

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

**ARTISTA-INTELLECTUAL:
A VOZ POSSÍVEL EM UMA SOCIEDADE QUE FOI CALADA**

*- UM ESTUDO SOCIOLÓGICO SOBRE A OBRA DE CHICO BUARQUE E
CAETANO VELOSO NO BRASIL DOS ANOS 60 -*

Dissertação submetida como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociologia, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Raúl Enrique Rojo

MARILDO JOSÉ NERCOLINI

Porto Alegre, 1997.

**“É tempo de meio silêncio,
de boca gelada e murmúrio,
palavra indireta, aviso
na esquina. Tempo de cinco sentidos
num só. O espião janta conosco.”**

Carlos Drummond de Andrade

**“Só invertendo o código em que estatuiu a
comunidade pode o poeta fazer falar aquilo
que ela teme e não quer ouvir. Aí sua música
faz falar o que o cotidiano silenciou.”**

Afonso Romano de Sant’Anna

AGRADECIMENTOS

À Capes e Ford/Anpocs que financiaram essa pesquisa através de suas respectivas bolsas.

Aos funcionários das várias instituições em que pesquisei e recolhi dados: museus, bibliotecas, fundações, jornais, universidades.

A Fabiano e Fábio sempre prontos a ajudar.

Aos amigos: Sandra, Andréa, Mirna, Nick, Pamela, Ana, Sabrina, Sônia, Leda, Lourdes, Zé e tantos outros pelo incentivo, pela ajuda e por terem, em muitas ocasiões, compartilhado comigo a paixão pela MPB.

Aos familiares, apesar da distância, pela compreensão, carinho e confiança.

À Heloísa pois foi lendo a sua tese que a idéia inicial deste projeto nasceu.

Ao Prof. Raúl pela disponibilidade de tempo; pela paciência em escutar as dúvidas, as angústias e pelo bom senso de não me deixar

ficar nelas, incentivando-me a sempre ir em frente. Obrigado especialmente por ter acreditado em mim e em meu projeto.

Por fim, à musa da canção popular que me arrebatou por meio de seus cultores Chico e Caetano.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Raúl Enrique Rojo (UFRGS)

Prof.Drª. Heloísa Buarque de Hollanda (UFRJ)

Prof. Drª. Maria Susana Arrosa Soares (UFRGS)

Prof. Dr. Ruben George Oliven (UFRGS)

SUMÁRIO

RESUMO.....	08
ABSTRACT.....	09
INTRODUÇÃO: OLHANDO A BANDA PASSAR, FALANDO COISAS NÃO SÓ DE AMOR	10
1 O Estado burocrático-autoritário	12
2 Proposta do trabalho	17
3 O intelectual brasileiro.....	21
4 Passos da pesquisa.....	24
5 Metodologia.....	26
6 Organização.....	26
I - PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DE MÚSICA.....	30
1 Panorama musical - década de 60.....	30
2 A música latino-americana no período.....	43
3 Música Popular Brasileira - da Bossa Nova ao Tropicalismo.....	51
3.1 Bossa Nova.....	51
3.2 Outras bossas.....	60
II - AGORA FALANDO SÉRIO: CHICO BUARQUE.....	82
A - Formação cultural e musical.....	84
B - Análise das composições.....	92
1 Valores universais.....	94
2 Poder da música.....	103
3 Público e privado.....	107
4 Crítica social.....	116

5 Postura política -manifesto.....	128
III - <i>É PROIBIDO PROIBIR</i> CAETANO VELOSO.....	148
A - Formação cultural e musical.....	149
B - Análise das composições.....	154
1 Valores universais.....	154
2 Poder da música.....	169
3 Crítica social.....	177
4 Público e privado.....	187
5 Postura de Caetano - seu manifesto.....	197
CONCLUSÃO: <i>VOCÊ PRECISA SABER DE CHICO E CAETANO</i>	212
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	225
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	234

RESUMO

A partir do estudo da produção musical e da postura de Chico Buarque e Caetano Veloso, no período compreendido entre 1964 e 1969, esta dissertação se propõe a analisar a importância e o papel do músico popular brasileiro na década de 60. Numa situação de ditadura militar o aparato repressivo cerceava a palavra do intelectual. Essa palavra, impedida de ser falada, reveste-se de linguagem poética, de sons e de imagens e passa a ser difundida pela produção do músico popular. Portanto, através de suas composições, o músico popular - representado nessa pesquisa por Chico Buarque e Caetano Veloso - passa a exercer o papel de intelectual, mostrando o que em outros espaços não era permitido.

ABSTRACT

THE ARTIST AND THE INTELLECTUAL: THE POSSIBLE VOICE IN A SILENCED SOCIETY

The aim of this work is to analyse the importance of the role played by pop song musicians in the Brazilian context of the Sixties. This will be done through the investigation of the commitment found in the musical production of two artists, namely Chico Buarque de Hollanda and Caetano Veloso. The study will be centered on the period comprised between 1964 and 1969.

Because of the policy held by a military government, the word of the intellectual is restrained by a powerful repressive apparatus. Forbidden to be spoken, this word is transmuted into poetic language, into sound and into image, and spread around in the production of MPB musicians. This supplementary means of communication - represented here in the work of Chico and Caetano - becomes the leading intellectual guidance of the period, showing what is impossible to be shown in any other social space.

INTRODUÇÃO

OLHANDO A BANDA PASSAR, FALANDO COISAS NÃO SÓ DE AMOR

Diante dos acontecimentos e transformações das últimas décadas, a concepção de sociedade que colocava a economia como aspecto central e até mesmo determinante, passou a ser questionada face a uma realidade marcada por outros focos de análise, como a cultura ou a informação. Alguns passam a denominar essa sociedade de tecnocrática; outros, de pós-industrial; outros ainda de pós-moderna.

Longe de um maniqueísmo economicista, baseado numa análise que leva em conta somente as variáveis macroestruturais, alguns pensadores abrem a possibilidade de compreender o funcionamento da sociedade, seus conflitos, seus problemas e transformações através do estudo de variáveis microsociais, entre elas a canção popular. Segundo Morin, a canção tem um caráter multidimensional pois “a sua música arrasta-a para a dança, as suas palavras arrastam-na para o teatro, e o conjunto música-palavra é mais do que dança-teatro, é algo como

realidade molecular”.¹

Para Touraine², a dominação - traço determinante no tipo de organização social em que vivemos -, antes predominantemente econômica, hoje dissemina-se em três formas: a integração social, a manipulação cultural e o controle político. Vivemos em uma sociedade que seduz, manipula e integra, buscando reduzir o conflito social por meio de uma participação dependente, reconhecendo como verdadeiras somente as orientações sociais e culturais provenientes da classe dominante.

Para se opor a esse processo alienador, torna-se necessário o reconhecimento do conflito social que surge a partir do momento em que aqueles colocados à margem da sociedade tomam consciência de sua própria dependência, passando a não se ver mais enquanto marginais e a buscar autodeterminar-se em força produtiva.

Se nos reportarmos ao papel do músico popular brasileiro em 60, poderemos perceber alguns dos aspectos apontados. Diante de um quadro político onde a palavra do intelectual estava censurada, ele passou a dizê-la de uma forma poética e musical pois “perante um poder de integração, de manipulação e de agressão que atinge todos os

¹ Morin, 1984, p. 181.

² Touraine, 1970.

domínios da vida social é o conjunto de personalidade que se mobiliza”³, não somente o lado racional, cerceado, mas também o estético e o comportamental.

1 O Estado Burocrático-Autoritário.

A partir de 64, passamos a viver no Brasil um momento conturbado politicamente. Em 31 de março desse ano ou em 01 de abril, de acordo com outros, - o que parece ser uma data mais adequada -, o Brasil passou a viver sob uma ditadura militar, como resultado de um movimento que aglutinou as forças conservadoras do país, pretensamente temerosas pela “bolchevitzização” que - a seu ver - tenderia a política de João Goulart, se ele continuasse no poder. Apoiados, internamente, pelo empresariado; pelos grandes proprietários rurais; pela Igreja Católica em sua ala conservadora, arrebanhando seus fiéis para as “Marchas da Família com Deus pela Liberdade”; pela burguesia (mesmo aquela considerada “progressista”, na visão do Partido Comunista Brasileiro - PCB), os militares destituíram o Presidente Jango e colocaram em seu lugar o General Humberto de Alencar Castello Branco, praticamente sem reação efetiva das esquerdas e da sociedade

³ Ibid., p. 15

organizada.

De acordo com as análises de Guillermo O'Donnell⁴, implantou-se um governo burocrático-autoritário. Este tipo de Estado originou-se na América Latina, na década de 60; inicialmente no Brasil e na Argentina, mais tarde no Uruguai e Chile. As características que definem esse tipo de Estado, seguindo O'Donnell, podem ser assim resumidas:

a) a dominação se dá através da subordinação de uma estrutura de classes a uma burguesia altamente oligopolista e transnacionalizada; os postos-chaves do poder provêm de organizações altamente burocratizadas e complexas. No caso brasileiro, após o golpe militar, esses postos passaram a ser ocupados por pessoas advindas das Forças Armadas ou, então, seus aliados provindos de grandes empresas privadas;

b) adquirem grande peso as instituições organizacionais especializadas em coerção, pois cabe ao Estado burocrático-autoritário reimplantar a "ordem" na sociedade, através da (re)subordinação do setor popular e da "normalização" da economia;

c) os setores populares são submetidos a severos controles. Esse tipo de Estado destrói ou captura os recursos humanos e políticos que

⁴ O'Donnell, 1990. Conforme também artigo do mesmo autor publicado pela Revista Mexicana de Sociologia (1977).

sustentam sua ativação, ocasionando um sistema de exclusão política. O acesso ao governo fica restrito “aos ocupantes das cúpulas de grandes organizações, especialmente as Forças Armadas e as grandes empresas, privadas e públicas”⁵;

d) a cidadania e a democracia política são restringidas, eliminando-se papéis e instituições que representam a democracia política (partidos políticos, sindicatos, organizações estudantis...);

e) o setor popular sofre um processo de exclusão econômica pois o padrão de acúmulo de capital passa a ser orientado em benefício das grandes unidades oligopolistas de capital privado e de algumas instituições estatais;

f) busca-se a despolíticação das questões sociais, submetendo-as a critérios técnicos, pretensamente neutros e objetivos.

No princípio da década de 60, predominava, na esquerda brasileira de inspiração marxista, a crença na inevitabilidade da revolução, pois acreditava que esse era o sentido da História. Os homens poderiam acelerar ou retardar seu advento, mas não evitá-la. Tal era a visão do PCB⁶ que defendia a idéia de que, para se fazer a revolução, era necessário primeiro criar condições materiais. Para isso, a revolução socialista deveria ser precedida por uma outra, de caráter democrático-

⁵ Ibid.,p.62.

burguês⁷, feita a partir de um ampla frente democrática nacional, unindo o proletariado, o campesinato e a burguesia nacional, dita “progressista”, em benefício do desenvolvimento econômico brasileiro. Essa concepção de revolução em duas etapas proveio do 6º Congresso da Internacional Comunista, realizado em 1928, que propunha uma primeira etapa - de cunho antiimperialista e antifeudal, após a qual se passaria a uma segunda - a da revolução socialista propriamente dita⁸. De acordo com a análise de Holanda e Gonçalves - que resgatam as críticas de Caio Prado Júnior -, a busca da pretensa frente democrática nacional nos moldes já dados, desconsiderou o jogo de forças internas e próprias de nossa realidade, levando o governo e as esquerdas a realizarem “uma política de cúpula que não raramente privilegiava os acordos ‘por cima’ em detrimento da mobilização das forças populares.”⁹

Com o golpe militar, a visão do PCB, até então hegemônica nas esquerdas, perdeu terreno e passou a ser duramente criticada. Ganham força as tendências dissidentes do Partido Comunista, como a

⁶ Referencial e principal força da esquerda brasileira de inspiração marxista nesta época (Gorender, 1987, p.20).

⁷ Fernando Henrique Cardoso e José Serra (1978, p.12), sobre esse tema, trazem presente a crença existente à época de que esse projeto de desenvolvimento deveria ser conduzido pela burguesia nacional hegemônica: “A esta burguesia corresponderia aliar-se con las masas trabajadoras para promover la industrialización de su país, mediante la ‘internacionalización de los centros de decisión’, es decir, la ruptura o significativo debilitamiento de los lazos de dependencia, y la realización de la reforma agraria, con vistas a ampliar el mercado y abaratar la producción de alimentos”.

⁸ Ver Gorender, 1987.

⁹ Holanda, Gonçalves, 1982, p.18.

Aliança Libertadora Nacional, MR-8 e outras. Imbuídas da necessidade de implantar um programa de desenvolvimento nacional, mas descrentes de que o capitalismo pudesse fazê-lo, as esquerdas, em suas diversas tendências, propunham-se como tarefa promover o desenvolvimento nacional dentro de um processo revolucionário¹⁰. Influenciados por “Che” Guevara e Régis Debray, acreditavam que uma vanguarda organizada e armada poderia criar as condições necessárias para a revolução, crença que o exemplo revolucionário cubano, a deficiente análise da situação e a possibilidade de organização do movimento operário e camponês não fizeram mais que reforçar.

A idéia central das esquerdas, portanto, era que se vivia em um período pré-revolucionário. E, nesse contexto, a produção artística passou - como não poderia ser de outra maneira - por um processo de politização crescente. No pós-golpe, a arte tinha que ter “opinião”, manifestando o descontentamento frente a realidade em que vivia o país. Essa manifestação não vai percorrer caminhos únicos.

Grande parte dos compositores, cineastas, teatrólogos e poetas encarava a arte como elemento importante da estratégia revolucionária, normatizando-a a fim de transformá-la em instrumento revolucionário. A música popular, por exemplo, deveria ajudar a resgatar

¹⁰ De acordo com Cardoso, Serra, 1978.

os valores mais genuínos da nacionalidade e auxiliar na sedimentação de uma cultura nacional. A “música de protesto” teria muito mais uma função política que estética, vista como um instrumento de conscientização, mostrando a realidade injusta em que vivia a maioria da população e fomentando uma tomada de posição.

Essa arte baseada nos pressupostos do “nacional-popular” se viu questionada na música, pelo Tropicalismo; nas artes plásticas, pela antiarte de Oiticica e Vergara, por exemplo; no teatro, pela ousadia formal e inquietante de José Celso Martinez; no cinema, a estética da fome do Glauber Rocha dos primeiros tempos do Cinema Novo deu lugar aos transe oníricos, questionando o papel dos intelectuais e mostrando uma visão de Brasil complexa. Enfim, nas artes do Brasil se vê surgir

. . . uma geração sensibilizada pelo desejo de fazer da arte não mais o instrumento repetitivo e previsível de uma veiculação política direta, mas um espaço aberto à invenção, à provocação, à procura de novas possibilidades expressivas, culturais, existenciais.¹¹

2 Proposta do trabalho.

Nesse período, a existência de uma relação direta entre arte e sociedade, arte e realidade era uma palavra de ordem. Acreditava-se

¹¹ Hollanda, Gonçalves, 1982, p.65.

na eficácia política da palavra revolucionária.

Dentro desse contexto, este trabalho tem a pretensão de analisar os anos 60 no Brasil, desenvolvendo um estudo sociológico da música popular brasileira produzida na época; em segundo lugar, refletir sobre o papel do intelectual brasileiro durante o período da ditadura militar, para além do mundo acadêmico.

Com este estudo se quer, também, discutir a importância e o papel da arte, especialmente da canção popular, dentro da sociedade brasileira. Parte-se do pressuposto de que, por intermédio da arte, e, no caso específico, da canção popular, é possível conhecer e refletir sobre a problemática da sociedade na conjuntura dos anos 60, pois o artista, com sua sensibilidade, foi capaz de captar as angústias presentes naquele contexto e expressá-las em suas criações. A canção popular e os temas ligados diretamente a manifestações culturais populares não são considerados temas menores no campo dos estudos sociológicos, contrariamente ao que afirmava um sociólogo, em 1968, quando questionado sobre a possibilidade de estudar o Tropicalismo:

[Mereceria ser pesquisado] se não houvesse antes outros assuntos mais significativos a investigar e compreender na realidade social brasileira. (. . .)Pode ser uma mercadoria que já está alcançando altos preços nos mais vulgares veículos de comunicação de massas (. . .). Mas nada disso, nada desses cacoetes alambicados e gongóricos tem a ver com o verdadeiro Brasil, o Brasil jovem e trabalhador, o Brasil de

amanhã.¹²

Este trabalho, ao contrário da afirmação acima, crê exatamente na possibilidade de se conhecer melhor o Brasil de ontem e de hoje por meio da análise da produção de Caetano Veloso e Chico Buarque, dois dos principais expoentes da música popular brasileira a partir da década de 60. Como afirma Ives Simon, “o som atravessa lá onde o escrito se choca”¹³; lembrando Platão, se quisermos tomar a temperatura espiritual de um indivíduo ou de uma sociedade, é preciso notar sua música.

No período a ser estudado - 64 a 69 -, significativa parcela de compositores-cantores da música popular brasileira conseguiu romper os silêncios, a apatia e as indiferenças de um povo sufocado pela ditadura. Estudar os anos 60 sob o enfoque da música popular brasileira é possibilitar a história a contrapelo benjaminiana¹⁴, isto é, dar voz àqueles que foram calados, resgatar a utopia esquecida, fazer emergir dos escombros as esperanças não realizadas.

¹² Neves, *O Cruzeiro*, p. 54-59, abr.1968. Opinião apresentada pelo sociólogo pesquisador do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais Professor Maurício Vinhas de Queirós.

¹³ Simon, 1987, p.44

¹⁴ Visão da história do pensador alemão Walter Benjamin (1892-1940), para quem, em síntese, a história não é um movimento contínuo, linear: ela é marcada por rupturas e se realiza através de lances que poderiam ter sido diferentes. O passado na visão de Benjamin não é uma imagem eterna, imutável, mas um palco de múltiplas possibilidades, de múltiplos possíveis. O sentido da história vem da ação dos homens. Cabe ao historiador resgatar dos escombros do passado as utopias esquecidas, o

Parte-se do pressuposto de que a vida de uma pessoa é uma complexa junção de vários fatores. Ela traz em si as influências do grupo, da sociedade, das instituições, articuladas de maneira singular com as características que são peculiares a cada indivíduo. Extrapola o minúsculo espaço-tempo da sua existência pois inclui, em si, o presente, o passado, deixando marcas no futuro. Cada um de nós, dentro desse pensar, comportaria múltiplas identidades. O singular contendo o plural, a parte representando o todo.

Numa situação de ditadura militar como a que vivia o Brasil nesse período (64-69), o aparato repressivo cerceava a **palavra** do intelectual, seu principal instrumento. Essa **palavra** era considerada subversiva pois buscava ser a consciência da sociedade, e, portanto, colocar em foco a situação de autoritarismo e repressão. Impedida de ser falada, essa **palavra** se revestiu de **linguagem poética**, de **sons** e de **imagens**, passando a ser difundida pela música.

Músicos-compositores brasileiros, neste trabalho representados por Chico Buarque e Caetano Veloso, são intelectuais do período da ditadura militar; por meio de sua obra e de sua postura, mostram o que não era permitido em outros espaços - universitários, jornalísticos, editoriais, por exemplo. Para fazer isso, usam recursos que a

poética e a música permitem.

3 O intelectual brasileiro.

A simples demarcação entre trabalho manual e intelectual não define os intelectuais, nem tampouco ser um especialista, exímio conhecedor de uma área específica do saber¹⁵. O intelectual é um sujeito histórico, fruto de uma sociedade e de suas contradições, portador de um capital cultural, isto é, um saber prático específico, adquirido através de seus estudos, pesquisas e ação prática, que o tornam capaz de dar-se conta das contradições de seu tempo e de expressá-las em sua produção e ação. Extrapolando sua especialidade, envolve-se em questões suscitadas por seu tempo, exercendo aí um papel político-social. Sua função primordial é a crítica¹⁶, buscando questionar o que se apresenta como consolidado, desvelar a sociedade para ela mesma, desmascarando o uso particularista do conhecimento universal.

A crítica mais comumente feita ao intelectual, que ele

¹⁵ Morin (1969, p.96) afirma que "a un médico en el ejercicio de su profesión no se lo considera un 'intelectual' y sólo es así cuando firma un manifiesto o participa de un acto político." Isto é "el intelectual emerge sobre um fondo cultural y bajo una forma de papel político-social. El escritor que escribe una novela es escritor, pero si habla de las torturas en Argelia, es un intelectual".

¹⁶ Para Sartre, por exemplo, o intelectual busca ser o portador de valores universais, exercendo uma função crítica, desvelando as contradições fundamentais da sociedade, o conflito entre a verdade e a ideologia dominante (Sartre, 1994, p.31).

“mete-se onde não é chamado”, corresponde a sua principal característica. Para além, ou mesmo, a partir de sua especialidade, o intelectual exerce um papel público de crítico do seu tempo e das relações que nele se apresentam. Em termos simples, busca “expressar a sociedade para si própria”¹⁷, exercendo a tarefa de crítico do que se apresenta como consolidado. Para Castoriadis¹⁸, cabe ao intelectual auxiliar uma sociedade a elucidar, na sua história e no seu cotidiano, na criação e na destruição o que pode ser benéfico ou monstruoso. Enfim, exercer a sua tarefa autêntica: a crítica¹⁹.

O intelectual é fruto de um contexto histórico, produto de sua sociedade e testemunho de seu tempo. Para Sartre “nenhuma sociedade pode se queixar de seus intelectuais sem acusar a si mesma, pois ela só tem os que faz”.²⁰

Dentro da tradição brasileira, Daniel Pécaut²¹ considera que o intelectual assume o papel de construtor da identidade nacional, produtor do discurso sobre o Brasil: quem somos, o que queremos.

¹⁷ Weffort, 1994, p. 10

¹⁸ Castoriadis, 1992.

¹⁹ Para Sartre, por exemplo, o intelectual é produto de sua sociedade, testemunho de seu tempo. O intelectual busca desmascarar a distância existente “entre a verdade que ela [a classe dominante] reivindica para seu empreendimento e os mitos, valores e tradições que ela mantém e quer transmitir às outras classes para garantir sua hegemonia” (Sartre, 1994, p. 31).

²⁰ Sartre, 1994, p.31.

²¹ Pécaut (1990) analisa as várias gerações de intelectuais brasileiros desde 1920 até 1982.

Mantém fortes ligações com o Estado, identificando-se com ele ou apresentando-se contra ele. Isso se intensifica a partir do Estado Novo, com o processo de “profissionalização” do intelectual, dando-lhe identidade e direitos específicos, mas criando, ao mesmo tempo, uma dependência, visto que, em sua grande maioria, o intelectual tornou-se empregado do Estado, exercendo a função, por exemplo, de professor universitário, pesquisador ou assessor, ou mesmo dependente das verbas estatais destinadas às pesquisas, através de entidades como CAPES e CNPq.

A intelectualidade, muitas vezes, colocou-se como a detentora do saber sobre a realidade e as leis históricas que a regiam²². Mais do que conhecedora, buscou inserir-se na realidade histórica, não separando conhecimento da ação. O engajamento²³, palavra de ordem para a intelectualidade do pós-guerra, fortaleceu-se no Brasil no final dos anos 50 e se intensificou após esse período. O intelectual brasileiro, seguindo essa postura, teve forte atuação política, assumindo, em muitos momentos, os papéis políticos principais.

²² Essa intelectualidade assumiu uma postura, muitas vezes, onipotente. Pécaut, falando sobre o intelectual ligado ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), afirma que ele, “intervindo em nome do poder ou do povo, manifestava o sentimento de onipotência de uma intelectualidade que sentia vocação para conduzir a transição para um Brasil senhor de seus destinos” (Ibid., p.114).

²³ Engajamento “consistia, a um só tempo, em articular as classes destinadas por suas condições a ocupar-se do universal, e em encarnar o movimento da história rumo a seu sentido final” (Ibid., p.5).

Cabe ressaltar o papel decisivo da academia na formação do que no Brasil, por muito tempo, se denominou intelectual. Pécaut é incisivo ao afirmar que os intelectuais, de 30 até o início da década de 70, tiveram uma ligação com as "ciências sociais", pois essas "nada mais são do que o discurso que o Brasil faz sobre si mesmo e o indicador da posição que o intelectual ocupa no processo de constituição da nação brasileira"²⁴.

Longe de se identificar com as elites, postura predominante nos anos 30, o intelectual, a partir da segunda metade da década de 50, passou a crer-se intérprete dos anseios das massas populares, identificando-se com o povo pois passou a acreditar que sua função era

. . . ir, por todos os meios, ao encontro do povo, ensiná-lo e deixar-se ensinar por ele, fundir-se com ele e, ao mesmo tempo, oferecer-lhe em espelho onde pudesse descobrir a imagem do que era, apesar de ainda não o saber: a própria nação.²⁵

4 Passos da pesquisa.

Na busca de alcançar os objetivos anteriormente citados, em especial, analisar o papel do músico popular brasileiro no Brasil dos anos 60, desenvolveu-se uma pesquisa, cujos dados provêm das seguintes fontes:

a) periódicos da época (Jornal do Brasil, O Globo, Folha de São Paulo, Zero Hora, O Cruzeiro, Realidade, O Bondinho...) que traziam reportagens, entrevistas, informações sobre o tema; depoimentos de Chico e Caetano - escritos ou orais - feitos na época ou posteriores, em periódicos e/ou programas de televisão. Essa pesquisa documental foi realizada no Museu Hipólito José da Costa, Biblioteca de Música da Casa de Cultura Mário Quintana e arquivos da Fundação Maurício Sirotsky Sobrinho, em Porto Alegre; Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro e em São Paulo. Alguns dos materiais coletados nessas instituições não possuíam dados completos, daí o porquê de algumas citações retiradas de jornais não possuírem a página em que foram publicadas;

b) contatos com informantes qualificados (estudiosos da produção de Caetano e Chico e da música popular do período);

c) discografia do período: Chico Buarque e Caetano Veloso, especialmente, mas também da música latino-americana (Mercedes Sosa, Victor Jara, Sílvio Rodrigues, León Gieco), rock norte-americano (Bob Dylan, Joan Baez, Janis Joplin, coletâneas) e rock inglês (*Beatles* e *Rolling Stones*).

d) letras das canções compostas por Caetano Veloso e Chico Buarque, de acordo com os seguintes critérios: produzidas e

²⁴ Ibid., p.7.

gravadas no período entre 1964 e 1969, de acordo com *songbook* dos autores (com uma única exceção: *Apesar de você*, feita em 1970, por ser considerada fundamental à análise em questão); participantes dos festivais de música popular organizados na época pelas redes de televisão; sugeridas a partir das entrevistas com informantes qualificados e a partir de pesquisa documental. Para dar maior clareza à análise feita, as letras das canções são transcritas no corpo do trabalho.

5 Metodologia.

Ao se trabalhar com as letras das canções e também das entrevistas e reportagens, descreve-se o conteúdo das mensagens, para captar “a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção”, com vistas à interpretação dos dados analisados²⁶. Essa metodologia - proposta por Bardin - permite perceber além do que o texto falado ou escrito diz explicitamente. A análise se deu em duas vias: a primeira visando compreender o sentido da comunicação; e a segunda, “desviando” desse sentido, busca uma outra significação, aquilo que está por trás ou ao lado da mensagem primeira: as intenções subjacentes. Perceber, em síntese, outros significados de natureza

²⁵ Ibid., p.104.

²⁶ Bardin, 1994, p.38-39.

sociológica, política, comportamental.

6 Organização.

Seguidas vezes quando questionado sobre a forma como seriam distribuídos os capítulos dessa dissertação, uma pergunta invariavelmente aparecia: "E o capítulo teórico?" Na confecção dessa dissertação uma preocupação, desde o princípio, esteve presente: a teoria deveria estar articulada com os dados concretos, ela precisaria estar integrada às análises das canções, das reportagens, do panorama da época; portanto é inútil procurar o capítulo "da teoria". Ela está presente desde essa introdução, ao se apresentar a visão de intelectual deste trabalho, assim como a visão do país na década de 60. Ela aparece no capítulo primeiro, quando se procura traçar um panorama da música no período, partindo-se da análise da contracultura e do fenômeno do rock nos EUA e na Inglaterra, chegando à música produzida na América Latina e, por fim, centralizando-se no Brasil. A teoria também está integrada nos capítulos em que se faz a análise da produção de Chico Buarque e Caetano Veloso.

Por certo o resultado aqui apresentado não abarca toda a complexidade do tema - o papel do músico popular brasileiro no Brasil dos anos 60 -, nem busca ser uma análise completa da trajetória de Chico

ou Caetano, o que seria muita pretensão e não foi esse o objetivo. Algumas escolhas foram feitas no decorrer da caminhada: quem analisar, quais as letras, como fazer, opções teóricas... Outras seriam possíveis? Certamente, afinal não existem caminhos únicos. Esse foi o caminho traçado nesse momento histórico, fruto dos estudos, da experiência de vida e dos desejos de seu autor. O resultado está aqui, concretizado nessa dissertação, *mesmo com o todavia, com todo dia, com todo ia, todo não ia*²⁷.

²⁷ Parte da canção de Chico e Caetano *A gente vai levando*.

PÁGINA DESENHO (TOM.CDR)

I - PRÁ NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DE MÚSICA.

1 Panorama musical - década de 60.

A década de 60 marcou-se por ser um período de intensas movimentações na sociedade, seja no campo político ou cultural, seja trazendo transformações nos costumes, nas relações homem-mulher, pais-filhos, governantes-cidadãos, enfim, na forma de se interpretar a realidade e de se situar nela.

No caso específico da música, ela passou a ter um envolvimento social até então pouco visto. Este envolvimento teve reflexos diretos na ação política dos criadores das canções, assim como daqueles que as ouviam. O rock, a música que vai mais do que embalar, agitar a década, surgiu da fusão do *rhythm & blues*, do *country & western* com o *rock and roll*, possível devido aos avanços tecnológicos e do uso da parafernália eletrônica desse decorrente. Amplificadores, som distorcido, simulações, novos suportes (*long plays* - 33 rpm, compactos - 45 rpm, cassetes), usados por jovens embuidos pelo espírito da contracultura tanto de um lado do oceano - Bob Dylan, quanto do outro - os *Beatles*, transformaram o rock na linguagem da contestação de uma geração.

O rock marcou-se por ser não somente um *frenesi* musical, mas também existencial. Ele embalou toda a onda contracultural, marcante nos labirintos dos anos 60. Edgar Morin lembra que a origem do rock não esteve relacionada com a indústria cultural, mas que nasceu

*. . . musicalmente à margem das músicas correntes, dos grandes grupos negros e brancos; socialmente à margem das classes sociais, com uma tendência de bairro voyou; há nesta música intensa e freneticamente ritmada um fermento dionisíaco, pânico, há uma força explosiva... Há talvez uma forte estimulação ao fermento de rebelião que existe em toda a adolescência.*²⁸

A contracultura, fruto do pós-guerra, resultou do desencanto da nova geração com a maneira como os adultos comandavam a sociedade. As tradições e costumes vigentes eram defendidos pelo sistema de modo a não permitir alterações significativas na sociedade. A cultura ocidental, centrada no racionalismo, gerou uma forma de apreensão da realidade etnocentrista, negando outras possibilidades como válidas. Já nos anos 50, nos EUA, essa visão de mundo encontrara oposição na *beat generation*, com sua atitude antiintelectualista e anarquista, priorizando as experiências sensoriais e lúdicas²⁹. Entre seus líderes estavam Allen Ginsberg e Jack Kerouac, figuras importantes do movimento *hippie*, marca contracultural dos anos 60.

²⁸ Morin, 1984, p.185.

²⁹ Ver Pereira, 1983.

Na base desse movimento estavam os jovens urbanos, filhos de pais com boas condições econômicas, capazes de lhes dar acesso às melhores universidades e aos melhores centros culturais. Contrariando as teses marxistas ortodoxas, foram estes jovens, com sua rebeldia, que estiveram na linha de frente da contestação do sistema e de suas artimanhas. Diante desses fatos a esquerda passou a questionar-se; surgiu, então, a Nova Esquerda - *New Left* - , que se propunha a repensar seu arcabouço teórico-crítico marxista, à luz dos acontecimentos, libertando-se da sisudez da ortodoxia soviética. Na mesma onda, apareceram os *yippies*, membros do *Youth International Party* (Partido Internacional da Juventude), que buscavam conciliar a luta política com a rebeldia cultural, como afirma um de seus criadores: "Misturamos a política da Nova Esquerda com um estilo de vida psicodélico. Nossa maneira de viver, nossa própria existência é a Revolução."³⁰

O espaço privado, como a família e a relação pais e filhos, transformou-se em problema político:

O espaço privado e íntimo da família (. . .) ganhava ares de arena política. Houve quem dissesse que a 'revolução' havia chegado às salas de visita de algumas das mais pacatas famílias burguesas ou mesmo sentado à mesa do jantar. Ao invés de encontrar seu inimigo de classe no operariado das fábricas - afirmavam alguns - a burguesia o encontrava na figura de seus filhos cabeludos.³¹

³⁰ Rubin, citado por Muggiati, 1973, p. 23.

³¹ Pereira, 1983, p. 25.

Essa contestação se expandiu: escola, *campi*, música, protestos de rua... A sociedade altamente industrializada e tecnocrática, percebida como massificante e repressiva, passou a ser contestada por aqueles que deveriam ser seus herdeiros diretos. A busca pela liberdade e pelo prazer passaram a fazer parte da revolução que propunham. Se, por um lado, a descoberta e difusão da pílula anticoncepcional esteve na origem da revolução sexual, possibilitando o prazer para homens e mulheres sem medo da gravidez; por outro, as análises de Marcuse, Wilhelm Reich e Norman O. Brown, entre tantos outros aspectos, permitiram a essa mesma juventude buscar o prazer sem culpas, superando mitos e tabus, inclusive da Psicanálise - Freud via na repressão sexual a origem da neurose, necessária, em certa medida, para o funcionamento da civilização.

Descrentes das velhas formas de fazer política, os jovens criaram as suas próprias, não se vinculando aos partidos tradicionais e mesmo, em certos casos, recusando a ação diretamente política. *Hippies*, rock, orientalismo, drogas, barricadas, protestos contra a Guerra do Vietnã, festivais de rock, *power flower*, pacifismo, "é proibido proibir", *make love, not war*, direitos civis, comunidades alternativas, viagens, "expansão da consciência": tudo isso passou a fazer parte dessa geração e de seu jeito de ser e agir. Essa geração buscou formas alternativas para expressar seu descontentamento e suas crenças. Entre os canais utilizados

destacou-se a música:

No quadro da contracultura, o rock é um tipo de manifestação que está longe de ter um significado apenas musical. Por tudo o que conseguiu expressar, por todo o envolvimento social que conseguiu provocar, é um fenômeno verdadeiramente cultural, (. . .) constituindo-se num dos principais veículos da nova cultura que explodia em pleno coração das sociedades industriais avançadas.³²

Na segunda metade dos anos 60, os festivais de rock passaram a ter um papel importante na difusão dos ideais contraculturais. Eram verdadeiros *happenings*³³ coletivos e tiveram uma parcela de considerável importância na divulgação da contracultura no meio juvenil, ao redor do mundo. Em meio a muito rock, jovens experimentavam outras formas de apreensão da realidade e de expansão de sua percepção sensorial, lançando-se às “viagens” patrocinadas pelas drogas alucinógenas, especialmente o LSD, e ao sexo sem culpa ou compromisso.

