primeira estrofe, descreve [...] o ambiente onde a cena se passa, [...] o palco da Bienal do Samba. Numa referência aos defensores do samba, o compositor diz na segunda estrofe que "eles querem salvar as glórias nacionais, coitados", ou seja, para o compositor "as glórias nacionais" não existem, é apenas uma ilusão dos empresários da comunicação, preocupados, na verdade, em capitalizar o samba para

> seus próprios interesses, como conquistar audiência, por exemplo. Na terceira estrofe ("ninguém me salva, ninguém me engana") fica clara a postura do compositor de que o samba não precisa de salvadores e que estes possíveis salvadores, na verdade, têm outros interesses. As muitas faces que o samba assume são sugeridas nos adjetivos (alegre, contente, terrível, cigana), confundindo-se com a própria personalidade da intérprete [...] (CARVALHO, 2012, p. 09).

Além da relação direta da canção com os problemas específicos da *I Bienal do Samba*, a *Voz do Morto* repensa o problema da relação do samba com a identidade nacional brasileira e, igualmente, o vínculo da canção com a nação. Os versos "eu canto com o mundo que roda/ mesmo do lado de fora", sugerem que o canto do protagonista encontra-se em sintonia não apenas com a questão nacional, mas também com o mundo. Esse trecho revela a necessidade de estar afinado com as transformações globais, mesmo na periferia, mesmo situado num país subdesenvolvido, não vale a pena salvaguardar algo que já morreu. Deve-se deixar o processo, em movimento, modificar as questões. É ilusão querer salvar algo "contente" e "alegre" como o samba. Após esses versos ocorre a entoação da palavra "na Glória", em referência ao bairro carioca da Zona Sul do Rio de Janeiro. Ademais, *Na Glória* (1949) é o nome de uma canção "do trombonista Raul de Barros (1915-2009), um samba-choro instrumental que tem apenas um verso "na Glória", [...] repetido várias vezes" (CARVALHO, 2012, p. 10). Esse termo também se coloca como uma expressão entre os músicos que significa "pegar o tom". Nessa linha, Carvalho considera que em *A Voz do Morto*, "esse verso aparece como se o compositor quisesse 'pegar o tom' para continuar a música" (CARVALHO, 2012, p. 10). Justamente nesse momento em que entoa "na glória", a canção volta à linhagem do pop-rock e a dicção do compositor ganha intensidade junto com as distorções dos instrumentos elétricos, quando também se escuta a euforia da plateia que pede *Alegria, Alegria*. Nessa parte, a entrada do contrabaixo ganha destaque, e acontece a reverência ao sambista Paulinho da Viola[149].

[149] Em várias declarações Caetano destacou simpatia por Paulinho da Viola. Segundo coloca Carvalho, para Caetano Veloso "Paulinho da Viola, mais do que tradição, 'representava o frescor'. [...] 'Não haveria espaço para se consumir algo como Paulinho da Viola, se não tivesse havido a Bossa Nova, mas a formação propriamente musical do que ela fazia, independia da Bossa Nova'. Para Caetano, a formação de Paulinho não dependia da Bossa Nova porque estava ligada a uma tradição anterior, do choro da música popular carioca que se desenvolveu. No entanto, ainda de acordo com ele, as pessoas não parariam para ouvir alguém com

Após isso, a canção muda novamente para o ritmo do samba, reiterando que o protagonista não seria enganado por ninguém, e nem preso a qualquer ideologia: "ninguém me prende/ ninguém me engana". O trecho reafirma a necessidade de abertura da música popular brasileira, cuja ideologia vinculada ao nacional-popular não "prende" e nem "engana" o sujeito da canção. Todavia, em dois versos ocorre a referência para a "Paz no Mundo". Como se sabe, 1968 foi um ano emblemático em escala mundial[150]. Nas palavras de Ridenti:

> Movimentos de protesto e mobilização política surgiram por toda parte em 1968: das manifestações nos Estados Unidos contra a guerra no Vietnã à "Primavera de Praga"; do maio libertário dos estudantes e trabalhadores franceses ao massacre de estudantes no México; da alternativa pacifista dos *hippies*, passando pelo desafio existencial da contracultura, até os grupos de luta armada, espalhados mundo afora. O comportamento das pessoas também mudava, por exemplo, nas relações entre os sexos (emancipação feminina crescente), no uso de anticoncepcionais e de drogas, na consolidação da televisão como principal meio de comunicação de massas, ocupando lugar cada vez maior no cotidiano das populações, etc. Travavam-se lutas radicais de negros, mulheres e outras minorias pelo reconhecimento de seus direitos. Grupos da chamada "nova esquerda" sonhavam com a construção de uma nova sociedade, de um homem novo, nos termos de Che Guevara, recuperando o jovem Marx. Enfim, os sentimentos e as práticas de rebeldia contra a ordem e de revolução por uma nova ordem fundiam-se criativamente (RIDENTI, 2000b, p. 134).

Diante desse contexto, a alusão na matéria cantada à "paz no mundo" encontra substância no pacifismo proposto pela contracultura. *A Voz do Morto* finaliza com a entoação de "na glória" repetidas vezes, quando se destaca a experimentação sonora dos Mutantes, e os gritos, aplausos e assovios do público. Além disso, percebe-se um "uh, uh, uh" agudo, em clara referência às canções psicodélicas daqueles anos. A intervenção da guitarra distorcida com o pedal *wah wah* se intensifica, em conjunto com o som da bateria e do contrabaixo, como num típico *rock and roll*. Caetano declara: "to cansado de cantar", enquanto os Mutantes conduzem a psicodelia musical típica das canções do grupo. *A Voz do Morto* termina com uma frase em inglês dedicada a Aracy de Almeida: "*That´s a rock*

---

aquela voz daquele tamanho, tocando um violão 'enxuto', se não tivesse havido a Bossa Nova" (CARVALHO, 2012, p.12).

[150] Sobre o assunto, especialmente a efervescência do ano de 1968 em Paris ver: Matos(1998).

and roll travel... Aracy de Almeida", e com a plateia pedindo bis. Dada a relação de Aracy com o samba, nada mais provocativo do que homenageá-la na língua do "imperialismo yankee".

Segundo Napolitano, a paródia nas canções tropicalistas de Gil e Caetano "não visava desconstruir e denegar a tradição da MPB, mas ampliá-la para além dos limites convencionais" (NAPOLITANO, 2007, p. 134). Essa condição pode ser considerada em *A Voz do Morto*, visto que o alargamento da tradição da MPB traz um ponto de tensão à discussão sobre o nacional. Se em outras canções Caetano amplia essa tradição, elegendo figuras desconsideradas do *mainstream* da instituição, em *A Voz do Morto*, mesmo com a saudação ao jovem sambista Paulinho da Viola[151], o seu sentido geral consiste em corroborar para destruir a representação do samba como ideologia nacional, símbolo da brasilidade e do povo. Não há indícios de lamento na sua dicção como em *Saudosimo*, tampouco a recuperação de uma possível tradição esquecida. Ocorre a perspectiva de cantar "com o mundo que roda", cantar em conjunto com o que há de mais "moderno" na música, no caso, o pop-rock inglês e norte-americano, símbolos de uma memória internacional-popular. Para tanto, ao dessacralizar os "coitados" que buscavam "salvar as glórias nacionais", a canção se curva ao mundo que, no contexto da ditadura civil militar, clama à paz mundial e não nacional. Mais uma vez, evidencia-se o projeto internacional-popular de Veloso, para quem os problemas da nação não se resolveriam numa perspectiva nacional-popular, pelo contrário.

Diante desse impacto da tropicália e, sobretudo, da sua proposta de reavaliação dos aspectos fundamentais da cultura brasileira, a canção passa a sambar "escondida", tal como a música de Chico Buarque *Essa moça tá diferente* – a ser discutida no próximo capítulo – nos esclarece.

[151] Em 1989 Caetano e Paulinho da Viola cantaram juntos a *Voz do Morto* na extinta TV Manchete. Nessa interpretação, a canção segue inteira na levada do samba ao contrário da versão de 1968. Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LgyhLaSog0g. Acesso em 21 jul. de 2014.

Capítulo 4

Ela só samba escondida que é pra ninguém reparar: Chico Buarque e a canção (MPB) no contexto (pós) Tropicalista

4.1 Agora falando sério, essa moça tá diferente: a fratura no projeto estético de Chico Buarque.

As duas canções referidas no subtítulo compõem o disco "torto" de Chico Buarque gravado em 1970, período em que o compositor encontrava-se exilado na Itália. Por esse motivo, a sua produção ocorreu segundo as possibilidades existentes, contribuindo para a subsistência material do cancionista, que recebeu adiantado "90 mil cruzeiros novos, que correspondiam a 21.400 dólares" (WERNECK, 1989, s/p). Segundo relatou Humberto Werneck (1989):

> Manuel Barenbein, que havia produzido seus dois primeiros LPs, foi para a Itália preparar mais um. Chico se lembra da correria que foi: 'Manuel Barenbein ali, eu aqui com o violão, fazendo as músicas. Depois ele trazia para o Brasil, fazia as bases, levava de volta para a Itália e eu colocava a voz', conta. O sufoco da produção não explica todo o seu desgosto diante desse LP. Diz que aceitou fazê-lo porque 'era mesmo o leite das crianças'. Ele o vê como um disco de transição e impasses, o que lhe parece estar um pouco implícito na faixa *Agora falando sério*[152].

Como observado na citação, não há dúvidas sobre os impasses de ordem pessoal pelos quais Chico estava passando; todavia, eles expressam, igualmente, dificuldades históricas relacionadas, como se sabe, às implicações da ditadura civil militar bem como a nova configuração da MPB após o advento do tropicalismo. A canção *Agora falando sério* é vista como uma autocrítica do compositor a suas antigas composições, pois em várias passagens ele cita canções anteriores e, numa espécie de revisionismo crítico, não se despede da produção anterior, mas quase *a joga no lixo*.

[152] Essa citação encontra-se no livro de Werneck (1989), mas foi consultada em http://www.chicobuarque.com.br/discos/mestre.asp?pg=chico_70.htm. Acesso em 25 jun. de 2013.

Meneses (2002, p. 35) afirma que nesse disco "a situação está de tal modo configurada que Chico abandona definitivamente o lirismo ingênuo, nostálgico e saudosista" ressaltando de modo intenso a sua crítica social e o "veio utópico", passando a se interessar pela política. Contudo, vimos como a política e os aspectos sócio-históricos estiveram intrínsecos à obra do compositor em canções como *A Banda*, para citar um único exemplo. Além do mais, as primeiras composições de Chico apresentam sinais de utopia, ainda que a melancolia – cara ao cancioneiro do compositor – tenha se sobreposto à totalidade das suas composições[153]. Por outro lado, não negligencio que a partir do disco de 1970 a dimensão crítica torna-se sobressalente, porém o lirismo não foi abandonado; canções como *Não fala de Maria*, *Samba e Amor*, *Mulher, vou te dizer quanto te amo* são bons exemplos. Ademais, a referência bossanovista em *Nicanor*, e principalmente as harmonizações de Tom Jobim em *Pois é* explicitam a presença do lirismo no disco de Chico Buarque. O LP também apresenta canções empenhadas como *Tema de 'os Inconfidentes'* e *Gente Humilde*, música do compositor Garoto (Aníbal Augusto Sardinha), e letrada por Chico em parceria com Vinícius de Moraes.

Líricas, empenhadas ou revisionistas, essas canções, de modo geral, misturam desencanto, crítica à sociedade, a percepção de mudança da função social da canção e do artista, e a melancolia. Mas tal melancolia e desencanto, também notáveis em suas primeiras canções, estruturaram-se de modo a desvelar as implicações do processo de modernização no Brasil. Porém, se a princípio o artista expressou pouca esperança quanto ao desencadeamento desse problema, incorrendo na melancolia que, dentre outros aspectos, "congelou" parte da sua obra no que se refere à resolução dos problemas advindos com a modernização conservadora, a partir dos anos 1970 as suas canções ganham um caráter combativo e contestador, visto que esses anos foram de resistência defensiva, ao contrário da década de 1960 caracterizada como resistência ofensiva.

Parece acertada a observação de Fernando Couto que, de certa maneira, associa-se à análise de Renato Janine Ribeiro, sobre o status da política e do lirismo nas canções de Chico. Para o autor, a obra do cancionista registra um *lirismo político*, na medida em que não há como dissociar os termos:

[153] Refiro-me especificamente às cinco canções analisadas no primeiro capítulo da tese.

> Uma leitura que enxergasse o lírico e o político como campos de fronteiras bem estabelecidas, encontraria em algumas de suas canções um desmentido em forma artística. Algumas delas parecem, mesmo, brincar com essas colocações, dialogar com elas para mostrar uma visão plural e multifacetada: alheio ao político, está mergulhado no lírico; e é no coração deste, que redescobre aquele. Percebe desde logo que nunca esteve distante de nenhuma das duas esferas. Ademais, não se pode compreender a noção de *político* de uma maneira estreita, associada a suas manifestações mais comezinhas, como aquelas que se limitam às arenas eleitorais ou partidárias. Para muito além disso, o político deve ser entendido como uma dimensão inerente ao ser humano (COUTO, 2007, p. 35).

Agora falando sério, por sua vez, é uma canção *lírica política*: "se de um lado, a obra desmonta o lirismo convencional, por outro trata de estabelecer uma imbricação entre o íntimo e o social" (COUTO, 2007, p.34).

Desse modo, assim como em Caetano Veloso, procurarei analisar em que medida as canções de Chico Buarque dialogam com o novo cenário da MPB e da nação, e como o seu projeto estético, digamos, "de virada", se configura nesse contexto.

Agora falando sério estrutura-se na levada do baião, e demonstra o novo lugar social do artista diante das mudanças (de ordem estética e política) engendradas a partir dos anos 1970. O seu tema expressa evidente ruptura com os antigos pressupostos que orientaram as canções do compositor analisadas no primeiro capítulo da tese: a perspectiva – ainda que não da maneira colocada pelas canções de protesto, mas, em certa medida conciliatória – da matéria artística cantada intervir no processo social para amenizar as dores cotidianas. Ao contrário do enfoque dado àquelas canções, *Agora falando sério* descontrói o horizonte – já quase fechado – visto nas canções analisadas de meados da década de 1960. Segue o tema:

Agora falando sério
Eu queria não cantar
A cantiga bonita
Que se acredita
Que o mal espanta
Dou um chute no lirismo
Um pega no cachorro
E um tiro no sabiá
Dou um fora no violino

Faço a mala e corro
Pra não ver banda passar
Agora falando sério
Eu queria não mentir
Não queria enganar
Driblar, iludir
Tanto desencanto
E você que está me ouvindo
Quer saber o que está havendo
Com as flores do meu quintal
O amor-perfeito, traindo
A sempre-viva, morrendo
E a rosa, cheirando mal
Agora falando sério
Preferia não falar
Nada que distraísse
O sono difícil
Como acalanto
Eu quero fazer silêncio
Um silêncio tão doente
Do vizinho reclamar
E chamar polícia e médico
E o síndico do meu tédio
Pedindo para eu cantar
Agora falando sério
Eu queria não cantar
Falando sério
Agora falando sério
Preferia não falar
Falando sério

Segundo Meneses (2002, p.63) essa música representa o senso crítico do compositor de que as suas antigas canções, pautadas pelo lirismo nostálgico e ingênuo, eram uma espécie de anestésico social para "driblar, iludir, tanto desencanto"; esse desencanto foi o agente da "recusa do tempo" e da história em sua obra. Todavia, não compartilho com a autora de que essa suposta recusa temporal retire a perspectiva histórica presente em suas canções. Por outro lado, a "recusa do tempo presente" – que caminhava diante do projeto de modernização conservadora – vincula-se ao resgate de uma experiência perdida que, por sua vez, necessitava ser preservada historicamente através da retomada da memória. Entretanto, esse resgate da experiência, no sentido benjaminiano do termo, foi entoado com melancolia. Mas em *Agora falando sério*, o eu lírico manifesta insatisfação com o seu canto e gostaria de se calar, de se recolher em si mesmo, visto que as antigas ilusões se esvaíram.

Pode-se dizer que essa canção quase materializa o luto em detrimento da melancolia que conduziu as suas primeiras produções. No entanto, pelos versos da canção percebe-se o quanto essa tentativa se perfaz de maneira ainda melancólica. Não é que ele deixa de cantar ou de falar, mas diante da situação objetiva em que se encontra, ele *prefere* não falar e *queria* não cantar. Todavia, continua falando e cantando, mas frustrado pela chave da derrota que tanto perpassa como dá força a sua obra nesse período de endurecimento do regime civil militar.

Coloca-se o desejo de não praticar antigas ações que, para o sujeito da canção, não acarretaram em transformações concretas. Desta forma, a sua matéria artística clama por mudanças, "dou um chute no lirismo/Um pega no cachorro/ E um tiro no sabiá/Dou um fora no violino/Faço a mala e corro/Pra não ver banda passar". Presencia-se certo escapismo do enfrentamento, e as mudanças se subscrevem por meio de dilemas, posto que o sujeito da canção renuncia antigos preceitos, porém não encontra algo que ocupe o vazio. Em vista disso o luto não se concretiza, ao contrário da empreitada percebida nas canções de Veloso que ingeriu a bossa nova para dali retirar a sua matéria cantada tropicalista. Embora apresente contradições, as canções trabalhadas de Veloso não incorporaram como um problema o modo como a modernização e a consolidação da indústria cultural a ela associada se colocava no país.

Já na canção *Agora falando sério*, mesmo que o eu lírico dê um "chute no lirismo", a canção prima pelo lirismo, todavia, com um viés mais agressivo em que a noção de tempo presente, pelo constante uso da palavra "agora", demonstra a recusa ao lirismo anterior (preso às experiências do passado) que caracterizou parte da sua obra. Na mesma direção, Couto afirma que a canção aponta tanto para "expressões eminentemente líricas" como "lirismo", "violino", "sabiá" e "banda", mas também utiliza palavras do senso comum, "chute", "pega", "dar um fora", como se verifica na primeira estrofe. Além disso, escutam-se constantes entradas da flauta, instrumento ligado às canções líricas e singelas. Em contrapartida, há na segunda estrofe evidente contradição dado que na realidade o amor efetivamente trai, a rosa cheira mal, a imortalidade é inexistente. Portanto, ocorre a denúncia dessas expressões, acarretando em ambiguidades: "o paradoxo, no fundo, não está

naquilo que o eu lírico enuncia, mas naquilo que ele denuncia" (COUTO, 2007, p. 104). Couto percebe a existência de dois lirismos na canção, envolvendo o sujeito em um dilema:

> Talvez o eu lírico pudesse solucionar esse dilema, optando por um dos tipos de lirismo que enuncia. Talvez ele pudesse dizer: estou aqui recusando o lirismo anterior de minha obra para abraçar outro, mais comprometido com as lutas sociais de meu país. Se existem clichês no lirismo que ele recusa (explicitado nas flores do quintal), podem existir também naquele que ele abraça. Por isso, ele teme abraçá-lo. E transforma também esse lirismo combativo em um problema, em uma questão, em uma interrogação. Formalmente, a música "Agora falando sério" incorpora esse dilema do eu lírico de forma interessante. Note-se que o refrão da música, que reitera o título, ocorre no início de cada estrofe. Isto já fere convenções poéticas, mostrando que o que se pretende é mesmo um diálogo com elas. Esse refrão anuncia insistentemente algo. Ora, a própria insistência já mostra que isto que se anuncia afinal não se realiza. O que equivale a dizer que o eu lírico pretende emitir um discurso que não consegue concretizar de fato (COUTO, 2007, p. 106).

Em diálogo com as palavras do autor, percebo o quanto a canção não aponta para um caminho, evidenciando uma aporia que menospreza o passado, contudo o resgata. Essa retomada do passado encontra-se nos versos "dou um chute no lirismo" que, além de evidenciar a recusa à produção musical anterior, também faz referência ao poema "Poética" de Manuel Bandeira, que integra o livro *Libertinagem* (1930). Em termos gerais, no referido poema, Manoel Bandeira critica o lirismo "comedido", "bem comportado" da produção literária parnasiana, a fim de reiterar a poesia modernista no Brasil. Mas tal como percebo em Chico, Bandeira não se livra do lirismo, mas almeja "o lirismo dos loucos/ o lirismo dos bêbados"[154]. Assim, pela possível referência a esse poema de Bandeira em

[154] "Poética": Estou farto do lirismo comedido/Do lirismo bem comportado/ Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente/ protocolo e manifestações de apreço ao Sr. Diretor./Estou farto do lirismo que para e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo./Abaixo os puristas/Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais/Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção/Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis/Estou farto do lirismo namorador/Político/Raquítico/Sifilítico/ De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo/De resto não é lirismo/Será contabilidade tabela de co-senos secretário/do amante exemplar com cem modelos de cartas/e as diferentes maneiras de agradar às mulheres, etc./ Quero antes o lirismo dos loucos/O lirismo dos bêbados/O lirismo difícil e pungente dos bêbedos/O lirismo dos clowns de Shakespeare/ Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

Agora falando sério, acredito que a canção nega um passado recente (da produção musical dos anos 1960), porém, retoma aspectos da fase heroica do modernismo brasileiro.

Ainda do ponto de vista do tema, em *Agora falando sério*, a não concretude da vontade do eu-lírico, na qual também existe uma espécie de desabafo, não figura apenas em crise existencial, mas é expressiva de conflitos vivenciados por grande parte dos artistas e dos intelectuais durante a década de 1970. Ao contrário das contradições da década anterior quando a indústria cultural estava em processo de consolidação, a década de 1970 coloca em pauta outros dilemas; verifica-se, em particular, a incorporação de artistas assumidamente de esquerda aos novos parâmetros dos meios de comunicação de massa. Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes, entres outros, contribuíram para a "aliança" entre artistas de esquerda e mercado cultural, notadamente administrado por empresários de direita. Como esclarece Napolitano sobre esse contexto:

> O processo de inserção do artista de esquerda no mercado foi estimulado não apenas pelo rompimento sistemático e contínuo, após o golpe militar, dos circuitos culturais não mercantilizados que, precariamente, uniam os artistas de esquerda às classes populares (CPC, UNE volante, espaços culturais em sindicatos, campanhas de alfabetização, etc), mas também por uma nova estrutura de oportunidades profissionais potencializada pela expansão do mercado e da indústria da cultura. Aliada a estes dois processos estruturais, havia a perspectiva, ou a ilusão, se preferirmos, por parte de certos artistas e intelectuais, de ocupar espaços em circuitos massivos de cultura, acreditando na possibilidade de transmitir um conteúdo minimamente politizado e crítico para os seus consumidores. A "ida ao mercado", aliada ao processo de aproximação com a política cultural oficial, defendida pelos artistas comunistas ou simpatizantes, incrementou um processo de luta cultural intestino nos agentes sociais que formavam o amplo leque de oposições ao regime (NAPOLITANO, 2011b, p. 188).

.

Compreendo parte dos dilemas que a canção desvela por meio desse prisma colocado por Napolitano (2011b). A crise configurada na canção de Chico Buarque apresenta caráter nacional, mas, igualmente, internacional. As metáforas das flores mal cheirosas em seu quintal aludem ao contexto brasileiro, tal como salienta Couto. Ora, não há dúvidas sobre a frustração do pós-AI-5 e as pesadas ações repressivas que a ditadura

assumiu nos chamados *anos de chumbo*. Mas, combinado a esses problemas, encontra-se a tentativa de reflexão sobre qual seria o papel do artista e do intelectual no novo cenário. O anseio de retomar ou criar uma bússola para intervir na sociedade em que "o amor perfeito, traindo/ a sempre viva, morrendo/ e a rosa, cheirando mal" era necessário. Todavia, como agir? Fazer silêncio? Não cantar? Os dilemas colocados pela canção, os seus descaminhos, também indicam a falência da estrutura de sentimento nacional-popular. Contudo, quando pensamos a inserção do país na totalidade do mundo capitalista, e ampliamos os conflitos expressos em *Agora falando sério* para além do plano nacional, a canção toma novo alcance. É com esse olhar que avalio a canção de Chico, pois ela atenta para as implicações primeiras da *lógica cultural do capitalismo tardio* no país que, de modo geral, aponta para as certezas em desencanto, e para o fim dos grandes projetos estético-ideológicos que ajudaram na edificação da estrutura de sentimento nacional-popular.

Embora as mudanças materiais não expliquem por completo a nova configuração ideológica, pode-se pensar que o declínio dessa estrutura encontra-se, em certa medida, relacionada à nova orientação do capitalismo assistido a partir da década de 1970. Como explicita Jameson, esse contexto – que para o marxista norte americano teve início em fins dos anos 50 e começo dos 60 do século XX – caracteriza-se pelo processo de consolidação de uma indústria cultural global, onde é impossível pensar o papel da cultura desvinculada da economia[155]. Nessa nova lógica cultural, que o autor denomina como pós-modernismo, tem-se "o consumo da própria produção de mercadorias como processo" (JAMESON, 1996, p. 14). Além do mais, a canção aponta para o declínio da antiga ilusão de integração nacional fomentada entre as décadas de 1950 e 1960. Particularmente, a inconclusão da formação nacional, vinculada à perspectiva de inserção na modernidade, deve ser historicizada e vista como "um processo mundial efetivo" (SCHWARZ, 1999, p. 161). É nesse sentido que a canção de Chico Buarque expressa os problemas das mudanças brasileiras, apresentando os impactos da nova problemática do capitalismo mundial, da qual

[155] Sobre o assunto conferir também Duarte (2003). Para o autor, uma das características dessa indústria global encontra-se no vínculo, muito maior do que nos tempos de Adorno "entre a superestrutura ideológica e a infraestrutura material [...]". Além disso, "do ponto de vista da própria indústria do entretenimento, ela se adensou economicamente tanto que hoje pode ser incluída entre os setores de vanguarda do capitalismo mundial, não sendo mais dependente, como afirmaram Adorno e Horkheimer, da indústria eletroeletrônica, petrolífera, siderúrgica, química etc" (DUARTE, 2003, p. 177).

o Brasil não está isento. As palavras de Roberto Schwarz são esclarecedoras das implicações dessa nova lógica cultural do capitalismo em solo brasileiro, ao questionar sobre a nossa modernização "estreita e provinciana":

> Se é verdade que a modernização tomou um rumo que não está ao alcance dos nossos recursos, além de não criar o emprego e a cidadania prometidos, como ficamos? *O que pensar dela?* O mito da convergência providencial entre progresso e sociedade brasileira em formação (ou latino-americana) já não convence. E se a parte da modernização que nos tocou for esta mesma dissociação agora em curso, fora e dentro de nós? E quem somos *nós* nesse processo? As sociedades que não alcançaram a integração moderna são afetadas de modo diferenciado pela nova ordem global (SCHWARZ, 1999, p. 161-162)

Portanto, diante da nossa inserção periférica no capitalismo global, Chico Buarque, nessa canção *lírica política*, desvela os impasses subjetivos, mas advindos de problemas concretos de uma sociedade que se formou imbricada entre a modernidade e a tradição; aquilo que Renato Ortiz cunhou como a *moderna tradição brasileira* para pensar o decurso da modernização conservadora no país, revela, em grande medida, a trajetória do novo ordenamento da cultura no Brasil, que com a consolidação do mercado de bens simbólicos as esferas culturais foram se autonomizando e, diga-se de passagem, imergiram na *roda viva* do mercado. Um exemplo é o aumento do setor publicitário, que nos "anos 70 conhecem um crescimento considerável [...], a ponto de alguns homens de negócios considerarem o período como a 'década da mídia'" (ORTIZ, 2001, p. 197). O lirismo da canção de Chico Buarque apresenta em suas linhas e entrelinhas essa nova condição da cultura em que a estrutura de sentimento nacional-popular perdera o vigor. Ou como demonstra Ridenti (2010a, p. 103), baseando-se nas coordenadas históricas do modernismo colocadas por Perry Anderson, a estrutura de sentimento da brasilidade romântico revolucionária dissolveu-se com a promulgação do AI-5 e, diante disso, "afastava-se a proximidade imaginativa da revolução, enquanto a sociedade se modernizava e urbanizava,

permitindo constatar que a industrialização e as novas tecnologias não levaram à libertação, mas [...] conviviam bem com uma ditadura"[156].

A partir dessas colocações compreende-se a falta de um projeto ao eu lírico da canção que, em certa medida, ainda percebe a necessidade de lutar, mas não segundo as antigas receitas. A crença de que as manifestações nacionais populares poderiam interferir na indústria cultural deixou de ser motivo de esperança ao cancionista que, diga-se de passagem, sempre olhou de modo suspeito para essa engrenagem. Mas para outros artistas ainda havia a perspectiva de atuar nos meios de comunicação de massa a fim de intervir de modo possivelmente revolucionário; como vimos, para Gilberto Gil e Caetano Veloso, a imersão do artista e da sua produção nos rumos da cultura de massa seria um caminho necessário tanto para a criação artística quanto para a viabilidade de divulgação das obras. Todavia, "a proposta do nacional-popular, quando enunciada no contexto da cultura popular de massa, conserva categorias teóricas do passado que adquirem [...] uma função justificadora do funcionamento da indústria cultural" (ORTIZ, 2001, p. 181).

Se em meados da década de 1960 as canções de Chico Buarque problematizaram o impacto da modernização no Brasil, e buscaram, embora de maneira reconciliatória, "driblar, iludir, tanto desencanto", a partir do seu disco de 1970 – considerado pelo artista como um álbum de "transição" – a sua matéria cantada passa a desvelar a maleficência dos resultados dessa modernização que caminhava a passos largos e autoritários; além disso, o seu cancioneiro ganha um tom mais combativo ao regime militar, e canções como *Apesar de Você* (1970), *Deus lhe Pague* (1971), *Quando o Carnaval Chegar* (1972), *Cordão* (1971), *Tanto Mar* (1973), *Cálice* (1973), *Acorda, Amor* (1974/ assinada com os pseudônimos Julinho da Adelaide e Leonel Paiva) são bons exemplos das suas "músicas de resistência" e da nova configuração da MPB nos anos 1970. Pois a instituição MPB que se consolida nesses anos apresentava além do status de bom gosto, a representação de um produto cultural de alta valorização de expressão política. Por outro lado, o lirismo continuava a dar o tom nas canções de Chico, nessa década de grandes mudanças no cenário da MPB.

[156] Verificar a interpretação de Anderson sobre o modernismo em Anderson (1986, p. 2-15). Conferir também: Ridenti (2010a, p. 102-103).

Os projetos de nação emepebista dissiparam-se tanto no que se refere ao antigo espaço social de divulgação das canções (festivais) que agrupavam os artistas, quanto no plano ideológico; o fim dos festivais da canção ocorreu em 1972, ano de intensa repressão política e censura. Chico e Caetano, exilados, retornam ao país respectivamente em 1971 e 1972. Esse é um período em que os compositores têm as suas trajetórias modificadas e começam a incorporar outras linguagens em seus cancioneiros, sobretudo, após a incursão da tropicália. Como exemplo do declínio dos projetos de nação embasados pelo nacional-popular, assistimos à incorporação pela MPB de elementos musicais diversificados que, inclusive, foram, a princípio, concorrentes dessa instituição sociocultural nos anos 1960. O disco "Ela" (1971) de Elis Regina pode ser modelar para entender a ocorrência dessa mistura, especialmente as canções *Black is Beautiful* (Marcos Vale/ Paulo Sérgio Valle) e *Golden Slumbers* (John Lennon/Paul MacCartney) expressam a referência do internacional-popular e a problemática das questões étnico-raciais que ganhavam força dentre as "novas identidades" afirmativas que começavam a aparecer[157]. Assim, nos anos 1970, a especificidade da MPB – segundo Napolitano (2002a, p. 02) –esteve na articulação de "reminiscências da cultura política nacional-popular com a nova cultura de consumo vigente após a era do 'milagre econômico'". Com isso, algumas ambiguidades marcaram a trajetória da MPB não apenas no seu aparecimento, mas também em seu período de consolidação:

> O estudo da "instituição MPB", em sua fase de consolidação (anos 70), pode revelar as marcas ambíguas, durante a qual segmentos sociais oriundos sobretudo das "classes médias", herdeiros de uma ideologia nacionalista integradora (no campo político) mas abertos a uma nova cultura de consumo "cosmopolita" (no campo socioeconômico), forneceram uma tendência de gosto que ajudou a definir o sentido da MPB. Assim, as imagens de "modernidade", "liberdade", "justiça social" e as ideologias socialmente emancipatórias como um todo, impregnaram as canções de MPB sobretudo na fase mais autoritária do Regime Militar, situada entre 1969 e 1975. [...] Se a MPB sofria com o cerceamento do seu espaço de realização social, a repressão que se abateu sobre seus artistas ajudou a consolidá-la como espaço de resistência cultural e política [...] (NAPOLITANO, 2002a, p. 03).

[157] Sobre a questão da identidade conferir: Hall (1992).

Não se deve esquecer o quanto as ações da indústria fonográfica direcionavam e/ou tentavam direcionar os músicos. O culto à MPB como expressão de resistência política possibilitou ao mercado fonográfico a criação de um "catálogo de artistas e obras de realização comercial mais duradoura"[158]. Com um mercado totalmente fragmentado, a MPB compartilhava o seu espaço com vários segmentos como a música romântica, os chamados artistas regionais, dentre outros, que começavam a despontar nessa década. Além disso, ocorre a separação entre dois tipos de artistas, aqueles com um *cast* estável – dentre os quais entram os artistas renomados da MPB – e os chamados "artista de marketing", moldados para fazer sucesso por tempo determinado[159]. A década de 1970 registra a farta associação "de valores culturais industrializados e mundializados" (DIAS, 2000, p. 63) e, ademais, observa-se a consolidação do LP no país, que trouxe mudanças econômicas significativas às novas estratégias da fonografia. De acordo com os dados apresentados por Márcia Dias, com a vinda do LP no Brasil:

> A indústria, que movimentava o mercado com compactos simples e duplos (57% dos discos vendidos em 1969 e 36% em 1970), com a instituição do LP pode restringir gastos e otimizar investimentos, considerando que cada LP continha, em termos de custos, seis compactos simples e três duplos. A partir de então, verifica-se o decréscimo do consumo de compactos [...] e, finalmente, eles deixam de ser produzidos em 1990 (DIAS, 2000, p. 56).

Ainda segundo dados da socióloga, observa-se que no ano de 1969 foram vendidos 6.588 LPs, ao passo que em 1979 vendeu-se 38.252 LPs. Além do mais, parte do mercado musical era ocupada por músicas estrangeiras. Segundo Chico Buarque:

> Além da censura, a questão do dinheiro. É mais barato para as gravadoras importarem matrizes de discos gravados no exterior do que aumentar a produção interna, quase sempre também reduzida ao consumo interno. Não sei muito de dados, números, estatísticas precisas mas, Roberto

[158] Cf. Napolitano (2002a).

[159] Para uma precisa compreensão sobre a indústria fonográfica nos anos 1970 ver: Dias (2000); Morelli (2009) e Paiano (1994).

> Menescal, por acaso, já comentou comigo que um lote de dez matrizes estrangeiras pode ser comprado, pela filial de uma gravadora estrangeira instalada no Brasil pelo modesto adiantamento de hipotéticos 100.000 dólares, cerca de milhão de cruzeiros. Isso, se no lote houver pelo menos dois sucessos, daqueles que estouraram nos *hits parades*. Fora desses 100. 000 dólares, o que a importadora pagará serão apenas porcentagens sobre os lucros, se as músicas estourarem também aqui, o que não é raro acontecer. Quando se sabe que a produção de um disco como esse meu, que vai sair, custou 450.000 cruzeiros antes mesmo de chegar à linha de prensagem das cópias, além do trabalho, da luta, do desgaste pela sua liberação, é fácil entender porque os discjóqueis têm muito mais material estrangeiro para tocar nas rádios do que discos nacionais, criados, labutados, produzidos dentro de um prisma político-cultural brasileiro. Instala-se, nesse caso, um danoso círculo vicioso do qual é preciso fugir (HOLLANDA, 1976, s/p).

O empreendimento fonográfico nos anos 1970 assistiu a um grande crescimento, e a interação com o "conjunto da indústria cultural e a sua ação como elemento facilitador da divulgação e comercialização de música popular" (DIAS, 2000, p. 59) foi um dos pontos fundamentais da sua estratégia de expansão. As trilhas sonoras constituem-se como bons exemplos do vínculo da fonografia com o conjunto da indústria cultural. Enfim, foi acentuado o processo de interação entre os meios de comunicação de massa nesse contexto.

A nova configuração da fonografia no Brasil não passou ilesa para os artistas que, em parte, demonstravam preocupações com a qualidade das suas músicas e a continuidade das suas carreiras. Segundo dados do Nopem, dentre os 50 artistas mais vendidos no ano de 1970, Chico Buarque ocupou o 49º lugar, enquanto Roberto Carlos liderava na primeira colocação. Em entrevista à *Revista Realidade*, Chico, além de manifestar desprezo ao uso descontextualizado das suas músicas, revelando conhecimento quanto à fugacidade da canção popular, também não gostaria que elas fossem mero produto de consumo:

> A música popular tem uma vida curta. Não posso impedir (e parece que as leis do direito autoral também não podem) que uma canção minha seja utilizada, de velha, como mero veículo publicitário. "Com Açúcar e com Afeto", por exemplo, virou anúncio de bombom, açúcar e afeto. O que importa é o momento da criação. Componho aquilo que quero. Depois a canção será consumida ou não, mas não como simples objeto e, de preferência, jamais como mero adorno (HOLLANDA, 1972, s/p).

Além disso, em um suplemento especial da *Revista Homem*, intitulado: "A MPB se debate: uma noite com Chico Buarque, Caetano Veloso, Edu Lobo e Aldir Blanc", a discussão sobre os padrões da fonografia diante da indústria cultural consolidada foi pertinente na medida em que os artistas demonstraram consciência crítica diante do impacto dessa nova ordem[160]. Algumas falas ilustram isso muito bem. Para Aldir Blanc (1976, p. 06) referindo-se à Som Livre: "não conheço qualquer critério de música popular brasileira na Som Livre. Seu único critério é rigorosamente comercial". De acordo com Chico Buarque:

> Se formos olhar na lista dos discos mais vendidos encontramos só *Vários Vários*. Ou é música de novela ou é *Os Grandes Hits de...* [...]. Se eu pudesse escolher não daria música minha para novelas [...]. Quem autoriza a execução da música é o editor e não o autor". [...] Mesmo uma produção cinematográfica modesta concorda em pagar para ter sua própria trilha sonora. E que é um produtor de cinema brasileiro comparado com a Rede Globo? Uma titica. No entanto, esse produtor faz questão de convidar compositores brasileiros para comporem música especialmente para o filme. Já a Rede Globo, que tem tudo na mão, pega a coisa já pronta. [...] A gente tem que se unir não para auxílio mútuo ou para não prejudicar os colegas, mas sim para enfrentar o dragão. Talvez nem seja mais possível a gente se juntar, porque o dragão está de olho. [...] E nós somos a matéria prima desse dragão, ou melhor, de subdragões. Nossas gravadoras são todas empresas estrangeiras. [...] Não existe mais a aliança tácita entre o artista e sua gravadora contra o que seria um inimigo comum. Não estou sendo romântico nem ingênuo, mas, naquela hora, os dois estavam juntos. A censura era mais nova e violenta e as gravadoras estavam sendo realmente contrariadas de modo arbitrário. Hoje o processo é vaselinado e não há mais aqueles atritos sérios (HOLLANDA, 1976, p. 06-14).

Caetano, por outro lado, declara:

> Não acompanho muito bem esse negócio de política mas sinto alguma coisa parecida. [...] Pra mim é difícil opinar sobre isso. Não confio no acordo do artista com a empresa, mas ao mesmo tempo sei que há um acordo real, no qual os interesses são comuns. [...] A situação real de nossa classe é essa, embora afirmemos que fazemos isso mas não poderíamos fazer. Temos um certo esnobismo mas, no fundo, o que queremos é só gravar nosso disco (VELOSO, 1976, p. 14-15).

[160]Sobre a indústria cultural no Brasil ver: Lash; Lury (2007, p. 153-180).

Mas essa mudança e as imposições da indústria fonográfica que atingiu plena interação com o mercado publicitário, com a televisão e o rádio, ou seja, essa "grande simbiose de valores culturais industrializados e mundializados" (DIAS, 2000, p. 63), demonstram a consolidação da indústria cultural brasileira enquanto "sistema", tal como observou precocemente Adorno com relação à cultura norte-americana. Nessa condição, a sua análise encerra o que foi dito acima sobre a "aliança" entre artistas de esquerda e setores da direita, além de apontar para o sentido homogeneizador da cultura sob a forma mercadoria:

> Ora, a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto. Até as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo valor do ritmo de aço (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.113, grifos meus)[161].

Chico, ao contrário de Caetano, expressa uma visão mais crítica sobre esse processo, na medida em que propõe a união dos músicos a fim de conquistarem certa autonomia em suas criações; mas, segundo o artista, os músicos devem atuar nas engrenagens da indústria em busca de mudanças: "quem faz greve numa fábrica são os operários dessa fábrica. Para agir dentro da TV Globo você tem que ser ator de novela. Se largarmos nosso trabalho não vamos ter mais força nem expressão para dizer coisa alguma" (HOLLANDA, 1976, p. 15). Caetano, por outro lado, finaliza afirmando que independente das condições, o artista deseja mesmo a gravação dos discos. Para ele os fins justificam os meios. Aliás, verifica-se que Caetano teria maior autonomia se comparado aos outros músicos, inclusive a Chico Buarque. Caetano afirma que nunca teve que fazer concessões à indústria fonográfica, expressando desconhecimento sobre o processo. Edu Lobo (1976, p. 15) declara que Caetano "tem poder na medida em que vai para a *Phonogram* e grava *Araça Azul*", procedimento que um artista novo nunca conseguiria. E em resposta a Aldir Blanc a respeito da função conscientizadora da arte, e sobre a relação entre arte e economia

[161]Ainda que as análises de Adorno e Horkheimer estejam voltadas à cultura norte-americana, com as devidas proporções, contribuiu à compreensão de parte da realidade brasileira.

é importante demonstrar a posição de Caetano. Segundo Blanc a arte seria a expressão da situação social e econômica de uma época. Diante disso, Caetano afirma que não pode suportar tamanho determinismo. Em suas palavras:

> Esse determinismo eu não posso suportar [...]. A situação socioeconômica das pessoas que fazem arte numa determinada época é determinante para que ela seja feita daquele modo, mas tenho a impressão de que a feitura\ da arte transcende a isso. Eu acho que a arte – e não o pressuposto social – é que determina a arte. Aliás, a arte determina também o social. Há uma inter-relação misteriosa e difícil de se controlar ou acompanhar para dizer em que medida uma atua sobre a outra. A verdadeira realidade da relação da criação de arte com a estrutura social é algo muito profundo [...]. [...] duvido de que a ideia da luta de classes seja o instrumento fundamental para a avaliação da obra de arte (VELOSO, 1976, p. 13-14).

É sobre esse contexto que *Agora falando sério* tematiza, revelando os desdobramentos da canção e o lugar (indefinido) do artista e do intelectual. Ademais, indica o fundamento cultural do capitalismo tardio, bem como o declínio da estrutura de sentimento nacional-popular.

Para Fernando de Barros e Silva (2004, p. 64) sucede entre Chico e Caetano, nesse momento, a modificação de objetivos. Enquanto Chico "dá um chute no lirismo", Caetano se afasta do "entusiasmo juvenil" que caracterizou a sua fase tropicalista, e "irá experimentar a ressaca do tropicalismo, mastigando-o e remoendo-o pelo avesso, numa fase de longo lamento vocal". Tais características observa-se no seu disco gravado em Londres (1970) e no LP *Transa* (1972). Contudo, me parece que os elementos da tropicália ainda continuaram presentes na produção de Caetano, ainda que o movimento tenha se esvaído. Resta compreender qual o sentido que tais elementos apresentam em sua obra e, principalmente, como as contradições – se existentes – estão figuradas.

Já o lirismo de Chico dos anos 1970 constitui-se naquilo que Couto denomina *lirismo político*, principalmente após a sua volta do exílio, em que a reconciliação – tão cara em suas obras de juventude – cede espaço para o combate diante de um país que vive sob os auspícios ditatoriais e dentro de uma configuração musical (cultural) aliada à forma mercadoria. Em síntese, "trata-se, entre outras, da afirmação de um Brasil na qual Chico Buarque certamente não se reconhece" (SILVA, 2004, p. 53). Tal estranhamento, em

conjunto com a perspectiva de mudança, dará substância ao seu projeto estético a partir da década de 1970. Com *Agora falando sério*, parte dessas questões coloca-se em pauta, como vimos. Todavia, em *Essa moça tá diferente*, presente no mesmo LP de Chico Buarque, também se presencia o registro do novo status da canção após o tropicalismo e, principalmente, parece estruturar a resposta de Chico às inúmeras provocações tropicalistas devido a sua afinidade com o samba e com a tradição vinculada a esse gênero. A querela Chico x Caetano (tropicália) ocorreu no ambiente dos festivais, servindo mais como matéria midiática e publicitária[162]. Conforme sintetiza Napolitano:

> Por volta de 1968, o campo da MPB parecia resumir-se à disputa entre a "tendência Chico" e à "tendência Caetano", bem ao gosto da linguagem emprestada do então ativo movimento estudantil. As duas tendências, obviamente mais fruto da mídia do que de um projeto real dos dois compositores em aglutinar movimentos estéticos, traduzia a tensão entre a "moderna" MPB e o Tropicalismo. Por sua vez, este debate mesmo alimentado pela mídia, é revelador de duas expressões musicais que se debruçavam sobre os dilemas brasileiros. O problema do caráter da modernidade brasileira e suas perspectivas históricas, surgia como o verdadeiro epicentro dos debates musicais (NAPOLITANO, 2002a, p. 02).

Nesse contexto, Chico passa a sofrer certa rejeição dos adeptos da "modernidade" tropicalista, dentre os quais de Augusto de Campos. Os seus artigos publicados entre 1967 e 1968 demonstram claramente a organização da rivalidade, gestada logo após o Festival de 1967 quando as bases do movimento Tropicalista foram apresentadas ao grande público e, conforme a hipótese desse trabalho, registram o início dos anos 1970 na esfera da MPB. Havia entre a opinião pública uma clara militância que colocava em oposição Chico Buarque e Caetano Veloso. Apenas para exemplificar, visto que essa discussão é bastante ampla, em defesa a Caetano o poeta concretista Augusto de Campos declarava que "*ABanda* [...] foi uma ducha de serenidade, um tranquilizante para o equilíbrio nervoso da nossa música. Mas, na sua indecisão entre Noel e João Gilberto, Chico pagou tributo à redundância. A Tradicional Família Musical festejou, mais um *eternel retour*, mais um

[162] Sobre o assunto ver: Meneses (2002, p. 24-33); Silva (2004, p. 46-65).

'retorno às fontes'" (CAMPOS, 1968, p. 176). Por outro lado, diz que Caetano e Gil foram os "primeiros a pôr em xeque e em confronto, criticamente, o legado da Bossa Nova, através do seu mais radical inovador, João Gilberto, e a contribuição renovadora dos Beatles [...]" (CAMPOS, 1968, p. 176). Inserido no debate sobre o "resgate da linha evolutiva da MPB", Augusto de Campos parece vislumbrar nos tropicalistas essa possibilidade de "abertura musical" e, em contrapartida, descaracterizava toda a produção musical pré- Bossa Nova. Em vista disso, a associação feita entre Chico Buarque com os sambistas da década de 30, mais precisamente com Noel Rosa, foi percebida pelos partidários do tropicalismo como um "passo atrás" para a "renovação" da música brasileira:

> *Alegria, Alegria* descreve o caminho inverso de *A Banda*. E das duas marchas, esta mergulha no passado na busca evocativa da 'pureza' das bandinhas e dos coretos da infância. *Alegria, Alegria*, ao contrário, se encharca de presente, se envolve diretamente no dia-a-dia da comunicação moderna, urbana, do Brasil e do mundo (CAMPOS, 1968, p. 153).

A releitura da canção *Carolina* feita por Caetano no disco "Caetano Veloso" (1969) também foi encarada como uma espécie de provocação a Chico. Essa canção compôs o LP "Chico Buarque de Hollanda v.3" (1968) e, na chave da melancolia, narra a história de uma moça às voltas com os rumos da modernidade. *Carolina* nasceu como uma espécie de "pagamento" de Chico Buarque à Rede Globo, visto que o compositor se recusou a apresentar o programa *Show em Shell Maior* para o qual já havia sido contratado. E para se livrar da multa ele compôs a canção, que foi interpretada por Cynara e Cybele no Festival Internacional da Canção da Rede Globo (FIC) em 1967, obtendo a 3ª colocação. *Carolina* "guarda a dor de todo esse mundo", pois resistente às "belezas" da modernidade. Alguém que sofre e não aceita as mudanças que fizeram a festa acabar, a rosa morrer e o barco partir[163]. Esse samba-canção é paradigmático das "incertezas e medos, diante da situação

[163] Segue a letra: "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 ajudar/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, ah que lindo
Mas Carolina não viu/Carolina, nos seus olhos tristes, guarda tanto amor, o amor que já não existe/Eu bem

política e social. [...] Carolina continua na sua janela, como um quadro desbotado e triste, insensível ao cantor poeta" (NAPOLITANO, 2002b, p. 12). Mas na interpretação de Caetano, a melancolia de *Carolina* cede lugar ao deboche, perceptível tanto pela entonação quanto pelo arranjo. E em *Geléia Geral* (1968) Gilberto Gil também contribui para descaracterizar uma das musas de Chico Buarque, pois, na canção, Carolina abandona a melancolia: "O olhar de Carolina, conforme Gil, já não é melancólico, mas saudável, burguês, nacionalista, estandartes que formam parte das relíquias do Brasil a serem exumadas" (NAPOLITANO, 2002b, p. 12)[164].

Caetano Veloso, no livro *Verdade Tropical*, tenta amenizar essa oposição iniciada por Augusto de Campos ao afirmar que a canção *Alegria, Alegria* foi inspirada no sucesso que *A Banda* havia obtido no festival do ano anterior. Mas, por outro lado, ressaltou que "a glória de Chico Buarque nos anos 60" foi um "empecilho" à afirmação do projeto da tropicália[165]. A polarização entre os compositores faz com que Chico seja considerado "passadista pelos tropicalistas que eram hostilizados pela esquerda militante", além de tachado como 'reacionário' pela esquerda, "enquanto ele próprio tinha problemas com a polícia política" (MENESES, 2002, p. 31)[166]. Em resposta a tais colocações, Chico declarou em 1968 que "a música brasileira [...] já traz dentro de si os elementos de renovação. Não se trata de defender a tradição, família ou propriedade de ninguém. Mas foi com o samba que João Gilberto rompeu as estruturas da nossa canção"[167]. Nos anos 1970 o

---

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 e só Carolina não viu".

[164] Sobre a canção de Gilberto Gil e, principalmente, para uma análise de *Carolina* e *Lindonéia* (Caetano Veloso/ Gilberto Gil/1968) conferir: Napolitano (2002 b). Sobre as mulheres nas canções de Chico Buarque ver: Meneses (2001).

[165] Cf. (VELOSO, 1997, p. 234).

[166] Além disso, em 1968, Chico apresentou a peça *Roda Vida*, considerada o "momento tropicalista" do compositor e, com isso, rompe com o estereotipo do bom moço. O espetáculo, em pareceria com Zé Celso do teatro Oficina, sofreu ataque violento do CCC (Comando de Caça aos Comunistas) na noite de 17 de julho. Ver: Silva (2004); Meneses (2002).

[167] Cf. HOLANDA, Chico Buarque de. "Nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha". *Última Hora* (09/12/1968). Segue o texto "Nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha": Estava mal chegando a São Paulo, quando um repórter me provocou: "Mas como, Chico, mais um samba? Você não acha que isso já

afrouxamento simbólico dessa dicotomia pode ser evidenciado pelo álbum "Caetano & Chico Juntos" (1972), contudo, a polêmica ainda permaneceu[168]. Mas a réplica de Chico aos tropicalistas, ainda no calor da hora, manifestou-se não apenas pela publicação do citado texto "Nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha", mas, em especial, por meio da sua matéria artística cantada: *Essa moça tá diferente.*

A música estrutura-se como samba, do começo ao fim, e as intervenções dos metais no início são enunciativas de que se trata de um recado, e de uma tomada de posição estética. Embora o tema indique certa insatisfação com o desdém da "moça", a levada alegre do samba dançante, de gafieira, traz sutileza ao aviso das mudanças pelas quais a "moça" envolvida pela *super* modernidade passou, conforme se observa na letra:

Essa moça tá diferente
Já não me conhece mais
Está pra lá de pra frente
Está me passando pra trás
Essa moça tá decidida
A se supermodernizar
Ela só samba escondida
Que é pra ninguém reparar
Eu cultivo rosas e rimas
Achando que é muito bom

---

está superado?" Não tive tempo de me defender ou de atacar os outros, coisa que anda muito em voga. Já era hora de enfrentar o dragão, como diz o Tom. Enfrentar as luzes, os cartazes, e a plateia, onde distingui um caro colega regendo um coro pra frente, de franca oposição. Fiquei um pouco desconcertado pela atitude do meu amigo, um homem sabidamente isento de preconceitos. Foi-se o tempo em que ele me censurava amargamente, numa roda revolucionária, pelo meu desinteresse em participar de uma passeata cívica contra a guitarra elétrica. Nunca tive nada contra esse instrumento, como nada tenho contra o tamborim. O importante é ter Mutantes e Martinho da Vila no mesmo palco.
Mas, como eu ia dizendo, estava voltando da Europa e de sua música estereotipada, onde samba, toada etc. são ritmos virgens para seus melhores músicos, indecifráveis para seus cérebros eletrônicos. "Só tenho uma opção, confessou-me um italiano - sangue novo ou a anti música. Veja, os Beatles, foram à Índia..." Donde se conclui como precipitada a opinião, entre nós, de que estaria morto o nosso ritmo, o lirismo e a malícia, a malemolência. É certo que se deve romper com as estruturas. Mas a música brasileira, ao contrário de outras artes, já traz dentro de si os elementos de renovação. Não se trata de defender a tradição, família ou propriedade de ninguém. Mas foi com o samba que João Gilberto rompeu as estruturas da nossa canção. E se o rompimento não foi universal, culpa é do brasileiro, que não tem vocação pra exportar coisa alguma. Quanto a festival, acho justo que estejam todos ansiosos por um primeiro prêmio. Mas não é bom usar de qualquer recurso, nem se deve correr com estrondo atrás do sucesso, senão ele se assusta e foge logo. E não precisa dar muito tempo para se perceber 'que nem toda loucura é genial, como nem toda lucidez é velha'. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/mestre.asp?pg=artigo_lucidez.htm. Acesso em: 29 mar. De 2012.

[168] Cf. *Patrulhas Ideológicas* (1980).

Ela me olha de cima
E vai desinventar o som
Faço-lhe um concerto de flauta
E não lhe desperto emoção
Ela quer ver o astronauta
Descer na televisão
Mas o tempo vai
Mas o tempo vem
Ela me desfaz
Mas o que é que tem
Que ela só me guarda despeito
Que ela só me guarda desdém
Mas o tempo vai
Mas o tempo vem
Ela me desfaz
Mas o que é que tem
Se do lado esquerdo do peito
No fundo, ela ainda me quer bem
Essa moça tá diferente
Já não me conhece mais
Está pra lá de pra frente
Está me passando pra trás
Essa moça tá decidida
A se supermodernizar
Ela só samba escondida
Que é pra ninguém reparar
Eu cultivo rosas e rimas
Achando que é muito bom
Ela me olha de cima
E vai desinventar o som
Faço-lhe um concerto de flauta
E não lhe desperto emoção
Ela quer ver o astronauta
Descer na televisão
Mas o tempo vai
Mas o tempo vem
Ela me desfaz
Mas o que é que tem
Que ela só me guarda despeito
Que ela só me guarda desdém
Mas o tempo vai
Mas o tempo vem
Ela me desfaz
Mas o que
é que tem
Se do lado esquerdo do peito
No fundo, ela ainda me quer bem

Essa moça tá diferente
Já não me conhece mais
Está pra lá de pra frente
Está me passando pra trás
Essa moça é a tal da janela
Que eu me cansei de cantar
E agora está só na dela
Botando só pra quebrar
Mas o tempo vai
Mas o tempo vem
Ela me desfaz
Mas o que é que tem
Que ela só me
guarda despeito
Que ela só me
guarda desdém
Mas o tempo vai
Mas o tempo vem
Ela me desfaz
Mas o que é que tem
Se do lado esquerdo do peito
No fundo, ela ainda

me quer bem
Essa moça...