Houve dois tipos de festivais: o primeiro responderá à organização da grande indústria discográfica, como Monterey Pop, em 67 (onde são lançados Jimi Hendrix e Janis Joplin) e os dois da Ilha de

³² Ibid., p. 42-3.

³³ *Happenings* é uma expressão usada nos anos 60 dentro das artes plásticas em que o artista buscava quebrar a barreira de salões e galerias, fazendo o público participar da mostra. Com o tempo se expande o uso dessa expressão para outras áreas e, de acordo com Holanda e Gonçalves (1982, p.28), nos *happenings* “o público era convidado a uma

Wight, em 1969 e 1970; o segundo foi resultado de elementos mais ou menos subversivos, dissidentes dos primeiros. O festival de Woodstock (1969) pertenceu à segunda categoria. Nele se reuniu quase meio milhão de pessoas, no interior dos EUA. Porém, em Altamont, na Califórnia, no final de 69, com a presença dos *Rolling Stones*, renunciou-se o fim da era dos grandes festivais: quatro pessoas mortas, entre elas um negro, assassinado pelos *Hell's Angels*, grupo direitista norte-americano. O sonho de uma geração começava a acabar, pois a confraternização ocasionada pelo rock, o espírito de "paz e amor" dos *hippies*, se viram invadidos pela violência, pela morte e pela discriminação. A Era de Aquários³⁴, dominada por Eros, perdia preciosos espaços. *Thanatos* novamente se impunha.

Nessa década, em meio aos festivais, à contracultura, ao avanço da indústria fonográfica, muitos cantores, compositores e grupos se destacaram, tais como: *Rolling Stones*, *The Who*, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Eric Clapton, Santana, *Grateful Dead*, *Jefferson Airplane*, Joe Cocker, *Led Zeppelin*, *Deep Purple*, *The Mamas and the Papas*, *The Doors*... Cada qual, a seu modo, contribuiu para a transformação do rock na linguagem por excelência da contracultura. Cabe destacar, no

participação que envolvia o gesto, o movimento do corpo, a resposta sensível."

³⁴ Retratada com sucesso na peça *Hair* de Ragni, Rado e MacDermots, sucesso da Broadway, no fim dos anos sessenta, adaptada para o cinema por Milos Forman na década seguinte. A peça suscitou grande polêmica por colocar no palco, pela primeira

entanto, dois ícones do período, que serviram e ainda servem como inspiração para muitos cantores, compositores e grupos ao redor do mundo: Bob Dylan e os *Beatles*.

Bob Dylan, norte-americano, nascido em 1941, passou por distintas fases. A primeira marcou-se pelo forte teor político de suas canções, feitas para se contrapor à sociedade de consumo e massificada que encontrava no *American way of life* o seu protótipo. Consciente de que a realidade do seu país não era exatamente aquela mostrada pela mídia, decidiu-se desmascará-la: “*Minhas canções protestam contra a guerra, contra as bombas e os preconceitos raciais, contra o conformismo*”.³⁵

Dylan transformou-se em um dos porta-vozes da Nova Esquerda e das grandes causas que movimentaram a sociedade civil norte-americana. Nessa época cria *Blowin' in the wind*, verdadeiro hino do Movimento dos Direitos Civis.

Blowin' in the wind
 How many roads must a man walk down
 Before you call him a man?
 Yes, 'n' how many seas must a white dove
 sail
 Before she sleeps in the sand?
 Yes, 'n' how many times must the cannon
 balls fly
 Before they're forever banned?

vez, atores nus e discutir abertamente sexo, drogas e amor livre.

³⁵ Dylan, citado por Muggiati, 1973, p.18. Este autor antes dirá: “Dylan devora toda manhã notícias e reportagens. É nelas que encontra o material de suas canções” (p. 16).

The answer, my friends, is blowin' in
the wind,
The answer is blowin' in the wind.

How many times must a man look up
Before he can see the sky?
Yes, 'n' how many ears must one man have
Before he can hear people cry?
Yes, 'n' how many deaths will it take
till he knows
That too many people have died?
The answer, my friend, is blowin' in the
wind,
The answer is blowin' in the wind.

How many years can a mountain exist
Before it's washed to the sea?
Yes, 'n' how many years can some people
exist
Before they're allowed to be free?
Yes, 'n' how many times can a man turn
his head,
Pretending he just doesn't see?
The answer, my friend, is blowin' in the
wind,
The answer is blowin' in the wind.

Esta canção pode ser vista como um manifesto a favor da vida. O homem que, dando-se conta de sua condição no mundo, passa a lutar contra a destruição do irmão, seja através da guerra, seja através da exploração. Dylan, tal qual a pomba branca que atravessa os mares, quer o fim da guerra do Vietnã e o banimento das armas, afinal *já se matou demais*, e o *grito das pessoas pela vida e pela liberdade* precisam ser ouvidos.

O poeta inicia se perguntando quanto tempo ainda será preciso para que o ser humano seja de fato assim considerado, pois,

enquanto a guerra continuar a se alastrar por todos os lados e a pomba da paz - *white dove* - não puder descansar, o reconhecimento dessa condição humana permanecerá incompleto.

Onde estaria, então, a solução desses problemas? Bob Dylan afirma que ela não é unívoca e nem se encontra próxima. Ela não está em terra firme, mas *voando com o vento*, pois, na verdade, os homens, especialmente os dirigentes, demonstram ainda não ter consciência da realidade que os cerca, não ouvem o grito de quem sofre ou, se ouvem, preferem *virar o rosto*, fazendo de conta que nada ouvem ou vêem.

Essa canção tem todos os traços característicos da *protest song*, movimento musical que teve em Bob Dylan e Joan Baez dois de seus maiores difusores. Critica a sociedade, suas instituições e seus dirigentes, geradores das injustiças sociais e desigualdades, e conclama as pessoas a se engajarem na luta pela transformação social, pois, somente assim a solução - *the answer* - deixaria de estar no alto dos céus e se transformaria em realidade factível.

A partir de 64, Dylan, no entanto, alterou seus rumos, afastando-se das movimentações e causas diretamente políticas, desencantando-se com essa maneira de atuar. Embrenhou-se nos caminhos do rock, usando uma temática com traços surrealistas e letras recheadas de alegorias; parecia descrer do poder revolucionário da canção:

*Engajado, eu? Não faço parte de nenhum movimento. Tenho apenas idéias na cabeça e as boto pra fora. Não defendo a causa de ninguém. Não se faz uma revolução com canções.*³⁶

Se a renovação da linguagem musical juvenil nesse lado do Atlântico passou por Bob Dylan e pelos festivais, do outro lado, ela se deu pelas mãos de quatro rapazes de Liverpool.

Operou-se uma metamorfose: não somente renovou-se o gênero senão também a sua apresentação. O cantor solista deu lugar ao grupo de músico-cantores, ao mesmo tempo em que as letras modificaram seu conteúdo: a inspiração dos compositores se afastou paulatinamente dos problemas sentimentais e das onomatopéias para abordar o dia-a-dia. Uma nova era se anunciava. A juventude não se equivocara: era mais agradável “rasgar” uma guitarra em algum dos inumeráveis clubes noturnos que se abrem à beira do Mersey³⁷, que trabalhar nas docas.

Liverpool, cidade portuária inglesa, cosmopolita, mas em processo de decadência, possibilitava a seus jovens acesso ao que se produzia musicalmente no outro lado do oceano, especialmente o *rock and roll*, febre que, durante a década de 50, tomara conta dos EUA, mas que perdia fôlego, pois dois de seus representantes (Buddy Holly e Eddie Cochran) morreram tragicamente e Elvis Presley havia se eclipsado para

³⁶ Ibid., p. 20.

³⁷ Rio que atravessa Liverpool.

cumprir o serviço militar. Pois foi nessa cidade que surgiram, no final dos anos 50, os *Beatles*, conjunto musical que revolucionou a história da música pop, a tal ponto que sua análise se dá antes e depois de seu aparecimento. Com eles, o rock toma forma e se expande.

Os *Fab Four*, como eram chamados, revolucionaram a linguagem do pop através de experimentalismos ousados que encontraram seu ápice em *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, o primeiro álbum conceitual da história da discografia pop, a começar pela capa. Esse *long play* não foi simplesmente uma coletânea de músicas, mas sim uma verdadeira *pop opera*. As diferentes faixas eram ligadas como se fizessem parte de uma grande sinfonia em seus diferentes movimentos, com uma unidade temática a amarrar as diferentes canções. As transformações pelas quais passava a sociedade nos anos 60, referências a liberação sexual, uso de drogas, libertação do jugo paterno, misticismo oriental, deram essa unidade temática, o que fez de *Sgt. Peppers* uma espécie de *Summa Popológica*³⁸ do período.

Em *She's leaving home*, por exemplo, temos a liberação do jugo familiar:

Wednesday morning at five o'clock as the
day beings
Silenttly closing her bedroom door

³⁸ Expressão criada por Roberto Muggiati (1973, p. 62).

Leaving the note that she hoped would say
more
She goes downstairs to the kitchen clutching
her hankkerchief
Quietly turning the backdoor key
Stepping outside she is free.
She (We gave her most of our lives)
is leaving (Sacrificed most of our lives)
home (We gave her everything money could
buy
She's leaving home after living alone
For so many years. Bye, bye

A descrição de alguém, no caso uma jovem, abandonando a casa dos pais em busca do seu maior desejo: a liberdade para ser ela mesma - *stepping outside she is free*. Retrato de uma geração que não se sentia compreendida e não compreendia o mundo adulto e contra ele se posiciona, fugindo de seus padrões asfixiantes. A jovem se revolta contra a hipocrisia de *sentir-se sozinha*, mesmo vivendo num *lar - home*, em que somente recebeu *tudo o que o dinheiro pode comprar*, e certamente, também, por não ter sido reconhecido o seu direito de, como jovem, ser capaz de construir o seu espaço.

Transformado em questão política no período, o conflito de gerações toma forma na maneira como a letra foi construída e interpretada. Num brilhante jogo de palavras, enquanto o intérprete principal relata o lado da filha, os demais assumem a voz dos pais, tentando entender, sem o conseguir, o que fizeram de errado e culpando a própria filha pelo que aconteceu.

Em outras composições do referido Lp, entre elas *A day in the life*, a busca pela liberdade se faz presente, inclusive a liberdade formal de criação, procurada de maneira bastante incisiva, misturando-se orquestra sinfônica com guitarra, baixo e bateria, recheando-a com distorções.

Essa busca pela libertação se dava nas diferentes instâncias, e para a sua conquista vários caminhos eram testados, entre eles o uso de drogas, conforme se pode perceber na segunda parte de *A day in the life*:

```
Woke up, fell out of bed,  
Dragged a comb across my head  
Found my way downstairs and drank a cup,  
And looking up I noticed I was late.  
Found my coat and grabbed my hat  
Made the bus in seconds flat  
Found my way upstairs and had a smoke,  
Somebody spoke and I went into a dream
```

O autor descreve o dia de alguém, a começar pelo seu levantar. Mostra o automatismo de seus atos, a tal ponto que na construção das frases o sujeito não aparece - fato incomum na língua inglesa -, somente a ação (*woke up... dragged..., found...*). Esse automatismo leva a pessoa citada escada a baixo - *downstairs*. Ela se dá conta do que está acontecendo, e, a partir desse momento o sujeito aparece na frase e passa a agir - *I noticed I was late*. Consciente de sua

situação, o poeta resolve apostar na abertura de novos caminhos, embarcando numa “viagem”. Dentro do espírito do período, as drogas aparecem assim como possibilidade de expandir a consciência e tornar possível outras formas de percepção da realidade. Junta então os apetrechos necessários, faz o “baseado” - *bus* -, iniciando sua caminhada escada acima - *upstairs*, e começa a sonhar. Entretanto este sonho também acabaria, como o próprio John afirmaria no início da década de 70, quando os *Beatles* se desfizeram.

Sem nenhum preconceito ou prurido, os *Beatles* usaram nesse disco todos os recursos musicais existentes e possíveis com os avanços tecnológicos: distorções, ruídos, efeitos sonoros, imagem (a capa, com seu mosaico de figuras meticulosamente montadas) convivem com orientalismo, drogas, cítara oriental, orquestra sinfônica, sons de animais, enfim, liberdade total de criação: “Sem preconceito ou hierarquia. Tomou-se uma *arte aberta* em que os conceitos tradicionais de ‘bom gosto’ e ‘mau gosto’ não tinham mais vez”³⁹ A obra de arte chegava ao mundo do disco.

Os *Beatles* vieram propor aos jovens que abrissem seus corações e mentes para novas experiências, libertando-se dos velhos dogmas ocidentais, invariavelmente ligados ao racional, à ciência. Ao princípio da realidade sobrepunham o princípio do prazer.

³⁹ Muggiati, 1973, p. 59.

2 A música latino-americana no período.

De acordo com Correa de Azevedo⁴⁰, na primeira metade deste século, a música latino-americana esteve marcada pelo “nacionalismo musical”, isto é, a tentativa de os compositores latino-americanos se libertarem das normas artísticas elaboradas fora - no caso da música erudita, na Europa - e buscar uma expressão tipicamente de sua terra. Ao final dos anos 50 novos compositores passaram a questionar esses padrões e buscaram criar um som “universal”, isto é, produzido a partir dos avanços tecnológicos, vindos de fora, ou de pesquisas e de experimentalismos realizados. Alejo Carpentier é muito preciso quando trata desse assunto: para se avançar à arte dos sons e abrir-lhe novas veredas, são necessários a busca, a experimentação, a investigação e o conhecimento das suas próprias raízes culturais.

No olvidemos que los tambores afro-americanos, las maracas índias, las claves xilofónicas nacidas en el puerto de La Habana, las marímbulas y güiros de nuestros conjuntos populares (. . .) se anticiparon en muchísimos años a los juegos de percusión a que son tan aficionados los compositores modernos.⁴¹

⁴⁰ Correa de Azevedo, 1977.

⁴¹ Carpentier continua sua análise afirmando que “se os aparelhos eletrônicos, sintetizadores... não tem nacionalidade, aqueles que os tocam, têm. A sensibilidade própria de cada terra há de manifestar-se sempre” (Carpentier, 1977, p. 19).

Na música popular brasileira, o embate entre “nacionalistas” e “universalistas”⁴² também se fez presente e marcou a década de 60. Desde o surgimento da Bossa Nova, em 58, essa discussão esteve em pauta e se agudizou a partir de 67 com o Tropicalismo.

Na América Latina, iniciou-se um movimento de resgate da música folclórica. Compositores realizavam pesquisas junto a campesinos e grupos indígenas a fim de produzir um som por eles considerado mais nativo. Parte desse movimento desembocou na *canCIÓN de protesto*. Por outro lado, a música *pop*, ligada ao rock, nesse momento mantinha-se alheia a esse processo e seus adeptos se propuseram a fazer um som universal, sem outras preocupações. A aproximação da música politicamente mais engajada, característica predominante da *canCIÓN de protesto*, com o *pop* se deu na década de 70, quando as letras produzidas pelos roqueiros se voltaram para a realidade de opressão e de sofrimento dos povos latino-americanos. Na Argentina, por exemplo, surgiu o *Rock Nacional*, em que os intérpretes e conjuntos de rock passaram a cantar suas composições em espanhol - e não mais em

⁴² Se por um lado temos Gilbert Chase afirmando que “*nosotros los americanos, cuando decimos universalismo, pensamos europeísmo*”, ou Camargo Guarnieri que “*considera que de cualquier forma y por todas las formas tenemos que trabajar una música de carácter nacional*”; por outro lado vamos ter Rogério Duprat afirmando que “*consideramos nacionalismo uma posição política estratégico-tática, nunca uma ideologia. Função do conflito fundamental entre o país e o imperialismo, determina uma retroação (luta anticolonialista) e no plano ideológico uma busca*

inglês, como era costume até então - e a produzir letras refletindo sobre o dia-a-dia de um país sob o peso da ditadura.⁴³

A *canción de protesto* latino-americana esteve fortemente marcada pela aliança entre política e arte. O artista, mais do que desenvolver sua técnica, era conclamado a participar das “lutas populares”, isto é, engajar-se em movimentos contra a ditadura implantada em vários países da América Latina, contra a dominação imperialista norte-americana no continente, por exemplo. Fernando García, compositor chileno, durante “*Encuentro de Música Latinoamericana*”, em Cuba, afirmava que:

*Nosotros no planteamos que el problema de la discusión estética sea lo central; planteamos que lo central es la participación del artista en las luchas populares.*⁴⁴

Diante de um quadro em que a luta armada estava em seu auge (tupamaros, montoneros...), a imagem viva e combatente de “Che” Guevara inspirava a juventude, o combate heróico dos vietnamitas contra o imperialismo servia como exemplo para a luta que se travava no continente latino-americano contra as ditaduras e os “ianques”, a música popular passou a ser vista como arma de denúncia e combate, a tal

de afirmação de nossa cultura, os ingênuos regionalismos e os trôpegos balbucios trogloditas da arte *nacionalista*” (Correa de Azevedo, 1977, p. 54-5).

⁴³ Como destaques do *Rock Nacional Argentino*, podem ser citados: Charly Garcia, León Gieco e Fito Paez.

ponto que Víctor Jara, cantor chileno, assassinado brutalmente pelo regime de Pinochet, chamava seu violão de *guitarra fusil*.

Pelo continente despontaram nomes significativos dessa linha mais politizada da canção. Entre eles destacavam-se, além de Victor Jara, os também chilenos Violeta Parra e os conjuntos *Inti-Illimani*, *Los Jaivas* e *Quilapullún*, os argentinos Atahualpa Yupanqui⁴⁵, Mercedes Sosa, Horacio Guarany, Jorge Cafrune, os cubanos Pablo Milanez e Sílvio Rodrigues, o uruguaio Daniel Viglietti e Alfredo Zitarrosa, o panamenho Benjamin Acevedo. Chamado por alguns de nova canção latino-americana, esse movimento teve início na segunda metade dos anos 60 e se fortaleceu no decorrer dos 70, espalhando-se por vários países do continente e adquirindo características peculiares em cada um.

De acordo com Sílvio Rodrigues, essa “nueva canción” nada mais foi do que produto de seu tempo, expressão dos homens de sua época, do espírito revolucionário e utópico de então. Esse movimento musical adicionou à canção diferentes qualificativos: de protesto, social, contestatária, comprometida, testemunho⁴⁶, mas, independente de seus

⁴⁴ Fernando Garcia, citado por Correa de Azevedo, 1977, p. 67.

⁴⁵ Atahualpa serviu como referência para esse movimento. Na década de 30 e 40 teve forte envolvimento nas lutas políticas, produzindo músicas com teor crítico e militante. Quando na década de 60 e 70 a música de protesto se instaura no continente com força, essa fase de Atahualpa é resgatada, mas, de fato, ele não foi, nesse período, membro atuante, visto que já vivia na França e produzia músicas com temas mais folclóricos.

⁴⁶ Casaus, Noguerras, 1987, p. 39. Esses dois autores na obra *Sílvio: que levante la mano la guitarra*, historicizam e analisam a trajetória desse cantor cubano, um dos fundadores

múltiplos nomes, buscou reaproximar a música do povo e fazer do cantor um ator político:

Hable quien conozca su patria.
Quien la define, dónde vive,
¿Que mujer tuvo esas entrañas?
¿Que quiere de nosotros nuestra sombra?
Que levante la mano la guitarra.⁴⁷

O engajamento de compositores e intérpretes latino-americanos nas lutas espalhadas pelo continente - contra a ditadura em vários países, pela liberdade de expressão, por melhorias nas condições de vida das pessoas empobrecidas, pela revolução socialista... - tornou-se fato incontestável, gerando uma forte reação dos governos estabelecidos, que perseguiram seus criadores e censuravam suas canções. Prisões, exílio e morte passaram a fazer parte do cotidiano desses "cantantes". A confiança, porém, de que essa realidade de atrocidade e opressão teria um fim e que eles, cantores-compositores, tinham um papel fundamental nessa mudança nunca deixou de estar presente, mesmo quando exilados, longe de sua terra e de seu povo, pois sabiam que:

Cambia, todo cambia...
Pero no cambia mi amor

da *Nueva Trova*, nome cubano para a música de protesto, e com isso também nos dão subsídios para entender a música popular latino-americana do período.

⁴⁷ Parte da canção de Sílvia Rodrigues "Que levante la mano la guitarra", feita em 67.

por mais lejos que me encuentre
 Y el recuerdo, el dolor
 de mi pueblo e de mi gente⁴⁸

Muitas canções poderiam retratar esse período, entre elas *Si se calla el cantor*, criação de Horácio Guarany, interpretada por Mercedes Sosa. Ambos foram perseguidos pela repressão na Argentina. Horácio sofreu atentados e escapou da prisão graças à proximidade que mantinha com os “companheiros” do PC, especializados em permanecer nos “subterrâneos” da sociedade; Mercedes, por sua vez, foi obrigada a exilar-se por muito tempo na Europa.

SI SE CALLA EL CANTOR

Si se calla el cantor
 calla la vida
 porque la vida, la vida misma es todo un
 canto

Si se calla el cantor
 muere de espanto
 la esperanza, la luz y la alegria

Si se calla el cantor
 se quedan solos los humildes gorriones de
 los diarios
 los obreros del puerto se persignan:
 ¿quien habia de luchar por su salario?

Que ha de ser da la vida
 si el que canta no levanta su voz en las
 tribunas
 por el que sufre,
 por el que no hay ninguna razon
 que lo condene a andar sin manta

⁴⁸ “*Todo cambia*”, canção chilena de Julio Numhauser, gravada por, entre outros, Mercedes Sosa.

Si se calla el cantor
muere la rosa
de que sirve la rosa sin el canto
dibe el canto ser luz sobre los campos
iluminando siempre a los de abajo

Que no calle el cantor
porque el silencio cobarde apaña la
maldad que oprime
no saben los cantores de agachadas
no callaron jamás de frente al crimen

Que se levanten todas las banderas
cuando el cantor se plante con su grito
que mil guitarras desangren en la noche
una imortal canción al infinito

Si se calla el cantor, calla la vida...

Essa composição exalta e consagra o poder da canção e do artista na transformação social. Se o cantor é calado, a própria vida se cala, e com ela a alegria e as esperanças dos humildes, dos que sofrem. Ao cantor cabe levantar sua voz nas tribunas pelos que sofrem, denunciar a opressão, o crime; seu canto deve ser *luz sobre los campos, iluminando a los de abajo*.⁴⁹ Percebe-se a clara influência de um pensamento de esquerda, marcado pelo papel atribuído às vanguardas, pessoas esclarecidas, portadoras da consciência do real, encarregadas de levar essa *luz* para quem não a possuía ainda. A canção deveria ser um instrumento político de denúncia da realidade opressora e de formação da consciência dos povos explorados para, unidos às vanguardas,

⁴⁹ Sílvio Rodríguez, em 1968, em sua canção "Voy a cantarle al provenir" expressa com clareza essa idéia do cantor, enquanto vanguarda, detentor da verdade e do futuro:

lutarem pela revolução.

Outro aspecto marcante nessa composição, presente em várias outras do período, é o grito pela liberdade de expressão do cantor. Quando a sua voz sofre a ameaça de ser calada, cabe a todos os demais levantar sua bandeira e lutar contra essa atrocidade, que outras vozes e violões a ele se juntem para evitar o silenciamento da vida: *Hermano dame tu mano, vamos juntos a buscar, una cosa pequeñita que se llama libertad*.⁵⁰

3 Música Popular Brasileira - da Bossa Nova ao Tropicalismo.

3.1 Bossa Nova.

O artista - seja ele dramaturgo, cineasta, cantor, compositor ou artista plástico - ocupou, no Brasil dos anos 60, um espaço significativo na sociedade, estando na linha de frente de vários movimentos não só estéticos, mas políticos sobretudo.

Para se entender o grau de sofisticação e de influência que a música teve nos rumos do país, é necessário voltar-se o olhar para os anos 50 quando surgiu a Bossa Nova, responsável pela modernização de nossa música popular.

Contestada violentamente por uns e idolatrada por outros, a Bossa Nova transformou-se em marco fundamental para entender o que se produziu

“Voy a cantarle al porvenir, y como es al porvenir, voy a decirle la verdad sin vacilar...”

antes e o que veio a ser produzido depois de seu surgimento na música popular brasileira.⁵¹ Sem desconsiderar seus antecedentes - Radamés Gnatalli, Dick Farney, Nora Ney, Johnny Alf e outros⁵², vamos nos fixar nos três grandes “papas” desse movimento: Tom Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto.⁵³

Considera-se, oficialmente, agosto de 1958 como a data de criação, quando João Gilberto lançou o disco *Chega de saudade*.⁵⁴ Depois outras criações vieram, novos discos, seguidores e o movimento ganhou envergadura.

Entre as criações do período, *Desafinado*, de Tom Jobim e Newton Mendonça, transformou-se na canção-manifesto da Bossa Nova:

⁵⁰ Parte da letra de “*Hermano dame tu mano*” de J. Sanchez e J. Rosa.

⁵¹ De acordo com Edu Lobo citado por Homem de Mello, 1976, p.65, “a primeira grande revolução em termos das estruturas harmônicas, melódicas e, realmente, a primeira linguagem nova que se usou para fazer música no Brasil, foi a Bossa Nova. (. . .) Foi realmente a grande abertura para que a música brasileira pudesse enveredar por esse caminho moderno em que está hoje em dia”.

⁵² Sobre esse tema, ver Tárík de Souza (1988).

⁵³ Os primeiros contatos entre Tom, Vinícius e João Gilberto se deram no Clube da Chave, em Copacabana, de acordo com Vinícius (conforme Homem de Mello, 1976), clube fechado, em que cada um levava a sua garrafa de uísque. Tocava e cantava. Em 56, Vinícius estava montando sua peça *Orféu da Conceição* e precisava de um compositor para criar as canções da peça. Por sugestão de Lúcio Rangel, convida Tom Jobim. Após essa parceria, a amizade persistiu e novas parcerias surgiram. A Bossa Nova começava a tomar forma. Nesse mesmo ano criaram *Chega de saudade*, marco do movimento.

⁵⁴ Após muita insistência de Tom, João Gilberto foi autorizado pela Odeon-Rio a gravar um 78 rotações - *Chega de saudade*. De acordo com Jobim, citado por Homem de Mello, 1976, p.89, “o representante da Odeon de São Paulo quebrou o disco dizendo: 'Isso é o que o Rio nos manda!' Depois que o disco estourou na praça, me pediu desculpas. De fato naquela época, a linguagem do João era nova, mas o disco foi para as paradas de sucesso de São Paulo e do Rio”.

DESAFINADO

Se você disser que eu desafino amor
 Saiba que isto em mim provoca imensa dor
 Só privilegiados têm um ouvido igual ao
 seu

Eu possuo apenas o que Deus me deu.

Se você insiste em classificar
 Meu comportamento em antimusical
 Eu mesmo, mentindo, devo confessar
 Que isto é Bossa Nova
 Que isto é muito natural.

O que você nem sabe nem sequer pressente
 É que os desafinados também têm um
 coração

Fotografei você na minha Rolleyflex
 Revelou-se a sua enorme ingratidão.
 Só não poderá falar assim do meu amor

Este é o maior que você pode encontrar,
 viu?

Você com a sua música esqueceu o
 principal

Que no peito dos desafinados
 No fundo do peito bate calado
 Que no peito dos desafinados
 Também bate um coração
 Tim dim-dim-dim dom.

A forma de cantar e de tocar dos bossa-novistas, especialmente de João Gilberto, era completamente diferente do que se tinha como padrão no momento. Isso levou as pessoas, no princípio, a classificarem esses cantores de desafinados. De fato o eram, mas em outro sentido, visto que *destoavam* da corrente predominante, abrindo outros caminhos. Em *Desafinado*, Tom Jobim e Newton Mendonça respondem a essa e também a outras críticas feitas a eles. Taxados de antimusicais, vendidos ao capital estrangeiro, desafinados, os autores, em nome dos bossa-novistas, defendem-se, afirmando que eles também têm

coração, isto é, não são traidores da pátria, são simples e naturalmente da Bossa Nova. Se os críticos *insistem em classificar* seu comportamento em *antimusical* é porque não conhecem, *nem sequer pressentem*, a novidade de sua proposta e, por isso, não reconhecem o seu valor. Ao contrário destes, afirma Wisnick que “nesse país soberano e singular, onde o popular e o erudito se entrelaçaram para sempre nas bachianas e na Bossa Nova, a canção quer ser sinfonia, mas a sinfonia quer, mais ainda, ser canção.”⁵⁵

De acordo com análise feita por Tárík de Souza⁵⁶, os criadores da Bossa Nova fundiram o samba e o jazz, possibilitando com isso “improvisos instrumentais e desenvolvimento harmônico”. Trataram a música popular de maneira erudita, preocupando-se com harmonia, acordes e ritmos. Em termos técnicos,

*. . . o novo estilo permitia uma subversão completa dos conceitos antigos. Acordes alterados ou dissonantes, a nota fundamental fora do eixo do baixo; blocos de notas (cluster) de uma cor harmônica diferente; outras tonalidades, modulações e um acompanhamento rítmico que deixava de ser simétrico ou repetitivo para ganhar estrutura própria, independente do canto.*⁵⁷

⁵⁵ Wisnik (1994, p. 3), por ocasião da morte de Tom Jobim, escreveu artigo na Folha de São Paulo analisando a Bossa Nova e o legado do *maestro soberano*. Para Wisnick, “Tom Jobim consagra um modo de ser que tem sua expressão maior numa música harmonicamente requintada e absolutamente fluente, que combina tudo que ela tem de simples e complexo com uma surpresa transparente e permanente de água da fonte”.

⁵⁶ Souza, 1988.

⁵⁷ *Ibid.*, p.206.

Além dessas transformações formais da música, mais a cargo de Tom Jobim e João Gilberto, ocorreu uma conseqüente erudição no uso da palavra. As letras começaram a fugir do melodramático e a trazer a linguagem poética à canção popular. Vinícius de Moraes, poeta premiado, tornou-se o grande responsável por esse feito.⁵⁸

João Gilberto, além de inovar na forma de cantar - sem histrionismo ou impostação, mas de forma *cool*, limpa, intimista -, inovou no ritmo, criando uma nova batida de violão, acentuando o tempo fraco do ritmo e "sem os acordes de passagem que arredondavam o acompanhamento do samba e do choro"⁵⁹ ou, como afirma José Ramos Tinhorão, uma "multiplicação das síncopas, acompanhada de uma descontinuidade entre o acento rítmico da melodia e o do acompanhamento", apelidado de "violão gago". Longe de aceitá-la enquanto avanço, Tinhorão considerava essa mudança rítmica trazida pela Bossa Nova um afastamento definitivo do samba de suas origens populares pois, ao mudar o ritmo, acabou com o elemento primitivo

⁵⁸ Vinícius de Moraes, nascido em 1913, no Rio de Janeiro, faleceu em julho de 1980. Publicou o primeiro livro de poesia aos 20 anos. Em 1935, publica o segundo, *Forma e exegese* conquistando o prêmio *Felipe D'Oliveira*. Com Tom Jobim aproxima-se da música popular. Primeiro foram as canções para a sua peça *Orfeu da Conceição*, depois as criações que deram origem e reconhecimento ao movimento Bossa Nova, como *Chega de saudade* e *Garota de Ipanema*. Entusiasmado com a música, passa a dedicar-se mais a canção. Também foi diplomata brasileiro em países como França, Itália e Inglaterra e cônsul na São Francisco do *flower power*.

⁵⁹ Souza, 1988, p.207.

fundamental do samba: “a correspondência entre a percussão e uma competente reação neuromuscular”⁶⁰.

A influência do jazz, especialmente do *cool jazz*, é destacada por Brasil Rocha Brito. Quanto à sua posição estética, ele sintetiza as inovações da Bossa Nova em cinco grandes aspectos:

a) não reconhecimento da hegemonia de um determinado parâmetro musical sobre os demais, procurando assim integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto, sem destaque para nenhum deles;

b) superação do dualismo, do contraste entre cantor e orquestra, músicos e cantores integrados, evitando agudos gritantes, fermatas;

c) culto da música popular brasileira, buscando integrar, no universal da música, as peculiaridades específicas daquela. Esse aspecto foi fortemente criticado por José Ramos Tinhorão, pois para ele o que a Bossa Nova fez foi simplesmente desconsiderar o que nos era próprio e adotar o estilo norte-americano de compor e cantar;⁶¹

d) respeito e valorização dos criadores do passado que, com

⁶⁰ Tinhorão (1969, p. 35-6), estudioso da nossa música popular, pautou-se por ser um ferrenho defensor do samba do morro, que seria, de acordo com seu ponto de vista, o legítimo representante das nossas raízes musicais. Preservar a “pureza” desse samba foi sempre sua luta.

⁶¹ Preservar a “pureza” desse samba foi sempre a luta de Tinhorão. A Bossa Nova encontrou nele um dos maiores críticos, por considerá-la “filha de aventuras secretas de apartamento com a música norte-americana - que é, inegavelmente, sua mãe(. . .). Acontece que de uma hora para outra, a mãe norte-americana da jovem bossa meio-sangue resolveu reconhecê-la publicamente como filha, acenando-lhe com uma herança fabulosa de dólares - em direitos autorais” (Ibid., p. 25).

seriedade, produziram um trabalho de alto nível elaborativo. Caetano, mais tarde, a isso se referiu como sendo o processo evolutivo da música popular. O caminho para se chegar à Bossa Nova foi preparado por Noel Rosa, Ismael Silva, Sinhô, Mário Reis e tantos outros;

e) valorização da pausa, do silêncio como agente de estruturação. Este procedimento aproximou a Bossa Nova da música erudita de vanguarda, diminuindo a distância entre erudito e popular nas artes.

Quanto à interpretação, à medida que os arranjos eram mais limpos, anticontrastantes, o cantor passou a usar a voz sem forçá-la, como se falasse, e ocorreu a valorização do texto. Resgatou-se a sonoridade da palavra.⁶²

Diversos cantores e compositores se juntaram aos criadores e passaram a compor, a tocar e a interpretar dentro dos novos padrões, divulgando o movimento em shows em boates, universidades, programas de televisão e rádio. Entre outros, pode-se citar Carlos Lyra, Roberto Menescal, Sylvinha Teles, Nara Leão, Baden Powell.

Stan Getz, saxofonista norte-americano, ligado ao *cool jazz*, após conhecer o disco *Desafinado* de João Gilberto, gravou suas composições, substituindo a voz pelo sax, transformando-se em grande

⁶² Essa análise é baseada no artigo Bossa Nova, de Brasil Rocha Brito (in: Campos, 1978), em que o

sucesso nos Estados Unidos. Esse fato levou o empresário Sidney Frey, presidente da gravadora norte-americana *Audio Fidelity*, a organizar, com auxílio do governo brasileiro, um espetáculo de Bossa Nova em Nova Iorque, no Carnegie Hall⁶³, em 22 de novembro de 1964. Apesar da desorganização do evento⁶⁴, a partir daí os caminhos da Bossa Nova abriram-se definitivamente para o mercado internacional, especialmente para Tom e João Gilberto.⁶⁵ Após o espetáculo, ambos permaneceram por um tempo nos Estados Unidos, construindo uma carreira que os tornou reconhecidos pelos "grandes" do mundo da música norte-americana, do pop ao jazz. De influenciados passaram a influenciadores.

A partir de meados de 64 algumas mudanças aconteceram, iniciando-se o que alguns, como Gilberto Gil, costumam chamar de segunda fase da Bossa Nova. Houve uma paralisação da pesquisa

autor, além do exposto no texto acima, estuda as características da estruturação e da interpretação da Bossa Nova.

⁶³ De acordo com *A História da Bossa Nova* (vol.4, 1996), do espetáculo participaram, além de Tom e João Gilberto: Luís Bonfá, o conjunto de Oscar Castro Neves, Agostinho dos Santos, Carlos Lyra, Sérgio Mendes, Roberto Menescal, Chico Feitosa, Normando Santos, Caetano Zama, Ana Lúcia, Cláudio Miranda, Milton Banana, Sérgio Ricardo, Carmen Costa, o violinista Bola Sete e o ritmista José Paulo.

⁶⁴ De acordo com Sérgio Ricardo citado por Homem de Mello, 1976, p. 102, "no palco os microfones só funcionavam bem para a gravação, para o público que estava ali assistindo era terrível(...). E não havia a menor organização de *mise en scène*, não se sabia quem ia entrar [muita música repetida], não havia uma direção do espetáculo."

⁶⁵ O LP *The composer of Desafinado play's*, de Tom Jobim é lançado nos Estados Unidos em 1962, recebendo críticas extremamente positivas, como a da revista *Down Beat*, especializada em jazz: "Se a Bossa Nova tivesse produzido apenas esse disco já estaria plenamente justificada" (Souza, 1988, p.217). Tom tem suas composições gravadas por vários músicos norte-americanos, entre eles Frank Sinatra e Ella Fitzgerald. João Gilberto e Stan Getz lançaram em 1964 o LP *Getz/Gilberto*, com participação de Tom, ganhando seis Grammys - dois dos quais para João, como intérprete e violonista -, vendendo mais de um milhão de cópias.

musical em níveis formais e uma ênfase nas letras. O conteúdo semântico passou a ter uma importância fundamental diante da realidade que o país passava a viver. De acordo com Medaglia, a linguagem se tornou agressiva, abordando diretamente o problema do subdesenvolvimento, ou, em tom de lamento, expondo as condições subumanas, sobretudo dos nordestinos e dos habitantes dos morros.

Carlos Lyra foi um dos responsáveis por essa mudança de rumos.⁶⁶ Descontente com a excessiva influência do jazz, articulou uma reaproximação da música popular brasileira com a cultura popular, esforço semelhante feito por Vianinha, no teatro, e Ferreira Gullar, na poesia. Marco desse período foi o espetáculo *Opinião que*, no palco, juntou a Bossa Nova, representada por Nara Leão, legítima carioca da zona sul, e Carlos Lyra, com o samba de morro produzido por Zé Keti e João do Vale.

A politização e as pesquisas que resgatavam o regionalismo⁶⁷ na música correspondem à criação dos Centro Populares de Cultura, à ênfase na arte engajada, enfim, à tendência nacional-popular. Mas

⁶⁶ Lyra (citado por Homem de Mello, 1976, p. 114) afirma que: "Nessas buscas da realidade nacional acabei encontrando tanto o Villa-Lobos como o Néilson Cavaquinho, Cartola, João do Vale, os verdadeiros valores nacionais [grifo nosso]. E o negócio era ir às escolas de samba e ver qual era a realidade nacional em todos os seus aspectos. Eu procurava mesmo esse pessoal de escola de samba e também os caras que tinham leitura, como Vandrê (...). Começou a se fundar uma outra coisa chamada Música Popular da UNE."

⁶⁷ Especialmente do nordeste e suas tradições. Baden Powell seria um dos pioneiros a propor esse trabalho de pesquisa regional.

outros caminhos se abriram. A Bossa Nova se diluía enquanto movimento, pluralizando-se. Além da *canção de protesto*, politizada, ligada à tendência *nacional-popular*, tem-se, a partir de então, o *Tropicalismo*, encabeçado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, e *caminhos próprios*, não ligados a movimentos específicos, como Chico Buarque de Hollanda, e mais tarde, Milton Nascimento.

3.2 Outras Bossas.

A televisão foi implantada no Brasil nos anos 50, mas sua difusão aconteceu, na verdade, a partir dos anos 60. Os proprietários dos canais de televisão, que mais tarde viriam a constituir-se em redes, apostaram no poder da música popular com vistas a conquistar seu espaço junto ao público. O que o rádio representou para os cantores nas décadas anteriores, a televisão passou a fazê-lo para a geração anos 60, especialmente através dos festivais da canção e dos programas musicais que buscavam abarcar as diferentes tendências então existentes: Bossa Nova, Jovem Guarda, Tropicalismo.

Se, por um lado, a televisão se valeu do músico para firmar-se no mercado, o próprio músico, através da televisão, tornou-se conhecido e teve suas canções e idéias divulgadas para um público muito maior do que aquele que poderia ser atingido em seus *shows*. Se

nem todos podiam comprar o ingresso para assistir o espetáculo *Opinião*, se nem todos podiam adquirir os discos e participar dos shows de Caetano Veloso ou Chico Buarque, milhares podiam vê-los pela televisão, nos seus programas e durante os festivais, e simpatizar com essa ou aquela proposta, conhecer através da música, dos gestos, da forma de vestir e falar, as idéias e a visão de mundo dos artistas.

Alguns desses festivais retrataram, como nenhum outro analista acadêmico poderia fazê-lo, as diversas visões de Brasil, de arte, de ser e estar no mundo que conviviam ou, muitas vezes, se combatiam. Basta citar dois exemplos. Primeiro, o II Festival da Record, em 1967, em que foi lançado o Tropicalismo, com Caetano e Gilberto Gil apresentando, respectivamente, as antológicas *Alegria, alegria* e *Domingo no parque*, acompanhados por guitarra elétrica e demais instrumentos ligados, até então, ao universo roqueiro. Por outro lado, tivemos *Ponteio*, de Edu Lobo - a grande vencedora -, expressão dos padrões consagrados pela MPB de então: ligada à linha nacional popular, com destaque para o mote característico dessa tendência: "o dia que virá" e o papel fundamental do cantador de chamar esse novo dia - aspectos mais tarde analisados nesse trabalho. Por fim, Chico Buarque com *Roda-viva*, mostrando o seu desencanto com o *show business*, questionando o poder do cantor e da música.

O segundo exemplo da importância dos festivais, remete-nos

para o III Festival Internacional da Canção, realizado em 1968. Já em sua eliminatória paulista - o famoso episódio Tuca (Teatro da Universidade Católica), analisado no capítulo III - trouxe Caetano Veloso com *É proibido proibir* e sua contracultura anarco-tropicalista; Vandrê com *Caminhando*, canção síntese do movimento nacional-popular, feita em dois acordes e com uma mensagem explicitamente política, objetivando conscientizar as massas; e Chico Buarque, unido a Tom Jobim, com *Sabiá*, resgatando da Bossa Nova a harmonia e singeleza do som, aliado a uma letra refinada, prefigurando o que viria a ser a especialidade desse poeta: a linguagem velada ou a linguagem da fresta.

Alheio a esse movimento, surgia no Brasil a Jovem Guarda, liderada por Roberto Carlos. Sua intenção foi trazer para a música nacional a linguagem do rock, através do *iê-iê-iê*, tentando espelhar-se na revolução promovida pelos *Beatles*. Guitarra elétrica, músicas com letras ingênuas, às vezes debochadas, criação de um vocabulário característico e assentados numa publicidade forte e, pelo visto, competente, fizeram muito sucesso de público, mas foram duramente atacados pela crítica de esquerda. O resultado desse movimento ficou muito aquém das transformações formais e comportamentais trazidas pelo rock dos anos 60, com sua linguagem cosmopolita e revolucionária. No Brasil essas transformações vão estar muito mais presentes na proposta tropicalista, especialmente com *Os Mutantes*. Na verdade o que a Jovem

Guarda fez foi transformar a linguagem revolucionária do rock em algo palatável para a indústria cultural. Esse fenômeno foi perceptível em outras partes do mundo, como afirma Morin, pois essa indústria cultural, ao mesmo tempo que integrou a genialidade musical do movimento, descaracterizou seu teor de contestação social:

Ora, a característica de todo o sistema da cultura de massa, da indústria cultural (. . .) consiste em circunscrever a tendência dionisíaca sem contudo a destruir - (. . .) -, em sufocar a rebeldia latente ou em mergulhá-la numa latência ainda mais profunda -, ou em todo o caso em eliminar dela todas as manifestações explosivas, integrando, porém, e explorando os contributos musicais rebeldes.⁶⁸

A Jovem Guarda não enfrentou problemas com a censura do governo ditatorial aqui implantado porque, na verdade, sua proposta não questionava o regime nem as condições sociais existentes no país. A temática de suas músicas estava voltada para a dimensão sentimental, pois a maioria de suas letras expressavam um “alguém”, dirigiam-se diretamente para um interlocutor (*se você pensa..., você não serve mais para mim, eu te amo...*).⁶⁹

Distante dessa proposta de música enquanto passatempo ou somente voltada para o sentimentalismo, uma ala de compositores

⁶⁸ Morin, 1984, p. 181-2.

⁶⁹ Conforme pesquisa realizada por Medina (1973), 90% das letras de Roberto Carlos acabam enfocando essa temática mais afetiva.

passaram a difundir, através de sua arte, temas candentes da realidade nacional, assumindo, de acordo com Medina, a função de “trabalhadores intelectuais”, propondo-se a “fornecer meios para explicar a situação em que todos nós estamos inseridos”.⁷⁰ A música popular era vista enquanto instrumento de intervenção na realidade social, seja em nível diretamente político, seja em nível comportamental.

Entre 1964 e 1968, a repressão e a censura sobre a produção artística não foram acentuadas. O governo militar não impediu a circulação do ideário esquerdista nos meios acadêmicos ou artísticos (teatro, cinema, universidade, música), mas, no dizer de Schwarz, cortou a ligação dos intelectuais com as massas.⁷¹ Em 1968, com a assinatura do Ato Institucional nº 5, a repressão e a censura sobre a produção artística se intensificaram, pois o governo militar percebeu que essa intelectualidade, através de sua produção teórica e artística, estava contribuindo para a organização dos estudantes universitários e secundaristas, em movimentos que contestavam o Estado burocrático-autoritário⁷², que procurava-se consolidar no

⁷⁰ Medina, 1973, p.113.

⁷¹ Ver no mesmo sentido Liedke Filho, 1993.

⁷² Roberto Schwarz (1978, p.63) afirma que “durante estes anos [64-68], enquanto lamentava abundantemente o seu confinamento e a sua impotência, a intelectualidade de esquerda foi estudando, ensinando, editando, filmando, falando etc., e sem perceber contribuíra para a criação, no interior da pequena burguesia, de

país.

Na área artística, o governo militar e as novas elites dominantes pareciam tolerar apenas uma arte alienada⁷³, isto é, sem espírito crítico e sem idéias de oposição ao *status quo*, que, quando falasse da realidade, ressaltasse tão somente as belezas e a riqueza do Brasil. A Jovem Guarda, com o seu *iê-iê-iê* dançante, falando das *curvas da estrada de Santos*, do amor da *amada amante*, querendo que *tudo o mais fosse para o inferno*, satisfazia plenamente tais requisitos.

Por sua vez, os artistas ligados às esquerdas defendiam, em sua maioria, uma concepção de arte “nacional-popular” e engajada. A música popular deveria ajudar a resgatar os valores mais genuínos da nacionalidade e auxiliar na sedimentação de uma cultura nacional. A “música de protesto” tinha uma função muito mais política que estética: como um instrumento de conscientização, ela deveria denunciar a realidade injusta em que vivia a maioria da população e fomentar a conscientização e mobilização política.

A postura das esquerdas artísticas foi, assim, de resistência. Queriam marcar posição. Se o governo militar permitia a entrada de

uma geração maciçamente anti-capitalista”.

⁷³ Alienação entendida como a experiência na qual a pessoa passa a sentir-se como estranha a si mesma e ao mundo ao seu redor. Na percepção de si e do mundo que a rodeia, não foge do senso comum. Como nos afirma Erich From (citado por Read, 1967, p.9): “[A pessoa alienada] não se sente como centro de seu mundo, como criadora de seus próprios atos, tendo sido os seus atos e as conseqüências destes transformados em

capital estrangeiro, a esquerda assumia uma posição frontalmente contrária pois via nisso uma tentativa de ingerência na política interna brasileira das nações mais ricas. Em nome da defesa da pátria brasileira e de sua cultura, os compositores ligados à música de protesto renegavam qualquer influência vinda de fora, lutando contra o que denominavam de imperialismo. A incorporação na arte - seja na música, no teatro ou na poesia - de elementos estranhos à cultura nacional, naquele momento, era considerada como "traição à pátria".⁷⁴

Heloísa Buarque de Hollanda⁷⁵ analisa a experiência dos CPCs - Centros Populares de Cultura -, articulados pela União Nacional dos Estudantes, e a arte engajada. A palavra poética deveria ter uma eficácia revolucionária, vista enquanto instrumento de tomada de poder. Engajamento cultural e militância política estavam intrinsecamente ligados. Queriam um artista revolucionário e conseqüente, isto é, que buscasse a transformação da sociedade fazendo da arte uma arma política. No manifesto do CPC, de março de 1962, isto aparece claramente:

seus senhores, aos quais obedece e aos quais quiçá até adora".

⁷⁴ A Bossa Nova, como já analisado, passou a ser vista por essa tendência com desconfiança. José Ramos Tinhorão (1974, p.222) chega a afirmar que, "em matéria de música popular, a experiência dos jovens da Zona Sul do Rio de Janeiro constituía um novo exemplo (não conscientemente desejado) de alienação das elites brasileiras, sujeitas às ilusões do rápido processo de desenvolvimento com base no pagamento de royalties à tecnologia estrangeira."

*O artista que pratica sua arte situando seu pensamento e sua atitude criadora exclusivamente em função da própria arte é apenas a pobre vítima de um logro tanto histórico quanto existencial.*⁷⁶

Os dois campos estavam, pois, bem demarcados. Ou se estava a favor do imperialismo ou contra ele, opção que deveria ser demonstrada em todos os setores da vida social, inclusive na música. Os compositores ligados a essa concepção acreditavam que ou se fazia música de protesto, privilegiando o conteúdo didático, sem grandes arroubos estéticos, ou se fazia música alienada. A intenção da música engajada era dizer o que considerava ser a verdade sobre a realidade nacional por que o país passava. No plano musical, resgatava as velhas formas da canção urbana (sambão, sambinha, marcha, marcha-rancho...) e rural (moda de viola, samba de roda, desafio...), atendo-se à simplicidade formal. O importante era o conteúdo a ser transmitido, como muito bem sintetiza Geraldo Vandré:

Acho que em canção popular a música deve ser uma funcionária despudorada do texto. Isso não quer dizer que não se deva usar os recursos artesanais, com a maior disponibilidade possível, para o desenvolvimento de uma

⁷⁵ Análise feita a partir da tese doutoramento da autora em Literatura Brasileira, pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, defendida em 1978, publicada em 1992: *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*.

⁷⁶ Hollanda, 1992, p.122.

*ideologia musical nacional. Mas é preciso ter um cuidado muito grande para que o uso desses recursos esteja realmente a serviço do texto, que é fundamental na canção popular.*⁷⁷

O compromisso com a realidade quotidiana, com os problemas vividos pelo brasileiro do campo e da cidade, trouxe como consequência a derrubada de alguns mitos presentes até então na canção popular, como a exaltação da beleza do morro, do sertão, da vida "simples", mas "plena" do favelado e do sertanejo. A visão edílica, enfim, deu lugar à descrição do dia-a-dia do brasileiro, cada vez mais problemático, difícil e incerto.

Outro aspecto marcante no tipo de canção produzida dentro desses padrões era a temática do *dia que virá*. Dentro da visão predominante nas esquerdas de então, a revolução viria, pois estava dentro da ordem normativa da História. Cabia ao compositor transmitir às pessoas oprimidas essa fé e a crença de que no futuro a sociedade seria melhor. Walnice Galvão analisa com precisão esse item. Para ela essa visão se constituiu em um novo mito dentro da música popular, acarretando a liberação do ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico, afinal,

. . .o sujeito da história passa a ser O DIA, ser dotado de vontade e de movimento. (. . .) 'A gente', então fica dispensada de agir. Quem age é o dia, 'a gente' [o

⁷⁷ Vandr e citado por Homem de Mello (1976, p.128).

compositor] se dedica apenas a registrar os agravos, enquanto o dia não vem.⁷⁸

A tradição nacional-popular tem origem na segunda fase do movimento modernista - aquela que vai de 1930 a 1945⁷⁹. Para seus seguidores, além de brasileira e moderna, a arte precisaria ser social, isto é, dirigir-se ao povo brasileiro e levar em conta seus problemas. Subjaz neles uma visão de arte enquanto reflexo da realidade e instrumento de conscientização política.

Ferreira Gullar⁸⁰, defensor de uma concepção nacional-popular de cultura, acredita que, para superar a dependência brasileira no campo das artes, seria necessário que o artista estabelecesse uma luta em duas frentes. A primeira, no plano da produção cultural, criando obras cuja linguagem, estrutura e temática expressassem a nossa realidade. A segunda, em nível político-ideológico, lutando pela autonomia cultural e política e pelas transformações nas estruturas sociais do país. Gullar pretendia contrapor-se ao "vanguardismo formalista", cuja concepção de arte era elitista e hermética, dominada pela importação de formas. Esse autor não nega a importância e a influência na arte nacional da arte estrangeira. Ressalta, contudo, que em países cujas culturas não são consistentes e estão em formação, como no caso do Brasil, as

⁷⁸ Walnice Galvão (1976, p. 96) analisa o que chama a "Moderna Música Popular Brasileira", surgida nos anos 60, sua proposta, suas novidades, seus mitos, especialmente o mito "o dia que virá", travestido às vezes de "o dia que vai chegar" ou como "o dia que vem vindo", que afirma ser uma proposta imobilista e espontaneísta.

⁷⁹ A primeira fase modernista teve início com a Semana da Arte Moderna em 1922. Ela marca o momento da criação de uma arte brasileira, a partir da atuação de um grupo de artistas e intelectuais, entre os quais destacam-se Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral.

influências externas tendem a ser *maléficas*, agindo como fator de perturbação do processo formativo da cultura nacional.

Carlos Zílio⁸¹ critica essa postura pois vê na arte nacional-popular uma tendência ao mimetismo com o popular. Adverte que, para preservar os valores nacionais, “ameaçados pela cultura norte-americana”, os seguidores da concepção nacional-popular passam a reverenciar a arte popular, considerando-a como a única realmente brasileira, que precisa ser protegida para não contaminar-se. Zílio via claramente, assim, o caráter restritivo desta proposta que “subestima as profundas interações dialéticas entre o nacional e o internacional, uma vez que contém uma visão preconcebida do particular da nossa cultura”.⁸²

Não se pode estranhar que, em 1964, tenham ocorrido fortes rupturas nesse movimento. O caminho único de uma arte nacional-popular, engajada-revolucionária, não respondia mais aos anseios dos seus criadores e muito menos aos da sociedade que entendiam representar. Em 1967, o surgimento do Tropicalismo, liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, constituiu-se num marco da crise que se gestava desde meados dos Anos 60:

⁸⁰ Gullar, 1979.

⁸¹ Zílio, 1983.

⁸² *Ibid.*, p.47

*. . . recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada de poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica do comportamento.*⁸³

Em vez da revolução, propunha-se a intervenção localizada, as transformações nos costumes.

Para Marcelo Ridenti⁸⁴ o florescimento cultural, que agitou o Brasil nos anos 60, foi fruto de movimentos contraditórios provindos da década de 50 e inícios da década de 60. Por um lado havia uma concepção de cultura nos moldes do “nacional-popular” e, por outro, da “vanguarda”. No final da década de 50 e início de 60, implantava-se um “modernismo temporão”. As coordenadas básicas do modernismo, de acordo com Perry Anderson⁸⁵, que na Europa haviam sido sepultadas com a Segunda Guerra Mundial, no Brasil continuavam presentes. A 1ª coordenada, a luta contra as oligarquias rurais, vai estar presente no governo de Juscelino Kubistchek e em manifestações artísticas e culturais. O movimento “nacional-popular” dos CPCs, Teatro de Arena e Cinema Novo - em sua primeira fase - combateu o feudalismo rural, responsabilizando-o pelo nosso subdesenvolvimento. Identificou-se com o

⁸³ Hollanda, 1992, p.55

⁸⁴ Ridenti, 1991.

⁸⁵ Ver Anderson, 1986.

camponês explorado pois via nele o portador da arte genuína e da sabedoria popular.

A 2ª coordenada histórica geradora do modernismo estava presente na esperança libertária a partir do avanço industrial e tecnológico. Antes de 64, a vanguarda-concretista manifestava-se pela modernização em todas as áreas; acreditava que o progresso tecnológico traria um avanço necessário para o crescimento do país. Já os “nacionalistas populares” tinham uma concepção de progresso ligada à libertação popular, superando o imperialismo norte-americano e as oligarquias agrárias, conforme interpretação ligada ao Partido Comunista Brasileiro.

Após o golpe militar, os defensores da linha “nacional-popular”, para se contrapor à modernização industrial e tecnológica imposta pelo regime militar, apegaram-se às tradições populares pré-capitalistas como forma de resistir à modernização capitalista nas artes. Queriam o resgate do que consideravam a arte genuína e pura, proveniente do camponês.

Já a vanguarda, naquele momento representada pelo movimento da Tropicália, via como inevitável a modernização, inclusive nas artes. Então, afirma Ridenti, aceitaram incorporar-se à indústria cultural emergente para subvertê-la por dentro. Expressavam em suas criações musicais a situação paradoxal de um Brasil onde convivem o agrário-

atrasado-oligárquico com o urbano-moderno-capitalista.

A 3ª coordenada, isto é, a crença na proximidade imaginativa da revolução, marcou profundamente o debate político e estético. Entre 64 e 68, os mais identificados com a corrente “nacional-popular” acreditavam que somente uma revolução semelhante ao modelo cubano, poderia transformar as estruturas econômicas do Brasil. Já as vanguardas defendiam uma revolução nos costumes, incorporando antropofagicamente o Maio Francês, o movimento hippie e a contracultura.⁸⁶

Na análise que Zílio faz do artista plástico Hélio Oiticica, é possível perceber a visão de arte a que se ligou o Tropicalismo. Segundo Oiticica, vivemos numa realidade marcada por contradições, e a arte deve reconhecer esse fato e agir a partir dele. Para Oiticica, não temos um sistema de arte estruturado. Sofremos as mais diversas influências: modismo, modelos externos, diversidades regionais. Fugir do consumo é alienar-se; portanto, numa visão antropofágica, precisamos “consumir o consumo”. Para superar o caráter subdesenvolvido da nossa arte, torna-se necessário primeiro reconhecer esse caráter.

⁸⁶ Ridenti conclui que os movimentos musicais ligados tanto às vanguardas quanto aquele ligado à postura nacional-popular sofreram de ingenuidade revolucionária. Os tropicalistas na adesão à indústria cultural, na tentativa de subvertê-la por dentro; os cantores de protesto por acreditarem, romanticamente, que conseguiriam manter-se independentes do aparelho tecnológico e econômico da indústria cultural.

Celso Favaretto⁸⁷ avança nessa discussão. Ele identifica na concepção de arte dos tropicalistas a influência das vanguardas musicais e poéticas, do *pop* e da antropofagia oswaldiana. Da vanguarda musical, os tropicalistas absorveram a criação de uma sintaxe não-discursiva, dessacralizando a tonalidade. Com a vanguarda poética (concretismo) tinham em comum a preocupação com a forma, por isso, deram um tratamento rigoroso ao material vocabular e sonoro, e criaram estratégias culturais opostas à postura nacional-popular.

Do *pop* se aproximaram por compartilhar com ele a preocupação com o consumo e a possibilidade de exercer uma crítica à visão de música brasileira defendida pelos músicos de protesto. "O efeito era adequado para descrever os contrastes culturais, enfatizando as discontinuidades, o absurdo e o provincianismo da vida brasileira".⁸⁸

Da antropofagia oswaldiana⁸⁹ veio a preocupação em não renegar, nas artes, a influência vinda de fora, mas sim buscar deglutir essas influências, absorvendo-as dialeticamente "na tentativa de

⁸⁷ Favaretto, 1979.

⁸⁸ *Ibid.*, p.28.

⁸⁹ De acordo com Bina Maltz (1993, p.9-11), Oswald de Andrade, a partir do quadro de Tarsila do Amaral, *Abaporu*, de 1928, "funda, cunha, teoriza e consagra na literatura modernista o tema e o tratamento da Antropofagia". A partir da prática canibalista de matar-se o inimigo e comê-lo, Oswald cria a metáfora antropofágica, não só enquanto destruição do inimigo mas sim "destruir para construir em cima. Deglutir para, de posse do instrumental do 'inimigo', poder combatê-lo e superá-lo. Deglutir o velho saber, transformando-o em matéria-prima do novo."

abrasileirar a nossa cultura, dando-lhe uma identidade".⁹⁰ O Tropicalismo, nessa linha, evidenciou o encontro cultural, o nacional e o internacional, expondo as indeterminações do país tanto históricas, quanto lingüísticas, devorando-as. Ele reteve do antropofagismo "a concepção cultural sincrética, o aspecto de pesquisa de técnicas de expressão, o humor corrosivo, a atitude anárquica (. . .) e a tendência em conciliar as culturas em conflito".⁹¹

Os tropicalistas, como os músicos de protesto, falavam da situação brasileira, porém de uma forma distinta. Teciam suas críticas não somente à realidade econômica, mas aos costumes, à cultura. Sua visão da sociedade brasileira era mais complexa. Se a esquerda tradicional acreditava que o atraso de nosso país se devia à aliança entre imperialismo e latifundiários, contrários ao desenvolvimento nacional, os tropicalistas viam o Brasil como o resultado da combinação do arcaico e do moderno, da mistura do nacional e do estrangeiro. O discurso ordenado, com um fim definido (a consciência popular da necessidade da revolução) deu lugar ao fragmentário, a colcha de retalhos que nada mais representava do que a visão tropicalista do Brasil.

Os tropicalistas trouxeram para a música popular brasileira a guitarra elétrica, dos "roqueiros americanos"; negavam o purismo da

⁹⁰ Ibid., p.11.

cultura popular, encarando-a como uma mistura heterogênea, onde convivem o retrógrado e o moderno, a casa de palha e o arranha-céu, Bossoró e Brasília. Desconfiavam dos mitos nacionalistas e do discurso militante dos “nacionais-populares”.⁹² Incorporaram influências vindas de fora do país: *hippies*, contracultura, Godard, Bob Dylan, Maio Francês⁹³. Queriam o universal, os *Beatles* com um som brasileiro, a liberdade total de expressão, inclusive de discordar tanto da ditadura retrógrada, quanto da proposta das esquerdas, vista por eles como redutora e fechada.

Na arte, os tropicalistas defendiam a necessidade das transformações não só no conteúdo, como na forma, lembrando Maiakovski para quem não haveria arte revolucionária sem forma revolucionária.

Os tropicalistas propunham uma nova forma de viver: a valorização do sentimento, a mudança na relação homem-mulher, a revolução nos costumes. Sua postura confundia a quem os via: seriam homens ou mulheres? Cabelos compridos, vestimentas sem traços sexistas,

⁹¹ Favaretto, 1979, p.35.

⁹² Marilena Chauí (1987, p.124), sobre a questão do popular, aproxima-se dos tropicalistas ao afirmar que “talvez seja mais interessante considerá-lo [o popular] ambíguo, tecido de ignorância e de saber, de atraso e de desejo de emancipação, capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência ao se conformar. Ambigüidade que o determina radicalmente como lógica e prática que se desenvolvem sob a dominação”.

⁹³ Sobre o movimento ocorrido em maio de 1968 na França, Castoriadis afirma: “O que maio de 68 e os outros movimentos dos anos 60 mostraram foi a persistência e a potência do objetivo da autonomia, traduzido ao mesmo tempo pela recusa do mundo capitalista-burocrático e pelas idéias e práticas inventadas ou propagadas por esses

o híbrido enfim. Recusavam os dogmas, seja os da direita ou os da esquerda, pois viam em ambos a presença do autoritarismo.

Em síntese, os músicos de protesto e os tropicalistas tinham concepções da arte e do mundo diferenciadas, mas, certamente, ao menos compartilhavam uma semelhança: a necessidade que sentiam de expor criticamente em suas criações musicais a realidade social em que estavam inseridos. A problemática coletiva, nessas duas tendências, predominava sobre a pessoal ou amorosa.

Dentro desse panorama vemos surgir outra figura importante para os caminhos da MPB: Chico Buarque. Influenciado pela Bossa Nova, recolhendo elementos da linha nacional-popular com a música de protesto e dialogando com os tropicalistas, Chico cria o seu estilo, a sua forma de expressar-se. Tornou-se cantor-compositor devido às transformações trazidas pela Bossa Nova, com sua estética intimista ou, como ele mesmo afirma, “a estética da timidez. Estar com o violão e mostrar aquela sua música - você é um compositor que canta. Se não fosse isso eu não teria virado cantor “.94

Influenciado por Tom Jobim, seu *maestro soberano*, Vinícius de Moraes e João Gilberto, aproveita da Bossa o que ela tem de melhor: seus avanços em termos de harmonia, ritmos, a valorização da

movimentos” (Castoriadis, 1991, p. 50-51).

sonoridade da palavra e a forma de cantar. Da linha nacional-popular esteve próximo, mas com ela não se confundiu. A sua preocupação com o requinte da forma musical, não colocando a sua criação a serviço de uma ideologia ou de algum partido, mas criando de forma livre e lutando pela liberdade de expressão de todos, atesta essa diferença. Do Tropicalismo não fez parte apesar de, com ele, concordar em vários aspectos, porém sua maneira de ser e sua veia criativa não se adaptavam ao perfil tropicalista - afeito ao palco, à performance.

Sérgio Ricardo caracteriza bem a figura inovadora desse artista: "Com Chico senti um novo tipo de letra, um novo tipo de música, mas que no fundo não posso considerar uma escola, porque é Chico Buarque."⁹⁵

Nesse período, a censura tornava-se cada vez mais dura em relação àqueles que discordavam do "status quo". A música popular tornou-se uma das vias privilegiadas de manifestação crítica ao que estava acontecendo. Ela chegava à população, entre outros canais, pelos Festivais de Música Popular, que, dessa forma, passaram a ter uma importância não somente musical, mas política e social. Organizados pelas grandes redes de televisão da época - Excelsior e Record, por exemplo -, os festivais atraíam grande público, transformando-se em

⁹⁴ Massi, *Folha de São Paulo*, 1994, p.4-5.

espaços de “aglutinação e manifestação coletiva” pois

... a presença em massa da juventude estudantil, que assumia um papel de crescente importância na contestação ao regime de 64, envolvia as apresentações num ‘ambiente de acalorada participação, onde se tornar adepto desta ou daquela música assumia muitas vezes ares de opinião política.’⁹⁵

A função crítica do músico popular brasileiro se fortalecia, desta forma, perante a ditadura militar. Diante desse fortalecimento, propomo-nos mostrar que o músico popular brasileiro ocupou um lugar proeminente no cenário nacional, pois, diante de um aparato repressivo que cerceava a palavra do intelectual, ele revestiu essa palavra de linguagem poética, de sons e de imagens e passou a difundir-la através de sua criação musical, exercendo o papel de crítico do que estava estabelecido e assumindo uma postura de oposição ao regime militar. Para Castoriadis, como já visto, a tarefa do intelectual é “com certeza, em primeiro lugar e antes de tudo restaurar, re-instituir sua função crítica”, pois “elucidação e crítica são a competência daquele que por ocupação e posição pode se colocar a distância do cotidiano e do real: do intelectual”⁹⁷. O intelectual, ultrapassando a sua especialidade, busca aliar a essa objetividade a necessidade de envolver-se com as questões

⁹⁵ Citado por Homem de Mello(1976, p.128).

⁹⁶ Holanda e Gonçalves, 1984, p.57.

suscitadas, implícita ou explicitamente, pela sociedade de seu tempo. Visão de intelectual essa que se adapta perfeitamente ao papel que alguns dos músicos brasileiros exerceram no período em questão.

Tendo isso presente, duas figuras surgem como destaques nos caminhos que a música popular brasileira foi tomando: Chico Buarque e Caetano Veloso. Mesmo submetidos à censura e aos desmandos do governo militar, eles, descobriram maneiras de ser a consciência viva de *uma sociedade calada à força*. Cada um, a seu modo, foi, portanto, intelectual do período.

⁹⁷ Castoriadis, 1992, p.118.

VER PÁGINA (CHICO2.CDR)

II - AGORA FALANDO SÉRIO: CHICO BUARQUE

Chico Buarque sempre manteve um atitude comportamental distante do escândalo. Nem o apelo visual nem o movimento foram marcas da presença de Chico no palco. Sua insatisfação e rebeldia, se não apareciam na maneira de vestir-se e de apresentar-se, apareciam nas suas composições musicais e nas suas produções teatrais e literárias.

Compor usando a linguagem da fresta, a linguagem do metafórico, do elíptico: Chico foi um mestre nessa forma de expressão. Se no princípio suas composições eram mais líricas, marcadas pelo tom orfêico, com as transformações funestas por que o Brasil foi passando a partir de 64, Davi toma o lugar de Orfeu: o lirismo dá lugar ao protesto, o carnaval dá lugar ao triste cotidiano de uma intelectualidade obrigada a calar-se, de uma população obstruída de pensar a própria realidade em que vivia, pois estava cerceada a livre expressão.