A contestação de mudança é permeada com ironia: "Esta moça tá diferente/ Tá me passando pra trás", pois mesmo que ela esteja o "passando pra trás", a canção não revela a necessidade de competir com a moça, e demonstra o quanto o samba ainda é significativo para ela, ainda que a mesma tenha vergonha de manifestá-lo publicamente: "Essa moça tá decidida/A se supermordizar/Ela só samba escondida/ que é pra ninguém reparar". Já o sujeito da canção não se incomoda em manter as rimas e os "clichês" tais como rosas, em oposição à indiferença da moça que privilegiou a modernidade. Ademais, a referência às rosas poderia ser compreendida como uma alusão aos sambas do *Poeta da Vila*, Noel Rosa.

Porém, quem seria essa "moça"? Segundo a interpretação de Couto (2007, p. 78) e Meneses a moça identifica-se com o público do compositor que, embora lhe guarde "desdém", ele reconhece a fidelidade da sua audiência à "linhagem do samba que ele representa". Além da pecha de passadista e das lutas culturais com as novidades estéticas trazidas pela tropicália, Chico passou a ser visto como reacionário por setores da esquerda.

Assim, para Meneses, essa canção, do mesmo modo em que *Agora falando sério*, é uma auto avaliação da sua obra, na qual se presencia uma fratura, "quebra-se algo daquela serena coerência" desenvolvida anteriormente. Portanto, em *Essa moça tá diferente* "é inevitável a decodificação da 'moça [...]' com o público, cujo gosto se alterara, e que 'não conhece mais' o seu antigo ídolo da *Banda* e que 'pra lá de pra frente', começa passar 'pra trás' o compositor" (MENESES, 2002, p. 32). A autora avalia como o tema da "modernização" estava tanto ligado aos embates com a Jovem Guarda quanto com os tropicalistas, e o estereótipo de ser superado coloca-se em nível formal (as flautas, rimas) e temático ("rosas"). Deve-se também considerar que em "desinventar o som" o compositor assimila a linguagem da época, e faz clara alusão "aos processos de invenção e ruptura empreendidos pelos tropicalistas".

As análises de Meneses e Couto favorecem em grande alcance ao entendimento da canção que, sem dúvida, carrega em sua estrutura os impasses do compositor quanto às novas dinâmicas do campo da MPB e da sua audiência. Mas sem ignorá-las, penso que a música expressa as mudanças da canção brasileira e, em particular, a "moça" pode ser entendida como metáfora da palavra canção. Ou seja, o que deixa o eu-lírico "pra trás", dentre outras coisas, é a canção que, nesse contexto, alia-se à modernidade em detrimento do lirismo "tradicional" do samba. No entanto, o samba é fruto da modernidade, a sua legitimação como música popular brasileira concretiza-se no processo de modernização brasileira e de construção da nação durante as décadas de 20 e 30 do século passado. Com esse viés, não há nada de tradição e, sim, de tradição inventada (pois ocorre na modernidade) e seletiva (pois ocorreram diversas lutas culturais para a afirmação do "verdadeiro" samba nacional) para a legitimação do gênero. Mas, nesse contexto, o vínculo com a linguagem do samba foi expressão de tradicionalismo. Então, a fim de se "supermodernizar", a "moça" "só samba escondida/ que é pra ninguém reparar".

Mas a "moça" da "janela" – citação à *Januária*, *Ela e sua Janela*, *A Banda* e *Carolina* – à primeira vista, seria nada mais do que citações do seu cancioneiro que, mesmo percebendo o status modificado da canção, prefere "cultivar rosas e rimas, achando que é muito bom". Mas *Essa Moça tá diferente* parece incorporar, além do cancioneiro do artista, o poema de Drummond intitulado "Canção para álbum de moça", que se refere a uma moça

na janela, a quem o eu-lírico tinha esperanças de receber um "bom dia". Desse modo, as canções citadas de Chico na qual a "moça da janela" esteve presente expressam a referência do modernismo em sua obra, especialmente, do poeta Carlos Drummond de Andrade[169].

Do ponto de vista formal, a canção comenta as mudanças e, sem prejuízo de afirmar a sua postura, o texto estrutura-se através de rimas e a música segue inteiramente na levada do samba. Além da referência ao tropicalismo com as palavras "desinventar o som", o eu-lírico cita a televisão, demonstrando o vínculo da tropicália com os *medias* e também contribui para associá-la com *Alegria, Alegria* ("ela não sabe até pensei em cantar na televisão") e com a música futurista de Tom Zé e Os Mutantes, *2001*. Ainda que a canção tenha se "supermodernizado" a partir dos anos 1970, o eu-lírico admite que ela ainda guarda no coração a estrutura musical "passadista" do samba. Com essas considerações, Chico responde aos tropicalistas utilizando-se de palavras "modernas da época" e citações caras ao movimento, contudo, a forma artística preserva o lirismo, as rimas e o samba. Além do mais, em conjunto com *Agora falando sério*, detecta o quanto essa nova década foi um ponto de clivagem à antiga escuta ideológica dos anos 1960 que, vinculada ao processo histórico está, de igual modo, filiada ao decurso da nova ordem da cultura sob o capitalismo.

Para encerrar, *Essa moça tá diferente* foi regravada em 1990 e Chico substitui as palavras "a se supermodernizar" por "a se pós-pós modernizar", atualizando a canção ao contexto da década, momento em que, diga-se de passagem, o Brasil encontra-se

[169] Agradeço a leitura de Vera Ceccarello que me abriu os olhos para essa possível correspondência da canção de Chico com o poema de Drummond. Segue o poema: Bom dia: eu dizia à moça/que de longe me sorria./Bom dia: mas da distância/ela nem me respondia./Em vão a fala dos olhos
e dos braços repetia/bom-dia a moça que estava/de noite como de dia/bem longe de meu poder/e de meu pobre bom-dia./ Bom-dia sempre: se acaso/a resposta vier fria ou tarde vier,/contudo esperarei o bom-dia./E sobre casas compactas/sobre o vale e a serrania/irei repetindo manso/a qualquer hora: bom dia./Nem a moça põe reparo/não Bom dia: repito à tarde/à meia-noite: bom dia./E de madrugada vou/pintando a cor de meu dia/que a moça possa encontrá-lo/azul e rosa: bom dia. Sente, não desconfia/o que há de carinho preso/no cerne deste bom-dia. / Bom dia: apenas um eco na mata (mas quem diria) /decifra minha mensagem, /deseja bom o meu dia. /A moça, sorrindo ao longe/não sente, nessa alegria, /o que há de rude também/no clarão deste bom-dia.
De triste, túrbido, inquieto, /noite que se denuncia/e vai errante, sem fogos, /na mais louca nostalgia. /Ah, se um dia respondesses/Ao meu bom-dia: bom dia! /Como a noite se mudara/no mais cristalino dia!

plenamente inserido na política neoliberal e globalizada[170]. Além disso, como observou Priscila Correa, a música (tanto na primeira quando na segunda versão) trata-se de uma "canção ligeira" que critica o deslumbre com a televisão, a música pop, em detrimento da tradição, do samba. E a sua regravação, reiterou o "projeto original" de Chico Buarque que encontrou no "samba, naquilo que ele representava, a identidade capaz de apontar para uma saída, para um movimento de transformação social, baseadas nas práticas populares despidas das cores do espetáculo" (CORREA, 2011, p. 190). A afirmação da autora me provoca a compreender o citado "projeto original" do samba em Chico Buarque que, como se sabe, fez do cancionista o "guardião da tradição" musical ou, segundo afirmou Caetano em 1967, Chico seria "o artista que anda pra frente arrastando consigo a tradição" e, na ironia de Tom Zé, ele tinha respeito a Chico, pois poderia ser considerado "o avô" da tropicália.

4.2 O motivo do samba nas canções radicais de Chico Buarque e o radicalismo tropicalista de Caetano Veloso

Na obra de Chico Buarque a íntima relação com a referência do samba vinculou a produção do compositor à tradição musical do chamado "samba velho", particularmente, após o aparecimento da tropicália. Contudo, não há como generalizar e aceitar que o seu projeto musical se restrinja à linguagem do samba e que tal gênero seja o substrato capaz de "apontar para uma saída, para um movimento de transformação social", tal como afirmou Correa (2011). A ligação do gênero como um dos fundamentos de parte do seu projeto estético explicita-se pelo tema da canção *De volta ao Samba*, que compõe o emblemático CD "Paratodos" (1994)[171], cujo nome indica algo que seja de acesso democrático. Mas o

[170] A propósito da reatualização da música conferir Couto (2007) e Correa (2011). Vale acrescentar que a análise de Priscila Correa sobre a canção também leva em conta a gravação do clip da música que "inclui cenas de crianças sambando com intensa alegria em frente a barracos de favela, indiferentes a esse contexto de pobreza" (CORREA, 2011, p. 190).

[171] "Pensou que eu não vinha mais, pensou/Cansou de esperar por mim/Acenda o refletor/Apure o tamborim/Aqui é o meu lugar/Eu vim/ Fechou o tempo, o salão fechou/Mas eu entro mesmo assim/Acenda o refletor/Apure o tamborim

compositor gravou blues, rock, baião, bossa nova, dentre outros gêneros e estilos musicais. A referência do samba, ou melhor, a estigmatização do seu cancioneiro a algo passado e não moderno sobressai devido à memória que se consagrou em virtude das "lutas culturais" dos anos 1960 em que a busca pela suposta modernidade da música popular brasileira atribuiu aos sambas de Chico Buarque o status tradicional. Assim, o motivo do samba e do carnaval em sua matéria cantada, o qual assume diversificados sentidos ao longo da trajetória do compositor, merecendo inclusive um estudo à parte, revela como em seu projeto estético existe não apenas a preocupação em tematizar aspectos sociais, mas orienta-se por canções cuja "origem" advém das classes populares.

As suas composições que têm o samba como linguagem sintetizam o chamado "samba velho" (que na década de 1930 foi alçado como "samba moderno") e a "nova batida", cuja inspiração encontra-se em João Gilberto; desse modo, a influência do samba valorizada por Chico concilia-se com o que se denominou como samba urbano, trazendo consequências importantes quando lembramos das mudanças que o "Paradigma do Estácio" e as canções de Noel Rosa trouxeram à música popular brasileira[172]. Para tanto, é considerável mencionar algumas questões referentes a esse paradigma com a intenção de compreender a filiação de Chico ao gênero. Embora o assunto tenha sido mencionado pela bibliografia, esta não diagnosticou os necessários encadeamentos históricos que o projeto do cancionista selecionou da "tradição" do samba. Dito de outra maneira, parece fundamental ao estudo perceber o sentido da retomada dessa tradição que Chico incorpora em seu cancioneiro, ainda que essa linguagem não seja a única em seu repertório.

Aqui é o meu lugar/Eu vim/Eu sei que fui um impostor/Hipócrita querendo renegar seu amor/Porém me deixe ao menos ser/ Pela última vez o seu compositor/Quem vibrou nas minhas mãos /Não vai me largar assim/Acenda o refletor/Apure o tamborim/Preciso lhe falar/Eu vim Com a flor/Dos acordes que você/Brotando cantou pra mim
Acenda o refletor/Apure o tamborim/Aqui é o meu lugar/Eu vim/Eu era sem tirar nem pôr/Um pobre de espírito ao desdenhar seu valor/Porém meu samba, o trunfo é seu/Pois quando de uma vez por todas/Eu me for/E o silêncio me abraçar/Você sambará sem mim/Acenda o refletor/Apure o tamborim/Aqui é o meu lugar/Eu vim".

[172] Para essa digressão a respeito do samba da década de 1930 tomo como referência principal as questões abordadas por Fenerick (2005). No entanto, conferir também sobre o assunto: Vianna (2007) e Sandroni (2001).

Se antes o samba mantinha aspectos do maxixe, colocava-se como sinônimo de festa, e era intrínseco à religião (candomblé), o samba do Estácio, divulgado pela escola de samba *Deixa Falar*, modificou não apenas os seus aspectos musicais, ao retirar as referências "amaxixadas", mas a sua função social, político-cultural e coreográfica são do mesmo modo alteradas[173]. Pode-se dizer que da sua *função ritual* o samba passa a ter *caráter de exposição*, para falar com Walter Benjamin (1987). Portanto, entre as décadas de 1920 e 1930, ele se desloca do espaço social das casas das chamadas tias baianas aos botequins, da Cidade Nova ao Estácio, da festa caseira à gravação comercial; com a invenção do sistema de gravação elétrica os instrumentos de percussão puderam ser gravados, colocando uma dicotomia entre dois tipos de samba: o de festa e aquele feito para desfilar no carnaval, dado que os sambistas do Estácio, por volta de 1928, realizaram a "separação entre maxixe e samba", criando um tipo de música "para o carnaval, para acompanhar o cortejo de carnaval" (FENERICK, 2005, p. 116).

Diante disso, os sambistas do chamado "paradigma do Estácio" (Bidê, Marçal, Ismael Silva), que se tornou a base do samba carioca moderno, obtiveram maior reconhecimento, pois se consagraram nos meios de comunicação da época, em contraposição à geração de Donga, Sinhô, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, dentre outros sambistas provenientes da Cidade Nova. Os *bambas* do Estácio definiram o padrão estético do samba, modificando-o em vários sentidos: 1) mudanças relacionadas com o entendimento dos sambistas do que viria a ser o samba; 2) introdução de novos locais de se fazer o samba; 3) transformações tanto temáticas quanto relacionadas com a conduta do sambista diante dos *medias*. Estas alterações, vale recordar, ocorreram em um contexto em que a sociedade brasileira, ou melhor, o Rio de Janeiro, encontrava-se em processo de modernização. Os sambistas brancos e de classe média como Noel Rosa, Orestes Barbosa, Mário Lago, Ary Barroso etc, foram, igualmente, basilares a esse construto.

O projeto do *Poeta da Vila* tinha como meta fazer com que o samba se transformasse em música, ou seja, algo que pudesse ser veiculado pelos meios de comunicação, no caso o rádio, sem se prender aos aspectos religiosos e étnicos. Assim,

[173] Sobre a escola de samba *Deixa Falar* ver: Paiva (2009).

Noel contribuiu para alçá-lo como moderno gênero musical brasileiro, empreitada que implicou em alterações no universo simbólico do samba e para os sambistas, transformando-o em música carioca e brasileira, junto a compositores como Cartola, Zé da Zilda e Paulo da Portela. Conforme a análise de Fenerick (2005), Noel quis legitimar o samba perante a sociedade e apresentou visíveis preocupações com a "aceitação social" do gênero, tal como pode ser notado pela canção *Feitiço da Vila* (1934) em parceria com Vadico[174]. O compositor procurou através de seu cancioneiro colocá-lo tanto como um "traço reconhecido da cultura, ao mesmo tempo em que não rejeita seu potencial mercadológico, como música popular destinada ao consumo diário por meio da veiculação em rádios e/ou venda de discos" (FENERICK, 2005, p.245-246); da mesma forma, problematizou o lugar social do samba ligado ao morro, elegendo a sua Vila Isabel como um espaço onde o gênero estaria desassociado da religião. Com isso, o projeto de Noel nos termos de Fenerick:

> [...] incluiu um afastamento do universo negro lúdico/religioso até então associado a ele. Desprovido de seus sinais externos e desligados de seus locais e práticas anteriores, o samba passa a ser apenas música, um gênero musical. E como tal [...], num mundo capitalista, é também uma coisa, uma mercadoria como outra qualquer, passível de ser dado, roubado, comprado e vendido. [...] O projeto de Noel Rosa de alargar as fronteiras do samba e transformá-lo em um símbolo, algo que unisse as diferenças do país, encontrou eco em compositores onde a vontade de 'civilizar' a nação e encontrar a 'verdadeira' cultura brasileira eram projetos prioritários e explícitos. [...] De modo semelhante ao feito por Noel Rosa em *Coisas Nossas*, onde há um inventário das coisas tidas como brasileiras [...], esta música (*Verde e Amarelo*) de Orestes Barbosa se pauta pela afirmação da brasilidade do samba [...] (FENERICK, 2005, p. 248-253).

[174] "Quem nasce lá na Vila nem sequer vacila ao abraçar o samba/Que faz dançar os galhos do arvoredo/E faz a lua nascer mais cedo/Lá em Vila Isabel quem é bacharel não tem medo de bamba/São Paulo dá café, Minas dá leite e a Vila Isabel dá samba/A Vila tem um feitiço sem farofa/Sem vela e sem vintém que nos faz bem/Tendo nome de princesa transformou o samba/Num feitiço decente que prende a gente/O sol na Vila é triste, samba não assiste
Porque a gente implora: Sol, pelo amor de Deus, não venha agora/Que as morenas vão logo embora/Eu sei tudo que faço, sei por onde passo/Paixão não me aniquila/Mas tenho que dizer: Modéstia à parte, meus senhores, eu sou da Vila!/Quem nasce pra sambar chora pra mamar/Em ritmo de samba/Lá não tem cadeado nos portões por que na vila/ Não tem ladrão". .

Ora, Chico Buarque associou-se à tradição dessa geração do chamado *samba moderno* que, grosso modo, foi elementar à concepção do gênero como representativo da nação e da identidade nacional brasileira, o qual não desconsiderou as possibilidades abertas pelos meios de comunicação da época, preocupando-se em divulgar os seus trabalhos a um público amplo. Da mesma forma que o samba do Estácio e da Vila Isabel ressignificou o universo dos sambistas e do samba, consagrando-o como gênero musical ao descartarem o chamado "samba amaxixado", este gênero, ao se eleger como música brasileira, foi "requerido à esquerda e à direita", sendo "visto ora como expressão da 'autêntica alma nacional', ora como o veículo da 'consciência de classe', imbuído de tarefas culturais nobres e solenes" (NAPOLITANO, 2007, p. 57). É por meio do resgate desse contexto que o sentido do samba nas canções de Chico Buarque deve ser compreendido.

No entanto, as canções de Chico em que a linguagem do samba está presente não apontam para a instrumentalização do gênero como um meio para conscientizar as classes populares, porém, parecem relacioná-lo a um produto cuja criação advém das classes subalternas e por isso deve ser valorizado; é uma forma de expressão musical que se adequa à história do "povo", podendo ser um tipo de música de grande veiculação popular. A tradição eleita pelo compositor fundiu-se não com os sambistas "esquecidos" da Cidade Nova, mas ao que Napolitano (2007) denomina como "sambistas intelectualizados de classe média"[175]. A referência do cancionista a Noel Rosa – ainda que o *Poeta da Vila* não tenha sido a sua única influência musical – demonstra o quanto o seu projeto sustenta-se por uma ideia de Brasil ainda em formação, o qual deveria fortalecer, sobretudo, as suas bases nacionais. Todavia, essa referência nacionalista não está vinculada ao projeto do Estado

[175] Em entrevista à Rádio Eldorado em 27/09/1989, Chico Buarque elege Noel Rosa, Ismael Silva, Wilson Batista, Geraldo Pereira, Custódio Mesquita, como os seus compositores prediletos. Contudo, afirma ser Noel Rosa a grande referência: "Eu citava Noel no samba *A Rita*. Eu fiz algumas canções à maneira de Noel. Claro que Noel me marcou muito. Mas eu queria dizer: também tem o Ismael. Eu gosto tanto de Ismael quanto de Noel. Mas eu não posso negar que Noel, pra mim, representou uma influência mais forte até do que o Ismael. Mas eu queria fazer justiça: Ismael estava aí vivo e esquecido. Ismael eu conheci muito, era um grande personagem. Noel era uma lenda pra mim".
Conferir: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_eldorado_27_09_89.htm. Acesso em 10 fev. de 2012.

Novo ao samba, tampouco às canções de caráter ufanista. No contexto dos anos 1960 sabemos do protagonismo da esquerda em colocar em cena o samba de "morro", ligação que ocorre ainda na década de 1930 e ganha maiores proporções a partir de 1960[176].

Ainda nos anos 1930 Noel Rosa e os outros "sambistas intelectualizados" mantiveram-se atentos à manifestação estrangeira na música e na cultura brasileira, e com o vínculo do samba à malandragem, pois buscavam ampliar o público ouvinte do gênero[177]. As canções *Coisas Nossas*, *Não tem Tradução*, *Dama do Cabaré*, revelam parte do projeto do *Poeta da Vila* com relação à necessidade de consolidar as especificidades brasileiras, em especial, contra a *americanização*[178]. Aliás, Caetano Veloso (1997, p. 184) declarou no livro *Verdade Tropical* que a canção *Tropicália* (1968) teve como inspiração *Coisas Nossas* de Noel a fim de explicitar as contradições da sociedade brasileira da época. Mas voltando a Chico, compreendo que a filiação do *samba urbano* em sua trajetória encontra correspondência ideológica com o projeto do Poeta da Vila, cujo veio tencionava-se pela ideia de *formação nacional.*

Segundo Cavalcanti (2009, p.113), o samba e o carnaval nas canções de Chico colocam-se como "rito de libertação popular, catarse, um momento de purgação das emoções populares", em que é possível esquecer-se do cotidiano. Por outro lado, isso também evidencia um "momento de alienação" que pode servir "como um instrumento de controle ideológico". De forma geral, considero que o motivo do samba e do carnaval nas obras do compositor se insere em uma perspectiva democrática, sustentando-se mediante o projeto de reelaborar (formar) o país por meio das suas particularidades e através de uma linguagem musical que historicamente está vinculada aos marginalizados; o seu trabalho artístico busca se desvencilhar dos estereótipos – que, no limite, são fáceis de serem usados como estampas comerciais de cunho nacionalista e até mesmo fascista –, uma maneira apurada de entoar variados aspectos da sociedade brasileira através de uma linguagem

[176] Cf. Napolitano (2007, p.32-65).

[177] Cf. Napolitano (2007, p. 25).

[178] Cf. Fenerick (2005, p. 253-264).

musical que se legitimou no processo histórico – mesmo diante de várias contradições e impasses ideológicos – como nacional e, do mesmo modo, popular.

O projeto de Chico Buarque, como vimos, inicia-se a partir da utopia nacional-desenvolvimentista e aposta no ideário nacional-popular a fim de, como cantor popular, como o próprio artista se autodenomina, falar do e para o povo, em busca de possíveis transformações sociais; não apresenta uma mirada ligeira de mera conscientização desse povo. O seu projeto sintetiza a modernidade do samba com a da bossa nova, e não deve ser cunhado como passadista sem as devidas mediações e a compreensão do processo pelo qual a instituição MPB passava naquele momento.

Na chave da melancolia e da reconciliação e, sobretudo, do sentimento de derrota, Chico coloca-se na linha do que Antonio Candido denominou como "pensamento radical": um pensamento transformador proveniente, em particular, das classes médias e setores progressistas das classes dominantes; não se expressa como um pensamento revolucionário, ainda que seja um "conjunto de ideais e atitudes formando contrapeso ao movimento conservador que sempre dominou" (CANDIDO, 2011, p. 195). Mas ao contrário do pensamento revolucionário, o pensamento radical coloca-se como "fermento transformador", pois "não se identifica senão em parte com os interesses específicos das classes trabalhadoras, que são o segmento potencialmente revolucionário da sociedade" (CANDIDO, 2011, p. 196). Por meio dessa afirmação, Candido não faz uma análise existencialista, uma vez que reconhece a possibilidade do burguês de se colocar dentro do "pensamento revolucionário". Nessa linha, observa o crítico: "o revolucionário, mesmo de origem burguesa, é capaz de sair da sua classe; mas o radical, quase nunca. Assim, o revolucionário e o radical podem ter *ideias* equivalentes, mas enquanto o primeiro chega até a ação adequadas a elas, isto não acontece com o segundo, que em geral contemporiza na hora da ruptura definitiva" (CANDIDO, 2011, p. 197).

Adélia Bezerra de Meneses (2003) foi quem primeiro buscou na obra de Chico Buarque o vínculo com o conceito de "radicalismo" tal como expresso por Antonio Candido. Para Meneses (2003), em canções como *Pedro Pedreiro* (1965), *Meu Guri* (1981), *Pivete* (1978), *Levantados do Chão* (1997), *Assentamento* (1997), *Iracema Voou*

(1988), dentre outras canções como as alusivas à malandragem e ao carnaval, Chico dá voz aos sujeitos historicamente impossibilitados de falar. Eles teriam "vez e voz", tornando-os "protagonistas da História". Nos termos da autora:

> Isso é um extraordinário traço de radicalidade que ele teve de quem herdar. Com efeito, a gente pode dizer que Chico é um "radical", filho de um historiador, Sérgio Buarque de Hollanda, que é um dos mais significativos representantes daquilo que Antonio Candido chama de "pensamento radical", que se caracteriza por uma oposição fundamental ao pensamento conservador. E consiste, fundamentalmente, nesta sociedade de tão fundas sobrevivências oligárquicas, na atitude de tirar o foco das classes dominantes, e abordar o "dominado" – mira antes a senzala do que a Casa Grande (MENESES, 2003, p. 59).

Essa discussão sobre o pensamento radical na obra de Chico Buarque também foi matéria de análise para Walter Garcia (2013c) que, além de inserir a "utopia cordial" de João Gilberto na chave radical, demonstra o quanto o radicalismo também não esteve alheio a Chico Buarque. Particularmente, no estudo sobre a canção *Carioca* (1988), presente no disco homônimo do compositor[179], Garcia (2013a) reconhece como o seu narrador, no fundo um "cronista moderno" diz ele, perambula pela região da zona Sul carioca como um *flaneur*, mas não se envolve pela realidade que ele conta; é alguém que olha de cima, distanciando-se com liberdade da sua narrativa. Nas palavras de Garcia:

> O limite que a atitude do narrador de *Carioca* encontra, no entanto, é dado justamente pela simpatia com que ele recobre a degradação que observa e da qual não participa. Não estamos diante de um olhar cínico [...], mas de um olhar livre. Na estrutura da canção, a ambivalência entre irrequietude e contemplação constitui o passeio desse cronista ágil e emocionado, que exerce a sua liberdade tanto para se aproximar das coisas [...] quanto para delas se afastar [...]. É a autonomia que se defende [...]. Porém, firmando-se no encontro de um homem cordial com a ruína de um mundo cordial, o limite é a situação ambígua de contemplar o horror, descrevê-lo ... e seguir adiante, o que significa enredar-se num novelo temporal em que as coisas se repetem, rebaixando-se cotidianamente. [...] De um lado [...] o

[179] Segue a letra da canção: Gostosa/Quentinha/Tapioca/O pregão abre o dia/Hoje tem baile funk/Tem samba no Flamengo/O reverendo/No palanque lendo/O Apocalipse/O homem da Gávea criou asas/Vadia/Gaivota/ Sobrevoa a tardinha/E a neblina da ganja/O povaréu sonâmbulo/Ambulando/Que nem muamba/Nas ondas do mar/Cidade maravilhosa/És minha/O poente na espinha/Das tuas montanhas/Quase arromba a retina/De quem vê/De noite/Meninas/Peitinhos de pitomba/Vendendo por Copacabana/As suas bugigangas/Suas bugigangas

> narrador fica a salvo das misérias que vê e que canta. Ou que não canta [...]. De outro lado, ao conservar a ideia de encantamento possível pela vida urbana e negar as últimas consequências da violência, *Carioca* agrada em cheio [...] a um público conservador em grau elevado (GARCIA, 2013a, p. 228).

Consciente da sua condição de classe, como se sabe, Chico Buarque afirma que embora seja de classe média, não encontra problemas em fazer sambas e colocar-se como cantor popular, a fim de se possível contribuir para a transformação da sociedade. Em resposta à pergunta se o artista por meio da sua arte poderia transformar a realidade, respondeu:

> Eu acho que o homem vai ter que se modificar, pelo próprio instinto de sobrevivência. Não acredito que isso vá acontecer por influência de um indivíduo, muito menos por ordens superiores. A sociedade é que deve se aperfeiçoar por uma dinâmica própria, de baixo pra cima, com a participação da grande massa de indivíduos, certo? Quer dizer, o homem modificando a sociedade para a sociedade modificar o homem. Isso pode parecer utópico, mas, como eu já lhe disse, eu sou artista e não político; nem sociólogo. É nessa utopia que entra a contribuição da arte que não só testemunha o seu tempo, como tem licença poética pra imaginar tempos melhores (HOLLANDA, 1976, s/p).

Além das análises de Menezes (2003) e Garcia (2013a), parte do pensamento radical de Chico Buarque pode ser interpretada por meio da citação acima. De acordo com o artista, a mudança social ocorrerá pela ação coletiva dos homens e deve vir das classes populares, da qual se encontra alheio. Como artista lhe resta entoar a possibilidade dessa utopia, ou seja, por meio das suas canções possibilitar o "fermento" para a ação coletiva de transformação. Mas em meados dos anos 1970, através do teatro, especificamente com a peça *Gota d'água* – feita em parceria com Paulo Pontes, Chico ambicionava resgatar o contato com o povo[180]. A mudança da linguagem artística – da música para o teatro – também é significativa para pensar como os projetos de nação da MPB dos anos 1960 já

[180] Ver: BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. Como se sabe, essa obra foi inspirada na peça de Eurípedes sobre o mito grego Medéia. Chico e Paulo Pontes traduziram o mito à realidade brasileira, demonstrando as dificuldades vividas pelos moradores do subúrbio carioca. A trama focaliza a relação de Joana e Jasão que abandona a esposa para viver com outra mulher. Diante disso, Joana mata os seus filhos e depois se suicida. Dada a censura, Gota d'água teve que passar por várias elaborações para que fosse liberada. Para uma análise do prefácio do livro conferir: Hermeto (2012).

dava sinais de declínio. A reflexão de Hermeto sobre a peça contribui a esse argumento, pois, segundo a autora, *Gota d'água* usa da "palavra para falar com o povo", nesse sentido, coloca-se como a "retomada da proposta nacional-popular" (HERMETO, 2012, p. 100). Se antes essa proposta encontrava-se com força na canção (MPB), percebe-se com *Gota d'água* a transferência do projeto de nação da MPB de Chico à palavra; em outros termos, a performance teatral (na qual se incluem as canções elaboradas para a peça), se desloca do espaço dos meios de comunicação, especialmente da TV, para os palcos. Diante das mudanças do contexto, demonstradas anteriormente, me parece que o compositor foi desacreditando do "poder da canção" veiculada pela televisão e pela fonografia, por isso a preferência em se vincular a outros meios artísticos como o teatro e a literatura, a fim de retomar a utopia melancólica do engajamento na arte.

Nas canções do início da década, particularmente com E*ssa Moça tá diferente* e *Agora falando sério*, vimos como a matéria histórica cantada retratou as mudanças da função social da arte e do engajamento do artista. Essas mudanças, é óbvio, estiveram fortemente ligadas à consolidação da indústria cultural com a qual Chico e outros artistas da MPB viram-se prejudicados. Chico declarou que com o "aparelhamento" da televisão a canção não poderia se realizar para um público amplo, condição que os artistas no início da década de 1960 apostavam. Em suas palavras:

> O problema é que o maior veículo de comunicação, que é a televisão, não está interessado realmente em divulgar a música brasileira. E, quando o faz, geralmente compromete essa música. A televisão, hoje, é uma só e é praticamente um órgão paraestatal que, paradoxalmente, sofre restrições da censura federal, mas exerce outras censuras suplementares por conta própria. Mas é claro também que, uma vez bloqueado o contato mais assíduo do artista com seu público, a arte vai perdendo seu compromisso com o popular. O público que hoje se identifica mais com a minha música está na faixa universitária. Mas eu tenho tentado retomar contato com outras áreas e a peça que acabo de escrever com o Paulo Pontes é um exemplo dessa tentativa. Nossa intenção é estrear "Gota d'água" num subúrbio, que é onde a peça se situa. Vamos testar, vamos ver se a gente ainda é capaz de falar a língua do povo, vamos ver se o povo se reconhece nas personagens. É difícil, porque já faz algum tempo que esconderam esse povo lá longe e a gente só sabe dele raramente, quando divulgam um quebra-quebra na Central (HOLLANDA,1976, s/p).

Além das colocações do artista, o seu pensamento radical sustenta-se em especial pela análise das suas obras. Pelas canções trabalhadas no primeiro capítulo – *Marcha para um dia de Sol*, *Pedro Pedreiro*, *A Banda*, *Realejo* e *A televisão* – sobressai a crítica social, a vontade de modificar a realidade, mas o sentido dessas canções, no geral, materializam-se pela melancolia, frustração e resigno, vinculando-se de certo modo àquilo que Candido denomina como radicalismo, visto que ocorre a contemporização dos personagens ou da história narrada, embora haja certa identificação com a classe trabalhadora. Arrisco a dizer que assim como nas canções da década de 1960, a sua produção musical dos anos 1970, notável pelo combate à ditadura civil-militar, também se coloca na chave do radicalismo. Por exemplo, em *Construção* (1971), a narrativa sobre o operário desumanizado só encontra solução na morte; a canção não abre possibilidade de redenção à vida desgraçada do sujeito. A síntese da tensão que a música informa, em especial devido aos arranjos do maestro Rogério Duprat, se resolve com o fim trágico do operário; apenas com a morte ele encontrou a saída para as contradições e desigualdades sociais presentes na sociedade capitalista; não houve enfrentamento com essa realidade, e sim a saída de cena; o personagem foi "engolido" pela tragédia capitalista brasileira no contexto do "milagre econômico".

A fim de concretizar o argumento sobre o pensamento radical em Chico Buarque, tomo de empréstimo as análises feitas por Meneses (2002) sobre as "canções de repressão" e o que a autora denomina como "variante utópica" em sua obra[181]. Para Meneses, *Deus lhe Pague* (1971), *Cálice* (1973 – parceria com Gilberto Gil) e *Angélica* (1977) são canções críticas do presente, no entanto, não abrem perspectivas ao futuro. Colocam-se, assim, na mesma direção das canções estudadas de meados da década de 1960. Por outro lado, *Apesar de Você* (1970), *Quando o Carnaval Chegar* (1972) e *Cordão* (1971), realizam a recusa do presente, mas propõem um futuro utópico, no qual o embate também não se

[181]Para demonstrar como a obra de Chico Buarque se filia ao pensamento radical seria ideal analisar com detalhes grande parte das suas canções. Todavia, isso foge as limites do trabalho. Por isso, me apoio nas análises já realizadas por Meneses (2002), as quais contribuem para confirmar essa condição da obra do artista. Ainda que a autora não desvele nessas interpretações a relação do autor com o pensamento radical, abre brechas para a sustentação desse argumento.

desenrola. Inspirada pela crítica de Galvão (1976) sobre o "dia que virá" nas canções da MPB, Meneses percebe que a "função social" de *Apesar de Você* seria, num primeiro momento, a de "suscitar a consciência da repressão, apontando as relações entre autoritarismo-repressão política – repressão sexual – supressão do corpo" (MENESES, 2002, p. 77). Mas, de outro ponto de vista:

> Ela exerce [...] inequivocamente, a função de descarregar – através das ameaças – a raiva impotente pela ausência de liberdade. Descarregar, apenas – emocional e verbalmente – e assim, num certo sentido, consequentemente, desmobilizando para a luta. [...] O Autor se sente reprimido e projeta para a 'sua gente' o seu 'grito contido', sua voz silenciada pela Censura. O 'povo' aí é o escritor, que teve que ficar, por força das circunstâncias, 'falando de lado/ e olhando pro [sic] chão' (MENESES, 2002, p. 77, grifos meus).

O mesmo sentimento de inação é observado em *Quando o Carnaval Chegar*. A tese da autora – fundamentada na psicanálise e em Hebert Marcuse – consiste em demonstrar que nas canções de repressão ocorre o vínculo entre as esferas pessoal e social, afetiva e histórica, sexual e política. Dada a perda de autonomia do indivíduo, advém a passividade:

> A perda total da autonomia arrasta a pessoa à passividade: ela não cria a sua vida, apenas a suporta e a ela assiste: 'por mais um dia agonia pra suportar e assistir'. Assim, resta ao indivíduo sequestrado de si próprio, a quem foi retirada a possibilidade de assumir a própria vida, nada mais do que os paliativos costumeiros para suportar uma existência alienada: o 'domingo que é lindo, novela, missa e gibi' (MENESES, 2002, p. 82).

Com *Cálice* revela-se a impossibilidade histórica da autonomia do indivíduo: "a repressão que esmaga a voz, tornando-a um sibilo, destitui o indivíduo de tudo; impõe-lhe a perda total da sua autonomia [...]" (MENESES, 2002, p. 98). Em *Primeiro de Maio* (1977 – parceria com Milton Nascimento), *Morte e Vida Severina* (1965), e *O que Será – à flor da pele* (1976), Meneses presencia a utopia. Nessas canções, ao contrário das músicas analisadas do primeiro capítulo, há uma abertura ao futuro, a combinação entre a crítica do presente para a abertura do futuro. No entanto, seguindo a análise da autora, *Primeiro de Maio* e *Morte e Vida Severina* "não se fecha com a proposta de uma práxis política que

venha a sanar os males sociais" (MENESES, 2002, p. 114). A canção abre-se, assim, para a esperança. Já a utopia presente em *O que Será* condensa-se "na radicalidade dos subversivos", naqueles que estão à margem da sociedade e não no sujeito da canção.

Para sumarizar, esse breve resgate das análises de Meneses aventa o radicalismo na obra de Chico Buarque, pois, de diferentes maneiras, a autora demonstrou como muitas vezes em suas canções, mesmo nas "canções de repressão", a luta, o combate e o conflito foram sobrepostos por meio de outros parâmetros. A prática política transformadora de intervenção das classes subalternas não se efetiva, dada a repressão social, afetiva, política e social do contexto. Diante disso, encontra-se o limite do pensamento revolucionário e a afirmação do pensamento radical que, em Chico Buarque, soma-se à melancolia e à cordialidade[182]. Se nas canções da década de 1960 a matéria cantada demonstra que não há espaço na modernidade para o homem que toca realejo, para a experiência, tampouco para a esperança do "dia que virá", nas canções de "repressão" para usar os termos de Meneses, observa-se a perda da autonomia e a transferência da ação para outros indivíduos que não o narrador ou o sujeito da canção.

Além das composições das décadas de 1960 e 1970, a supressão do conflito, porém aliada na busca de contato e mistura com o povo, expressa-se na canção *Piano na Mangueira* (1994), composta em parceria com Tom Jobim, que compõe o citado disco "Paratodos"[183]. A matéria histórica traz um instrumento tradicionalmente erudito e relegado às elites (o piano) para o espaço social do samba: "já mandei subir o piano pra Mangueira". Em meio a instrumentos típicos da linguagem do samba como a cuíca e instrumentos de percussão, a instrumentação da matéria cantada apresenta o piano e o trombone, misturando o samba com estilizações da bossa nova. Ademais, em um dos versos, o sujeito da canção declara: "o morro veio me chamar", assim ele descreve a sua entrada no morro com uma "beca" típica de alguns sambistas da década de 1930: "de terno branco e chapéu de palha

[182] A respeito da cordialidade em Chico Buarque ver: Garcia (2013a; 2013b).

[183] Segue a letra na íntegra: "Mangueira/Estou aqui na plataforma/Da Estação Primeira/O Morro veio me chamar/De terno branco e chapéu de palha/Vou me apresentar à minha nova parceira/Já mandei subir o piano pra Mangueira/A minha música não é de levantar/Poeira/Mas pode entrar no barracão/Onde a cabrocha pendura a saia/No amanhecer da quarta-feira/Mangueira/Estação Primeira de Mangueira".

vou me apresentar a minha nova parceira". Ao contrário da empreitada dos anos 1960 na qual o intelectual e o artista buscavam o povo, nessa canção dos anos 1990 é o samba quem vem buscar o artista; a sua canção "pode entrar no barracão", porém, não é "de levantar poeira". Esses versos, além de homenagear a escola de samba da Mangueira, sintetiza o vínculo do compositor intelectualizado da MPB com o samba, orientando-se pela perspectiva de troca cultural (musical) entre o artista e os moradores do morro; a sua função social não se coloca na perspectiva de conscientização, de causar barulho, confusão e revolucionar o ambiente. De todo modo ela encontra espaço no "barracão", orientando-se pela troca cultural e pela sociabilidade. Não está em pauta a revolução no sentido de fim da luta de classes, mas a democracia, que se realiza sem embates, de modo festivo, tal como o andamento musical em conjunto com o tema da canção nos informam. As entradas melódicas do trombone (1':03) expressam a mistura da festa (da qual a cuíca dá o tom) com a melancolia.

Essa busca pela democracia por meio da ação popular grifadas em algumas canções de Chico, assim como em suas declarações, encontra-se como matéria de reflexão para Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, um dos pensadores radicais colocados por Candido. Para o crítico, "avanço político em *Raízes do Brasil* significa o atendimento às reivindicações populares, por meio de um regime onde o próprio povo tomasse as rédeas" (CANDIDO, 2011, p.215), ao contrário do pensamento conservador e elitista dos anos 1930 que desconsiderava as habilidades populares. Sem a intenção de manifestar a relação pai-filho, avento que em Chico Buarque a condição da democracia via povo para a mudança sócio-política também é basilar. Segundo declarou na citada *Revista 365* em 1976: "A sociedade é que deve se aperfeiçoar por uma dinâmica própria, de baixo pra cima, com a participação da grande massa de indivíduos, certo?". Porém, essa reforma democrática nas suas canções se materializa no encontro do intelectual com o povo, mas sem a proposta de um embate efetivo e, talvez, revolucionário. As suas canções, mesmo buscando expressar crítica social ou mapeando as contradições da realidade brasileira, e nisso consiste o radicalismo, "não levantam poeira" como tematiza o samba *Piano na Mangueira* já da década de 1990, contexto no qual essa busca torna-se ainda mais utópica.

Nas canções analisadas por Meneses da década de 1970 a falta de autonomia do sujeito da canção dado o contexto da ditadura civil militar o impedia de agir tanto politicamente quanto afetivamente, relegando a mudança ao outro. Em *Carioca* – no contexto da globalização e do neoliberalismo –, ocorre "autonomia", que me parece mais como individualismo por isso as aspas; contudo, a "autonomia" do cronista narrador de *Carioca* lhe confere liberdade para não agir. É relevante como mesmo diante de contextos diferentes, percebe-se que com "autonomia" ou sem "autonomia", as canções não se inflexionam, simbolicamente, para a ação revolucionária; nesse caso específico de *Carioca* ocorre a descrição das atrocidades do mundo urbano sem o compromisso para nele intervir. Acrescentando alguns pontos na análise de Garcia, se o sentido expresso em *Carioca* resulta numa audição leve e agradável para um público conservador, nas canções dos anos 1960 e 1970, a perspectiva de conciliação somada com a esperança utópica, acrescidas pela melancolia, agradava parte da esquerda intelectualizada que buscava consolo na canção, como observado pelo artigo de Galvão (1976) e quase dez anos antes na letra de *Alegria, Alegria* (1967) de Caetano Veloso: "uma canção me consola".

Mas Caetano Veloso, tal como Chico, também se insere na linha dos radicais. Cada qual a seu modo não podem ser caracterizados como compositores revolucionários. É curioso demonstrar que a percepção do pensamento radical em Caetano Veloso, ainda que os autores não utilizem essa expressão, encontra-se no prefácio da peça *Gota D'água*, constituindo-se como uma espécie de tradição cara aos artistas "pequeno-burgueses" da sociedade brasileira. Segundo Paulo Pontes e Chico Buarque:

> Se é certo que não há (ou há muito pouca) tradição revolucionária no Brasil, é nítido que havia uma tradição de rebeldia nascida e alimentada nos setores intelectualizados da pequena burguesia brasileira (profissionais liberais, estudantes, escritores, artistas, políticos, etc.). Em épocas distintas, e com matizes diversos, os contornos dessa linha de tradição podem ser traçados com nitidez: vem de Greg6rio de Matos a Plinio Marcos; está em Castro Alves, mas também está em Augusto dos Anjos; ela está madura, consciente, em Graciliano, e corrosiva, em Oswald de Andrade; está em Caetano Veloso, mas já esteve em Noel Rosa; esteve em 22, e também no Arena, no Oficina, no Opinião e no Cinema Novo, para citar apenas nomes e movimentos ligados à arte. A ironia, o deboche, a boêmia, a indagação desesperada, a anarquia, o fascínio pela utopia, um certo orgulho da própria marginalidade, o apetite

> pelo novo são algumas marcas dessa nossa tradição de rebeldia pequeno-burguesa. Hoje é possível perceber que essa rebeldia era fruto da incapacidade que os diversos projetos colonizadores sempre tiveram em assimilar amplos setores das camadas médias e dar-lhes uma função dinâmica no processo social (PONTES; BUARQUE, 1975, s/p, grifos meus)[184].

Marcelo Ridenti também observou a linhagem do radicalismo de classe média em Veloso, estendendo a questão para o tropicalismo que, de acordo com o sociólogo, são revelações da "intelectualidade brasileira de classe média" (RIDENTI, 2000a, p. 300). Nas palavras de Ridenti, baseando-se na entrevista de Caetano Veloso ao programa *Roda Viva* em 1996:

> Tanto a fala de Caetano de 1996-97 – a balançar no *pêndulo integrador* – como o próprio tropicalismo (no embalo vertiginoso do *pêndulo radical* de 1968) são expressões da intelectualidade brasileira de classe média: no passado, beirando a ruptura institucional; no momento mais recente, tendendo à *harmonização* e à *conciliação*, sem perder de vista a questão do Brasil *como um todo*, da identidade cultural de seu povo (RIDENTI, 2000a, p. 300, grifos do autor).

Pela observação das canções de Chico percebo que a voz de quem fala é na maioria das vezes a do narrador, e não do sujeito ("sem voz") a quem a canção se refere. Com exceção das canções apontadas por Meneses (2003), a atenção aos problemas sociais que os dominados enfrentam encontra-se na voz do narrador da canção. *Pedro Pedreiro*, *Construção* e *Pivete* são canções épicas em que o narrador conduz as ações. Já em *Iracema Voou*, como será possível perceber no último capítulo, ela só tem voz na canção quando diz "É Iracema da América".

O radicalismo de Chico Buarque, sobretudo por meio da análise das canções aqui apresentadas, mapeia os problemas da sociedade brasileira, porém, "contemporiza" fundamentado pela melancolia a chance de descongelar a canção em busca de saídas revolucionárias para a problemática retratada. Em *Assentamento* presencia-se a perspectiva

[184] A leitura do prefácio da peça pode ser consultada em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_gota_prefacio.htm. Acesso em ago. de 2014.

utópica entoada com melancolia; o sujeito da canção projeta um futuro melhor após a morte, tematizando a necessidade da ida para que os frutos, a terra, possam ser cultivados. A projeção da sua morte ocorre pelo cansaço das guerras entre os homens. Diante disso, tenho dúvidas se a questão principal do seu radicalismo encontra-se em "dar voz" aos desvalidos. A meu ver, o radicalismo expresso nas canções de Chico Buarque caminha na perspectiva de democratização da nação, na qual a classe subalterna possa conduzir a sua maneira, com autonomia, as mudanças necessárias. Coloca-se a perspectiva de participação popular, mas dentro da estrutura do sistema capitalista.

Com Caetano, observamos a ruptura estética ideológica do projeto embasado pelo nacional-popular por meio de uma arte inovadora e de um pensamento sobre o Brasil que contemplou as imagens do internacional-popular. O compositor também recai na melancolia, contudo, é o sentimento de luto que conduziu boa parte da sua produção. O seu radicalismo, marcado pela tensão entre o *pêndulo radical* e o *pêndulo integrador* como sugere a análise de Ridenti (2010a), caracteriza-se no manifesto de outras abordagens para a questão da nação e da canção, que não aquela vinculada à proposta da esquerda da época. Não há um projeto para a nação "como um todo", porém, um projeto que fragmenta a nação em suas "identidades"; a noção de totalidade se perde em muitas canções de Caetano conforme demonstrarei nos próximos capítulos. Há, inclusive, como visto na canção *Eles*, *Saudosismo* e a *Voz do Morto*, tamanha afronta ao papel cultural desempenhado pela esquerda e pelos artistas que se inspiraram por seus pressupostos. Caetano não propõe regras, limites, tampouco, definições à manutenção do seu projeto. O que lhe interessa é a abertura para novas experimentações estéticas, incorporando outros modos de pensar a política. Nesse prisma, cunhei o seu projeto estético como *dadivoso*, *liberal*. O seu radicalismo realiza-se no espetáculo, na absorção e na mistura da modernidade e/ou da pós-modernidade, incorrendo muitas vezes em contradições; estas, ao longo da sua trajetória, aparecem com os sinais trocados, todavia, quase sempre de maneira radical, pois a contradição dá o tom. *Tropicália*, por exemplo, é uma canção radical que sintetiza as ambiguidades do país. *Haiti*, que compõe o disco "Tropicália 2" (1993) em conjunto com Gilberto Gil também pode ser entendida nessa direção.

Mesmo que a querela Chico x Caetano tenha simbolicamente acabado, assim como as tensões que engendraram a constituição do campo da MPB, ela permanece ainda hoje nos corações e mentes tal como torcidas opostas em um campo de futebol. Há no senso comum a ilusão do engajamento de Chico Buarque em contraposição às posturas reacionárias de Caetano. No plano estritamente musical, as diversas "modas" assumidas por este último deixa o público e a crítica muitas vezes enfurecidos, ao passo que a singeleza e o bom senso de Chico, aliados a sua aversão à mídia o redime das críticas, contribuindo para o cultivo do status de bom moço. Em "defesa" a Chico Buarque, Fernando de Barros e Silva ressalta:

> [...] Caetano se comportará ao longo do tempo como um camaleão, mudando de cor praticamente a cada estação, mas mantendo-se por isso mesmo sempre fiel à imagem tropicalista que inventou para si mesmo. *Sendo sempre diferente, sua obra será sempre a mesma*. Com Chico ocorrerá exatamente o contrário. Coerente consigo mesmo ao longo dos anos, ele reagirá de acordo com as exigências de cada época de maneiras distintas. *Sendo sempre a mesma, sua obra será sempre diferente*. A incoerência de Caetano o empurra de volta para a origem e para dentro de si mesmo, numa espécie de círculo narcísico condenado ao útero tropicalista. Já a coerência de Chico o projeta para fora e para frente, obrigando-o a responder a novos desafios sem tê-los previamente codificados (SILVA, 2004, p. 64-65, grifos do autor).

Em que pesem as diferenças, vimos que ambos não configuram uma estética precisamente revolucionária, ainda que, no caso do tropicalismo de Caetano, as mudanças trazidas pela tropicália fizeram com que muitos as considerassem como revolucionária e vanguardista. Contudo, compreendo a tropicália na chave do experimentalismo[185]. Mas entre os compositores o debate não avançará pela chave da coerência ou incoerência musical; trata-se de projetos nascidos da mesma fonte, expressivos das políticas culturais nacionais-populares, que, todavia, assumiram, na linhagem do radicalismo, rumos diferenciados para pensar os dilemas do país. De modo geral, ambos caminham nessa trilha do radicalismo que, no Brasil, pode ser entendido como alguém que:

[185]Conferir: Santos (2010).

> [...] pensa os problemas na escala da nação, como um todo, preconizando soluções para a nação, como um todo. Deste modo, passa por cima do antagonismo entre as classes; ou por outra, não localiza devidamente os interesses próprios das classes subalternas, e assim não vê a realidade à luz da tensão entre essas classes e as dominantes. O resultado é que tende com frequência à harmonização e à conciliação, não às soluções revolucionárias (CANDIDO, 2011, p. 195-196, grifos meus).

Diante da definição de Candido, não há dúvidas sobre a filiação de ambos a essa tradição de pensamento, visto que percebemos em suas obras a perspectiva de harmonia e conciliação dos problemas nacionais. O radicalismo de Chico se afirma pela intenção da mudança social via democracia popular, ainda que as suas canções tendem à conciliação e à falta de ação revolucionária. Caetano Veloso, por outro lado, prima pela revolução da linguagem musical, tentando fazer com que a nação usufrua das potencialidades da modernidade – desacreditadas em Chico Buarque –, e pelo embate com a tradição marxista na qual Chico se inspira. O ponto de inflexão do radicalismo de ambos encontra-se não somente, mas também, nessa diferença ideológica de como a canção (MPB) possibilita caminhos de superação dos entraves nacionais.

Antonio Candido ao conceitualizar o pensamento radical mostra que ele pode vir a apresentar aspectos negativos. Enquanto o seu lado positivo "serve à causa das transformações visíveis em sociedades conservadoras como a nossa [...]. O radicalismo seria um corretivo da tendência predominante nessas sociedades", colocando em relevo os interesses populares. Por outro lado, o "fator negativo" do radical consiste nos "elementos de atenuação, e mesmo de oportunismo inconsciente, que podem desviar o curso das transformações" (CANDIDO, 2011, p. 197). Dessa maneira o pensamento radical apresenta ambiguidades, e tais ambiguidades se expressam no cancioneiro de Chico Buarque e Caetano Veloso.

Caetano apresenta como marca o peso da contradição tropicalista e, muitas vezes, tal contradição perde a força e faz com que a sua obra se esvazie. Chico, desde os anos 1960 traçou a sua carreira sem preocupações em ser classificado nos impasses que envolveram essa época. Seu projeto estético enraizou-se no samba urbano moderno combinado à Bossa Nova; se a sua trajetória se mostra mais coerente quando comparada às

atuações de Veloso, suas canções primam sim por contradições, ainda que os aspectos musicais, da linguagem musical, se mantenham mais coerentes. As ambiguidades que envolvem o "fator negativo" do pensamento radical de Chico Buarque estão marcadas pela atenuação dos conflitos de classe, enquanto em Caetano Veloso observa-se no longo prazo a perda do seu *radicalismo tropicalista* que se sustentou pela incorporação do luto. Quando o *pêndulo radical* se ofusca pela sobreposição do *pêndulo integrador*, o radicalismo tropicalista de Veloso deixa de existir. As ambiguidades e contradições em sua matéria histórica cantada fazem com que o fermento do projeto tropicalista, estruturado justamente na tensão, se dissolva. Enquanto nas canções de Chico Buarque o "fator negativo" do radicalismo encontra-se em aplacar os conflitos, ainda que busque o cultivo da crítica social, Caetano prima pelos conflitos, todavia, o embate estruturado em suas canções tem por fim a superação daquilo que em Chico Buarque é necessário manter, mas que se esvaiu: a possibilidade da canção como arma para a crítica social e política. São essas contradições, caras aos compositores, que os inserem na tradição dos radicais, uma vez que as suas obras contribuem para a manifestação de pensamentos não conservadores, ainda que ocorra em Caetano o movimento pendular que, por vezes, o alia ao conservadorismo bem como à atenuação dos conflitos estruturais da sociedade brasileira. Mas tal atenuação diverge da perspectiva de conciliação encontrada em Chico Buarque. Nas obras de Caetano Veloso andam de mãos dadas o constante embate com os ideais progressistas da esquerda nos quais ele se formou, em paralelo com a atenuação e aceitação do contexto vigente que tira de cena as lutas políticas e culturais pelo viés da luta de classe; por outro lado, Caetano abre portas contra o pensamento conservador na medida em que coloca em relevo temas sobre a sexualidade, etnia, e gênero. Essa problemática, bem como o declínio do radicalismo tropicalista em suas canções compõe a matéria do próximo capítulo.

Capítulo 5

The Age of Music is Past? O declínio do *Radicalismo Tropicalista* em Caetano Veloso

> *Se o tropicalismo é o sonho da abertura de um baú (que precede o fechamento político de 68) que contém as quinquilharias, as traquitandas e as maravilhas acumuladas ao longo de uma história recalcada, a volta do exílio contém a consciência de que não há mais aquele baú a abrir, que o processo produtivo acelerou os signos culturais numa centrifugadora, e que os seus movimentos reais não podem ser percebidos em centros localizados, nem em linhas retas, mas em círculos abrangentes (WISNIK, 2004, p. 189).*

A proclamação do luto nas canções de Caetano Veloso recai na melancolia devido ao exílio Londrino (com voltas esporádicas ao Brasil) entre 1969 e 1972. Enquanto estava preso com Gilberto Gil, ainda no país, grava o seu "álbum branco" "Caetano Veloso" (1969), no qual interpreta *Carolina* de Chico Buarque. Esse LP também apresenta uma canção em inglês *Lost in the Paradise*, cujos versos indicam a tensão do eu-lírico entre o local e o global: "I am the sun, the darkness/ My name is green wave death, salt/ South America is my name/ World is my name, my size".