Chico transformou-se em porta-voz de uma intelectualidade calada à força. Seus discos eram exaustivamente ouvidos e analisados. Suas composições eram dissecadas por sociólogos, antropólogos, jornalistas, universitários, sedentos por encontrar nelas as palavras, as idéias que lhes eram interdidas.

A canção popular passou a ser um dos poucos canais de manifestação. Não que ela também não tenha sofrido a repressão, o próprio Chico Buarque é testemunha de como a censura não deixava ninguém expressar-se livremente: teve algumas de suas composições proibidas, viu-se obrigado a alterar versos de outras para que fossem liberadas, sem falar de sua peça de teatro *Calabar, elogio da traição* proibida dias antes de sua estréia, ou *Roda-viva*, cujos artistas foram espancados no Rio e em Porto Alegre.

Apesar da perseguição, a criatividade buarqueana foi capaz de enganar muitas vezes a censura e ser a voz de quem estava calado à força. Difícil fazer desaparecer ou calar alguém que estava na “boca do povo”, nas rodas de samba, nas conversas de botequins, ou era tema de discussões entre estudantes universitários. Chico teve uma trajetória de luta e confronto com a ditadura militar, liderando ou participando de movimentos que buscavam a derrubada de uma famigerada casta imbuída de poderes de vida e morte sobre as pessoas.

Ele foi perseguido, se não fisicamente, mas em sua criação. Se não cortaram seus braços, tentaram amarrá-los para que não tocasse ou escrevesse; se não o encarceraram, tentaram abafar sua voz para que não proferisse a palavra inaudita. Chico consegue trabalhar muito bem com a palavra, lapidando-a, transformando-a em instrumento capaz de driblar a censura e servir como peça de resistência à ditadura.

A - Formação cultural e musical

Filho de Sérgio Buarque de Hollanda, conhecido historiador brasileiro, Chico Buarque desde cedo conviveu em um ambiente de sólida formação intelectual.⁹⁸ Sua casa era local de encontros entre conceituados pensadores brasileiros, ligados ao mundo acadêmico, à política e às artes. Provido de um conhecimento profundo sobre o Brasil, Sérgio influenciou seu filho, que, mesmo não seguindo os passos acadêmicos do pai, demonstra em sua produção uma clara consciência sobre o país em que vive: sua realidade, sua gente.

Sérgio Buarque, de acordo com Antônio Cândido⁹⁹, é responsável, enquanto historiador, por uma interpretação desmistificadora do passado brasileiro. Para ele a função da História é nos libertar de vícios do passado, entre os quais o patriarcalismo presente no espaço público e a visão de cultura como ornamento e não como educação e ação.¹⁰⁰ Chico Buarque coloca em prática em sua vida e obra essa concepção radicalmente progressista do pai, fazendo de sua criação cultural, no caso ligada à canção popular, muito mais

⁹⁸ Chico afirma em entrevista concedida a Melquíades Cunha Júnior (1992, p. 10) que: "A partir da adolescência eu comecei a entrar no escritório dele, e a minha entrada foi pela porta da literatura. (. . .)Na literatura, ele também sabia tudo e, comigo, o diálogo foi conquistante a partir desse momento."

⁹⁹ De acordo com resenha crítica elaborada por Sérgio Augusto (1992), em que se analisa a pessoa e a obra de Sérgio Buarque de Hollanda.

¹⁰⁰ Chico esclarece sobre a concepção de cultura do pai que, como podemos ver, influenciou o filho: "Longe de meu pai qualquer posição elitista em relação à cultura. Ele tinha uma admiração muito grande pela cultura popular brasileira, uma coisa que faz parte do pensamento modernista"(Cunha Júnior, 1992, p. 6).

do que um ornamento, mas capaz de revelar as raízes profundas do "homem cordial"¹⁰¹, descrevendo e analisando o cotidiano do brasileiro comum: seus sofrimentos e alegrias, suas lutas e mazelas.

Ao descrever o homem comum, Chico Buarque põe em cena o Brasil com seus contrastes, seus problemas, suas mazelas. Consciente ou inconscientemente - na verdade isso pouco importa, pois de fato o faz -, Chico entra pelas veredas de um conhecimento que crê poder captar uma realidade não somente através do estudo das grandes problemáticas, das grandes figuras históricas, um conhecimento que vê no homem simples e em suas relações a possibilidade de encontrar o fundamental. Questões antes consideradas menores são resgatadas enquanto passíveis de estudo e análise. Junto à política, à economia, às relações internacionais, os aspectos culturais, em suas diversas ramificações, passam a ocupar um lugar importante para o entendimento de uma realidade.

Muita coisa se alterou no mundo das pesquisas sociais à medida que se descobriu que fatos aparentemente corriqueiros, que pessoas

¹⁰¹ A teoria do "homem cordial" foi desenvolvida por Sérgio Buarque de Holanda e apresentada em seu livro *Raízes do Brasil*. Sérgio Augusto (1992, p.4), ao analisar essa teoria, afirma: "Ao ressaltar a lhaneza no trato, a hospitalidade como traços definidos do caráter brasileiro, Sérgio (. . .) referia-se, no fundo, à cordialidade entre membros de uma mesma classe social, junto aos quais permaneceria viva e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. (. . .) Nossos ricos continuam cordiais entre si. E, quando muito, paternalistas com os seus inferiores."

aparentemente sem atrativos, tinham exatamente nesses pretensos "defeitos" a sua maior qualidade. Quando se queria estudar uma época, seus costumes, seu pensamento, recorria-se tão somente aos seus grandes pensadores, escritores de renome, políticos tarimbados. Eles representavam condignamente o seu tempo.

Começou-se a ouvir vozes discordantes. Pessoas interessadas em resgatar o vivido de uma sociedade, de uma época, através de seus representantes mais simples, pois como afirma Norman Denzin:

*As pessoas comuns universalizam, através de suas vidas e de suas ações, a época histórica em que vivem. Elas são exemplos singulares da universalidade da história humana (. . .). É, portanto, um desafio (. . .) trazer de volta a essa disciplina as pessoas comuns (e suas vidas), o cimento e a infra-estrutura das sociedades de hoje, mas como pessoas vivas, que respiram e sentem.*¹⁰²

Chico resgata em suas composições esse homem comum, e, por meio dele, o Brasil de um período histórico - no caso, os anos 60 -, com suas peculiaridades. Através de personagens como o *Juca*, o *Zé qualquer*, a *Maria*, a *Carolina*, a *moça da janela*, o *Pedro*, o *Nicanor*; do homem simples, Chico apresenta um todo mais complexo: a realidade social do Brasil. Distante das teorias verborrágicas - comuns no mundo acadêmico -, Chico prefere dizer o mundo pelo simples. Se a

¹⁰² Denzin, 1984, p.32.

intelectualidade sociológica desse período estava estritamente ligada às chamadas “grandes causas”, atendo-se a uma análise macroestrutural da sociedade, Chico apresenta o Brasil aos brasileiros e aos próprios intelectuais focando o homem que mora no barraco, vai ao Maracanã no domingo, bebe sua cerveja, chora por seu time, sofre na fábrica, espera, luta.

Quanto aos estudos, de acordo com o pai, ele “dedicava-se a eles principalmente às vésperas de exame. Estudava duas horas seguidas, depois cansava e ia se divertir”.¹⁰³ Chico teve sua formação acadêmica inicial ligada a colégios católicos.¹⁰⁴ Atividades assistenciais desenvolvidas nesses colégios com presos, moradores de rua, levaram-no, desde cedo, a tomar consciência dos problemas sociais, desigualdades e injustiças que o rodeavam.¹⁰⁵ A formação cristã adquirida nessas instituições está presente em suas primeiras composições, cantadas em *shows* colegiais. Por exemplo, *Anjinho de papel*, feita aos 16 anos, mostra um universo vocabular fortemente marcado pela temática

¹⁰³ Depoimento dado por Sérgio Buarque de Hollanda para a revista Pais e Filhos em 1968, reproduzida pela *Folha de São Paulo*, 1991, p.5.

¹⁰⁴ Estudou em colégio de religiosas - Externato Nossa Senhora de Lourdes - e de padres - Colégio Santa Cruz. Mesmo no tempo que passou na Itália - entre 62 e 63 - estudou em colégios americanos ligados a congregações religiosas.

¹⁰⁵ Chico declara em entrevista que, “antes mesmo da Faculdade, fui uma pessoa preocupada com os problemas sociais, um pouco até por experiências através de movimentos de um grupo de assistência social, ou através do colégio de padres, etc e tal. Coisas como levar cobertor, levar não sei o que para quem está ali na Estação da Luz, visitar presídios, e coisas assim. E isso está refletido na minha música daquela época; tenho certeza que sim” (Chico... , *O Globo*, 1979, p.6).

religiosa: *catecismo, anjos, céu, pureza, bem, véu, arranjo:*

Meu livro de catecismo
 lembro-me hoje ainda
 mostrar anjos no céu
 e eu puro sentimentalismo
 guardei uma anjinha linda
 desenhada em um papel
 depois, amei você também
 você parece um anjo
 pensei que fosse um bem,
 porém, já vem por trás do véu
 envolver esse olhar de arranjo
 o meu anjinho de papel.¹⁰⁶

Outra composição dessa primeira fase que pode ser citada,

é *Marcha para um dia de sol:*

Eu quero ver um dia
 nascer sorrindo
 e toda gente, sorrir com o dia
 a alegria, o sol e o mar
 criança brincando
 mulher a cantar
 quero ver um dia numa só canção
 o pobre e o rico andando - irmão
 que nada falte
 que nada sobre
 o pão do rico e o pão do pobre
 eu quero ver um dia
 todos trabalhar
 e o 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 seu filho
 o rico com coração."

¹⁰⁶ Buarque de Hollanda, 1966.

Essa música, 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.¹⁰⁷ De acordo com Walnice Galvão, esse seria um exemplo de composição centrada na temática “o dia que virá”, que, a pretexto de possuir uma mensagem crítica, na verdade acaba por absolver o ouvinte de responsabilidade no processo histórico. Depois dessa composição, o tema “o dia” e a “espera” reaparecem, mas de forma cética ou enquanto reflexão sobre o ato de esperar.¹⁰⁸

O engajamento político-social de Chico se fortaleceu com sua entrada na universidade. Cursando Arquitetura, na FAU, entrou em contato com o ambiente universitário brasileiro que, nessa época, era muito movimentado política e culturalmente. Nesse meio, articulavam-se os Centros Populares de Cultura, em que artistas (ligados ao teatro, à música, ao cinema, à literatura) intentavam criar uma arte

¹⁰⁷ Chico manifesta uma resistência a essas criações iniciais, a ponto de não incluí-las em seu *songbook*. Em especial, *Marcha para um dia de sol* foi a sua primeira música gravada, mas não é bem aceita por seu autor: “Quando eu acreditava nela, ninguém acreditava em mim. Eu era muito cru (. . .). Aí quando parei de acreditar nela, comecei a ficar mais conhecido, então, eles quiseram gravar. Aí a música não tinha mais sentido nenhum. (. . .)Depois quando veio a revolução foi pior porque achavam que eu era comunista” (Buarque de Hollanda, 1966).

¹⁰⁸ “A descrença nO DIA vem ligada à dúvida quanto ao significado da esperança e do esperar. Esperança que resulta no ‘desencanto’ d’A banda, na ‘desilusão’ de *Meu refrão*, no ‘desengano’ de *Sonho de um carnaval* ou a esperança fingida de *Ano Novo*, a esperança frustrada de *Olê olá*, o ‘esperar sentado’ de *A televisão*” (Galvão, 1976, p. 98).

conscientizadora, visando atingir às classes populares.

Data de 1962 o anteprojeto Manifesto do CPC que postula o engajamento do artista, afirmando que “fora da arte política não há arte popular.”¹⁰⁹

Heloísa Buarque de Hollanda, analisando o CPC, afirma que:

*Na 'arte popular revolucionária', o artista e o intelectual devem assumir um compromisso de 'clareza com seu público', o que não significa uma 'negligência formal'. Ao contrário, cabe ao artista realizar 'o laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir correntemente na sintaxe das massas os conteúdos originais. (. . .) Se queria um adestramento à sintaxe das massas, mas a linguagem do intelectual travestido em povo trai-se pelos signos de exagero e pela regressão estilizada a formas de expressão provinciais ou arcaicas.*¹¹⁰

O envolvimento político dos estudantes universitários se dava nas mais diversas instâncias, começando pela participação na política estudantil organizada e em outras frentes intra e extra acadêmicas. Entidades como a UNE, organizações estudantis em nível estadual e municipal, centros acadêmicos, longe do marasmo hoje reinante, tinham atuação forte, buscando influenciar nos caminhos do país.

¹⁰⁹ Hollanda, 1992, p. 17.

¹¹⁰ Ibid., p.19

Chico após três anos de Arquitetura¹¹¹, desistiu do curso, pois o sucesso conseguido com *A banda*, aliado também a sua pouca paixão pelo curso e funestas mudanças impingidas pelo regime militar que se instalou, levaram-no a dedicar-se exclusivamente a sua carreira de cantor-compositor.

Quanto a sua formação musical, ele a iniciou muito cedo. Sua família sempre esteve ligada à música. Miúcha, sua irmã, tocava violão, cantava e compunha. Seu pai mantinha contatos com Ari Barroso e Mário Reis, seus colegas de turma no Direito, além de Pixinguinha, Donga, completados por uma admiração pela música produzida por Noel Rosa. Ouvia-se e cantava-se muita música popular brasileira na casa dos Buarque de Hollanda. A família costumava manter freqüentes contatos também com outros significativos representantes da música nacional: Vinícius de Moraes, João Gilberto e Tom Jobim. Na formação musical de Chico temos, portanto, um cabedal de influência suficientemente ilustrativo dos grandes mestres da música popular nacional.

Críticos musicais sempre foram pródigos em afirmar a forte influência de Noel Rosa na obra buarquena.¹¹² Chico não nega isso, pois, como Noel, Chico se dedica a temática urbana e cotidiana em suas composições, porém não se considera um segundo Noel, como alguns

¹¹¹ Com a palavra Chico Buarque: "Eu entrei para a arquitetura por falta de alternativa naquele momento. Eu não queria ser advogado, médico, essas coisas" (Cunha Júnior, 1992, p.10).

¹¹²De acordo com seu pai, "da música popular, seus ídolos eram Ismael Silva, Caymmi e Ataulfo Alves. Mais tarde, João Gilberto, de quem procurava imitar o estilo. (. . .)Caymmi,

chegaram a chamá-lo. Em entrevista concedida em 68 a Flávio Moreira da Costa, ele assim se expressa:

Mas o engraçado é que sempre houve um 'novo Noel Rosa', o último até agora foi o Billy Branco. (. . .) Sempre tem um novo Noel Rosa. Acho que é porque ele morreu cedo e o pessoal ficou com saudades. Não posso dizer que não sofra a influência dele, claro que sofro, mas tanto dele como de Dorival Caimmy, Ataulfo Alves, Ismael Silva e a Bossa Nova de João Gilberto, Vinícius e Tom. Tudo isso faz parte da minha formação.¹¹³

Chico Buarque se diz filho musical de João Gilberto. Foi ouvindo *Chega de saudade* e outras composições ligadas à Bossa Nova que ele passou a interessar-se pela música. Inicialmente tentou imitar o mestre, mas, aos poucos, criou o seu próprio estilo. Destaca, em sua formação musical, a influência da música de Tom Jobim e da letra de Vinícius de Moraes.¹¹⁴

B - Análise das composições

O que mais importa na vida de um artista é a sua obra. No caso deste estudo sobre Chico analisaremos as composições feitas entre

Ataulfo e Ismael marcaram mais que Noel" (Sérgio B. de Hollanda, 1991, p.5).

¹¹³ Costa, *O Jornal*, 1969.

¹¹⁴ Chico afirma em entrevista que "eu sei que toco violão desde a época em que aprendi a ouvir João Gilberto. Esse foi meu passo inicial, não foi Noel nem qualquer dos outros que citei, foi o João, a música de Tom Jobim e a letra de Vinícius" (Ibid.).

64 e 70. Muitas análises literárias e musicais já foram feitas da obra buarqueana. Este trabalho quer trazer o ponto de vista sociológico. Não se pretende uma leitura definitiva, coisa impossível em se tratando de uma obra de tal magnitude, pois Chico suplanta qualquer tentativa de classificação estrita:

*Olha eu nunca pertenci a grupo nenhum. Nasci muito tarde para pertencer à Bossa Nova. Aprendi violão de ouvido, e quando cresci, meio isolado, meus discos não pertenciam a grupo nenhum. Nunca me preocupei muito com essas tomadas de posição. Particularmente, gosto, como o Vinícius disse, do som brasileiro.*¹¹⁵

As composições de Chico são aqui estudadas a partir de cinco grandes temáticas: *valores defendidos, poder da música, público e privado, crítica social e postura política - manifesto*. Essas temáticas estão diretamente ligadas à postura do intelectual, na visão defendida nesse trabalho e já mostrado na introdução do mesmo.

As composições buarqueanas produzidas nesse período apresentam o Brasil. Poetizando o cotidiano de personagens comuns, resgata, de forma crítica, o dia-a-dia de um país subjugado pela ditadura, a desesperança que toma conta de sua intelectualidade e o sofrimento trazido pela exploração do homem pelo homem. Ou, como

¹¹⁵ Chico Buarque, *O Globo*, 1970.

afirma Affonso Romano de Sant'Anna:

. . . sua obra se desenvolve sistematicamente como uma construção, onde todas as imagens, mesmo as mais banais, contribuem para a reafirmação da música como atividade destinada a romper o silêncio do cotidiano e a fazer falar as verdades que os homens querem calar. Em Chico a música é possibilidade de comunhão, a lembrança do paraíso perdido, música como abertura para a vida.¹¹⁶

1 Valores defendidos

Em 1964, convidado a fazer um samba para ser cantado por todos os cantores em um *show* em que se apresentariam as mais diversas tendências da MPB, Chico cria *Tem mais samba*. Nela já aparece nítido o seu desejo de encontro, de unidade dentro do campo artístico brasileiro. Unidade não no sentido de igualdade de propostas, mas de aceitação das diferenças para evitar a dispersão.

TEM MAIS SAMBA (1964)
 Tem mais samba no encontro que na espera
 Tem mais samba a maldade que a ferida
 Tem mais samba no porto que na vela
 Tem mais samba o perdão que a despedida
 Tem mais samba nas mãos do que nos olhos
 Tem mais samba no chão do que na lua
 Tem mais samba no homem que trabalha
 Tem mais samba no som que vem da rua
 Tem mais samba no peito de quem chora
 Tem mais samba no pranto de quem vê
 Que o bom samba não tem lugar nem hora

¹¹⁶ Sant'Anna, 1978, p.99.

O coração de fora
Samba sem querer

Vem que passa
Teu sofrer
Se todo mundo sambasse
Seria tão fácil viver

Chico convida as pessoas a virem para o encontro. Saírem de seus mundos fechados e se unirem, não fiquem esperando, afinal *tem mais samba o encontro que a espera*. Abrindo-se para o mundo, saindo às ruas, ocupando o espaço público, o sofrimento passa, a vida se torna mais fácil para todos. Tudo que possibilita o encontro, a união das pessoas tem mais valor. Chico chama a atenção para a necessidade de se estar com os pés no chão, ligado à realidade a sua volta.

Para uma esquerda e sua intelectualidade que esperavam a revolução e tinham muito claro teoricamente como fazê-la, Chico lembra a necessidade de se permanecer com os pés no chão - *tem mais samba no chão do que na lua* - e dar-se conta do trabalhador e de sua situação concreta, e não da teoricamente construída.

Nessa composição aparece o tema da rua, do espaço público: *tem mais samba no som que vem da rua*. O compositor convida para o samba, para a vida. Sair para a rua, não ficar à janela vendo o mundo passar, configura-se num convite ao artista, ao intelectual de se fazer presente no espaço público. Nem todos aceitam, querem ou

podem sambar. Há divisões, desigualdades que impedem que a vida seja tranqüila e feliz.

Em *Meu refrão*, Chico apresenta em canção aquilo que havia comentado em entrevistas: pós-golpe militar lhe sobrevém um sentimento forte de desilusão com a política, de descrença com os caminhos propostos pela esquerda. A letra tem um tom agressivo, demarcando parâmetros claros para ele próprio e para os outros, que bem poderiam ser os militares de direita quanto os militantes de esquerda.

MEU REFRÃO (1965)
 Quem canta comigo
 Canta o meu refrão
 Meu melhor amigo
 É meu violão

Já chorei sentido
 De desilusão
 Hoje estou crescido
 Já não choro não
 Já brinquei de bola
 Já soltei balão
 Mas tive que fugir da escola
 Pra aprender essa lição

Quem canta comigo
 Canta o meu refrão
 Meu melhor amigo
 É meu violão

O refrão que eu faço
 É pra você saber
 Que eu não vou dar braço
 Pra ninguém torcer
 Deixa de feitiço
 Que eu não mudo não
 Pois eu sou sem compromisso
 Sem relógio e sem patrão

Quem canta comigo
 Canta o meu refrão

Meu melhor amigo
É meu violão

Eu nasci sem sorte
Moro num barraco
Mas meu santo é forte
E o samba é meu fraco
No meu samba eu digo
O que é de coração
Mas quem canta comigo
Canta o meu refrão

Quem canta comigo
Canta o meu refrão
Meu melhor amigo
É meu violão

Não se sente comprometido com nenhuma proposta e com ninguém. O seu compromisso é com sua música, com seu violão. Esse é o seu trabalho, e dele não vai desistir. Acima de tudo, afirma a liberdade de expressão e que não aceita ser manipulado e nem tampouco ele próprio manipular a sua criação tendo em vista este ou aquele pressuposto. Não aceita imposições, pois não tem um comandante, um patrão. Sente-se só e desiludido. Perdeu a confiança em quem estava ao seu lado. O seu único compromisso na criação é consigo mesmo, *o que é de coração*, aquilo em que de fato acredita.

Certamente a liberdade foi o valor mais fortemente defendido por Chico nesse período. A luta pela liberdade de criação e de expressão aparecem constantemente em suas entrevistas e em sua produção musical e teatral dessa época.

No que se refere à liberdade de expressão, contrapõe-se ao

sectarismo então presente, de querer tudo enquadrar, de exigir do músico popular uma canção explicitamente política e simples, para não dizer simplória.

*Acho que tudo é válido - prossegue Chico. Detesto esse negócio de sectarismo. Tudo tem que ser bom. O samba não precisa ser necessariamente social, na base da reivindicação, do protesto. Não gosto que nada me constranja.*¹¹⁷

Chico ligou-se, de certo modo, à linha nacional-popular, mas não seguiu à risca suas posturas, ou pelo menos as de uma boa parcela de seus defensores, que a encararam de uma forma muito reducionista. A pretensa preservação do genuíno contido na “verdadeira” música nacional levou alguns, como Tinhorão, a rechaçar propostas alternativas, mas também populares, do samba-canção, como, inicialmente, a Bossa Nova e, mais tarde, a Tropicália. Os seguidores desses dois movimentos musicais foram acusados de se venderem ao imperialismo pois, pior do que sofrerem influência estrangeira, foi a terem buscado.

Chico, mesmo não sendo um fiel seguidor da Bossa Nova e tendo uma proposta diferenciada da Tropicália, tem uma visão que aceita e respeita o diferente. A Música Popular Brasileira, para ele, constitui-se em

¹¹⁷*Jornal do Brasil*, 1966. Perceba-se que esse depoimento foi dado em 1966, portanto no início de sua carreira, antes de passar pelas perseguições todas e por uma série de críticas.

espaço de amplas possibilidades de criação, não aceitando caminhos únicos e reducionistas.

*Os caminhos [da MPB] são inúmeros, eu sou contra restrições, 'você tem de seguir esse caminho, samba', ou 'você tem de fazer marcha-rancho'. Há mil caminhos. (. . .) E a Bossa Nova tem influência do jazz, todo mundo sabe disso, como a modinha brasileira é de origem portuguesa, e o samba, de origem africana. Mas eu acho que é muito cedo pra ficar precipitando, tem de ser isso, tem de ser aquilo.*¹¹⁸

Não esconde seu descontentamento com a infiltração massiva da música estrangeira, especialmente norte-americana, no país. Não negando sua formação de esquerda, sente-se incomodado, mas, mesmo nesse caso, se recusa a aceitar a censura, pois “não podemos impedir que as músicas [estrangeiras] entrem. Elas estão em filmes, TV... Os estrangeiros têm poder econômico, o que nos falta.” Como solução: “Temos de fazer música, música e música. Não adianta tentar eliminar as outras”.¹¹⁹

Chico trava uma luta notável em defesa da liberdade de expressão. Seu ataque explícito à censura se dá a partir de 68, com os acontecimentos envolvendo a peça *Roda-viva* e seus atores (ver análise posterior) e a proibição constante de suas músicas ou de parte delas, como

¹¹⁸ Costa, *O Jornal*, 1969.

¹¹⁹ *Ibid.*

decorrência do AI-5 e o conseqüente recrudescimento da ditadura.

Em abril de 68, em depoimento a uma CPI sobre os Direitos Autorais, em Brasília, deixa explícita sua opinião. Indagado pelo relator sobre a censura, responde:

Sou contra a censura. (. . .)Não sei como possa haver quem defenda um maior poder para a censura. Na música e em todas as artes, estão - parece - querendo restringir a liberdade de criação. A luta agora é exatamente contra a censura. Queremos abrir uma perspectiva...¹²⁰

O compositor chega a se mostrar preocupado com o perigo de o criador introjetar a censura, exercendo sobre sua produção um papel policialesco, castrando sua imaginação e seu poder criativo:

A censura torna difícil o processo de criação, seja para um compositor, escritor ou artista plástico. Inconscientemente, o sujeito cria uma autocensura que castra sua imaginação e poder criativo, obrigando-o a cortar sua obra antes que as autoridades o façam. No meu caso, pessoalmente, estavam chegando ao ponto de censurar duas em cada três músicas que fazia. Ficava até com medo de mandar o material para eles.¹²¹

Ele assume um papel proeminente na luta a favor da

¹²⁰ Chico..., *O Globo*, 1966. Para o *Jornal do Brasil*, Chico assim se expressa: "Esse problema não foi criado por mim e nem posso solucioná-lo. Sou contra a censura e pronto. Se ela aliviar um pouquinho, é bom. Se ela sumir, é o ideal. Eu não sei quando isso pode acontecer" (Chico Buarque..., *Jornal do Brasil*, 1975).

¹²¹ Bocanera, *Jornal do Brasil*, 1971. Chico já havia falado sobre isso em outro depoimento: "De cada três músicas que faço duas são censuradas. De tanto ser censurado, está ocorrendo comigo um processo inquietante. Eu mesmo estou

liberdade de expressão.

*A censura pode impedir de falar, mas não pode obrigar ninguém a deixar de pensar. (. . .) [Ela] é um grande e terrível atraso para um povo. E quando não há alternativa, os povos deveriam usar esta experiência para fortalecerem-se, enriquecerem-se por dentro. Até conseguirem alargar com sua respiração os limites do espartilho das proibições.*¹²²

Em Chico, a criatividade aflora, mesmo com a censura ou apesar dela. Consegue expressar-se usando o que Vasconcellos vai chamar de “linguagem da fresta”¹²³. Com competência e criatividade, dribla a censura e cria o seu estilo, consegue, de fato, “alargar os espartilhos das proibições”. Zuenir, analisando a obra buarqueana, assim se expressa:

*Chico foi quem melhor soube aproveitar as dificuldades e desafios de uma época para instaurar uma estética, elaborar uma estilística e forjar uma estratégia própria para com ela construir uma obra que, pela qualidade e pela quantidade, dificilmente encontra paralelo mesmo nas outras artes do país.*¹²⁴

Em *Sonho de carnaval* o tema do carnaval - recorrente em muitas das composições de Chico - toma forma, não somente no sentido

começando a me autocensurar. E isso é péssimo” (Chico..., *O Globo*, 1971, p.13).

¹²² Entrevista publicada pelo jornal Clarin, quando da temporada de Chico em Buenos Aires, com a peça *A Ópera do Malandro* (Não soy un político..., *Zero Hora*, 1981, p.1).

¹²³ Ver Vasconcellos, 1977.

da festa popular, mas sim como época de inversão: tempo em que a festa e a alegria se instalam, recebendo o mesmo tratamento do rito e do mito.

É um tempo-espaco em que a comunidade liberta todas as suas repressões, assumindo nas máscaras e nos disfarces a sua verdadeira identidade. O não carnaval é o silêncio e a repressão (. . .) Ao desenvolver a temática do carnaval, sua música funde o problema do indivíduo ao da sociedade.¹²⁵

O mais usual na obra de Chico é a canção iniciar exaltando essa festa e, no final, com a chegada da quarta-feira de cinzas, vem a triste realidade e tudo volta ao normal, porém, nesta composição, dá-se o contrário:

SONHO DE UM CARNAVAL (1965)

Carnaval, desengano
Deixei a dor em casa me esperando
E brinquei e gritei e fui vestido do rei
Quarta-feira sempre desce o pano

Carnaval, desengano
Essa morena me deixou sonhando
Mão na mão, pé no chão
E hoje nem lembra não
Quarta-feira sempre desce o pano

Era uma canção, um só cordão
E uma vontade
De tomar a mão
De cada irmão pela cidade

¹²⁴ Ventura, *Zero Hora*, 1976.

¹²⁵ Sant'Anna, 1978, p.102.

No carnaval, esperança
Que gente longe viva na lembrança
Que gente triste possa entrar na dança
Que gente grande saiba ser criança

A segunda parte da música vem marcada por valores utópicos. De um carnaval desengano, temos agora a esperança, mas desde que se forme um só cordão, que as pessoas se dêem as mãos. A igualdade é ressaltada à medida que chama a todos de irmãos. Se essa unidade de irmãos existir, sobrevirão a esperança e as transformações: os esquecidos serão lembrados, os tristes entrarão na dança, o adulto terá a pureza da criança. O processo de carnavalização instaurado.

2 Poder da música

Em *Olê, olá* vem à tona o poder da música. Ela é capaz de acabar com a tristeza, o sofrimento. O samba, ligado à alegria, à noite, é uma criança, um menino, em comparação com a dor, velha, que pode morrer. Para acabar com a tristeza, é preciso entrar na roda, sair do seu mundo particular e vir sambar, mas sem esquecer de tomar alguns cuidados.

OLÊ, OLÁ (1965)
Não chore ainda não
Que eu tenho um violão

E nós vamos cantar
Felicidade aqui
Pode passar e ouvir
E se ela for de samba
Há de querer ficar

Seu padre, toca o sino
Que é pra todo mundo saber
Que a noite é criança
Que o samba é menino
Que a dor é tão velha
Que pode morrer
Olê olê olê olá
Tem samba de sobra
Quem sabe sambar
Que entre na roda
Que mostre o gingado
Mas muito cuidado
Não vale chorar

Não chore ainda não
Que eu tenho uma razão
Pra você não chorar
Amiga me perdoa
Se eu insisto a toa
Mas a vida é boa
Para quem cantar

Meu pinho, toca forte
Que é pra todo mundo acordar
Não fale da vida
Nem fale da morte
Tem dó da menina
Não deixa chorar
Olê lê olê olá
Tem samba de sobra
Quem sabe sambar
Que entre na roda
Que mostre o gingado
Mas muito cuidado
Não vale chorar
Não chore ainda não
Que eu tenha a impressão
Que o samba vem aí
E um samba tão imenso
Que eu às vezes penso
Que o próprio tempo
Vai parar pra ouvir
Luar, espere um pouco
Que é pro meu samba poder chegar
Eu sei que o violão
Está fraco, está rouco

Mas a minha voz
Não cansou de chamar
Olê olê olê olá
Tem samba de sobra
Ninguém quer sambar
Não há mais quem cante
Não há mais lugar
O sol chegou antes
Do samba chegar
Quem passa nem liga
Já vai trabalhar
E você, minha amiga
Já pode chorar.

O poder da música é tão grande que parece parar o tempo, porque também este quer ouvir o samba. A música seria capaz de parar o tempo e instaurar o novo? Chico descrê nisso, pois ao final, tudo se configura num grande desengano. O cantor e sua música tão somente não conseguem esse intento. É preciso mais.

Chico parece afirmar que não se cansa de cantar, de chamar, de buscar tirar as pessoas de seu sofrimento e sair à rua, ocupando o seu espaço. Mas o problema é que ninguém mais quer sambar, *não há mais quem cante*, acabaram-se as esperanças. As pessoas não estão interessadas, parecem desiludidas. Seguem a sua rotina, *quem passa nem liga, já vai trabalhar*, nem ouvem mais o trovador.

Esta temática retorna em *Um chorinho*.

UM CHORINHO (1967)
Ai, o meu amor, a sua dor, a nossa vida

Já não cabem na batida
 Do meu pobre cavaquinho
 Quem me dera
 Pelo menos um momento
 Juntar todo sofrimento
 Pra botar nesse chorinho
 Ai, quem me dera ter um choro de alto
 porte
 Pra cantar com a voz bem forte
 E anunciar a luz do dia
 Mas quem sou eu
 Pra cantar alto assim na praça
 Se vem dia, dia passa
 E a praça fica mais vazia

Vem, morena,
 Não me despreza mais, não
 Meu choro é coisa pequena
 Mas roubado a duras penas
 Do coração
 Meu chorinho
 Não é uma solução
 Enquanto eu cantar sozinho
 Quem cruzar o meu caminho, não pára não

Mas não faz mal
 E quem quiser que me compreenda
 Até que alguma luz acenda, este meu canto
 continua
 Junto meu canto a cada pranto, a cada
 choro
 Até que alguém me faça coro pra cantar na
 rua

Chico questiona o seu poder enquanto compositor-cantor. Ele, com suas composições, não consegue abarcar a realidade com tanta dor e sofrimento, afinal *a sua dor, a nossa vida já não cabem na batida do meu cavaquinho*. Através de seu trabalho, gostaria de ter o poder de *anunciar a luz do dia*, o “novo dia”, “a revolução”, mas isso vai além de suas forças, “quem sou eu” para fazer isso? Dá-se conta de que tem um papel importante: chamar as pessoas à realidade social,

conclamá-las a voltar às ruas. Percebe, porém, que esse espaço público está cada vez mais esvaziado, pois *se vem dia, dia passa, e a praça fica mais vazia*.

Ele, no entanto, não desiste, mesmo com sua voz fraca, continua na rua gritando/cantando para que as pessoas saiam de suas redomas e retomem o espaço que é delas e que lhes foi usurpado e interditado. Sabe que o seu canto não é a solução milagrosa, especialmente enquanto outros a ele não se juntarem. Consciente de seus pontos fracos, não se penaliza com isso, e nem tampouco admite ser desprezado. Suas canções são a contribuição que ele pode dar, roubadas a *duras penas do coração*.

O poder de sua canção está na tentativa de arregimentar as pessoas a ocuparem o espaço público, interditado pela ditadura. Esse é o seu papel, o papel do intelectual. Enquanto o país permanecer na escuridão, nas “trevas” ditatoriais, ele continuará com seu canto. Quer que a ele outros se juntem e voltem para a praça, para a rua.

3 Público e privado.

Em *A banda*, novamente se reafirma o poder da música. Ela traz a alegria e inaugura um tempo diferente, abre uma brecha no tempo linear. As pessoas param com suas tarefas rotineiras quando a *banda*

chega na cidade e instaura a alegria, o gozo. Concretiza-se, por uns instante que seja, uma nova realidade, a esperança do novo, do melhor, do sempre outro.

A BANDA (1966)

Estava à toa na vida
E 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 velho que contava dinheiro parou
O faroleiro que contava vantagem parou
A namorada que contavas as estrelas parou
Para ver, ouvir e dar passagem
A moça triste que vivia calada sorriu
A rosa triste que vivia fechada se abriu
E a meninada toda se assanhou
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

Todavia, aqui também o tempo é implacável. A *banda* passa e deixa atrás de si o mesmo. As coisas retornam aos seus lugares tradicionais. O terrível cotidiano se reinstaura. Cada qual volta para o seu canto, para o seu mundo privado. Volta o desencanto.

A canção popular tem o poder de chamar a atenção e levar as pessoas para a rua, deixando seus afazeres privados para, na praça, constituírem-se em cidadãos. Se a música, porém, numa linha utópica, tem, inicialmente, o poder de aglutinar as pessoas, isso não é suficiente. As pessoas escutam, observam e permanecem numa atitude passiva. Não acompanham a *banda*, nem permanecem ocupando o espaço público, pois todos voltam à mesma situação de antes. Talvez porque tenham sido coibidos a isso fazer.

Chico diferencia-se de uma linha presente em cantores-compositores de esquerda do período, que defendiam que a música popular deveria ter o papel de denunciar a opressão, a pobreza, com um projeto informativo e participante. Porém, ao não apresentar uma proposta para a realidade que critica, esse tipo de música acaba criando novos mitos e propiciando a evasão. O público universitário, e portanto privilegiado, indigna-se com a situação imposta pelo regime militar e pelo capitalismo e se alivia diante da música que contesta essa realidade, mas isso não o compromete com a ação. Somente ouve e se satisfaz pois

sente-se contestando a realidade e fazendo parte de um grupo rebelde. De acordo com Walnice Galvão, isso resulta numa atitude escapista, consoladora para pessoas intelectualmente sofisticadas.

Chico não acredita no poder da canção como capaz de trazer o “novo dia”, a “revolução”. Não que menospreze o seu papel; ao contrário, é o que pode, é o que sabe fazer. Sabe que com isso dá sua contribuição. Mas é preciso mais.

Carolina, certamente uma das canções que mais polêmica causou daquelas produzidas por Chico, foi objeto de várias análises, porém, em nenhuma delas se fez referência ao aspecto aqui ressaltado: a dicotomia espaço privado X espaço público.

CAROLINA (1967)

Carolina

Nos seus olhos fundos

Guarda tanta dor

A dor de todo esse mundo

Eu já lhe expliquei que não vai dar

Seu pranto não vai nada mudar

Eu já convidei para dançar

É hora, já sei, de aproveitar

Lá fora, amor

Uma rosa nasceu

Todo mundo sambou

Uma estrela caiu

Eu bem que mostrei sorrindo

Pela janela, ói que lindo

Mas Carolina não viu

Carolina

Nos seus olhos tristes

Guarda tanto amor

O amor que já não existe

Eu bem que avisei, vai acabar

De tudo lhe dei para aceitar

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

Há uma tentativa de o sambista-cantor trazer *Carolina* para o espaço público, tirando-a de sua redoma privada onde, trancafiada, chora a dor de todo esse mundo. Numa primeira estrofe, ele, cantor, tenta mostrar o mundo lá fora, a rosa, o samba, a estrela, a esperança. Convida-a para dançar, aproveitar, sair para a rua, unir-se a todo mundo. Sentir pena, de nada resolve. Mas Carolina se recusa, e a rosa que havia nascido, morreu, a festa acaba, a estrela que caía, portanto dando-lhe a oportunidade de fazer os seus pedidos, desaparece, em seu lugar surge a figura de um barco partindo. Não se tem mais nada a fazer.

Carolina poderia ser vista como a imagem de uma intelectualidade desanimada devido ao fracasso de seus ideais revolucionários decorrente do golpe de Estado. Impedida de falar, olha pela janela o sofrimento do seu povo, mas não consegue mais ocupar o espaço público. É impedida e em parte sente-se amedrontada para

enfrentar uma ditadura tão feroz.¹²⁶

Chico - também Caetano, como veremos mais tarde - recusa-se a trancafiar-se em seu mundo privado. Ele é um homem da rua. É alguém que quer ocupar o espaço público. A temática de sua produção ilustra bem isso. Mesmo quando fala da história de *Juca*, *Zé qualquer*, *Carolina* ou *Pedro*, personagens aparentemente individualizados, o faz numa perspectiva universalizante, relacionada com o espaço social, o país em que vive. Aqui se vê claro um dos traços marcantes dos intelectuais: a preocupação pelo espaço público.

O seu manifesto se dirige a um interlocutor privilegiado: o governo militar, fator do regime ditatorial que se instaurou no país a partir de 64. Elencado como o inimigo número um, pois tenta usurpar o espaço público do artista, do intelectual, do político, das parcelas organizadas da população. Tanto em *A banda* quanto em *Carolina*, a música, a canção, o samba estão *lá fora*, na rua, conclamando as pessoas a saírem de seu mundo particular. Mas o convite não é aceito nem por *Carolina* nem pelas pessoas que preferem ficar observando a *banda passar*. Cabe, porém, ao artista, consciente de seu papel, assumir uma postura crítica face aos problemas sociais e políticos do país e auxiliar as pessoas a

¹²⁶ Adélia Menezes (1982, p.64), sobre esse mesmo tema, afirma que *Carolina*, "na verdade, é uma canção extremamente significativa de um determinado momento histórico: aquele em que uma parcela da intelectualidade brasileira, alijada da práxis política, tende a se refugiar em situações de melancolia e inação; da janela, vê (ou não vê) o tempo passar."

refletirem sobre essa realidade, para entendê-la e buscar mudá-la.

Um outro enfoque do público e do privado em Chico pode ser percebido quando se analisa *Sabiá*. Chico que, em 1967, havia sido questionado por sua postura agressiva em *Roda-viva* - a peça, em 1968 sofre duras críticas por ser excessivamente lírico e não colocar em suas canções a sofrida situação que vivia o país. Algumas de suas composições desse ano - *Benvinda*, *Bom tempo* e, especialmente, *Sabiá* - foram consideradas reacionárias, pois elas "não refletiriam, segundo as críticas da época, a dramaticidade da situação política".¹²⁷

SABIÁ (1968 - Tom Jobim e Chico)

Vou voltar
Sei que ainda
Vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá e é ainda lá
Que eu hei de ouvir cantar
Uma sabiá

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Vou deitar à sombra
De uma palmeira
Que já não há
Colher a flor
Que já não dá
E algum amor
Talvez possa espantar
As noites que não queria
E anunciar o dia

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Não vai ser em vão
Que fiz tanto planos

¹²⁷ Menezes, 1982, p.31.

De me enganar
Como fiz enganos
De me encontrar
Como fiz estradas
De me perder
Fiz de tudo e nada
De te esquecer

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá e é ainda lá
Que eu hei de ouvir cantar
Uma sabiá

No III Festival Internacional da Canção de 68, a polêmica se instaurou. Chico ou Vandrê? *Caminhando*, de Geraldo Vandré, respondia perfeitamente aos anseios das esquerdas de então. A simplicidade musical, aliada a uma letra explicitamente política e arregimentadora - *Vem, vamos embora, que esperar não é saber* - ganhou o público do festival, formado em sua maioria por universitários de tendências à esquerda. A vitória de *Sabiá* desencadeia uma onda de protesto, vaias e acusações que atingem diretamente a Chico Buarque. A intelectualidade, como afirma Heloísa Buarque de Hollanda, passa então a se questionar,

*. . . sobre o sentido e as formas do engajamento político. A polêmica Vandré X Chico talvez seja o exemplo mais contundente disso. A acusação de 'alienação' para Chico abriu bastante nossas cabeças que já estavam propensas em acreditar que o pessoal é o político.*¹²⁸

¹²⁸ Hollanda, 1996.

O pretenso lirismo alienado de *Sabiá*, na verdade, era somente aparente pois, assim como em *Carolina, A banda* e tantas outras de suas composições, o uso do particular, como no caso da moça que se recusava ir para a rua, ou das transformações passageiras causadas pelos músicos e seus instrumentos durante sua passagem pelas ruas de uma cidade, servem de pano de fundo para uma crítica radical às proibições de ocupação do espaço público. Os críticos viram em *Sabiá* o tom nostálgico, a leveza, o lirismo; mas não conseguiram perceber, nas entrelinhas, a fina ironia presente nessa paródia da *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias, a descrever um país, antes pujante e belo, que agora estava desfigurado, anômalo e dissonante.

Esta canção, construída na primeira pessoa, mostra um exilado a recordar sua terra e a revelar seus sentimentos. Esse exílio pode ser analisado em dois sentidos. Primeiro, o interior, isto é, com a censura, o poeta se vê tolhido em sua liberdade de criação, sentindo-se exilado em sua própria terra. Segundo, o exílio propriamente dito a que vários brasileiros (artistas, políticos, educadores) foram submetidos durante o regime militar.¹²⁹ Chico

¹²⁹ De acordo com Menezes (1982, p.24), "o exílio tornou-se uma realidade vivida por

antecipa o que aconteceria com ele mesmo e com outros artistas, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, obrigados a viverem no exterior, por não mais suportarem a censura e as perseguições.

Longe de se conformar e de se acostumar a tal situação, o poeta afirma a sua firme convicção de voltar à sua terra, pois a ela pertence e a ela continuará a pertencer. Se a realidade do seu país está mudada e um tanto tenebrosa, visto que não há mais palmeiras, nem flores, e poucos são os amores, mesmo assim é a sua terra. Quem sabe a sua volta possa auxiliar a espantar as noites de uma ditadura envolta em trevas e a implantar o novo, *anunciar o dia?*

4 Crítica social.

Em *Juca Chico* assume uma postura crítica diante da autoridade. Através do relato da desgraça acontecida com *Juca*, sua prisão pelo delegado por estar fazendo uma serenata, Chico resgata alguns temas que vão ser recorrentes em sua obra. Um deles é o samba enquanto sinônimo de vida, amor, partilha, encontro. O sambar é ligado à alegria, à noite, ao luar de prata e à serenata. *Juca* vê tudo isso ser

todos os brasileiros conscientes. Exílio real dos que tiveram que procurar por outro país, ou exílio interior daqueles que ficaram, mas afastados de seus projetos existenciais."

interditado pelo delegado, a autoridade. Preso, vê a noite enluarada virar dia, e, com chuva fria, o sol não brilha. A autoridade vem marcar a volta à triste realidade. Através de *Juca*, Chico passa a questionar a autoridade ditatorial que quer interferir em assuntos que não são de sua competência.

JUCA (1965)
 Juca foi autuado em flagrante
 Como meliante
 Pois sambava bem diante
 Da janela de Maria
 Bem no meio da alegria
 A noite virou dia
 O seu luar de prata
 Virou chuva fria
 A sua serenata
 Não acordou Maria

Juca ficou desapontado
 Declarou ao delegado
 Não saber se amor é crime
 Ou se samba é pecado
 Em legítima defesa
 Batucou assim na mesa
 O delegado é bamba
 Na delegacia
 Mas nunca fez samba
 Nunca viu Maria

Com sua ação truculenta, o delegado cala o violão, não permitindo que a canção desperte Maria. Duas interpretações, ao menos, são possíveis. Primeira, a canção como possibilidade de “despertar” as pessoas que dormem, portanto o compositor aposta no poder da música. Segunda, Juca está no espaço público - a rua - tentando despertar a

quem está recolhido em seu reduto privado. O delegado, adonando-se de plenos poderes, impede a ação-manifestação de Juca pois considera-se como o responsável pela preservação da ordem no espaço público, afastando quem ele acha perturbador da mesma. Metaforicamente, está-se falando da ditadura militar que passou a adonar-se do espaço público, restringindo o seu acesso a quem não lhe era contrário.

Em *Tamandaré*, percebem-se semelhanças com *Juca*. Tanto lá quanto aqui, a crítica à autoridade se estabelece.¹³⁰ Lá *Juca*, aqui um *Zé qualquer* passam a questionar símbolos de autoridade, da força (delegado e Almirante/marquês).

TAMANDARÉ (1965)
 Zé qualquer tava sem samba, sem dinheiro
 Sem Maria sequer
 Sem qualquer paradeiro
 Quando encontrou um samba
 Inútil e derradeiro
 Numa inútil e derradeira
 Velha nota de um cruzeiro

"Seu Marquês", "seu" Almirante
 Do semblante meio contrariado
 Que fazes parado
 No meio dessa nota de um cruzeiro rasgado
 "Seu Marquês", "seu" Almirante
 Sei que antigamente era bem diferente
 Desculpe a liberdade
 E o samba sem maldade
 Deste Zé qualquer

¹³⁰ Não esquecendo-se também a crítica velada a desvalorização da moeda, afinal a efígie do almirante Tamandaré aparecia nas notas de um cruzeiro de então. Essa música foi proibida por ser considerada ofensiva à imagem do patrono da marinha.

Perdão Marquês de Tamandaré
 Perdão Marquês de Tamandaré

Pois é, Tamandaré
 A maré não tá boa
 Vai virar a canoa
 E este mar não dá pé, Tamandaré
 Cadê as batalhas
 Cadê as medalhas
 Cadê a nobreza
 Cadê a marquesa, cadê
 Não diga que o vento levou
 Teu amor até

Pois é, Tamandaré
 A maré não tá boa
 Vai virar a canoa
 E este mar não dá pé, Tamandaré
 Meu marquês de papel
 Cadê teu troféu
 Cadê teu valor
 Meu caro almirante
 O tempo inconstante roubou

Zé qualquer tornou-se amigo do marquês
 Solidário na dor
 Que eu contei a vocês
 Menos que eu queira ou mais que faça
 É o fim do samba, é o fim da raça
 Zé qualquer tá caducando
 Desvalorizando
 Como o tempo passa, passando
 Virando fumaça, virando
 Caindo em desgraça, caindo
 Sumindo, saindo da praça
 Passando, sumindo
 Saindo da praça

Através de um samba, *sem maldade*, Chico relata a história de um *Zé qualquer* que, em pé de igualdade, passa a questionar o ex-todo poderoso *Tamandaré*. Onde estavam suas glórias, suas batalhas, seu amor? Se, por um lado, ele, *Zé*, está sem samba, sem dinheiro, sem paradeiro e sem *Maria*, *Tamandaré* está também sem medalhas, sem

batalhas, sem nobreza e sem sua marquesa.

O autor contesta o presumido poder pretensamente ilimitado dos militares. No confronto entre um simples Zé e um *Almirante*, Chico, em um período de plena ascensão do poderio militar, prevê ou deseja o seu fim. Marquês de papel, estampado em uma nota desvalorizada, marca a risibilidade desse poderio. Onde estão as vitórias? Cadê o seu valor? O tempo tempo é inconstante e, se hoje tens força, cuidado, amanhã podes não a ter mais. Chico relativiza as coisas, nada é eterno. O tempo é implacável e passa tanto para o *Zé qualquer*, quanto para o *Marquês*. Vira fumaça, acaba com seu poder, tira-lhe da praça - espaço público. Cuidado, militares, a canoa vai virar, e esse mar não vai dar pé.

Esse tema se torna mais explícito e duro em *Apesar de você*, mais adiante analisada. Os temas e as preocupações presentes numa primeira fase vão também estar presentes no pós-Roda-viva. A temática não se alterna substancialmente, talvez sim a forma de expressá-la. O próprio compositor percebe isso e expressa em uma entrevista concedida a Sílio Bocanera, em 71, ao responder se houve ou não evolução em sua produção:

Olha, acredito que tenha havido uma evolução, sim, mas foi na maneira de dizer as coisas e não na mensagem. Não há quebra com o passado. O que eu escrevi antes foi importante na época e expressou o que eu sentia. A experiência acumulada me faz criar agora outros temas, talvez mais elaborados, mas isso não significa que tenha

*abandonado as formas simples.*¹³¹

Em *Pedro pedreiro*, Chico expõe a realidade em que vivia boa parte dos trabalhadores brasileiros. Escolhe um pedreiro - o *Pedro* -, nordestino, sem dinheiro, a quem só resta esperar e cuja esperança está por um fio.

PEDRO PEDREIRO (1965)
 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 o 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
 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 o aumento
 Para o mês que vem
 Esperando a festa
 Esperando a sorte
 E a mulher de Pedro
 Está esperando um filho
 Pra esperar também

¹³¹ Bocanera, *Jornal do Brasil*, 1971.

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 está esperando a morte
 Ou esperando o dia de voltar pro norte
 Pedro não sabe mas talvez no fundo
 Espera 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 o aumento para o mês que vem
 Esperando um filho pra esperar também
 Esperando a festa
 Esperando a sorte
 Esperando o norte
 Esperando o dia de esperar ninguém
 Esperando enfim nada mais além
 Da esperança aflita, bendita, infinita
 Do apito do trem

Pedro pedreiro pedreiro esperando
 Pedro pedreiro pedreiro esperando
 Pedro pedreiro pedreiro esperando o trem
 Que já vem, que já vem, que já vem (etc).

O verbo esperar aparece na música 44 vezes; esperança, uma. Outros verbos usados como *ficar, pensar, passar, parecer, carecer, voltar, sonhar* dão também a idéia de acomodação, falta de ação. Alguém que não consegue mais agir, desesperançado. A única ação possível é o retornar para a sua antiga condição - voltar atrás, para o Norte ou esperar a morte. A correlação entre os versos mostra que a diferença entre ambas não existe (*Pedro pedreiro está esperando a morte*

ou esperando o dia de voltar pro norte), duas faces da mesma moeda.

Descreve a dura realidade do trabalhador braçal brasileiro. Vida sofrida, feita de espera por um amanhã melhor que não vem. Dentro da fase desencantada de Chico, não se percebe sinais de esperança. O filho também esperado, já no ventre da mãe, tem sua sina traçada: esperar também.

Na canção se questiona a própria esperança. Vale a pena esperar ou criar esperanças em outras pessoas se, de fato, não há indícios concretos de mudança? O sonho, em si é válido, bonito, traz o desespero de não se contentar mais com o que se tem, com o estado das coisas. *Pedro pedreiro* deseja voltar atrás, para a época quando não esperava mudanças, quando somente era um *pedreiro pobre*, sem sonhos.

Entrelinhas, percebe-se um questionamento do trabalho de “conscientização” feito pelas esquerdas no período, junto às camadas mais pobres. “Povo unido jamais será vencido”, conclamava a todos para lutar contra os opressores. Porém, quando as dificuldades surgiam, poucos continuavam na luta. Os acadêmicos-intelectuais voltavam para o seu mundo teórico. Eles pareciam não saber articular a teoria com a prática. Augusto Boal conta uma história que bem ilustra essa situação:

E eu me lembro que uma vez, patrocinado por esses CPCs, fizemos o espetáculo de uma peça para ligas camponesas. (...) Era uma peça exortativa, uma peça que terminava com todo mundo levantando o braço, punho fechado e com um

*fuzil de madeira na mão. A gente dava uma porção de palavras de ordem com o punho erguido e o fuzil de madeira na mão. (. . .)Eu me lembro que um dia terminou o espetáculo e veio um camponês. Ele chegou e falou: 'Olha, nós estamos emocionados, porque vocês, que vêm lá de São Paulo, vocês pensam exatamente como nós. (. . .) A gente está tão feliz que vocês pensam como nós que nós pensamos no seguinte: agora a gente vai almoçar e depois do almoço vocês pegam os fuzis e vamos juntos desalojar o coronel que ocupou umas terras aí.' Nós ficamos abalados e respondemos: 'A gente pensa como vocês . O que a gente falou é verdade, a gente acha isso mesmo. Só o que não é verdade é o fuzil'. (. . .) O camponês olhou para nós e falou: 'Bom, não tem problema. O fuzil é falso, mas vocês não são, vocês são de verdade. Vocês vêm com a gente, nós distribuimos os fuzis e vamos lá brigar.'*¹³²

Foi uma situação muito traumática pois Boal percebeu que “nós, como artistas não tínhamos o direito de exortar ninguém a fazer aquilo que não éramos capazes de fazer.” Criou-se esperança numa parcela da população mas, quando veio o terror, a perseguição, não se soube enfrentá-los e resistir, e as pessoas ficaram a “ver navios” ou esperando o trem, esperando “o dia” que nunca veio. Chico faz um sério questionamento a uma esquerda dogmática, que acreditava que a revolução se faria de qualquer modo, a seu tempo. Marcaram o encontro com a revolução, mas esqueceram de avisá-la, ou de, no dia-a-dia, lutar por sua realização.

¹³² Boal, 1981, p. 9.

Nesta fase Chico deixou de ter uma participação política direta por descrever na proposta, na maneira de se encaminharem as lutas. De um lado, um governo militar, a ditadura; de outro, uma proposta de esquerda dogmática/esquemática. Como ter esperança?

Em *Ano Novo*, a fina ironia de Chico bate ponto novamente.

ANO NOVO (1967)

O rei chegou
E já mandou tocar os sinos
Na cidade inteira
É pra cantar os hinos
Hastear bandeiras
E eu que sou menino
Muito obediente
Estava indiferente
Logo me comovo
Pra ficar contente
Porque é Ano Novo

Há muito tempo
Que esta minha gente
Vai vivendo a muque
É o mesmo batente
É o mesmo batuque
Já ficou descrente
É sempre o mesmo truque
E quem já viu de pé
O mesmo velho ovo
Hoje fica contente
Porque é Ano Novo

A minha nega me pediu um vestido
Novo e colorido
Pra comemorar
Eu disse:
Quero ser seu par
E ao meu amigo que não vê mais graça
Todo ano que passa
Só lhe faz chorar
Eu disse:
Homem, tenha seu orgulho
Não faça barulho
O rei não vai gostar

E quem for cego veja de repente

Todo azul da vida
Quem estiver doente
Saia na corrida
Quem tiver presente
Traga o mais vistoso
Quem tiver juízo
Fique bem ditoso
Quem tiver sorriso
Fique lá na frente
Pois vendo valente
E tão leal seu povo
O rei fica contente
Porque é Ano Novo

O menino, na primeira estrofe, passa rapidamente da indiferença à comoção, pois o autoridade - o *Rei* - quer que todos se alegrem, pois o novo está chegando - no caso o ano -, ele, obediente, não contesta a ordem.

A segunda estrofe lembra *Pedro pedreiro*, pois acabaram as esperanças, há muito tempo as coisas são sempre iguais: o sofrimento, o trabalho, a vida difícil. As promessas também são sempre as mesmas, não conseguem mais enganar a ninguém, afinal é sempre o mesmo truque.

Já que nada pode acontecer, as pessoas acabam fingindo alegria. Se o rei mandou nos alegrarmos, vamos então nos alegrar, pois *quem já viu de pé o mesmo velho ovo, hoje fica contente porque é Ano Novo*.

A realidade, porém, é muito dura, *afinal esta minha gente vai vivendo a muque, sem perspectiva, no mesmo batente, no mesmo*

batuque. Alegria, o novo e colorido, nem que seja na forma de um vestido para sua nega comemorar, não tem lugar. Pede a mulher para que finja que não está descalça, dance alguma valsa, mais não se pode fazer.

Alerta para os descontentes, aqueles que não vêem *mais graça*, para não fazerem barulho, não reclamarem, não reivindicarem pois o *rei não vai gostar*. É proibido manifestar o descontentamento, finja, portanto.

A ditadura implantada forja números, silencia os descontentes, exila, mata ou prende quem dela discorda. Oculta-se a verdade. Quer se vender uma imagem que não é real - *Quem tiver sorriso fique lá na frente, pois vendo valente e tão leal seu povo, o rei fica contente*. Se o rei quer o sorriso, mostremos a ele o sorriso. Se ao rei não interessa ver a realidade, mascarem-se os fatos, oculte-se o sofrimento, a cegueira, a doença, a falta. Ele tem o poder. Mas o terá para sempre? Já antes vimos que o Zé *qualquer* faz *Tamandaré* dar-se conta de que o tempo é implacável, o barco vai virar e, o pior, é que o mar não dá pé.

5 Postura política - manifesto.

Com a assinatura do Ato Institucional nº5 pelo governo militar,

a situação política e cultural do país complicou-se. Chico, sentindo na própria pele o acirramento da censura a ponto de se ver obrigado a exilar-se na Itália, passa a criar canções em que o cidadão fala mais alto. Diante de um governo que claramente impedia o acesso ao espaço público de artistas-intelectuais que tivessem uma proposta contrária aos seus parâmetros, eles se uniram num único propósito: derrubar esse governo, acabar com a censura. O inimigo comum acaba por unir as mais diversas tendências à esquerda.

Chico ocupou um lugar proeminente nesse contexto. Suas músicas passaram a ter um destinatário preciso: o governo militar. Suas composições adquiriram um tom de manifesto intelectual, dirigiam-se contra um inimigo preciso e buscavam conscientizar as pessoas, fazê-las refletir sobre a sua própria realidade e, a partir disso, lutar contra um governo arbitrário que censurava, em última instância, a democracia e com ela a liberdade de expressão e de criação. Nesse contexto surgiram composições como *Roda-viva*, *Cara a cara*, *Rosa dos ventos*, *Agora falando sério* e, especialmente, *Apesar de você*.

Em *Roda-viva*, composição usada na peça com o mesmo nome, dirigida por José Celso Martinez, Chico descarrega todo o seu descontentamento diante de um sistema que acaba por coisificar as pessoas, uma *roda-viva* que arrasta consigo o destino das pessoas, as roseiras, o violão, a saudade... O autor desenha o seu auto-retrato em um

período em que se sentia conduzido pelo esquema do sucesso.

RODA-VIVA (1967)

Tem dias que a gente se sente
Como quem partiu ou morreu
A gente estancou de repente
Ou foi o mundo então que cresceu
A gente quer ter voz ativa
No nosso destino mandar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega o destino pra lá
Roda mundo, roda-gigante
Rodamoinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração

A gente vai contra a corrente
Até não poder resistir
Na volta do barco é que sente
O quanto deixou de cumprir
Faz tempo que a gente cultiva
A mais linda roseira que há
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a roseira pra lá
Roda mundo ...

A roda da saia, a mulata
Não quer mais rodar, não senhor
Não posso fazer serenata
A roda de samba acabou
A gente toma a iniciativa
Viola na rua, a cantar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a viola pra lá
Roda mundo ...

O samba, a viola, a roseira
Um dia a fogueira queimou
Foi tudo ilusão passageira
Que a brisa primeira levou
No peito a saudade cativa
Faz força pro tempo parar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a saudade pra lá
Roda mundo ...

Perpassa toda a composição uma sensação de agonia,

desesperança, como quem partiu ou morreu. Roda mundo, roda-gigante, rodamoinho, roda pião. O tempo rodou num instante nas voltas do meu coração. O autor, qual uma criança, após tanto rodar, não se sente com os pés no chão, perdeu o domínio sobre si mesmo. Apesar de querer ter voz ativa e em seu destino mandar, de tentar ir contra a corrente, não consegue resistir. Sente-se engolido por um sistema mais poderoso que ele.

Ilustrativo dessa sensação de aprisionamento é seu depoimento dado em pleno apogeu de seu sucesso, em 1966, ao Museu da Imagem e do Som, ao ser perguntado sobre como se sentia diante da máquina do sucesso:

Me sinto mal pra burro. (. . .) Pois é, isso atrapalha um bocado, porque eu pedi para acabar o show dia 15, para descansar um pouco, mas não eu não vou poder descansar, não. (. . .) Estou vendo que até o fim de ano eu vou ter que... sumir... Não. Eu estou vendo que até o fim de ano, vou ter que entrar na máquina e não tem jeito de sair.¹³³

Ou então, já fora desse sufoco:

O período de badalação em minha carreira, a época dos festivais e do apertar botão na televisão aconteceu sem que eu tivesse programado e, muito menos, pudesse

¹³³ Buarque de Hollanda, 1966. Depoimento dado ao Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, em 11 de novembro de 1966.

controlar.¹³⁴

O compositor sente-se interdito. Sua vida, seus sonhos, seu destino, sua música, e mesmo suas saudades parecem estar saindo de seu comando. Essa música e a peça com o mesmo nome representaram um momento importante na carreira e na vida de Chico Buarque. Ele buscava romper com a imagem de bom moço, bem comportado, que se deixava levar por produtores e pelo mundo da indústria do sucesso, fazendo tudo o que lhe mandavam fazer.

A peça *Roda-viva* foi um divisor de águas na carreira de Chico. Não que ele tivesse alterado substancialmente seu processo de criação, mas por significar uma reviravolta na forma como sua imagem passou a chegar ao público. Ele próprio constatou esse processo:

A figura do bom moço, romântico, comportado, ainda persiste, mas deixou de me preocupar. Aliás, só vim a perceber que ela existia depois que fiz Roda-viva e deu aquela confusão toda. Algumas pessoas diziam que o diretor José Celso Martinez Corrêa havia deturpado meu texto. Outras, que eu havia escrito a peça para quebrar a imagem anterior. (. . .) Acontece que nunca fui o que me imaginaram, ora.¹³⁵

Ruy Castro, em artigo publicado em 68, sintetiza a mudança

¹³⁴ Bocanera, *Jornal do Brasil*, 1971.

de postura de Chico diante de seu público:

Depois da peça (. . .) Chico transfigurou-se no sujeito que também dizia palavrão e também ia ao banheiro: sua peça era uma pedrada na máquina que pretende transformar seres humanos em objetos de lazer de espectadores insaciáveis. O mecanismo: a televisão. Manipulando por controle remoto os gostos, as atitudes e o comportamento da massa, coisificando Chico Buarque e deificando o sabonete Palmolive - o que significa, na prática, colocar num mesmo plano pessoas & objetos, desde que isto reverta em lucro para a empresa capitalista.¹³⁶

Se, na primeira estrofe, a triste e muda *roda-viva* - como afirma na composição da mesma época *A televisão* - interferia no destino do compositor, na segunda, afeta seus sonhos, e, na terceira, interfere em sua própria produção musical. A interdição do espaço público busca calar o cantor popular pois a intervenção militar acaba com a roda de samba, impede de fazer serenata, retira a viola do cantor. Mesmo que este deseje permanecer na rua, com sua viola a cantar, se vê impedido de isso fazer, *afinal o samba, a viola, a roseira, um dia a fogueira queimou*. Como no tempo da "Santa Inquisição", quando as pessoas que ousassem discordar da doutrina oficial e tivessem uma postura desviante eram consideradas bruxas e queimadas em praça pública, com a chegada de "A Redentora", aqueles que não se adaptavam às normas

¹³⁵ Ibid.

estabelecidas passaram a sofrer duras perseguições, com uma diferença, não tinham direito sequer a um julgamento. Se não eram queimados em praça pública, eram dessa praça afastados, tendo seus sonhos - *a roseira* - cortados e os instrumentos de construção e expressão de suas idéias "queimados": do cantor, o samba, o violão; das lideranças estudantis, suas agremiações; do trabalhador, seus sindicatos; dos intelectuais acadêmicos, a sala de aula, a revista, o livro, o jornal.

Uma saudade cativa invade o peito do cantor, fazendo *força pro tempo parar*, para tentar, por certo, deixar de rodar e novamente tomar a própria vida nas mãos. Mas mesmo a saudade é carregada pela *roda-viva*. Nem o passado escapa. Relido com o enfoque do vencedor, busca abafar e esconder, sob os escombros, os anti-heróis esquecidos. Nem mais a saudade é possível.

Implantado o AI-5, a censura sobre a produção acadêmica se acirrou bem como a perseguição a seus criadores. Chico Buarque, que já havia tido algumas de suas músicas proibidas, passou a ser constantemente chamado pelos censores para explicar-se. A situação mais grave ocorreu quando da apresentação da peça *Roda-viva*, no Rio, em 18 de julho de 1968. No final do espetáculo, um grupo de homens armados esperou a saída do público do teatro Ruth Escobar e passou a

¹³⁶ Castro, *Correio da Manhã*, 1968.

atacar os atores. A revista Manchete assim relatou o fato:

Quando as luzes já iam sendo apagadas no Teatro Ruth Escobar, na fria noite da última quinta-feira, ninguém percebeu que um grupo de homens usando luvas negras havia permanecido na platéia. Os espectadores à saída, comentavam Roda-viva de Chico Buarque de Holanda, a que acabavam de assistir. Os atores mudavam de roupa nos camarins, os contra-regras tratavam de desmontar o cenário. De repente, ouviu-se um apito agudo e os homens de mãos negras começaram a gritar palavrões e armados de cassetetes, cabos de aço e revólveres, invadiram o palco, ocupando a cabine de iluminação e dirigindo-se aos bastidores. Os extremistas de direita iniciavam o ataque. Enquanto fachos de luz colorida riscavam a escuridão do teatro, caíam os primeiros feridos. O técnico de iluminação Vicente Dualde era pisoteado e os spot-lights quebrados. O contra-regra José Luís, jogado ao solo, tinha a bacia fraturada. Nos camarins, as atrizes eram o alvo principal. Marília Pera, Margô Baird e Valquíria Mamberti, esta última grávida, eram despidas e brutalizadas. Cortinas foram rasgadas e cadeiras destroçadas a pontapés. Até que se ouviu novamente o apito estridente e os homens de luvas negras se retiraram, correndo organizadamente. A operação-violência dura três exatos minutos.¹³⁷

A montagem da peça, esses fatos relatados, o endurecimento acentuado da censura no país e as perseguições políticas à classe artística, marcaram uma virada na postura de Chico. Ele passou a novamente engajar-se numa luta explicitamente política, da qual havia se afastado desde 64, na época da faculdade, pois, de acordo com Chico, “em fins de

¹³⁷ Manchete, 1968.

68 fui chamado à realidade. Realmente aí pisaram meus calos".¹³⁸

Um marco dessa mudança foi a canção *Agora falando sério*. Toda ela é feita em referência a esse momento de transição vivido pelo autor. Vaiado pelos estudantes de esquerda por *Sabiá*, acusado de lirismo e de não enfrentar o sistema; perseguido pela direita pela sua postura crítica, Chico se vê na contingência de fazer alguma coisa.

AGORA FALANDO SÉRIO (1969)
 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 a 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

¹³⁸ Chico..., *O Globo*, 1979, p.6.