Em Londres, o compositor lançou dois LPs, "Caetano Veloso" (1971) e "Transa" (1972). Nesse primeiro a melancolia é evidente em todas as canções do disco; com exceção de *Asa Branca* (Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira- 1947), todas são cantadas na "língua mundial", o inglês. De acordo com Caetano, embora essa declaração sobre o disco tenha um tom mais memorialístico do que as suas impressões da época:

> Esse é deprimidérrimo (sic). É o primeiro do exílio em Londres. Eu estou horrível na foto da capa. Tinha até barba e eu não suporto barba. Nunca consegui gostar de London, London. Gosto só de um verso: "green grass, blues eyes, gray sky, God bless." A música deveria ser London e ter só este verso. Outro dia fui convidado para jantar com os príncipes ingleses e me botaram à mesa do lado da princesa Diana. Ela riu quando eu disse que tive a coragem de fazer uma canção em inglês que se chama London,

> London. Essa situação de pensar naquilo me deu uma tristeza enorme. Voltei daquele jantar bem triste. Me senti entre os humilhados da Terra. Em Londres eu me sentia pior do que isso. Não por Londres. Por ter sido preso e expulso do país. A canção Maria Bethânia tem um refrão legal, quando digo Beta, Beta... Mas não tenho facilidade de me aproximar deste disco. Agora é histórico. É o primeiro disco em que toco violão. Os ingleses me liberaram para o violão. Achavam lindo o meu jeito de tocar e os brasileiros achavam horrível. Se eu não tivesse sido preso e exilado, talvez nunca tocasse violão num disco (VELOSO, 1991, s/p)[186].

Ainda que deprimido com a situação do exílio, pressuponho o interesse do compositor de se inserir no mercado internacional por meio de canções que poderiam ser compreendidas pela grande maioria das pessoas, situando a sua *persona* no cenário mundial. Esse empreendimento também foi tentado por Chico Buarque com o lançamento do disco "Per um Pugno di Samba" (1971); contudo, ao contrário do inglês, a língua italiana não perdeu as suas raízes nacionais para se constituir no idioma da modernidade-mundo. No caso de Chico, ele realizou uma adaptação das suas canções em português, porém, como estratégia para melhorar a sua situação econômica e não com a pretensão de se lançar no mercado internacional; na sua condição, a linguagem musical e o sentido das suas canções se adaptaram para demonstrar o "Brasil" na Itália. Isso se diferencia da tática de Veloso que, não por acaso, foi se exilar em Londres, uma das cidades mais cosmopolita do mundo e privilegiada quanto ao cenário musical pop. Segundo Guilherme Wisnik, a experiência do exílio para o compositor marcou as suas canções e reflexões "sobre o 'ser e o tempo', e sobre 'o ser e o nada'":

> Quer dizer, sobre questões importantes postas pelo existencialismo sartriano, tais como a responsabilidade da ação individual em meio à coletiva e a condenação da liberdade. Ao mesmo tempo, encarnam a força radiosa do que é belo e vital como afirmação de uma Vontade potente e soberana, de fundo nietzchiano ligando a experiência do ser ao pacto sagrado (e anti-religioso) com o poder imenso daquilo que está fora de si, 'longe, muito longe', mas que, por isso mesmo, está guardado vivo 'bem dentro daqui', dando concretude à experiência individual [...] (WISNIK, 2005, p. 75-76).

[186]Depoimento concedido à Marcia Cezimbra do *Jornal do Brasil* em 16/05/1991. Disponível em: http://caetanocompleto.blogspot.com.br/search/label/1971. Acesso em 14 jul. de 2014.

De modo genérico, as canções que informam a produção de Veloso durante os anos 1970 inscrevem-se na linha do que Luiz Tati denomina como "projeto implícito", canções que poderiam tocar no rádio, *hits*: "o projeto implícito [...] tinha uma diretividade caracterizada pela busca do *ethos* da canção de rádio dos anos 70. Este, a meu ver, era o projeto do Caetano cancionista" (TATIT, 2002, p. 277). Tal projeto percorreu a sua obra "pelo menos, seis anos, alguns dos quais foram fortemente marcados pelas circunstâncias de exílio". Entretanto, dadas as contradições do seu cancioneiro, "[...] de tempos em tempos apareciam os sinais, ainda nitidamente distintos, dos dois projetos: o veio experimental [...] e a nova canção de rádio que cada vez mais se configurava" (TATIT, 2002, p. 277).

Durante os anos 1970 que Veloso intensificou a sua produção musical. Ao longo dessa década, o compositor lançou treze discos, variando entre o "projeto explícito" e "implícito". Porém, acredito que ganhou destaque o "projeto implícito". Em diálogo com Tatit, compreendo que será na afirmação do "projeto implícito" que Caetano tende a perder o seu *radicalismo tropicalista*, na medida em que o experimentalismo dá lugar às canções pop adocicadas, e o estranhamento que as suas canções informavam é revestido pela adaptação e legitimação do sistema vigente. O radicalismo que orientou a sua produção tropicalista praticamente se esvai nesses anos. Em contrapartida, as suas canções orientaram-se por uma veia romântica, em tudo adequada à indústria cultural. A exceção disso encontra-se no disco "Transa" (1972) "Joia" (1975) e, especialmente, no "Araçá Azul" (1973) – o "último suspiro" e, talvez, a proposta experimental mais intensa de Veloso. Segundo explicitou em seu livro de memórias:

> [...] eu tinha feito o *Araçá Azul* como um movimento brusco de autolibertação dentro da profissão: precisava me desembaraçar no estúdio, testar meus limites e forças meus horizontes. Necessariamente sairia modificado dali – e necessariamente faria coisas diferentes em seguida [...]" (VELOSO, 1997, p. 488).

Ainda que as auto declarações devam ser incorporadas com cuidado na análise, bem como o tempo decorrido da fala, os discos lançados posteriormente a "Araçá Azul" confirmam os seus termos. A metáfora de camaleão conferida a Caetano revela uma parte da sua trajetória e das suas ambições. Grande compositor da MPB e já consolidado, as

relações com o mercado fonográfico e com outros meios de comunicação sempre estiveram no seu campo de visão. Caetano se mostra aberto para incorporar os modismos musicais, como uma antena das "tendências", sejam elas coerentes ou não. Recorro novamente a sua fala, mas ciente quanto ao uso das informações, a fim de iniciar uma discussão que ajuda a compreender parte do seu projeto na década de 1970. No capítulo intitulado "Vanguarda", extraído de *Verdade Tropical*, o compositor conta a seguinte anedota:

> Em 68, Augusto mostrou-se impressionado com as declarações arrancadas por um repórter a Paul MacCartney de entusiasmo por Stockhausen. Ouvindo, nos anos subsequentes, o pop doce e desossado que Paul produziu [...], pode-se imaginar o fastio e o dessabor de um homem como Augusto diante da canção popular. E os tropicalistas não estiveram fora da roda. Eles mesmos – nós ... – teriam cedo ou tarde que exibir, de forma mais ou menos nobre em cada caso, as marcas de origem da atividade que escolheram: produção de canções banais para competir no mercado. (Sendo que, no Brasil, o crescimento desse mercado significa, em si mesmo, uma conquista nacional) [...] (VELOSO, 2012, p. 43-44, grifos meus).

A declaração de Caetano parece resumir parte da sua produção dos anos 1970, um "pop doce e desossado"; inserido conscientemente na "roda viva", com a qual Chico sempre esteve em conflito, viu a necessidade de produzir "canções banais para competir no mercado". Contudo, engana-se quanto à combinação entre o crescimento do mercado fonográfico e a "conquista nacional", visto que tal ascensão da fonografia durante a década de 1970 priorizou, dentre outras coisas, as canções estrangeiras, conforme demonstrei no capítulo anterior. Mesmo que houvesse ocorrido o contrário, já nos mostrou o "velho" Adorno (1980) o quanto o sistema da indústria cultural impõe um tipo de racionalidade técnica que se encontra combinada à própria lógica da dominação.

Tenho como hipótese que após o esmorecimento dos inflamados debates que conduziram a MPB ao seu processo de consolidação, cujo principal ambiente foram os palcos dos festivais, ainda havia "inimigos", as "lutas culturais" para se legitimar nesse campo eram constantes. O tropicalismo, especialmente Caetano conseguiu adentrar na cena e, por meio do luto, trouxe novas propostas à canção e colocou em xeque as ideologias que orientaram as obras inspiradas pelo nacional-popular. Como vimos, grande parte das

canções que informaram o tropicalismo encontrou sustentação na resposta às canções de protesto, e a atuação de seus membros – conectados com os símbolos da cultura internacional-popular – alcançou uma plêiade de adeptos, abrindo margem para outras maneiras de se fazer canção no Brasil[187].

Diante disso, como a obra de Caetano passa a representar as questões nacionais? Qual o sentido estético (político) que as suas composições assumem nos anos 1970 com a incorporação de canções "para competir no mercado"? Não que as composições de MPB dos anos 1960 estivessem fora desse viés, mas, naqueles anos, o mercado fonográfico ainda estava em formação, por isso a MPB que se constituía apresentava certa autonomia para figurar diferenciados projetos de nação; andavam de mãos dadas utopia, mercado e canção (nação). De forma geral, o projeto da canção MPB comunicava, por assim dizer, um projeto ao Brasil. À sua maneira, o cancioneiro de Veloso também ajudou nesse projeto, por meio das ambiguidades e contradições inerentes a uma parte da sua obra. A sua produção dos anos 1970, ao contrário de Chico, afasta-se da linguagem da "fresta". Com a sua chegada do exílio, diferente do que se esperava, Caetano expressou claramente um descompromisso em se posicionar e demarcar os seus projetos. Compartilho das palavras de Naves, para quem:

> [...] a atitude do compositor, ao que tudo indica, revela um descompromisso com relação a projetos claramente delineados. E embora houvesse um componente anárquico no projeto dos baianos desde a fase da tropicália, causou impacto a maneira basicamente jocosa como Caetano representou a sua volta em 72. Para uma plateia que aguarda com avidez a versão pós-exílio do mito, Caetano aparece em vários shows pelo Brasil imitando os trejeitos de Carmem Miranda (NAVES, 1988, p. 45).

Percebe-se em sua obra um mergulho em si mesmo e a afirmação do "projeto implícito", pois "a retomada do Brasil como questão em sua obra" reaparecerá "a partir de *Velô* (1984)" (WISNIK, 2005, p. 11). Em entrevista à *Revista Bondinho*, as declarações de Caetano manifestam o seu individualismo:

[187]Sobre a popularidade e a "moda" tropicalista nos festivais ver: "MÚSICA? Foi um festival de fantasias". *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 14, 14 nov. de 1968.

> Eu creio que não descubro em mim nenhuma vocação para o poder, entende? Não gosto de responder como líder de nada. Quando tenho oportunidade de falar, eu me singularizo, me particularizo, me individualizo. Me angustia o fato de parecer que eu tenho poder, me dá angústia mesmo, muito grande. Me dá um medo como se fosse um destino, entende? Como se de repente uma carga muito pesada ficasse em minhas costas. Então, eu tenho uma reação, e essa palavra pintou muito bem agora: reação ... eu sou como que reacionário em relação a isso, entende? Eu reajo quase que burguesmente, quer dizer, imediatamente tenho necessidade de dizer pra mim mesmo, pra todo mundo, que tá (sic) legal, que eu faço as coisas, que eu quero que as coisas sejam bonitas ... mas o que eu prefiro é a felicidade à grandeza. Porque eu não tenho anseio de grandeza. O que eu quero é a felicidade, eu quero calma, quero que o mundo seja real, que eu enfrente as coisas, que eu aguente, que eu possa voltar pra casa, entendeu? Ficar em casa, ficar no lugar que eu gosto de ficar, entendeu como é? Poder passear, ouvir rádio. Porque de repente dá impressão de que sou predestinado[...] (VELOSO, 1972, p. 28, grifos meus).

De acordo com as discussões acima prevalecem questões de outra ordem no Caetano pós-exílio que, no entanto, vinculam-se à relação da tropicália com a chamada "nova esquerda". Muitas das suas canções expressam a libertação do corpo, a erotização do ser, o desbundado, bem como o homossexualismo, mas sem a radicalidade e as contradições que davam força às canções tropicalistas[188]. Essa é a chave das suas produções durante a década de 1970 que, diga-se de passagem, incomodou as "patrulhas ideológicas"[189]. Para compreender o sentido sócio-histórico da matéria cantada de Caetano Veloso durante esses anos, analisarei as canções *Qualquer Coisa, Odara* e *Muito Romântico*.

[188] De acordo com Guilherme Wisnik (2005, p. 91) "toda a política mais afiada, presente no modo como Caetano lê o mundo e o tensiona, passa não por uma análise político-econômica das estruturas sociais, ou pelo alinhamento artístico a alguma 'causa' derivada de injunções ideológico-partidárias, mas por uma estética das relações humanas, cujo motor é essencialmente erótico".

[189] Sobre as patrulhas ideológicas, consultar: Pereira; Hollanda (1980).

5.1 Mexe qualquer coisa dentro doida

Qualquer Coisa (1975), canção que compõe o disco homônimo de Caetano, é emblemática para pensar parte da sua produção que imbrica a erotização com certo aviso de "basta" sobre as questões que sintetizaram os debates da década posterior. O disco apresenta doze canções, na maior parte o tema sobre as relações amorosas dá o tom. Ademais, ele interpreta três canções da dupla Lennon-McCartney: *Eleanor Rigby*, *For No One* e *Lady Madonna*, combinando a linguagem do pop com o violão filtrado pela Bossa Nova e o samba-canção. A interpretação de canções dos Beatles também aparece no disco "Joia", com a gravação de *Help* – figurando num grande pastiche, ao contrário das interpretações do disco "Qualquer Coisa" onde, aliás, aparece *Samba e Amor* composta por Chico Buarque. "Joia" e "Qualquer Coisa", ambos de 1975, seriam – a princípio – um disco duplo; Caetano resolveu dividir a sua produção "para o mercado" em detrimento do que considera a sua "joia". Em suas palavras:

> Ia ser um álbum duplo, porque eu tinha muito material. Aí resolvi fazer dois discos, cada um com um título. O Joia era a minha relação com o trabalho limpo, pequenas peças bem acabadas, com a liberdade de Araçá Azul. Não tem nem bateria no Joia, um instrumento do qual eu não gostava. Cada faixa era uma Joia. Qualquer coisa era o vale tudo, bateria, confusão. O manifesto do Joia e o manifesto do Qualquer Coisa, lidos juntos, tem um batimento engraçado. O Joia foi o único que reouvi em CD. Soa tão bonito... Adoro o silêncio do CD. Gosto de Na Asa do Vento e em Minha Mulher é maravilhoso o relaxamento meu e de Gil ao violão, que não encontro em outra faixa de Joia. Qualquer Coisa é que era relaxado. Gosto da faixa Qualquer Coisa, mas na gravação a canção ficou presa. O Roberto Carlos reclamou que eu não tinha dado pra ele Qualquer Coisa. Devia ter dado. Ia cantar tão lindo, tão profissional. É curioso. A letra mais abstrata do Brasil, cheia de referências, um título de filme de Rogério Sganzerla, todo mundo cantou. Qualquer Coisa vendeu muito mais que Joia. Uma coisa assim de 60.000 contra 30.000 (VELOSO,1991, s/p grifos meus)[190].

[190]Consultar essa entrevista no *Jornal do Brasil*, realizada em 16 de maio de 1991. Disponível em: http://caetanocompleto.blogspot.com.br/2012/07/1975-qualquer-coisa.html. Acesso em 15 maio de 2014.

A estratégia da "produção de canções banais para competir no mercado" parece ter dado certo, visto que "Qualquer Coisa" obteve o dobro de vendagens do LP "Joia". O compositor se mostrou consciente dos motivos:

> [...] 'Qualquer coisa' ficou sendo um disco de canções variadas, com músicas dos Beatles, canções pop - como a própria música-título 'Qualquer coisa'. Escolhi esses dois nomes exatamente pelo contraste entre eles, a diferença entre o que é 'Joia' e o que é 'qualquer coisa' (VELOSO, 2002)[191].

Além desse "qualquer coisa" que orienta as canções do disco, Caetano escreveu dois manifestos que, de maneira geral, contemplam a chave "desbundada" das suas canções durante a década dos "anos de chumbo":

Manifesto do movimento qualquer coisa
I nada de novo sob a sol. mas sob o sol. **II** evitar qualquer coisa que não seja qualquer coisa. **III** cantar muito **IV** soltar os demônios contra o sexo dos anjos **V** a subliteratura. a subliteratura e a superliteratura. e até mesmo a literatura. **VI** por que não. **VII** jazz carioca. samba paulista. rock baiano. baião mineiro. **VIII** jazz carioca feito por mineiros. samba paulista feito por baianos. baião mineiro feito por cariocas. rock baiano feito por paulistas. **IX** e até mesmo a música, por que não. **X** mas sob o sol. **XI** a década e a eternidade, o século e o momento, o minuto e a história. **XII** exemplos: a obra de jorge mautner. a pessoa de donato, o papo de gil, o significante em maria bethânia. o significado em elis regina. baiano e os novos caetanos etc.

[191]Informação concedida a Luis Pimentel e Charles Gavin no livro *Tantas Canções*, que compõe o box de 40 CDs de Caetano Veloso intitulado "Todo Caetano", lançado em 2002 pela Universal. Declaração disponível em: http://caetanocompleto.blogspot.com.br/search/label/1975. Acesso em 03 jun. de 2014.

XIII fama e cama. sempre de novo deitar e criar.
XIV salvador dali no fantástico.
XV o show da vida.
XVI bob dylan live.
XVII qualquer coisa é radicalmente contra os radicalismos e, paradoxalmente, considera ridículo tal paradoxo, ridiculamente não vê nenhum paradoxo nisso. decididamente a favor do advérbio de modo.
XVIII a televisão está melhor do que o carnaval. insistir no carnaval.
XIX e de novo sob o sol. e sempre.

Manifesto do movimento Joia

respeito contrito à ideia de inspiração. alegria. saber a calma para ir perder a pressa para estar. inspiração quer dizer: todo esforço em direção a esforço nenhum, nenhum esforço em direção a todo esforço em direção a esforço nenhum. todo esforço em direção a nenhum esforço em direção a todo esforço em direção a nenhum. todo esforço em direção a nenhum esforço em direção a todo esforço em direção a nenhum esforço em direção ao todo. nenhum círculo é vicioso a ponto de impossibilitar o verde, o aparecimento do verde, a esperança do aparecimento do verde, escrevo livre da insensatez azul e do equilíbrio amarelo. respeito contrito à ideia de inspiração. joia. meu carro é vermelho. inspiração quer dizer: estar cuidadosamente entregue ao projeto de uma música posta contra aqueles que falam em termos de década e esquecem o minuto e o milênio.
inspiração: águas de março.
o sexo dos anjos. e não fazemos por menos.

Esses "manifestos" escritos por Caetano sintetizam parteda sua atuação, na qual o uso de aspectos *non sense* expressa, em grande medida, a ideologia da pós-modernidade e a carnavalização da vida descompromissada com a realidade social. Em referência às cores da bandeira brasileira, os versos "escrevo livre da insensatez azul e do equilíbrio amarelo", coloca-se como mais uma afronta ao nacionalismo. A respeito dos manifestos, o compositor fez a seguinte declaração, em 1975, à jornalista Ana Maria Bahiana:

> [...] eu acho que a situação quanto a essa expectativa de liderança mudou muito, tanto que eu estou falando desses manifestos assim nesse tom de brincadeira. Acho que há um ano eu não seria capaz de brincar com essa coisa, brincar de manifesto, quando tudo ainda era muito traumático pra mim. Mas hoje não há isso, existem muitas coisas e... não há esse grilo não (VELOSO, 1980, p. 46).

Mas segundo Santuza Cambraia Naves, com os manifestos "o músico popular faz parte da própria obra, configurando-se atitudes muito próximas da cultura pop. Mesmo porque tudo é estética da inclusão: da 'subliteratura' à 'superliteratura', do 'rock baiano' ao 'baião mineiro', mas sobretudo 'sob o sol'" (NAVES, 1988, p. 57). Se, por um lado, o disco "Qualquer Coisa" é um ganho do ponto de vista moral e dos tabus que pairam sobre a sociedade, por outro lado, não exprime contradições e declina no vazio de experiências isoladas (individuais) e hedonistas. "Soltar os demônios contra o sexo dos anjos" informa a música que intitula o LP.

Qualquer Coisa é uma canção singela, "um pop desossado", na qual o desejo sexual do sujeito da canção se coloca acima de tudo. É o desejo que movimenta a canção, em que o eu-lírico expõe grande parte da sua intimidade, num jogo de palavras expressivos da aventura sexual do casal. Segue o tema:

Esse papo já
tá qualquer coisa
Você já tá pra
lá de Marrakesh
Mexe qualquer
coisa dentro, doida
Já qualquer coisa
doida, dentro, mexe
Não se avexe não,
baião de dois
Deixe de manha,
deixe de manha
Pois, sem essa aranha,
sem essa aranha,
sem essa aranha
Nem a sanha

arranha o carro
Nem o sarro
arranha a Espanha
Meça tamanha,
meça tamanha
Esse papo seu
já tá de manhã
Berro pelo aterro,
pelo desterro
Berro por seu berro,
pelo seu erro
Quero que
você ganhe,
que você
me apanhe
Sou o seu bezerro
gritando mamãe
Esse papo meu tá
qualquer coisa
e você tá pra
lá de Teerã

A canção inicia-se com o dedilhado do violão, e o eu-lírico diz a sua possível companheira, supostamente alterada, que "esse papo já tá qualquer coisa"; o citado verso também é indicativo de que as velhas questões colocadas na MPB já tinham se tornado "qualquer coisa". Ao contrário do *lirismo político* das canções de Chico Buarque, sobressai em *Qualquer Coisa* o desbunde, o desejo de viver intensamente as relações pessoais, sexuais, em conjunto com a "loucura" que deixa a companheira do personagem da canção "pra lá de Marrakesh". Nessa combinação de loucura e desejo, típicas do movimento hippie, o eu-lírico exprime o ato sexual pelos versos: "mexe qualquer coisa dentro, doida/ Já qualquer coisa doida, dentro mexe". Ao entoar essas palavras percebe-se a entrada do trompete que nos traz a sensação do ilimitado êxtase. O sujeito parece tentar implodir e/ ou explodir a repressão da sua companheira quando diz: "não se avexe não, baião de dois/ deixe de manha, deixe de manha", utilizando a metáfora da culinária típica nordestina que, grosso modo, consiste na combinação de arroz e feijão.

Ademais, a referência ao órgão genital feminino fica explícita pela repetição das palavras "sem essa aranha". A canção insinua que a mulher deveria ter consciência do

poder da sua genitália para seduzir o eu-lírico e fazer dele "o seu bezerro, gritando mamãe". Esses versos, do ponto de vista da luta das mulheres por autonomia dos seus desejos constituem-se num avanço.

Variadas canções dessa época, que se tornaram *hits* do compositor, seguem nessa linha de tematização das relações sexuais, desejo e erotização como por exemplo, *O Leãozinho*, *Tigresa* e *Odara* presentes no disco "Bicho" (1977); palavra que, aliás, é uma gíria típica dos hippies dos anos 1970. O lugar social de "Qualquer Coisa" materializa-se por meio do contexto da contracultura, mas não potencializa as perspectivas de mudança desse movimento que encontrou alcance nos vários países ocidentais; a canção encerra-se no desenfreado prazer individual, apontando para a lógica hedonista e narcisista na qual se desenrolou a contracultura junto à chamada revolução sexual. É o prazer com um fim em si mesmo.

5.1.2 Que é pro mundo ficar Odara

Expressões como "odara" e "pra lá de Marrakesh" integraram o vocabulário de parte da juventude dos anos 1970. Odara é uma palavra de dialeto africano (ioneba) que significa "estar bem", "ser bom", "sentir-se feliz"[192]. A canção de Caetano tornou-se tão popular que até hoje é realizada em São Paulo, pelo menos mensalmente, um evento denominado "Festa Odara".

Na mesma trilha de *Qualquer Coisa*, na linha do desbunde, insere-se a canção *Odara* que, em conjunto com *Tigresa*, inflamaram determinados setores da esquerda contra o compositor. A propósito, Caetano fez as seguintes declarações ao Jornal *Correio Braziliense*:

> [...] discos que eram assim quase que queimados em praça pública por serem considerados apolíticos ou antipolíticos, há canções em que eu falo de coisas explicitamente políticas. Só que as pessoas não ouviram direito na época. Não sei porque é o tom, é o grau de estranhamento que às vezes eu encontro sem procurar, entendeu. Por exemplo, no disco Bicho, onde tem Tigreza [sic], que é uma canção com uma observação política muito

[192] Sobre isso ver: Naves (1988, p. 55).

> interessante. Mas tem também Odara e Gente. Por causa disso, o Henfil, na época, quase que queimou o disco em praça pública. A Elis Regina fez um show que me xingou no palco, um show dirigido pelo Aldir Blanc, por causa da música Odara, do disco Bicho Baile Show. Ela caiu de pau em cima de mim. Eu pensei que iam mandar fazer uma pira de discos meus e queimar em praça pública (VELOSO, 1985, s/p)[193].

Na canção *Odara* o eu-lírico tenciona, sobretudo, "ficar numa boa", se sentir bem consigo mesmo e com seu corpo, sem preocupações externas[194]. A falta de compromisso social ganha força maior do que em *Qualquer Coisa*. Segue a letra:

Deixa eu dançar
pro meu corpo
ficar odara
Minha caraminha
cuca ficar odara
Deixa eu cantar
que é pro mundo
ficar odara
Pra ficar tudo
joia rara
Qualquer coisa
que se sonhara
Canto e danço
que dara

[193] Sobre as tensões entre Caetano, Henfil, e outros integrantes da esquerda ver: Maciel (1996). Conferir também: Alonso (2013). Segundo o autor, em 1978: "Henfil saiu em defesa dos jornalistas e criticou Caetano. O cartunista fazia do seu trabalho uma arma de combate ao sistema e cobrava dos outros artistas a mesma atitude. Ironizou Caetano criando uma nova expressão: patrulha Odara, um deboche a canção de mesmo nome, sucesso do compositor no ano anterior. Demarcava que também havia uma patrulha que cobrava a suposta "desvinculação" entre arte e política. Era a volta da polêmica dos anos 1960" (ALONSO, 2013, p. 68).

[194] *Odara* também é regravada no disco "Trilhos Urbanos" (1986).

É uma canção na qual o mundo se exprime por meio das intenções do sujeito. Se ele "ficar odara" e puder cantar, dançar, o mundo também ficaria bem e os sonhos, de qualquer ordem ("qualquer coisa que se sonhara") poderiam acontecer. Esses versos dialogam nitidamente com a canção *Qualquer coisa*, nesse sentido, não são os sonhos ou, melhor, a utopia que constituiu as obras inspiradas pelo nacional-popular que a canção faz referência, mas a todo tipo de sonho, individuais ou coletivos. Embora a letra seja pequena, a música é longa; ao contrário do padrão de 3 minutos, *Odara* tem 7 minutos e 16 segundos, e os versos se repetem diversas vezes como uma espécie de mantra. A entonação de Caetano é alegre, dando ao ouvinte a sensação de que por meio do seu canto o mundo ficará melhor. Entretanto, essa relação entre canto e mudanças não se coloca na mesma perspectiva das músicas dos anos 1960, visto que a impressão de possível liberdade individual prepondera no sentido da canção.

Do ponto de vista musical, *Odara* manifesta as referências da *black music*[195] no cancioneiro de Caetano, "trazendo uma clara influência da música internacional daquele período" (JOST, 2008, p. 286). O show de divulgação do disco "Bicho" foi realizado em conjunto com a Banda Black Rio. O *swing* do *funk* e do *soul* junto com a *dance music* eram as tendências daquela época; sempre com a "antena ligada", Caetano soube incorporar a contento essas sonoridades a seu cancioneiro. Segundo as observações de Guilherme Wisnik:

> Contemporâneo ao surgimento dos primeiros grandes bailes *funk* no Rio, O *Bicho Baile Show* era um espetáculo dançante, em que se transformava a plateia dos teatros em pista [...]. Caetano subia ao palco vestindo um macacão de cetim cor-de-rosa – e às vezes, também, um bustiê, e com lábios pintados de batom [...]. [...] adesão ao mundo das discotecas, do '*frenetic Dancin´ Days'*, vinculando a expressão de um fenômeno de massas à vitalidade da cultura negra (WISNIK, 2005, p. 95).

Mas até que ponto a cultura de massa congrega forças à cultura negra? Sobressai, a meu ver, uma reatualização da cultura negra para os moldes adequados de inserção no mercado internacional-popular. Configura-se assim a lógica do espetáculo, do

[195] Ver: "'Black Music': genres and social constructions". In: Longhurst (2007, p. 118-149).

entretenimento acrítico, num contexto no qual a diversão implicava em consentimento[196]. Mas enquanto Caetano adere ao "mundo das discotecas", explorando o que há de "melhor" no processo de globalização que se iniciava, Chico – como veremos na análise de *Bye Bye Brasil* – encapsula na obra as transformações culturais do país, desmistificando a modernidade conservadora e o milagre econômico.

5.1.3 Mas acontece que eu não posso me deixar levar por um papo que já não deu, não deu.

A canção *Muito Romântico* integra o disco "Muito (dentro da estrela azulada)" de 1978, constituindo-se no primeiro trabalho de Caetano com a Outra Banda da Terra. Para Ridenti (2000a, p. 309), esse LP é marcado pela "volta ao seio da terra" e apresenta "um caráter romântico", pois ocorre o "resgate da sonoridade de vários ritmos brasileiros em diversas canções", particularmente nas músicas presentes no lado principal do disco. Esse retorno ao romantismo, "não no sentido de engajamento social, mas como sensibilidade amorosa apurada do *eu*" (RIDENTI, 2000a, p. 310), materializa-se segundo o autor na canção *Muito Romântico*; dedicada a Roberto Carlos, – que após o sucesso da Jovem Guarda seguiu para canções românticas, atingindo o primeiro lugar por vários anos consecutivos segundo dados do NOPEM –, igualmente em *Como2 e 2* (1971) e *Força Estranha* (1978), *Muito Romântico* foi a terceira homenagem de Caetano ao Rei. Estas três canções, nos termos de Wisnik, "[...] são metacanções que refletem sobre o ato de cantar, e que injetam algo de reflexão crítica nas veias dessa poderosa corrente de romantismo de massas do qual Roberto Carlos é o portador" (WISNIK, 2004, p. 187). Segue o tema da canção:

Não tenho nada com isso nem vem falar
Eu não consigo entender sua lógica
Minha palavra cantada pode espantar
E a seus ouvidos parecer exótica

[196]Inspiro-me aqui na reflexão de Adorno para quem "divertir-se significa estar de acordo". Ver: Adorno (1985, p. 135).

Mas acontece que eu não posso me deixar
Levar por um papo que já não deu, não deu
Acho que nada restou pra guardar ou levar
Do muito ou pouco que houve entre você e eu

Nenhuma força virá me fazer calar
Faço no tempo soar minha sílaba
Canto somente o que pede pra se cantar
Sou o que soa eu não douro a pílula

Tudo o que eu quero é um acorde perfeito maior
Com todo o mundo podendo brilhar num cântico
Canto somente o que não pode mais se calar
Noutras palavras sou muito romântico

Ainda conforme José Miguel Wisnik, Caetano potencializa o romantismo de Roberto Carlos por meio da ironia, "um dos expedientes românticos para acentuar a tensão entre o sentimento espontâneo e a mediação da mercadoria". Nessa condição, o autor interpreta essa atitude do compositor de três maneiras:

> Uma poética da identidade como drama, no nível pessoal; uma procura da força da beleza pura e das forças elementares da cultura [...]; uma interpretação do sistema da música popular como um campo de forças onde atua uma poética da vida brasileira [...] não centralizada, [...] que não se fixa mais em um lugar (WISNIK, 2004, p. 188-189).

Não obstante as considerações de Wisnik, *Muito Romântico* pode ser interpretada, mas não somente, como uma resposta de Caetano às "patrulhas ideológicas" em dois níveis: o primeiro encontra-se no homenageado, Roberto Carlos. Como se sabe, ele esteve alheio ao campo da MPB, e apesar de ter defendido canções nos festivais, as "lutas culturais" contra a Jovem Guarda, que misturaram questões de ordem político-ideológica com o medo da perda de audiência (mercado) da MPB para o grupo de iê-iê-iê tanto nos programas televisivos quanto na venda de discos, carimbaram a estética do grupo como vinculada ao imperialismo, à alienação etc. Caetano, por outro lado, encontrou na Jovem Guarda certa inspiração ao caminho que os baianos procuravam seguir. O segundo nível, vinculado ao primeiro, se exprime pelo tema da canção em si que materializa a vertente da contracultura que orientou os seus trabalhos durante a década de 1970, reafirmando a proclamação do

luto as produções artísticas expressivas da estrutura de sentimento nacional-popular que marcou o campo da MPB durante a década de 1960. A leitura de Ridenti sobre a canção segue na mesma linha, pois, nas suas palavras, coloca-se:

> [...] Como resposta de Caetano à lógica política e cultural do nacional-popular, particularmente ao racionalismo lukacsiano, ao realismo e engajamento daqueles que foram tachados na época de patrulheiros ideológicos [...]. Em possível resposta aos seus críticos, que se consideravam realistas, herdeiros da razão iluminista, Caetano cantava com todas as letras "noutras palavras sou muito romântico". Acusado de irracionalismo, ele respondia que não compartilhava da suposta racionalidade de seus adversários: "eu não consigo entender sua lógica". Confessava julgar ultrapassada a proposta de engajamento do artista nos moldes dos anos 60: "não posso me deixar levar por um papo que já não deu", um *papo* com o qual admite ter tido alguma relação, ao cantar que nada restou do "muito ou pouco que houve entre você e eu" [...] (RIDENTI, 2000a, p. 311, grifo do autor).

As tensões entre "patrulha ideológica" versus "patrulha odara" evidenciam que na década de 1970 o apaziguamento no campo da MPB não estava dado, diferente do que sugere Marcos Napolitano (2002a). Portanto, essas querelas registradas tanto em canções quanto nos jornais e em shows, comprovam que nos anos 1970 as "lutas culturais" no campo da institucionalizada MPB ainda mantinham fagulhas.

Com *Muito Romântico*, Caetano declara a sua posição e contribuiu para ratificar as mudanças pelas quais a instituição passava; mas além da relação com o compositor, a canção orienta-se em manifestar parte do pensamento da chamada "nova esquerda". *Muito romântico* é uma canção lírica, entoada à capela e com a ajuda de um coral, ao contrário da interpretação realizada por Roberto Carlos na qual há intervenções de instrumentos como guitarra, contrabaixo, bateria, teclado e naipes de sopro. A entonação do cantor, embora centrada na *figurativização*, apresenta maior intensidade do que a versão apresentada por Caetano, na qual o luto é entoado com lamento.

A canção inicia-se com uma harmonização em coro, o qual faz todo o acompanhamento musical. Nesse arranjo, as vozes possuem uma ampla tessitura, remetendo mais às realizações de corais do repertório de concerto do que aos arranjos vocais da música pop. O registro vocal dos baixos, por exemplo, raramente é empregado no

universo pop, o que causa grande estranhamento no conjunto da canção. Na introdução já se ouve a voz do eu-lírico cantando em *bocca chiusa*[197]. Ainda nesse trecho, as vozes formam acordes diminutos, o que pode se referir à música do período Romântico, no qual esses acordes entraram em evidência. A intervenção vocal do sujeito da canção, como ressaltei, é entoada com lamento que, com a ajuda do coro, exprime a palavra cantada como se estivessem em um funeral. Diferente de *Qualquer Coisa* e, especialmente, em *Odara* na qual o canto orienta-se na afirmação do tema, *Muito Romântico* proclama o luto mas não se exime da melancolia. À primeira vista, o sentido da canção consiste no lamento pelo término de uma relação incompatível, na qual não havia entendimentos de ambas as partes. Por meio da contextualização da matéria cantada, existe algo a mais do que o simples término de um namoro. Nessa "metacanção", o eu-lírico se esquiva de questões que para ele não fazem mais sentido e com as quais ele não se integra: "Não tenho nada com isso nem vem falar/Eu não consigo entender sua lógica". Assim, ocorre certa tensão, pois ele não entende, ironicamente, a lógica instituída e reconhece o quanto as suas ações, ou melhor, a sua música causam estranhamento: "Minha palavra cantada pode espantar/ E a seus ouvidos parecer exótica". Mesmo assim, ele demonstra determinação em assumir os seus preceitos: "Mas acontece que eu não posso me deixar levar por um papo que já não deu, não deu/ [...] Nenhuma força virá me fazer calar/ Faço no tempo soar minha sílaba/Canto somente o que pede pra se cantar/Sou o que soa eu não douro a pílula". Mas, deve-se lembrar de que durante toda a canção esses versos são cantados com lamento e na mesma textura vocal, com exceção dos versos "não deu, não deu", nos quais há o aumento da intensidade vocal, reiterando que realmente não foi possível seguir uma lógica que a seu ver encontra-se ultrapassada. Todavia, na afirmação do luto, o eu-lírico expressa que não guarda mais nada da relação: "Acho que nada restou pra guardar ou levar/ Do muito pouco que houve entre você e eu", presencia-se a melancolia na sua matéria cantada.

Mas há um ponto na canção na qual se coloca uma contradição: se no começo da matéria cantada o eu-lírico que, pelos versos, coloca-se como um artista, diz que não pode "se deixar levar por um papo que já não deu", em algumas frases posteriores ele afirma que

[197]*Bocca chiusa* é um termo em italiano, que significa cantar com a boca fechada. É uma técnica utilizada frequentemente em vocalizes para o "aquecimento vocal". Caracteriza-se por cantar com a boca fechada transferindo a ressonância para a região nasal.

canta “somente o que pede pra se cantar”. Essa possível ambiguidade traz consigo a seguinte dúvida: quem é o sujeito que pede para ele cantar? Ele canta aquilo que agrada ao público e ao mercado? Supostamente insatisfeito pelo “papo que já não deu”? Como vimos, a relação de alguns músicos da MPB com o mercado fonográfico durante os anos 1970 não estavam afinadas. Ademais, as intensas gravações de canções estrangeiras em detrimento das músicas nacionais levaram nomes como Chico Buarque, Edu Lobo, dentre outros, a entrarem em conflito com as gravadoras. Caetano, por outro lado, se mostrou calmo nesse quesito. Assim, diante desse contexto, bem como na avaliação do todo de *Muito Romântico*, infiro que o sujeito da canção vira às costas aos problemas manifestos numa conjuntura anterior, pois acredita que as canções vinculadas a essa conjuntura não encontram mais ressonâncias em 1978.

As canções da MPB informadas pelo nacional-popular “já não deu”. Tanto o eu-lírico da canção como o seu público, estão em busca de outro tipo de canto; o artista compreende que a sua produção musical encontra-se na mesma hora do que é esperado tanto pelo público quanto pelo mercado – mediação fundamental entre ambos. Certo da nova conjuntura, ele finaliza com a seguinte afirmação: “Canto somente o que não pode mais se calar”. Mas de modo irônico, tal como na afirmação da falta de reconhecimento sobre a lógica das “velhas canções”, ele reitera com melancolia: “noutras palavras sou muito romântico”. Mas dada a ironia que perpassa a canção, o tom melancólico do seu canto coloca-se em dúvida...

De qualquer modo, o seu romantismo encontra-se alheio ao conceito de “Romantismo Revolucionário” usado por Marcelo Ridenti (2000a; 2010a) para explicar e compreender parte da produção cultural e intelectual que informou os anos 1960. *Muito Romântico* formaliza o quanto “the *age of music is past*”. Em outras palavras, a canção formatada em meados da década de 1960 em conjunto com o significado político-ideológico de transformações para a sociedade brasileira perdeu a sua hegemonia. Heloisa Buarque de Hollanda realiza uma boa síntese desse período pós-utopia. De acordo com a autora:

> [...] O que se pode perceber nesse momento é uma mudança de foco nas preocupações, uma alteração na direção dos interesses, de certo modo, um remapeamento da realidade. [...] A identificação não é mais com o 'povo' ou o 'proletariado revolucionário', mas com as minorias: negros, homossexuais, freaks, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba. A Bahia é descoberta, nesse momento, como o paraíso oficial das minorias: a marca profunda da negritude, dos rituais africanos, da cozinha sensual, do ócio, [...] associada à disposição libertária do tropicalismo [...] (HOLLANDA, 1980, p. 66).

Não é surpreendente verificar a guinada de Caetano e Gil para o carnaval baiano, grupos de trios elétricos e depois para o Axé. Além da já citada referência do *soul* e do *funk*. Segundo observaram diversos autores, nos anos 1970 ocorreram o esfacelamento de ideologias, da questão da luta de classes, e outras proposições marxistas sofreram um revisionismo ou, até mesmo, um abandono. Como pensar o mundo (pós) moderno com as chaves da modernidade do século XIX?[198] Diante disso, como apresentar contundência crítica de maneira leve, dançante e ingênua? Crítica, ingenuidade e leveza são palavras que não se vinculam.

As produções de Veloso durante a década de 1970 atestam mudanças iniciadas no final da década anterior com o tropicalismo. Diante disso, a inclusão no seu repertório de músicas orientadas pelo internacional-popular, de canções pouco alinhadas à brasilidade, fecha um círculo que começou proclamando a "abertura para o som universal" e ao pop; sabe-se que para alcançar o mercado internacional-popular, a condição patente está na perda das suas raízes nacionais. Devem-se retirar as especificidades locais para que o produto possa adentrar no mundo[199]. Em síntese, a orientação do cancioneiro de Caetano Veloso materializada em *Qualquer Coisa*, *Odara* e *Muito Romântico* revela como a questão da identidade nacional e do "povo" – carro chefe da MPB dos anos 1960 – foram sobrepostas para problemáticas fragmentadas. No caso específico das três canções:

[198] Essa é uma longa discussão que foge aos propósitos do trabalho, contudo, o geógrafo marxista David Harvey ao término do seu livro apresenta um posicionamento interessante, que reproduzo: "[...] há uma renovação do materialismo histórico e do projeto do Iluminismo [...]. Com essa base crítica, torna-se possível lançar um contra-ataque da narrativa contra a imagem, da ética contra a estética e de um projeto de vir a ser em vez de Ser, buscando a unidade no interior da diferença [...]" (HARVEY, 2004, p. 325).

[199] Para uma discussão precisa sobre o assunto consultar: Nicolau Netto (2009); Ortiz (2000).

desbunde e liberdade sexual, a busca pela felicidade plena do indivíduo e, por fim, a canção que avalia o modo mais "adequado" de se fazer canção. Essas músicas, por um lado, reiteram o *radicalismo tropicalista* de Caetano Veloso mas, por outro, indicam a possibilidade de fim desse radicalismo, na medida em que nas lutas por espaço das identidades corre-se o risco de anulação da perspectiva de crítica sociocultural de maneira ampla, bem como de propostas contundentes a essa nova realidade que emergiu a partir dos anos 1970.A história tende a se fragmentar em nichos cujas vozes soam dissonantes.

Por meio das discussões acima, a hipótese geral que permeia esse estudo começa a se clarificar: há, sim, a partir dos anos 1970 o início do declínio da MPB enquanto projeto nacional. Contudo, as "lutas culturais" permanecem e veremos como as canções de Chico Buarque figuram aspectos, em movimento, da realidade brasileira.

5.2 Outras Palavras sobre Caetano Veloso e a cena musical dos anos 1980

Os anos 1980 marcaram na cena musical a consolidação do chamado rock nacional, enquanto a MPB, legitimada culturalmente e consolidada do ponto de vista comercial, viveria o seu auge de mercado até o início dessa década (NAPOLITANO, 2002a). Com o *pop-rock* nacional como o grande filão da indústria fonográfica, o mercado de música brasileiro tornou-se mais refratário às novidades e às renovações criativas. Contudo, ainda na esteira do campo da MPB, houve entre fins dos anos 1970 e começo dos anos 1980 a atuação da chamada *Vanguarda Paulista* que, segundo o historiador José Adriano Fenerick (2007), colocou-se como uma tentativa de renovação estética, aliada não mais à cultura política dos anos 1960, mas balizada pelo emergente Partido dos Trabalhadores. Assim, a *Vanguarda Paulista* expressou questões relacionadas à ecologia, "[...] enalteceu personagens, como as mulheres da noite, o homossexual, o travesti, o desempregado […] e demais atores (e temas) sociais antes rejeitados ou subestimados pela esquerda clássica" (FENERICK, 2007, p. 170), além de fazer uma severa crítica à lógica reificante da Indústria Cultural. Esses artistas e grupos musicais, dentre os quais Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Rumo e Premê, propuseram a renovação estética da MPB, mas sem se filiar ao seu *mainstream* (muito menos ao grande mercado), ficaram à margem do processo, tendo que atuar, via de regra, apenas em espaços "alternativos". A percepção, nesse momento, é

que a censura política havia acabado, mas deixava em seu lugar outro tipo de censura: a do mercado[200].

Além disso, o impacto da globalização modificou o panorama musical da década de 1980. A partir dos anos de 1990 as mudanças tornam-se mais visíveis; isto tanto na esfera da produção quanto na da recepção. Esse processo de "desnacionalização" e concentração da produção fonográfica foi intensificado tanto pela instalação e/ou consolidação das *majors*, como pela absorção de capital estrangeiro pelas duas maiores e tradicionais empresas fonográficas, a Copacabana e a Continental[201]. Para Eduardo Vicente (2002), é nesse período que temos a efetiva globalização da indústria fonográfica brasileira. Ele observa como nos anos 1980 ocorre a busca por um mercado massificado, portanto, há uma recusa dos músicos à tradição da MPB. Por outro lado, Morelli (2008, p. 93) afirma que o BRock resgatou a "tradição poética e política da MPB, engajando-se no processo de construção da nação". No entanto, o BRock retoma essa tradição para torná-la massiva, "para ampliar o circuito de sua circulação e de seu consumo, ao mesmo tempo em que a mobilização política também se tornava massiva, com o acirramento das campanhas pela redemocratização do país" (MORELLI, 2008 p. 93). Na direção contrária ao argumento da autora, o chamado rock nacional apresenta tanto em seus temas quanto na relação com a política um viés divergente ao da instituição; de modo genérico me parece que a crítica sociopolítica que informou algumas canções do BRock se distanciou da perspectiva de formação da nação, evidenciando um caráter mais agressivo sobre os problemas nacionais, cuja linguagem musical, também marcada pela agressividade, em nada se assemelha à poética e à ideologia das canções emepebistas. As músicas de rock dos anos 1980 como indicam os versos da canção *Inútil* (1983) da banda Ultraje a Rigor, ou mesmo *Que país é este* (1987) da Legião Urbana fazem a simples constatação de problemas nacionais, mas sem a utopia de constituição de uma nova nação. Ao contrário da MPB não há um projeto para o Brasil no chamado BRock. Desse modo, a entrada do rock nacional na cena da música brasileira reitera o declínio da estrutura de sentimento nacional-popular e não deve ser entendido como um resgate da "tradição poética e política" da MPB.

[200] Ver também: Fenerick (2004, p. 176).

[201] Cf. Vicente(2002).

A MPB nos anos 1980 cedeu rapidamente o lugar ao Rock Nacional, deixando de ter o papel preponderante que teve no *mainstream* do mercado musical brasileiro e, diga-se de passagem, nunca mais voltou a ter. O BRock, segundo Zan (2001, p. 116-117), expressa a consolidação de uma cultura de massa no país, "associada à intensa urbanização, à formação de uma sociedade de consumo, à expansão da indústria cultural e à inserção do país no processo de mundialização da cultura". Como analisa Luiz Tatit,

> A partir dos anos 70 a música popular coloca-se como uma música sem fronteiras rítmicas, históricas, geográficas ou ideológicas. Os limites impostos pela censura ainda vigente [...], chegavam a prejudicar significativamente o trabalho de alguns compositores – o caso mais notório era o de Chico Buarque- mas ao mesmo tempo davam margem a uma série de manobras criativas que ludibriavam os encarregados [...]. De todo modo, a maior parte dos artistas já não se preocupava mais com censura ou com projetos estéticos ou ideológicos. Algo que era apenas incipiente na década anterior vinha se tornando gradualmente, o grande parâmetro para todas as produções: o mercado de consumo (TATIT, 2004, p. 227-228, grifos meus).

É nesse contexto que Caetano Veloso lança o disco "Outras Palavras" (1981) que, conforme a crítica do jornalista Tárik de Souza ao *Jornal do Brasil* em 07/04/1981: demonstra a "calmaria" do compositor, "um Caetano pouco motivado, em certos momentos rudimentar como intérprete". Ademais, o crítico musical, ironicamente, avalia que "Caetano dá a entender que não dispõe de metas ou mesmo de um *projeto Brasil*, como diz numa faixa do novo disco" (SOUZA, 1983, p. 164). O LP é composto por 13 canções, das quais 05 são de outros artistas. Dentre as canções de Caetano, destacam-se aos propósitos da tese *Nu com a minha música* e *Jeito de Corpo*, presentes no disco "Outras Palavras". Como veremos no capítulo a seguir, nas canções de Chico Buarque da década de 1980 ocorre a percepção de mudança dos rumos da nação, tal como em Caetano Veloso. Mas enquanto Chico retrata essa problemática por meio da criação de personagens, Caetano se volta ao intimismo e à subjetividade do eu-lírico. Pelas canções que informam esse período, os projetos de ambos apresentam (como nunca) os sinais opostos. Todavia, as canções empenhadas de Chico são menos recorrentes – vigoram em seus discos a preponderância de músicas românticas. Já em Caetano, as canções românticas igualmente sobressaem, mas o

experimentalismo musical advindo da tropicália se dilui com a incorporação dos elementos do chamado rock nacional, em que a canção *Podres Poderes* (1984) materializa esse diagnóstico da perda do *radicalismo tropicalista* da sua obra.

5.2.1 Vejo uma trilha clara para o meu Brasil, apesar da dor. Minha identificação geral carece de revisão

> *Apesar de toda a sua tão alardeada abertura para o Outro, o pós-modernismo pode se mostrar quase tão exclusivo e crítico quanto as ortodoxias a que ele se opõe. Pode-se, em geral, falar da cultura humana mas não da natureza humana, de gênero mas não de classe, do corpo mas não da biologia, de fruição mas não de justiça, do pós-colonialismo mas não da burguesia mesquinha. Trata-se de uma heterodoxia de todo ortodoxa, que como qualquer forma imaginária de identidade precisa de seus bichos-papões e alvos imaginários para manter-se na ativa. [...] Embora inspire-se no espírito crítico, raras vezes o usa para tratar das próprias proposições (EAGLETON, 1998, p. 34-35).*

As duas canções a serem trabalhadas, *Nu com a minha música* (1981) e *Jeito de Corpo* (1981), sintetizam, em certa medida, a epígrafe acima de Terry Eagleton. *Em Nu com a minha música*, uma metacanção, o sujeito reflete melancolicamente sobre si e a sua canção. A música inicia-se com o acompanhamento do violão, e as intervenções dos instrumentos de percussão ocorrem em conjunto com a entrada do canto, quando se observa a entrada do bongo que faz sutis aparições ao longo de toda a canção. De modo geral, *Nu com a minha música* é uma canção tocada em andamento lento com intenção de bolero, embora o ritmo abolerado não se defina por completo. Predomina o ritmo de balada, com a entrada de variados instrumentos: violino, violoncelo, viola de arco, baixo elétrico, violão *ovation*, *temple block*, escaleta e *talking drum*.

Do ponto de vista do tema, o eu-lírico entoa a necessidade de se recolher em si mesmo, ainda que em contato com a música: “penso ficar quieto um pouquinho/ Lá no meio do som”. Diante de tanta angústia ele se apega às diversificadas crenças em busca de conforto, “peço salamaleikum, um carinho, benção, axé, salon”, manifestando a sua relação

com a tradição musical da Bossa Nova, no caso Tom Jobim, por meio dos ambíguos versos: "passo devagarinho o caminho que vai de tom a tom". Além da referência a Tom Jobim, esses versos podem indicar a experimentação do eu-lírico tentando encontrar as notas para a sua música. Mas o interessante da canção está na perspectiva de um futuro melhor para a nação quando entoa: "vejo uma trilha clara pro meu Brasil, apesar da dor". Não obstante, a informação sobre qual ou como seria essa trilha esperançosa, em que pese o sofrimento, não se clarifica. A trilha de esperança apresenta-se por meio de uma "vertigem visionária", ou seja, uma intuição de que as coisas vão melhorar, contudo, essa "trilha clara" não compartilha com o coletivo, com os seus pares. Embora o sujeito da canção demonstre afetividade por alguém, predomina um projeto individual: "vertigem visionária que não carece de seguidor". Segue o tema:

Penso ficar quieto um pouquinho
Lá no meio do som
Peço salamaleikum, um carinho,
bênção, axé, shalom
Passo devagarinho o caminho
Que vai de tom a tom
Posso ficar pensando
no que é bom
Vejo uma trilha clara
pro meu Brasil, apesar da dor
Vertigem visionária que
não carece de seguidor
Nu com a minha música,
afora isso somente amor
Vislumbro certas coisas
de onde estou
Nu com meu violão, madrugada
Nesse quarto de hotel
Logo mais sai o ônibus pela estrada,

embaixo do céu
O estado de São Paulo é bonito
Penso em você e eu
Cheio dessa esperança
que Deus deu
Quando eu cantar pra turma
de Araçatuba verei você
Já em Barretos eu só via
os operários do ABC
Quando chegar em Americana,
não sei o que vai ser
Às vezes é solitário viver
Deixo fluir tranquilo
Naquilo tudo que não tem fim
Eu que existindo tudo comigo,
depende só de mim
Vaca, manacá, nuvem, saudade
Cana, café, capim
Coragem grande
é poder dizer sim

Rumo aos shows, ele – acompanhado pelo violão – tem a possibilidade de vislumbrar "certas coisas", porém, nada a sua volta faz menção àquilo que é público, coletivo. Em síntese, o eu-lírico não apressa a si mesmo, deixa os caminhos "fluírem", reconhecendo que para o alcance de seus propósitos tudo só depende dele: "Deixo fluir tranquilo/ Naquilo tudo que não tem fim/Eu que existindo tudo comigo/ depende só de mim". Por outro lado, sente saudades de aspectos que remetem a um Brasil tradicional, agrário: "vaca, manacá, nuvem, saudade/ Cana, café, capim", entrando em conflito com o princípio individualista, (pós) moderno, que a matéria histórica cantada afirma. Mesmo solitário e lamentando essa condição, o eu-lírico não encontra ou não quer se misturar a seus pares, "tudo depende" apenas dele.

Segundo Marcelo Ridenti, tanto essa canção quanto *Jeito de Corpo* expressam "o *projeto-Brasil*, libertário e humanista, de Caetano", o qual apresenta "parentesco próximo com o socialismo moreno da utopia trabalhista" (RIDENTI, 2000a, p. 295, grifo do autor). Sem querer forçar muito no argumento contrário, a perspectiva "libertária" que a canção informa realça o projeto dadivoso do compositor, ancorado, sobretudo, numa proposta liberal na qual o sucesso é dependente apenas do esforço individual, deslocando as contingências históricas na qual se insere o indivíduo. A "trilha clara" ao Brasil entoada nos versos da canção não se manifesta. Portanto, o projeto ali informado torna-se vago e dependente apenas do indivíduo, dentro de uma lógica cara ao liberalismo e não de uma perspectiva libertária.

5.2.2 Vou fazer tudo de que eu sou a fins. O meu projeto Brasil perigas perder você

Já o eu-lírico de *Jeito de Corpo*, sem identidade clara sobre si mesmo, coloca-se na mesma direção da temática apresentada em *Nu com a minha música* no que se refere à elaboração de preceitos individuais à revelia do gosto ou desgosto de outrem. O importante encontra-senos seus desejos. Vejamos a letra:

Eu tô fazendo saber
Vou saber fazer tudo
de que eu sou a fins
Logo eu cri que não crer
era o vero crer
Hoje oro sobre patins
Sampa na Boca do Rio
O meu projeto Brasil
Perigas perder você
Mas mesmo na deprê
Chama-se um Gilberto Gil
Bode não tá pra entender
Torna a repetir

Transcende o marco dois mil
Barco desvela esse mar
Delta desvenda esse ar
Não me digam
que eu estou louco
É só um jeito de corpo
Não precisa ninguém
me acompanhar
Eu sou Renato Aragão,
santo trapalhão
Eu sou Muçum, sou Dedé
Sou Zacarias, carinho
Pássaro no ninho
Qual tu me vê na tevê
Falta aprender a mentir
Entro até numas por ti
Minha identificação
registro geral
Carece de revisão
Cara, careta, dedão
Isso não é legal
em frase de transição
Sou celacanto do mar
Adolescendo solar
Não pensem que
é um papo torto
É só um jeito de corpo
Não precisa ninguém
me acompanhar

A canção é introduzida no ritmo do samba rock, que permanece ao longo da música, na qual o eu-lírico anuncia nos primeiros versos a sua intenção de mostrar a todos que fará

somente aquilo que tem vontade: "eu tô fazendo saber/ vou saber fazer/ tudo de que eu sou a fins". O texto é permeado por aliterações, e no seguinte trecho: "logo eu que cri que não crer era o vero crer", a postura ideológica do sujeito da canção sobre determinadas crenças se materializa. Num jogo de palavras, ele demonstra que a falta de crenças coloca-se como a verdadeira crença; é a falta de convicção que estrutura as suas vontades, a distopia, movida por incertezas. Não obstante, é sabido que, por um lado, as crenças geralmente estão vinculadas aos aspectos religiosos e ritualísticos que, em certa medida, ocorrem em coletividade. Por outro lado, as crenças e as certezas também conduzem os sujeitos às ações e aos projetos para a construção de possibilidades ao futuro. Nessa medida, ao afirmar a sua crença na descrença, o sujeito da canção busca caminhar para qual direção?