Do vizinho reclamar
E chamar polícia e médico
E o síndico do meu prédio
Pedindo para eu cantar

Agora falando sério
Eu queria não cantar
Falando sério

Agora falando sério
Preferia não falar
Falando sério

A realidade lúgubre expressa-se pelo universo vocabular escolhido: *sério, mal, chute, tiro, mentir, enganar, iludir, desencanto, traição, morte, cheirar mal, sono difícil, silêncio, doente, polícia, médico* dão o tom da fase difícil pela qual o compositor e o próprio país passavam.

Sentindo-se incompreendido pelos então denominados jovens engajados e perseguido pela ditadura militar, Chico cria *Agora falando sério* a fim de demonstrar a sua insatisfação.

De um lado a esquerda lhe cobrava uma postura crítica mais incisiva, exigindo que deixasse o lirismo e falasse sério. De outro, a censura e o governo militar perseguia-o por suas críticas ao poder estabelecido. A partir do AI-5, o governo militar passou a exercer um poder totalitário, outorgando a si mesmo a autoridade de prender, censurar músicas, peças de teatro, reportagens, cassar mandatos eletivos, fechar jornais e revistas, aposentar professores universitários, colocar na ilegalidade

agremiações estudantis e políticas.

Se é para falar sério, vamos então, de fato falar sério. Chico passa, então, a demonstrar o grotesco da situação que ele e o país viviam, através de uma letra sedimentada no contra-senso. Já que não pode relatar o que acontece e da forma como deseja, mostra o seu contrário.

Na primeira estrofe, o paroxismo está na pretensa rejeição do autor a suas composições anteriores. Os "engajados" queriam uma forma mais incisiva? Então, o compositor renega a própria criação anterior e demonstra descrença no seu poder de intervenção. Dá um chute no lirismo, um tiro no *sabiá*, foge para não ver a *banda* passar, afinal essas cantigas podiam ser bonitas, mas não espantaram o mal. Ele falhou e, por isso, quer silenciar e não mais cantar. A própria natureza, na segunda estrofe, acompanha o desvirtuamento social e *desatina* pois o amor-perfeito trai, a sempre-viva, morre, e a rosa cheira mal.

A censura não queria que ele calasse? Então não precisam mais se preocupar. O contra-senso se estabelece quando o cantor resolve, por vontade própria, calar sua voz, não cantar e não falar, mas seu silêncio passa a incomodar seus vizinhos que chamam a polícia e médicos a fim de que o forcem a novamente cantar.

A *roda-viva* resultou numa *pressa danada* - como ele afirma na composição *Cara a cara* feita à mesma época, com essa mesma

temática -, impedindo-o de parar para pensar, de olhar-se no espelho, de estar *cara a cara* consigo mesmo e com a realidade que o cercava. Nem mais podia prestar atenção na canção e no violão, objetos inúteis, vivendo uma vida sem emoção, alguém com *um peito de lata e um nó de gravata no coração*.

CARA A CARA (1969)

Tenho um peito de lata
E um nó de gravata
No coração
Tenho uma vida sensata
Sem emoção
Tenho uma pressa danada
Não paro pra nada
Não presto atenção
Nos versos desta canção
Inútil

Tira a pedra do caminho
Serve mais um vinho
Bota vento no moinho
Bota pra correr
Bota força nessa coisa
Que se a coisa pára
A gente fica cara a cara a cara
Cara a cara a cara a cara
Bota lenha na fomalha
Põe fogo na palha
Bota fogo na batalha
Bota pra ferver
Bota força nessa coisa
Que a coisa pára
A gente fica cara a cara
Cara a cara a cara a cara

Tenho um metro quadrado
Um olho vidrado
E a televisão
Tenho um sorriso comprado
A prestação
Tenho uma pressa danada
Não paro pra nada
Não presto atenção
Nas cordas desse violão

Inútil

Tira a pedra do caminho (...)

Tenho o passo marcado
 O rumo traçado sem discussão
 Tenho um encontro marcado
 Com a solidão
 Tenho uma pressa danada
 Não moro do lado
 Não em chamo João
 Não gosto nem digo que não
 É inútil

Tira a pedra do caminho (...)

Vou correndo, vou-me embora
 Faço um bota-fora
 Pega um lenço agita e chora
 Cumpre o seu dever
 Bota força nessa coisa
 Que se a coisa pára
 A gente fica cara a cara
 Cara a cara a cara a cara
 Com o que não quer ver

Critica o sistema capitalista, particularmente a indústria cultural, cujo objetivo principal, senão o único, é o lucro de seus donos. A indústria do sucesso retira do caminho tudo o que atrapalha, impulsiona a máquina com força e sem dar tréguas às pessoas que estão sob seu comando a fim de que não haja tempo para que elas pensem e dêem-se conta do que de fato acontece.

No estribilho, dois temas são ressaltados: o queimar - *lenha na fomalha, fogo na palha, fogo na batalha* - e a força, metáforas de um sistema pródigo em tudo "queimar" (idéias, músicas, pessoas) para se fortalecer e fortalecer seus lucros, seus objetivos.

Chico, na segunda estrofe, com um sorriso comprado a prestação, uma pressa danada, demonstra toda a sua insatisfação e o sentimento de estar no lugar errado. A televisão, o sorriso forçado, a indústria do sucesso, a roda-viva a traçar os rumos de sua vida, determinando seus passos, trazendo-lhe a solidão. Apesar de não gostar, não consegue se desvencilhar, não consegue dizer não. Era o seu dever servir a coisa, isto é, um sistema que coisifica e que, a todo custo, quer impedir que as pessoas fiquem cara a cara consigo e com a realidade?

Ele próprio afirma:

E entrei pouco a pouco na chamada roda-viva do show. Viajava muito, me desliguei disso [atuação política]. Meu interesse de atuar de certa forma, atuar politicamente e efetivamente, esse interesse ficou de lado.¹³⁹

Nessas composições - *Roda-viva* e *Cara a cara* - o sujeito passa por um processo de aniquilamento, pois, transformado em objeto, passa a ser manipulado por forças maiores que ele - não claramente identificadas - e contra as quais nada consegue fazer.

Em *Roda-viva*, *Cara a cara* e também *Rosa dos ventos*, em sua primeira parte, o objeto das críticas de Chico é o sistema capitalista, que aliena e coisifica as pessoas, impedindo-as de criarem seus destinos,

¹³⁹ Chico..., *O Globo*, 1979, p.6.

de tomarem suas vidas em suas mãos.

Em *Rosa dos ventos*, na primeira parte, o tom lúgubre predomina:

E do amor gritou-se o escândalo
Do medo criou-se o trágico
No rosto pintou-se o pálido
E não rolou uma lágrima
Nem uma lástima
Pra socorrer

E na gente deu o hábito
De caminhar pelas trevas
De murmurar entre as pregas
De tirar leite das pedras
De ver o tempo correr

O universo vocabular escolhido diz tudo: *escândalo, medo, trágico, pálido, lágrima, lástima, trevas...* realidade triste. Impuseram à *gente* - artistas, intelectuais acadêmicos, líderes estudantis e sindicais... - o triste hábito de *ver o tempo correr*, de tudo aceitar, inclusive uma ditadura que faz as pessoas caminharem *pelas trevas*, murmurarem *entre as pregas*, interditando-lhes a liberdade de expressão, impondo o sussurro, o medo, o sacrifício.

Mas o tom lúgubre passa e dá lugar à esperança.

Mas, sob o sono dos séculos
Amanheceu o espetáculo
Como uma chuva de pétalas
Como se o céu vendo as penas
Morresse de pena
E chovesse o perdão

E a prudência dos sábios
 Nem ousou conter nos lábios
 O sorriso e a paixão

Pois transbordando de flores
 A calma dos lagos zangou-se
 A rosa-dos-ventos danou-se
 O leito dos rios fartou-se
 E inundou de água doce
 A amargura do mar

Numa enchente amazônica
 Numa explosão atlântica
 E a multidão vendo em pânico
 E a multidão vendo atônita
 Ainda que tarde
 O seu despertar

O tempo do silêncio se esgotava. Mais como desejo do que como fato, ou então como aviso, Chico passa a descrever a multidão que desperta de seu sono *dos séculos*. As trevas transformam-se em amanhecer, o *sorriso e a paixão* retornam mesmo nos lábios dos mais prudentes, para não dizer descrentes.

A "amargura", até então reinante, se vê invadida pela esperança, pois a *multidão* zangada, não acatará mais a direção pré-determinada - *a rosa-dos-ventos danou-se* -, não aceitará os limites impostos - *o leito dos rios fartou-se e inundou de água doce a amargura do mar*. O aviso está dado: se a situação permanecer nessa *trevas*, a revolta pode vir e ela será violenta, tal uma *enchente amazônica* ou uma *explosão atlântica*.

A esperança se fortalece e se reafirma em *Apesar de você*.

O inimigo, nas três músicas anteriores, subentendido, agora é caracterizado e a discussão se estabelece de forma direta, sem meias palavras. Identificado claramente contra quem se lutava, sobrevém a possibilidade da vitória. O tom de ameaça, subjacente em *Tamandaré*, agora se torna explícito: ditadura militar, o seu poder é risível, o tempo vai passar e as coisas vão ser diferentes. O amanhã vai ser outro. A esperança retorna à temática buarqueana justamente no momento em que a ditadura aperta o cerco.

APESAR DE VOCÊ (1970)
 Hoje você é quem manda
 Falou, tá falado
 Não tem discussão
 A minha gente hoje anda
 Falando de lado
 E olhando pro chão, viu
 Você que inventou esse estado
 E inventou de inventar
 Toda a escuridão
 Você que inventou o pecado
 Esqueceu-se de inventar
 O perdão

Apesar de você
 Amanhã há de ser
 Outro dia
 Eu pergunto a você
 Onde vai se esconder
 Da enorme euforia
 Como vai proibir
 Quando o galo insistir
 Em cantar
 Água nova brotando
 E a gente se amando
 Sem parar
 Quando chegar o momento
 Esse meu sofrimento
 Vou cobrar com juro, juro
 Todo esse amor reprimido
 Esse grito contido
 Este samba no escuro

Você que inventou a tristeza
 Ora, tenha a fineza
 De desinventar
 Você vai pagar e é dobrado
 Cada lágrima rolada
 Nesse meu penar
 Apesar de você
 Amanhã há de ser outro dia
 Inda pago pra ver
 O jardim florescer
 Qual você não queria
 Você vai se amargar
 Vendo o dia raiar
 Sem lhe pedir licença
 E eu vou morrer de rir
 Que esse dia há de vir
 Antes do que você pensa

Apesar de você
 Amanhã há de ser
 Outro dia
 Você vai ter que ver
 A manhã renascer
 E esbanjar poesia
 Como vai se explicar
 Vendo o céu clarear
 De repente, impunemente
 Como vai abafar
 Nosso coro a cantar
 Na sua frente

Apesar de você
 Amanhã há de ser
 Outro dia
 Você vai se dar mal
 Etc. e tal

À medida que as estrofes vão se sucedendo, Chico vai tecendo críticas ao governo militar que, por meio da repressão e da censura, causou danos à nação, e o ameaça com as transformações que virão com o *outro dia*, momento esse em que o governo ditatorial terá que prestar contas à sociedade pelos sofrimentos que causou.

A canção inicia apresentando o autoritarismo - *hoje você é quem manda, falou tá falado, não tem discussão* -, medo e desconfiança - *a minha gente hoje anda falando de lado e olhando pro chão*. O ataque ao regime militar se inicia, pois foi ele que *inventou* esse Estado, e com ele a escuridão, a repressão. A ditadura traz o pecado, mas não quer trazer a democracia - perdão.

O tempo presente é marcado pela escuridão - o sofrimento, *amor reprimido, grito contido, samba no escuro, tristeza, lágrima, penar* - de uma ditadura que queria impedir a vida florescer. Mas, o amanhã nascerá mesmo contra a vontade do governo ditatorial e será marcado pela *luz de um céu a clarear, pela vida, euforia, cantar, água nova, amar ininterruptamente, coro cantando e poesia*.

Em um primeiro momento, parece que Chico retoma a temática "o dia que virá" - típica da canção de protesto dos anos 60: *Apesar de você, amanhã há de ser outro dia*. Diferente, porém, da postura que acreditava que a utopia se cumpriria espontaneamente, Chico afirma que o dia virá, não espontaneamente, mas como consequência do protesto e da ação conjunta das pessoas. A ditadura não conseguiria abafar por muito tempo *nosso coro a cantar*, isto é, a união das pessoas para conquistar novamente a democracia. O *nosso coro* traria a transformação.

Volta a esperança. É possível acabar com a ditadura. Eles,

os militares no poder, não são eternos. Se eles *inventaram* esse tipo de Estado, Chico afirma que os cidadãos podem subvertê-lo, reinventá-lo. O Estado não é uma instituição dada. Se foi criado, pode ser destruído e reconstruído. O amanhã, a *esbanjar poesia*, poderá ter um céu claro, jardins florescendo, *água nova brotando*, desde que o *nosso coro* esteja suficientemente forte e unido para romper os grilhões, para acabar com o silêncio.

FALTA PÁGINA (CAETANO.CDR)

III - É PROIBIDO PROIBIR CAETANO VELOSO

Caetano inaugura uma nova postura dentro do campo intelectual brasileiro. Essa, a princípio, parece uma afirmação categórica, afinal há aqueles que duvidam primeiro da sua condição de intelectual e mais ainda da sua condição de novidade dentro desse campo.

A grande contribuição de um artista é a sua arte, e é através da análise da arte caetânica que se percebe seu grau de ruptura, não só dentro da música, mas no campo mais amplo da cultura nacional. A intervenção de Caetano se dá em direção a campos da vida renegados por muito tempo pela reflexão de esquerda ou de direita, como questões menores: sexualidade, relação homem-mulher, vestimenta, corpo. Não só palavras, mas roupas, cores, movimento.

Caetano traz para o palco e para as ruas do país o dúbio, o controverso da vida privada e pública. Nada é tão claro e preciso. Instaura-se o incerto, a dúvida. Os seus movimentos no palco não seriam excessivamente femininos? O seu cabelo longo, suas roupas coloridas fugiam do padrão do cantor, quanto mais do jeito masculino de apresentar-se. Com ele, explodem-se as certezas no visual, não só nas palavras.

Se, com Chico, à palavra do intelectual veio juntar-se a música, com Caetano, à música e à palavra vieram juntar-se a imagem, a cena, o corpo. O academicismo de uma esquerda dogmática é questionado por um chacoalhar de quadris, cobertos por coloridas roupas de plástico, e uma explosão verborrágica, que parecia brotar do mais recôndito esconderijo reprimido pela intelectualidade nacional.

A - Formação cultural e musical.

Enquanto soldados do eixo e dos aliados se digladiavam na Europa, e Getúlio implantava sua política no Brasil, em Santo Amaro, na Bahia, em 7 de agosto de 1942 nascia o menino Caetano Emanuel Viana Teles Veloso, filho de Seu Zeca, funcionário dos Correios, e Dona Canô. Desde criança ele se diferenciava dos demais meninos. Não gostava de futebol, vivia criando pequenas peças de teatro, incipientes roteiros de cinema, inventava músicas, cantava, dançava, mas o auge de sua infância acontecia no carnaval. Suas fantasias faziam sucesso na pequena cidade.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Em depoimento a Décio Bar, citado por Héber Fonseca (1993, p. 16), Caetano refere-se assim aos carnavais de sua infância: "Bem, aí de fato eu me esbaldava. Não havia na cidade quem não ficasse curioso em saber que fantasia eu iria inventar naquele ano. Eu era muito bom nos disfarces e, às vezes, com uma velha camisola de minha irmã, um chapéu de mamãe, a cara toda pintada, ninguém me reconhecia. A turma da cidade não conseguia entender como eu podia me preocupar tanto com essas coisas de 'maricas'."

Essa paixão pelas artes vai se aprofundando com seu crescimento. Pintura, aprendizado de música - piano e mais tarde violão - paixão pelo cinema e a ligação umbilical com a canção.

Passando pelo cinema italiano, com Pasolini, Antonioni, chegando no cinema francês, especialmente com Godard¹⁴¹, e extasiando-se com o Cinema Novo, sobretudo com a figura emblemática de Glauber Rocha, Caetano nunca escondeu que o cinema sempre foi uma das suas principais paixões. A imagem, o movimento, a linguagem cinematográfica vão estar presentes em suas criações e apresentações no decorrer dos anos. Já em Salvador, escrevia para o Suplemento Literário do *Diário de Notícias*, como crítico de cinema. Era tão forte isso em Caetano que Luís Carlos Maciel comenta:

A lembrança de Caetano que guardo mais forte é a de um jovem aspirante a cineasta; achei que ele desejava fazer filmes (. . .), mesmo quando ele já havia se tornado um músico com relativo sucesso popular, eu continuava a esperar que ele se projetasse como crítico cinematográfico pelo menos, ou como cineasta realmente. Pelos artigos, tinha a certeza de que o que ele gostava e queria fazer na verdade era filmar.¹⁴²

¹⁴¹ Godard promoveu uma revolução na linguagem cinematográfica: desintegração do discurso tradicional, abandono do psicologismo em proveito do comportamento, da liberdade de expressão técnica, de dissonâncias. Espalha em seus filmes desde citações de discursos filosóficos até aquelas que são fruto de suas impressões pessoais provindas de jornais, propagandas, anúncios.

¹⁴² Maciel, 1996, p.187.

Salvador vivia, no princípio dos anos 60 um período de intensa efervescência cultural. Despontava a genialidade de Glauber em artigos polêmicos e, logo a seguir, em filmes desconcertantes. Caetano com Glauber aprendeu a arte de polemizar, e, quando este nos deixa, aquele passa a ocupar o espaço de vanguarda da geração, quase que seu timoneiro. Da sétima arte, Caetano carrega a imagem, o movimento. Mesmo o uso da palavra, nele, passa pelo visual, perceptível em suas experimentações gráficas usadas em artigos escritos na época, assim como em capas e contracapas de discos, e mesmo, em muitas das letras de suas canções.

Afeito aos debates, à leitura e à análise, mesmo que intuitiva, do que se passava ao seu redor, ele resolveu entrar para o curso de filosofia. Não chegou a concluí-lo, desanimado com a estrutura acadêmica, mas nunca desaprendeu a arte de filosofar, normalmente em voz alta e rodeado de holofotes. Entra em contato com o marxismo pelas mãos de artigos de Néelson Coutinho e Leandro Konder; com a literatura nacional por intermédio de João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, além de ler outros pensadores como Sartre, Beauvoir, Nietzsche.

Já no centro do país, na fase tropicalista, travou contato com a poesia concreta. Augusto e Haroldo de Campos, especialmente o primeiro, e Décio Pignatari passaram a ter com ele uma relação muito

próxima: conversas, debates, troca de livros e de informações. Poesia e canção popular novamente próximas, seguindo caminho aberto pelo "Poetinha". Com os poetas concretos e com Zé Celso Martinez, vieram Oswald de Andrade, *O Rei da vela* e a antropofagia, fundamentais na sua criação a partir de então.

Musicalmente, a sua formação começou já em Santo Amaro. Seu Zeca, com voz nada afeita ao canto, gostava muito de ouvir música. Admirador de Dorival Caymmi e Noel Rosa, ouvia e tecia comentários sobre as letras das canções, impressionando o menino Caetano Emanuel. A mãe, Dona Canô, desde cedo lhe ensinava as canções de diferentes épocas e estilos. Some-se a isso as muitas horas de audição de programas musicais das rádios - e mesmo a sua apresentação em alguns desses programas locais -, e pode-se vislumbrar que esse baiano não mais poderia afastar-se dos caminhos da música, e mais especificamente da canção.

Durante o ano de 1965 - aos 13 anos - veio morar no Rio de Janeiro. Com muita freqüência, ia à Rádio Nacional acompanhar de perto a apresentação de Marlene, Emilinha Borba, Linda e Dircinha Batista. A essa relação muito forte com a música desde a infância, vieram juntar-se três fatos que foram decisivos para que Caetano se assumisse enquanto cantor e compositor.

O primeiro deles, o contato, a partir de 59, com aquele que

ele considera o grande gênio da música brasileira: *“Quando apareceu João Gilberto, aquilo me deu critérios totais. Fiquei alucinado, foi uma ligação imediata. (. . .) João centrou uma coisa que era vaga, embrionária e dispersa. Foi uma virada.”*¹⁴³

O segundo, foi o encontro com Gilberto Gil, em 1963, e a sólida amizade e parceria artística que daí surgiu. A musicalidade do companheiro sempre o impressionou; a seu ver, Gil era a própria música. Caetano, em 64, e também logo depois do período tropicalista, havia decidido largar a música, mas foi impedido por Gil:

*Caetano pode fazer muitas coisas. Caetano é multitalentoso. Ele poderia ter intervenções extraordinárias em cinema, em artes plásticas, em teatro, em literatura etc. Acontece que eu já percebia, naquela época, que a música popular iria assumir, como assumiu, um papel especial no Brasil. (. . .) Eu achava que se Caetano, com o talento que ele tem pra música, comprovado, não viesse a fazer música, era como se ele fosse deixar de dar uma contribuição importante para um fenômeno forte que estava acontecendo no Brasil, onde o talento dele poderia ser muito mais potencializado do que em outra área.*¹⁴⁴

¹⁴³ Benevides, s.d, p.12. Heber Fonseca (1993, p. 38) cita outro depoimento de Caetano que dá idéia da importância atribuída por ele a João Gilberto: “Nenhum outro artista brasileiro foi mais decisivo para minha formação pessoal. (. . .) João Gilberto lançou uma luz angelicamente suave e diabolicamente penetrante sobre o passado e o futuro da música popular brasileira e nada pode ser visto aí com propriedade se não se leva em consideração essa luz. Toda cultura e mesmo toda a vida dos brasileiros foi atingida por ela e por ela alquimicamente transformada.”

¹⁴⁴ Transcrição de conversa entre Caetano Veloso, Gilberto Gil e Regina Casé para o Programa Legal, citada por Fonseca (1993, p. 136).

Em Salvador, além de Gilberto Gil, conheceu Gal Costa, Tom Zé. Passou a trilhar os descaminhos da música popular brasileira, realizando as primeiras apresentações profissionais.

O terceiro fato foi a vinda de Maria Bethânia para o Rio de Janeiro, a fim de substituir Nara Leão no espetáculo *Opinião*. Veio, por incumbência do pai, servir de “guardião” de sua irmã mais nova. A eles juntaram-se Gil e Gal Costa. A participação em festivais, em programas de televisão abriu-lhe os caminhos para o sucesso.

O contato com os *Beatles* - através de Gil e dos *Mutantes*-, com Roberto Carlos e a Jovem Guarda - por meio de Maria Bethânia, e com os maestros Rogério Duprat e Júlio Medaglia, adensada com toda a trajetória até agora esboçada, desembocou no Tropicalismo. Aí, então, temos a explosão caetânica *no sol, nos cinco sentidos, no coração do Brasil*.

B - Análise das composições.

1 Valores defendidos.

As primeiras composições de Caetano estão marcadas pelo tema da partida, retratando a sua experiência pessoal quando deixa sua pequena Santo Amaro, aos 18 anos, em direção a Salvador e, mais tarde,

com 23, para o Rio de Janeiro. Mudanças fundamentais ocorrem em consequência dessas trocas de endereço.

Se por um lado percebe-se claramente uma essência universalista em seu trabalho e em sua postura, por outro, a ligação de Caetano às suas raízes sempre foi um fato incontestável. Veja-se *Um dia*. Ele parte, mas já pensando na volta:

Eu não estou indo-me embora
Tou 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

A terra natal tem um valor fundamental em sua criação, em sua vida. Nascer na Bahia, ser brasileiro para Caetano não é simplesmente uma contingência. Ele é o que é por ser baiano, por ser brasileiro.¹⁴⁵ Isso vai corresponder a sua grandeza, sem deixar de ser o seu *limite*:

¹⁴⁵Em entrevista concedida ao *New York Times*, em 22.5.87 (citada por Fonseca 1993, p. 25), Caetano afirma: "Viver no Brasil pode ser difícil, complicado, confuso, mas eu não viveria em qualquer outro lugar."

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

Sabe que não consegue se separar de Amaralina, da Bahia,
 do seu chão. Precisa disso. Sua ida já está preparando a volta:

E eu te direi que num 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
 Tou só preparando a hora
 De voltar
 De voltar

Parte porque necessita fazer isso. Santo Amaro ficou pequena para ele. Precisa ampliar seus horizontes, crescer, amadurecer e mostrar sua arte no *coração do Brasil*.¹⁴⁶ No dia em que eu vim-me embora, a ênfase está colocada nessa necessidade de partir.

¹⁴⁶ Expressão usada mais tarde em *Alegria, alegria*.

NO DIA EM QUE EU VIM-ME EMBORA
 No dia que eu vim-me embora
 Minha mãe chorava em ai
 Minha irmã chorava em ui
 E eu nem olhava pra trás
 No dia que eu vim-me embora
 Não teve nada demais

Mala de couro forrada
 Com pano forte brim cáqui
 Minha avó já quase morta
 Minha mãe até a porta
 Minha irmã até a rua
 E até o porto meu pai

O qual não disse palavra
 Durante todo o caminho
 E quando eu me vi sozinho
 Vi que não entendia nada
 Nem de por que eu ia ainda

Nem dos sonhos que eu sonhava
 Senti apenas que a mala
 De couro que eu carregava
 Embora estando forrada
 Fedia, cheirava mal

Afora isto, ia indo
 Atravessando, seguindo
 Nem chorando, nem sorrindo
 Sozinho pra Capital
 Nem chorando, nem sorrindo
 Sozinho pra Capital
 Sozinho pra Capital
 Sozinho pra Capital
 Sozinho pra Capital...

Não sabia exatamente porque ía, que sonhos possuía. Mas parte, como se fosse algo esperado, sabido, normal, *nada demais*. Não se arrepende, nem olha pra trás.

O tom com que descreve a cena e também a forma como a interpreta, contrasta com a dramaticidade com que o tema dos retirantes

aparecia em trabalhos de compositores da época: sem alarde, simplesmente descreve sua partida, *nem chorando, nem sorrindo*, a tal ponto que a única coisa que sente é o cheiro da mala. Não pode parar, mesmo sentindo-se sozinho na capital, afinal isso precisa ser feito.

Em uma terceira composição dessa mesma fase, o enfoque é de alguém já fora de sua terra que reflete sobre a importância que esta exerce nele: o universal que passa pelo particular.

ONDE EU NASCI PASSA UM RIO
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 onde 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

Já longe de sua terra, na Capital, amplia seus horizontes, conhece a grandeza do mundo, o universal. Mas reconhece que seu

canto, sua produção estão profundamente ligados às suas raízes. A terra de onde veio está em suas entranhas: onde nasceu passa um rio, que deságua no seu coração.

No princípio, preso ao seu chão, vivia num *igual sem fim*, com a sensação de que nada poderia ser modificado. Não percebia que havia o diferente, o estranho, o além de sua cidade e do rio que parecia nem desaguar no mar. O poeta, porém, dá-se conta de que o *mundo é grande*. Existe o mar, e é nele inclusive que deságua o pequeno rio de sua cidade. Sua terra está unida ao restante do mundo. O particular não está desvinculado do universal. Há um *rio* a ligá-los.

Reconhece que sua criação está vinculada às suas experiências primeiras, às suas raízes. O seu rio se liga ao mar, mas para isso precisa *andar pelo chão*: sua criação chega ao universal se passar pela experiência do particular. Talvez por isso sinta que sua partida já é sua volta, pois leva consigo sua terra. Parte, voltando; universaliza a experiência particular.

Analisando o alcance da obra de Caetano, Gilberto Gil afirma que ela:

. . . extravasa os limites da música e da poesia, espalhando-se por todo o litoral cultural da contemporaneidade brasileira, começa hoje a atingir os limites da visibilidade internacional: a planetaridade do alcance vem juntar-se à

*universalidade de essência que sempre a caracterizou.*¹⁴⁷

Essa essência universalista¹⁴⁸ na criação caetânica revigorou-se com o Tropicalismo. Sem perder a ligação com seu chão, Caetano expandiu sua criação, abarcando o além da Bahia, o além do Brasil.

Uma revolução na MPB do país se iniciou durante o festival de 67, quando Caetano apresentou *Alegria, alegria*¹⁴⁹, e Gilberto Gil apresentou *Domingo no parque*, acompanhados, respectivamente dos *Beat Boys* e dos *Mutantes*. O Tropicalismo começava a tomar forma. A inclusão de guitarra elétrica num festival de música popular brasileira, foi causa de fortes discussões. Defensores e acusadores se apresentaram rapidamente. O Tropicalismo, desde o seu princípio, causou polêmica, característica essa que vai acompanhar Caetano Veloso, um dos seus principais criadores e representantes.

Alegria, alegria, para Augusto de Campos, exerceu o mesmo

¹⁴⁷ Gil, s.d, p.6.

¹⁴⁸ Caetano em depoimento dado ao Estado de São Paulo, em 19.5.84 - citado por Fonseca (1993, p.18) - coloca um senão nessa questão: "Saí muito velho da minha cidade. Tinha 18 anos. Então, sou muito tabaréu. Não sou naturalmente cosmopolita e internacional, embora eu queira ser, goste, ache genial quem seja, mas não tenho o espírito natural do imigrante."

¹⁴⁹ Caetano descreve como surgiu *Alegria, alegria* em depoimento dado a Homem de Mello(1976, p. 239-40): "Eu me emociono com uma coisa e penso: vou fazer uma música sobre isso, sobre um cara andando numa cidade grande, vendo revistas, vendo as coisas, pensei nisso. Depois fui escolhendo os elementos que compõem essa coisa (. . .), fui pensando em alguns elementos de letra que dessem bem a imagem do assunto que eu queria tratar e, aos poucos, fui pensando na música como um tema alegre (. . .) e que estivesse habitada por um som muito atual, um som meio elétrico, meio *beat*, meio *pop*, como o que a letra tem(. . .)".

papel que *Desafinado* para a Bossa Nova: uma tomada de posição crítica em face aos rumos da música popular brasileira. A postura oswaldiana é assumida pois, antropofagicamente, Caetano e Gilberto Gil incorporaram os avanços da pesquisa musical feita no exterior, em nível de som e de letra, à nossa música, sem, no entanto, negar a sua própria origem - brasileiros e nordestinos. O Tropicalismo retoma o caminho iniciado pela Bossa Nova de João Gilberto e Tom Jobim - a linha evolutiva dentro da MPB - para dar, segundo o próprio Caetano, *uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação*.¹⁵⁰

Augusto de Campos é muito claro ao afirmar que Caetano e Gil:

*. . . [livram] a música brasileira do 'sistema fechado' de preconceitos supostamente 'nacionalistas', mas na verdade apenas solipsista e isolacionista, e dar-lhe, outra vez, como nos tempos áureos da bossa-nova, condições de liberdade para a pesquisa e a experimentação, essenciais (. . .) para evitar a estagnação.*¹⁵¹

Alegria, alegria rompe com a forma então predominante de canções com um sentido político direto, com uma linearidade na letra e usando, de preferência, o violão para acompanhar. Caetano cria uma

¹⁵⁰ Artigo escrito por Caetano para a Revista *Civilização Brasileira*, de maio de 1966, citado por Fonseca (1993, p.29). Ele ainda complementa, afirmando que "João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás, João Gilberto, para mim, é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente da música popular brasileira."

¹⁵¹ Campos, 1974a, p.152.

letra cinematográfica - "letra-câmara-na-mão"-, certamente influenciado pela arte de Godard e Glauber, sua, tantas vezes declarada, grande paixão.

Canção feita em cima de fragmentos, e fragmentos de uma realidade urbana brasileira com suas peculiaridades e influências, plantada no momento presente de sua realização, "se envolve diretamente no dia-a-dia- da comunicação moderna, urbana, do Brasil e do mundo."¹⁵²

ALEGRIA, ALEGRIA
 Caminhando contra o vento
 Sem lenço sem documento
 No sol de quase dezembro
 Eu vou

O sol se reparte em crimes
 Espaçonaves guerrilhas
 Em Cardinales bonitas
 Eu vou

Em caras de presidentes
 Em grandes beijos de amor
 Em dentes pernas bandeiras
 Bomba e Brigitte Bardot

O sol nas bancas de revista
 Me enche de alegria e preguiça
 Quem lê tanta notícia?
 Eu vou

Por entre fotos e nomes
 Os olhos cheios de cores
 O peito cheio de amores vãos
 Eu vou
 Por que não? Por que não?
 Ela pensa em casamento

¹⁵² Ibid., p. 142

E eu nunca mais fui à escola
 Sem lenço sem documento
 Eu vou

Eu tomo uma coca-cola
 Ela pensa em casamento
 Uma canção me consola
 Eu vou

Por entre fotos e nomes
 Sem livros e sem fuzil
 Sem fome sem telefone
 No coração do Brasil

Ela nem sabe até pensei
 Em cantar na televisão
 O sol é tão bonito
 Eu vou

Sem lenço sem documento
 Nada no bolso ou nas mãos
 Eu quero seguir vivendo amor
 Eu vou
 Por que não? Por que não?

O autor sai a passear - os verbos *ir*, *seguir* e *caminhar* marcam isso - pelo espaço urbano e descreve aquilo que vê, ou então relata as evocações que essa observação lhe traz. É um caminhar sem amarras, *sem lenço e sem documento*. Ele sai às ruas sem compromissos ideológicos ou políticos, e, livre, mostra a realidade que o envolve, ou a forma como ele a percebe. Sua linguagem é entrecortada, estilhaçada. O pouco uso dos verbos - ação - denota a atitude pretendida pelo seu autor: observar.

A vida - o *sol* - se reparte numa série de fatos, pessoas, atos aparentemente disformes e sem nexos. A forma da construção da letra

questiona a aparente racionalidade e logicidade da realidade. A vida, no seu dia-a-dia, não segue esses padrões cartesianos. Se temos *crimes, guerrilhas, bombas, presidentes, bandeiras*, também temos *espaçonaves, Cardinales bonitas, Brigitte Bardot, grandes beijos de amor, pernas, dentes*.

Ao espaço público mais politizado - marcado no período pelas *bandeiras* políticas agitadas e *guerrilhas* reprimidas por *presidentes* (militares) e suas *bombas* - Caetano junta temas também públicos, mas profanos - estrelas de cinema - e temas privados (*beijos de amor, casamento...*). Ora, se era preciso discutir a política, a economia, a revolução, as desigualdades sócio-econômicas, também devia-se discutir o amor, as artes, o erótico, a mulher, a relação entre os sexos, o casamento... sem distinção. Tudo isso faz parte de uma sociedade, da vida de um ser humano e, em conseqüência, também precisa ser pensado se se quiser transformar a realidade.

Nas bancas de revistas, são tantas notícias, fatos, fotos, nomes, tantas cores... Em meio a tudo isso, Caetano sente alegria, mas também preguiça, afinal, *quem lê tanta notícia?* Ele não perde a oportunidade de lançar farpas à imprensa pois esta, com seu colorido, a mostrar fotos e nomes, cria ídolos, passageiros. Os olhos saturados de cores, imagens, rostos acabam por encher o coração, mas de *amores vãos*.