Sabe-se como a década de 1980 foi marcada pelo fim das utopias – aspecto notável nas canções de Veloso ainda nos anos 1970. Dado o contexto geral de declínio da estrutura de sentimento nacional-popular rumo à outra estrutura de sentimento que se formaliza na década de 1980, "há pouca certeza quanto à coerência ou ao significado dos sistemas de pensamento que possam tê-los substituído" (HARVEY, 2004, p.47)[202]. As certezas para o sujeito da canção estão em movimento e, talvez, periguem cair. Todavia, ele parece certo das suas incertezas, bem como da fragilidade a que elas remetem. Esse seu ponto de vista se revela na metáfora: "hoje oro sobre patins [...]/ O meu projeto Brasil perigas perder você". Tal verso sugere outro questionamento: Qual seria o tal "projeto Brasil" que periclita se perder, dada a identidade fragmentada do sujeito?

Santuza Cambraia Naves ao recorrer a *Jeito de Corpo*, *Como 2 e 2* (1970), *Araçá blue* (1972), *Sugar cane fields forever* (1976), *O quereres* (1984) e *Língua* (1984) manifesta as mesmas inquietações: "Como lidar com a ambiguidade de Caetano? A esta altura da discussão, pode-se abordar o tema por dois ângulos: o da construção de identidades múltiplas e o relativo às interpretações dessa imagem fragmentária" (NAVES,

[202] Com as devidas proporções, utilizo-me dessa citação de David Harvey que por meio da análise dos discursos do Príncipe de Gales e do Papa João Paulo II, percebe como nos anos 1980 ocorreu significativa mudança na 'estrutura do sentimento'. Nas palavras do autor: "Com figuras ilustres (e centristas) como o Príncipe de Gales e o papa João Paulo II recorrendo à retórica e à argumentação pós-modernas, poucas dúvidas pode haver quanto ao alcance da mudança ocorrida na 'estrutura do sentimento' nos anos 80. Os sentimentos modernistas podem ter sido solapados, desconstruídos, superados ou ultrapassados, mas há pouca certeza quanto à coerência ou ao significado dos sistemas de pensamento que possam tê-los substituídos" (HARVEY, 2004, p. 47).

1988, p.122). Esses ângulos estão vinculados e dão sentido às ambiguidades das suas canções.

Em alusão aos personagens de "Os Trapalhões" – série de humor da rede Globo que vigorou entre 1969 a 1994 – o eu-lírico se identifica com cada um deles: "Eu sou Renato Aragão, santo trapalhão/ Eu sou Muçum, sou Dedé/ Sou Zacarias [...]". Todos foram humoristas que conquistaram o gosto das massas e, possivelmente, os seus programas tiveram alta audiência. O eu-lírico se coloca na mesma proporção desses artistas: "qual tu me vê na TV", em busca de um eixo em meio à fragmentação do mercado tal como "Os Trapalhões". Particularmente em *Jeito de Corpo*, a canção orienta-se por meio de declarações de um sujeito cuja identidade encontra-se completamente fragmentada, assim como o mercado cultural.

A questão das identidades foi repensada com as mudanças da modernidade tardia, e o eu-lírico de *Jeito de Corpo* encapsula essas transformações a contento, visto o quanto nesse contexto as identidades modernas encontram-se "descentradas" (HALL, 2005). Não são apenas as mudanças de ordem sociais, mas, igualmente, transformações nas identidades pessoais, no modo como nos vemos enquanto sujeitos integrados; ocorre na modernidade tardia a perda do "sentido de si" estável. De acordo com Stuart Hall (2005) essa perda caracteriza o "deslocamento" ou "descentração do sujeito", o qual passa a conviver por meio de um "jogo de identidades". Os interesses sociais dos indivíduos não estão mais vinculados exclusivamente a sua classe social, as identidades se transmutam conforme a maneira como o sujeito é abordado ou representado. Portanto, a identificação não é automática. Ademais, o autor explica que esse processo tem sido descrito como representativo da mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política da "diferença". Tais vicissitudes, perceptíveis a partir de fins do século XX, seriam inerentes a "um complexo de processos e forças de mudança, que, por conveniência, pode ser sintetizado sob o termo 'globalização'" (HALL, 2005, p.67)[203].

[203] Para compreender historicamente esse processo Hall demonstra três concepções de identidade: 1) O sujeito do Iluminismo, caracterizado como um sujeito centrado, unificado, guiado pela capacidade de razão, consciência e ação, e a sua identidade estava baseada essencialmente no eu. 2) O Sujeito sociológico, onde o indivíduo não é autossuficiente e autônomo, mas formado a partir da relação com o outro. É nessa relação que ele constrói os seus valores, a sua identidade. Segundo essa visão, portanto, a identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade. Portanto, a identidade vincula o sujeito à estrutura social, trazendo

Por meio desse breve suporte teórico, compreendem-se as ambiguidades da canção, em particular, do eu-lírico. É interessante perceber como ele se mostra consciente sobre a sua identidade difusa, diagnosticando a necessidade de ajustes: "Minha identificação/ registro geral/ Carece de revisão/ Cara, Careta Dedão/ Isso não é legal em fase de transição". Ademais, reconhece o contexto histórico a partir do qual entoa: momento de transição da ditadura civil militar para a redemocratização. Mesmo assim, as suas identidades são múltiplas e se coloca em "jogo" a todo o momento. Não mais se identificando com "os trapalhões", diz: "sou celacanto do mar/ adolescendo solar". O celacanto refere-se a um grupo de peixes raros que, inclusive, acreditou-se que havia sido extinto. Contudo, numa outra perspectiva que talvez faça mais sentido à interpretação da matéria cantada, a partir de 1977 surgiram pichações nos muros de Ipanema, no Rio de Janeiro, com a seguinte frase: "Celacanto provoca maremoto". Essa frase adquiriu maiores proporções e apareceu, inclusive, nos EUA e na Europa. Depois, veio-se saber que o criador do grafite era o jornalista Carlos Alberto Teixeira[204].

estabilidade tanto aos sujeitos quanto aos mundos culturais de que eles fazem parte. Isso faz com que tanto o sujeito quanto o mundo a que ele pertence se tornem mais unificados. E, por fim, no contexto atual é isso que está sendo perdido, dada a fragmentação do indivíduo. Então o chamado *sujeito pós moderno* é composto de várias identidades, muitas vezes contraditórias e não resolvidas. A sua identidade está sempre sendo formada e transformada. Ou seja, esse sujeito pós moderno assume identidades diferentes em diferentes momentos. E essas identidades não estão mais unificadas ao redor de um "eu" coerente. "A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente" (HALL, 2005, p.13).

[204] Mais informações sobre o assunto, bem como a entrevista do jornalista na época ver o site: http://catalisando.com/goldenlist/celacanto.htm. Acesso em: 24 jul. de 2014.

Figura 6. Gravura do grafite de Carlos Alberto Teixeira.

Figura 7. Carlos Alberto Teixeira em 29/04/2006 reproduzindo a sua criação dos anos 1970 para um documentário produzido para o *History Channel* chamado "Celacanto Provoca Maremoto".

Pressuponho por meio das evidências do contexto que a identificação do eu-lírico a um "celacanto do mar" cita o grafite de Carlos Alberto Teixeira. Assim, o celacanto ao qual o sujeito se reconhece "provoca maremoto". É alguém que assume diversas identidades, além do mais, intenciona provocar, causar alardes; no fim da canção ele justifica ao ouvinte que não se trata de loucura, estranheza, tampouco algo racional (novamente ambíguo): "não

pensem que é um papo torto/ é só um jeito de corpo". Apenas para formalizar melhor esse "sujeito pós-moderno", o título da canção – que também constitui os seus versos finais – justifica as suas ações por meio do corpo. Essa questão ganhou relevo, sobretudo, dentro dos debates sobre a pós-modernidade, nos quais o corpo passar a ter relevância sobre a mente, a razão. Segundo Eagleton (1998), no sujeito pós-moderno o corpo está integrado a sua identidade e se tornou uma das suas grandes preocupações, as quais foram ocupando o lugar das energias revolucionárias que iam declinando. Essa análise do teórico inglês, embora não tenha relação direta com a canção de Caetano, contribui para fundamentar o sentido da canção, ou melhor, a postura ideológica do eu-lírico, o qual pode ser compreendido como:

> Um sujeito pós-moderno, cuja 'liberdade' consiste num tipo de arremedo do fato de que já não existem mais alicerces alguns, que portanto está livre para transitar, seja com preocupação ou êxtase, por um universo por si só arbitrário, contingente, aleatório. O mundo, por assim dizer, fundamenta esse sujeito na sua própria ausência de fundamento, permite sua liberdade de ação pela sua própria natureza gratuita. A liberdade desse sujeito não decorre de sua indeterminação. Fica assim 'resolvido' o dilema de liberdade e fundamento – à custa, porém, do risco de eliminar o próprio sujeito livre. [...] No que diz respeito a qualquer doutrina 'positiva' de liberdade, um mundo realmente aleatório não permaneceria parado o tempo suficiente para eu me dar conta de minha liberdade, no sentido de tomar as providências necessárias para levar adiante os projetos escolhidos (EAGLETON, 1998, p. 49, grifos meus).

Compartilho dessas palavras que condensam muito bem certos elementos que auxiliam a compreensão do sentido da matéria histórica entoada[205]. Vimos o quanto os fundamentos do sujeito da canção estão diluídos. Nessa direção, a que projeto aspirar quando não se tem preceitos? Como pensar num "projeto Brasil" individualmente – "não precisa ninguém me acompanhar" –, por meio de "um jeito de corpo"? Trata-se assim, de uma linguagem retórica que suplanta as ações coletivas de ação e organização políticas.

[205] Essas análises de Eagleton sobre o pós-modernismo apresentam um contexto preciso: o autor preocupa-se ao longo do livro em criticar as teorias pós-modernas, aliás, com muito sarcasmo, tanto do ponto de vista político quanto teórico. Particularmente sobre o corpo, as suas críticas recaem em Michel Foucault. Porém, com as devidas proporções, seus diagnósticos trazem sustentação àquilo que a canção de Veloso encerra.

5.2.3 Será que apenas os hermetismos pascoais, os toms, os miltons, seus sons geniais, nos salvam, nos salvarão dessas trevas e nada mais?

Podres Poderes é a primeira canção do disco "Velô" (1984) que, segundo Guilherme Wisnik (2005, p. 11), figura "a retomada do Brasil como questão" na obra de Caetano Veloso[206]. Contudo, para Naves (2009, p. 84), "Velô é um disco conceitual, e o tema básico que o estrutura é a conciliação de contrários". A canção transita entre o lírico e o épico, descrevendo, no contexto das manifestações pelas "Diretas Já", o quanto a corrupção e a desordem geral do país encontram-se imbricadas tanto nos detentores de poder quanto nos cidadãos: "enquanto os homens exercem seus podres poderes/ motos e fuscas avançam os sinais vermelhos". Por outro lado, Ernesto Maia (2007, p.18) considera que a matéria cantada "manifesta um misto de sarcasmo, desdém e divertimento, numa opção de celebração do 'cantar vagabundo daqueles que velam a (sic) alegria do mundo'". Veja o tema:

Enquanto os homens
exercem seus podres poderes
Motos e fuscas avançam
os sinais vermelhos
E perdem os verdes
somos uns boçais
Queria querer gritar
setecentas mil vezes
Como são lindos, como são
lindos os burgueses
E os japoneses, mas tudo
é muito mais
Será que nunca faremos
senão confirmar
A incompetência da
América católica
Que sempre precisará
de ridículos tiranos?
Será, será que será,
que será, que será
Será que esta minha

[206] O videoclipe dessa canção pode ser visualizado em: https://www.youtube.com/watch?v=NocU87CClk0. Acesso em 25 jul. de 2014.

estúpida retórica
Terá que soar, terá que
se ouvir por mais mil anos?
Enquanto os homens
exercem seus podres poderes
índios e padres e bichas
, negros e mulheres
E adolescentes
fazem o carnaval
Queria querer cantar
afinado com eles
Silenciar em respeito
ao seu transe, num êxtase
Ser indecente, mas
tudo é muito mau
Ou então cada paisano
e cada capataz
Com sua burrice fará
jorrar sangue demais
Nos pantanais, nas cidades,
caatingas e nos gerais
Será que apenas
os hermetismos pascoais
Os toms, os miltons, seus sons
e seus dons geniais
Nos salvam, nos salvarão
dessas trevas e nada mais?
Enquanto os homens
exercem seus podres poderes
Morrer e matar de fome,
de raiva e de sede
São tantas vezes
gestos naturais
Eu quero aproximar o
meu cantar vagabundo
Daqueles que velam
pela alegria do mundo
Indo mais fundo
tins e bens e tais

Diante dessa corrupção geral, o narrador faz referência à perda da nação dada a estupidez e ignorância dos seus habitantes. Isso está metaforizado pelo verso: "e perdem os verdes somos uns boçais". Do ponto de vista musical, trata-se de um rock típico dos anos 1980, dividido em 2 partes. Na primeira, a música é mais ritmada, há maior atividade rítmica da melodia, privilegiando as intervenções da guitarra elétrica e dos instrumentos

sintetizados, especialmente dos teclados que realizam a introdução. Segundo as observações de Maia:

> A introdução é marcadamente dançante: inicia com sintetizador e acrescentam-se teclado, baixo, bateria, guitarra, sax e efeitos eletrônicos e percussivos diversos. [...]. É feita com sopros e teclado; com convenções rítmicas do baixo, guitarra e bateria que rapidamente introduzem a voz (MAIA, 2007, p. 44).

Os primeiros versos citados encontram-se nessa condição ritmada e configuram o sentido de protesto que a canção enuncia, apontando para a figurativização. Porém, trata-se de um "protesto" tal como as músicas de "protesto" do Brock: vazias de um sentido realmente transformador. É a reclamação por si mesmo, descompromissada, e sem vínculos com um projeto mais amplo à nação.

Após o "protesto" sobre a condição corrompida do país, o eu-lírico – com ironia – diz que gostaria de "gritar" como os burgueses são lindos, mas não é bem isso que ele vê: "mas tudo é muito mais". Nesse momento, ocorre a mudança para a segunda parte da canção, que sofre um visível contraste, e a divisão rítmica da melodia torna-se menos intensa, favorecendo a *passionalização* do texto. Em particular, a partir dos versos: "Será que nunca faremos senão confirmar/ A incompetência da América Católica/ que sempre precisará de ridículos tiranos? / Será, será que será que será/ Será que esta minha estupida retórica/ Terá que soar/ Terá que se ouvir/ Por mais mil anos?". Esses versos citam a canção *O que será (À Flor da Pele)* de Chico Buarque, composta em 1976 para o filme "Dona Flor e seus dois Maridos" (direção de Bruno Barreto – 1976), baseado no livro homônimo de Jorge Amado. Ao entoá-los as notas melódicas são mais longas (por isso a passionalização), e no que se refere à contextualização da matéria cantada, o eu-lírico se remete ao passado de catequização católica da América Latina, construída de maneira autoritária e violenta. Diante disso, ele se questiona se sempre haverá a necessidade de poderes coercitivos que obrigue a América a repetir a história.

A canção retorna à primeira parte mais ritmada do ponto de vista musical, na qual a linguagem do rock está bem marcada, quando o narrador descreve que em meio à podridão nacional, o povo realiza o carnaval. Contudo, ao invés de utilizar a palavra "povo" – já em

desuso desde a década anterior –, a canção identifica as figuras "alienadas", por assim dizer, da condição sob a qual se encontra o país: índios, padres, bichas, negros, mulheres e adolescentes. Para Naves, isso demonstra como *Podres Poderes* "leva em consideração as bandeiras étnicas e sexuais, [...] como recupera o procedimento ensaístico de Caetano, no sentido de discutir questões culturais através da canção" (NAVES, 2009, p. 87). Esse trecho alude às políticas afirmativas que começavam a vigorar na época, com exceção dos padres que, nesse caso, colocam-se na música com tom de crítica sobre a relação da igreja com o Estado. Também demonstra sutilmente a diversificação de interesses que faz com que a ideia de nação que, grosso modo, representa a união de pessoas em torno de um ideal comum, seja repensada.

Os versos vão ao encontro do sentido de redefinição da nação e do sentido de nacional assistido, sobretudo, a partir da década de 1980 no processo da globalização. Nesse viés, percebe-se o quanto a nação, antes vinculada à "alma do povo", percebida na sua integridade, dirige-se à diversidade. Por isso, o eu-lírico narrador não fala em povo, mas descreve as diferentes identidades que emergiam nesse contexto. Todavia, ele manifesta a vontade de estar junto dessas pessoas, mas diante dos problemas objetivos prefere fazer soar a "sua estúpida retórica": "queria querer cantar afinado com eles/ silenciar em respeito ao seu transe, num êxtase/ ser indecente/ mas tudo é muito mau". Sem ela, a barbárie poderia ser maior: "ou então cada paisano e cada capataz/ com sua burrice fará jorrar sangue demais/ nos pantanais, nas cidades, caatingas e nos gerais". Nesse momento, percebo a retomada – ainda que em outra chave – dos antigos preceitos dos anos 1960 sobre o poder da canção que, sobretudo, coloca-se como questionamento nos próximos versos, quando a matéria cantada retorna à segunda parte passionalizada, distinguindo-se do tom de manifesto contestador que figura a primeira parte da música. Na chave da passionalização, o eu-lírico faz referências a nomes consagrados da música popular brasileira (Hermeto Pascoal, Tom Jobim e Milton Nascimento) colocando em quesito se estariam neles a "salvação" para o caos que presencia: "será que apenas os hermetismos pascoais/ os toms, os miltons/ seus sons e dons geniais/ nos salvam/ nos salvarão dessas trevas/ e nada mais?". Após isso, a música retorna à marcação ritmada da primeira parte configurando o seu protesto: "enquanto os homens exercem seus podres

poderes/ morrer e matar de fome/ de raiva e de sede/ são tantas vezes gestos naturais". A injustiça social que deveria ser pensada por meio do processo histórico reverte-se em essencialismo: "são tantas vezes versos naturais".

Para Santuza Cambraia Naves, a canção recoloca a "possibilidade de redenção através da música popular" (NAVES, 2009, p. 87). Mas, apesar da situação apresentada, o eu-lírico, que já demonstrou insatisfação por ter que expor problemas seculares do país, diz que a sua vontade encontra-se em alcançar – por meio do seu canto – aqueles que estão afinados com a "alegria do mundo": "eu quero aproximar o meu cantar vagabundo/ daqueles que velam pela alegria do mundo/ Indo mais fundo tins e bens e tais". Novamente, coloca a canção em relevo, mas diante da chave da dúvida de que o tipo de canção que se fazia antes se encontra em declínio. Diante disso, o questionamento do eu-lírico posiciona-se mais como uma pergunta retórica do que na crença de alcance revolucionário das "velhas canções"[207]. Após isso, a matéria cantada repete os versos passionais que citam a canção de Chico Buarque, seguida de um solo na linha do rock, repetindo novamente trechos já entoados. Conforme observou Guilherme Wisnik, diferente da interpretação de Naves, em *Podres Poderes* recoloca-se a questão formulada por Chico Buarque em *O que Será*, entretanto:

> [...] Como notou Luiz Tatit, [...] a volta a esse tema parece dever-se menos a um desejo voluntário do compositor do que a uma obrigatoriedade de circunstância, num canção que 'consegue a proeza de falar com extrema atualidade de sua própria obsolescência'. [...] No limiar

[207] Em entrevista concedida à Santuza Cambraia Naves em 1986 Caetano explicou à antropologa "que em 'Podres Poderes' ele fez 'uma passada rápida por esse assunto das minorias, mas um pouco desencantando'". Nos seus termos: "Parece que eu digo que eu gostaria de estar totalmente com essas correntes, mas não ... É como se eu considerasse aquilo mais ou menos ingênuo, de algum modo. Não sei ... Mas aquilo ali é um voto de simpatia mesmo por esses movimentos. E quando eles chegam, a articulação propriamente política, como é o caso do Gabeira, eu imediatamente apoio, porque eu acho natural [...]. [...] aqui no Rio eu apoiei o Gabeira, o que, de uma certa forma, até confirmaria a [...] sua pergunta, quando você descrevia a minha relação com a política como sendo apartidária, mais genérica, não sei o quê ... Porque o Gabeira, de certa forma, até significaria isso. Ele tinha um partido porque ele tinha um partido, mas era uma coligação do PT, que é um super-mini-partido, porque é um partido superpartidário, mas muito minoritário, e, por outro lado, o PV, que é um partido que é quase um não-partido ... Enfim, é uma coisa mais ou menos vaga de defesa ecológica, sem ter nomes, bancadas ... Não é um partido forte como organização política. [...] Inclusive eu apoiei o Gabeira muito por isso, porque eu achei que o Gabeira é o meu candidato natural, entendeu?" (VELOSO, 1988, p. 48-49)

> da abertura política do país, Caetano está situado no polo oposto do sentimentalismo ufanista de 'Coração de Estudante' [...]. Mas está, também, distante da exaltação apoteótica – embora irônica – de 'Vai Passar' [...]. Pois enquanto Chico, ligado aos anseios de transformação social representados pela emergência histórica do Partido dos Trabalhadores, se engajava positivamente no ideal de libertação ali representado, Caetano desconfiava da maturidade política do país, preferindo enxergar o futuro democrático como um equacionamento de extremos [...] (WISNIK, 2005, p. 112-113)

A canção finaliza com os versos "indo mais fundo tins e bens tais", com a valorização da atividade rítmica da música, quando se ouvem uns "gritinhos" comuns em várias canções de rock. Como a música segue nessa linguagem, a valorização da guitarra com distorção, do saxofone, do teclado e dos sintetizadores, faz com que ela apresente maiores movimentos, configurando-se numa música dançante. Trata-se de um simples rock do ponto de vista musical, ao contrário de muitas canções informadas no tropicalismo. Mas, em diálogo com Guilherme Wisnik, o arquiteto considera que a desconfiança de Veloso quanto ao clima "otimista" do país, estabelece "uma sensível coerência" com a proposta do tropicalismo "de não demonizar a ditatura militar, e não ceder, portanto, à nostalgia do Brasil nacional-popular dos anos 50". Para o autor, "esta visão romântica, em que se tenta frequentemente encerrar a obra de Chico Buarque", coloca-se na contramão da postura de Veloso, "atento ao fato de que o Brasil e toda a 'América Católica' ao longo da sua história, frequentemente 'optaram' por substituir suas democracias por líderes carismáticos ou 'ridículos tiranos'" (WISNIK, 2005, Ap.115).

Ocorre uma tentativa de crítica social em *Podres Poderes*, conduzindo-se mais por uma reclamação sem utopias do que por um projeto que tem por fim a transformação daquilo que o narrador enxerga. Junto a isso, a condução rítmica da matéria cantada faz com que o movimento, a dança do rock se sobreponha ao recado da canção. Portanto, diferente do experimentalismo e das contradições das canções de Veloso que, em vários movimentos, convidada à tensão, *Podres Poderes* não compartilha desses elementos, ainda que a música dialogue com a letra num relacionamento preciso. Ao contrário do que informa Wisnik a respeito da "sensível coerência" com o tropicalismo, do ponto de vista da canção, há um grande hiato com a proposta estética do tropicalismo que, a seu modo,

encontrava-se relacionada a um projeto político de intervenção musical. Já nessa canção de 1984, mesmo ano de *Pelas Tabelas* de Chico Buarque, Caetano encontra-se afinado com a audição da juventude da época, por isso, recorre ao rock para legitimar a sua postura frente aos resquícios da MPB. Numa entrevista ao Jornal *Correio Braziliense* em 1985, Veloso declarou respeito por bandas como Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso e Ultraje a Rigor. Segundo afirma Naves,

> Caetano descreveu os jovens músicos como saudáveis, como 'gente fresca', 'que não está grilada de pensar se tem responsabilidade com a música popular brasileira ou não' e 'mais relax do que os compositores de sua geração, mais comprometidos com reviravoltas culturais (NAVES, 2009, p. 70).

Chico, por outro lado, relatou ao Jornal *O Globo* em 1985 a distante formação cultural dos roqueiros se comparada a sua geração, revelando que se "não fosse a bossa nova" ele "também faria rock". Além disso, percebe o quanto a ação da indústria fonográfica é voraz para a consolidação desse gênero. Nas palavras do cancionista:

> Estes jovens tiveram uma formação cultural. Não fosse a bossa nova, eu também faria rock. Eu dançava rock, cantava The Plater's ("only youuuu", imita). Na minha época houve um momento de participação histórico e cultural. Era a arquitetura, com Brasília, o Cinema Novo, o teatro. Havia uma euforia que, acredito, possa se repetir noutro nível. Hoje há muito interesse econômico em jogo. Em 1960 não havia. Eu escuto o rock que os garotos fazem. Mesmo porque toca no rádio o tempo todo. Acho que tem de haver uma mudança radical de geração para geração. Existe uma distância muito grande entre as raízes deles e a nossas (HOLLANDA, 1985, grifos meus).

Ademais, em resposta sobre a possibilidade de modificação da realidade musical brasileira naquele momento Chico conclui:

> Se hoje eles fazem rock, devem continuar fazendo rock. A partir de uma revalorização do Brasil como projeto, eles mesmos vão poder encontrar um rock mais brasileiro e caminhos novos até a nível internacional. O rock brasileiro é diferente, mas as referências mais fortes, hoje, ainda são dos grupos lá de fora. Há um desequilíbrio que deve ser corrigido. Há um manancial de ritmos e expressões populares que podem ser resgatados pelo pessoal de guitarras e do rock. A minha geração bebeu muito da

> música americana. Nas minhas músicas há coisas do blue, do jazz. Mas tem a mistura feita aqui, genuína e moderna. Não proponho uma volta às raízes ao folclore (HOLLANDA, 1985, grifos meus).

Diferente de Caetano que tem apreço pelo rock nacional dado o "relax" desses músicos com relação aos problemas nacionais, para Buarque o rock deveria investir na revalorização do país como projeto, tal como a sua geração; embora isso não apareça na citação do compositor, essa condição torna-se implícita em sua fala.

Tanto os discos "Velô" como "Chico Buarque", que veremos no próximo capítulo, manifestam as problemáticas da nação, porém com sinais trocados. As suas canções incorporam o contexto vigente, mas, enquanto há em Caetano Veloso, de um lado, a perspectiva de assimilação do novo, bem como a permanente recusa das canções que informaram a sua geração, as canções de Chico Buarque, já utilizando guitarra e instrumentos elétricos, apreendem a nação na chave do seu *radicalismo melancólico*.

Odara, *Qualquer Coisa*, *Muito Romântico*, *Jeito de Corpo*, *Nu com a minha música* e *Podres Poderes* sumarizam, cada qual a seu modo, o "lado negativo" do pensamento radical. Embora essas canções apresentem aspectos progressistas e de enfrentamento ao conservadorismo da sociedade brasileira, elas não têm força para sustentar a crítica a que elas se contrapõem, visto que em todas essas canções, particularmente em *Odara*, *Qualquer Coisa*, *Jeito de Corpo* e *Nu com a minha música*, o embate para superar as ideologias que fundamentaram grande parte do pensamento de esquerda dá lugar – no espaço vazio que elas abrem – para ideologias perenes. Na tentativa de questionamento sobre as clássicas noções de verdade, o mundo é representado de maneira desunificada, contingente, enfim, inexiste a noção de futuro, o vir a ser torna-se "qualquer coisa", visto que o importante é "dançar" para que o mundo se torne "odara". Já *Muito Romântico* e *Podres Poderes* situam-se na fronteira do oportunismo, no qual a ideia de projeto também não está presente. Para concluir, essas canções se esquivam da tensão que marcou o tropicalismo. Na sua pretensão de avançar contra o moralismo, tornam-se elas mesmas moralistas, na medida em que o elogio à ausência de regras, crenças e verdades podem se tornar regras, tal como a afirmação do eu-lírico de *Jeito de Corpo* nos informa: "eu que cri que não crer/era o vero crer/ hoje oro sobre patins". Como buscar a emancipação diante de identidades instáveis?

Foram por meio dessas reflexões e questionamentos que as canções estudadas de Caetano Veloso enveredam-se para o declínio do seu *radicalismo tropicalista*, o qual não deixa de representar os aspectos de uma política cultural derrotada no país.

Capítulo 6

Aquela Aquarela Mudou: o Brasil da reabertura em três canções de Chico Buarque

6.1 Um país que se esfacela: sobre a modernidade (ainda) colonial brasileira

> *Uma nação forte e ignorante é uma nação perigosa também*
> *(Chico Buarque de Hollanda).*

Na chave da *melancolia radical*, o projeto estético de Chico Buarque amadurece, por assim dizer, com a gravação do LP "Construção" (1971). É consensual entre a crítica a mudança impressa nesse disco. A canção que dá título ao LP, sob o arranjo do maestro Rogério Duprat, seria uma espécie de incorporação de motivos experimentais tropicalistas na obra de Chico Buarque, dadas as referências de música concreta e os ruídos típicos das canções que marcaram a tropicália. Já de volta do exílio na Itália, Chico se depara com um país que necessitava enfrentar, um país envolto em mudanças desagradáveis e pouco progressistas, ao contrário de Caetano que se fecha em si mesmo, encontrando refúgio na exacerbação do individualismo.

É nesse contexto que Chico Buarque se consagra como a grande referência musical de resistência à ditadura civil-militar, tendo que enfrentar os vários boicotes impressos pela censura, até criar o pseudônimo Julinho da Adelaide em 1974 para conseguir uma brecha. A peça *Calabar*: *o elogio da traição*, escrita em 1973 em parceria com Ruy Guerra, por exemplo, só foi liberada nos anos 1980. Ainda nos anos 1970 Chico lançou discos "clássicos" como "Chico Canta" (1973), composto essencialmente por canções que seriam a trilha sonora da peça *Calabar*, "Sinal Fechado" (1974), no qual interpreta canções de outros compositores, um compacto chamado "Cio da Terra" (1977) no qual vigoram canções empenhadas em parceria com Milton Nascimento, "Meus Caros Amigos" (1976), "Chico Buarque 1978" (1978), o LP "Vida" (1980), bem como outro compacto chamado "Show 1º de Maio" (1980).

Nesse sentido, através da análise de três canções, *Bye Bye Brasil*, *Pelas Tabelas* e *Bancarrota Blues*, procurarei desvelar concepções sobre o Brasil do fim da década de 1970 aos anos de 1980. De modo geral, essas canções sustentam-se, sobretudo, pelo desenrolar do processo de modernização conservadora, assunto que perpassa a problemática desse estudo. Será notável o quanto o desencadeamento do processo complexifica a abordagem, ao se inserirem novas matérias, caras da cena contemporânea brasileira, mas, que carregam as marcas profundas das suas raízes coloniais e escravocratas, mesmo inserida na modernidade-mundo. Processo que faz com que a questão nacional adquira novas texturas. A canção de Chico não esteve alheia a isso, pelo contrário, sofreu os impactos, e incorporou os novos ditames colocados pelo contexto da globalização. Segundo o compositor, as suas aspirações ao país no final da década de 1980 eram as seguintes:

> Eu sonho um Brasil onde todo mundo tenha satisfeitas as suas necessidades básicas. Isso me incomoda profundamente. A miséria nas ruas me incomoda profundamente. A falta de oportunidade de trabalhar, de estudar, de ter acesso à saúde. É um país incompleto enquanto não resolver isso. Enquanto não resolver a questão básica. Isso me incomoda porque é um absurdo um país como o Brasil estar no estágio que está. Também acho, e isso não é novidade, que a solução para o Brasil tem que ser uma solução brasileira. A gente não vai importar modelo nenhum. Quando eu falava de Cuba, e continuo falando, é um país tropical que resolveu seus problemas básicos. Então, a partir daí tem muita coisa pra ser discutida. Mas em primeiro lugar, todo mundo tem que ter acesso à educação, à saúde, à moradia, transporte, enfim, viver dignamente. Eu estou falando de Cuba porque é um exemplo latino americano. A Europa tem outra história. E a história do Brasil é a nossa história. A gente vai ter que resolver isso à nossa maneira. Não estou querendo importar nem o modelo social democrata da Europa, nem o modelo socialista cubano. Eu não sou político, não sou candidato a nada, mas sonho com isso. O que me assusta é que o Brasil não tem nada em termos de satisfação de necessidades básicas... não chega aos pés nem da Europa Ocidental, nem da Oriental. Quando ficam falando da ditadura, da falta de liberdade lá fora, eles colocam isso como empecilho pra luta pela justiça social no Brasil, isso é que me deixa um pouco irritado. Vamos resolver os problemas básicos daqui! Assustar com essa história do comunismo não cola mais. Muito menos agora. Vai-se caminhar para o socialismo, se for o caso, tendo em vista o socialismo democrático, que pra mim é o sistema ideal. Durante a época da ditadura se falava sempre no comunismo como sendo um monstro que come criancinhas, e se falava isso como justificativa para não se lutar por nada. A greve era sempre considerada subversiva e tentavam assustar as pessoas com o fantasma do comunismo.

> Não é por aí! A gente não podia deixar de lutar porque o comunismo devora criancinhas. (HOLLANDA, 1989, grifo meu)[208].

6.2 Bye Bye Brasil: a última ficha caiu

Figura 8. Cartaz de divulgação do filme "Bye Bye Brasil"

Bye Bye Brasil (1979) é uma canção composta em parceria com Roberto Menescal para o filme homônimo de Carlos Diegues (gravado entre 1978 e 1979), cuja estreia ocorreu no início dos anos 1980, num contexto pós Anistia, promulgada em 1979, sob o mandato do general João Batista Figueiredo. O país caminhava para o afrouxamento da repressão e iniciava-se o processo de abertura política já enunciada pelo general antecessor de Figueiredo, Ernesto Geisel; com isso, diversos exilados políticos como Luiz Carlos

[208] Entrevista a Geraldo Leite na Rádio Eldorado em 1989. Disponível em:http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_eldorado_27_09_89.htm. Acesso em: 10 fev. de 2012.

Prestes, Leonel Brizola e Fernando Gabeira retornaram ao Brasil. Ademais, é nesse contexto de grande efervescência política que surge o Partido dos Trabalhadores (PT).

Assim, sob a direção de Luiz Carlos Barreto e Lucy Barreto, "Bye Bye Brasil" foi distribuído pela Embrafilme que em conjunto com outras instituições governamentais como o Serviço Nacional de Teatro, o Ministério das Comunicações, a Embratel, entre outros, "buscavam a integração e a segurança do território brasileiro, estimulando a criação de grandes redes de televisão nacionais, em especial a Globo [...]" (RIDENTI, 2010a, p. 104). O filme contou no elenco com nomes como José Wilker (Lorde Cigano), Betty Faria (Salomé), Zaira Zambelli (Dasdô), Fábio Júnior (Ciço) e Príncipe Nabor (Andorinha). De modo geral, "Bye Bye Brasil" narra a trajetória da Caravana Rolidei, composta por artistas mambembes que se apresentam por vários estados do interior do Brasil, particularmente, cidades rurais e do sertão do norte e nordeste entre meados e fins da década de 1970. O espetáculo da Caravana Rolidei, tipicamente circense, é apresentado para gentes simples do povo, e tem a perspectiva de trazer um pouco de alegria, diversão e encantamento, além de dinheiro para os artistas, por meio de simples truques de mágica, música e dança. A estrutura da Caravana é bastante precária, contudo, eles atraíam a população das cidades quando chegavam. Embora com apresentações circenses tradicionais, a instalação da Caravana na cidade, que não passava de um dia, tinha certo discurso de que eles estavam trazendo progresso ao lugar, pois vinham do Sul do Brasil, além de Salomé (Betty Faria) que forjava uma identidade estrangeira, "a rainha da rumba, a estrela do Caribe". O discurso ao progresso se evidencia na primeira parte do filme, quando Lorde Cigano diz que realizaria o grande sonho dos brasileiros, e o prefeito responde: "Muita fartura e progresso". Porém, o truque de mágica consistia em fazer nevar no sertão, tal como acontece nos países europeus e nos EUA. Isso faz com que o prefeito se encha de orgulho, pois na sua administração o povo pôde ver a neve. Diz ele: "está nevando no sertão, está nevando na minha administração".

Figura 9. Foto da Caravana Rolidei

Mas ao viajarem para outra cidade, os artistas percebem a quietude da população com a sua chegada. E qual o motivo? A cidade já tinha "as espinhas de peixe", ou seja, antenas de televisão, portanto, não interessava à comunidade o espetáculo da Caravana Rolidei. Na busca de continuidade das suas apresentações que, diga-se de passagem, foram declinando devido à chegada da televisão, eles seguem na tentativa de encontrarem cidades onde as antenas ainda não existem. Nessa procura, surge a informação de que o progresso e a perspectiva de enriquecimento estão em Altamira, no Pará, e eles seguem pela recém-criada rodovia Transamazônica em busca da exploração do ouro. No caminho para Altamira, o filme demonstra a condição insalubre da estrada, o tráfico de madeiras, bem como a desapropriação de terras indígenas; os índios demonstrados no filme estavam, igualmente, buscando o progresso e em contato com os meios de comunicação. Isso se evidencia com a frequente imagem de uma das índias ouvindo rádio a todo o momento. Contudo, Altamira não passava de ilusão. Deparam-se com um lugar pobre, onde imperava a malandragem de toda ordem ou, melhor, desordem. Em síntese, o filme de Cacá Diegues narra criticamente os efeitos do sonho de integração nacional, da modernidade conservadora implantada pela ditadura civil militar, bem como o inicial processo de

americanização à brasileira. Demonstra as contradições da promessa de felicidade da nação via progresso, do "milagre econômico", em contraponto com um sertão esquecido, tradicional, na contramão do desenvolvimento desenfreado do Sul do país. No entanto, em meio a essas contradições, os *mass media* conseguiam alcançar essas gentes. Diante do alcance dos modernos meios de comunicação por todo o país, ocorre também o declínio dos artistas populares em detrimento de um Brasil que passa a ser visto "na TV", pois as telenovelas dão o tom. Inclusive, ao passarem pelo litoral nordestino eles presenciam todos os habitantes assistindo *Dancin' Days* (telenovela apresentada pela TV Globo entre junho de 1978 a janeiro de 1979 com direção geral de Daniel Filho e escrita por Gilberto Braga), graças à instalação de uma televisão pública proporcionada pelo prefeito da cidade. Enfim, "Bye Bye Brasil" retrata as ambiguidades e contradições que formaram parte da estrutura social brasileira a partir dos anos 1970 com o impacto dos *mass media*; especificamente, a consolidação da modernização conservadora, a hegemonia da indústria cultural e a derrocada de um tipo de cultura popular baseada em artistas mambembes e circenses, além de denunciar a falácia do "milagre econômico", demonstrando corrupções de toda ordem que envolveu a implantação de Usinas Hidrelétricas e a abertura da Transamazônica, por exemplo. Toda essa saga infeliz apresenta, em boa parte do filme, a trilha sonora letrada por Chico Buarque e musicada por Roberto Menescal, o qual fez uma versão instrumental de *Bye Bye Brasil* para o seu CD "Ditos e Feitos", lançado em 1991. Segundo Ridenti, não é "acaso que Chico Buarque tenha feito a letra da canção *Bye Bye Brasil* para o filme homônimo de Carlos Diegues, constatando o esvaziamento da estrutura de sentimento em que foram criados e que ajudaram a forjar [...]" (RIDENTI, 2010a, p. 92).

A canção *Bye Bye Brasil* compôs o disco "Vida" (1980) de Chico Buarque de Hollanda, o 18º da sua produção. Esse disco apresenta 12 faixas e "praticamente desaparece o tom rebelde e politizado [...]. Em seu lugar afloram um romantismo redobrado e uma visão mais sutil e abrangente da sociedade brasileira da época"[209]. Essa afirmação corrobora para a hipótese do trabalho de que a partir da década de 1980 as canções do compositor, mesmo que não deixem de narrar o país, apresentam canções na qual o lirismo

[209] Citação retirada do encarte do CD "Vida" de Chico Buarque de Hollanda, presente na "Coleção Chico Buarque" da editora Abril, lançada em 2010.

romântico e subjetivo está mais evidente do que nos trabalhos anteriores. Em que pese o conteúdo crítico de *Bye Bye Brasil*, as outras faixas do disco concentram-se em canções românticas diferentes daquelas em que o lirismo estava aliado à política.

Quando Chico colocou a letra em *Bye Bye Brasil* o filme já estava pronto; isso explica o quanto a canção em vários momentos praticamente cita as cenas do filme. Conforme nos conta Humberto Werneck:

> Chico viu o filme já pronto e sonorizado antes de pôr letra na música de Roberto Menescal. O diretor lhe pediu que tirasse "duas ou três coisinhas" - uma delas, o verso tem um japonês 'trás de mim'. Cacá temia que parecesse uma alusão ao ministro das Minas e Energia do governo Médici, Shigeaki Ueki. Chico conseguiu dobrá-lo e o japonês ficou. Mesmo que o ministro Ueki fosse aquela pessoa na fila do orelhão em Bye bye Brasil, como chegou a desconfiar Cacá Diegues, Chico dificilmente confirmaria. Não se conte com ele para buscar na vida real as chaves de suas canções. Acha graça quando alguém detecta uma referência ao general João Figueiredo no samba Pelas Tabelas (WERNECK, 1989, grifos do autor)[210].

Mesmo com a clara ligação de *Bye Bye Brasil* com o filme homônimo, parto do pressuposto de que a canção ganhou autonomia ao se inserir no LP do compositor, que também pode ser ouvida no DVD *Chico ou o País da Delicadeza Perdida* (2003) sob a direção de Walter Salles e Nelson Motta, bem como no CD e DVD intitulados "Carioca ao Vivo" (2007), produzidos pela *Biscoito Fino*. Tanto o CD quanto o DVD "Carioca" foram produzidos a partir das músicas apresentadas por Chico no show gravado no Canecão entre janeiro e fevereiro de 2007, depois de oito anos sem pisar nos palcos[211]. *Bye Bye Brasil* apresenta, como vimos, três versões com arranjos diferentes: a versão "original" da trilha sonora do filme, a que compõe o LP "Vida" e, por fim, a do CD e DVD "Carioca ao Vivo". Digo isso, pois a análise da forma canção não se restringe aos aspectos temáticos, as

[210] Citação retirada do site http://www.chicobuarque.com.br/discos/mestre.asp?pg=carioca_07.htm. Acesso em 01 jul. de 2014. A mesma pode ser encontrada em Werneck (1989).

[211] Mais informações sobre o DVD *Chico Buarque ou País da Delicadeza Perdida* são encontradas em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=../critica/crit_delicadeza_bmg.htm. Para a leitura das críticas sobre o show de Chico consultar: "Críticas sobre o DVD Carioca ao Vivo". Disponíveis em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=../critica/carioca07dvd_critica.htm. Acesso em 01 jul. de 2014.

mudanças no arranjo e na entonação do cantor contribuem para que ela adquira novos sentidos, podendo ser ressignificada com a variação da estrutura musical e na mudança do contexto sócio-histórico. Portanto, me concentrarei na versão presente no LP "Vida", além de cotejar alguns aspectos com a sua "versão original"[212]. Segue o tema:

Oi, coração
Não dá pra falar muito não
Espera passar o avião
Assim que o inverno passar
Eu acho que vou te buscar
Aqui tá fazendo calor
Deu pane no ventilador
Já tem fliperama em Macau
Tomei a costeira em Belém do Pará
Puseram uma usina no mar
Talvez fique ruim pra pescar
Meu amor
No Tocantins
O chefe dos parintintins
Vidrou na minha calça Lee
Eu vi uns patins pra você
Eu vi um Brasil na tevê
Capaz de cair um toró
Estou me sentindo tão só
Oh, tenha dó de mim
Pintou uma chance legal
Um lance lá na capital
Nem tem que ter ginasial
Meu amor
No Tabariz
O som é que nem os Bee Gees
Dancei com uma dona infeliz
Que tem um tufão nos quadris
Tem um japonês trás de mim
Eu vou dar um pulo em Manaus
Aqui tá quarenta e dois graus
O sol nunca mais vai se pôr
Eu tenho saudades da nossa canção
Saudades de roça e sertão
Bom mesmo é ter um caminhão
Meu amor

[212] A escuta da versão apresentada no filme pode ser realizada no seguinte endereço: https: //www.youtube.com/watch?v=c4udZtV9sPs. Acesso em 01 abr. de 2014.

Baby, bye bye
Abraços na mãe e no pai
Eu acho que vou desligar
As fichas já vão terminar
Eu vou me mandar de trenó
Pra Rua do Sol, Maceió
Peguei uma doença em Ilhéus
Mas já tô quase bom
Em março vou pro Ceará
Com a benção do meu orixá
Eu acho bauxita por lá
Meu amor
Bye bye, Brasil
A última ficha caiu
Eu penso em vocês night and day
Explica que tá tudo okay
Eu só ando dentro da lei
Eu quero voltar, podes crer
Eu vi um Brasil na tevê
Peguei uma doença em Belém
Agora já tá tudo bem
Mas a ligação tá no fim
Tem um japonês trás de mim
Aquela aquarela mudou
Na estrada peguei uma cor
Capaz de cair um toró
Estou me sentindo um jiló
Eu tenho tesão é no mar
Assim que o inverno passar
Bateu uma saudade de ti
Tô a fim de encarar um siri
Com a benção de Nosso Senhor
O sol nunca mais vai se pôr

O título da canção já anuncia o problema: as mudanças de um país que se abria à perspectiva, falsa, de progresso em busca da almejada modernidade, da integração brasileira ao capitalismo global, num contexto em que o Brasil vivia a ressaca do "milagre econômico". Em termos gerais, a canção anuncia os primeiros passos do país rumo à chamada globalização. O adeus ao Brasil em inglês também não é acaso. Apresenta com ironia a abertura da nação às multinacionais, bem como o impacto da língua inglesa que, como se sabe, perdeu o seu vínculo nacional para se tornar uma língua mundializada, um

"jargão universal" como fala Otávio Ianni[213]. A longa narrativa de *Bye Bye Brasil* revela com maestria qual Brasil não podia ser visto na TV: o Brasil "profundo" que deveria ser apagado, escamoteado, para que o progresso se concretizasse, ou melhor, aparecesse em propagandas e discursos político-ideológicos. *Bye Bye Brasil* representa parte da nossa *moderna tradição brasileira*, demonstrando o processo de mundialização e/ou americanização que encontrou espaço em lugares onde as condições básicas de sobrevivência e cidadania estavam alheias.

Na versão apresentada no filme o andamento musical está mais acelerado, as intervenções do contrabaixo e da guitarra elétrica com o uso de sintetizadores ganham maiores destaques, expressando a corrida para a busca do progresso e de terras a serem exploradas e desapropriadas[214]. Porém, a canção que vigora no disco "Vida" inicia-se com a breve intervenção do piano e do teclado Obrheim, seguidos da entrada da guitarra, contrabaixo, violão, bateria, e outros instrumentos de percussão. Antes do início do canto percebe-se o glissando do contrabaixo em conjunto com os instrumentos de percussão, em especial os bongôs, caracterizando uma sonoridade próxima ao bolero. A entonação do cantor também é mais lenta do que a "versão original" do filme.

Pela narrativa, vemos que o sujeito da canção é alguém que está fora do seu estado e, possivelmente, se aventurou para o interior do país em busca de oportunidades, trabalho; liga do orelhão para a sua companheira, embora não consiga falar muito, pois está passando um avião – outro aspecto do processo de modernização do país. Essa primeira parte já destaca a expansão da telefonia, empreitada realizada pela Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel) que ao longo das décadas de 1960 a 1980, no compasso do projeto desenvolvimentista nacional, ampliou a tecnologia do campo das telecomunicações[215]. A primeira informação transmitida pelo "aventureiro" é que quando a

[213] Conferir: Ianni (1999, p. 117-142).

[214] Para uma análise da canção Bye Bye Brasil e de outras canções que compõem a trilha sonora do filme homônimo consultar: Vasconcelos, André Luiz Olzon. "Cacá Diegues: a canção como convenção poética da narrativa. Análise da trilha sonora de Bye Bye Brasil". In: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/teoria_e_analise/teorana_ALOVasconcelos.pdf. Acesso em 02 jul. de 2014.

[215] Sobre o papel da Embratel consultar: Pereira Filho (2002, p. 33-47).

situação melhorar, metaforizada pela frase "assim que o inverno passar", ele pretende buscar a sua companheira. No desenrolar da ligação vemos que o protagonista em busca de possível enriquecimento viajou para muitas cidades: Belém, Tocantins, Maceió, Ceará, por isso o denomino como "aventureiro"[216].

Ainda que o sentido geral da canção seja o da denúncia de um Brasil que se globaliza, *Bye Bye Brasil* apresenta conteúdos às vezes satíricos; a problemática é conduzida de forma sutil e irônica, mas na chave do *radicalismo melancólico* de Chico, o qual é expresso não apenas pelos versos, mas em igual medida pela entonação do compositor. Exemplo disso encontra-se em sua fala: "Já tem fliperama em Macau". Por meio desse verso o ouvinte pode se questionar: o que Macau tem a ver com uma canção expressiva das mudanças brasileiras? Macau é uma península localizada na China, mas que foi colonizada pelos Portugueses no século XVI e apenas em 1999 passou a ser administrada pelo governo chinês. Junto com Hong Kong foram as últimas colônias europeias no continente asiático. Quando Chico escreveu a letra da canção, Macau ainda estava sob o domínio português, no entanto, penso que o fliperama a que o protagonista se refere encontrava-se não em Macau, mas em Manaus. Isso situa o contexto de entrada dos aparelhos eletrônicos no interior do Brasil, especialmente as importações realizadas na Zona Franca de Manaus. Por outro lado, o verso também evidencia o início do processo de globalização, e a crítica aos países europeus que ainda mantinham as suas colônias. Ademais, as instalações de Usinas Hidrelétricas e Nucleares criadas durante a ditadura civil militar, especialmente no chamado "milagre econômico" (1968-1973), aparecem como um possível empecilho à pesca do aventureiro: "puseram uma usina no mar/ Talvez fique ruim pra pescar". Essa frase faz referência às Usinas Nucleares em Angra dos Reis, particularmente a Angra 1, iniciada em 1972, empreendimento que segundo os Militares era indispensável à consolidação da soberania nacional. "Talvez fique ruim pra pescar" aponta

---

[216] Inspiro-me com as devidas proporções no tipo ideal de "aventureiro" exposto na análise de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, o qual demonstra como mediante esse *ethos* os Portugueses iniciaram as empreitadas de colonização, além de deixar como herança à nossa vida nacional "o gosto da aventura". A *ética da aventura* ao contrário da *ética do trabalhador* "[...] ignora as fronteiras. No mundo tudo se apresenta a ele em generosa amplitude e, onde quer que se erija um obstáculo a seus propósitos ambiciosos, sabe transformar esses obstáculos em trampolim. Vive dos espaços ilimitados, dos projetos vastos, dos horizontes distantes" (HOLANDA, 2003, p.44).

igualmente para certo saudosismo do protagonista que reconhece o quanto tais empreitadas modificariam hábitos e atividades cotidianas de entretenimento e trabalho como a pesca.

Já no Tocantins, em contato com os indígenas, o sujeito da canção relata o fascínio do chefe da tribo com a sua calça jeans da marca Lee: "No Tocantins o chefe dos parintintins vidrou na minha calça Lee". A calça jeans é uma vestimenta típica norte-americana, assim como a marca da calça usada pelo protagonista. Essa frase orienta-se em revelar o declínio da cultura indígena, e o processo de aculturação dos índios encantados pelos símbolos da cultura mundializada. Cultura essa que foi incorporada não apenas pelas gentes simples do povo, ou muitas vezes apenas desejada (na lógica do consumo descomedido), porém, na mesma proporção, impactou indivíduos que cultivavam uma tradição diferente da nossa: os índios. A calça Lee, objeto de desejo do chefe da tribo indígena, além de figurar um dos aspectos da cultura mundializada na modernidade-mundo, constitui-se como um dos símbolos de uma memória internacional-popular, tal como analisada por Renato Ortiz[217]. Nessa medida, envolve não apenas o declínio de uma identidade, mas o reconhecimento de referências culturais mundializadas. Digamos que o protagonista da canção em conjunto com os *mass media* (o "Brasil na TV") contribuiu para o fascínio do índio pela calça Lee. Outro aspecto evidente da mundialização corresponde à ida do aventureiro a uma boate em Maceió (Tabariz) na qual ele escuta uma música parecida com a dos Bee Gees, banda inglesa de rock de grande sucesso durante os anos 1960 e 1970. Contudo, a canção ouvida no Tabariz não era a dos Bee Gees, mas parecida: "No Tabariz, o som é que nem os Bee Gees". Isso indica a influência da cultura internacional-popular no nordeste e, acima de tudo, o pastiche da canção. Pois, pela descrição do protagonista sabe-se que não eram os Bee Gees, mas uma cópia da música[218]. Além dos Bee Gees, da calça Lee e do título da canção, a referência à cultura norte

[217] Conferir: Ortiz (2000, p. 105-146).

[218] Penso no conceito de pastiche de acordo com Jameson, para quem: "tanto pastiche quanto paródia envolvem imitação ou, melhor ainda, o mimetismo de outros estilos, particularmente dos maneirismos e tiques estilísticos de outros estilos. [...]. O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma *norma,* em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor" (JAMESON,1985a, p. 18).

americana, como símbolo da cultura mundializada, também aparece na linguagem do narrador. Estávamos, enfim, inseridos numa nova lógica do capitalismo global, na qual o domínio da cultura norte americana e do inglês imperavam; dentre as várias representações desse processo, os versos "eu penso em vocês *night and day*/ Explica que está tudo *ok*" e "*Baby, Bye Bye*" corroboram ainda mais para o sentido da canção.

É interessante observar a ambiguidade dos versos "A última ficha caiu" presente na segunda vez em que entoa "Bye Bye Brasil". Esses termos fazem tanto alusão à última ficha telefônica do orelhão do qual o protagonista vai contando a sua história, quanto a afirmação de que o país de antigamente já passou, a "ficha caiu", ou seja, ele entendeu que o processo era outro. O adeus melancólico, junto à saudade do *país da delicadeza perdida*, diferente daquele que o protagonista da canção viu na TV, recoloca-se mais uma vez pelos versos: "eu quero voltar podes crer", "bateu uma saudade de ti". No caso deste último verso, sobressai a combinação do amor com a política, cara à obra de Chico Buarque, tal como perceberam Adélia Bezerra de Meneses (2002), Renato Janine Ribeiro (2004), Fernando Couto (2007) e Heloísa Starling (2009). No fundo, todo o desenrolar da narrativa apresenta esse caráter lírico político que se estrutura, principalmente, pela *melancolia radical*. Apesar da busca por oportunidades, a narração do aventureiro é melancólica não apenas no modo de entoar a canção, mas em alguns versos. A sua fala sobre a pesca foi um deles. Mas a melancolia, combinada à solidão expressam-se também em versos como: "estou me sentindo tão só/ Oh, tenha dó de mim" e, especialmente, em "Eu tenho saudades da nossa canção/ Saudades de roça e sertão / Bom mesmo é ter um caminhão/ Meu amor", na qual a enunciação vocal do aventureiro ao dizer "meu amor" estrutura-se naquilo que Luiz Tatit chama de *passionalização*, ou seja, ocorre o alongamento do registro vocal.

Esses versos revelam como em detrimento dessa modernidade ele prefere, sente saudades, daquele país não impactado pela "modernidade". Talvez a complexificação das relações sociais e de trabalho impostas no contexto da modernidade-mundo não se encaixem nas condições sociais e educacionais do nosso narrador[219]. Não é surpresa que as pessoas imersas nessa busca provinham de uma condição social limitada, muitos eram

[219] Para compreender a mudança das relações de trabalho inerentes ao capitalismo tardio, na qual a flexibilização impera, consultar: Harvey (2004).

analfabetos, semianalfabetos, ou não concluíram os estudos. Essa é a condição do protagonista de *Bye Bye Brasil* que vislumbra em Brasília a possibilidade de uma "chance legal" onde não é preciso ter concluído os estudos: "pintou uma chance legal/ um lance lá na capital/ nem tem que ter ginasial". Mas o protagonista não manifesta felicidade em sua saga aventureira, porém necessidade; agradar-lhe-ia a chance do trabalho autônomo como caminhoneiro. Dadas as péssimas condições do país não expresso pela TV, ele conta que adoeceu duas vezes, em Ilhéus e Belém. Não obstante, tal como o tipo ideal aventureiro conceituado por Sérgio Buarque de Holanda, ele "sabe transformar esses obstáculos em trampolim", por isso, ainda acredita, tem fé na possibilidade da extração mineral: "em março vou pro Ceará/ Com a benção do meu orixá/ Eu acho bauxita por lá"; esses versos aludem, como se sabe, à intensa propaganda político ideológica dos militares para a ocupação populacional (mão de obra barata) da região Norte, incentivando "aventureiros" como o protagonista a buscarem enriquecimento com a extração mineral. Mas na sutileza da canção, substitui-se Pará por Ceará.

Assim, ao narrar as idiossincrasias e contradições de uma "aquarela" que mudou (referência à canção ufanista *Aquarela do Brasil* (1939) composta por Ary Barroso), de um país que entrava no ritmo da globalização, o protagonista releva o quanto esse processo também modificou a canção nacional, pois a mundialização da cultura coloca "novos valores e legitimações", constituindo-se como um "fenômeno social total que permeia o conjunto das manifestações culturais" (ORTIZ, 2000, p.31). Ademais, a sua existência deve ser localizada, ela precisa se inserir "nas práticas cotidianas dos homens, sem o que seria uma expressão abstrata das relações sociais", pois com o aparecimento de uma sociedade globalizada, a "totalidade cultural" é modificada. No entanto, isso não implica em homogeneização cultural (ORTIZ, 2000). De acordo com a hipótese condutora da tese, o sujeito da canção percebe nesse movimento as transformações da MPB, não mais expressivas da estrutura de sentimento nacional-popular, para um tipo de canção que se estrutura no pastiche, umas das características principais da cultura pós-moderna segundo Fredric Jameson. Essa conjuntura se formaliza na referência ao som parecido com o dos Bee Gees, bem como no já citado verso carregado de melancolia "eu tenho saudades da nossa canção"; dentro da perspectiva de projeto nacional que a canção MPB detinha,

podemos ampliar o sentido dos versos e compreender essa saudade como a daquela nação que tinha perspectivas para um vir a ser transformador e progressista.

Bye Bye Brasil, como já disse, apresenta sonoridade próxima a do bolero, diferente das canções compostas por Chico, nas quais o samba estilizado com aspectos bossanovistas dá o tom, ainda que o compositor não tenha produzido apenas sambas. É notável destacar que tal sonoridade apresenta um caráter simbólico *kitsch*, considerado brega na hierarquia da instituição MPB. De modo geral, as canções com referências latinas foram fortemente deslegitimadas com o advento da Bossa Nova. Mas a referência musical de *Bye Bye Brasil*, composta por Roberto Menescal, segue inteira na linha do bolero. Por que Chico Buarque na interpretação dessa canção em 1980 consentiu o uso desse aspecto ao longo de toda canção? Tenho como hipótese que a referência do bolero em uma canção que expressa o processo de globalização no país e, em decorrência disso, das mudanças culturais advindas com o impacto dos meios de comunicação de massa e com a mundialização – que, de maneira geral, são fenômenos interligados –, contribui para o tom irônico da música, que ganha força em passagens cômicas, tais como: "estou me sentindo um jiló" e "to a fim de encarar um siri". Além disso, o uso de motivos abolerados para expressar as transformações do Brasil num contexto de "abertura" tensiona letra e música. Pois se o tema aponta para diversas referências vinculadas à mundialização da cultura, a música na levada do bolero caminha na contramão dessa abertura (no caso, abertura internacional e também rumo à democratização). Dito de outro modo, enquanto a letra retrata o Brasil que se americaniza, a música se concentra na expressão de ritmos e motivos americanos, porém, americanos da América Latina que, igual ao Brasil e da qual o país faz parte, são nações marcadas pela exploração colonial e, portanto, se inseriram de modo diferente na modernização, pois "tivemos um modernismo exuberante com uma modernização deficiente" (CANCLINI, 2008, p.67). Nos países latino-americanos, como se sabe, a modernização ocorreu por meio de um mercado restrito, democratização para uma elite, "renovação das ideias mas com baixa eficácia nos processos sociais", concedendo às classes dominantes a manutenção de sua hegemonia por meio dos "desajustes entre modernismo e modernização" (CANCLINI,

2008, p. 69). Assim, dentro do processo de globalização a fatia cabível a esses países não foram as mais generosas[220].

A narrativa da canção de Chico Buarque e Roberto Menescal sobre o começo do impacto da globalização no país, representa na chave da *melancolia radical* o quanto a problemática da nação brasileira assemelha-se àquela vivida por outros países latinos. Mas a referência abolerada que perpassa a música alude igualmente à mudança da canção MPB nesse novo contexto: "eu tenho saudades da nossa canção", finalizando um processo cuja intenção de mudança encontra-se paralisada, na contramão do contexto brasileiro que caminhava para a redemocratização. Os versos finais da canção, "o sol nunca mais vai ser por", resumem esse estado de suspensão do tempo que em *Pelas Tabelas* se expressa de maneira mais nítida.

6.2.1 A esquizofrenia de Pelas Tabelas: o declínio do vir a ser

> *Sinal dos tempos, ele aderiu ao vídeoclip. Sinal dos tempos, ele não briga (tanto) contra a censura, mas contra o desemprego dos músicos. Atento, ouve o som dos novos tempos e acha que o rock ainda encontra um caminho mais brasileiro, "a partir de uma revalorização do Brasil como projeto"* (O Globo, 1985)[221].

Se o aventureiro de *Bye Bye Brasil* encarna as mazelas de um país cujas mudanças estão descombinadas, desconstruindo o mito do milagre econômico e indicando a nova lógica cultural e econômica da sociedade brasileira, na canção *Pelas Tabelas* (1984) o eu-lírico envolto na sua individualidade, depara-se igualmente com transformações, todavia, ele se encontra distante da ação política coletiva do momento. Mas, de todo modo, representa uma parcela da sociedade brasileira em que as questões de ordem política estavam alheias dos seus interesses.

---

[220] Para uma análise das contradições inerentes ao processo de globalização ver: Santos (2001, p. 31-106).

[221] "Chico vai passando para o clima da Nova República". *O Globo,* 04/02/1985. Entrevista disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_ipanema.htm. Acesso em 10 jul. de 2014.

Essa canção integra o LP "Chico Buarque 1984", disco que inclui canções emblemáticas do compositor tais como *Vai Passar* e *Brejo da Cruz*, além de canções românticas como *Samba do grande Amor*, *Suburbano Coração* e *Mil Perdões*. Tal como o LP "Vida" (1984), as canções românticas apresentam relevo nesse disco; o samba *Vai Passar* alude ao período de redemocratização do país, orientada pela perspectiva de retomada popular dos espaços públicos. Porém, segundo explicou Chico: "Não quis denunciar nada. Apenas quis mostrar essa enorme confusão que tomou conta das ruas: gente dançando break, vendendo o que tem, fazendo discursos. É o momento em que estamos vivendo" (HOLLANDA, 1984, p. 84). Mas em outra declaração, Chico diz que *Vai Passar* "não tem nada a ver" com o momento histórico de redemocratização brasileira:

> Está pronta praticamente há um ano. A ideia não tem nada a ver com este momento. Fala de um tempo novo, da esperança de que esta página infeliz da nossa história fosse virada. A ideia foi germinando e brotou no momento exato. Se tivesse gravado um disco no ano passado, ela talvez estivesse naquele disco. É evidente que os acontecimentos externos influenciam demais a criação, mas "Vai Passar" não é reflexo de uma imagem, somente (HOLLANDA, 1985,s/p).

No entanto, segundo a matéria publicada pela *Revista Veja*, "do Chico da crítica social o disco traz, além de *Vai Passar*, o samba *Pelas Tabelas*, uma espécie de hino à ressaca pela derrota da emenda das eleições diretas" (VEJA, 1984, p. 87-88). Além da canção *Vai Passar*, em *Pelas Tabelas* a referência às manifestações pelas "Diretas Já" que ocorreram no país entre 1983 e 1984 também é evidente. Segue o tema:

Ando com minha cabeça
já pelas tabelas
Claro que ninguém se toca
com a minha aflição
Quando vi todo mundo
na rua de blusa amarela
Eu achei que era ela
puxando um cordão
Oito horas e danço
de blusa amarela
Minha cabeça talvez
faça as pazes assim

Quando ouvi a cidade de
noite batendo as panelas
Eu pensei que era
ela voltando pra
Minha cabeça de
noite batendo panelas
Provavelmente não
deixa a cidade dormir
Quando vi um bocado de gente
descendo as favelas
Eu achei que era o povo
que vinha pedir
A cabeça de um homem
que olhava as favelas
Minha cabeça rolando
no Maracanã
Quando vi a galera
aplaudindo de pé as tabelas
Eu jurei que era ela
que vinha chegando
Com minha cabeça
já pelas tabelas
Claro que ninguém se toca
com a minha aflição
Quando vi todo mundo na
rua de blusa amarela
Eu achei que era ela
puxando um cordão
Oito horas e danço
de blusa amarela
Minha cabeça talvez
faça as pazes assim
Quando ouvi a cidade de noite
batendo as panelas
Eu pensei que era
ela voltando pra
Minha cabeça de noite
batendo panelas
Provavelmente não deixa
a cidade dormir
Quando vi um bocado de gente
descendo as favelas
Eu achei que era o povo
que vinha pedir
A cabeça de um homem
que olhava as favelas
Minha cabeça rolando
no Maracanã
Quando vi a galera

aplaudindo de pé as tabelas
Eu jurei que era ela
que vinha chegando
Com minha cabeça
já numa baixela
Claro que ninguém se toca
com a minha aflição
Quando vi todo mundo na
rua de blusa amarela
Eu achei que era ela
puxando um cordão
Oito horas e danço
de blusa amarela
Minha cabeça talvez
faça as pazes assim
Quando ouvi a cidade de
noite batendo as panelas
Eu pensei que era
ela voltando pra
Minha cabeça de
noite batendo panelas
Provavelmente não
deixa a cidade dormir
Quando vi um bocado de
gente descendo as favelas
Eu achei que era o
povo que vinha pedir
A cabeça de um homem
que olhava as favelas
Minha cabeça rolando
no Maracanã
Quando vi a galera
aplaudindo de pé as tabelas
Eu jurei que era ela
que vinha chegando
Com minha cabeça
já pelas tabelas
Claro que ninguém se toca
com a minha aflição
Quando vi todo mundo
na rua de blusa amarela

A canção prima pelo lirismo, mas vigora nesse samba o *lirismo político*, e a tensão entre o eu e o nós. Portanto, presencia-se em *Pelas Tabelas* certo "traço épico"[222]. O sujeito

[222] Guardadas as devidas proporções, tomo de empréstimo a definição colocada por Walter Garcia em sua análise da canção *Carioca*. Para o autor, essa canção de Chico "não se trata assim de um lirismo exacerbado,

conta o seu desconforto e desvarios, com a "sua cabeça já pelas tabelas", dado o possível término de uma relação amorosa. Impera a subjetividade e certo egoísmo ao reclamar que ninguém se importa com o seu estado aflito; dessa maneira, a sua narração entra em conflito com o momento histórico no qual se desenrola a matéria cantada. Em meio à multidão, ele se sente sozinho, confundindo as manifestações públicas com os seus desejos individuais: "Quando vi todo mundo na rua de blusa amarela/Eu achei que era ela puxando o cordão/Oito horas e danço de blusa amarela/Minha cabeça talvez faça as pazes assim". Numa perspectiva de auto reconciliação, na esperança de fazer as "pazes" com ele mesmo, também é envolvido pela consciência coletiva da manifestação. Ocorre a "superposição de imagens da cena pública e do cotidiano amoroso do indivíduo, em que a explosão libertária das forças da política se superpõe à inerente natureza privada do amor [...]" (STARLING, 2009, p. 60).

Figura 10. Chico Buarque de Hollanda.

A análise de Heloísa Starling é interessante, e para a autora o contexto no qual o sujeito se insere é o das manifestações pelas "Diretas Já", ocorridas em abril de 1984. O seu principal argumento consiste em demonstrar que o sentido de *Pelas Tabelas* alia-se à conclusão de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, isto é: a autonomia da esfera

---

prototípico, que só enxerga o mundo exterior como reflexo de suas próprias disposições internas. Daí eu chamar *narrador ao eu-lírico*, sublinhando o traço épico de seu lirismo" (GARCIA, 2013a, p. 145).

privada em detrimento da "hipertrofia" da esfera pública, que marca a formação da estrutura sócio-política brasileira[223]. Nas palavras de Starling (2009, p. 62), "é essa lógica afetiva que determina, em primeiro lugar, o significado da experiência política vivida pelo personagem da canção de Chico Buarque". É a ética da vida privada que orienta a sua vivência política. Diante disso, ainda de acordo com a autora, ele ouve "'a cidade de noite batendo panela', vale dizer, o som impressionante da mobilização popular na noite que marcou a vigília da votação, no Congresso Nacional, da emenda Dante de Oliveira", e transfere a questão aos seus afetos amorosos (STARLING, 2009, p. 62-63). Com isso se sente confortável para dizer: "Quando vi a galera aplaudindo de pé as tabelas/Eu jurei que era ela que vinha chegando/
Com minha cabeça já pelas tabelas/ Claro que ninguém se toca com a minha aflição". Diante dessa fluidez entre o público e o privado, o sujeito da canção não consegue separar os seus afetos da cena pública. Nesse ponto, Starling percebe uma característica típica da cordialidade:

> [...] continua persistindo um traço de cordialidade estruturado na sociedade brasileira em que atua o personagem da canção de Chico Buarque, um homem de paixões intensas e, portanto, dominado pelo coração, que se encontra subitamente exposto a uma dupla condição de choque. Por um lado, choque provocado pela tensão entre o associativismo francamente igualitário produzido pela ação conjunta da multidão, em confronto com a personalidade única e irredutível de cada um isoladamente. Por outro lado, e do ponto de vista do personagem da canção, o choque é também o resultado da possibilidade de assistir, quase impotente, ao deslocamento de sua identidade específica, para ver-se engolfado na condição rigorosamente abstrata de cidadão que exige, nas ruas da cidade, seu direito de escolha política. [...] Talvez seja essa instabilidade [...] a razão do aprofundamento do caráter autoritário e predatório da modernização brasileira (STARLING, 2009, p. 66).

A questão da cordialidade aliada ao predomínio dos afetos em prejuízo da cena pública são referências que, como sabemos, formalizam as relações e as instituições brasileiras, estando imersas em nossas raízes; tais dados estruturais dão sentido ao sujeito da canção de Chico Buarque. Contudo, outros elementos compõem o quadro de *Pelas*

[223] Essas questões colocadas pela autora também podem ser verificadas nos seus artigos "O Tempo da Delicadeza Perdida: Chico, Sérgio e as Raízes do Brasil" (2012); "Uma república *pelas tabelas*" (2004).

Tabelas. Sem discordar da análise apresentada por Starling, há no eu-lírico – desnorteado com problemas de ordem pessoal – perceptível desajuste quanto ao encadeamento da narrativa do tema que ele nos conta, em conjunto com a totalidade da canção, pois não consegue estabelecer um ponto final para o seu problema. Não se trata de um indivíduo em sã consciência sobre os seus atos e suas palavras, porém, alguém que está visivelmente transtornado, tomado pela loucura. Nessa medida, a questão da cordialidade deve ser relativizada, verifica-se a reclamação de alguém que parece preso a um eterno presente, a um tempo que roda e volta ao mesmo lugar, com implicações, como veremos, para a não resolução da canção.

Pela escuta atenta de *Pelas Tabelas* percebo, em concordância com Garcia (2013a), o vigor de uma estrutura cíclica que faz com que a noção do vir a ser, de projeto para o futuro, se torne impossível. Na análise de Walter Garcia sobre a canção *Carioca*, ele percebe a sua estrutura circular "por meio da qual, no momento mais crítico da letra, a espiral gira em falso e retorna ao início". Em termos gerais, Garcia afirma que "narrativas com construção cíclica têm marcado o trabalho mais recente" de Chico Buarque, especialmente a canção *Pelas Tabelas* e os romances *Estorvo* e *Benjamin* (GARCIA, 2013a, p. 214). Após uma minuciosa análise da estrutura musical, o autor também percebe o quanto o eu-lírico está imerso numa "confusão", "enredado em si mesmo, com dificuldades para compreender o que se passa a sua volta, ou seja, para exercer a sua capacidade de discernimento. *Pelas Tabelas* é assim a peregrinação de um obsessivo em moto-contínuo [...]" (GARCIA, 2013a, p. 218)[224].

Compartilho da análise de Garcia, porém, a partir de uma perspectiva sociológica, devo acrescentar que esse movimento perpétuo é indicativo da falta de projeto, de um vir a ser do sujeito da canção que, tal como o autor observou, é uma condição cara às recentes obras de Chico. Mas a indicação para o início dessa teia circular encontra-se nos versos finais de *Bye Bye Brasil*, como vimos, em que o aventureiro lamenta no fim da canção: "o sol nunca mais vai ser por". Esses versos expressam que o tempo está confinado a um

[224] A análise detalhada da estrutura musical de *Pelas Tabelas* pode ser consultada em Garcia (2013a, p. 215-218), em que a estrutura do movimento perpétuo se explicita.

presente perpétuo. A personificação disso encontra-se no eu-lírico narrador de *Pelas Tabelas*.

O drama vivido pelo personagem de Chico Buarque torna-se permanente, dado que a canção não tem fim. Ela se estrutura, assim, em um *moto-perpétuo*, *contínuo*, característica também observada por Walter Garcia (2010) ao analisar a canção *Águas de Março* (1972) de Tom Jobim[225]. No que se refere à canção de Jobim, Garcia avalia que é justamente esse movimento perpétuo que a orienta. Mas o autor indica a existência de várias canções que se articulam por meio do *moto-contínuo* no cancioneiro da música popular brasileira. Nos seus termos:

> O que eu identifico são outras estruturas semelhantes no âmbito da canção popular-comercial do Brasil, levando-se em conta composições que se relacionam, de alguma maneira, com a trajetória de Tom Jobim. Embora a simulação de um movimento perpétuo deva ser avaliada caso a caso, exemplos anteriores a 'Águas de Março' são 'O que é que a baiana tem', de Dorival Caymmi [...], 'Berimbau', de Baden Powell e Vinícius de Moraes [...]. [...] Em 1972, foi composta e gravada 'Júlia/Moreno`, de Caetano Veloso. Nos anos seguintes, lançaram-se 'A tua presença morena', também de Caetano Veloso, 'Corrente' e 'Pelas Tabelas', ambas de Chico Buarque [...] (GARCIA, 2010, p. 47).

O movimento perpétuo da canção *Pelas Tabelas* também foi notado por Fernando Couto, ainda que o autor não utilize esses termos. A seu ver, *Pelas Tabelas* representa aspectos céticos e irônicos, além de bem humorados. A comicidade da canção estaria em omitir as características de reivindicação democrática e, sobretudo, na "possibilidade de estabelecer uma identidade entre o sentimento individual desse sujeito desprezado e o da massa desejosa das eleições diretas, igualmente desprezada em seus anseios" (COUTO, 2007, p.76). Para o autor ocorre na canção uma dupla frustração: tanto do povo quanto do eu-lírico; é importante em sua análise a percepção de continuidade do tema que vincula o final do verso anterior ao início do outro, constituindo-se numa "corrente", num

[225] Segundo a explicação de Walter Garcia (2010, p. 45) *Águas de Março* é construída com versos curtos e "cantada em um padrão de quatro compassos musicais. Esse padrão diz respeito tanto à estrutura métrica da melodia quanto à estrutura métrica da harmonia. Ocorre que, por conta da sua própria forma, um padrão musical é sucedido imediatamente por outro, sem compasso de espera [...] Uma quadra é cantada logo após a outra, quase num fôlego só. É desse modo que, no seu todo, a canção se arma em moto-contínuo [...]".

"movimento contínuo": "Ando com minha cabeça já pelas tabelas/(...) Eu achei que era ela puxando o **cordão/ Dão** oito horas e danço de blusa amarela/(...)Eu pensei que era ela voltando pra **mim/ Minha** cabeça de noite batendo panelas". Tal continuidade acaba por gerar um impasse na canção, pois:

> Se, de um lado, isso parece eternizar aqueles sentimentos de resistência e esperança, de outro, o movimento evidencia uma aporia, um impasse – realizado concretamente nesse voltar-se da canção sobre si mesma. Isto é: nem a "galera", nem o "eu" terão sua celebração. Assim, a canção, que poderia se consagrar como hino de resistência, situa-se no espaço da dúvida e do questionamento bem-humorados e irônicos. Esse ruído na comunicação do *eu* com o *outro* também atinge o exercício da arte na sociedade moderna: sem rejeitar essa comunicação, ou sua necessidade, o que a arte de Chico Buarque propõe é o levantamento de alguns obstáculos à sua consecução. Dentre esses obstáculos, estão aqueles próprios da relação do artista com a sociedade de massas (COUTO, 2007, p. 76-77).

Por meio de um ponto de vista distinto das observações do autor, não há nessa derrota individual e coletiva "questionamentos bem-humorados", mas a constatação da tragédia do sujeito e da nação, em meio à levada do samba. Tragédia essa que, no âmbito da estrutura narrativa da canção, está condenada a um presente cíclico, reforçada pela estrutura do movimento perpétuo, que impede o eu-lírico de vivenciar e apreender a história, visto que "a narrativa apresenta com certa ironia a total desvinculação entre o sujeito e os acontecimentos históricos, embora estes estejam permeando o seu dia-a-dia" (CORREA, 2011, p. 123). Isso talvez justifique a sua fala entrecortada, na qual figuram imagens dissociadas que perturbam até o ouvinte.

Em *Pelas Tabelas*, a narrativa lamentosa do eu-lírico gera desconforto, loucura, e não comicidade. É na chave da *esquizofrenia* que *Pelas Tabelas* se orienta. Essa categoria, que explicarei melhor no decorrer da análise, é central para o entendimento da canção. Embora a esquizofrenia seja uma noção clínica, não a utilizo nessa perspectiva. O termo esquizofrenia que dá sentido para *Pelas Tabelas* representa um diagnóstico social correspondente às experiências vividas pelos indivíduos no capitalismo tardio. Nesse sentido, trata-se de um diagnóstico emprestado da psicanálise para compreender a sociedade contemporânea. Ora, com a "cabeça já pelas tabelas", e descontente porque

ninguém se importa com o seu estado no meio da multidão, a sua narrativa se desenrola em círculo.

A estrutura narrativa dessa canção cíclica orienta-se em retratar a condição do sujeito na modernidade tardia que, sem identidade e perspectivas de futuro, torna-se um *esquizofrênico* (não um obsessivo) dado a sua relação com o tempo. Tomo como orientação as observações de Jameson que, baseado na teoria do psicanalista francês Jacques Lacan, aponta para a esquizofrenia como um sintoma social da pós modernidade. O autor descreve o esquizofrênico como alguém que não tem a dimensão temporal, perde a noção do tempo, e não consegue articular a linguagem, nem ter a experiência de continuidade daquilo que vivencia. Por isso, está condenado a viver num *presente perpétuo*, no qual diversos momentos do seu passado não se conectam e, assim, ele não vislumbra nenhum futuro no horizonte[226]. Todavia, a apreensão do mundo pelo esquizofrênico é intensa. Tal intensidade é apresentada em várias passagens da canção de Chico: "Minha cabeça de noite batendo panelas" / "Provavelmente não deixa a cidade dormir" / "Minha cabeça rolando no Maracanã" / "Claro que ninguém se toca com a minha aflição". Segundo Jameson, essa experiência esquizofrênica pode ser vivenciada na música do americano John Cage, a qual imprime "frustração" e "desespero": "um silêncio condenado ao esquecimento a cada novo e estranho presente sonoro, o qual também vai desaparecer. Esta experiência podia ser ilustrada com muitos tipos de produção cultural contemporânea." (JAMESON, 1985a, p. 23).

Na matéria de divulgação do disco de Chico, a revista *Veja* (1984, p. 84) em alusão à canção *Vai Passar*, coloca o seguinte título: "O Poeta do Sanatório: em seu novo LP, Chico Buarque canta o país das loucuras". Porém, de acordo com a análise acima observo como a sua matéria cantada figura outro tipo de "sanatório geral" que, talvez, não "vai

[226] Guardadas as devidas proporções, dado que Jameson é um pensador norte-americano e a minha análise reporta a pensar o Brasil dos anos 1980, penso que a experiência do eu-lírico de *Pelas Tabelas* pode ser expressa pela chave da esquizofrenia colocada por Jameson. Em particular, "a experiência esquizofrênica é uma experiência da materialidade significante isolada, desconectada e descontínua, que não consegue reconhecer sua identidade pessoal no referido sentido, visto que o sentimento de identidade depende de nossa sensação da persistência do eu e de mim através do tempo" (JAMESON, 1985, p. 22). A relação da esquizofrenia na modernidade tardia, ou na chamada pós-modernidade, também pode ser vista em Harvey (2004).

passar": a *esquizofrenia* – como tendência social – de um tempo preso em si mesmo no qual os projetos não encontram alcance. Um tempo com desajustes de toda ordem que gira, gira e retorna ao mesmo ponto, tal como a narrativa do eu-lírico de *Pelas Tabelas*, e a estrutura musical que a fundamenta. Em síntese, um contexto em que a possibilidade de apreender a totalidade histórica e fazer disso a base para o vir a ser encontra-se estilhaçado e em franco declínio orienta a canção *Pelas Tabelas*.

6.2.2 Eu posso vender. Quanto quer pagar?

> *Eu estou sentindo um clima de fascismo nas ruas, no trânsito, na cara das pessoas, como eu nunca tinha visto neste país. Essa prepotência de quem tem alguma coisa, de quem é dono de alguma coisa [...] A classe média que está se salvando com medo de cair de status; a classe média alta com medo de virar classe média baixa, e a classe média baixa com medo de se proletarizar. Isso tudo é uma doença terrível. [...] Uma parcela considerável da classe média que partiu para as diretas-já é a mesma que 15 anos antes botava "Brasil, Ame-o ou Deixe-o" no vidro traseiro do carro. Não é que a classe média é uma bosta, é que existe uma maioria silenciosa que realmente é facilmente manobrada. Eu já disse isso em 70 e poucos, quando estive na Argentina, quando a classe média do "Brasil, Ame-o ou Deixe-o", "Brasil, Ame-o ou Morra" ia a Buenos Aires para comprar coisas na Calle Florida. Eu estive lá mais de uma vez e via brasileiros lotando as churrascarias e ficavam lá cantando "Eu te amo, meu Brasil, eu te amo". Eu tinha nesse momento uma vergonha profunda de ser brasileiro [...]* (HOLLANDA, 1987, s/p)[227].

A partir dos anos 1980 a produção artística de Chico Buarque tornou-se menos intensa se comparada a sua explícita militância política como artista-cidadão. Entre o final da década anterior e o início dos anos 1980, Chico fez os shows de 1º de Maio no Rio de Janeiro (registrado em compacto), contudo, as apresentações programadas para o Sindicato dos Metalúrgicos do ABC em São Paulo foram proibidas, mesmo com todos os ingressos vendidos. Ainda neste ano viajou para Angola já independente da colonização portuguesa, junto com artistas como Dorival Caymmi, João do Vale, Martinho da Vila, Dona Ivone

[227]Entrevista de Chico Buarque à *Revista Afinal* (1987). Disponível em http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_afinal_87.htm.Acesso em 22 jul. de 2014.

Lara, Djavan, Elba Ramalho, dentre outros. Também esteve em Lisboa participando de uma festa promovida pelo jornal *Avante*, órgão oficial do Partido Comunista Português. Como se sabe, o compositor envolveu-se ativamente nas Campanhas pelas "Diretas Já" no início da década. Portanto, apesar da produção do disco "Vida" (1980), "Almanaque" (1981) e depois de três anos o lançamento do LP "Chico Buarque" (1984), foi com o disco "Francisco" (1987) que o compositor voltou à cena artística e, principalmente, aos palcos:

> [...] O disco Francisco - o 15° LP solo como cantor, e o 25º' de sua carreira de 22 anos -, Chico prepara-se para voltar ao palco depois de 12 anos de ausência. Nestes 12 anos, participou de diversos shows coletivos, no Brasil, em Cuba, na Nicarágua, na França, na Suíça - mas sempre para apresentar apenas duas ou três músicas; aqui, foram em geral shows de sentido político, como os organizados pelo Centro Brasil Democrático no Morumbi, em São Paulo, no Beira-Rio, em Porto Alegre, ou no Riocentro, no Rio de Janeiro; e depois vieram os comícios políticos, pelas diretas ou por candidatos da esquerda [...] No show, Chico pretende mostrar para ouvidos novos músicas velhas [...] Nesse disco - que foi saudado por parte da imprensa como a volta de Chico Buarque depois de cinco anos de silêncio [...]Chico reconhece haver uma característica diferente de muitos dos anteriores (Revista Afinal, 1987).

Esse disco é composto por várias canções inéditas com exceção de *Bancarrota Blues*, composta em 1985 para a trilha sonora da peça "O Corsário do Rei", de Augusto Boal. A trilha da peça, feita em conjunto com Edu Lobo, resultou no lançamento de um disco homônimo em 1985[228]. Mas assim como em *Bye Bye Brasil*, *Bancarrota Blues* ganhou autonomia na medida em que foi regravada com novos arranjos nesse disco de 1987 – no qual me apoio para a análise – e no CD duplo "Chico ao Vivo" (1999)[229]. À maneira de *Bye Bye Brasil* e *Pelas Tabelas*, esta canção retrata um país em transformação, rumo à bancarrota – como bem indica o título. Todavia, a canção se assenta num pressuposto histórico importante a fim de refletir sobre o presente: o nosso passado colonial

[228] Para a leitura da peça conferir: BOAL, Augusto. *O Corsário do Rei*. De maneira geral, ambientada no século XIX, no Rio de Janeiro, a peça discute a corrupção clerical, as falhas administrativas no Brasil e, especialmente, as mazelas provocadas pelo capitalismo. De inspiração bretchiana, o texto concilia engajamento com humor.

[229] Sobre isso conferir: Starling (2012, p.71).

e escravocrata; ou seja, Chico foi "buscar no passado escravocrata a melhor metáfora do Brasil contemporâneo" (SILVA, 2004, p. 95). Segue o tema:

Uma fazenda
Com casarão
Imensa varanda
Dá gerimum
Dá muito mamão
Pé de jacarandá
Eu posso vender
Quanto você dá?
Algum mosquito
Chapéu de sol
Bastante água fresca
Tem surubim
Tem isca pra anzol
Mas nem tem que pescar
Eu posso vender
Quanto quer pagar?
O que eu tenho
Eu devo a Deus
Meu chão, meu céu, meu mar
Os olhos do meu bem
E os filhos meus
Se alguém pensa que vai levar
Eu posso vender
Quanto vai pagar?
Os diamantes rolam no chão
O ouro é poeira
Muita mulher pra passar sabão
Papoula pra cheirar
Eu posso vender
Quando vai pagar?
Negros quimbundos
Pra variar
Diversos açoites
Doces lundus
Pra nhonhô sonhar
À sombra dos oitis
Eu posso vender
Que é que você diz?
Sou feliz
E devo a Deus
Meu éden tropical
Orgulho dos meus pais
E dos filhos meus
Ninguém me tira nem por mal

Mas posso vender
Deixe algum sinal

Bancarrota Blues, assim como *A História de Lili Braun* (igualmente em parceria com Edu Lobo), estrutura-se na linguagem do blues, gênero norte-americano ligado aos negros do Sul, cuja origem associou-se com as chamadas *work songs*, canções tristes e melancólicas que embalavam os trabalhadores negros durante a exaustiva colheita do algodão. Contudo, mais do que um simples blues, essa canção apresenta do ponto de vista formal minucioso cuidado na interação entre letra e melodia, "não é um blues típico, de três acordes: trata-se de música com harmonia sofisticada, dividida em duas partes, a primeira em tom maior, com sétima e nona no acorde principal, e a segunda em relativa menor". Nessa direção, "[...] está muito mais para jazz do que para blues" (CONFORTE, 2010 p. 79).

Do ponto de vista do tema, observa-se a descrição de uma fazenda tipicamente colonial, representativa de um país agrário, onde o protagonista vai narrando as qualidades ornamentais do lugar a fim de se livrar da propriedade: "uma fazenda/ com casarão/ imensa varanda". Embora exiba as suas inúmeras vantagens, ele se coloca disposto a vendê-la. Mas por quê? Seria a representação da decadência daquele Brasil rural, agrário, rumo ao surto modernizante? Trata-se, sem dúvida, desse contexto que segundo André Conforte (2010) lembra o livro de contos de Monteiro Lobato, *Cidades Mortas* (1919), no qual o escritor retrata a crise do ciclo do café no Vale do Paraíba.

Mais uma vez Chico figura a nação em movimento, demonstrando um país contrário daquele para "inglês ver". Pois, para Larry Rohther – correspondente do *The New York Times*:

> [...] antigos baluartes da música pop brasileira como Chico Buarque, que é considerado por seus pares como o maior letrista em português, graças a músicas como "Cálice", um ataque alegórico dos anos 1970 à ditadura militar então no poder e que aparece na fita e CD de Byrne, mas não no álbum, estão compartilhando do mesmo pessimismo. Seu "Bancarrota Blues" [...] compara o Brasil a um "rancho com uma casa grande e uma imensa varanda", onde "os diamantes rolam no chão e ouro é como poeira", mas que ainda

> assim está a leilão. "Eu posso pagar, quanto vai pagar?", canta um melancólico Chico Buarque. [...] Essa, entretanto, pode não ser a mensagem que o mundo externo quer ouvir (ROHTER apud PAGANOTTI, 2010, p. 11)[230].

Na contramão do elogio ao país do carnaval e do samba – (o que, talvez, agradaria estrangeiros como Rohter) – *Bancarrota Blues* figura uma nação tradicional, que se coloca à venda a fim de se libertar do seu passado colonial.

Pois bem, sabemos que o narrador é um fazendeiro, coronel, em crise financeira, em bancarrota, buscando, talvez, outro "ofício". Ao contrário da melancolia do vendedor do *Realejo*, a entonação do protagonista de *Bancarrota Blues* encontra-se distante desse sentimento. A proposta da venda, especialmente o desespero para fechar o negócio com o possível comprador se sobrepõe à melancolia da perda da propriedade. Mas a condução rítmica da música, em vários momentos, particularmente as intervenções melódicas do trompete, com o efeito da surdina, faz com que a canção "chore", dado que o som tocado nos agudos remete a gritos, choro. Porém, é um choro em certa medida sedutor. Segundo interpreta Heloisa Starling (2012), *Bancarrota Blues* encontra-se na chave da corrupção, expressando o hiato da "nossa identidade coletiva"; nessa linha, a canção não condensa o sentimento melancólico do blues à toa. Como explica a autora, o movimento da canção:

> [...] Combina a brutalidade original do passado escravocrata que se encontra na raiz da identidade brasileira, com o substrato musical do blues [...]. No vácuo de identidade coletiva em que o Brasil contemporâneo se assentou, tudo pode ser colocado à venda, [...] tudo depende, [...] do quanto nos dispomos a pagar; a lógica do interesse público foi banida ou abandonada por todos os que consideram legítimo, aceitável ou compreensível estar à margem da lei. [...] Em 'Bancarrota Blues', a corrupção não poupa ninguém e os últimos filhos que ainda restam ao

[230] Versão original da citação: "Meanwhile, old reliables of Brazilian pop music such as Mr. Buarque, who is regarded by his peers as the foremost lyricist of the Portuguese language, thanks to songs such as "Calice," a mid-1970's allegorical attack on the military dictatorship then in power and which appears on the Byrne cassette and CD but not the album, are partaking of the same pessimism. His "Bankruptcy Blues," […] compares Brazil to "a ranch with a big house and an immense veranda" where "diamonds roll on the ground and gold is like dust" but which nonetheless is up for sale to the highest bidder. "I can sell it; how much are you willing to pay?" a melancholy Mr. Buarque sings. (…) That, however, may not be the message that the outside world wants to hear". In: ROHTER, Larry. "Brazilian Pop, Uneasy in the Spotlight", *The New York Times*, 23/04/89. Para maiores informações cf. PAGANOTTI, Ivan. *Pelos olhos de um observador estrangeiro: representações do Brasil na cobertura jornalística do correspondente internacional Larry Rohter pelo The New York Times*, 2010.

> Brasil desfilam a prevalência de seu individualismo utilitário [...], e equilibram sua condição política precária negociando *pátria* e *nação* por intermédio dos versos da canção (STARLING, 2012, p. 71, grifos da autora).

Mas combinado a esse lamento musical, dissociado da entonação do narrador, ocorre também um tom visivelmente sedutor para que a venda aconteça; tal sedução se exprime pelas intervenções do solo de trompete. Portanto, mais do que melancolia, a canção revela um apelo erótico, de sensualidade e conquista do comprador que, de certo modo, estrutura a linguagem do blues e do jazz. Ademais, a narrativa é construída com ironia e exagero, manifestando aspectos exóticos da fazenda: "Dá jerimum/Dá muito mamão/Pé de jacarandá [...]/ [...]Tem surubim [...]/ [...]Papoula pra cheirar". Um verdadeiro "éden tropical", onde "diamantes rolam no chão/ O ouro é poeira".

A canção sugere a existência de escravos – o que faz o ouvinte compreender como o tempo histórico da narrativa se passa possivelmente no século XIX antes da abolição – em três momentos. Nos versos: "tem isca de anzol/ mas nem tem que pescar", indica a presença de alguém que realiza o trabalho para o coronel, bem como no trecho "negros quimbundos /pra variar/diversos açoites", essa condição se torna explícita. Nesse ponto, a entonação do narrador, particularmente, em "pra variar" apresenta uma extensão melódica que denota alegria revestida de sarcasmo e certa malandragem. Por fim, na frase sedutora "muita mulher pra passar sabão", figura a presença das escravas na fazenda que, como se sabe, eram absurdamente violentadas pelos seus "senhores". Ora, não se deve imaginar que essas mulheres fossem as suas filhas, as "sinhás". Ela também revela a mistura com a cultura negra, o que não isenta as violências sexuais e as advindas dos "açoites", por meio do seguinte trecho: "doces lundus/ pra nhonhô sonhar/ à sombra dos oitis". Nhonhô era o modo como os escravos geralmente tratavam os seus senhores. Em meio à batucada africana, particularmente, através da dança lundu, os senhores poderiam dormir em baixo da árvore[231]. Esses versos configuram igualmente o caráter cordial do narrador da canção, contudo, deve-se lembrar de que "com a simples cordialidade não se criam os bons princípios. É necessário algum elemento normativo sólido, inato na alma do povo, ou

[231] Sobre o Lundu conferir: Tinhorão (1998, p. 99-113).

mesmo implantado pela tirania, para que possa haver cristalização social" (HOLANDA, 2003, p. 185)[232].

Bancarrota Blues condensa, em poucos versos, elementos substanciais do pensamento social brasileiro e do processo de formação do país que, no contexto descrito pela canção, encontrava-se na bancarrota da economia agrária. O já citado desespero do fazendeiro sobre a necessidade de venda da fazenda é recorrente em toda narrativa, tornando-se mais claro à medida que ele muda os questionamentos sobre o negócio. As seis estrofes que compõem a matéria cantada terminam com a pergunta sobre a venda, contudo, o modo como a questão se coloca demonstra a necessidade aflita do fazendeiro para fechar o seu negócio dada a crise financeira. De início, após a exposição das qualidades da fazenda ele questiona ao comprador "quanto você dá?"; na segunda estrofe, ao relatar parte das belezas naturais da fazenda, embora com "algum mosquito", ele indica que o novo proprietário não precisa realizar trabalho braçal (como a pesca) e pergunta "quanto quer pagar?". Essas perguntas se transformam na terceira e quarta estrofes ao repetir a frase "quanto vai pagar?", ao passo que na quinta estrofe – já tomado pelo desespero pela falta de respostas as suas questões – infere "que é que você diz?"; por fim, pede ao possível comprador que "deixe algum sinal". Esse último verso figura muito bem a sua pressa para conseguir algum dinheiro. À medida que a canção se desenrola, ele coloca até os filhos e a esposa à venda. Ademais, a sua narrativa demonstra o típico proprietário rural, advindo de uma família da aristocracia agrária brasileira, católico, e convicto de que as suas conquistas se devem às graças divinas: "o que eu tenho eu devo a Deus". A palavra Deus aparece em duas ocasiões, na primeira indicando que a sua terra veio das graças do senhor e, aliado a isso, a sua felicidade. Outro ponto a destacar se encontra na própria questão do domínio da propriedade que em dois versos acentuam certo temor do fazendeiro com uma possível expropriação: "se alguém pensa que vai levar" e "ninguém me tira nem por mal". Não obstante as maravilhas do seu "éden tropical", conquistado pelo suor e trabalho da sua família (antes fosse!), ele pode colocá-la à venda; mas doar e deixar que alguém se aproprie da terra talvez improdutiva, dado o declínio da economia agrária que a canção enseja, não.

[232] Sobre essa questão ver: Garcia (2013a, p. 103).

Nas entrelinhas percebe-se a ironia da canção, visto que se a propriedade é tão valiosa, por que vendê-la? A partir de uma interpretação semiótica, André Conforte faz as seguintes observações:

> Do ponto de vista discursivo, essa canção tem mecanismos interessantíssimos de escamoteação da verdade: trata-se de um gênero meio híbrido, já que apresenta elementos de anúncio de classificados, mas o modo de organização textual é o argumentativo – ao longo do texto, delineiam-se argumentos muito favoráveis à compra da fazenda. O problema é que, nas entrelinhas desses argumentos, revela-se o desespero do fazendeiro para tentar vender a propriedade, uma vez que, ao fim de cada estrofe, ele vai mostrando, gradativamente, a disposição de vender a fazenda a qualquer preço[...]. A descrição do local é exagerada, hiperbólica, transforma-o num locus amoenus, com atenuação até mesmo dos naturais incômodos de uma vida campestre: "algum mosquito", quando sabemos o quanto de insetos incômodos há numa fazenda. O confronto entre o absurdo das facilidades oferecidas pela propriedade e a insistência do dono em vendê-la só confirma o título: o dono está na bancarrota e precisa vendê-la a qualquer preço, pois precisa de dinheiro imediatamente (deixe algum sinal...) (CONFORTE, 2010, p.78).

Além disso, do ponto de vista musical, a cada pergunta sobre a venda a parte instrumental da canção insinua a espera por uma resposta, a entonação do narrador é mais amena, no sentido de tentar seduzir o comprador para que a compra se efetive. Nesse ponto, ocorre a empreitada de fetichizar a sua mercadoria, e os arranjos da canção contribuem a esse sentido de encantamento da forma mercadoria. É na chave da sedução, do fascínio por um lugar exótico colocado à venda que a canção se assenta. Mas para Fernando de Barros e Silva (2004), não é apenas a propriedade que está à venda, porém "um estilo de vida desfrutável" ('chapéu de sol', 'diamantes rolam no chão', 'muita mulher pra passar sabão', 'negros quimbundos', 'papoula pra cheirar'). Em suas considerações finais Silva compreende que:

> Mais do que alegorizar o país de Sarney, Collor, FHC ou Lula, 'Bancarrota Blues' identifica, pelo escárnio, um problema que lhes é anterior e ao mesmo tempo os ultrapassa: a situação de uma nação cujo atrativo se resume a um estilo de vida exótico a ser consumido. Chico mais uma vez flagra o aspecto cínico e ornamental de uma cultura que se tornou incapaz de articular qualquer projeto coletivo de vida material (SILVA, 2004, p. 95).

Contudo, deve-se lembrar de que esse estilo de vida confortável ao qual Silva faz referência, só é possível na medida em que é retirada a liberdade do outro, no caso, a dos escravos. Diante disso, *Bancarrota Blues* ironiza a venda desse "estilo de vida" na chave da conquista e da sedução – condições interligadas ao consumo. Indo além, pode-se supor que a fazenda é metáfora para o País que na década de 1980, na onda do neoliberalismo, colocou-se à venda para se integrar à nova ordem da modernidade tardia. Toda essa trama é realizada num blue-jazz, por assim dizer, a fim de encantar os olhos do comprador. É uma chamada apelativa, desesperada para sair da condição agrária falida rumo à modernização a qualquer preço. É uma nação que busca se integrar à nova ordem propagandeando aquilo que tem de "melhor" e ofuscando a sordidez do seu passado escravocrata ao som, cordial, de "doces lundus pra nhonhô sonhar".

Capítulo 7

E aquele projeto ainda estará no ar? A MPB na Globalização: considerações sobre a obra de Chico Buarque e Caetano Veloso

"A MPB endeusada virou periferia no Brasil". Esta matéria escrita por Tárik de Souza no final da década de 1990 é representativa de como a "instituição sociocultural" passou a ocupar um espaço menor no *mainstream* da música popular brasileira. Desterritoralizada, e saudada por músicos estrangeiros como David Byrne, Kurt Cobain, dentre outros, ela se tornou secundária à escuta nacional:

> A chamada linha evolutiva da MPB que resultou na antropofagia tropicalista foi rompida pela erupção brega impulsionada pela massificação de sucedâneos sonoros a partir dos sertanejos hegemônicos da era Collor. [...]. A MPB hoje endeusada no planeta – da intelligentsia americana ao acid jazz e drum'n'bass inglês – virou periferia em seu país. O mesmo Brasil que produziu refugiados políticos, hoje promove um monstruoso cisma estético. Nossa arte musical de melhor qualidade – descontadas as raras exceções que confirmam a regra – só sobrevive no exílio (SOUZA, 1999, p. 169, grifos meus).

Embora ela ainda carregue espaço privilegiado como forma artística vinculada a uma memória que apresenta status de bom gosto, o vínculo nação e canção (MPB) não mais vigora. Além disso, a MPB passou a simbolizar "modernidade nos EUA", especialmente o tropicalismo. Como comenta o jornalista Guto Barra (1999, p. 166), "além do aval de nomes como Sean Lennon, Cibo Matto e Hihg Llamas, uma série de fatores vem contribuindo para uma mudança na maneira com que o samba, a bossa nova e a Tropicália vêm sendo vistos nos EUA". Nas palavras do músico estadunidense Arto Lindsay, os americanos "estão cada vez mais percebendo o modernismo do Brasil. O interesse pelo tropicalismo [...] mostra que mudou a maneira como os americanos estão enxergando o Brasil" (LINSAY, 1999, p. 166). Mas essa descoberta da "modernidade" brasileira por meio da MPB mistura aspectos da "brasilidade" com a música eletrônica norte-americana. Como afirma o produtor musical brasileiro radicado nos EUA Becó Dranoff, em fins da

década de 1990 já se pode atestar "uma cena brasileira no circuito internacional", dado que "todas as grandes cidades do mundo já têm uma noite de música brasileira sofisticada". Ao contrário das isoladas aparições que tiveram referências na bossa nova, "hoje o que se vê é uma internacionalização do pop" (DRANOFF, 1999, p. 166). Esta internacionalização associa-se à descoberta dos ritmos brasileiros por DJ´s que buscam "beats 'orgânicos'"[233]. Tais falas anunciam a inserção da MPB na mundialização.

Ora, a cena musical dos anos 1990 é marcada pela sua "efetiva globalização, com a constituição de um 'sistema aberto' de produção, baseado na inovação tecnológica e na terceirização das atividades" (VICENTE, 2002, p. 270). Em meados desses anos o "segmento sertanejo" começa a entrar em declínio e surge no mercado "uma nova modalidade de samba, identificada como 'pagode' ou 'neo pagode', que incorpora elementos das baladas românticas da Jovem Guarda, do sertanejo romântico e até mesmo da música negra norte-americana" (ZAN, 2001, p. 118). Em conjunto com o "neo pagode" outras tendências compartilharam o mercado fonográfico como o *Rap* e o *Manguebeat*. Em todas estas manifestações há referências mundializadas, mostrando as estreitas articulações que tendem a se estabelecer entre o local e o global. Como explica Zan:

> O sertanejo mistura aspectos da música caipira, do brega e do pop internacional; o neo-pagode, aspectos da roda de samba e do fundo de quintal com o pop; o Axé mescla o samba baiano com o *reggae*; o Manguebeat articula elementos dos gêneros populares pernambucanos com a música pop. Apenas o Rap parece fazer o caminho inverso ao reproduzir o estilo característico dos jovens negros e latinos dos bairros pobres das grandes cidades norte-americanas, incorporando temáticas ligadas ao duro cotidiano das periferias das metrópoles brasileiras. Com exceção dos compositores de Rap, os demais recorrem ao discurso da autenticidade da cultura popular brasileira para legitimarem seus estilos. No entanto, as ideias de cultura brasileira e de identidade cultural aparecem fragmentadas por causa de recortes regionais e de classe. Mesmo assim, são utilizadas como elementos legitimadores de segmentos do mercado fonográfico (ZAN, 2001, p, 119).

[233] Conferir a reportagem em: Barra (1999). Sobre o mesmo assunto ver também: Marzorati (1999).

Diante das colocações do sociólogo, ainda que o "discurso da autenticidade da cultura brasileira" sirva para legitimar esses gêneros que surgem na década de 1990, como pensar a nação por meio de aspectos fragmentados? Ou melhor, como entender o interesse dos EUA pela música popular brasileira?

Com o processo de globalização ocorre a inclusão da cultura em um espaço mundial no qual as "identidades restritas" podem ascender[234]. Todavia, há uma identidade hegemônica (mundial) que faz com que a identidade nacional aberta ao mundo se oriente segundo as outras identidades (internacional-popular e restrita). Com isso, "a identidade nacional deve se descentralizar", gerando "sentido a partir de uma nova matriz, agora global" (NICOLAU NETTO, 2009, p. 207). Ela não se alinha apenas à cultura nacional-popular, abrindo-se assim a novas culturas. Segundo Netto, com a mundialização é possível dizer que existe uma identidade mundial que apesar de fragmentada é controladora. Ocorre, sobretudo, um discurso universalizante que é compartilhado com os discursos particulares até mesmo para se territorializar. Diante disso, a identidade nacional "[...] passa a lidar simultaneamente com as culturas nacional-popular, internacional-popular e popular restrita" (NICOLAU NETTO, 2009, p. 208). Compartilho das observações do autor, para quem:

> A marca Brasil, então, surge para representar esta mobilidade em um contexto específico de mundialização. Ela deve ser entendida, assim, como uma das variações possíveis [...] da identidade mundial [...]. Por fim, [...] as identidades se tornam valores em um mercado mundial de símbolos, no qual identidade mundial é predominante, mas que não pode viver sozinha, precisando das outras identidades para que se diferencie (e então ofereça conforto para os pós-modernistas e para os homens de negócio). Neste momento, então, as outras identidades se tornam elas mesmas valores, sendo que, conforme seus prestígios, terão suas integrações na identidade mundial condicionadas (NICOLAU NETTO, 2009, p. 214).

[234] Segundo o sociólogo Michel Nicolau Netto, no contexto da modernidade-mundo existem três tipos de discursos em torno da música popular brasileira, onde "as culturas não apenas se misturam, mas coexistem". Esses discursos seriam: a identidade nacional, vinculada ao nacional-popular; a identidade mundial ligada ao internacional-popular e, por fim, a cultura popular restrita que não está dissociada das outras duas, colocando-se como "manifestações culturais cujos discursos que as circundam se referem a uma imagem de territorialidade fixa, a um grupo determinado formado em torno de questões étnicas [...], mas também poderiam ser etárias, de gênero, de classes sociais etc" (NICOLAU NETTO, 2009, p. 163).

Embora a utopia que estruturou o sentimento nacional-popular da década de 1960 apresentasse problemas e contradições, vigoravam diversificados projetos que tinham em comum a proposição de pensar a nação em sua totalidade; mas a partir dos anos 1990, o discurso sobre a diversidade cultural faz com que o nacional-popular distribua a sua "força" para beneficiar as "culturas internacional-popular e popular restrita" (NICOLAU NETTO, 2009). Esse processo como procurei demonstrar teve as suas raízes a partir do tropicalismo. De maneira geral, torna-se claro o quanto o "esvaziamento do conteúdo utópico" caro aos anos 1960 "é justamente o protótipo da conversão da economia estética de vanguarda ao transvanguardismo pós-moderno" (BROWN, 2007, p. 296) Nessa conjuntura, a canção tende a valorizar o local: "se no início a MPB tinha obsessão pela ideia [...] de 'povo', algumas formas e temáticas atuais de música popular se referem à valorização de cada local, através dos discursos das diversas periferias" (MELLO, 2008, p. 56).

Assim, diante do discurso global também se inclui a predileção pelas diferenças, pois a diversidade é igualmente fundamental para a compreensão da sociedade global. Na medida em que há o reconhecimento de que "a sociedade global é uma realidade em processo [...] está posto o problema do contraponto globalização e diversidade, assim como diversidade e desigualdade, ou integração e antagonismo" (IANNI, 1994, p. 156). Com a fragmentação do mundo em culturas diversas, conforme Netto, "forças bem gerenciadas recolhem as partes e reorganizam-nas numa visão universal que se impõe a todos. O mundo da colcha de retalhos da cultura, na verdade, é um mundo costurado com linhas que poucos detêm". Não é por meio da "diversidade em si que se percebe o mundo, mas pela diversidade condicionada a processos globais" (NICOLAU NETTO, 2011, p.233). Nessa linha, para a inclusão da cultura no mercado global é necessário o aval daqueles que detém o controle da situação, ou seja, "a cultura daqueles locais que a globalização valoriza com a ideia da diversidade deve adaptar-se a uma indústria" cheia de "percepções do mundo dos locais onde seus mercados consumidores são mais significativos" (NICOLAU NETTO, 2011, p. 234). Na valorização das diversas identidades apresentadas nas canções de Caetano a partir dos anos 1970 faltou ao encontro a perspectiva crítica de reconhecimento de que tal valorização por si mesma não representa a perspectiva de democracia cultural,

por outro lado, ela é filtrada por interesses maiores daqueles que detém a hegemonia do processo.

No caso da "descoberta" americana da MPB dos anos 1960 e, especialmente, do tropicalismo, percebo o quanto houve a necessidade de um rearranjo para que ela se situasse no mercado global. A atuação do produtor musical brasileiro Becó Dranoff foi estratégica para esse olhar sobre o Brasil. Em suas palavras, "a música brasileira não faz mais parte do rótulo *World Music*, ela já tem o seu lugar" (DRANOFF, 1999, p.166). Ao contrário da afirmação de Dranoff, pode-se dizer que a música brasileira, reconhecida agora globalmente, se desvinculou do seu lugar e por meio de estratégias palatáveis para a recepção do público estrangeiro, se reconciliou com a cultura estrangeira ao mesmo tempo em que manteve certas peculiaridades que a caracterizassem como brasileira. Porém, isso só foi possível porque na mundialização, dentro de um ponto de vista cosmopolita, "a diversidade cultural é diferente e desigual porque as instâncias e as instituições que as constroem possuem distintas posições de poder e de legitimidade" (ORTIZ, 1999, p. 86)[235].

Pensando a problemática da MPB nessa conjuntura, e diante das declarações acima, tenho como hipótese que a valorização da MPB pelos EUA, particularmente do tropicalismo, é emblemática para refletir sobre o declínio do nacional-popular em favor de uma cultura restrita que, todavia, não deixa de apresentar elementos do internacional-popular e do nacional-popular. Isso explica, por exemplo, a fala de Dranoff, responsável, dentre outros lançamentos, pela produção de uma coletânea de músicas brasileiras para o mercado americano, cujo nome *Caipirissima - Batucada Eletrônica* (2000), lançada por sua gravadora "Caipirinha Records", manifesta algo peculiar do país, mas, por outro lado, as faixas que compõem a coletânea misturam a sonoridade nacional ao som de Ram Science, DJ Dolores, dentre outros. O produtor compreende que "a atenção" recebida pelos EUA "é

[235] A socióloga Miquelli Michetti, embora num trabalho que tem a moda como objeto, demonstrou como os atores mais bem sucedidos "buscarão usar suas fontes geoculturais nos termos requeridos pela modernidade-mundo, ou seja, de maneira *adaptada*, compatível com o mercado global. Para ser conveniente, a *brasilidade,* tal como entendida e operada pela 'moda brasileira', deve ser um híbrido de elementos locais e globais. Ela é, portanto, uma invenção própria à conjuntura de globalização, quando as representações do Brasil como *local* de diversidade são atualizadas, ressignificadas. Sua construção identitária surge, portanto, como um desafio complexo e inacabado, no plural e tem de lidar com as múltiplas exigências do mercado de moda contemporâneo, no qual os atores ocupam posições distintas e contam com capitais desiguais [...]". Conferir: Michetti (2012, p. 340-341).

um reflexo de tudo o que está acontecendo na música internacional, em que o samba influencia o drum'n'bass e assim por diante" (DRANOFF, 1999, p. 166). Na contramão desse entendimento, pode-se dizer que o samba apresenta notabilidade nesse contexto na medida em que o drum'n'bass, por exemplo, o influencia e não o contrário. Ou, talvez, pela ressignificação do samba apropriado à escuta mundializada. Diante das suas palavras torna-se evidente como a reelaboração mundial da música brasileira só encontrou terreno com a conexão de referências da cultura internacional-popular. Sem isso, estaríamos restritos as nossas fronteiras. A fala do jornalista Gerald Marzoratti (1999, p. 169) também contribui nesse sentido. Referindo-se ao tropicalismo diz: "apenas com o advento da apropriação e reciclagem, por meio da combinação e recombinação estética nos EUA, é que o tropicalismo finalmente pôde ser ouvido pelo que ele é radical e engenhosamente pop". Ou pelo o que ele foi, até determinado momento radical.