Casamento e escola são trazidos à canção logo após a referência a amores vãos, numa possível relação de valor. Essas duas instituições, vistas como instrumentos de castração, precisam ser repensadas, quando não descartadas: enquanto *ela pensa em casamento*, ele prefere tomar coca-cola e não aparecer mais na escola.

Segue o seu trajeto *por entre fotos e nomes*, isto é, por entremeio a acontecimentos que, no período, rendiam reportagens em jornais e revistas. Caetano ressalta a sua independência. Ele não se atrela a uma postura acadêmica - *sem livros* - e nem tampouco à guerrilha - *sem fuzil*. Não aceita restrições ao seu trabalho, nem o patrulhamento que condenava o acesso aos meios de comunicação de massa. Antropofagicamente, propõe-se a cantar na televisão, não rechaçando-a. Não tem compromissos ideológicos com a esquerda, que renegava os meios de comunicação de massa, as *Cardinales*, *Bardots*, revistas coloridas.

Não se sente preso às convenções sociais, pois nem documentos possui. Mãos e bolsos livres, mente e coração também. Quer viver, *amor. Por que não?* Por que somente a música "politicamente engajada", com seus dois ou três acordes, a falar das tristezas e desgraças, em tom seco e direto, seriam aceitáveis? Por que não se pode ousar com os acordes e notas, com as palavras e com os gestos? Por que também não se pode questionar a problemática cotidiana, o casamento,

a relação homem-mulher? Por que não se pode querer resgatar a alegria, a vontade de viver, sem permanecer num tom de seriedade estéril? *Por que não?*

Essa luta pela liberdade de criação e de ação esteve muitas vezes presente na trajetória de Caetano. Ele sentiu, na própria pele, a perseguição, tanto de uma esquerda que renegava a sua rebeldia quanto da ditadura militar que atacava seus "excessos". Com o advento do AI-5, a repressão militar às artes e a qualquer manifestação contrária ao que estava estabelecido enquanto padrão pelo governo, atinge diretamente Caetano Veloso. Na prisão, durante 45 dias, como um pássaro que não consegue se acostumar, sob hipótese alguma, com a gaiola, entra em depressão. Compõe, sem violão, *Irene*. Simples e despretensiosa, mas um grito de socorro de seu autor.

IRENE

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

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

Eu quero ir minha gente...

Irene é um grito do autor por liberdade, para voltar ao seu lugar. Diante de um quadro tão nefasto, parece estar se perguntando o que fazia ali. Como podem prender um artista, prender a arte? *Eu não sou daqui* e não estou entendendo nada do que estão fazendo comigo. Por que está preso? Clama pela volta ao seu mundo, quer sentir o carinho e o aconchego da família (*Irene*, sua irmã caçula), a tranquilidade para poder ouvir a risada de conhecidos e poder rir com eles.

A dramaticidade, no momento em que foi composta *Irene*, dá lugar à singeleza, à suavidade quando é gravada em estúdio, junto com Gil, companheiro de prisão. O contraste, recorrente na obra caetânica, de novo presente. Ele recria a sua própria composição, como tantas vezes fez e continuaria fazendo com outros compositores.

A prisão de Caetano e Gil realizada pelos militares em 27 de dezembro de 1968, em São Paulo, depois transferidos para o Rio, transcorreu dentro da mais perfeita ilegalidade.¹⁵³ Num período conturbado como aquele, marcado pela censura e pelo braço forte da repressão, não andar ou agir conforme a cartilha prescrita já era motivo

¹⁵³ Sobre os motivos da prisão, Caetano assim se expressa: "Prenderam a gente rápido, não sabiam o que era, depois ficaram sem saber o que fazer... Rasparam a nossa cabeça, não tinham prova de nada, mas não tinham coragem de soltar, porque não conseguiam decidir... Soltar, deixar voltar para a televisão com a cabeça raspada? Não pode... Então confinaram a gente na Bahia, ficamos na Bahia sem trabalhar, feito dois inválidos, uma coisa doída, não podíamos ser fotografados, dar entrevistas, cantar, trabalhar, durante quatro meses" (Pereira e Hollanda, 1980, p.112).

suficiente para ser preso, torturado ou morto. Por outro lado, como reprimir Caetano a não ser não permitindo que as pessoas o vissem. Não havia nada palpável para ser censurado. Não tinha atuação política direta, suas canções tinham um teor de criticidade em seu todo: letra, música, apresentação no palco. A presença física de Caetano incomodava, seus gestos, sua voz, sua roupa, seu cabelo:

*A alegria, a liberdade, a desrepressão, emitidas e transmitidas por personagens públicas (e notórias), são fundamentais sugestões da indagação pessoal sobre a ausência disso mesmo: a alegria, a liberdade, a desrepressão.*¹⁵⁴

A imprensa nada podia informar, somente de forma lacônica, pois censores foram instalados nas salas de redação dos principais jornais do país. Dois trechos de reportagens de época exemplificam isso. O primeiro, um artigo em que José Carlos Oliveira afirma que “circunstâncias não artísticas interromperam a carreira desses artistas há sete meses. De volta à terra natal, ele ficaram calados.” Chama esse silêncio de “premature e dramático”.¹⁵⁵

O segundo exemplo, retirado do JB, é ainda mais incisivo. Proibido de falar, Caetano é obrigado a usar roupas e cabelos “adequados”. Nada mais criminoso do que se calar o artista:

¹⁵⁴ Fonseca, *Zero Hora*, 1981, p.20.

*Lacônico em seus contatos com estranhos, de cabelos curtos e penteados e usando roupas discretas, Caetano Veloso vive há alguns meses na Bahia em ritmo diferente de sua agitada correria artística: limita-se a ir à praia e conversar com sua antiga turma do Teatro Vila Velha. (. . .) A qualquer pergunta de um repórter, ele tem sempre a mesma e lacônica resposta: 'Tenho 26 anos, me chamo Caetano Veloso e moro em Salvador; só posso falar isso.'*¹⁵⁶

Luís Carlos Maciel, por coincidência, mais tarde, ficou preso na mesma cela que Caetano. Os soldados relatavam que ele tinha uma postura bem diferente de Gil. Este pedia um violão e tocava. Caetano era caladão, deprimido com a situação. "Realmente, fiquei pensando: há dois tipos de passarinhos. Os que cantam na gaiola e os que definham nela até morrer, se não forem libertados antes."¹⁵⁷

2 Poder da música.

Caetano teve sempre consciência de sua capacidade enquanto agente/agitador cultural. Em várias de suas composições e em entrevistas e escritos seus, no decorrer dos anos, a reflexão sobre o seu papel e sobre o papel de suas criações estiveram presente.

Em *Superbacana*, ele se apresenta de uma forma nada

¹⁵⁵ Oliveira, *Jornal do Brasil*, 1969, p.2.

¹⁵⁶ *Jornal do Brasil*, 1969.

¹⁵⁷ Maciel, 1996, p. 214.

modesta.¹⁵⁸ Antropofagicamente, apropria-se da linguagem dos super-heróis de cunho marcadamente norte-americano, e fala sobre si mesmo e sobre sua música.

SUPERBACANA

Toda essa gente se engana
Então finge que não vê
Que eu nasci
Pra ser o superbacana

Eu nasci
Pra ser o superbacana
 superbacana
 superbacana
 superbacana

 super-homem
 superflit
 supervinc
 superhist
 superbacana
 Copacabana

Estilhaço sobre Copacabana
O mundo em Copacabana
Tudo em Copacabana
Copacabana

O mundo explode
longe muito longe
O sol responde
O tempo esconde
O vento espalha
E as migalhas
Caem todas
Sobre
Copacabana
Me engana
Esconde o superamendoim
O espinafre biotônico

¹⁵⁸ "Em primeiro lugar não sou nada modesto: sou muito melhor que Gil, Chico Buarque, Milton Nascimento, todos eles. Sou o melhor de todos. *I'm the best!* Agora, musicalmente, sou uma figura híbrida. Não nasci superdotado para isso. Não me adestrei para chegar a uma excelência, como João Gilberto" - Caetano na revista *Elle*, agosto de 1989, citado por Fonseca (1993, p.27).

O comando do avião supersônico
 Do parque eletrônico
 Do poder atômico
 Do avanço econômico

A moeda número um do Tio Patinhas
 Não é minha
 Um batalhão de cowboys
 Barra a entrada
 Da legião dos super-heróis

E eu superbacana
 Vou sonhando
 Até explodir colorido
 No sol nos cinco sentidos
 Nada no bolso ou nas mãos

-- Um instante, Maestro!

Super-homem
 Superflit
 Supervinc
 Superhist
 Superviva
 Supershell
 Superquentão

Já na primeira estrofe ele informa a *toda essa gente*, que ele terá um papel importante.¹⁵⁹ As pessoas podem enganar-se, tentando desconsiderá-lo, fingindo que ele não existe; mas como desconhecer a ele, Caetano, um *superbacana*.

Não é gratuito o uso desse linguajar. Caetano se apresenta como alguém que, sem deixar de usar o seu vasto conhecimento erudito, incorpora a linguagem das massas, sem pruridos e sem medo:

¹⁵⁹ Em entrevista a Luís Antônio Mello (*Jornal do Brasil*, 1981) fala que quando era criança achava que ia ser célebre: "Tinha certeza, tinha uma idéia de celebridade bastante séria. Sentia que ia fazer uma coisa importante, que seria um sábio, um escritor, um

[A música popular] por mais sofisticada que seja, trabalha com os restos do que a música já fez, com o lixo musical do passado e do presente. (. . .) De repente, uma coisa que é feita numa área superbanal termina informando áreas mas densas. O interesse musical intelectualmente mais exigente pode buscar no banal o que os artistas pop procuram nos quadrinhos, nas latas de sopa, para aumentar o repertório das artes plásticas sérias. É uma atitude da arte sofisticada de ir procurar o banal.¹⁶⁰

Situado em seu tempo, não nega a influência da sociedade de consumo e da cultura popular. O super-herói americano (super-homem), os produtos internacionais (*superflit*, *supervinc...*), a cultura de massa, o consumo chegam ao espaço local - Copacabana - e aqui influenciam, espalhando-se por sobre esse mundo, trazendo o universal para o particular (*O mundo em Copacabana, tudo em Copacabana, Copacabana*). Os acontecimentos internacionais, as lutas, as mudanças que *explodem* pelo mundo, *lá longe, muito longe*, aqui chegam e se espalham, por mais que se tente negar, esconder, elas se espalham, mesmo que em *migalhas* sobre nossas cabeças, sobre nosso mundo.

A imagem das pessoas querendo negar o óbvio reaparece mais à frente na letra quando ele afirma *me engana, esconde o superamendoim, o espinafre biotônico*. Esses três produtos, no imaginário popular, são revigorantes: amendoim tido como revigorante sexual;

pensador. Me via velho, com uma barba grande, como um filósofo."

¹⁶⁰ Benevides, s.d, p.13.

espinafre, potencia a força física, a exemplo de *Popeye* - personagem de desenho animado norte-americano; e Biotônico, produto vendido como revigorante físico, fortificante do organismo. Ora, a tentativa de se esconder esses produtos pode ser entendida, portanto, como uma tentativa de camuflar, negar o valor de elementos revigorantes tanto para o corpo (energia sexual - a libido - e força física), quanto para a sociedade, com as transformações trazidas pelo avanço tecnológico (*avião supersônico, parque eletrônico, poder atômico, avanço econômico*) que, ao invés de serem renegados, precisam ser incorporados e antropofagicamente usados, dentro da visão de mundo defendida por Caetano. Era necessário trazer às claras todas essas forças presentes nesse tempo, não somente em nível material, mas também cultural: Tio Patinhas, *cawboys*, super-heróis. Por que renegá-los ou fazer de conta que não existem?

Diante disso, Caetano afirma novamente a sua independência: *nada no bolso ou nas mãos*, numa referência a *Alegria, alegria*. Ele quer continuar a viver e a sonhar, resgatar os sentidos todos, o colorido, o sol. Não ficar preso a um discurso negativista e estéril, nem se deixar levar pela onda consumista e alienada trazida pela acelerado processo tecnológico. Quer mostrar que está acima dessas questões.

Na parte final da canção, a reflexão se volta para a MPB. *Um instante maestro* serve como senha para introduzir esse tema, visto que tal

expressão referia-se a um programa da extinta TV Tupi, apresentado por Flávio Cavalcanti, em que, entre outras coisas, se analisavam os lançamentos musicais. O apresentador assumia o papel de defensor da boa música nacional e os discos, considerados por Cavalcanti influenciados por estrangeirismo, eram sumariamente quebrados no palco. Pois bem, Caetano, logo após essa citação, coloca uma série de estrangeirismo (*super-homem, superflit, supervinc, superhist, supershell*) junto com produtos nacionais - quentão (festas juninas), por exemplo -, como a querer afirmar que a pretensa "pureza" da MPB, defendida pelo apresentador e por tantos outros estava sendo "maculada" pela influência estrangeira e continuava viva, *superviva*.

A sensação de estranhamento que a sua criação e ele próprio causam reaparece em outra de suas composições do período:

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

Como um objeto não identificado
 Como um objeto não identificado
 Que ainda estou sozinho apaixonado
 Como um objeto não identificado
 Para gravar num disco voador

Eu vou fazer uma canção de amor
Como um objeto não identificado

Diferentemente do que em *Baby*, aqui Caetano volta ao discurso indireto. Faz uma canção *pra ela, uma canção singela brasileira, um iê-iê romântico, uma canção de amor*. Novamente demarca a diferença que o separa dos defensores do “purismo” da música popular, representado, de acordo com Tinhorão, por exemplo, pelo samba tradicional e pelos ritmos nordestinos. Se a exigência daqueles era que as letras tivessem um conteúdo social e diretamente político, ele ataca com um *iê-iê romântico*. Opondo-se ao dogmatismo daqueles que criavam, tendo em vista um fim não musical e, para isso, simplificavam os acordes e a letra, ele se afirma um anticomputador sentimental, isto é, não se coloca a serviço de um grupo ou de um partido para ser manejado. Acredita que não se pode menosprezar a capacidade das pessoas simples e, menos ainda, não permitir-lhes o acesso ao que de melhor se produz em nível de criação artística, a despeito de que não entenderão.¹⁶¹ Sua paixão por João Gilberto e a proposta tropicalista passam por esses sentimentos.

¹⁶¹ Depoimento de Caetano citado por Juarez Fonseca (*Zero Hora*, 1989, p.12): “Na minha opinião, é uma burrice da elite pensar que as coisas que estão no mundo não pertençam, em princípio, a todas as pessoas que estão vivas. Maior burrice é pensar que determinadas coisas não podem atingir aos que não têm um nível de informação considerado ‘bom’. A grandeza depende de cada uma dessas pessoas, mas elas têm direito de ter acesso a tudo que há no mundo. Não tenho a menor dúvida e é assim que faço minhas canções.”

Contrariando a postura então reinante nas esquerdas brasileiras do período que renegava o *iê-iê-iê* da Jovem Guarda -, Caetano, fora dos padrões considerados normais ou saudáveis, valoriza Roberto Carlos e sua turma.¹⁶² Em *Alegria, alegria* já havia se manifestado sobre isso quando parodia Roberto e manda *que tudo o mais vá pro inferno*, ou em *Baby* quando aconselha que *você precisa ouvir aquela canção de Roberto*.¹⁶³

Estaria, então, nas fileiras da Jovem Guarda? Também não. Sua canção, mesmo quando romântica ou próxima ao *iê-iê-iê*, não se identifica com elas. Sua criação não segue os padrões convencionados por estes nem por aqueles. Ela nada mais é do que *um objeto não identificado, gravada num disco voador e lançada no espaço sideral*.

A música caetânica, como um disco voador, propõe-se a explorar novos mundos, novas dimensões, lançar-se no *espaço sideral*, abandonando os referenciais já dados; lançando-se, portanto, à aventura, ao diferente, ao novo. Mesmo quando se utiliza do antigo, e ele

¹⁶² Quem chamou atenção de Caetano para a novidade que representava Roberto Carlos foi Maria Bethânia. Também Augusto de Campos (1974b, p. 51.55) deu-se conta da vitalidade que a Jovem Guarda, naquele momento, representava para a música nacional. Valoriza sobretudo a forma descontraída e despojada de cantar de Roberto e Erasmo Carlos: "(. . .) parecem ter logrado conciliar *mass-appeal* com um uso funcional e moderno da voz."

¹⁶³ Alguns cantores ligados à música de protesto, como Elis e Vandrê, criaram uma *Frente Ampla da Música Popular Brasileira* contra o *iê-iê-iê*, que virou programa de televisão, substituindo o *Fino da Bossa*, que estava perdendo a audiência para o programa *Jovem Guarda*. Uma passeata foi organizada com essa mesma finalidade. Elis Regina e Geraldo Vandré estavam na linha de frente. Até mesmo Gil chegou a participar. Nara Leão é a primeira a se insurgir contra o que afirma ser "um horror. Isso parece uma passeata do Partido Integralista. Isso é fascismo". Caetano alertado por Nara não participa (Benevides, s.d, p.20).

o faz com freqüência, é um antigo transfigurado, recriado.

O que de fato Caetano fez nesses anos todos foi colocar em prática a sua crença de que “o papel do artista é mudar a cabeça das pessoas - ou pelo menos ajudar nisso...”.¹⁶⁴

3 Crítica social.

A situação conturbada pelo qual passava o país naquele período esteve presente em muitas de suas composições. A crítica social de Caetano passa não só pela vida pública, mas, também, pelos entremeios de quartos, cozinhas e salas.

O país e suas mazelas são enfocados em sua composição *Divino maravilhoso*. A linguagem é cinematográfica, entrecortando palavras, sobrepondo imagens. É uma composição marcada pela tensão, cuidados, perigos. Toda estrofe inicia por *Atenção*, o que causa uma sensação de susto, paralisa e nos deixa em alerta.

DIVINO MARAVILHOSO
 Atenção
 Ao dobrar uma esquina
 Uma alegria

Atenção menina
 Você vem
 Quantos anos você tem?

¹⁶⁴ Depoimento citado por Roberto Muggiati (1988, p. 237).

Atenção

Precisa ter olhos firmes
Pra esse sol
Para essa escuridão

Atenção

Tudo é perigoso
Tudo é divino maravilhoso

Atenção para o refrão

É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte

Atenção

Para a estrofe
Pro refrão
Pro palavrão
Para a palavra de ordem

Atenção

Para o samba exaltação

Atenção

Tudo é perigoso

Atenção

Para as janelas no alto

Atenção ao pisar o asfalto
mangue

Atenção

Para o sangue sobre o chão
É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte

No início da letra há o único momento de alegria e ternura: a chegada da menina. A singeleza do diálogo - *Quantos anos você tem?* - contrasta com os perigos que o autor vai apontando, para os quais pede cuidado e atenção no decorrer de todo o restante da letra.

A situação não está fácil. É preciso resistir: ter olhos firmes;

estar atento e ser forte; não temer, mesmo que seja a morte, prosseguir, mas tomando cuidados. Aos poucos, fotograficamente, mostra a situação de completa insegurança e medo em que viviam as pessoas que tinham propostas libertárias naquele período. O perigo rondava: prisões, interrogatórios, torturas, mortes, exílio.

Sob a aparência de um sol a tornar tudo *divino maravilhoso*, encontra-se o perigo: assassinatos políticos - *sangue sobre o chão* -, a perseguição e a censura - *atenção para as janelas no alto*. O contraste de um Brasil *divino maravilhoso*, com um outro Brasil em que *tudo é perigoso*, o outro do mesmo, o sol e a escuridão. É preciso ter olhos firmes, prestar atenção para não se deixar enganar. Caetano parece querer a todo momento lembrar: *Se dá conta, menina, a situação não está fácil. Toma cuidado.*

A passeata, com suas palavras de ordem e xingamentos, ocupando o espaço público, contrapondo-se ao que está estabelecido e até mesmo os compositores com seus sambas de exaltação, correm perigo. Podem transformar-se em *sangue sobre o chão*. As críticas, as reivindicações políticas e artísticas estavam proibidas. O duro asfalto pode transformar-se em mangue e te engolir. A rua está interdita às manifestações, à arte.

Mas, apesar disso, *não se pode temer a morte*, não se pode desistir; é preciso permanecer *atento* para não se deixar ludibriar, e *forte*,

para continuar a jornada, prosseguir.

Enquanto seu lobo não vem continua na mesma linha de denúncia da situação do país. Essa composição se constrói dentro de um campo semântico marcado pela idéia do reprimido, do interdito: *debaixo de, sob, escondido, veredas, sombras, botas, lama.*

ENQUANTO SEU LOBO NÃO VEM
 Vamos passear na floresta escondida
 Meu amor
 Vamos passear na avenida
 Vamos passear nas veredas no alto
 Meu amor
 Há uma cordilheira sob o asfalto

A Estação Primeira de Mangueira
 Passa em ruas largas
 Passa por debaixo da avenida Presidente
 Vargas

Presidente Vargas

Vamos passear nos Estados Unidos
 do Brasil
 Vamos passear escondidos
 Vamos desfilar pela rua onde Mangueira
 passou
 vamos por debaixo das ruas

Debaixo das bombas das bandeiras
 Debaixo das botas
 Debaixo das rosas dos jardins
 Debaixo da lama
 Debaixo da cama
 Debaixo da cama

Passear, conhecer, desfilar, protestar: somente se for *escondido, por debaixo das ruas, senão o lobo vem e "come", bate, prende, mata.* A arte para se manifestar precisa burlar a censura,

esconder-se pois a realidade do país, apesar de ainda ter rosas nos jardins, estava marcada por *bombas, bandeiras, botas e lama*.

Quanto tempo essa situação perduraria? Sob uma aparente quietude (a idéia do passeio) ou mesmo da inexistência de vida, há uma floresta escondida, uma cordilheira sob o asfalto e a Mangueira desfilando sob a Avenida. Apesar da repressão militar - *botas*, a vida continua e muito forte, prestes a estourar pois como esconder por muito tempo uma floresta, uma cordilheira e a Mangueira? O reprimido virá à tona.

Caetano Veloso critica a sociedade, não privilegiando tão somente o aspecto sócio-econômico - predominante nas composições ligadas ao nacional-popular. Ele também quer uma revolução nos costumes: quer a liberdade no campo artístico, nas relações de gênero, nas relações familiares, na forma de vestir-se e manifestar-se. Essas são algumas de suas lutas que devem ser travadas e que estão presentes em várias de suas composições e em seus depoimentos e entrevistas.

Em *Eles*, percebem-se claramente vários desses aspectos. Sua crítica dirige-se tanto aos considerados *conservadores*, quanto aos *avançados*. O próprio título dessa composição já é, por si, sugestivo. O compositor se exclui do grupo que descreve. Deixa demarcado: *Não faço parte desse grupo, desse sistema com seus costumes e tradições e seus velhos chavões*.

ELES

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
Crêem na existência do bem e do mal
O porão da América
O bem e o mal
Alegres ou tristes
São todos felizes durante o Natal
O bem e o mal
Tem medo da maça
A sombra do arvoredor
O dia de amanhã
Eis que eles sabem o dia de amanhã
Eles sempre falam num dia de amanhã
Eles têm cuidado com o dia de amanhã
Eles cantam os hinos no dia de amanhã
Eles tomam bonde no dia de amanhã
Eles amam os filhos no dia de amanhã
Tomam táxi no dia de amanhã
É que eles têm medo do dia de amanhã
Eles aconselham o dia de amanhã
Eles desde já querem ter guardado
Todo o seu passado no dia de amanhã
Não preferem São Paulo, nem o Rio de Janeiro
Apenas têm medo de morrer sem dinheiro
Eles choram sábados pelo ano inteiro
E há um só galo em cada galinheiro
E mais vale aquele que acorda cedo
E farinha pouca meu pirão primeiro
E na mesma boca senti o mesmo beijo
E não há amor como o primeiro amor
Como primeiro amor
Que é puro e verdadeiro
E não há segredo
E a vida é assim mesmo
É pior a emenda do que o soneto
Está sempre à esquerda a porta do banheiro
E certa gente se conhece no cheiro
Em volta da mesa
Longe da maça
Durante o Natal
Eles guardam dinheiro
O bem e mal
Pro dia de amanhã

Eles se reúnem em volta da mesa, talvez de refeições ou de reuniões, mas, tanto em uma quanto em outra, de uma maneira formal; longe do quintal, local mais descontraído, próprio para a brincadeira das crianças ou para se ficar à sombra das árvores, despreocupadamente, ou mesmo longe de local mais íntimo, visto que fogem do prazer, afinal eles têm medo da maçã.

Para eles a vida começa no ponto final, isto é, nada se tem para discutir. Tudo está determinado: o que é bom e o que é mau, o futuro - *eles sabem o dia de amanhã* -, os costumes, as ações. O maniqueísmo, traço forte do período, é apresentado em nível privado, familiar. *Eles se arvoram o direito de determinar/diferenciar o bem do mal, numa postura que impossibilita o questionamento. De antemão, as coisas estão dadas.*

Costumes, tradições, crenças e dogmas acabam por amarrá-los, prendê-los, fazendo-os reprimir seus instintos - *têm medo da maçã* -, seus sentimentos - *amam os filhos no dia de amanhã* -, não lhes permitindo viver, pois o medo os impede - *é que eles têm medo do dia de amanhã*. Caetano critica neles a excessiva preocupação material com a herança dos filhos - *apenas têm medo de morrer sem dinheiro* -, assim como a herança autoritária trazida por uma tradição patriarcal em que o pai era o chefe e mandava na mulher e nos filhos - *e há um só gallo em*

cada galinheiro. Essa tradição acaba se espalhando pela sociedade, onde o homem ainda detém o poder de mando, e é também perceptível pelas relações nada democráticas presentes na sociedade brasileira, em especial no período em que essa música foi composta.

Na parte final da música, a crítica se direciona ao conservadorismo predominante no país que exalta os comportamentos tradicionais, consolidados e aceitos, a mesmice instaurada. Face ao medo do novo, do diferente, *eles* se agarram ao mesmo, ao usual e consolidado. Sem segredos, sem novidades, sem possibilidade de questionar o estabelecido. Caetano constrói essas críticas através de algumas imagens. A pieguice do primeiro amor, *na mesma boca*, o mesmo beijo, sem segredos. Pureza? Verdade? Ou simplesmente o medo de se lançar em busca de novos prazeres, outras sensações.

Enfim, presos às tradições familiares - *em volta da mesa* -, renegando a sexualidade que não se restringisse àquela padrão - *longe da maçã* -, presos aos dogmas e a tradições religiosas, aos bens materiais, aos maniqueísmos, aos seus medos - *durante o Natal, eles guardam dinheiro, o bem e o mal, pro dia de amanhã*.

Identifica-se nesta composição também uma crítica à esquerda brasileira, que será retomada com mais intensidade em *É proibido proibir*. As esquerdas, preocupadas com às transformações de natureza macroestrutural, deixaram de ocupar-se das questões culturais

ou comportamentais, como a relação homem-mulher, a sexualidade, os tabus familiares e religiosos. Isto resultava do fato de eles pensarem que, antes que ocorressem transformações sócio-econômicas, seria perda de tempo preocupar-se com outras questões consideradas menores. Essa maneira de encarar o mundo fez com que Caetano mantivesse um distanciamento das esquerdas brasileiras. Admirava a sua luta pela justiça social, mas como ele mesmo afirma:

Sempre tive um pouco de grilo com o desprezo que se votava a coisas como sexo, religião, raça, relação homem-mulher. Tudo era considerado alienado, pequeno-burguês. Quer dizer, sexo não dava, religião não dava, tudo não dava. Eu sentia que as questões que, para mim, pareciam muito importantes nunca podiam ser consideradas; e eu era considerado sonhador, artista.¹⁶⁵

O maniqueísmo, separando claramente o bem do mal, era tema recorrente no discurso de grande parte das esquerdas do período. No campo cultural, como já antes se afirmou, a arte era usada como instrumento de conscientização, tendo em vista a revolução. Defendiam o purismo da cultura nacional-popular que não podia ser afetada pela influência estrangeira. A aceitação dessas influências nada mais era do que a aceitação do imperialismo - americano especialmente - e de seus padrões.

Crítica-se também o teleologismo das esquerdas, para quem a revolução se instauraria, independente de se querer ou não, pois era uma lei natural. "É assim mesmo."¹⁶⁶ Diante desse quadro, percebe-se claramente porque Caetano foi rechaçado pelos seguidores de uma esquerda acostumada a seguir os preceitos - muitas vezes dogmáticos - de uma direção partidária, na maioria das vezes pouco democrática.

Críticas semelhantes se aplicavam de igual modo a quem estava no comando do país, com seu sistema autoritário e inibidor. O diferencial da crítica caetânica é que ela mostra que o bem e o mal não são tão claramente definidos, pelo menos em algumas áreas. Se, por um lado, era evidente a repressão - em seus diversos níveis - vinda da direita, encabeçada pelos militares, não era menos verdade a carga repressiva presente entre os militantes das esquerdas, se não em nível político, mas facilmente perceptível na dificuldade de aceitar um comportamento que fosse diferente dos padrões tradicionais, seja na forma de vestir, cantar, compor, transar, relacionar-se... Sem dúvida que não podemos igualar um e outro tipo de repressão. Em seu conteúdo e em suas conseqüências,

¹⁶⁵ Pereira, Holanda, 1980, p. 108.

¹⁶⁶ Em entrevista a Décio Pignatari (*O Globo*, 1981, p.21), Caetano se refere ao maniqueísmo presente nas esquerdas do período: "Existe um tipo de pessimismo revolucionário com o qual eu nunca me identifiquei, desde menino. Uma espécie de coisa assim: 'nada que existe hoje interessa, é só pra enganar; só vai valer depois da revolução, depois que houver uma insurreição.' Eu detesto esse tipo de pensamento em qualquer área. (. . .) Eles dizem: 'você está sentindo prazer? Não acredite. Isto está servindo à CIA'. Ora, isso não existe. É uma espécie de paranóia esquisita: 'agora não vale nada, só vale depois que a gente tomar [o poder]'".

percebem-se diferenças, mas não se tem como negar pontos convergentes. Se não podemos falar do monstro vitimizado, certamente podemos falar da vítima a incorporar atitudes do monstro.

Sem dúvida foi essa a principal razão pela qual Caetano teve um relacionamento tumultuado com os dois lados em disputa no período: ele mostrou tanto para a esquerda quanto para a direita o seu caráter arcaico e repressivo, guardadas as diferenças entre ambas. Sua luta pela liberdade se atreveu a ir além do caráter público, quis penetrar no caráter particular, doméstico, grupal.

4 Público e privado.

A tentativa de Caetano de politizar o cotidiano ou de cotidianizar a política, passa pela necessidade que sente de levar à esfera pública o que se passa na esfera privada. *Baby* é uma das composições que trata sobre esse tema.

BABY
Você
Precisa saber da piscina
da margarina
da Carolina
da gasolina

Você
Precisa saber de mim
Baby baby
Eu sei que é assim
Você

Precisa tomar um sorvete
Na lanchonete
Andar com a gente
Me ver de perto

Ouvir
Aquela canção do Roberto
Baby baby
Há quanto tempo
Você
Precisa aprender inglês
Precisa aprender o que eu sei
E o que eu não sei mais
E o que seu não sei mais
Não sei
Comigo vai tudo azul
Contigo vai tudo em paz
Vivemos na melhor cidade
Da América do Sul
Da América do Sul
Você precisa
Não sei
Leia na minha camisa
Baby baby
I love you
Baby baby
I love you

Abandonando o distanciamento presente em *Eles* e *Panis et circenses* (adiante analisada), aqui Caetano fala diretamente com o interlocutor, de uma forma muito próxima. O uso de *you* e *baby* indicam essa conotação. Caetano dá a entender que está interagindo com o seu interlocutor e, de uma forma carinhosa, passa-lhe alguns conselhos a partir de suas convicções.

No início da canção, o primeiro recado: *you* precisa estar no mundo, mas não em um mundo restrito. É preciso saber *da piscina, da margarina, da Carolina, da gasolina*, isto é, é preciso interessar-se pelas

questões públicas, seja em nível cultural ou econômico, como pelas privadas, seja o lazer ou questões domésticas. Necessário estar aberto às diferentes facetas da realidade: lazer, produção industrial, discussões culturais ou crises econômicas.

Chama para si a leveza do dia-a-dia: o sorvete, a lanchonete, o andar, ver-se de perto. Essa leveza choca-se com a postura exigida pelos músicos ligados à linha nacional-popular: seriedade, discussão de temas considerados pertinentes (em que não se incluía, num primeiro momento, prazer, lazer, mundo privado...), distanciamento emocional. Enfim, longe de piscinas, margarinas, Carolinas, sorvetes, lanchonetes, Roberto, canções de amor...

Não renega Chico, nem Roberto Carlos. Em sua visão é importante aceitar o diferente, o diverso; acabar com a hipocrisia e com o maniqueísmo reducionista. Convida sua interlocutora a abrir-se para uma realidade mais ampla, aprender as coisas que ele já aprendeu, enfim, a livrar-se do seu mundo asfixiante, "quadrado".

Caetano sabe que suas idéias não são facilmente aceitas. Elas divergem das correntes predominantes na música e no pensamento da esquerda, ligadas a uma proposta nacional popular do "Partidão", seja da direita, ligada ao *status quo* vigente. Lembra, no entanto, que, antes de renegá-lo, é preciso conhecê-lo, conhecer melhor a sua postura e a de seus companheiros. Antes de renegá-los, andem com a gente,

aproximem-se.

A relação de Caetano com o espaço público se dá de uma maneira diferenciada, por exemplo, do que em Chico Buarque. Se compararmos *Carolina* com *Baby* veremos traços dessa diferença. Enquanto Chico insiste para que sua musa saia de seu mundo e ocupe seu espaço lá fora, lançando-se na vida, Caetano busca alertar para a necessidade de ela se preocupar com os problemas da vida, seja do espaço público, seja do privado. Se em Chico a participação na vida política, o debate das questões sociais, a injustiça social ocupavam um espaço fundamental e estavam, especialmente nesse período, na linha de frente de sua produção artística, em Caetano, a preocupação com o resgate e a transformação do espaço privado, da cultura, do comportamento ocupam esse lugar. O que de fato faz é trazer o espaço privado para a discussão no âmbito público, questionando os dogmas, os costumes e tradições da família e da sociedade burguesa.