Dadas essas mudanças e a abertura provocada pela globalização, a MPB passa de veículo expressivo de uma cultura nacional-popular a um tipo de cultura restrita combinada à cultura internacional-popular. Além de bem vinda e vantajosa economicamente aos produtores internacionais. A MPB legitimada na década de 1970 como se insere diante dessas mudanças? Qual o seu vigor em meio a "tantas novidades"? Segundo Alcino Leite Neto, "existe uma música brasileira que não depende do Brasil" para se constituir, "depende apenas do Brasil como mito musical, como memória de ritmos" (LEITE NETO, 2002, p. 42). Esse tipo de canção, de acordo com o autor – cuja observação vai ao encontro das palavras de Tárik de Souza – "vive sem o mercado e o público brasileiros, mas arrebata audiências exclusivas da Europa, dos EUA e do Japão. Sérgio Mendes é o patriarca dessa tendência. Astrud Gilberto é a musa histórica. Bebel Gilberto é a mais nova estrela" (LEITE NETO, 2002, p. 42). Nessa perspectiva, o autor expressa como a MPB cedeu espaço à *MBM, Música Brasileira Mundializada*, visto que para os novos artistas não há a preocupação em serem "reconhecidos em seu lugar de origem"; o que importa, sobretudo, é "o impacto no mercado da *World Music* dos países desenvolvidos". Para os seus produtores eles devem cantar "em português, na dengosa dicção brasileira, que lhes dá o selo de autenticidade, a marca da distância e da nostalgia". Ademais, torna-se vantajoso a mistura do idioma local, às vezes, com o inglês, "para assegurar a internacionalização". Em

referência ao disco de Bebel Gilberto "Tanto tempo" (2000), por acaso coproduzido por Becó Dranoff, Leite Neto revela que a "originalidade" consistiu na reunião de "formas tradicionais da MPB e sobretudo da bossa nova às novas informações da música eletrônica", a fim de enfatizar as "particularidades nacionais da canção". Daquilo que o autor chama de "projeto interclassista" que figurou o nascimento da MPB, "manifestando uma utopia nacional", ela agora se coloca apenas como "uma sigla nostálgica no Brasil"; nessa direção, "só o exílio lhe garante sobrevida criadora. Na forma de MBM, ela é agora a administração sem fim e sem conflitos, por uma classe média desterritorializada, da herança musical depositada historicamente no gosto mundial" (LEITE NETO, 2002, p. 43-44).

Nesse cenário, como Chico Buarque e Caetano Veloso, em particular, representam em suas obras o tema da nação no contexto globalizado dos anos 1990, no qual se pode afirmar que a MPB perdeu o chão histórico?

A produção musical de Chico Buarque torna-se mais escassa. No início da década ele lançou "Chico Buarque ao vivo - Paris Le Zenith" (1990), uma coletânea de canções para o público estrangeiro, cuja composição do repertório escolhido privilegiou a produção lírica, ou melhor, as canções românticas do compositor. As canções eminentemente políticas não aparecem no disco, bem como a preocupação com as questões nacionais: "Chico mais interessado em dar vazão ao seu talento romântico que a sua visão crítica da realidade brasileira"[236]. Ou seria a preocupação de acalentar os ouvidos e corações estrangeiros em detrimento de canções políticas cuja materialidade já passou?

Após três anos vem à cena o CD "Paratodos" (1993), com músicas inéditas, e a canção que dá título ao disco coloca-se como uma espécie de homenagem a compositores emblemáticos da música popular brasileira. É como se Chico recuperasse no cancioneiro da música popular as curas para as maleficências individuais e coletivas perdidas na modernidade tardia[237]. Para Fabiane Batista Pinto, nesta canção "as singularidades musicais dos compositores brasileiros são valorizadas como diferenças que se suplementam ao conceito de nação. O autor, portanto, confirma a natureza heterogênea, híbrida e mestiça da

[236] Citação retirada do encarte do CD "Chico Buarque ao vivo - Paris Le Zenith". Disponível em: "Coleção Chico Buarque". São Paulo, Editora Abril, 2010, p. 10.

[237] Sobre *Paratodos* ver: Rezende (2009, p. 07-15).

música popular brasileira" (PINTO, 2007, p. 47). Ademais, ocorre um apelo aos artistas novos. Conforme Couto, nesse disco:

> Muitas de suas músicas trazem alguma reflexão sobre o artista. A própria canção-título refere a ascendência musical do próprio Chico Buarque, com loas a Tom Jobim ("Meu maestro soberano / Foi Antônio Brasileiro"), Vinícius, João Gilberto, Caymmi, Noel Rosa, Nelson Cavaquinho, Ari Barroso. Estabelecida a filiação, sobra espaço para perfilar os companheiros de geração, como Edu, Milton Nascimento ("Bituca"), Nara Leão, Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gilberto Gil – embora não necessariamente de estilo, como comprovam as referências a Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Rita Lee. Definidos passado e presente, resta apresentar o futuro: "Evoé, jovens à vista". Tom Jobim volta como tema e parceiro de "Piano na Mangueira", composição certamente inspirada pela escolha de Tom como tema da escola de samba carioca [...] (COUTO, 2007, p. 67).

Chico também lançou em 1995 "Uma Palavra", com regravações de canções já conhecidas; em 1997 produz o CD "Terra", projeto feito em conjunto com Sebastião Salgado que resultou no livro homônimo do fotógrafo. Segundo explicou Chico ao Jornal *Folha de São Paulo*:

> É um projeto em conjunto com o Salgado e a Companhia das Letras. Na capa do livro vai ter um encarte com o CD, que é um compacto pequeno, com umas quatro músicas, uma coisa simples... Tenho uma música e meia pronta. A que estava feita chama "Levantadas do Chão", e a outra é um baião, que estou querendo terminar agora. [...] Tivemos uma conversa, e ele deixou as fotos que virão constituir o livro. Isso foi o que eu dispus para compor. O tema sobre a terra, o trabalhador sem-terra, o sem-terra na cidade e no campo. [...] Existe uma fidelidade ao folclore. Seriam canções que me apareceram. Na verdade, a letra que já escrevi foi sobre uma música que Milton Nascimento me mandou para fazer. Falei: 'Opa, essa música tem tudo a ver com as fotos do Salgado'. Ai eu fiz a letra em cima das fotos e da música do Milton (HOLLANDA, 1996, s/p).

Ainda em 1997 veio a público o CD "Chico Buarque da Mangueira" e o "Álbum de Teatro", com canções em parceria com Edu Lobo[238]. Em 1998 o compositor lança o CD

[238] Segundo a fortuna crítica do álbum: "Esse disco é um projeto de Edu Lobo, que assina a direção musical. Reúne o que a dupla considera o melhor de sua produção para o teatro, a saber, os espetáculos "O Grande Circo Místico", de 1982, "O Corsário do Rei", de 1985, e Dança da Meia-Lua, de 1988. Algumas gravações

"As cidades", e para terminar a década vem à tona o CD "Chico ao Vivo". Comparada à produção musical de Veloso, Chico lançou poucos discos durante esses anos, com destaque a "Paratodos" e "As cidades".

Por outro lado, enveredou-se à literatura com a publicação de *Estorvo* (1991) e *Benjamin* (1995). Estaria o mercado literário durante a década de 1990 mais propenso à suas ambições do que a atividade musical? Para o músico, a atividade de compor tem se tornado cada vez mais difícil, mas não por "preguiça". Conforme relatou ao jornalista Marceu Vieira na revista *Época*:

> Não tenho preguiça. Se eu ficar com fama de preguiçoso, não vou me incomodar, mas não é isso. Não tenho preguiça de trabalhar. Na verdade, gosto muito de compor, de lançar disco, tudo isso. Não faço mais porque não consigo mesmo, porque hoje me custa muito mais tempo. Cada vez me custa mais tempo escrever uma canção. Isso não é preguiça. Talvez seja mais paciência do que preguiça. Aliás, ao contrário, a impaciência é que é resultado da preguiça (HOLLANDA, 1998, s/p)[239].

Caetano, por outro lado, teve uma produção mais contínua. Em 1991 lançou o CD "Circuladô" no qual canções como *Fora da Ordem* e *O Cu do Mundo* evidenciam imagens sobre a realidade da nação, enquanto *Ela Ela* (Caetano Veloso/ Arto Lindsay) expressam o experimentalismo musical configurado na época do tropicalismo. Em "Circuladô Vivo" (1992), CD duplo que também pode ser visto em DVD, as contradições da obra do compositor ganham força. Apesar de regravar canções de antigos discos e interpretar músicas de outros compositores, a canção *Black or White* de Michael Jackson colada a

---

originais foram mantidas – como a impecável de Meia-Noite, com Djavan, da trilha do Corsário, ou o mais belo (e nostálgico) hino à vida de artista que é "Na Carreira", peça de encerramento de "O Grande Circo Místico", interpretada pelos autores, Mas Edu queria visões novas de algumas canções. Escalou, por exemplo, Leila Pinheiro para lançar outras cores sobre A História de Lily Braun, que, no Circo Místico era cantada por Gal Costa. E deu tiro arriscado ao transferir de Tim Maia (no original do Circo) para Ney Matogrosso a visão de A Bela e a Fera".
Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/mestre.asp?pg=../critica/crit_album_teatro_bmg.htm. Acesso em 28 jul. de 2014.

[239]Entrevista disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_09_11_98.htm. Acesso em 09 jan. de 2014.

Americanos, *Jokerman* (Bob Dylan) e *Circuladô de Fulô*, inspirada em excertos do livro de Haroldo de Campos, *Galáxia* (1984), traçam aspectos interessantes do CD[240].

Por meio de uma breve análise desse álbum compreendo como Caetano mantém a estética tropicalista, porém, reconciliada com as demandas do mercado fonográfico da década. Ocorre nítida vinculação de alguns aspectos do projeto passado do tropicalismo com os preceitos de uma cultura mundializada. É um notório produto de divulgação composto por 19 canções, em sua maioria já presentes em trabalhos antigos e que fizeram sucesso. *A Tua presença morena*, canção que abre o disco, foi composta em 1975 para o LP "Qualquer coisa". Ainda que com um novo arranjo, no qual a intervenção do berimbau é presente na introdução da canção, a letra expressa erotismo, característica predominante do compositor a partir de fins da década de 1970. Conforme observou Ednéia Vieira Rossato (2004, p. 93), *A Tua Presença Morena* reitera estereótipos da mulher brasileira, contribuindo "com a formação da imagem da negra, da morena, ou da mulata sempre como a sedutora, a insaciável, a que tem domínio da relação amorosa". Condição também presente no tema de *Beleza Pura*, do disco "Cinema Transcendental" (1979).

Já a segunda música de "Circuladô Vivo", *Black or White*, exprime qual a referência do pop utilizada por Caetano no contexto de mundialização da cultura. Se em finais dos anos 1960 o experimentalismo e as inovações dos Beatles pós *Sgt. Pepper* foram parte do referencial estrangeiro de Veloso, na década de 1990 o rei do pop Michael Jackson torna-se uma das predileções do músico. Contudo, a canção do americano é colada a *Americanos* em que o compositor demonstra radicalidade no discurso proferido, e os arranjos musicais contribuem para o tom radical da canção. Depois de *Um Índio*, música originalmente apresentada no LP "Bicho" de 1977, tem-se a canção que dá título ao disco: *Circulado de Fulô*, apontando para as contradições de Caetano dado o seu caráter experimental, a mistura timbrística e rítmica, em meio a outras canções com arranjos mais modestos. *Terceira Margem do Rio* (em parceria com Milton Nascimento) também prima pelo experimentalismo de modo mais intenso do que a canção antecedente – pelo menos na introdução. Depois, há a regravação de *Jokerman* (1983), canção de Bob Dylan que merecia devida atenção, mas foge às intenções do capítulo.

[240] Sobre *Circuladô de Fulô* ver: Lima (2013).

As sete últimas canções do álbum são, em grande parte, regravações de músicas que se tornaram *hit*: *Você é Linda*, *O Leãozinho*, *Debaixo dos Caracóis dos seus Cabelos* (Roberto Carlos/ Erasmos Carlos – 1971). Entretanto, estas músicas não se colocam na chave do chamado "projeto intenso do tropicalismo", mas são reveladoras do "projeto extrenso". São canções que obtiveram notoriedade, sobretudo, nos anos 1970, assim como: *A Filha da Chiquita Bacana* (1975) e *Chuva, Suor e Cerveja* (1971) em ritmo animado de carnaval para "levantar" a plateia. Ao final dessa última canção ocorre um longo solo de guitarra que termina com citações distorcidas de *Brasileirinho* (Waldir Azevedo e Pereira da Costa/1947), cujo sentido orienta-se em legitimar o Brasil como país do carnaval, misturando a "brasilidade" com a linguagem do pop. Para finalizar, o disco fecha com a emblemática *Sampa* (1978), elucidativa da estratégia do compositor em terminar o show – visto que o disco é ao vivo – com um famoso *hit* sobre as contradições da cidade de São Paulo. A escolha do repertório ilumina a tese de que se encontra neste disco a *mistura tropicalista*, porém, sem o impacto e nem a radicalidade do projeto estético e ideológico de fins dos anos 1960[241]. Na tensão entre os projetos "implícitos" (extenso) e "explícitos" (intenso), predominam os primeiros. É um disco emblemático, por assim dizer, para desvelar as contradições de Caetano, expressando a bancarrota do seu *radicalismo tropicalista*.

O CD "Tropicália 2" (1993) em conjunto com Gilberto Gil, uma espécie de comemoração aos 25 anos do movimento tropicalista, pode ser lido, grosso modo, como uma releitura da tropicália em tempos de globalização. Ademais, reitera a hegemonia dos "vencedores" do movimento, visto que os outros integrantes não participaram. É um disco relevante que, igualmente, mereceria atenção especial. O CD apresenta canções notáveis, dentre as quais, *Haiti* (em parceria com Gilberto Gil), *Cinema Novo* (com música de Gilberto Gil), *Rap Concreto* – com vozes sampleadas que trazem à música o tom experimental bem como a referência do concretismo. A canção que fecha o álbum *Desde que o Samba é Samba*, é um samba-canção com estilizações da Bossa Nova, e figura o resgate do projeto nacional-popular diluído, uma vez que elege o samba como "o grande

[241] Parte dessa interpretação sobre "Circuladô Vivô" encontra-se no artigo apresentado no congresso da ANPUH. Ver: Santos (2010).

poder transformador", além de colocar a canção como um meio para modificar as emoções. Destarte, orienta-se por um caminho de esperança, visto que o "samba ainda vai nascer" e "o dia ainda não raiou", afinando-se com *Samba em Paz*, em contraposição ao sentido materializado em *A Voz do Morto*. Por isso, do ponto de vista do contexto histórico a canção torna-se anacrônica, não encontra substrato diante da realidade nacional do momento, por isso, a melancolia dá o tom.

Por outro lado, nos anos seguintes, Caetano lança "Fina Estampa" (1994) e "Fina Estampa ao Vivo" (1995). O primeiro CD apresenta apenas composições de outros artistas e predomina a linguagem espanhola. Esse disco dispensou o trabalho do produtor, mas segundo Marcos Maynard, músico e produtor brasileiro, essa empreitada de Caetano foi certeira:

> O Caetano Veloso fez agora um disco em espanhol [...]. Dei a maior força para ele, e está aí o resultado: já é disco de ouro. Todo mundo está falando do disco maravilhoso que o Caetano fez. [...] O Caetano, por exemplo, não precisa [de orientação], porque ele sabe tudo, até mais do que a gente, mas damos uma força para ele realizar um sonho (MAYNARD apud DIAS, 2000, p. 98).

Já em fins da década, lança o CD "Livro" (1997) no qual aspectos da realidade brasileira são enaltecidos, porém, como veremos, não sintetiza a totalidade do álbum. Em *Prenda Minha* (1998), vemos novamente as contradições entre o "projeto explícito" e o "projeto implícito" caro à obra de Veloso, no qual o *hit Sozinho*, composição de Peninha (1997), virou trilha sonora da novela global "Doce Veneno", chegando a vender no ano de 1999 um milhão de cópias. Para o jornalista Mauro Dias, esse CD "soa como minitimbalada":

> Chega no fim da semana que vem às lojas o novo disco de Caetano Veloso, *Prenda Minha*. O disco pode funcionar como o volume dois da trilha sonora do livro *Verdade Tropical* -- a junção de peças que desenham o panorama da música brasileira, em sua variedade e riqueza, combinada à sofisticação de uma linguagem orquestral inspirada no que melhor se fez em matéria de jazz orquestral (com assinatura de Gil Evans) e aos tambores de rua da Bahia, numa espécie de -- o compositor define -- minitimbalada. Tudo isso tem outro filtro, comum, o da música das

> Américas, que já combinam, dado inicial, a cultura africana e a europeia (DIAS, 1998, s/p)[242].

Além disso, o CD incluí *Odara* (1977) e *A Luz de Tieta* – canção composta para a trilha sonora do filme *Tieta do Agreste* dirigido por Cacá Diegues, que se baseou no livro homônimo de Jorge Amado. Do ponto de vista do tema, a canção apresenta crítica social e existencial que, no entanto, se anulam no movimento do axé. O cotidiano tacanho, rotineiro, triste e de intrigas que a canção tenta formalizar, se dissipam diante do refrão "eta, eta, eta, eta", aliado ao andamento musical festivo e dançante do axé, fazendo com que o recado da canção esmoreça[243]. Como explica o jornalista Mauro Dias sobre o disco:

> O desfile inclui *Odara*, uma espécie de pré-axé music, *A Luz de Tieta*, axé music mesmo, e encerra-se com *Vida Boa*, de Armandinho e Fausto Nilo, que é cantada nos carnavais baianos. É um frevo como os de Moraes Moreira. 'O Moraes é o pai da axé music', pontifica Caetano. 'Eu sou o avô; o Gil é a avó', brinca. A condenada axé music sempre encontrou em Caetano um defensor e incentivador. Gestos de quem jamais teve vergonha de dizer amém para imagens excomungadas, nem de forjar imagens para seu oratório de materialista, sim, mas com um pé no terreiro (DIAS, 1998, s/p).

---

[242] Para a íntegra da reportagem conferir: Dias (1998). Disponível em:http://www.folhadaregiao.com.br/jornal/1998/11/13/dia2.php. Acesso em 29 jul. de 2014.

[243] Segue a letra da canção: Todo o dia é o mesmo dia/A vida é tão tacanha/Nada novo sob o sol/Tem que se esconder no escuro/Quem na luz se banha/Por debaixo do lençol/Nessa terra a dor é grande/E a ambição pequena/Carnaval e futebol/Quem não finge/Quem não mente/Quem mais goza e pena/É que serve de farol/Existe alguém em nós/Em muito dentre nós esse alguém/Que brilha mais do que milhões de sóis E que a escuridão conhece também/Existe alguém aqui/Fundo no fundo de você de mim/Que grita para quem quiser ouvir/Quando canta assim/ Eta, Eta, Eta, Eta/É a lua, é o sol é a luz de Tieta/Eta, Eta.
Toda a noite é a mesma noite/A vida é tão estreita/Nada de novo ao luar Todo mundo quer saber/Com quem você se deita/Nada pode prosperar/É domingo, é fevereiro/É sete de setembro/Futebol e carnaval/Nada muda, é tudo escuro/E até onde eu me lembro/Uma dor que é sem igual/Existe alguém em nós/Em muito dentre nós esse alguém/Que brilha mais do que milhões de sóis E que a escuridão conhece também/Existe alguém aqui/Fundo no fundo de você de mim/Que grita para quem quiser ouvir/ Quando canta assim/ Eta, Eta, Eta, Eta/É a lua, é o sol é a luz de Tieta/Eta, Eta.

Porém, sempre atento às novidades, o axé que formaliza musicalmente *A Luz de Tieta* encontra-se afinado aos preceitos da "nova ordem". Então, para qual lado pende o *projeto dadivoso* de Veloso? Guilherme Wisnik coloca algumas questões que servem para problematizar esses impasses. Diz o autor:

> Há um dilema cada vez mais presente nas reflexões que Caetano tem feito acerca do seu papel na história da MPB, e mesmo do Brasil: não terá sido a demolição tropicalista, seguida do incentivo à composição de canções razoavelmente 'banais' para competir no mercado, um projeto cujas ambições fossem, no fundo, meramente comercialescas, amparadas em 'atração para o estrelato mais vazio'? Quer dizer: não teriam eles, os tropicalistas, por sua aposta irrestrita no poder saneador da indústria de consumo, uma parcela de culpa na vulgarização geral que tomou conta da vida cotidiana no Brasil? (WISNIK, 2005, p. 117).

Ao tomar como referência *A Luz de Tieta*, em resposta à pergunta do autor, esta canção atesta, uma vez mais, o declínio do *radicalismo tropicalista* de Caetano Veloso, que se coloca como uma aporia na compreensão do seu projeto estético-ideológico. *A Luz de Tieta* aniquila qualquer possibilidade de reflexão sobre o sentido da matéria histórica cantada, legitimando canções comerciais, na qual se "escuta" apenas o refrão que faz o ouvinte se desinteressar pela totalidade da forma artística, ao ser administrado pela batida do "eta, eta, eta, eta" que, afinal, não é difícil de esquecer[244].

Já o CD "Omaggio a Federico e Giulietta" (1999), em conjunto com "Fina Estampa" e "A Foreign Sound" (2004), expressam, conforme Guilherme Wisnik, a 'volta ao mundo' na obra de Caetano, demonstrando como "através de canções em língua

[244] Essa análise da *Luz de Tieta* encontra inspiração na aula do Professor Walter Garcia (no curso "As Formas da Canção Popular no Brasil: análise e interpretação") do dia 15/10/2012. Um dos pontos principais apresentados por ele esteve em demonstrar como a letra da canção apresenta um conteúdo crítico e social que, no entanto, se esvai pela forma. Nessa linha, ocorre com a canção, além da *regressão da audição*, aquilo que Adorno chama de *pseudo individuação*, ou seja, não existe na forma da canção a relação dialética entre a parte e o todo, ela não apresenta mudança em seu sentido musical se algum detalhe for retirado do contexto, pois "cada detalhe é substituível", sem qualquer influência sobre o todo da obra. Construída a partir de esquemas, os quais influenciam não só o modo de ouvir como torna desnecessário o esforço do ouvinte para compreendê-la, é uma canção estandardizada, na qual os ouvintes se esquecem de que escutam o sempre-igual. A isso Adorno denomina de *pseudo individualização*, a qual se encontra "prescrita pela estandardização da estrutura". Conferir: Adorno (1999, p. 65-108). Ver também: Adorno (1987, p. 115-146), Adorno (1983, p. 259-268).

estrangeira", ele se "volta ao universo íntimo da sua infância", registrando ao mesmo tempo que "[...] todo o seu cosmopolitismo vanguardista se alimentou da dialética entre a necessidade de forçar uma saída intelectual da província, e a de provar que o olhar sobre o mundo pode ser construído" na conexão "sentimental" com a sua infância (WISNIK, 2005, p. 106).

Mas o "olhar sobre o mundo" no contexto da modernidade tardia torna-se, em certo sentido, olhar para o *não-lugar*, espaço privilegiado da desterritorialização da cultura; ou conforme expõe Renato Ortiz (2000), um lugar sem conteúdos próprios (ou, talvez, cheio de vários outros conteúdos), capaz de receber qualquer pessoa do planeta sem que ela tome um choque cultural. Na lógica do autor, esses lugares, assim como os *free-shops* dos aeroportos, algumas cidades turísticas e hotéis internacionais são o que podemos chamar de "não-lugares". O espaço desterritorializado se esvazia de seus conteúdos particulares: "o espaço torna-se 'cheio' porque se 'esvaziou'". Isso demonstra que a mundialização ocorre a partir de duas vias: a primeira é através da desterritorialização, que constrói "um tipo de espaço abstrato, racional e deslocalizado". Para preencher essa abstração do espaço, aparecem os objetos mundializados e, assim, o mundo torna-se reconhecível "na sua abstração" (ORTIZ, 2000, p. 106-107).

Outro modo para compreender o que vem acontecendo é prestar atenção na "deslocalização da produção". Os processos industriais, por exemplo, acontecem em diferentes locais antes da produção final se concretizar. A deslocalização da produção e, portanto, a desterritorialização vincula-se à flexibilidade da produção, ainda que não se restrinja a isso, conforme explica Renato Ortiz. Ademais, para o sociólogo, a deslocalização acontece ainda na cultura internacional-popular, encontra-se na base da formação desta cultura, cujo alvo é o mercado consumidor – em que a nacionalidade pouco conta, com privilégio para a distinção social (e não à utilidade). Nessa linha, a cultura internacional-popular "caracteriza uma sociedade global de consumo, modo dominante da modernidade mundo", na qual não só os objetos se desenraizam, mas também as referências culturais que compõem essa cultura (ORTIZ, 2000, p. 111). Destarte, na lógica da cultura internacional-popular a questão da nacionalidade conta muito pouco, pois no processo de globalização das sociedades e da desterritorialização da cultura o vínculo entre a memória nacional e os

objetos fraturam; o que se sobrepõe é a existência de uma memória internacional-popular, com o predomínio de várias referências simbólicas que atuam como fator de distinção social no mercado consumidor, o qual não mais reconhece as fronteiras nacionais.

Dito isso, os olhos da periferia se voltaram aos Estados Unidos, tanto a classe média consumidora quanto aqueles que buscaram novas oportunidades na América de lá, transpuseram o problema nacional a uma questão de caráter global. Tanto a canção *Manhatã* (1997) de Caetano Veloso quanto *Iracema Voou* (1998) de Chico Buarque materializam a perspectiva sócio-histórica da globalização que anima o capítulo.

7.1 Que menina bonita mordendo a polpa da maçã. Manhatã: uma releitura dos EUA na globalização.

Manhatã – canção dedicada a Lulu Santos, que iniciou as composições voltadas à Nova Iorque – compõe o disco "Livro" de Caetano Veloso, lançado no mesmo ano da publicação de "Verdade Tropical". O título do CD segundo o compositor buscou "fazer uma piada aos intelectuais". Especificamente, esclarece: "dei o nome Livro para fazer uma piada com os intelectuais [...]. Com esta coisa, por exemplo, de querer provar que letra de música não é só poesia" (VELOSO, 1998, s/p)[245]. Todavia, no *release* do disco Caetano afirma que "Livro" se deve ao fato de que a dedicação a "Verdade Tropical" diminuiu o seu tempo para gravar o CD. O disco apresenta 14 canções, levando Caetano a ganhar no ano 2000 o prêmio *Grammy* na categoria *World Music*. A canção *Manhatã*, quarta faixa do

[245] Nas palavras do jornalista Marco Polo: "A discussão vem rolando já há algum tempo. Começou no início da década de 80, quando alguns críticos cariocas começaram a incluir textos da MPB em antologias de poesia comentada. Muitos intelectuais se ergueram contra critérios que julgaram irresponsáveis. E o bate-boca continua até hoje. Para esclarecer esta questão, um ponto deve ser logo definido. Uma letra de música pode conter momentos de poesia, mas isso não significa que, como um todo, seja um poema. Caetano e Chico Buarque alcançaram estes momentos de poesia em versos como "A tua presença morena/ coagula o jorro da noite sangrenta/ A tua presença/ mantém sempre teso o arco da promessa", do primeiro, ou "Ah! Se nos amamos como dois pagãos/ teus seios inda estão nas minhas mãos/ diz com que cara agora eu vou sair", do segundo". Ver: Polo (1998). Disponível em: http://www2.uol.com.br/JC/_1998/2708/cc2708e.htm. Acesso em 28 jul. de 2014.

disco, orienta-se em demonstrar as belezas e pequenas contradições da ilha de Manhatan em Nova Iorque. Segue o tema:

Uma canoa canoa
Varando a manhã
de norte a sul
Deusa da lenda na proa
Levanta uma tocha na mão
Todos os homens
do mundo
Voltaram seus olhos
naquela direção
Sente-se o gosto do vento
Cantando nos vidros
o nome doce da cunhã:
Manhattan, Manhattan
Manhattan, Manhattan
Um remoinho de dinheiro
Varre o mundo inteiro,
um leve leviatã
E aqui dançam
guerras no meio
Da paz das moradas de amor
Ah! Pra onde vai, quando for
Essa imensa alegria,
toda essa exaltação
Ah! Solidão, multidão
Que menina bonita
mordendo a polpa da maçã
Manhattan, Manhattan
Manhattan, Manhattan

Os escritos de Veloso no *release* do disco "Livro" são consideráveis aos objetivos do capítulo, quando afirma como as suas canções guiam-se na perseguição de Chico Buarque, embora com os sinais trocados. Vale a pena demonstrar parte das suas considerações:

> Às vezes penso que minha profissão tem sido perseguir Chico Buarque. Mas é uma perseguição amorosa. E tem dado tão bons resultados já faz tanto tempo, que desta vez, ao contrário do que aconteceu com "Você não entende nada" — música que nomeei "Sem açúcar" (parafraseando "Com açúcar, com afeto") porque à época julgavam haver entre nós uma rivalidade reles —, não temi pôr o nome "Pra ninguém" na canção que,

> como o "Paratodos" de Chico, lista virtudes de colegas. Chorei tanto quando Chico, em sua casa, me mostrou "Paratodos", que estava certo de nunca fazer nada para macular esse sentimento. "Pra ninguém" surgiu — sem título — a partir da vontade irresistível de mencionar a gravação de Nana de "Nesse mesmo lugar" e, quase ao mesmo tempo, a de "Arrastão" por Tim Maia. Começou-se a insinuar uma lista que eu julgava impossível de pôr em música à medida em que ia fazendo exatamente isso. O título se impôs, apesar dos resquícios de supercuidado, porque ele, além de ecoar "Alguém cantando" ("como que pra ninguém..."), evidenciava o critério de eleições intransferivelmente pessoais, o que fazia da canção uma espécie de "festa íntima da música" (VELOSO, CD LIVRO, 1997).

No intuito de explicar o sentido de cada canção que compõe o disco, ressalta que *Manhatã* distancia-se da perspectiva de Chico Buarque, visto as referências do jazz. Nessa direção, diz Caetano:

> Louco pra deixar Chico em paz, falo de "Manhatã", filha de uma cruza de Sousândrade com Lulu Santos (que merece mais do que a canção). Chico não está próximo da nossa (minha e de Lulu) visão de Manhattan. As referências aos produtores de Rythm'n Blues não seriam do interesse dele (embora a menos audível leitura, em "Livros", do trecho em que Julien Sorel, numa gruta da montanha, escreve um quase livro ao cair da tarde e o queima quando a noite vai terminar talvez o fossem). O desejo de combinar moderna percussão de rua baiana com sons cool sofisticados nasceu da reaudição dos discos de Miles Davis com Gil Evans e da "Baixa do Sapateiro" de João durante a excursão de Fina Estampa pela Europa. "Manhatã" foi onde isso mais claramente se realizou (VELOSO, CD LIVRO, 1997).

Não obstante as declarações de Caetano, *Manhatã* coloca-se como contraponto fundamental à visão da América materializada em *Iracema Voou*, de Chico Buarque. A inspiração do compositor, conforme relatou no *release* do disco, veio do poeta maranhense Sousândrade (contemporâneo de Gonçalves Dias, Cassimiro de Abreu, José de Alencar, dentre outros poeta do século XIX), cuja poesia, em síntese, prima pela reflexão da cultura indígena, e pelo processo capitalista industrial dos Estados Unidos e da Europa. Em seu poema mais famoso *Guesa Errante* (escrito entre 1858 e 1888) o poeta "usa a palavra 'Manhattan' à maneira da língua portuguesa (ou brasileira), fazendo-a rimar em 'ã', oxítona" (FISCHER, 2004, p. 292).

Além dessa referência de Sousândrade na canção de Veloso, o olhar da cena musical brasileira à cidade de Nova Iorque apresenta, por assim dizer, uma linhagem musical que começa nos anos 1980. Apenas como contraponto, Cazuza gravou em 1989 no disco "Burguesia" uma canção que traz o mesmo nome, cuja dicção ao pronunciar a palavra Manhattan se assemelha a de Caetano; porém, na levada do rock típica dos anos 1980, a matéria cantada do artista apresenta maior conteúdo de protesto, expressando, de modo geral, a ida de brasileiros de classe média aos EUA que se deslumbram com as novidades do primeiro mundo, e com as possibilidades de ascensão social via consumo[246]. Mas essa mirada à América não esteve apenas em Cazuza.

Segundo observou José Carlos Sebe (2006, p. 179), "mesmo para alguém acostumado a pensar a relação entre música e os discursos sobre a vida cotidiana ou o seu impacto temático na sensibilidade das pessoas, a percepção do fenômeno 'brasileiros em Nova Iorque' chega a surpreender". O olhar de músicos brasileiros para a terra do Tio Sam, antes mesmo de Cazuza, encontra-se em Lulu Santos que, em diferentes perspectivas, também coloca a questão do trânsito emigratório aos EUA. José Carlos Sebe cita sete canções que apontam para o tema, mesmo que em ângulos diferentes: *Tudo com você* (Lulu Santos/1982), *Nova Iorque* (Chrystian & Ralf/1989), *Manhatã* (Cazuza/1989), *Manhatã* (Caetano Veloso/1997), *Iracema Voou* (Chico Buarque/1988), *Uma rua chamada Brasil* (Samba enredo da escola de samba Império Serrano/1999), e *Um matuto em Nova Iorque* (Roberto Trevisan/2001). Está última canção, inclusive, foi trilha sonora da novela global "América" (2005) que, grosso modo, tematizava a imigração de brasileiros para os Estados Unidos. Além destas músicas sugeridas por Sebe, a dupla sertaneja Chrystian &Ralf ainda

[246] Segue a letra de *Manhatã* composta por Cazuza: "Cheguei aqui num pé de vento/Já tenho carro e apartamento/Sou brasileiro mandingueiro/Tô aqui pelo dinheiro/Virei chicano, índio americano/Blusão de couro, os States são meus/Agora eu vivo no dentista/Como um bom capitalista/Só tenho visto de turista/Mas sou tratado como artista/E até garçom me chama de sir/Oh! Baby, baby, só vendo pra crer/Eu andando pela neve/Em pleno Central Park/Com as estrelas do cinema/Faço cenas no metrô/Com meus tênis All Star/ Deixando as louras loucas/Com meu latin style/Não sou mais paraíba/Sou South American/Aqui em Manhatã/Aqui em Manhatã/E quando a saudade aumenta/Descolo um feijão com pimenta/E um Hollywood no chinês/Lá na Rua 46/Virei chicano, índio americano/Blusão de couro, os States são meus/Eu fumando um baseado/Em frente a um policial/Aqui tudo é tão liberal/Vou xingando em português/Depois, gasto o meu inglês/Deixando as louras loucas/Com meu baticulelê/Não sou mais paraíba/Sou South American/Aqui em Manhatã/Aqui em Manhatã".

lançou em 1996 um disco chamado "Sozinho em Nova Iorque". Estes exemplos demonstram o impacto da globalização norte-americana no país e como a sua matéria cantada objetivou, cada qual a seu modo, a questão. Portanto, as músicas de Caetano e Chico articulam-se a um contexto no qual as obras de compositores de distintos gêneros e orientações ideológicas contribuíram à formação da nova estrutura de sentimento que surge a partir da década de 1980, seja como crítica ou como forma de legitimação do novo cenário. No caso da canção de Veloso ocorre a descrição do primeiro mundo como espaço privilegiado de vivência.

Manhatã é uma canção épica, na qual o narrador inicia apontando para a Estátua da Liberdade, monumento simbólico da assinatura da Declaração da Independência dos Estados Unidos, cujo nome "oficial" (bastante sugestivo) é "A Liberdade Iluminando o Mundo". A música inicia-se com a entrada do surdo e logo depois aparece o timbau, quando se introduz a voz em conjunto com o naipe de sopros. É uma canção rica em instrumentos, composta por violino, flauta, violão, saxofone tenor, contrabaixo, surdo, trompete, viola de arco, violoncelo, baixo elétrico, saxofone alto, congas, aro de bacorinha e djembê.

A intervenção do surdo logo no início da canção, instrumento que geralmente dá a primeira batida nos desfiles de escolas de samba, faz com que a matéria cantada adquira, por um lado, em contraposição ao carnaval, um sentido de banda militar e, por outro, uma sonoridade de tambores indígenas. Mas com a entrada do timbau, que contribui à seção rítmica da música, e a intervenção dos naipes de sopro, a breve marcação intensa do surdo se dilui, trazendo lirismo à música, principalmente quando o narrador começa a entoar a canção. Todavia, a marcação rítmica do surdo ainda é presente até, pelo menos, com a entonação da primeira parte do refrão ("Manhattan, Manhatan"), destacando-se por um momento o solo do violão.

É interessante a metáfora da matéria cantada para a descrição da Estátua da Liberdade e, de modo geral, da cosmopolita Nova Iorque – um dos símbolos de *cidade global* conforme definição de Saskia Sassen[247]. Primando ao lirismo e na levada do jazz, os

[247] As cidades Globais "são lugares subnacionais em que diversos circuitos globais se cruzam, e a partir daí, posicionam essas cidades em diversas geografias transfronteiriças estruturadas, cada uma com um alcance

arranjos das cordas e do naipe de sopros remetem à sonoridade das músicas de Gil Evans. O narrador descreve, com dicção suave, uma canoa, no caso a ilha de Manhattan, que tem impacto de norte a sul, revelando a hierarquia e a hegemonia cultural e econômica da "cidade global", que transporta em sua proa a Estátua da Liberdade: a "deusa da lenda", a qual "levanta uma tocha na mão". À medida que a canção se desenvolve percebe-se como a canoa que vara "a manhã de norte a sul", também se transfigura em cunhã, palavra de origem tupi que significa uma índia, esposa ou companheira. No caso da canção, a cunhã remete-se a uma índia. Ou seja, Manhattan coloca-se como uma índia e a dicção do narrador contribui ao sentido da canção, pois a tensão no acento ao expressar a ilha de Nova Iorque ganha força no final, soando como "Manhatã", tal como expus anteriormente; porém, uma índia localizada na capital econômica e cultural dos Estados Unidos, cujo "doce nome" localiza-se num espaço privilegiado, ou melhor, no centro do capitalismo que faz com que "todos os homens do mundo" voltassem "seus olhos naquela direção".

Para Nicholas Brown, *Manhatã* representa uma recente "estratégia tropicalista" de Caetano, ao fazer com que a palavra Manhattan soe parecida a um nome "indígena brasileiro". A reprodução de suas palavras é merecida:

> O maravilhoso verso inicial pode ser lido igual e coerentemente em dois registros radicalmente disparatados. Cada palavra se refere tanto à ilha de Manhattan [...] quanto a uma 'deusa' índia na proa de uma canoa no Amazonas. Aqui a justaposição é, por assim dizer, absoluta: o arcaico e o moderno não ocupam simplesmente o mesmo espaço, mas são, de algum modo, idênticos. O que torna possível essa identidade especular entre particularidades que na aparência não se podem comparar é mostrado com clareza notável no contexto da letra: "Um redemoinho de dinheiro Varre o mundo inteiro, um leve leviatã (BROWN, 2007, p. 304-305)

Somente num território globalizado detentor da hegemonia da situação, que lança fetiche e reestruturações de toda ordem, é possível que o dinheiro varra todo o mundo, produzindo novas desigualdades, na qual a atuação de empresas multinacionais são os

---

distinto e constituída em termos práticos e atores distintos". Exemplos de cidades globais seriam: Nova Iorque, Londres e Tóquio. Ver: Sassen (2010, p. 15-41).

atores centrais desse empreendimento[248]. Mas a narração doce e suave do narrador da canção não aponta para esse sentido do problema. Conforme a observação de Luiz Augusto Fischer, em que pese a influência de Sousândrade no cancioneiro de Caetano, "ao invés do registro tenso da megacidade que encontramos no criativo poeta maranhense", na canção de Veloso "temos a visão bastante serena, em ritmo distenso e canto manso, poderíamos dizer em atitude religiosa mesmo – a ilha é uma canoa inocente, índia [...], com a deusa da Liberdade em sua proa, rumo ao sul [...]" (FISCHER, 2004, p. 292).

Ainda que o narrador de *Manhatã* reconheça o lugar como espaço ideal para a circulação do capital financeiro que solapa todo o mundo, "Manhatan, Manhatan/ Um redemoinho de dinheiro/Varre o mundo inteiro", ele expressa o impacto da globalização econômica dos EUA como "um leve leviatã". *O leviatã* (1651), além de ser um livro clássico do filósofo inglês contratualista Thomas Hobbes, representa uma figura mitológica – na verdade um monstro – que assombrou o imaginário dos navegantes europeus na era das grandes navegações. Apresenta, ainda, passagem no antigo testamento da bíblia, particularmente no "Livro de Jó", como um poderoso monstro das águas. De maneira geral, essa criatura associa-se ao demônio do ponto de vista da igreja católica, a algo prejudicial e de poderes inimagináveis de destruição. Contudo, em *Manhatã* o monstro é leve, e talvez tão adocicado quanto a dicção do narrador e a cunhã, que tem o domínio desse demônio.

Dada a conjuntura apresentada na canção, à personificação delicada do "leviatã" podemos chamar de capitalismo global, pois como sugere o narrador ele se caracteriza por um "redemoinho de dinheiro/ que varre o mundo inteiro". Por outro lado, a sua leveza também pode ser compreendida como algo veloz, ligeiro. Para Nicholas Brown, a palavra "varrer" assume um sentido fundamental, pois "pode ser tomada em sentido literal, mas também no de 'apagar': a identidade de Manhattan e Manhatã está contida no movimento do capital em si [...], cujo desiquilíbrio intrínseco" faz necessário "uma contínua expansão e

[248] Nas palavras de Boaventura de Souza Santos (2001, p.35): "os traços principais dessa nova economia mundial que surge nos anos 1990 são: economia dominada pelo sistema financeiro e pelo investimento à escala global; processos de produção flexíveis e multilocais; baixo custos de transporte; revolução nas tecnologias de informação e de comunicação; desregulação das economias nacionais; preeminência das agências financeiras multilaterais; emergência de três grandes capitalismos transnacionais: o americano [...]; o japonês [...]; e o europeu [...] Estas transformações têm vindo a atravessar todo o sistema mundial, ainda que com intensidade desigual consoante a posição dos países no sistema mundial". Ver também: Santos (2013); Robertson (1999).

a incorporação ou destruição de formas não capitalistas de produção e de vida – tanto os índios brasileiros quanto os manhattans originais, que venderam a ilha pelo equivalente a meio quilo de prata" (BROWN, 2004, p. 305). Por ser "leve" e "doce", as guerras apenas "dançam" "no meio da paz das moradas de amor". Ao entoar esses versos, a entrada das cordas faz com que a canção se torne mais suave, configurando o lirismo e o romantismo que a frase revela. Nessa medida, ocorre uma narrativa que é a "cara da nossa civilização, que o poeta vê, registra e saúda, sem no entanto acentuar as tensões, nem lamentar a mesma força da grana, que ergue e destrói coisas belas, como disse a propósito de outra megacidade, São Paulo" (FISCHER, 2004, p. 292).

Na beleza da canção em conjunto com a suavidade do tema, as guerras não matam, nem oprimem, tampouco consolidam a dominação e a exclusão típica do capitalismo; luta de classes? O que é isso? As guerras dançam feito bailarinas em meio a paz e o amor. Olha que coisa linda! É o símbolo da cunhã "iluminando o mundo"; essa luz provoca "alegria" e "exaltação". Diante disso, o narrador se pergunta o que aconteceria caso esse estado harmonioso se desvaia: "Ah! Pra onde vai, quando for/ Essa imensa alegria/ Essa exaltação". Mas como em toda grande metrópole, o sujeito da canção se vê sozinho na multidão: "ah solidão, multidão". Esse trecho apresenta ambiguidade, pois denota a resposta para a pergunta do narrador. Nesse sentido, com o declínio da "exaltação" restaria a solidão em meio à massa; por outro lado, pode configurar o seu sentimento solitário na cidade global.

Ao final da canção, exalta-se a beleza da ilha de Manhattan e o seu espaço geográfico dentro da chamada "Big Apple": "que menina bonita mordendo a polpa da maça". Após isso, encaminha-se o refrão em reverência à cunhã: "Manhattan, Manhattan", que dá destaque às cordas com o solo do violoncelo. A canção sofre um leve *break* quando o narrador repete o refrão, e percebe-se a entrada da conga. Nesse momento a intervenção da percussão torna-se mais intensa em meio a falas cortadas e de difícil compreensão. Após isso o refrão é retomado com a dicção adocicada, e os primeiros versos da música se repetem, com destaque para as intervenções das cordas que configuram a dimensão onírica e romântica da ilha, finalizando com a entrada insistente do refrão. Ao contrário da introdução, em que o surdo dá ênfase ao processo rítmico, a reprodução dos versos iniciais

da matéria cantada faz com que a seção rítmica ceda espaço às cordas, o que torna a canção mais serena. Assim, na última parte de *Manhatã* materializa-se o sentido de leveza e utopia com relação à ilha de Nova Iorque, sentimento que orienta toda a canção. Mas para Brown, tal como em *Tropicália*, o refrão desvela uma imagem paradisíaca para uma determinada parcela que vivencia Manhatttan. Ao observar essa combinação, Brown reconhece em Caetano uma "limitação ideológica" que "carrega uma possibilidade utópica, de maneira que pode servir de modelo à produção cultural pós-moderna" (BROWN, 2007, p. 305). Em diálogo com o autor, a meu ver, as canções de Caetano encontram-se afinadas com a nova estrutura de sentimento que se inicia a partir dos anos 1980 no Brasil, a lógica da pós-modernidade. Assim, traz consigo a distopia cara a essa lógica. Essa nova estrutura de sentimento teve mais força na produção artística do compositor do que a "velha" utopia que contribuiu à formação da estrutura de sentimento nacional-popular na qual ele se *formou*; porém, declarou o luto dadas as combinações em seu cancioneiro da cultura internacional-popular e do apelo às identidades étnicas, de gênero etc.

Por fim, enquanto a índia do primeiro mundo de Caetano tem o privilégio de dançar mediante as guerras, e ser uma "menina bonita mordendo a polpa da maça", a Iracema da canção de Chico Buarque situa-se do outro lado da ilha, embora esteja espacialmente no mesmo território.

7.2 "Iracema Voou": uma releitura do Brasil na globalização

Iracema Voou compõe a segunda faixa do disco "As Cidades" (1998). Dado o contexto apresentado sobre a produção fonográfica em tempos de mundialização da cultura, Chico parece se inserir nessa trama com os sinais trocados, pois, como ressaltou na citada entrevista à revista *Época*: "não tenho preguiça de trabalhar. Na verdade, gosto muito de compor [...]. Não faço mais porque hoje me custa muito mais tempo" (HOLLANDA, 1998). Estaria o seu processo de criação na contramão da rapidez exigida pelos novos tempos?

No cenário da já consolidada MPB sabe-se que as "novidades" foram pífias. Diante desse quadro compartilho da afirmação de Fenerick, a qual ajuda a pensar a respeito da declaração de Chico Buarque, de que não se trata de uma "crise de criatividade da MPB", mas de uma "estratégia da indústria fonográfica para reduzir custos e otimizar os lucros" (FENERICK, 2007, p. 133). Podemos acrescentar a isso que o cuidado de Chico com as canções, na contramão do *mainstream* musical da época, contribuiu para o seu recolhimento da cena musical que, sem exagero, atua de maneira administrada, ou como bem relembra Fenerick, nos anos 1990 "ocorre [...] um processo de administração (no sentido adorniano) da música brasileira no qual o critério para se dizer o que pode e o que não pode ser ouvido, o que pode e o que não pode ir para o mercado, é apenas a capacidade de se obter lucros cada vez maiores", sem a possibilidade de correr riscos. Não custa lembrar que durante os anos 1990, com o advento do CD, o mercado fonográfico apostou nas coletâneas, lançando o mais do mesmo a partir de um novo formato[249].

Se voltarmos à recepção do disco de Chico veremos que em tempos de hegemonia do axé, pagode e sertanejo o seu disco, inicialmente, sofreu severas críticas[250]. Na acepção de Ribeiro Neto (2004, p. 170), *As Cidades* retrata "várias cidades, com suas múltiplas interfaces" que, no entanto, estão "reduzidas a um denominador mínimo múltiplo comum: a globalização". Por outro lado, para o compositor "foi difícil escolher o título. Nem o próprio título define o disco, só dá ideia de algumas imagens que estão frequentes nas canções"[251]. Além das canções, a capa do CD merece avaliação.

Não de modo fortuito, ela expressa o rosto do compositor em diferentes etnias – negra, branca, oriental e árabe –, sugerindo a diversidade racial e cultural, mesmo que as feições dos rostos não congreguem com o "mito da democracia racial", quando se observa

[249] Sobre o assunto ver também: Dias (2000, p. 91-123).

[250] Conferir, por exemplo, "As cidades, novo CD de Chico, é lamento de amor". Folha de São Paulo, 31/10/1998. Para entrevistas, fortuna crítica do show e do CD *As Cidades* ver: http://www.chicobuarque.com.br/critica/menu_crit_discidade.htm. Acesso em 12 jan. de 2014.

[251] Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_voz.htm. Acesso em: 09 jan. de 2014.

como o único a não sorrir é o negro que, ao contrário dos outros três, apresenta um olhar de tristeza e melancolia[252].

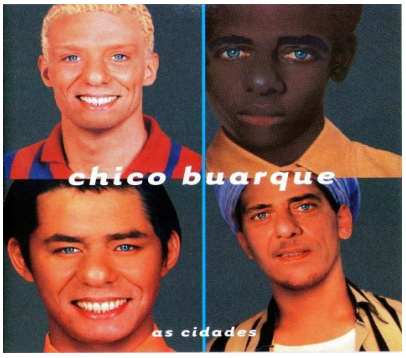


Figura 11. Capa do disco "As Cidades".

Segundo Gringo Cardia, artista plástico e produtor da capa, a concepção do disco seria uma "continuação da linguagem de *Paratodos* [...]. Uma capa que combinasse a consciência política muito forte do Chico e sua poesia com uma dose de humor. [...] Mostra o Chico multirracial e a ligação intensa que ele tem com tantas pessoas e vice-versa"[253]. Não obstante as considerações de Cardia, o tom "multirracial" da capa – que, igualmente, pode sugerir os "vários brasis" e o legado da miscigenação em nossa formação sociocultural –, aponta simbolicamente para duas questões: a inserção do Brasil na chamada globalização era notável no ano da produção do CD, no final do século XX, ademais, o mundo assistia aos "ataques terroristas" que colocaram os árabes sob suspeita. Junto a isso, deve-se lembrar do abalo pelo qual passou a economia brasileira em 1998, dado o impacto da crise econômica na Rússia; o país recebeu um empréstimo do FMI para que não "quebrasse" totalmente[254]. Além do interesse do artista plástico em combinar "a consciência política" de Chico com a "sua poesia com uma dose de humor", a capa de *As Cidades* sintetiza esse contexto particular da relação Brasil – Mundo, exprimindo as

[252] Em linhas gerais o termo "democracia racial" é atribuído a Gilberto Freyre, embora o autor não tenha utilizado essa expressão. No entanto, muitas de suas obras sugerem que no Brasil houve uma convivência pacífica entre as etnias; dessa maneira, esse mito associa-se ao seu pensamento, visto a maneira acrítica por ele defendida do processo de miscigenação no Brasil. Cf. Freyre (2002), Guimarães (2001).
[253] Cf. As Cidades/ Abril Coleções. São Paulo, Abril 2010, p. 32. (Coleção Chico Buarque; v.16).

[254]Cf. "1968: o ano em que o Brasil quebrou". In: *Revista época*, n. 226, 13/09/2002, s/p. Disponível em: http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG51465-6009,00-O+ANO+EM+QUE+O+BRASIL+QUEBROU.html. Acesso em 10 dez. de 2013.

diversas referências culturais que um indivíduo pode assimilar tanto na globalização – se pensarmos numa perspectiva global –, quanto, em perspectiva local, a miríade sócio cultural que acompanhou o nosso processo de formação. Mas para o compositor, em entrevista concedida à revista *Caros Amigos*, a concepção da capa está alheia das suas intenções políticas; ao contrário da concepção dos jornalistas, ele procura separar o "Chico artista do Chico cidadão". Ao ser questionado sobre a relação do trabalho artístico do encarte do CD com os ataques que ocorreram na Bósnia, os conflitos étnicos europeus, dentre outros, Chico declarou:

> Quem disse que é uma pessoa só? (risos) Você está citando um caso que para mim é exemplar; a capa do disco, aliás não foi feita por mim, foi feita pelo Gringo Cardia, e que se presta a esse tipo de interpretação, mas ela foi criada depois do disco, não fiz nenhuma dessas canções pensando no conflito de etnias, isso é uma possível interpretação do Gringo Cardia e a sua já é uma outra possível interpretação do que o Gringo possa ter imaginado, que não sei se foi isso. Não vi um conflito étnico na capa do disco. Vi uma conjunção étnica com a minha cara, mas não pensei na Bósnia. Há uma infinidade de interpretações possíveis, só que todas posteriores à criação, inclusive a minha. A música *Assentamento*, por exemplo, as fotos do livro do Salgado (Terra) me serviram de motivação, de inspiração, ou o que você quiser, para escrever aquela música, mas ela foi criada dentro do meu universo estético. A partir daí fiquei satisfeito porque a música, enquanto música, entrou no livro do Salgado, e o livro tinha uma finalidade prática mesmo, até pecuniária, os direitos do livro foram cedidos para os sem-terra, aí é outra coisa. "A música já está criada e vamos ver o que a gente faz com ela." A gente cria um objeto de arte, a gente pode criar a partir dessa música uma utilidade prática, mas criar uma música pensando na sua finalidade objetiva me parece perigoso, empobrecedor mesmo (HOLLANDA, 1998, s/p)[255].

Embora a capa não tenha sido produzida por Chico Buarque, e foi elaborada após a concepção do disco, acredito que as obras ganham relativa autonomia após a sua produção; elas não se restringem aos criadores, assim, as futuras interpretações e possibilidades de leitura do que foi produzido não cabem somente a eles. Nessa perspectiva, as canções que compõem o disco, igualmente, revelam aspectos interessantes sobre o nosso país. Dessas,

[255]Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/carosamigos_98.htm. Acesso em 09 jan. de 2014.

destaco a análise feita por Walter Garcia (2013a) de *Carioca* e da *Preta do Acarajé* (Dorival Caymmi) a qual, em linhas gerais, detecta as mudanças ocorridas no processo de modernização brasileira através das práticas informais do comércio ambulante.

É através dos impasses, contradições e possibilidades abertas com a nova lógica global[256] que se assenta historicamente a canção *Iracema Voou* que, grosso modo, narra a história de Iracema, uma mulher nordestina que emigrou para os Estados Unidos ao encontro de melhorias materiais a sua condição social. É uma canção singela que revela questões fundamentais do processo de "modernização à brasileira" na globalização. Do ponto de vista musical, *Iracema Voou* é uma balada cuja instrumentação realiza-se pelas cordas (violão, cello, violino, violas, piano e baixo) e pela bateria. Vejamos a letra:

Iracema voou
Para a América
Leva roupa de lã
E anda lépida
Vê um filme de quando em vez
Não domina o idioma inglês
Lava chão numa casa de chá
Tem saído ao luar
Com um mímico
Ambiciona estudar
Canto lírico
Não dá mole pra polícia
Se puder, vai ficando por lá
Tem saudade do Ceará
Mas não muita
Uns dias, afoita
Me liga a cobrar
- É Iracema da América

Na primeira parte, o violão – tocado por Chico Buarque – e a viola dão o tom lamentoso da narrativa, que segundo a interpretação de Wisnik é entoada pelo ex-patrão de

[256] Sobre a globalização encontrei escopo teórico no ensaio de Jameson (2001, p. 43-72).

Iracema[257]. Observa-se que após afirmar a pouca saudade do seu local de origem, "tem saudade do Ceará, mas não muita", a intervenção do violão aponta para um tensionamento. A canção é repetida duas vezes, se na primeira parte a entonação do narrador está mais contida, percebe-se a mudança de clima da canção ao cantar a palavra América com a entrada da bateria; mesmo que de forma comedida, a intervenção de outros instrumentos sugere algo que voou, porém, traz uma perspectiva ambígua de abertura. Nessa condição, ao se repetir, a música embora singela ganha um sentido diferente pelo arranjo e pela entrada de outros instrumentos como o piano e a bateria. Ao entoar o desejo da emigrante de "estudar canto lírico", a intervenção do piano suscita como tal desejo é onírico.

A saudade sentida por Iracema da sua terra natal é tema presente entre aqueles que migram para o exterior. De acordo com a pesquisa de campo realizada por Glaucia de Oliveira Assis em 1994, cujo objetivo foi o de mapear o surgimento de uma comunidade étnica brasileira nos Estados Unidos, o tema da saudade foi notável nos depoimentos e nas cartas dos migrantes. Contudo, esse sentimento tornava-se conflituoso quando os entrevistados relatavam a situação econômica brasileira. Nas palavras de Glaucia Assis:

> As cartas e depoimentos dos imigrantes revelam como a saudade é um sentimento que acompanha o dia a dia do emigrante. Por outro lado, quando falam do Brasil os relatos evidenciam sentimentos ambíguos ou controversos, expressando vergonha quando as notícias e imagens do país no exterior apontam para a crise econômica, a corrupção ou a violência; e orgulho, ou até ufanismo, quando os símbolos associados são o carnaval, o futebol e a alegria do povo brasileiro (ASSIS, 2001, p. 205).

Além da canção expressar essa relação ambígua da saudade, "tem saudade do Ceará, mas não muita", em conjunto com o arranjo musical que contribuiu para o tenso estado dessa situação, características do chamado "jeitinho brasileiro"[258] também podem ser

[257] Obtive essa informação pelo blog de Túlio Villaça *Sobre a Canção*. Disponível em: http://tuliovillaca.wordpress.com/2011/08/01/chico-buarque-chamando-novamente. Acesso em 06 jan. de 2014.

[258] Sobre o *jeitinho brasileiro*, "o peculiar modo nacional de livrar-se de problemas, ou de falsificá-los" conferir: OLIVEIRA, Francisco de. "Jeitinho e Jeitão: uma tentativa de interpretação do caráter brasileiro". A tese que permeia o artigo consiste em demonstrar que "o jeitinho é um atributo das classes dominantes brasileiras que se transmitiu às classes dominadas". In: *Revista Piauí*, tribuna livre da luta de classes, ed, 73, Out. de 2012. Disponível em http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-73/tribuna-livre-da-luta-de-classes/jeitinho-e-jeitao. Acesso em: 01 abr. de 2013.

observadas em Iracema, pois mesmo ilegal no país ela consegue burlar a fiscalização policial e "vai ficando por lá" em busca de auto realização. Na análise de Teresa Sales (apud Assis, 2001, p. 208), a condição clandestina dos emigrantes brasileiros é legitimada no cotidiano da sua vivência, portanto, não constituiu um impedimento "para a sua permanência enquanto trabalhador imigrante, contribuindo inclusive para uma permanência mais longa" no país; a isso ela denomina de "legitimidade na clandestinidade", situação a qual podemos inserir Iracema. Às vezes tomada pela alegria noutras pela ansiedade, a coadjuvante da canção se comunica ligando a cobrar para o Brasil, o que atesta o quanto a sua situação econômica estava ruim. Merece destaque o fato de que Iracema apenas se coloca na história como "sujeito" da canção (pela ligação DDI), quando se identifica ao final: "É Iracema da América", ao contrário do aventureiro de *Bye Bye Brasil* que tem o domínio da narrativa.

Numa leitura que leva em conta o lugar de submissão ocupado pelas mulheres na sociedade, Maria Rita de Souza Silva (2008, p. 99) observa que embora a canção retrate a coragem feminina e a determinação para conquistar o seu sonho, "ainda que utópico", Iracema ganha voz somente na última estrofe; a autora conclui a "fala restrita" das mulheres "seja qual for a 'América' a qual pertencem". Na análise de Meneses (2001), *Iracema Voou* em conjunto com *Samba e Amor* (1970), *Cala a Boca, Bárbara* (1971), *Tanto Amar* (1981), *Amando sobre os Jornais* (1979), *Vitrine* (1982) e *Pelas Tabelas* (1984), são canções em que ocorre "uma erotização da polis" ao contrário da "politização do Eros", visíveis em canções como *Apesar de Você*, *Quando o Carnaval Chegar*, *Cordão* e *O que Será*. Para a autora, em *Iracema Voou* a mulher "é aferida não a uma cidade, mas a um país e a um continente" (MENESES, 2001, p. 139). Além disso, pode-se acrescentar que a apresentação da coadjuvante no término da canção como "Iracema da América" é representativa do modo como a sua identidade se transforma na "modernidade mundo", dado que com a globalização os símbolos nacionais se corroem em detrimento de outras referências, ou seja, o nacional se redefine. Se antes era o Estado o agente centralizador de determinados símbolos da identidade nacional, se "durante o período de consolidação da moderna tradição brasileira" a nação predomina, deixando pouco espaço às manifestações regionais ou locais, com a globalização e a mundialização da cultura o Estado-Nação perde

a sua hegemonia, ainda que, claro, não deixe de atuar; no entanto, a soma entre nação e modernidade fratura (ORTIZ, 2009, p. 13).

Retomo as observações de Ortiz, visto que a identificação de Iracema não se restringe ao seu país de origem, não é mais a identidade nacional que está em pauta. Na interpretação de Wisnik, Iracema é "aquela que vive sem lugar e guarda em si, mais do que sabe, uma terra originária" (WISNIK, 2004, p. 252). A personagem Iracema não é mais do Brasil, porém da América – a qual se coloca como sinônimo dos Estados Unidos. Sem querer forçar no argumento, talvez se possa dizer que os rumos tomados por *Iracema Voou*, além de atualizar questões como identidade nacional e a do migrante, aponta com sutileza para a soberania estadunidense não apenas do ponto de vista econômico mas, sobretudo, cultural e ideológico, características que se imiscuem no capitalismo tardio.

Ora, segundo a reflexão de Fredric Jameson o debate sobre a globalização apresenta uma "dimensão dupla", a econômica e a cultural. Se iluminarmos a primeira o "conceito torna-se mais sombrio" e desaparece a "auto-suficiência nacional" em prol de uma "integração forçada de nações do mundo inteiro à nova divisão global do trabalho". Dessa perspectiva, construímos "um quadro de estandardização em uma nova escala inédita de integração forçada em um sistema mundial", cuja libertação é improvável. Já com os holofotes sobre a cultura temos a "celebração da diferença e da diferenciação" (JAMESON, 2001, p. 46-47), *a suspeita ideia de diversidade cultural, democratização e/ou hibridização* das culturas, como afirma a tese de Nestor Garcia Canclini dentre outros teóricos culturalistas[259]. Assim, distante desses olhares fragmentadores do processo global, concordo com Jameson quando demonstra como houve em nosso tempo "a transformação do cultural em econômico e do econômico em cultural", característica da chamada pós - modernidade. Essas mudanças, com consequências para o status da cultura de massas, são visíveis nos filmes e na televisão americanas que, para o autor, "são tanto base como superestrutura, são tanto economia quanto cultura" (JAMESON, 2001, p. 50).

Essa digressão foi necessária para ressaltar o meu argumento a propósito da hegemonia norte americana na identificação de Iracema como "Iracema da América". O poder dos E.U.A com relação a outras culturas é inquestionável, mas é importante

[259] Cf. Canclini (2008).

considerar como no final do século passado – questão que atualmente pode ser discutida dado, por exemplo, o crescimento do mercado chinês – o fim dessa dominação parecia desacreditada. Pelas palavras do teórico norte-americano:

> [...] Na nova cultura global não há novos pontos de partida, as outras línguas nunca vão igualar o inglês em sua função global, mesmo que se façam esforços sistemáticos para tal; do mesmo modo, as indústrias locais de entretenimento dificilmente irão suplantar Hollywood com uma forma global bem sucedida no mundo inteiro, em especial devido ao fato de que o próprio sistema americano incorpora elementos exóticos do estrangeiro, um pouco de cultura samurai, outro de música sul-africana, o cinema de John Woo, comida tailandesa, e assim por diante (JAMESON, 2001, p. 55).

Ao contrário da matéria histórica cantada em *Pedro Pedreiro* (1966) que, como vimos, retrata a condição do imigrante nordestino para o sudeste do Brasil, – questão em pauta no país e longamente debatida por intelectuais e também retratada nas produções culturais da época a partir de meados da década de 1950 –, bem como em *Bye Bye Brasil*, em que o "sul" vai buscar as "oportunidades" no norte do país, o tema entoado pela canção de 1998 demonstra os rumos, por assim dizer, do problema da migração no contexto globalizado. Parece não haver perspectivas para a migração local em busca de trabalho, a desilusão com a condição nacional faz com que o brasileiro busque os seus sonhos de consumo fora da nação.

Segundo Franklin Goza (1992), data de 1954 o primeiro registro de um emigrante brasileiro para os E.U.A; contudo, foi somente nos anos 1980 que os índices migratórios aumentaram significativamente entre homens migrantes, enquanto na década de 1990 observa-se a ida de mulheres, além do aumento do número de visto do tipo não imigrante concedido pelo país. Isso colocou o Brasil em 4º lugar no ranking de imigração, e o aumento total de brasileiros que deixaram o país nesse período foi de quase 100 mil[260]. Como se sabe, com a crise econômica brasileira a partir da década de 1980 houve altos índices de brasileiros que deixaram o país e emigraram para os Estados Unidos, sobretudo, os moradores da cidade mineira de Governador Valadares. A maioria deles (82,7%),

[260] Sobre esses dados ver o relatório: *Brasileiros no mundo*: diretório das comunidades Brasileiras no Exterior. – Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009, 244p.

conforme Sueli Siqueira (2007), residia nos Estados Unidos por 3 a 10 anos e trabalhava em lanchonetes, com faxina e na construção civil; precárias condições de trabalho por estar ilegal. Usavam *security* falso e trabalhavam em mais de um emprego, totalizando uma carga diária média de 9 a 12 horas de trabalho, com folga apenas uma vez por semana; ademais, 33,5 % obtiveram o primeiro emprego com a ajuda de amigos e familiares que já residiam por lá.

Nesse contexto se insere a Iracema do século XX retratada por Chico Buarque, em cujas canções "a grande história vem sempre repassada pelas pequenas experiências, essas por sua vez reveladoras da vida coletiva de um modo inesperado" (WISNIK, 2004, p. 245). Mas para o compositor, referindo se ao tipo de migrante que conheceu no exterior, o brasileiro é um tipo "*sui generis*", pois de classe média. Em suas palavras:

> Esses eram de uma família de comerciantes bem instalada no interior de Minas, e de repente não têm nenhuma perspectiva profissional ou pessoal. De repente, aquilo é uma aventura. Foram para a Espanha, depois para a Itália, e acabaram se estabelecendo em Paris, e fazem esses serviços, às vezes clandestinos. Garotada assim, amigos de filhas minhas [...]. Vão para lá ou para os Estados Unidos, e vão pegar no serviço pesado. Lavar chão, como essa Iracema que voou pra América, ou são garçons, coisas que não fariam aqui no Brasil vão fazer lá fora. É curioso, porque o brasileiro pobre mesmo não emigra. Não existe isso, eles não sabem o que é um passaporte (HOLLANDA s/p)[261].

Na visão de Maria Rita de Souza Silva *Iracema Voou* "é uma crítica, ou melhor, uma paródia do retrato social da nação brasileira, que diante de tantas instabilidades financeiras, aliada à falta de perspectiva de uma vida melhor, considera muitas vezes como única solução a imigração" (SILVA, 2008, p. 98). Distante da afirmação de Silva de que a canção realiza uma paródia, *Iracema Voou* estrutura-se como uma alegoria melancólica dos brasileiros emigrantes da década de 1990 e, igualmente, da posição do Brasil diante do impacto e consequências da globalização; essa canção alude não somente aos emigrantes brasileiros, mas ao modo como o país foi se estruturando no final do século XX. Dito de

[261]Entrevista Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/carosamigos_98.htm. Acesso em 09 jan. de 2014.

outro modo, as implicações da nova ordem mundial sustentam a narrativa de *Iracema Voou*, portanto, podemos interpretá-la como significante das mudanças do sentido de "povo brasileiro" e do Brasil como nação, diferente da Iracema do século XIX, protagonista do romance de José de Alencar.

Como se sabe, *Iracema Voou* alude e dialoga com o romance *Iracema* do escritor José de Alencar, publicado em 1865; sem dúvida, a canção coloca-se como uma referência direta ao livro. Este romance – chamado por Machado de Assis de "um poema em prosa" –, caracteriza parte da produção romântica da literatura brasileira indianista, e narra a lenda de uma índia que se apaixona por Martim, um português branco. Na matéria do livro Iracema é tomada pelos encantos do português, o colonizador, e migra (foge) junto com ele para o litoral do país, abandonando a sua cultura e o seu povo. Sem *happy end*, a índia detentora do segredo da jurema morre deixando um filho, Moacir, fruto do amor com Martim. É significativo relembrar que o sentido etimológico da palavra Moacir é filho da dor, do sofrimento, nesse sentido, ao dar à luz ao seu filho, Iracema representa "a mulher brasileira que se sacrifica no encontro com o estrangeiro, este representando a novidade, a modernidade" (FISCHER, 2004, p. 287). Do resultado desse encontro surge algo novo, contudo, marcado pela dor. A miscigenação brasileira, ao contrário do caráter positivo empregado por Gilberto Freyre, se apresenta pelo sacrifício, pela amargura da perda tanto de uma cultura quanto do seu local de origem.

O historiador Afrânio Peixoto lançou em 1929 a hipótese aceita entre os críticos de que Iracema seria um anagrama de América, tornando-se consenso entre os analistas da obra o quanto o livro representa a submissão dos indígenas (da América) à cultura europeia, ao colonizador. Além disso, o fruto dessa submissão (Moacir) legitima-se pelo sofrimento. Deve-se lembrar de que no contexto em que Alencar escreveu o romance, o país já tinha conquistado a sua "independência" de Portugal, e buscava se constituir como uma nação forte, ainda que sob o regime escravocrata. A figura do índio era eleita como a verdadeira representante da identidade nacional brasileira. Por meio desse raciocínio, mais do que a submissão indígena e a aculturação do índio pelos europeus, *Iracema* também subscreve a submissão brasileira à Europa. Ademais, o romance registra a grande empreitada de

fortalecimento da nação brasileira e de constituição da chamada "identidade nacional"[262]. O namoro entre Martim e Iracema (América), inscreve "o encontro de duas civilizações, a nativa e a estrangeira, a indígena e a branca" (FISCHER, 2004, p.286), constituindo-se numa crítica de Alencar ao domínio da colonização portuguesa sobre o país.

Mas é interessante demonstrar que *Iracema* também serviu de inspiração a outros compositores da música popular brasileira. Como assinalou Fischer (2004, p. 285), "talvez Chico Buarque tenha achado poucas as encarnações da velha musa", e resolveu "meter sua colher nesse cozido de imagens e sonhos da cultura brasileira", que reaparece na música popular em 1956 no samba de Adoniran Barbosa denominado *Iracema*, depois em 1981 na canção *A índia e o traficante* de Eduardo Dussek e Luiz Carlos Góes e, vale lembrar que em *Tropicália* (1968) Caetano Veloso também saudou Iracema[263]. Igualmente em 1981, a canção *Xingu Disco* composta por Carlos Melo e Laert Sarrumor, integrantes do grupo Língua de Trapo, faz menção à índia brasileira nos seguintes versos: "Xingu, Xingu, Xingu/ O índio já tomou/ E agora até trocou/A Iracema pela lady Zu". Além das canções, a "virgem dos lábios de mel" também recebeu destaque no filme "Iracema, Uma Transa Amazônica" (1976), dirigido por Jorge Bodansky e Orlando Sena, lançado apenas em 1981 devido à censura.

Se ao final do século XIX a *Iracema* de Alencar revelou questões como a relação de dominação existente entre centro e periferia, a busca de fortalecimento da nação, bem como o encontro daquilo que nos diferencia da Europa e que nos daria unidade, a coadjuvante da canção de Chico, embora seja fruto desse processo, coloca tais problemáticas em outra perspectiva. Chico atualiza a discussão realizada pelo escritor do século XIX,

> Vemos a protagonista de Iracema situada no contexto do século XX. Da idealizada 'virgem dos olhos de mel', que representava toda a pureza associada à terra virgem, desejosa da civilização trazida pelo português, chegamos à condição da mulher de ascendência indígena no Brasil contemporâneo (CUNHA, 2007, p. 10).

[262] Sobre a identidade nacional ver: Ortiz (2006).

[263] Para maiores detalhes sobre o assunto cf. Silva (2008) e Fischer (2004).

A essa colocação de Rubelise da Cunha acrescento que em *Iracema Voou* o problema da nação e do povo brasileiro se reconfigura; o foco não se restringe à mulher de ascendência indígena, mas encontra solo nos emigrantes brasileiros assim como na nova circunstância do Brasil como nação. Também sobressai a busca de dignidade humana sob o "amparo" de outra nação; diante disso, arma-se o problema da narrativa. Não se coloca a perspectiva de fortalecimento do país, porém o desejo de consolidação material e individual fora dos auspícios da nação, a qual se encontrava em crise econômica. Emigrada sem qualificação profissional e intelectual, a Iracema do século XX deixa de ser "estrangeira em seu próprio país" para se tornar "ilegal na legitimidade"[264]. Conforme percebeu Fischer:

> Esta novíssima Iracema não mais permanece no Brasil à espera da chegada da modernidade, como havia ocorrido com as de Alencar e Adoniran, cunhãs discretas e passivas: ela vai até lá, voa para lá, representando em sua migração uma das características de nosso tempo, esta revoada mais ou menos desesperada dos habitantes da periferia na direção dos centros, indo até lá como quem vai cobrar uma promissória, confiante em seu direito mas temeroso do resultado (FISCHER, 2004, p. 293).

"A dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro" (GOMES, 2001, p. 90) ainda nos parece cara. O cerne da canção preserva questões já apontadas por Alencar como, por exemplo, a discussão centro – periferia; contudo, esse centro já não está na Europa. Ademais, a ideia de fortalecimento da nação e de constituição de uma identidade nacional não são prioridades nessa agenda, pois com a emergência da globalização demarcaram-se os limites do chamado Estado-Nação, ao contrário do século XIX que pode ser considerado o século de constituição das nações.

O Brasil contextualizado pelo romance estruturava-se sobre as querelas do atraso, da superação do subdesenvolvimento, tema central para muitos cientistas sociais, progressistas ou não, como, por exemplo, Joaquim Nabuco e Manoel Bonfim, autores do século XIX, os quais em conjunto com Sérgio Buarque de Hollanda seriam, segundo

[264] Esse tema da imigração para outro país e a solidão dos emigrados também aparece no filme "Terra Estrangeira" (1996) dirigido por Walter Salles e Daniela Thomas, cuja contextualização se passa durante o governo do presidente Fernando Collor de Mello.

Antonio Candido, "pensadores radicais". Eles puderam enxergar questões notáveis, à frente de seu tempo, ultrapassando certos preconceitos e trazendo à tona problemas de ordem estrutural e cultural sobre o Brasil[265].

A reflexão sobre o subdesenvolvimento, bem como a tentativa de superá-lo foi um tema essencial ao pensamento intelectual brasileiro. Tal questão não deixa de ser significativa, pois os impactos trazidos pela nossa herança colonial, ou como diria Paulo Emílio Sales Gomes, o conflito entre ocupados x ocupantes ainda não foi devidamente superado, por isso carregamos as marcas de um país que foi colonizado sob a égide do capitalismo mercantil. Apesar de já "nascermos" inseridos nessa lógica, porém, como colonizados, nos fez querer destravar os freios da história, a fim de nos colocarmos no mesmo patamar dos países ditos desenvolvidos, uma vez que não reconhecíamos que somos fruto do capitalismo e estaríamos vivendo no mesmo tempo dos países desenvolvidos. Como demonstra Roberto Schwarz (1987, p. 128), "em estética como em política, o terceiro mundo é parte orgânica da cena contemporânea". No entanto, o imaginário que se traduz nas representações sobre o Brasil sempre demonstra uma esperança de ver o país desempenhando o mesmo papel que os países centrais, "modernos", no capitalismo.

Segundo Renato Ortiz (2009, p. 13), tanto no Brasil quanto na América Latina o desejo de modernização sempre foi relegado ao futuro, "nação e modernidade encontravam-se momentaneamente separados, mas o tempo corrigiria o hiato existente entre eles" através, sobretudo, de um "projeto nacional que pavimentasse as bases de algo ainda inexistente". Referindo-se à síntese dita pelos modernistas segundo os quais "é preciso sermos nacionais para sermos modernos", Ortiz inverte os termos dessa condição e percebe que com o advento da globalização "é possível ser moderno sem sermos nacionais". Com a abertura da economia e da cultura ao capital internacional a homogeneidade nacional cai por terra; os países que não obtiveram a tão desejada "integração moderna" foram acometidos de outra maneira nesse processo:

[265] Tomo como referência os livros: *O Abolicionismo*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000; CANDIDO, A (2011); BOMFIM, M. *A América Latina: Males de Origem*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1993.

> No Brasil corremos o risco de ver reprisado o desastre da Abolição, quando os senhores, ao se modernizarem, se livraram dos escravos e os abandonaram à sua sorte. É sabido que o novo padrão competitivo, íngreme em face das realidades da vida popular, se compõe à maravilha com o nosso descaso secular pelos pobres. Em seu 'despreparo', estes estão deixando de interessar até como força de trabalho quase gratuita [...]. O divórcio entre economia e nação é uma tendência cujo alcance ainda mal começamos a imaginar. A pergunta não é retórica: [...] o que significa uma cultura nacional que já não articule nenhum projeto coletivo de vida material, e que tenha passado a flutuar publicitariamente no mercado por sua vez, agora como casca vistosa, como um estilo de vida simpático a consumir entre outros? (SCHWARZ, 1999, p. 162).

Com a desintegração nacional o projeto modernizador torna-se individual, ou até individualista. Iracema (América) voou sozinha em busca de seus sonhos. Compartilho da afirmação de Fischer (2004, p. 294) de que muitas das canções de Chico Buarque concentram "enormes narrações brevíssimas". A matéria histórica de *Iracema Voou* atesta isso. É uma canção modesta que diante da narrativa não sabemos explicitamente a qual país emigrou Iracema, embora todos os indícios apontem para os Estados Unidos da América. É necessário decantar o que o artista condensa. Diante do desenrolar dessa simples narrativa chega-se à percepção de que ela dialoga com problemas basilares sobre a constituição da posição do Brasil no mundo contemporâneo e o modo como muitos brasileiros agem diante desse novo quadro. A América que a personagem da canção representa, sem "projeto coletivo de vida material", voou para a América que detém a hegemonia do processo do capital. Segundo José Miguel Wisnik:

> Nos seus telefonemas afoitos, Iracema acaba por dizer, sem saber, algo que o narrador da canção, seu interlocutor virtual, talvez saiba, sem dizer, deixando-nos suspensos nesse sutilíssimo entrelugar lírico e irônico: onde quer que ela esteja, inclusive na 'América' que ela tenta 'fazer', a América é ela, embaralhada nas letras de seu nome, não por alegoria, mas pelo acaso infeliz e feliz que guarda a pérola secreta do anagrama nas curvas de seu destino improvável, entre as perdas e promessas da memória ancestral e do seu ostracismo. [...] Iracema é aí o nome singular de uma pessoa-*persona* ao mesmo tempo que o nome coletivo e popular [...]. A canção puxa um fio tênue mas muito poderoso, [...], unindo o fortuito, a história social, a poesia, a cultura, sem perder em nenhum momento a naturalidade coloquial. [...] Condensa, assim, uma questão [...]: a do transe ambivalente em que o Brasil, na obra de Chico Buarque, se dissipa *e não se dissipa*, insistindo como memória, projeto, presença ou

> resíduo, ali mesmo onde parece extinguir-se de vez [...] (WISNIK, 2004, p. 252, grifos do autor).

Nesse condesamento de um Brasil que se perde e ao mesmo tempo não, encontra-se, igualmente, a canção *A Banda* e *Bye Bye Brasil*.

Mas voltando a *Iracema Voou*, enquanto a modernidade (Martim) foi ao encontro da Iracema de José de Alencar, a Iracema de Chico Buarque, segundo Fischer, não esperou e quis ir ao encontro dela. No entanto, essa nova Iracema já estava inserida na modernidade, pois o Brasil está integrado com a economia global, aliás, sempre esteve, é fruto do capitalismo mercantil. A problemática de aguardar para que o Brasil chegasse no mesmo status dos países centrais não se coloca no tema de *Iracema Voou*. Ela "voa" (emigra) não para se encontrar com a modernidade, tal como a avaliação de Fischer sugere, mas para se colocar como muitos daqueles que desajustados dentro desse processo histórico, recebem dele "a parte que lhes cabe", isto é, a precarização do trabalho, a ideologia de que todos podem consumir e são livres em suas decisões, dentre muitas outras consequências da chamada "pós modernidade" combinada ao neoliberalismo.

Portanto, os objetivos da Iracema do século XIX são diferentes da Iracema de Chico Buarque. A primeira abandonou a sua origem por Martim e morreu sozinha, já a Iracema do século XX agiu por conta própria, com mais "liberdade" para deixar o seu país. A modernidade representada por Martim distingue-se da modernidade que a nova Iracema se deparou nos Estados Unidos. Como dito acima, ao contrário da busca pela modernidade, Iracema já se encontrava inserida nessa modernidade, ainda que na parte periférica do processo. Em vista dessa condição, a coadjuvante foi ao encontro da nova lógica global do capitalismo nos EUA, pois a inserção/posição do Brasil nesta nova ordem não a agradava. Contudo, mesmo na "América", a personagem cujo nome carrega em si a tradição, continuou lavando "casa de chá".

***

Pela análise de *Manhatã* e *Iracema Voou* percebe-se a tematização do mesmo problema com orientações dissonantes. O descompasso entre as canções também é notório pela estrutura narrativa das matérias cantadas:

> [...] Na articulação narrativa da canção, Chico difere de Caetano: este gosta de canções ensaísticas, que comentam ativamente os fatos, a conjuntura e a estrutura, em textos declarativos a que não faltam virtudes poéticas, naturalmente, mas que se sustentam em grande medida por serem análises; ao passo que Chico parece preferir os indivíduos flagrados em sua singeleza, em quadros descritivos e narrativos de grande poder de representação da vida e de imensa eficácia estética, quadros que permanecem (FISCHER, 2004, p. 294).

Outro ponto em comum, que reelaborado se distancia, está no fato de que tanto Chico Buarque como Caetano Veloso buscaram inspiração em escritores do século XIX para o desenrolar da problemática. Caetano se vale de um poeta crítico ao capitalismo e inverte os sinais, sua matéria cantada revela a narrativa hegemônica do processo de globalização como "um leve leviatã". Chico, por sua vez, recorre a um romancista nacionalista, cujas obras, muitas vezes, representaram uma visão romantizada do indígena, para objetivar uma situação nada romântica, expressando a situação precária e de sonhos impossíveis de uma emigrante brasileira a qual, ao que tudo indica, provêm de ascendência indígena. Ambas as canções figuram índias, mas situadas em polos diferentes. A doce cunhã de *Manhatã* é, em parte, responsável pela emigração da índia Iracema, bem como, pela incorporação dos desejos que a fizeram voar. Contudo, a índia detentora das engrenagens da máquina, do brilho encantador que faz Iracema voltar seus olhos para lá, morde a "polpa da maça". Já Iracema, limpa as sujeiras dessa polpa. Este é o seu lugar nessa "imensa alegria" e "exaltação". Enquanto em *Manhatã* figura "a globalização como fábula", que não deixa de ser real do ponto de vista dos dominantes, em *Iracema voou* assistimos "a globalização como perversidade". Contudo, para Iracema seu voou representa "a globalização como possibilidade"[266].

[266] Esses termos aparecem na análise sobre a globalização de Milton Santos (2013, p. 19-20). Grosso modo, a globalização como fábula encontra-se no discurso daqueles para quem "um mercado avassalador dito global é apresentado como capaz de homogeneizar o planeta quando, na verdade, as diferenças locais são aprofundadas. Há uma busca de uniformidade [...], mas o mundo se torna menos unido, tornando mais distante o sonho de uma cidadania verdadeiramente universal. Enquanto isso, o culto ao consumo é estimulado". A globalização como perversidade registra o aumento do desemprego e da pobreza, a queda dos salários médios, a fome e a falta de moradia generalizadas pelo mundo. E por fim, a globalização como possibilidade sustenta-se pela utopia da "construção de um outro mundo, mediante uma globalização mais humana". Essa brecha esperançosa do autor, localiza-se na mesma direção daqueles que pensam na

Considerações Finais

Notas sobre a crise da canção: hipóteses e problemas do seu sentido atual

> *Talvez o Brasil seja um dos poucos países do mundo onde uma canção ainda se apodera desses esboços políticos, dessas tentativas de experimentar outras maneiras de pensar e de reconstruir os percursos da sociabilidade humana – mesmo que o legado de nossa herança seja transmitido ao futuro apenas de modo indireto, num jogo de passes, pelas tabelas* (*STARLING, 2009, p. 71).*

A citação acima, de Heloísa Starling, refere-se à análise da canção de Chico Buarque *Pelas Tabelas*, mas serve de ensejo para pensar sobre a chamada MPB. Além da citação da autora, diversos artistas, intelectuais e jornalistas afirmaram o quanto a música popular brasileira representa um importante bem simbólico capaz de desvelar aspectos significativos das mudanças e das peculiaridades do Brasil. O sociólogo Francisco de Oliveira, para citar um exemplo, caracterizou a música popular e os músicos como "[...] demiurgos do mesmo quilate que um Gilberto Freyre, um Sérgio Buarque, um Celso Furtado, um Darcy Ribeiro, para incluir todas as genealogias [...]", visto que "eles também criaram o Brasil" (OLIVEIRA apud NICOLAU NETTO, 2010, p. 43). Como exprime um dos versos da canção *Língua* (1984) de Caetano Veloso: "Se você tem uma ideia incrível é melhor fazer uma canção/ Está provado que só é possível filosofar em alemão".

As distintas falas demonstram como a canção brasileira apresenta um papel central no país, pois condensa em diferenciadas perspectivas as peculiaridades da feição nacional que, como se sabe, manteve em sua formação sócio-histórica aspectos diferenciados daquela dos países centrais[267]; dada a presença da oralidade em prejuízo da constituição de uma cultura letrada em nossa formação, as *sequências brasileiras* foram registradas, mas não apenas, nos ritmos, andamentos, melodias e harmonias de um tipo de canção que

---

humanização do capitalismo, conceitos cuja junção estão desalinhadas. Ou humanização ou capitalismo, os dois não convivem sem contradições e barbáries.

[267]Sobre a particularidade da experiência brasileira, especialmente da sua forma artística, no caso o romance, com relação aos países centrais ver: (SCHWARZ, 1992, p. 13-28).

contribuiu para formar e transformar o que denomino – baseada em Raymond Williams – de *estrutura de sentimento nacional-popular*. Foi através desse pressuposto que a pesquisa sobre algumas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso tornou-se matéria de análise.

Figuras centrais para a formação da "instituição sociocultural", suas obras formataram, cada qual a seu modo, as tensões, as ambiguidades e as narrativas sobre a nação e sobre a cena musical da MPB a ela vinculada. O foco da pesquisa não esteve em caracterizar na íntegra e de maneira linear as trajetórias de Chico e Caetano por meio do *corpus* das canções trabalhadas. Ainda que a criação de canções carregue as subjetividades dos artistas, pensei a matéria cantada como elemento revelador de aspectos da história brasileira. Por isso, o conjunto de canções analisadas não teve a intenção de circunscrever a trajetória dos compositores, tampouco determinar o todo das suas obras mediante as canções. Distante de um estudo específico sobre os compositores, a tese procurou desvelar aspectos da trajetória nacional por meio de algumas das suas canções. Particularmente, os sinais de declínio da força da canção (MPB) como estruturante dos debates políticos à esquerda no pós 1964, as mudanças do país diante da aclamada modernização, a inserção da indústria cultural, o fim de linha da política cultural nacional-popular para uma cultura internacional-popular, o contexto da globalização, e elementos que podem ser caracterizados dentro de uma cultura pós-moderna, foram temas que as canções analisadas condensaram. Em resumo, procurei demonstrar ao longo da tese o declínio de uma nação que apostou em uma cultura política coletiva e progressista, na qual a experiência histórica da MPB foi basilar, para uma nação que passou a investir numa suposta liberdade individual, na qual as regras mercadológicas e de consumo deram o tom, nos fazendo crer que somos todos iguais, bastando apenas lutar e buscar as oportunidades dadas pelo mercado; nessa dimensão encontra-se o percurso colocado pelas canções escolhidas de Chico Buarque e Caetano Veloso.

Das canções estudadas de Chico Buarque sobressaiu o seu *radicalismo melancólico* na renegada canção *Marcha para um dia de Sol*, *A Banda*, *Pedro Pedreiro*, *Realejo* e *A Televisão*. Canções que figuraram em diferentes ângulos críticas as mudanças provocadas pela modernização, porém os seus protagonistas terminaram paralisados, pois as obras não manifestaram resolução estrutural aos problemas e nem estratégias de luta para o vir a ser.

Os sentidos sociais dessas obras já captaram a falência da crítica de esquerda assistida a partir dos anos 1970, apontando, de certo modo, para a recusa da luta de classes como fundamento essencial de superação das relações sociais vigentes no capitalismo; cada qual a sua maneira, essas cinco canções delineiam os problemas e contradições da nação brasileira na modernidade, contudo, na relação de forças entre o que se perdeu no passado e diante das inovações do contexto em que elas foram elaboradas, notabiliza-se o alinhamento melancólico ao presente, sem indicações progressistas ao futuro. No começo da década de 1970, com *Agora falando sério*, percebe-se a negação da canção tal como realizada na década anterior, e pistas de que uma nova forma de canção estava se configurando no país, não mais atrelada às questões caras que ajudaram a consolidar a chamada MPB. Essa condição se explicita com *Essa moça tá diferente*, na qual o registro irônico da entrada em cena da estética tropicalista em detrimento da "tradição" do samba sobressai. Ambas as canções são líricas, mas não deixam de expressar questões políticas, metacanções que colocam em evidência o espaço diminuído da matéria histórica cantada de continuar a ser protagonista dos debates sociopolíticos sobre o país que adentrara no chamado capitalismo tardio. Nos anos 1980, *Bye Bye Brasil*, *Pelas Tabelas* e *Bancarrota Blues* condensaram as novas mudanças da sociedade brasileira, demonstrando tanto os efeitos da modernização conservadora quanto o impacto da chamada pós-modernidade. *Bye Bye Brasil,* canção composta para o filme homônimo de Cacá Diegues, traça um retrato emblemático do país pós milagre econômico; por meio da narração do eu-lírico aventureiro, percebe-se a desmistificação da política de integração nacional empreendida pelos militares, bem como o início das referências internacionais populares no país. Numa combinação de sátira, ironia e desalento, a canção finaliza apontando para o fim das utopias e para a afirmação do presente perpétuo: "o sol nunca mais vai se pôr". Esse diagnóstico do tempo sem projetos ou propostas ao futuro também foi notável em *Pelas Tabelas* que, além dos versos, apresenta em sua estrutura musical o *moto-contínuo*, um tempo circular, preso em si mesmo, no qual a vivência do eu-lírico traduz, igualmente *esquizofrênico*, a esquizofrenia (segundo entende Fredric Jameson) de um contexto em que a noção de passado e futuro encontra-se diluída, isto é, um tempo em que a apreensão da totalidade histórica apresenta-se prejudicada pela fragmentação. Tal diluição, ainda que em outra

chave, é matéria de *Bancarrota Blues*, cujo sentido social encontra-se na derrocada de um país agrário, colonial, onde tudo é colocado à venda, inclusive os seres humanos; no contexto de abertura política, *Bancarrota Blues* (1985) realiza uma revisão histórica da nação demonstrando por um lado, a falência de características ligadas ao país colonial e, por outro lado, como a estrutura colonial brasileira ainda se perfaz. Com *Iracema Voou* (1998), a narrativa sobre a emigrante nordestina nos EUA figura as ilusões da abertura provocada pela globalização no contexto político do governo Fernando Henrique Cardoso, e o lugar ocupado por parte dos brasileiros que se aventuraram com a possibilidade de encontrar melhores condições de vida no exterior. Sobressai a desilusão e certo desprezo com a nação, pois Iracema prefere ser empregada com péssimas condições de trabalho em um país onde nem mesmo a língua ela domina, do que voltar a sua pátria.

As 11 canções escolhidas de Chico Buarque registram páginas importantes da nossa história. Num primeiro momento, especialmente nas canções estudadas da década de 1960, viu-se a melancolia provocada pela chave de uma derrota política; em seguida a percepção das mudanças da canção e, por fim, o impacto da mundialização da cultura e da globalização de mãos dadas com o processo de modernização conservadora que já vinha de antes. Por meio da criação de personagens inseridos em contextos diversos, as canções se desenvolvem pelo princípio da mudança, seja do contexto sócio-histórico, seja dos personagens, ou de ambos, ainda que o desenrolar das narrativas nem sempre se encerrem segundo o objetivo inicial que a canção enseja. *Marcha para um dia de Sol* idealiza a convivência harmônica entre os homens; *Pedro Pedreiro* fica na espera do trem que possivelmente iria modificar a sua vida; *A Banda* convida à momentânea transformação das pessoas com a passagem da música; *Realejo* descreve a obsolescência de um instrumento cujas mudanças na vivência dos indivíduos faz com que o seu dono o coloque à venda, dada a falta de "serventia em seu cantar"; *A Televisão* revela uma nova sensibilidade com o impacto desse meio de comunicação que modifica, inclusive, a relação do eu-lírico com a música – tema presente em *Realejo* e *A Banda*. Com *Agora falando sério* e *Essa moça tá diferente*, sobressai, igualmente, as mudanças da canção no contexto de racionalização da indústria cultural brasileira e de inserção do país no capitalismo tardio num momento de endurecimento do regime civil militar; balizas históricas que fundamentaram a melancolia

do eu-lírico de *Agora falando sério* de tentar apagar tanto o lirismo quanto a crença no poder da canção que na década anterior mostrou-se expressiva. Em *Essa moça ta diferente*, o sujeito descreve as mudanças na matéria cantada brasileira, já ligada ao internacional-popular e, sobretudo, o impacto do tropicalismo e a sua relação com uma suposta cultura "super" moderna. Todavia, a canção segue na levada do samba que ia perdendo espaço para o som eletrificado das guitarras. *Bye Bye Brasil* representa as contradições do país do futuro em tempos de início da mundialização da cultura, demonstrando as modificações pelas quais passara a nação. *Pelas Tabelas* consolida o impacto dessas mudanças ao figurar a perda da noção de tempo histórico no capitalismo tardio. *Bancarrota Blues* sintetiza o quanto diante das metamorfoses, carregamos traços do passado colonial que nos é caro. Por fim, *Iracema Voou* dessacraliza a ideia de formação nacional na medida em que a coadjuvante nordestina mesmo com saudades da sua terra natal, prefere vivenciar a possibilidade de concretização dos seus sonhos, "estudar canto lírico", em outra nação. Embora com distintos sentidos sociais, todas essas canções pautam-se pela chave da vontade de mudança.

As canções de Caetano Veloso, por sua vez, seguem na trilha da *descontinuidade na continuidade*. A sua inserção na cena musical, com base na análise do disco "Domingo", compreendido na perspectiva do movimento, figura o sentido da *estreia de despedida* do compositor, rumo ao luto com a modernidade musical advinda com a Bossa Nova. A consolidação do luto, tanto da Bossa Nova quanto da cultura política nacional-popular, se afirma por meio do seu *radicalismo tropicalista* em canções como *Eles*, *Saudosismo* e *A Voz do Morto*. Ainda que nos anos 1960, especialmente em seu compacto simples, as canções *Cavaleiro* e *Samba em Paz* estivessem alinhadas à cultura política nacional-popular na qual Caetano se formou, demonstrando maiores ligações a um tipo de engajamento ligado ao CPC e ao PCB do que as canções estudadas de Chico Buarque, demonstrei o quanto a sua matéria artística foi, de saída, escassa para a manutenção das manifestações culturais ligadas ao nacional-popular. Em meados da década de 1970 muitas das suas canções foram expressivas do desbunde e dos problemas das chamadas minorias, ressaltando a questão das identidades. Sobressai certo hedonismo e a descrença de pensar os problemas nacionais em sua totalidade – aspectos que em algumas canções tropicalistas

já podiam ser vislumbrados. *Odara, Qualquer Coisa*, *Jeito de Corpo* e *Muito Romântico* são representativas desses aspectos no cancioneiro de Caetano Veloso. Na linha do Brock dos anos 1980 vimos com *Podres Poderes* que embora seja uma canção de denúncia social, não figura o *radicalismo tropicalista* das canções de fins da década de 1960 e de início dos anos 1970; prevalece, para falar com Luiz Tatit, o seu "projeto implícito" de canções comercias para tocar no rádio. Na linguagem do rock nacional dos anos 1980, a crítica social impressa no tema de *Podres Poderes* se diluiu com a batida do pop rock, com isso, o sentido social da canção não dá conta de exprimir a sua totalidade crítica: mas, como outras canções de Caetano, tais como *Eles*, *A voz do morto*, *Muito Romântico* e, especialmente, *Saudosismo*, também reavalia o legado e a função social da MPB. Por fim, com a análise de *Manhatã* (1997) percebe-se a expressão da nova ordem global numa perspectiva diferente de *Iracema Voou* (1998), qual seja, a da "globalização como fábula", para falar com Milton Santos. Enquanto a canção de Chico Buarque encapsula a problemática de parte da globalização do ponto de vista nacional, *Manhatã* incorpora esse contexto por meio da visão estadunidense do processo.

De modo geral, na produção de Caetano Veloso prevalece a inconstância, por isso as contradições da sua forma artística são absurdas. Tanto Caetano como Chico são *cancionistas radicais*, mas o *radicalismo tropicalista* de Caetano – representativo da força da sua obra – tende a declinar com o passar dos anos. Além de *Podres Poderes*, *A Luz de Tieta* também expressou o declínio da radicalidade tropicalista. O *radicalismo melancólico* de Chico Buarque, por sua vez, tende a se calar por meio de canções românticas, que primam ao lirismo desvinculado da política. O que resta diante disso? Seria o "fim" da canção MPB como representativa de um projeto nacional? Através da hipótese que possibilitou o desenrolar da pesquisa – que a canção MPB herdeira dos debates políticos e culturais que se formaram em fins dos anos 1950, vinculada à ideologia nacional-popular, começou a partir de meados dos anos 1970 a declinar – a canção (MPB) teria possivelmente entrado em crise em seu laço com a constituição nacional, devido ao impacto da globalização e da mundialização da cultura, embora não se restringisse a isso. O debate sobre a "crise" da canção esteve na ordem das minhas primeiras reflexões sobre o novo lugar social e ideológico que a MPB passara a ocupar a partir dos anos 1990.

Essa querela sobre o "fim da canção" ganhou destaque em agosto de 2004 com as declarações de José Ramos Tinhorão, pesquisador de música popular brasileira, de que "a canção acabou" com o aparecimento do rap e da música eletrônica na cena musical do país. Ademais, a entrevista de Chico Buarque realizada em dezembro do mesmo ano, ainda que não tenha colocado com tanta precisão a "morte" da canção, reconheceu como o rap, de certa forma, é a "negação da canção tal qual a conhecemos", por isso seria "[...] o sinal mais evidente de que a canção já era, passou"[268]. A entrevista de Chico, que gerou diversificadas discussões, mencionava a forma canção elaborada possivelmente por sua geração, mas não afirmava que a canção em si estava morrendo. O compositor tomou como referência a canção MPB que além de estar inserida à política cultural nacional-popular, configurou-se na chave da derrota política conforme a orientação dessa pesquisa; foi em referência a esse tipo de canção, do cancioneiro construído na década de 1960, que Chico Buarque afirmou que "já era, passou"[269]. Em 2006, numa entrevista realizada pela revista *Trip*, ao ser questionado se a "canção estaria com os dias contados", Chico relativizou a questão, porém manteve a opinião de que algo tem se transformado na matéria histórica cantada. Assim, respondeu o músico:

> É um assunto interessante. Um jornalista na Itália me perguntou uma vez se a música popular não seria um fenômeno restrito ao século 20, assim como a ópera tinha sido restrita ao século precedente. Há vários indícios. Também não estou querendo jogar contra mim. Estou fazendo músicas novas e talvez sejam músicas tardias, não sei. Ou talvez eu já seja um sujeito tardio, do século passado. Mas é interessante, porque algumas coisas levam a acreditar nisso. É o caso da percussão em detrimento da harmonia e da melodia, do rap que é um pouco a negação da canção como a gente conhece. Também esta proliferação de *revivals*, de coletâneas, de *best* f, esse anseio do público pelo velho, pelos standards. Seriam sinais de fim de linha da canção como modo de expressão? Talvez sejam, tomara que não[...]. O rap já é um pouco isso. Também,

[268] Essas referências podem ser encontradas em: <http://www.luiztatit.com.br/imprensa/16.htm>. Consulta realizada em 10 set. de 2008.

[269]Para maiores detalhes sobre a entrevista de Chico Buarque e da discussão sobre o "fim" da canção ver: GARCIA, Walter; FRÓES, Rômulo; COSTA e SILVA, Paulo da. "O mal estar na canção". In: *Revista Serrote* – Instituto Moreira Salles, 2012. Disponível em: http://www.revistaserrote.com.br/2012/07/o-mal-estar-na-cancao-romulo-froes-e-walter-garcia/. Acesso em: 10 abr. de 2013.

> não sei se o rap vai continuar imperando, e amanhã podem dizer que o rap foi uma moda do começo dos anos 2000 (HOLLANDA, 2006)[270].

Outra referência que animou, a princípio, o estudo esteve no álbum lançado por Tom Zé "Dança-êh-Sá ao vivo: O Fim Da Canção" (2006). Esse subtítulo dado pelo artista me levou a refletir o quanto a canção popular no mundo globalizado não se insere nas mesmas referências que formataram a MPB de meados dos anos 1960, ou seja, dentro de um projeto nacional à esquerda. Ao proclamar que estaríamos na fase da "pós-canção", o álbum do compositor da *periferia do tropicalismo* rompe com o característico padrão de canção (letra e música), pois não há letra nas músicas. Além do sugestivo subtítulo, o CD foi lançado virtualmente pela Trama; dadas as inovações das tecnologias digitais ficou disponível a todos que quisessem fazer o *download* gratuito do álbum[271].

Mas foi especialmente com a declaração de Chico que a problemática sobre a "crise da canção" ganhou maiores dimensões na imprensa, entrando na pauta dos debates. O músico e intelectual Luiz Tatit, com base na sua tese de que a canção nada mais é do que um "canto-falado", pois se encontra *a priori* na fala, afirmou que ela continua "viva", imperando mais do que nunca. Em seus termos: "a canção não depende de instrumentos ou partituras para existir. Depende somente da fala, é mais fácil a música morrer do que a canção desaparecer"[272]. Uma matéria de julho de 2009 do jornal *Folha de São Paulo*, intitulada *Canto para quem?* também contribuiu para inflamar a discussão. Conforme declarou o jornalista Marcos Augusto Gonçalves (2009) "a ideia do fim da canção se inscreveria num contexto de esgotamento formal e de deslocamento de sua função social, num cenário em que se modificam parâmetros técnicos, culturais e ideológicos". Ademais, essa problemática serviu de ensejo para a elaboração de "aulas-shows" oferecidas por José

[270]Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_trip_0406.htm>. Consulta realizada em 10 set. de 2008 (grifo nosso).

[271]Sobre o vínculo da música com as tecnologias digitais ver: Nicolau Netto (2008).

[272] Essa citação foi retirada da matéria escrita por ANTENORE, Armando.
Uma tarde no... Enterro da canção. Ela está morta. Então avisem o Luiz Tatit. In: *Revista Bravo*, dez. 2005. Também disponível em: <http://www.luiztatit.com.br/imprensa/16.htm>. Consulta realizada em 10 set. de 2008.

Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski intituladas "O fim da canção", que culminou em um projeto artístico em conjunto com Luiz Tatit, em 2011, com o mesmo nome.

O diagnóstico sobre as mudanças na orientação da Música Popular Brasileira foi, igualmente, percebido em um "artigo manifesto" denominado "A morte e a morte da canção" publicado em 2005 por pesquisadores da UNICAMP e da USP, autointitulado "Coletivo MPB"[273]. Nesse artigo, inspirados na entrevista de Chico Buarque ao jornal *Folha de São Paulo*, os autores propuseram ao leitor a criação de um debate sobre a "morte da canção", cuja resposta veio em outro texto: "Chega de Saudade"[274]. Na primeira intervenção, eles diagnosticaram que "a canção morreu duas vezes": em 1964 ela sofreu uma "morte" política e quarenta anos depois foi de "morte morrida". Porém, o substancial da argumentação consistiu em compreender que o sentido da canção como referência para um "ideal coletivo de transformação do país" se perdeu. Diferente do ocorrido há 40 anos, quando a MPB se consolidou em paralelo com a rearticulação da indústria cultural brasileira, hoje as mudanças da indústria cultural e do mercado fonográfico demonstram que "a canção continua sendo uma forma muito importante de expressar essas duas novas situações: a perda de um referencial coletivo de transformação; e a própria transformação do que se entende por cultura no Brasil". De acordo com os autores, entre essas "duas mortes" temos a consolidação da indústria cultural como um sistema integrador de TV, rádio, indústria fonográfica e jornal. Portanto, "poesia cantada passou a não combinar mais com a face cada vez mais banal da indústria das mídias". Eles questionam se "o que morreu não foi a canção tal como inventada nos últimos quarenta anos?". Ao invés de colocarem o problema na "morte da canção", os pesquisadores salientam a necessidade de compreender o significado da exacerbada segmentação de mercado inerente à afirmação da indústria cultural; assim disseram: "[...] o problema hoje não é de atestado de óbito, mas de

[273] O "Coletivo MPB" é composto pelos Professores José Roberto Zan (UNICAMP), Marcos Nobre (UNICAMP), Henry Burnett (UNIFESP), e Rúrion Soares Melo (USP).

[274]Texto disponível em: http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2719,1.shl. Consulta realizada em 12 set. de 2008.

compreender o que significa essa segmentação e como é possível encontrar, na sua lógica, as brechas para intervir"[275].

Foi por meio dessas discussões que a pesquisa, inicialmente, se orientou. Não obstante, percebi como a discussão sobre o "fim" deveria ser colocada com cuidado. Como explica Renato Ortiz:

> A discussão sobre o "fim" do Estado-nação, da arte e do espaço, tomado ao pé da letra, pode nos confundir. Entretanto, como a polêmica sobre a religião, ela é significativa, pois aponta para o rearranjo das relações sociais. Não é tanto o desaparecimento dessas instituições que conta, mas o fato de elas traduzirem uma transformação social mais ampla. O "fim" é um sintoma das mudanças ocorridas em nível mundial. Dentro desta perspectiva, faz pouco sentido afirmar que "o espaço acabou", ou "as fronteiras não existem mais". Importa sublinhar, no seio das sociedades globalizadas, sua nova configuração (ORTIZ, 2000, p. 218).

Se no contexto de mundialização da cultura a ideia de projeto nacional assume outras formas, vi a necessidade de avaliar em que medida se colocava o problema, e principalmente, se ainda havia um projeto que orientava a MPB nos seus primórdios. Como visto na introdução da tese, havia sim um projeto ou, melhor, diversificados projetos estruturados pelo nacional-popular. Nessa condição, tais projetos não devem ser tomados como algo homogêneo dentro do campo de criação artística da MPB. Nessa linha, uma segunda hipótese se colocou: se atualmente a canção popular brasileira (MPB) não se encontra em estado terminal, pelo menos aponta para significativas transformações, uma vez que não está mais relacionada a projetos nacionais. Se ainda há projetos, quais seriam as bases estéticas e ideológicas norteadoras da canção em um contexto mundializado? Visto que a matéria cantada encapsula – ainda que não de forma mecânica – a realidade social, formalizando-se em bases sociológicas e históricas, com a globalização sugere-se que ela se encontra vinculada a projetos que transcendem as barreiras territoriais na modernidade-mundo, e as noções de "popular" e de "brasileira" passam a ser ressignificadas, implicando

[275] Cf. "A morte e a morte da canção", por Coletivo MPB. Disponível em: http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2691,1.shlConsulta realizada em 12 set. de 2008.

numa reordenação dos valores culturais. *Iracema Voou* e *Manhattan*, como vimos, sintetizaram de maneiras distintas essas mudanças.

A proposta de análise de parte da matéria entoada de Chico Buarque e Caetano Veloso floresceu através dessas indagações. Ocupando lugares estratégicos na hierarquia sociocultural da MPB, além de serem vistos historicamente em posições ideológicas e musicais opostas, as canções de ambos me pareceram chaves à proposta inicial da pesquisa, cujo desfecho seria possivelmente o de afirmar que a canção tal como consolidada nos anos 1960 "morreu". O objetivo final da pesquisa seria demonstrar como através de algumas canções de dois ícones da MPB, se evidenciariam os sinais de que algo mudou no cancioneiro nacional. Vale lembrar que não coloquei em questão as mudanças da estrutura musical da canção, mas pensei ao longo da pesquisa o vínculo da matéria histórica cantada como representativa de projetos nacionais progressistas, à esquerda, embora a tese demonstre o quanto Caetano esteve mais afinado para a elaboração de uma cultura internacional-popular, ainda que pensando sobre o Brasil. Nessa medida, o escopo de análise das canções se concentrou na função social que ela engendra e no sentido ocupado por ela como uma expressão cultural brasileira capaz de sintetizar variados aspectos dos dilemas nacionais.

Por isso, para a reflexão de uma possível "morte" da canção cujo sentido social vinculava-se a propostas progressistas para a nação, foi necessário rever a inserção de ambos no cenário musical e como a questão da nação, aliada ao debate sobre a modernização musical e da sociedade brasileira, estiveram em voga nas suas canções. Pelo estudo das músicas selecionadas reconheci como o problema da nação e da sociedade brasileira continuam em relevo, ainda que a noção de projeto nacional tenha declinado em conjunto com o espaço privilegiado antes ocupado pela MPB. Há, em contrapartida, uma proposta de Brasil e não a ideia de um projeto coletivo nacional entoado na canção MPB. A forma canção em seu sentido musical não entrou em crise, mas a MPB como representativa de projetos coletivos vinculados ao nacional-popular degringola.

Para sumarizar o conjunto das canções analisadas, percebo como tanto no cancioneiro de Caetano Veloso quanto no de Chico Buarque a percepção das mudanças foram significativas à realização das suas matérias cantadas. Mas enquanto o sentido social

das canções de Caetano formataram tais mudanças afinado com a nova estrutura de sentimento que se consolidava, os personagens das canções de Chico Buarque viam-se em contradição com esse "novo tempo do mundo". Para exemplificar, na medida em que os eu-líricos de *Jeito de Corpo* e *Nu com a minha música* reiteram o posicionamento individual e apostam na falta de certezas advindas com a ideologia pós-moderna, o sujeito *esquizofrênico* – (visto que perdeu a noção de tempo histórico, constituindo-se como exemplar da tendência social fragmentada do capitalismo tardio) – da canção *Pelas Tabelas* encontra-se no entre lugar dessa ideologia, nos revelando as implicações de um indivíduo degenerado pela falta de processamento da realidade sócio-histórica. Enquanto o narrador de *A Televisão* manifesta a perda da experiência do sujeito, dado o impacto dos meios de comunicação, e o vendedor do realejo tenta colocar no mercado um instrumento que não se encaixa no contexto da modernidade, em *Saudosismo*, a *Voz do Morto* e *Eles*, presenciamos a necessidade de superar preceitos considerados ultrapassados para incorporar as novidades que a modernidade nos credita. Se em *Bye Bye Brasil* o narrador aventureiro descreve o impacto da mundialização da cultura e nos mostra a partir da sua vivência no norte do país os engodos do milagre econômico e os primeiros sinais dos efeitos da globalização no país, revelando, dentre outras coisas, saudades da "velha canção", em *Podres Poderes* o narrador questiona o legado dessa canção, expressando como com a mundialização da cultura surge um novo processo de produção e consolida-se o fim de uma cultura política que aspirava projetos ao futuro. De maneira geral, a partir de um determinado momento, tanto as canções de Chico quanto as de Caetano encapsulam esse fim; contudo, no segundo, há certa esperança quanto a esse contexto, já no primeiro ocorre o registro melancólico da falência desse projeto.

Todavia, a canção MPB segue viva, embora quase como monumento, dentro do *processo* de nação. Seus versos ecoam em espaços restritos, amparados pela memória daquilo que um dia ela foi, como *saudosismo* para determinados setores sociais. Existe um problema de ordem histórica que desgastou a incorporação do material social contemporâneo pela MPB que, com raras exceções, não consegue capturar essa nova

experiência brasileira que se encontra atualmente na voz da periferia[276]. Para finalizar, essas considerações não buscaram somente registrar as conclusões da pesquisa que, ao contrário do que vem ocorrendo com a MPB, colocou-se como chave à extensão de projetos futuros, a fim de abrir brechas para encontrar na atualidade a matéria histórica que cante os problemas basilares da *esquizofrênica* sociedade contemporânea. Problemas que o cancioneiro de Chico Buarque e Caetano Veloso – ainda que este último tente sempre acompanhar as modas musicais – não apresentam forças para incorporar o processo social em que estamos vivendo.

[276]Sobre o assunto ver: Treece (2013).

Referências

ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORHKEIMER, Max. "A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas". In: _____. *A dialética do esclarecimento:* fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 113-156.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. "O fetichismo na música e a regressão da audição". In: _____. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 65-108.

_____. "Ideias para a sociologia da música". In: _____. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 259-268.

_____. "Sobre música popular". In:_____. COHN, Gabriel (Org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1987. p. 115-146.

_____. "O ensaio como forma". In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 15-45.

Jorge de. *Crítica Dialética em Theodor Adorno:* música e verdade nos anos vinte. São Paulo: Ateliê Cultural, 2007.

ALONSO, Gustavo. "O píer da resistência: contracultura, tropicália e memória no Rio de Janeiro". *Achegas.net*. *Revista de Ciência Política*, v. 1, p. 44-71, 2013.

AMARAL, S. M. A; FABRI, K. M. C. "Metáfora Poética em letras de músicas do compositor Chico Buarque de Hollanda durante a ditadura militar". *FAZU em3 Revista,* Uberaba, n. 5, p.122-131, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Canção para álbum de moça". In: _____. (Org.) *Antologia Poética*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música Brasileira***.** Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ANDERSON, Perry. "Modernidade e Revolução". *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, v.14, fev.1986, p. 2-15.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira:* dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. "Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo". In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentido da Formação*: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. "A Fratura Brasileira do Mundo: visões do laboratório brasileiro da mundialização". In: *Zero à Esquerda* (Coleção Baderna). São Paulo: Conrad Livros, 2004, p. 25-77.

ASSIS, Glaucia de Oliveira. "Emigrantes Brasileiros para os EUA e a (Re) Construção da Identidade Etnica." In: TORRES, Sonia (ed.) *Raízes e Rumos*: Perspectivas Interdisciplinares em Estudos Americanos. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2001, p. 199-211.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes*: MPB anos 70. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.

BANDEIRA, Manoel. "Poética". In: _____. *Libertinagem*: Estrela da Manhã. São Paulo: Scipione, 1998.

BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE:* uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1994.

BASTOS, Manoel Dourado. "Permanência da Promessa de Felicidade: um esquema interpretativo da nota de classes da 'linha evolutiva' musical brasileira". *Fenix: Revista de História e Estudos Culturais,* v. 5, n. 4, out-dez 2008.

_____. *Notas de testemunho e recalque:* uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola (de meados da década de 1960 a meados da década de 1970). 2009. 292f. (Doutorado em História). Unesp, Assis, 2009.

BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália, uma revolução na cultura brasileira.* São Paulo: Cosacnaif, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*: O Pintor da Vida Moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENNETT, Andy. "Sixties Rock, Politics and the Counter Culture". In: _____. *Cultures of Popular Music*. Buckingham, Philadelphia: Open University Press, 2001, p. 24-41.

BENJAMIN, Walter: *Magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, Obras escolhidas, v. 1, 1987.

_____. *Charles Baudelaire:* Um Lírico no Auge do Capitalismo. São Paulo: Brasiliense, Obras Escolhidas; v.3, 1994.

_____. "Paris, Capital do Século XIX*"*. In: KOTHE, F. (Org.) *Walter Benjamin.* São Paulo: Ática, 1991.

BERLINCK, Manoel T. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papirus, 1984.

BOAL, Augusto. *O Corsário do Rei*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

BOMFIM, M. *A América Latina:* Males de Origem, Rio de Janeiro, Topbooks, 1993.

BRANCO, Celso. *Noel Rosa e Chico Buarque Comparados*: a construção da tradição na canção popular brasileira. 2008. 191f. Dissertação (Mestrado em História Comparada). UFRJ/Rio de Janeiro, 2008.

BRASILEIROS no mundo: diretório das comunidades Brasileiras no Exterior, Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.

BROWN, Nicholas. "Tropicália, pós-modernismo e a subsunção real do trabalho sob o capital". In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Orgs.). *Um crítico na periferia do capitalismo*: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz. São Paulo: Cia das Letras, 2007, p. 295-393.

BURNETT, Henry; ZAN, José Roberto; NOBRE, Marcos; MELO, Rúrion Soares. "A morte e a morte da canção". In: *Trópico*: ideias de norte a sul (revista eletrônica), s/p, 02 dez. de 2005. Disponível em: http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2691,1.shl. Acesso em 12 set. de 2008.

_____. "Chega de Saudade". In: *Trópico*: ideias de norte a sul (revista eletrônica), s/p, 11 mar. De 2006. Disponível em: http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2719,1.shl. Acesso em 12 set. de 2008.

CALADO, Carlos. *Tropicália*. A história de uma revolução musical. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004. (Coleção Ouvido Musical).

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968. (Coleção Debates).

CANCLINI, Nestor Garcia. “Contradições Latino Americanas: modernismo sem modernização. In: *Culturas Híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2008, p. 67-97.

CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 30 e a Cultura*”*. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 2, n.4, p. 27-36, abril, 1984.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. “Uma Palavra Instável”. In:_____. *Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, 2004a, p. 215-225.

_____. “Radicalismos*”*. In: _____. *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2011, p. 195-216.

_____. “Dialética da Malandragem”. In: _____. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo, Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, 2004b, p. 17-46.

CARVALHO, Carlos André Rodrigues de. “A voz do morto: Caetano Veloso e a transgressão da ideia de identidade nacional difundida pelos compositores de samba da década de 1960”. *Anais do IV Musicom – Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular.* ECA-USP, São Paulo, 2012, p. 1-13.

CAVALCANTI, Alberto Roseiro. *Música popular*: janela-espelho entre o Brasil e o mundo. 2007. 404f. Tese (Doutorado em Sociologia) UNB/ Brasília, 2007.

CEVASCO, Maria Elisa*. Para Ler Raymond Williams*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

_____. “Modernização à Brasileira”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 59, dez. 2014, p. 191-212.

CHAUÍ, Marilena. “Considerações sobre o nacional-popular”. In: _____. *Cultura e Democracia.* São Paulo: Cortez Editora, 2001, p.85-136.

_____. *O nacional e o Popular na Cultura Brasileira* (Seminários). São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

CHEDIAK, Almir, *Songbook Caetano Veloso.* v.2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994.

_____. *Songbook Chico Buarque.* v. 1. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

CONFORTE, André. “A relação inter-semiótica letra/ música em recentes canções de Chico Buarque”. In: SIMÕES, Darcila; POLTRONIERI, Ana Lúcia; FREITAS, Maria Noêmi (Orgs.). *A contribuição da semiótica no ensino e na pesquisa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2010, p. 67-83.

CONTIER, Arnaldo. “Edu Lobo e Carlos Lira: O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.18 nº 35, 1998, p. 13-52.

_____. “Música no Brasil: história e interdisciplinariedade. Algumas interpretações”. *História em debate*. Anais do XVI Simpósio Nacional de História, ANPUH, Rio de Janeiro, 1991, p. 151-189.

COUTO, Fernando Marcílio Lopes. *Chico Buarque*: Música, Povo e Brasil. 2007. 163f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), IEL, UNICAMP, Campinas, 2007.

CORREA, Priscila Gomes. *Do cotidiano urbano à cultura:* as canções de Caetano Veloso e Chico Buarque. 2011. 246f. Tese (Doutorado em História Social), FFLCH,USP, São Paulo, 2011.

CUNHA, Rubelise da. “O Outro lado do espelho: a representação contemporânea do indígena no Brasil”. In: Eloína Prati dos Santos; Rubelise da Cunha. (Org.). *Perspectivas da Literatura Ameríndia no Brasil*, Estados Unidos e Canadá 2. Rio Grande: NEC-FURG, 2007, v. 2, p. 1-32.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz:* indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

DIETRICH, Peter. *Araçá Azul:* uma análise semiótica. 2003. 197f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Lingüística Geral) - FFLCH, USP, São Paulo, 2003.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Humanitas, 2003.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália* – Alegoria, Alegria; prefácio de Luiz Tatit. São Paulo: Ateliê Editorial, 1966.

FENERICK, José Adriano. “A ditadura, a indústria fonográfica e os independentes de São Paulo nos anos 70/80”. *Métis: História e Cultura. Revista de História da Universidade Caxias do Sul.* v.3, no. 6, jul/dez 2004, Caxias do Sul, RS: Educs, 2004, p. 155-178.

_____. *Nem do Morro, Nem da Cidade*: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.

_____. *Façanhas às próprias custas:* a produção musical da vanguarda paulista (1979-2000). São Paulo, Ed. Annablume, FAPESP, 2007.

FILMER, Paul. “*A* estrutura do sentimento e das formações socioculturais: o sentido de literatura e de experiência para a sociologia da cultura de Raymond Williams”. *Estudos de Sociologia*. Araraquara, v.14, n.27, p.371-396,2009.

FISCHER, Luis Augusto. “A Iracema de Chico”. In: FERNANDES, Rinaldo de. (Org.) *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro, Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 285-296.

FREDERICO, Celso. “A Política Cultural dos Comunistas”. In: MORAES, João Quartim (Org.). *História do Marxismo no Brasil, v. III Teorias. Interpretações*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande&Senzala*. São Paulo, Ed. Record, 2002.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o Popular na Cultura: Cinema.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “MMPB: uma análise ideológica”. In: _____. *Saco de Gatos*: ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p.93-119.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada:* a experiência do CPC da UNE. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

GARCIA, Walter; FRÓES, Rômulo; COSTA e SILVA, Paulo da. “O mal estar na canção”. In: *Revista Serrote* – Instituto Moreira Salles, 2012. Disponível em:

http://www.revistaserrote.com.br/2012/07/o-mal-estar-na-cancao-romulo-froes-e-walter-garcia/. Acesso em 10 abr. de 2013.

GARCIA, Walter. *Melancolias, Mercadorias:* Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial no Brasil. São Paulo: Ateliê Cultural, 2013a.

_____. "Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's (1990-2006)". In: *Idéias - Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP*, v. 1, p. 81-110, 2013b

_____. "Radicalismos à brasileira". In: *Celeuma*, v. 1, p. 30, 2013c. Disponível em: http://mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/1/dossie/radicalismos-%C3%A0-brasileira-jo%C3%A3o-gilberto-e-chico-buarque. Acesso em: 1/09/2013.

_____. "Cordialidade, Melancolia, Modernidade". In: Walter Garcia. (Org.). *João Gilberto*. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012, v. 1, p. 207-231.

_____. "A construção de 'Águas de março'". *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani* (Testo Stampato), v. 11, p. 39-61, 2010.

_____. "Diário de um detento: uma interpretação". In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Lendo música, 10 ensaios sobre 10 canções.* São Paulo: Publifolha, 2007.

_____. *Bim Bom:* a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GARCIA. Tania da Costa. "Tudo bem e o nacional-popular no Brasil dos anos 70". *Revista de História*, v.26, n.2, p. 182-200, 2007.

GHEZZI, Daniela Ribas. *Música em transe:* o momento crítico da emergência da MPB (1958-1968). 2011. 390f. Tese (Doutorado em Sociologia). IFCH, Unicamp, Campinas, 2011.

GOZA, Franklin. *A Imigração brasileira na América do Norte*. In: *Revista Brasileira de Estudos Populacionais*, Campinas, 9(1), 1992, p. 65-82.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2001.

GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da história*. 5. ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984.

_____. *Maquiavel, a política e o estado moderno*. 4. ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

_____. *Os Intelectuais e a organização da cultura*. 4. ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982.

_____. *Cadernos do Cárcere.* V. 1, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Unesp, 1991.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. "Democracia Racial: o ideal, o pacto e o mito". In: *Estudios Sociológicos*, São Paulo, v. XX, n. 61, p. 147-162, 2001.

HALL, Stuart. *Da Diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2005.

HARVEY, David. *Condição Pós- Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

HERMETO, Miriam. "O prefácio de Gota D' água: as bases de um projeto cultural de interface entre intelectuais e artistas na ditatura civil militar brasileira". In: RIDENTI, M; SANTOS, R.; CZAJKA, R. (Orgs.) *Literatura e Autoritarismo: Dossiê Artistas e Cultura em Tempos de Autoritarismo.* UFSM, Rio Grande do Sul, n.7, 2012, p. 81-102. Disponível em: http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie07/. Acesso em: jan. de 2014.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOBSBAWM, Eric. *Nações e Nacionalismo desde 1780*: programa, mito e realidade. São Paulo: Paz e Terra, 2013.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem:* CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos anos 60.*São Paulo: Brasiliense, 1982.

HOLLANDA, Chico Buarque. “Entrevista à Folha de São Paulo”. In: SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 16.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil.* São Paulo: Cia das Letras, 2003.

IANNI, Otávio. “Globalização: novo paradigma das ciências sociais”. In: *Estudos Avançados*, USP, São Paulo, v.8, n.21, 1994, p.147-163.

_____. “A Aldeia Global”. In: _____. *Teorias da Globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 119-141.

JAMBEIRO, Othon. *Canção de Massa:* as condições de produção. São Paulo: Livraria Pioneira, 1975.

JAMESON, Fredric. “Pós Modernidade e Sociedade de Consumo”. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n.12, p.16-26, jun.1985a.

_____. “Rumo à crítica dialética”. In: _____. *Marxismo e Forma*: teorias dialéticas da literatura do século XX. São Paulo: Hucitec, 1985b.

_____. *Pós Modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Editora Ática, 1996.

_____. “Notas sobre a Globalização como questão filosófica”. In: _____. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis, Vozes, 2002, p. 43-72.

JOST, Miguel. “Chico e Caetano Juntos e Ao Vivo na década de 70”. In: NAVES, Santuza Cambraia; DINIZ, Júlio Cesar Valladão; GIUMBELLI, Emerson (Orgs.). *Leituras sobre música popular*: reflexões sobre sonoridades e cultura. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008, p.284-300.

KEHL, Maria Rita. “As duas décadas dos anos 70”. In: *Anos 70:* trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, p. 31-38.

LAFETÁ, João Luiz; LEITE, Ligia Chiappini. *O nacional e o Popular na Cultura Brasileira: literatura.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2007.

LASH, Scott; LURY Celia. "Culture Industry in Brazil: Image, Market, Display". In: ____. *Global Culture Industry.* Polity Press, Cambridge, 2007, p. 153-180.

LEITE NETO, Alcino. "Bebel Gilberto". In: NESTROVISKI, Arthur. (Org.). *Música Popular Brasileira Hoje.* São Paulo: Publifolha (Coleção Folha Explica), 2002, p. 42-44.

LIMA, Judson G. de. "'Circuladô de fulô'": da Prosa Galáctica de Haroldo de Campos ao Canto de Feira de Caetano Veloso". *Revista Brasileira de Estudos da Canção*. Rio Grande do Norte, Natal, n.4, jul-dez de 2013, p. 29-40. Disponível em: www.rbec.ect.ufrn.br

LONGHURST, Brian. *Popular Music and Society*. Polity Press, Cambridge, 2007.

LONGO, Mirella Márcia. "Memórias do cais: Caymmi, canções e fontes". Literatura e sociedade. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ Universidade de São Paulo, n. 1 (1996), São Paulo: USP/ FFLCH/ DTLLC, 1996, p. 68-77.

LÖWY, Michael: "Walter Benjamin Crítico do Progresso: em busca da experiência perdida". In: _____. *Romantismo e Messianismo*: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2008, (Col. Debates; 234), p. 189-203.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia*: o romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995.

LUKÁCS, Georg. "Narrar ou descrever". In: _____. *Marxismo e teoria da Literatura***.** São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 149-185.

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

MAIA. Leandro Ernesto. *Quereres de Caetano Veloso:* da canção à Canção. 177f. Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas. UFRGS, Porto Alegre, 2007.

MAMMI, Lorenzo. "João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova". *Novos Estudos Cebrap*, n. 34. São Paulo, nov. 1992, p. 63-70.

MARCUSE, Herbert. "Sobre o caráter afirmativo da cultura". In: _____. *Cultura e Sociedade. v.1*. São Paulo, Paz e Terra, 1997, p. 89-136.

MARTINS, Carlos Estevam. “História do CPC*”.* ***Arte em Revista.*** n. 3, 2 março de 1980, SP: Kairos.

_____. “Anteprojeto do Manifesto do CPC”. *Arte em Revista*. n. 1, Janeiro-março de 1979, SP: Kairos.

MARTINS, Eder. *A MPB entre o nacional, o popular e o universal:* Edu Lobo e Caetano Veloso, engajamento político e atualização musical em debate (1965-1968). 163f. Dissertação (Mestrado em História) – PUC, SP, 2008.

MATOS, Olgária. *Paris 1968*: as barricadas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MARX, Karl. A mercadoria. In: _____. *O Capital*: crítica da economia política v.1. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

MAZON, José Vicente. *Chico Buarque:* a "construção" artística da realidade social. 2002. 132f. Dissertação (mestrado em Sociologia) FCL/UNESP, São Paulo, 2002.

MEDAGLIA, Júlio. “Balanço da Bossa”. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas.* São Paulo: Perspectiva, 1968.

MELLO, Thiago de. “Músicos, populares e brasileiros”. In: NAVES, Santuza Cambraia; DINIZ, Júlio Cesar Valladão; GIUMBELLI, Emerson (Orgs.). *Leituras sobre música popular*: reflexões sobre sonoridades e cultura. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008, p. 48-64.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico.*Poesia e política em Chico Buarque**.** 3ª. Ed. SP: Ateliê, 2002.

_____. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. 2ª Ed. SP: Ateliê, 2001.

_____. 'Lirismo e Resistência' (entrevista). *Cult*, São Paulo, v. 69, p. 54 -59, 01 de jun. 2003.

MICHETTI, Miqueli. *Moda brasileira e mundialização*: mercado mundial e trocas simbólicas. 502f. Doutorado em Sociologia. Campinas, Universidade Estadual de Campinas (IFCH), 2012.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Open University Press, Philadelphia, 1990.

MOLINA, Márcia Antonia Guedes. *(En) cantando, desvendando*: um estudo linguístico de canções de Caetano Veloso. Dissertação de Mestrado. PUC/SP, 1993.

MORAES, José Geraldo Vinci de. "História e música: canção popular e conhecimento histórico". *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.20, n. 39, p. 203-221, 2000.
MORELLI, Rita. *Indústria fonográfica:* um estudo antropológico. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

_____. "O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea". *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v.10, n.16, p. 83-97, 2008.

NABUCO, Joaquim. *O Abolicionismo*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção:* engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

_____. "A Música Popular Brasileira (MPB) nos anos 70: resistência política e consumo cultural". *Actas del IV Congresso latinoamericano de la Asociación Internacional para el estúdio de la Música Popular***.** Cidade do México, abril de 2002a.

_____. "A Janela de Carolina e o Espelho de Lindonéia: duas (anti) musas de um mundo que se desagrega". In:*Revista Art Cultura*, 4/5, UFU, janeiro, 2002b, p. 9-16.

_____. *"Hoje preciso Refletir um Pouco"*: ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda – 1971/1978. In: *Revista de História*, n.22, São Paulo, 2003, p. 115-134.

_____. *História & Música:* história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005a.

_____. "MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira". In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005b, p. 125-132.

_____. *A Síncope das ideias*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. “A relação arte e política: uma introdução teórico-metodológica”. *Revista Temática, Unicamp,* Campinas, n.37/38, v. 19*,* jan-dez, 2011a, p. 25-56.

_____. *Coração Civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro.* 374f. Tese de Livre Docência, Universidade Estadual de São Paulo, USP, São Paulo, 2011b.

_____. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

NAVES, Santuza Cambraia. *Objeto não identificado*: a trajetória de Caetano Veloso. 1988. 149f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – UFRJ, Museu Nacional. Rio de Janeiro, 1988.

_____. *O violão Azul:* Modernismo e Música Brasileira. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. *Da bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001

_____. *Velô*, de Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

_____. *Canção Popular no Brasil*: a canção crítica. Rio de Janeiro: 2010.

NERCOLINE, Marildo José. *Artista Intelectual:* a voz possível em uma sociedade que foi calada; análise sociológica da obra de Chico Buarque e Caetano Veloso no Brasil dos Anos 60. 1997. 236f. Dissertação (mestrado em Sociologia) – UFRGS, Santa Catarina, 1997.

NICOLAU NETTO, Michael. *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização.* São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2009.

_____. “Quanto custa o gratuito? Problematizações sobre os novos modos de negócios da música.” In: *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 141-155, jan.-jun. 2008.

_____. “Sobre a noção de ‘mundo’ nos discursos culturais contemporâneos: relações entre o universal e a diversidade”. In: *Análise Social*, v.47, n. 199, p. 219-236, 2011.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira:* cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. *Mundialização e Cultura.* São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. “A supremacia do inglês e as ciências sociais”. In: *Mundialização: saberes e crenças*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 17-43.

_____. “Prefácio”. In: NICOLAU NETTO, Michael *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização.* São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2009, p. 11-14.

OTZUKA, Edu Teruki. *Marcas da Catástrofe*: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto e Chico Buarque. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

OLIVEIRA, Cauhana Tafarelo de. *O design gráfico tropicalista e sua repercussão nas capas de disco da década de 1970*. 2014.145f.Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) –UTFP, Curitiba, Paraná, 2014.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal:* lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60. 1994. 241f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - ECA, USP, São Paulo, 1994.

_____. *Tropicalismo:* Bananas ao vento no coração do Brasil. São Paulo: Scipione, 1996. (Coleção Ponto de apoio).

PAIVA, Carlos Eduardo Amaral de. *Palmeira do mangue não vive na areia de Copacabana*: a formação de uma esfera pública popular em fins dos anos 1920. Dissertação. UNESP/FCL-Araraquara, 2009.

PAZ, Ravel Giordano. *Estações # Encruzilhadas*: o inferno e o sonho, a música e o mundo nos romances de Chico Buarque. 237f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) IEL, UNICAMP, São Paulo, 2001.

PEREIRA, Carlos Alberto M; MIRANDA, Ricardo. *O nacional e o popular na cultura: televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PEREIRA, Carlos Alberto M; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Patrulhas Ideológicas* – Arte e Engajamento em Debate. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PEREIRA FILHO, José Eduardo. "A Embratel: da era da intervenção ao campo da competição". *Revista de Sociologia e Política*, n. 18, p. 33-47, Curitiba, jun. 2002.
PORTELA, Girlene Lima. *Da Tropicália à Marginália*: o intertexto na produção de Caetano Veloso. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 1999.

PINTO, Fabiane Batista. *O Brasil de Chico Buarque*: memória, nação, povo. 131f. 2007. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, 2007.

REZENDE, Irene Severina. "Para mim, para você, Paratodos de Chico Buarque". In*: III COLE* (Congresso de Leitura do Brasil), v. 01, 2009, p. 07-15.

RIBEIRO NETO, Amador. "As Cidades". In: FERNANDES, Rinaldo de (org.) – *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro:Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 167-183.

RIBEIRO, Renato Janine. "A utopia lírica de Chico Buarque de Hollanda". In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, José Eisenberg (orgs.). *Decantando a República*, v.1: histórico e político da canção popular moderna Brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

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

_____ . "1968: rebeliões e utopias". In: REIS FILHO, Daniel Aarão et alli (org.). *O século XX*. Vol. 3. O Tempo das dúvidas – do declínio das utopias às globalizações. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000b, p.133-159.

_____. "Intelectuais e Artistas Brasileiros nos anos 1960/70: 'entre a pena e o fuzil'". *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, jan.-jun. 2007a, p. 185-195.

_____. "Ação Popular, Cristianismo e Marxismo". In: RIDENTI, Marcelo; REIS FILHO, Daniel Aarão (Orgs.). *História e Marxismo no Brasil*, v. 5: Partido e Organizações dos anos 1920 aos 1960. Campinas, Ed. Unicamp, 2007b, p. 227- 302.

_____. *Brasilidade Revolucionária:* um século de cultura e política, São Paulo: Editora UNESP, 2010a.

_____. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Editora da Unesp, 2010b.

RISÉRIO, Antônio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.
_____. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva/Salvador: Copene, 1993.

ROBERTSON, Roland. *Globalização*: teoria social e cultura global. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

ROSSATO, Ednéia Vieira. *As marcas da brasilidade nas canções de Caetano Veloso*. 156f. 2004. Dissertação. Mestrado em Letras, Universidade Estadual de Londrina (UEL), Paraná, 2004.

ROSENFELD, Anatol. "A teoria dos gêneros". In: _____. *O teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, p. 15-36.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANTOS, Boaventura de Souza. "Os processos de globalização". In: SANTOS, Boaventura de Souza (Org.). *Globalização: fatalidade ou utopia*? Porto: Edições Afrontamento, 2001, p. 31-99.

SANTOS, Daniela Vieira. *Não vá se perder por aí*: a trajetória dos Mutantes. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. "As representações da 'crise' da canção no projeto estético ideológico de Caetano Veloso: uma análise do álbum *Circuladô Vivo* (1992)". In: *Anais do XX Encontro Regional de História*: História e Liberdade. ANPUH/SP – UNESP-Franca. 06 a 10 de setembro de 2010. Cd-Rom, s/p.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

SARLO, Beatriz. "Raymond Williams: uma leitura". In: _____. *Paisagens Imaginárias*: intelectuais, arte e meios de comunicação. São Paulo: Edusp, 1997, p.85-95.

SASSEN, Saskia. "Elementos da sociologia da globalização". In:_____. *Sociologia da Globalização*. Porto Alegre: Artmed, 2010, p. 15-41.

SCHUTZ, Johan Christher. *Chico Buarque 1964-1968*: lyricism or protest? Institutionen för spanska, portugisiska och latinamerikastudier, StockholmesUniversitet, 2009. Disponível em: http://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:224397/FULLTEXT01.pdf. Acesso em 10 mar.de 2013.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Que horas são*. São Paulo: Cia das Letras,1987.

_____. "Fim de Século". In: _____. *Sequencias Brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p. 155-162.

_____. *Martinha versus Lucrécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SEBE, José Carlos. "Cancioneiro de um brasilambulante: NYC como destino". In: *Literatura e Sociedade*, n.9, São Paulo: Universidade Estadual de São Paulo, 2006, p. 178-169. Disponível em: http://revistas.usp.br/ls/issue/view/1488. Acesso em 22 jul. de 2014.

SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A Poética de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.

_____. *Quem canta comigo*: representações do social na poesia de Chico Buarque. Rio de Janeiro: Garamond, 2010a.

SILVA, Fábio César. "O conceito de fetichismo da mercadoria cultural de T.W. Adorno e M. Horkheimer: uma ampliação do fetichismo marxiano". *Kínesis*, v.2, n.03, abr. 2010b, p. 375-384.

SILVA, Maria Rita de Souza. "Iracema, do épico ao pop: influências do Romantismo na música popular brasileira". In: *Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários*. Patos de Minas: UNIPAM, (1), p. 95-107, ano 1, 2008.

SINGER, Paul. “Evolução da Economia Brasileira: 1955-1975”. *Estudos Cebrap*, n. 17, jul-ago-set., 1976, p. 62- 83.

SIQUEIRA, Sueli. “O sonho frustrado e o sonho realizado: as duas faces da migração para os EUA”. In:*Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En ligne], Débats,* jun. de 2007. Disponível em:http://nuevomundo.revues.org/5973; DOI:10.4000/nuevomundo.5973. Acesso em 12 dez. de 2013.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o Povo no Brasil?* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1962.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Tárik de. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: L&PM, 1983.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Uma Pátria Paratodos*: Chico Buarque e as Raízes do Brasil. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

_____. “O Tempo da delicadeza perdida: Chico, Sérgio e as Raízes do Homem Cordial”. In: MARRAS, Stelio (Org). *Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda*, São Paulo: Editora da USP, Instituto de Estudos Brasileiros, 2012, p.63-78.

_____. “Uma república *pelas tabelas*”. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, ; José Eisenberg (orgs.). *Decantando a República*, v.2: retrato em branco e preto da nação brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

TATIT, Luiz. *O Cancionista*: composições de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004.

_____. “Elementos para a análise da canção popular”. *Cadernos de Semiótica Aplicada*. v.1, nº2, dez.2013, p. 07-24.

_____. “A Canção Moderna”. In: *Anos 70*: trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, p. 119-124.

TINHORÃO, José Ramos. “O Lundu e os Fados: do terreiro aos salões”. In: ____. *História Social da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1998, p. 99-113.

TOLEDO, Caio Navarro de. “1964: O golpe contra as reformas e a democracia”. In: *Revista Brasileira de História*, v.24 n.47 São Paulo, 2004, p.13-28.

TRAVANCAS, Isabel. “De Pedro Pedreiro ao Barão da Ralé: o trabalhar e o malandro na música de Chico Buarque de Hollanda”. *Revista Lugar Comum*, n.18, nov.2002-jun. 2003, p. 131-146.

TREECE, David. *Brazilian Jive: from samba to bossa and rap*. Reaktion Books, London, 2013.

VASCONCELLOS, André Luiz Olzon. “Cacá Diegues: a canção como convenção poética da narrativa. Análise da trilha sonora de Bye Bye Brasil”. In: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/teoria_e_analise/teorana_ALOVasconcelos.pdf. Acesso em 02 jul. de 2014.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular*: de olho na fresta. São Paulo, Grall, 1977.

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

_____. *Letra Só*. In: EUCANÃA, Ferraz (Org.). São Paulo: Cia das Letras, 2003.

_____. “Diferentemente dos Americanos do norte”. In: FERRAZ, Eucanaã (Org.). *O mundo não é chato***.** São Paulo: Cia das Letras, 2005, p.42-73.

_____. *Antropofagia*. São Paulo: Cia das Letras, selo Penguin, 2012 (Coleção Grandes Ideias).

_____. “Caetano deixando rolar” In: BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes*: MPB anos 70. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980, p. 46.

_____. [Entrevista concedida à Santuza Cambraia Naves]. In: NAVES, Santuza Cambraia. *Objeto não identificado*: a trajetória de Caetano Veloso. 1988. 149f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – UFRJ, Museu Nacional. Rio de Janeiro, 1988, p.48-49.

VIANNA. Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2007.

VICENTE, Eduardo. *Música e Disco no Brasil*: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. 2002. 333f. Tese (Doutorado em Comunicação) – ECA, USP, São Paulo, 2002.

VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento*: música, festivais e censura. São Paulo:

Olho d' Água, 2000.

VILLAÇA, Mariana Martins. "Propostas metodológicas para a abordagem da canção popular brasileira como documento histórico". In: PROSSER, Elizabeth; CASTANHA, Paulo (orgs.). *Anais do II SLAM* (Simpósio Latino-Americano de Musicologia). Fundação Cultural de Curitiba, 1999.

_____. *Polifonia Tropical*: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972). São Paulo: Humanitas, 2004.

WERNECK, Humberto. *Chico Buarque Letra e Música*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

WITTE, Bernd. "Por que o Moderno Envelhece tão Rápido: concepção da modernidade em Walter Benjamin". *Dossiê Walter Benjamin. Revista USP*, 1992, p.103-117. Disponível em: http://www.usp.br/revistausp/15/08-bernd.pdf. Acesso em 10 ago. de 2012.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar,1979.

_____. *Marxism and Literature*. Oxford University Press, 1977.

_____. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

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

WISNIK, José Miguel. "Getúlio da Paixão Cearense". In:_____. *O nacional e o popular na cultura brasileira (música)*. São Paulo: Brasiliense, 2004a.

_____. *Sem Receita:*ensaios e canções**.** São Paulo: Publifolha, 2004b.

ZAN, José Roberto. *Do Fundo de Quintal à Vanguarda*. 1997. Tese (Doutorado em Sociologia) IFCH/UNICAMP, Campinas, 1997.

_____. "Música Popular, Indústria Cultural e Identidade". *Eccos*, Revista Científica. Uninove, São Paulo, n.1, v.3, jun. de 2001, p. 105-122.

ZÍLIO, Carlos. *O nacional e o popular na cultura brasileira (artes plásticas)*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ZUMTHOR, Paul. *Perfomance, recepção e leitura*. São Paulo: CosacNaify, 2007.

Fontes da Imprensa: Jornais e Revistas

"A MPB se debate: uma noite com Chico Buarque, Edu Lobo, Aldir Blanc e Caetano Veloso". *Revista homem* (suplemento especial), n.26, 1976.

ARAÚJO, Guilherme [entrevista]. "Os Tropicalistas". *Viver Bahia*. Salvador, n.4, jul-set, p. 24-30, 1977.

BAR, Décio. "Acontece que ele é baiano". *Revista Realidade*, Editora Abril, ano III, v. 33, p. 196-198, dez. de 1968.

BARBOSA, Airton Lima (Org.). Debate "Que caminhos seguir na música popular brasileira?" *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, ano I, nº 7, maio de 1966.

BARRA, Guto. "MPB é sinônimo de modernidade nos EUA". *O Estado de São Paulo*, d.8, p. 166, maio de 1999.

BLANC, Aldir. [Entrevista]. In: "A MPB se debate: uma noite com Chico Buarque, Edu Lobo, Aldir Blanc e Caetano Veloso". *Revista homem* (suplemento especial), n.26, 1976, p.06.

"CAETANO Veloso quer acabar com os regionalismos. Um conjunto de ié-ié-ié vai ajudá-lo". *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 13, 13 out. de 1967.

CASTILHO, Claudio. "Bossa Pra Frente". *Revista Fatos& Fotos*, Rio de Janeiro p. 23-25, 08 maio de 1965.

"CAETANO". [Entrevista]. *Revista Bondinho*, São Paulo, 31 mar a 13 abr. de 1972.

"CHICO Buarque: minha música fala com o povo". *Revista Intervalo*, Editora Abril, São Paulo/ Rio de Janeiro, ano 3, n. 150, p. 28-29, 1965.

CHRYSÓSTOMO, Antonio. "O compositor de 'construção', pronto para novo vôo, conta os problemas que enfrentou". *Revista Veja*, 28 out. de 1976.

DRANOFF, Becó. [Entrevista]. In: BARRA, Guto. “MPB é sinônimo de modernidade nos EUA”. *O Estado de São Paulo*, d.8, p. 166, maio de 1999.

“ENTREVISTA: Caetano Veloso”. *Correio Braziliense*, Brasília, s/p, 15 jul. de 1975.

_____. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1968, s/p.

“FESTIVAL EM sua grande final”. *Notícias Populares*, São Paulo, p. 10, 21 out.de 1967.

GIL, Gilberto. [Entrevista]. In: In: KALILI, Narciso. “A nova escola do samba”. *Realidade*. São Paulo, p. 121, abr. de 1966.

GONÇALVES, Marcos Augusto. “Crítica Feitiço Tropical: Schwarz vs. Caetano”. *Folha de São Paulo Ilustríssima*, São Paulo, 15 abr. de 2012.

GONÇALVES, Marcos Augusto. “Canto para quem?”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 jul. de 2009.

HOLLANDA, Chico Buarque de. [Entrevista]. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 de mar. 1999.

HOLLANDA, Chico Buarque de. “Nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha”. *Última Hora*, 09 dez. de 1968.

_____. [Depoimento de Chico Buarque]. In: KALILI, Narciso. “A nova escola do samba”. *Realidade*. São Paulo, p. 124, abr. de 1966.

_____. [Entrevista]. In: CASTILHO, Claudio. “Bossa Pra Frente”. *Revista Fatos& Fotos*, Rio de Janeiro p. 28-29, 08 maio de 1965.

_____. [Entrevista]. In: “O POETA do Sanatório: em seu novo LP, Chico Buarque canta o país das loucuras”. *Revista Veja*, São Paulo, n.846, p. 84, 21 nov. de 1984.

_____. [Entrevista]. In: ROCHA, Daniela. “Chico Buarque canta sobre a terra”. *Folha de São Paulo*, 25 nov. de 1996.

_____. [Entrevista]. In: VIEIRA, Marceu. “Tesouros do Baú de Chico Buarque”. *Revista Época*, ed. Globo, 09 nov. de 1998, s/p.

_____. [Entrevista]. In: RIBEIRO, Hamilton. “Chico põe nossa música na linha”. *Revista Realidade*, fev. de 1972.

_____. [Entrevista]. In: “A MPB se debate: uma noite com Chico Buarque, Edu Lobo, Aldir Blanc e Caetano Veloso”. *Revista homem* (suplemento especial), n.26, 1976, p. 06-14.

_____. [Entrevista]. In: CHRYSÓSTOMO, Antonio. “O compositor de ‘construção’, pronto para novo vôo, conta os problemas que enfrentou”. *Revista Veja*, 28 out. de 1976.
IVO, Ledo. “Chico Buarque, poeta do povo”. *Revista Manchete*, n. 757, Rio de Janeiro, p. 106-107, 22 out. de 1966.

KALILI, Narciso. “A nova escola do samba”. *Realidade*. São Paulo, p. 116-125, abr. de 1966.

LINDSAY, Arto. [Entrevista]. In: BARRA, Guto. “MPB é sinônimo de modernidade nos EUA”. *O Estado de São Paulo*, d.8, p. 166, maio de 1999.

MAMMI, Lorenzo. *Uma promessa ainda não cumprida*. *Folha de São Paulo*, *Caderno Mais*, p. 6-8. 10 dez. de 2000.

MARZORATI, Gerald. “Com 30 anos de atraso, os músicos americanos descobrem no som dos anos 60 os rumos do novo pop”. *O Estado de São Paulo*, d.9, p. 14, maio de 1999.

MENDONÇA, Paulo. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 04. 19 set.de 1965.

MOURA, Flávio. *Cortina de Fumaça*. *Folha de São Paulo Ilustríssima*, São Paulo, 22 abr. de 2012.

“MÚSICA? Foi um festival de fantasias”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 14, 14 nov. de 1968.

O DIA, Rio de Janeiro, p. 04, 24 out. de 1967.

“O POETA do Sanatório: em seu novo LP, Chico Buarque canta o país das loucuras”. *Revista Veja*, São Paulo, n.846, p. 84-88, 21 nov. de 1984.

REGIS, Flávio Eduardo de Macedo Soares. *A nova geração do Samba*. *Revista Civilização Brasileira,* Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, ano I, n.7, p. 375-385, maio de 1966.

RIBEIRO, Hamilton. “Chico põe nossa música na linha”. *Revista Realidade*, fev. de 1972.

ROCHA, Daniela. “Chico Buarque canta sobre a terra”. *Folha de São Paulo*, 25 nov. de 1996.

SOUZA, Tárik de. “MPB endeusada virou periferia no Brasil”. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, São Paulo, p.10, 09 maio de 1999.

SOARES, Dirceu. “Por merecimento, a viola deve ser de Gilberto”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16 out. de 1967a.

_____. “A Bossa agora é Pop. Gilberto, entrevistado por Dirceu Soares, explica a nova música”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 20 de out. de 1967b, p. 08.

VELOSO, Caetano. [Entrevista]. *Revista Bondinho*, São Paulo, p. 28, 1972.

_____. [Entrevista]. In: KALILI, Narciso. “A nova escola do samba”. *Realidade*. São Paulo, p. 121, abr. de 1966.

_____. [Debate]. In: BARBOSA, Airton Lima (Org.). “Que caminhos seguir na música popular brasileira?” *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, ano I, nº 7, maio de 1966.

_____. [Entrevista]. In: “A MPB se debate: uma noite com Chico Buarque, Edu Lobo, Aldir Blanc e Caetano Veloso”. *Revista homem* (suplemento especial), n.26, 1976, p.13-14.

VICTOR, Fábio. “Exposição leva o tropicalismo a Londres”. *Jornal Folha de São, Ilustrada*, São Paulo, p. 07, 22 fev.de 2006.

VIEIRA, Marceu. “Tesouros do Baú de Chico Buarque”. *Revista Época*, ed. Globo, 09 nov. de 1998, s/p.

WERNECK, Paulo. “Caetano Veloso e os elegantes da USP. Por que Schwarz ou Chauí nunca têm nada a dizer sobre o que se passa na Coreia do Norte?”. *Folha de São Paulo Ilustríssima*, São Paulo, 15 de abr. 2012.

WISNIK, José Miguel. “Versus”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 de abr. 2012. Disponível em: http://www.trela.com.br/arquivo/versus. Acesso em: 13 mar. de 2012.

Consultas realizadas na internet:

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 nov. de 1966 s/p.

“A MPB se debate: Chico Buarque, Edu lobo, Aldir Blanc e Caetano Veloso: um pega que durou uma noite inteira”. *Revista Homem*, n.26, 1976, p.03- 18.

"AS CIDADES, novo CD de Chico, é lamento de amor". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 out. de 1998.

ANTENORE, Armando. "Uma tarde no... Enterro da canção. Ela está morta. Então avisem o Luiz Tatit". *Revista Bravo*, dez. 2005. Disponível em: <http://www.luiztatit.com.br/imprensa/16.htm>. Acesso em 09 ago. de 2008.
BYE Bye Brasil (versão do filme). Disponível em: https: www.youtube.com/watch?v=c4udZtV9sPs. Acesso em 01 abr. de 2014.

"CAETANO Veloso: vida e obra em progresso". Disponível em: http://caetanocompleto.blogspot.com.br. Acesso em: 13 jan. de 2010.

CAETANO Veloso e Paulinho da Viola. "A voz do Morto". TV Manchete, 1989. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LgyhLaSog0g. Acesso em 21 jul. de 2014.

"CHICO Buarque amando novamente". Disponível em: http://tuliovillaca.wordpress.com/2011/08/01/chico-buarque-chamando-novamente. Acesso em: 06 jan. de 2014.

COSTA, Maricenne. MARCHA para um dia de Sol. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=K9T7omH4P9U. Acesso em: Acesso em 11 de maio de 2013.

D´AVILA, Roberto. "Entrevista de Chico Buarque". In: P*rograma Persona*, TV Manchete. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=LR-yKhAfB6k. Acesso em: 01 jul. de 2013.

DEPOIMENTO de Caetano Veloso à Marcia Cezimbra em 16 maio de 1991 (*Jornal do Brasil*). Disponível em: http://caetanocompleto.blogspot.com.br/search/label/1971. Acesso em: 14 jul. de 2014.

DIAS, Mauro. "Novo disco de Caetano soa como minitimbalada". *Folha da Região*, 13 nov. de 1998. Disponível em: http://www.folhadaregiao.com.br/jornal/1998/11/13/dia2.php. Acesso em 29 jul. de 2014.

DICIONÁRIO Cravo Albim da Música Popular Brasileira. Disponível em: http://www.dicionariompb.com.br/. Acesso em 18 jul. de 2014.

DISCOS do Brasil. Disponível em: http://www.discosdobrasil.com.br/. Acesso em 22 jan. de 2010.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br. Acesso em 10 out. de 2009.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Entrevista concedida a Roberto D´Avila no Programa Persona, TV Manchete. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=LR-yKhAfB6k. Acesso em: 01 jul. de 2013.

HOLLANDA, Chico Buarque de. "Entrevista para o MIS", 1966. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_11_11_66.htm. Acesso em 11 jan.de 2013.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Entrevista à Rádio Eldorado em 1989. Disponível em: Acesso em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_eldorado_27_09_89.htm. Acesso em 10 fev. de 2012.

_____. [Entrevista]. In: *Revista 365*, 1976. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_365_76.htm. Acesso em: 14 jun. de 2014.

_____. "Chico vai passando para o clima da Nova República". *O Globo,* 04/02/1985. Entrevista disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_ipanema.htm. Acesso em 10 jul. de 2014.

JULIANO, Randal. Entrevista de Caetano Veloso (III Festival da Música Popular Brasileira- 1967). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R00THJHe4MU. Acesso em 10 maio de 2014.

LEITE, Geraldo. "Semana Chico Buarque" [entrevista]. *Rádio Eldorado*, 27 set. de 1989. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_eldorado_27_09_89.htm. Acesso em: 10 fev. de 2012.

OLIVEIRA, Francisco de. "Jeitinho e Jeitão: uma tentativa de interpretação do caráter brasileiro".*Revista Piauí*, tribuna livre da luta de classes, ed, 73, Out. de 2012. Disponível em:http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-73/tribuna-livre-da-luta-de-classes/jeitinho-e-jeitao. Acesso em: 01 abr. de 2013.

PODRES Poderes (Videoclipe). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NocU87CClk0. Acesso em: 25 jul. de 2014.

POLO, Marco. "Diferença entre poema, letra e poesia". *Jornal do Commercio*, Recife, 27 ago de 1998, s/p. Disponível em: http://www2.uol.com.br/JC/_1998/2708/cc2708e.htm. Acesso em: 28 jul. de 2014.

PONTES, P; BUARQUE, Chico. *Prefácio de Gota D'água* 08/12/1975. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_gota_prefacio.htm. Acesso em: ago. de 2014.

"QUANDO o Morto atrapalha". Disponível em: http://www.overmundo.com.br/banco/quando-o-morto-incomoda. Acesso em: 21 jul. de 2014.

SAFATLE, Vladimir. "O fetichismo como dispositivo de crítica". *Revista Cult*, ed.145, São Paulo, 2010. Disponível em: http://revistacult.uol.com.br/home/category/edicoes/145/. Acesso em: 22 jun. de 2014.

TATIT, Luiz. Disponível em: http://www.luiztatit.com.br/imprensa/16.htm. Acesso em: 08 set. de 2008.

TEIXEIRA, Carlos Alberto. Entrevista. Disponível em: http://catalisando.com/goldenlist/celacanto.htm. Acesso em: 24 jul. de 2014.

VELOSO, Caetano. Entrevista ao Jornal do Brasil em 16 maio de 1991. Disponível em: http://caetanocompleto.blogspot.com.br/2012/07/1975-qualquer-coisa.html. Acesso em: 15 maio de 2014.

VELOSO, CAETANO (site oficial). Disponível em: http://www.caetanoveloso.com.br. Acesso em: 10 out. de 2009.

VELOSO, Caetano. "Entrevista à Marcia Cezimbra". *Jornal do Brasil.* Disponível em: http://caetanocompleto.blogspot.com.br/search/label/1967. Acesso em: 20 de jul. de 2013.

VELOSO, Caetano. "Entrevista à Rádio Batuta". Disponível em: http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/371. Acesso em 23 jul. de 2014.

VELOSO, Caetano. [Entrevista]. In: POLO, Marco. "Diferença entre poema, letra e poesia". *Jornal do Commercio*, Recife, 27 ago de 1998, s/p. Disponível em: http://www2.uol.com.br/JC/_1998/2708/cc2708e.htm. Acesso em: 28 jul. de 2014.

"1968: O ANO em que o Brasil quebrou". *Revista época*, n. 226, 13 set. de 2002, s/p. Disponível em: http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG51465-6009,00-O+ANO+EM+QUE+O+BRASIL+QUEBROU.html. Acesso em: 10 dez. de 2013.

WHAT has tropicalia got to do with London? *Brazilian Post*. Disponível em: http://brazilianpost.co.uk/03/07/2013/what-has-t. Acesso em: 12 jul. de 2013.

Fontes Sonoras e Audiovisuais

BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda*. RGE, 1966.

_____. *Chico Buarque de Hollanda – vol 2.* RGE, CD 4029 2, 1997. [1967]

_____. *Chico Buarque de Hollanda – vol 3.* RGE, 1998.

_____. *Chico Buarque de Hollanda nº4*. Philips/Polygram, CD 812 091-2, 1993 [1970]

_____. *Construção.* Philips/Polygram, CD 836 013-2, 1993 [1971]

_____. *Chico Canta.* Philips/Polygram, CD 510 008-2, 1993 [1973]

_____. *Sinal Fechado.* Philips/Polygram, CD 518 217-2, 1993 [1974]

_____. *Meus Caros Amigos.* Philips/Polygram, CD 842 013-2, 1993 [1976]

_____. *Chico Buarque.* Philips/Polygram, CD 518 220-2, 1993 [LP 6349 398, lançado em 1978]

_____. *Vida.* Philips/Polygram, CD 518 218-2, 1993 [1980]

_____. *Almanaque.* Philips/Polygram, CD 510 010-2, 1993 [LP Ariola 201 640, lançado em 1981]

_____. *Chico Buarque.* Philips/Polygram, CD 510 003-2, 1993 [LP Barclay 825 161-1, lançado em 1984]

_____. *Francisco*. RCA/Ariola, CD M 140.0001, 1995 [1987]

_____. *Chico Buarque*. BMG/RCA, CD M 10061, 1996 [1989]

_____. *Chico Buarque ao Vivo – Paris – Le Zenith*. BMG/RCA, CD M 10074, 1990.

_____. *Paratodos*. BMG Ariola/RCA, CD V120.046, 1993.

_____. *Uma Palavra*. BMG Ariola/RCA, CD 7432126594-2, 1995.

_____. *As Cidades*. BMG/RCA, CD 7432183233-2, 1998.

_____. *Chico ao Vivo*. BMG/RCA, CD 7432169929-2, 1999.

_____. *Coleção Chico Buarque*. Abril Coleções, 20 CDs, 2010.

_____& VELOSO, Caetano. *Caetano e Chico – Juntos e ao Vivo*. Philips/Polygram, CD 812 522-2, 1993. [1972]

_____& LOBO, Edu. *O Grande Circo Místico*. Velas, CD 11-V005, 1994. [1983; participação de vários cantores]

CAZUZA. "Manhatã". In: _____. *Burguesia*. Universal Music, CD, 1989.

COSTA, Maricene. *Marcha para um dia de Sol*. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=K9T7omH4P9U. Acesso em 11 de maio de 2013.

COSTA. Gal. *Gal Costa*. Phonogram/Philips, LP,1969.

DUPRAT, Rogério. *A Banda Tropicalista do Duprat*. CD B0009V6FE0, El Records, 2005. [1968].

GIL, Gilberto. "Lunik 9". In: _____. *Louvação*. Universal Sound, CD, 2013. [1967].

GIL, Gilberto; Augusto, João. "Roda" In: _____. *Louvação*. Universal Sound, CD, 2013. [1967].

LEÃO, Nara. *Opinião de Nara*. Philips P 632. 732 L, 1964.

_____. *O Canto Livre de Nara*. Philips/CDB, P 632 748 L, 1965.

_____. *Nara Pede Passagem*. Philips/CDB, P 632 787 L, 1966.

LÍNGUA DE TRAPO. "Xingu Disco". In:_____. *Língua de Trapo 1982*. Lira Paulistana. LP, 1982.

LOBO, Edu; GUERRA, Ruy. "Aleluia". In: *5 na Bossa: Edu Lobo, Nara Leão, Tamba Trio.* CBD-Philips (LP)/Universal Music (CD), 2005. [LP 1965].

LYRA, Carlos/ MORAES, Vinícius. "Maria Moita". In: _____. *Pobre Menina Rica*. Sony Music, CD, 1996 (original CBS, 1964).

_____. "Marcha da Quarta Feira de Cinzas. In: LYRA, Carlos. *Depois do Carnaval: o sambalanço de Carlos Lyra*. Philips P 630.492 L, 1963.

MENESCAL, Roberto. "Bye Bye Brasil". In: _____. *Ditos e Feitos*, WEA, CD, 1991.

MOREIRA, Roger. “Inútil” (1983). In: MOREIRA, Roger; BARTOLINI, Carlo; et.all. *Nós Vamos Invadir sua praia*, WEA, CD, 1985.

RUSSO, Renato. “Que país é este”. In: Legião Urbana. *Que país é este*. EMI, CD, 1987.

TOM ZÉ. *DANÇ-ÊH-SÁ* – Dança dos herdeiros do sacrifício – O Fim da Canção (Ao Vivo). Trama, CD, 1998.

VANDRÉ, Geraldo. “João e Maria”. In: _____. *Canto Geral*. Odeon/EMI, CD, 2007 [LP 1968].

_____. *Convite para Ouvir Vandré* (Coletânea). RGE, CD 8517-2, 1996 [1962 a 1968].

VELOSO, Caetano. *Caetano Velloso*. RCA-Victor.m, CPS LC-6159, 1965

_____. *Caetano Veloso*. Philips.m, LP R765.026L, 1968.

_____. *Caetano Veloso*. Philips.m, LP R765.086L, 1969.

_____. *Caetano Veloso*. Famous.st, LP 6349.007, 1971.

_____. *Transa*. Phonogram.st, LP 6349.026, 1972.

_____. *Araçá Azul*. Phonogram.st, LP 6349.054, 1973.

_____. *Joia*. Phonogram.st, LP 6349.132, 1975.

_____. *Qualquer Coisa*. Phonogram.st, LP 6349.142, 1975.

_____. *Bicho*. Phonogram.st, LP 6349.327, 1977.

_____. *Muito (Dentro da Estrela Azulada)*. Phonogram.st, LP 6349.382, 1978.

_____. *Outras Palavras*. Polygram.st, LP 6328.303, 1981.

_____. *Velô*. Polygram.st, LP 824 024-1, 1984.

_____. *Caetano Veloso*. Nonesuch, LP 79127, 1986. [recorded September, 1985]

_____. *Circuladô*. Polygram, CD 510.639-2, 1991.

_____. *Circuladô Vivo*. Polygram, CD duplo 510 459-2, 1992.

_____. *Tropicália 2.* Polygram, CD 518 178-2, 1993.

_____. *Fina Estampa*. Polygram, CD 522745-2, 1994.

_____. *Fina Estampa ao Vivo*. Polygram, CD 528918-2, 1995.

_____. *Livro*. Polygram, CD 536 584-2, 1997.

_____. *Prenda Minha*. Polygram, CD 538 332-2, 1998.

_____. *Omaggio a Federico e Giulietta*. Polygram, CD 73175466382, 1999.

_____. *A Foreign Sound*. Universal Music, CD 60249808621, 2004.

_____& COSTA, Gal. *Domingo*. Philips. CPS 441.429PT, 1967.

_____ & MUTANTES, Os. *Ao Vivo*. Philips. m, LP R765.026L, 1968.

_____ et al. *Tropicália ou Panis et Circencis*. Philips.m, LP R765.026L, 1968.

_____ et al. *Doces Bárbaros*. Phonogram.st, CP 6245.059, 1976.

Filmografia e DVDs

BARRETO, Bruno. *Dona Flor e seus Dois Maridos*. Paramount Pictures Brasil, Brasil, DVD, 1976, 120 min.

BODANZKY, Jorge; SENNA, Orlando. *Iracema - uma Transa Amazônica*. 1976, 90 min.

BUARQUE, Chico. *Chico ou o País da Delicadeza Perdida*. Direção Walter Salles Jr. e Nelson Motta. BMG, DVD 82876538929, 2003.

_____. *Vai Passar*. Direção Roberto de Oliveira. EMI, DVD, 2005.

_____. *Carioca ao Vivo*. Biscoito Fino, 7898324757303, DVD, 2007.

DIÉGUES, Carlos. *Bye bye Brasil*. Produção de Luiz Carlos Barreto e Lucy Barreto. Embrafilme. Brasil, 1979, DVD, 105 min.

MACHADO, Marcelo. *Tropicália*. Imagem Filmes, Brasil, 2012, DVD, 82 min.

SALLES, Walter; THOMAS, Daniela. *Terra Estrangeira*. Brasil, Portugal, 1996, DVD, 110min.

SANTOS, Nelson Pereira dos. *Rio 40º*. Brasil, 1955,DVD,100min.

SARNO, Geraldo. *Viramundo*. Produção de Thomaz Farkas. Brasil, 1965, 37 min.