A atuação política, em sentido estrito, não fez e não faz parte dos planos de Caetano. Nos anos 60, em meio às esquerdas, afirmar que *"Eu sou mau para a política"*, soou como sacrilégio dentro do catecismo pelo qual as esquerdas, no geral, se regiam. A sua atuação social se dá pelo seu trabalho, suas criações, seu engajamento, portanto, é a sua arte:

Não sei julgar isso [questões políticas] e também não me sinto com muita energia para resolver essas questões. Não

*vai adiantar muito mesmo se eu ficar dez anos estudando isso, vou acabar um político micho. Eu faço música, minha energia vai em outra coisa, me sinto ligado a tudo que acontece, mas através do que eu faço.*¹⁶⁷

Caetano propõe a politização do cotidiano ou a cotidianização da política. De fato, é isso que fez e é por isso que causou tanta controvérsia. Esquerda e direita não queriam ou não haviam pensado nisso, e, como ele mesmo afirma em *Sampa, à mente apavora o que ainda não é mesmo velho*.

Essa busca por politizar o cotidiano aparece com muita força em *Panis et circenses*. A família representada pelas pessoas da sala de jantar, com suas tradições pequeno burguesas, somente se preocupam *em nascer ou morrer*.

PANIS ET CIRCENSES

Eu quis cantar
 Minha canção iluminada de sol
 Soltei os panos sobre os mastros no lar
 Soltei os tigres e os leões nos quintais
 Mas as pessoas na sala de jantar
 São ocupadas em nascer e morrer
 Mandei fazer de puro aço
 Um luminoso punhal
 Para matar o meu amor e matei
 As cinco horas na Avenida Central
 Mas as pessoas da sala de jantar
 São ocupadas em nascer e morrer

¹⁶⁷ Pereira, Holanda, 1980, p. 107. No mesmo depoimento, mais adiante: "Só que eu acho, no caso da arte, o engajamento não se dá por essa via [engajamento extra-artístico]... Se dá, eu acho, pela via do seu engajamento com aquilo que você faz... é você tentar viver mais completamente, mais intensamente o significado daquilo que você está fazendo" (p.108).

Mandei plantar
Folhas de sonho
No jardim do solar
As folhas sabem procurar pelo sol
E as raízes procurar, procurar
Mas as pessoas da sala de jantar
Essas pessoas da sala de jantar
São as pessoas da sala de jantar
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer
Essas pessoas na sala de jantar
Essas pessoas na sala de jantar

Caetano, para demarcar que não faz parte desse pequeno e restrito mundo burguês, fala das *peessoas da sala de jantar*. A impessoalidade, presente em *Eles* retorna. Não está preocupado nesse momento com as pessoas dos palanques políticos ou dos escritórios, bancos ou da praça. São *as pessoas da sala de jantar*, nas suas relações privadas, familiares, grupais.

Inicia afirmando que sua canção vem trazer uma proposta de vida intensa - *canção iluminada de sol* -, liberando os instintos mais profundos - *soltei os tigres e os leões*, procurando com isso superar as interdições presentes *na sala de jantar*. Sua intenção foi desestabilizar as tradições da família burguesa, lançando sobre ela dúvidas, desnorteando-a, enfim, soltando os *panos sobre os mastros no lar*. De fora, no quintal, não à mesa, busca chamar-lhes a atenção para o ridículo que representam, mas nada consegue. Essas pessoas não querem ou não podem mais ouvir pois aceitam o que está traçado, não se preocupam

com o que está acontecendo, com aquilo que fazem, com os costumes que repetem, com os tabus que carregam. Para elas o que importa é nascer e morrer, o resto, isto é, a vida que acontece nesse intervalo já tem seus padrões determinados.

Eles, *essas pessoas da sala da jantar*, não sonham. Mas o autor não desiste. Nos jardins da casa - portanto, novamente enfatizando que não está nesse mundo, que não foi aceito, ou melhor, que não quer fazer parte dele, mas quer tentar transformá-lo -, Caetano planta, com suas canções, as folhas e as raízes do sonho, que procuram penetrar no solar por todos os lados, mas não conseguem. Mesmo que *essas folhas e raízes* da árvore do sonho tenham crescido e buscado envolvê-los, *as pessoas da sala de jantar* não percebem ou não querem se deixar levar.

Fica claro nessa música uma das intenções da criação musical caetânica: penetrar no dia-a-dia das pessoas, mesmo aquelas mais trancafiadas, para tentar trazê-las à vida, para mostrar-lhes que é possível soltar os *tigres* e os *leões*, que é possível sonhar. Reconhece, porém, que tal tarefa é inglória. Todas as suas tentativas não conseguem atingir seu objetivo. De fato, podemos perceber o autor questionando o poder de sua criação, o poder da canção. Desejo, intenções não são suficientes.

Outro aspecto marcante na trajetória de Caetano se configura na forma como ele ocupa esse espaço público. Através de

festivais, *show business*, entrevistas e debates polêmicos na mídia escrita, espetáculos, televisão, a polêmica esteve, de uma forma ou de outra, presente.

Cabe retomar dois momentos dessa trajetória para compreender a relação de Caetano com o espaço público. Primeiro, os seus espetáculos. Neles a imagem transgressiva, através da forma de apresentar-se, o remelexo, as roupas, o cenário, ocupava um lugar fundamental. Cabe exemplificar com o "festival marginal", como os tropicalistas chamaram as apresentações realizadas por eles na Boate Sucata, no Rio de Janeiro, logo após o episódio do Tuca. Ali Gil, Caetano e Os *Mutantes* desconstruíam no palco a MPB. Ruídos, guitarras, berros, cambalhotas, o inusitado.¹⁶⁸ Marisa Alves de Lima, em artigo publicado no período, sintetizou o que aconteceu e seu significado:

Às favas a opinião pública, os preconceitos, a mania de tudo certinho, quadradinho, bonitinho. É proibido proibir mesmo! Seja o que for (ou haja o que houver). Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes estão dispostos a agüentar com todas as conseqüências pelo direito de ser o que são. Guitarras elétricas em ritmo de loucura. Luz psicodélica. Gritos. Muitos gritos. Urros até. Uma verdadeira alucinação. Noventa minutos. Na Sucata. Caetano, Gil, Os Mutantes. E Johnny, um americano intranquilo. Um show? Talvez. Acima de tudo uma afirmação. De talento. De

¹⁶⁸ De acordo com Carlos Calado (1995, p. 141), "no pequeno palco da boate, aconteceu de tudo durante a temporada do show (. . .). Caetano dançava, rebojava, dava cambalhotas, plantava bananeira e até mesmo cantava deitado no chão. Os arranjos das músicas incluíam muitos berros, ruídos e distorções das guitarras dos *Mutantes*."

*inconformismo. (. . .)Uma espécie de happening motivado pelo entusiasmo do público.*¹⁶⁹

O segundo momento dessa relação com o público passa pelo uso que ele faz da televisão. No início da carreira participou de programa na TV Record, *Essa noite se improvisa*, apresentado por Blota Jr., em que os participantes, a partir de uma palavra sorteada, tinham que lembrar uma canção que a contivesse e cantá-la. Caetano, com seu vasto conhecimento musical aliado a sua boa memória, transformou-se, junto com o jovem Chico Buarque, em vencedor assíduo dessas disputas. Esse programa, assim como os festivais transmitidos pelas redes de televisão, serviu para torná-lo conhecido do grande público. Chamavam atenção o seu cabelo comprido e desregrado, sua forma de vestir nada tradicional. Carlos Calado lembra que “enquanto seus adversários ganhavam flores e bombons das fãs, Caetano recebia dezenas de pentes.”¹⁷⁰

Sua segunda marcante incursão na televisão se deu entre outubro e dezembro de 68, no programa *Divino maravilhoso*, na TV Tupi, programa semanal, gravado e mostrado às segundas-feiras, à noite. A concepção geral do programa era da trupe tropicalista. Calado¹⁷¹ definiu

¹⁶⁹ Alves de Lima, *O Cruzeiro*, out. 1968, p. 104-5.

¹⁷⁰ Calado, 1995, p.101.

¹⁷¹ *Ibid.*, ver p. 143-153, em que Calado retrata com detalhes e fotos o programa em

o programa como “uma verdadeira farra”. Verdadeiros *happenings* aconteciam em frente à câmara de televisão. Os programas seguiam uma linha debochada e anárquica. Como exemplo, para enfatizar a proposta caetânica de explodir as verdades pré-concebidas seja na cultura, nos costumes, na música, num deles o cenário montado era uma grande jaula, dentro da qual Caetano, Gil e os convidados representavam um grande banquete de mendigos. As grades eram quebradas ao final por Caetano, cantando, de Roberto Carlos, *Um leão está solto nas ruas*.

Ou então o programa próximo ao Natal em que Caetano ataca a hipocrisia reinante em muitos “lares burgueses”, com o propalado espírito natalino. *Alegres ou tristes, são todos felizes durante o Natal* - já havia se referido a esse tema em *Eles*. O polêmico baiano canta a marchinha natalina *Boas festas*, de Assis Valente, com um revólver apontado para a sua cabeça.¹⁷² *Kitsch? Chocante? Aterrador?* Ou simplesmente a forma caetânica de ocupar o espaço público para questionar as mazelas reinantes entre quatro paredes?

questão.

¹⁷² “As provocações fizeram parte da natureza do programa *Divino maravilhoso* desde sua estréia na TV Tupi, mas nada se comparou ao impacto de uma cena exibida na antevéspera do Natal de 68 (. . .). [Aproveita] a data religiosa para aplicar uma solene bofetada na careta da ‘família burguesa de classe média’. (. . .)Foi uma cena agressiva, brutal mesmo (. . .) que envenenava o chamado ‘espírito natalino” (Ibid., p. 152).

5 Postura caetânica - seu manifesto.

Vivemos num país em que convivem o que há de mais moderno, seja na música (Bossa Nova), arquitetura (*monumentos*, Brasília), no urbano (Ipanema), com o que há de mais antigo e tradicional, sejam palhoças, sertões, matas, Iracemas. É nesse país que Caetano constrói a sua arte e, através dela, o seu manifesto intelectual. *Tropicália* e *É proibido proibir* são composições representativas dessa postura.

A viagem pelo Brasil, já presente em *Alegria, alegria*, continua em *Tropicália*. Esta composição foi marcante para o Tropicalismo, movimento que iniciava e que foi tomando conta das discussões culturais do país:

*De repente todo mundo começou a falar em Tropicalismo. Gente de gabarito, escritores, compositores, jornalistas, artistas plásticos, músicos e dramaturgos passaram a orientar sua produção em função do movimento.*¹⁷³

Diferente de *Alegria, alegria*, essa canção começa num clima amedrontador:

TROPICÁLIA
Sobre a cabeça os aviões
sob os meus pés os caminhos

¹⁷³ Neves, *O Cruzeiro*, 1968, p.54-59.

aponta para os chapadões
meu nariz

Eu organizo o movimento
eu oriento o carnaval
eu inauguro o monumento no planalto
central
do país

Viva a bossa sa sa
Viva a palhoça ça ça ça ça

O monumento é de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde atrás da verde mata o
luar
do sertão

O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga estreita e
torta
E do joelho uma criança sorridente feia e
morta
Estende a mão

Viva a mata ta ta
Viva a mulata ta ta ta ta

No pátio interno há uma piscina
Com água azul de Amaralina
Coqueiro brisa e fala nordestina
E faróis
Na mão direita tem uma roseira
Autenticando eterna primavera
E nos jardins os urubus passeiam a tarde
inteira
Entre os girassóis
Viva Maria iá iá
Viva a Bahia iá iá iá

No pulso esquerdo o bang-bang
Em suas veias corre muito pouco sangue
Mas seu coração balança a um samba
De tamborim

Emite acordes dissonantes
Pelos cinco mil alto-falantes
Senhoras e senhores ele põe os olhos
grandes
Sobre mim.

Viva Iracema ma ma

Viva Ipanema ma ma ma ma
Domingo é o fino da bossa
Segunda-feira está na fossa
Terça-feira vai à roça
Porém

O monumento é bem moderno
Não disse nada do modelo do meu terno
Que tudo mais vá pro inferno
Meu bem
Que tudo o mais vá pro inferno
Meu bem

Viva a banda da da
Cármem Miranda da da da da

A imagem traduzida pelas palavras iniciais e pelo som sugerem um clima de invasão eminente. Aviões sobrevoando a área, caminhões a se aproximar. Mas, ao invés de tanques, é o nariz do autor que aponta para os chapadões do país.

A invasão caetânica se faz. A partir do Planalto Central, ele começa a dissecar o Brasil. O clima tenso do início - retrato da situação vivida no período - dá lugar à descontração de um país onde convivem *bossas e palhoças, matas e mulatas*, novidade e tradição. Fugindo de uma visão maniqueísta e, por isso mesmo, determinista, do Brasil que, a partir de pressupostos marxistas ortodoxos, somente enxergava relações de dominação e exploração, subdesenvolvimento causado pelo imperialismo ianque, Caetano vê o Brasil de uma forma diferenciada. Não aplica aqui o catecismo tradicional de esquerda ou direita, mas novamente, antropofagicamente, cria a sua cosmovisão. O Tropicalismo

parte da realidade que se apresenta - daí a necessidade de descrição presente inicialmente nessas composições -, mostra a feiúra, a beleza, o inadequado, o *kitsch*, o preconceito presente, para, a partir de tal constatação, desmistificar os valores falsos. Nelson Motta sintetiza isso ao afirmar:

Denunciar tal atitude [a filosofia caipira e preconceituosa brasileira], criticá-la e partir para uma desmistificação desses valores mesquinhos e falsos, que prejudicam a visão mais ampla do País, é o objetivo principal do Tropicalismo. É preciso gritar bem alto: 'Olha, nós somos assim'. E em seguida partir para, através do ridículo, construir algo de novo.¹⁷⁴

Aqui, Brasil, nada parece ser tão mecanicamente analisado. Certos acontecimentos ou fatores escorrem por entre os dedos e não são palpáveis ou passíveis de serem abarcados por explicações lógico-formais. O monumento moderno é apresentado sem porta, portanto sem uma entrada nos moldes tradicionais, mas esta entrada existe e é *uma rua antiga estreita e torta*. A imagem triste de uma criança feia e morta é cortada pelo seu sorriso e pela sua mão estendida.

A piscina, construída no pátio interno, convive com a *água azul de Amaralina*; *faróis* urbanos convivem com *coqueiros*, *brisa* e *fala nordestina*. Como querer simplificar esse país? Como não ver o óbvio,

¹⁷⁴ Neves, *O Cruzeiro*, 1968, p.54-59.

oculto somente para quem não quer ver?

Analisando o país, Caetano retoma a temática já presente em outras de suas composições: o maniqueísmo. Por um lado, a direita - encarnada pelos militares e seus sequazes - a tentar provar que o país passava a viver com eles *uma eterna primavera*, para isso seguram *uma roseira* em suas mãos. As melhorias econômico-sociais viriam, pois eles amavam o país e não queriam transformá-lo em uma sucursal do comunismo, desejo de seus inimigos contra os quais lutavam. Esse jardim, no meio dos girassóis, onde possivelmente antes havia rosas, agora arrancadas para serem carregadas na mão direita, passeiam os *urubus*, sedentos pela morte, a vigiar do alto o que acontecia para, a qualquer sinal de perigo, atacar suas vítimas.

Por outro lado, percebe uma esquerda, com suas várias facções, uma delas a defender a luta armada, também com pouca vivacidade entre seus seguidores, pois *em suas veias corre muito pouco sangue*, mas corre uma dose exagerada de regras e preconceitos.¹⁷⁵ Mesmo assim, pode-se perceber que, nesse meio, o coração ainda está funcionando pois ele balança quando ouve um samba de tamborim. Estes ainda são capazes de sentir a vida que palpita na música aqui produzida. Caetano parece dizer que, mesmo discordando em vários

¹⁷⁵ Essa crítica se agudiza mais tarde, no episódio do Tuca, adiante analisado.

pontos de seus métodos e de suas idéias, ainda assim acredita que possuem aspectos louváveis. Sem dúvida, a luta por uma sociedade igualitária, com condições de vida melhores, especialmente para quem mais precisava, e a busca por uma conscientização política precisa ser destacada. Muito se deve a esses que lutaram por uma utopia na clandestinidade, às vezes no meio da mata, fugindo da repressão, abandonando a família, filhos. Como não enxergar isso? Mas também como não enxergar seus defeitos, seus preconceitos, seus dogmas?

O clima de censura em que vivia o país, Caetano traz presente ao se refere aos acordes dissonantes, espalhados *por cinco mil alto-falantes*, lembrando o clima orwelliano de *1984*, em que o Grande Irmão - Estado - vigia a tudo e a todos ininterruptamente, onipresente. Os *olhos grandes* vigiam-no. Como a lembrar *Grande sertão: veredas*, não dá nome ao censor, o chama de "ele", o inominável, qual o cramulhão de Rosas.

Continuando a viagem pelo Brasil, repassa seu cenário musical de então. Da bossa a Roberto Carlos, passando por mulatas, Cármen Miranda e *A banda*. Nossa riqueza musical não pode ser reduzida aos padrões de puristas-nacionalistas, chamados por Augusto de Campos de Tradicional Família Musical, a defender o "autêntico" som nacional. Para esses o mesmo Campos lembra o *Epigrama de marcial* (século I):

*Só admiras os velhos, só a arte
dos mortos move a tua pena
Sinto muito, meu velho, mas não vale
a pena morrer para agradar-te.*¹⁷⁶

Aqui tem espaço para Chico e Cármen Miranda, samba de morro e Bossa Nova, Roberto Carlos e ele próprio, Caetano, enfim para todos aqueles que façam boa música. E àqueles que se recusam a enxergar esse óbvio, lembra o refrão de Roberto: “Que tudo o mais vá pro inferno.”

O papel dionisíaco de Caetano por vários momentos se manifestou e continua a se manifestar pelos palcos do Brasil. A sua luta pela liberdade de ação e de expressão, contra as interdições e censuras ao corpo e às idéias, tiveram no episódio do Tuca, em 68, um momento emblemático.

É PROIBIDO PROIBIR
A mãe da virgem diz que não
E o anúncio da televisão
Estava escrito no portão
E o maestro ergueu o dedo
E além da porta há o porteiro, sim
E eu digo não
E eu digo não ao não
E eu digo é proibido proibir

É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir

¹⁷⁶ Campos, 1974c, p. 15.

Me dê um beijo, meu amor
 Eles estão nos esperando
 Os automóveis ardem em chamas
 Derrubar as prateleiras
 As estantes, as estátuas
 As vidraças, louças, livros, sim
 E eu digo sim
 E eu digo não
 E eu digo é proibido proibir

É proibido proibir
 É proibido proibir
 É proibido proibir
 É proibido proibir

*Cai no areal na hora adversa
 Que Deus concede aos seus
 Para o intervalo em que esteja a alma
 imersa
 Em sonhos que são Deus*

*Que importa o areal e a morte e a
 desventura
 Se com Deus me guardei?
 O que eu me sonhei que eterno dura
 Esse que regressare.¹⁷⁷*

Expressão de um tempo sombrio, carregado de censuras, nessa canção, dentro do espírito 68, do maio francês, Caetano se propõe a atacar todas as proibições, sejam morais, físicas ou ideológicas.

Contra a interdição ao prazer, ao sexo, representada pela *mãe da virgem* que diz não, Caetano diz não ao não. Contra a coerção ao ir e vir e à vigilância social de porteiros a vigiar as portas, ele grita que *é proibido proibir*. Mesmo diante de um sistema político que insistia em afirmar a liberdade de seus cidadãos, buscando manter nas sombras os

desmandos contra os direitos humanos, Caetano vem afirmar que, mesmo se nas aparências existe saída-liberdade - pois há portas -, de fato essa pretensa liberdade é vigiada, afinal *além das portas há o porteiro, sim*, isto é, alguém a impedir a completa libertação das interdições. Caetano afirma que a repressão existe *sim* e é preciso dizer *não* a ela. Liberdade vigiada seria de fato liberdade? Permanecer fisicamente livre até o momento em que seguisse as regras estabelecidas pelo governo militar ou então poder criar livremente até não atingir os dogmas da direção partidária, seria de fato liberdade? A porta pode estar aberta, mas existe um porteiro a controlar as entradas e as saídas. Os algozes estão lá, além da porta, nos esperando.

Derrubar as convenções, as tradições, a mesmice! Caetano ataca o mundo intelectual, parte dele enclausurado em seus escritórios e bibliotecas a produzir livros e mais livros, dogmas e mais dogmas. Entre estantes. Como estátuas imóveis, inertes. Coloque-se por terra tudo isso: vidraças, louças, livros, prateleiras, estátuas, intelectuais. Nada é para sempre, tudo pode ser desfeito, quebrado, desmontado. Caetano tem coragem de dizer *não*, assumindo o papel de questionar até mesmo o inquestionável.

Mais do que a música em si, mais do que a letra feita em

¹⁷⁷ A parte em itálico corresponde a poema de Fernando Pessoa.

cima dos acontecimentos do Maio Francês, a apresentação de *É proibido proibir* transformou-se num marco dentro da MPB, pois Caetano trouxe ao espaço público, as mazelas a que estava submetido o artista brasileiro: entre as patrulhas ideológicas de esquerda e a censura castradora da direita. Criava sob a coerção física dessa e a coerção moral-ideológica daquela.

A letra da música e o som que misturava guitarra, baixo, bateria, vozes estridentes, completaram a performance. Vaias podiam vir, como vieram, e muitas, mas, ao invés de amordaçar e intimidar Caetano, serviram como estopim, combustível para o que ainda faltava: transformar aquelas imagens em palavras. E elas vieram. E elas jorraram. O Brasil exposto num palco.

Caetano assumia corajosamente o papel de expor o que acontecia, sem freios, sem medo, *sem lenço e sem documento*. Manifesto contundente contra a repressão à liberdade de expressão seja de que lado viesse. *É proibido proibir*, é proibido censurar. Liberdade de criação, liberdade para vestir-se do que jeito que se quisesse, liberdade para viver. Dionísio a comandar o palco, a chamar à vida, a lutar contra as interdições do pensar, do sentir e do manifestar.

O manifesto escrito sempre foi, desde o Caso Dreyfus¹⁷⁸, um

¹⁷⁸ Dreyfus, oficial francês, de origem judaica, foi acusado e julgado culpado de vender

instrumento privilegiado do intelectual e mesmo considerado como um dos seus fator instituintes. Se analisarmos Caetano, podemos considerar, entre tantos dos seus manifestos, um dos que marca sua ruptura com o antigo modelo: o seu discurso improvisado durante sua apresentação no Tuca, em 15 de novembro de 68, durante a eliminatória do III Festival Internacional da Canção.

No meio de um público predominantemente de jovens universitários, pretensamente a parcela culta do seu país, Caetano se vê enfrentando vaias ensurdecedoras. Vaiava-se somente a sua música *É proibido proibir?* Não. Mas ao contexto todo em que se dava a aparição dessa figura inovadora. O público politizado e "open mind" vê diante de si um baiano, vestido com roupas de plástico e coloridas, com cabelos grandes e desalinhados, que não se apresenta de forma tradicional, mas movimentava os quadris e, ainda, acompanhado de um conjunto de rock

segredos militares à Alemanha em 1894 e condenado à prisão perpétua na ilha do Diabo. Zola elabora um documento a favor de Dreyfus, divulgando-o pela imprensa, com o título de *J'Accuse*, acusando os juízes de agirem sob pressão do Ministério da Guerra. A ele vem juntar-se conhecidos e respeitados homens do mundo intelectual francês. Tais pensadores usaram da celebridade conquistada em outros campos, seja da ciência ou da literatura, para influenciar em outros campos da sociedade, no caso o campo político, criticando o poder estabelecido em nome de uma concepção global de homem. Esse fato marca o aparecimento da figura do intelectual moderno, definido a partir da sua atividade política na sociedade, que busca influir nos seus rumos, ou, como nos diz Soares (1985, p.147), "aqueles indivíduos cuja principal função na sociedade não é só a de criar símbolos, mas também a de organizar a hegemonia de uma ou de outra classe. Neste caso, a ênfase é colocada nas funções social e política do intelectual, sem que com isso se desconsidere a especificidade de seu trabalho."

que seguia o mesmo ritmo de seu anfitrião¹⁷⁹, e, para completar o manifesto, um *hippie* norte-americano que entra palco adentro gesticulando e berrando palavras incompreensíveis. A platéia de esquerda, como todo bom Narciso, *acha feio o que não é espelho*. E mais do que isso: se vê atacada pois pode perceber o quão atrasada está. A sua postura libertária não era tão libertária assim. A quebra de tabus só poderiam ir até determinados padrões. Esse choque consigo mesmo não permite outra reação que não a violência, pois alguém teve a coragem de mostrar a eles próprios que não eram tão avançados quanto pensavam ser.

Não seriam necessárias palavras, mas elas vieram, afinal Caetano nunca as dispensa.

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder. Vocês têm coragem de aplaudir esse ano uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir o ano passado. São (sic) a mesma juventude que vão sempre, sempre, sempre matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem. Vocês não estão entendendo nada, nada, nada. Absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Hoje eu vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival não com medo que o Sr. Chico de Assis pediu, mas com coragem... Quem teve esta coragem de assumir essa estrutura e fazê-la

¹⁷⁹ Carlos Calado (1995, p. 132) fala sobre a roupa usada por Caetano e Os Mutantes na ocasião: "Criadas por Regina Boni (. . .), todas as roupas foram feitas de plástico brilhante. Caetano entrou no palco com uma camisa verde-limão e uma espécie de colete prateado, além de um enorme colar de dentes pendurado no pescoço; Rita estava com vestidinho cor-de-rosa; Arnaldo e Serginho com capas alaranjadas."

explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém. Foi Gilberto Gil e fui eu. Vocês estão por fora. Vocês não vão vencer. Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabe a quem? - Tem som no microfone? - Vocês são iguais sabe a quem? Aqueles que foram no Roda-viva e espancaram os atores. Vocês não diferem em nada deles. Vocês não diferem em nada. E por falar nisso, viva Cacilda Becker, viva Cacilda Becker! Estou comprometido a dar esse viva aqui, não tem nada a ver com vocês. O problema é o seguinte, vocês estão querendo policiar a música brasileira. O Maranhão apresentou, este ano, uma música com arranjo de Charleston. Sabem o que foi? Foi a 'Gabriela' do ano passado, que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar, por ser americana. Mas eu e o Gil já abrimos esse caminho. O que vocês querem? Eu vim aqui pra acabar com isso. Eu quero dizer ao júri me desclassifiquem, eu não tenho nada a ver com isso, nada a ver com isso. Gilberto Gil. Gilberto Gil está aqui comigo para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com isso tudo de uma vez. Nós só entramos em festival pra isso, não é ... Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja o festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim, entendeu. Mas eu tenho que dizer isso, baby. Sabe como é. Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês... Se vocês forem em política como forem em estética, estamos feitos. Me desclassifiquem junto com o Gil. Junto com ele, tá entendendo. E quanto a vocês... O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto. (Volta a cantar:)

*"Me dê um beijo meu amor
Eles estão nos esperando
Os automóveis ardem em chama
(Berrando) Derrubar as prateleiras, as
estantes, as estátuas, as vidraças,
livros, sim.
E eu digo sim. E eu digo não ao não. E eu
digo*

(Gritando:)]É proibido, proibir - fora de tom, sem melodia. Como é júri não acertaram qualificar a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, heim! É

assim que eu quero ver. Chega!"¹⁸⁰

A quem se destinava esse manifesto? Quem eram os seus interlocutores? Aqueles estudantes que o vaiavam? Também eles, mas não somente. Direccionava-se a uma intelectualidade de esquerda, fortemente marcada por padrões de comportamento rígidos, que estava querendo *policar* a produção cultural brasileira. Direccionava-se a um governo militar cerceador de liberdades, para quem *É proibido proibir* soava como insulto. Direccionava-se aos seus companheiros, os cantores e compositores ligados à música popular brasileira, a fim de sacudi-los de suas posições conformistas, a repetir fórmulas consagradas e que agradavam ao público em festivais organizados para isso. Direccionava-se aos músicos de protesto que acreditavam que, ao fazerem suas composições dentro do catecismo ditado pela esquerda¹⁸¹, já estariam fazendo a sua parte no processo de salvação do país.

Esse conjunto de fatores acaba constituindo o manifesto caetânico que o institui enquanto intelectual, mas não na linha de seus antecessores. Ele inaugura um novo estilo. O que se viu naquela noite não

¹⁸⁰ Transcrição feita por Héber Fonseca, 1993, p.91. A parte em destaque, no meio do texto, refere-se ao trecho suprimido da gravação lançada em compacto simples pela Philips.

¹⁸¹ Gil lembra isso em seu desabafo feito logo após o incidente: "Não temos culpa se eles não querem ser jovens. É isso mesmo, querem que a gente cante sambinhas. Mas não tenho raiva deles não, eles estão embotados pela burrice que uma coisa chamada Partido Comunista resolveu pôr na cabeça deles" (Calado, 1995, p.136).

foi simplesmente a apresentação de um cantor, mas a instauração de um novo estilo de intelectual.

Uma das chaves para entender o diferencial representado por Caetano dentro da música popular brasileira e, mais especificamente, dentro do mundo intelectual brasileiro, está sintetizado nesse protesto. Imagem, corpo, roupa, sons, movimento e palavras conjugados para expressar idéias, exercer o papel de crítico do que estava estabelecido, contestar as "verdades" inquestionáveis, esbrachar a sociedade para ela mesma.

Torquato Neto tem a última palavra sobre esse jeito caetânico de ser:

[Caetano] vem reafirmar tranqüilamente, para o Brasil inteiro, que estar vivo significa estar tentando sempre, estar caminhando entre as dificuldades, estar fazendo as coisas, e sem a menor inocência. (...) Está na batalha. Não está nessa aí de esperar sentado, chorando, curtindo à moda conformista como fazem os inocentes (inocente é sempre útil) do meu país. Caetano está mandando ver, como sempre.¹⁸²

¹⁸² Neto, *Última Hora*, 1971.

CONCLUSÃO

VOCÊ PRECISA SABER DE CHICO E CAETANO

Através da pesquisa realizada e da sua concretização nesta dissertação, buscou-se comprovar o papel fundamental que o músico popular brasileiro, aqui representado por Caetano Veloso e Chico Buarque, teve no contexto brasileiro dos anos 60. A atenção esteve voltada não somente para o seu trabalho enquanto músicos ou poetas - aspectos já tratados com sobeja maestria por outros pesquisadores -, mas, sobretudo, para a importância e o papel que exerceram na sociedade brasileira de então, pois, através de sua arte, assumiram uma postura crítica frente ao governo militar e à ditadura por estes implantada, assumindo a condição de porta-vozes de uma sociedade que foi calada.

Para tanto, percorreu-se uma trajetória que procurou caracterizar e analisar vários momentos. Num primeiro passo apresentou-se a realidade do Brasil no período. A partir de 1964, vivia-se no país sob um regime de ditadura militar, que havia implantado um Estado burocrático-autoritário, que, se, por um lado, buscava manter certos

mecanismos de consulta popular, permitindo eleições em alguns níveis ou mesmo a existência de alguns grupos ou instituições independentes, por outro, como lembra bem O'Donnell, não deixa pairar nenhuma dúvida “de que são os governantes [no caso os militares e seus asseclas] os que definem os grupos cuja existência é permitida e sob que condições.”¹⁸³ No período entre 1964 e 1968 a repressão se deu sobretudo em relação às lideranças que faziam um trabalho junto às camadas populares (operariado e camponeses sobretudo), atuando, enquanto militantes políticos, em sindicatos e organizações populares do campo e da cidade. Os maiores índices de prisões e processos nesse período ocorreram entre estudantes, profissionais liberais ou com formação superior e professores.¹⁸⁴ Fica clara, então, que a repressão privilegiou o campo intelectual, procurando cortar a ligação dos intelectuais com as massas.

Da tomada do poder pelos militares até 1968, o trabalho artístico - inclusive o mais engajado ligado ao teatro, à música ou ao cinema - pôde-se desenvolver e o fez com um grau de inventividade até então pouco visto no país. Ao governo militar pareceu, a princípio, que tais manifestações não chegariam a contestar de fato o seu poderio, permitindo, então, a circulação do ideário esquerdista nos meios

¹⁸³ O'Donnell, 1979, p.123.

¹⁸⁴ Os dados mais completos são mostrados por Ridenti (1993), cabe ressaltar alguns: entre os processados judicialmente entre 1960-1970, 16,39% eram das camadas de base (lavradores - 2%, militares de baixa patente - 2,8% e trabalhadores manuais urbanos - 11,6%); 25,83% eram das camadas de transição (autônomos - 6,9%, empregados - 9,7%, funcionários públicos 3,6%, militantes - 0,8%, técnicos médios - 4,6% e outros - 0,3%) e 57,78% eram das camadas médias e altas intelectualizadas (artistas - 0,9%, estudantes -

acadêmicos ou artísticos. Porém, em 1968, quando o regime se deu conta de que a voz do músico popular brasileiro, através de sua produção artística, seria capaz de favorecer à aglutinação de pessoas, especialmente estudantes secundaristas e universitários, em movimentos de contestação do Estado burocrático-autoritário,¹⁸⁵ intensificou a repressão sobre a produção artística. A tesoura da censura passou a ser freqüente e ferrenhamente usada pelo governo militar a partir do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968.

Outra constatação importante do estudo foi a situação de perplexidade do intelectual acadêmico de esquerda diante da situação por que passava o país. Cai por terra a teoria da revolução brasileira, baseada na crença rezada pelo Partido Comunista do Brasil que considerava inevitável a revolução socialista, antecedida por uma revolução burguesa, feita pela união entre classe operária, governo e o “empresariado progressista”. Essa teoria não era capaz de explicar o golpe de 64. A partir daí, a esquerda se dividiu em vários grupos, alguns dos quais radicalizaram o discurso, e outros, também a prática. Para eles era necessário derrubar a ditadura, mesmo que para isso fosse preciso recorrer à luta armada. A exemplo de Cuba, dos ensinamentos de “Che” Guevara e da teoria de Régis Debray¹⁸⁶, a revolução precisava ser construída.

30,7%, professores - 9,4%, profissionais liberais ou com formação superior - 15%, religiosos - 0,8%, empresários - 0,2% e oficiais militares - 0,7%).

¹⁸⁵ Roberto Schwarz (1978, p.63) afirma que “durante estes anos [64-68], enquanto lamentava abundantemente o seu confinamento e a sua impotência, a intelectualidade de esquerda foi estudando, ensinando, editando, filmando, falando etc., e sem perceber contribuiria para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração maciçamente anti-capitalista”.

¹⁸⁶ Ver Debray, 1967.

Na música popular, a tendência nacional-popular assumiu esse discurso, produzindo uma obra preocupada essencialmente com o conteúdo das canções, que precisariam ser didáticas e auxiliar na conscientização das massas. Buscava-se uma aproximação entre artista e povo, às vezes de uma maneira mais figurada que real. Mas esse não foi o único caminho aberto nesse período.

Incorporando os avanços e a modernidade trazidos para a música nacional pela Bossa Nova e preocupados em dar um passo adiante nesse projeto, mas sem desconsiderar a realidade social em que estavam inseridos, surgiram Caetano Veloso - com sua trupe tropicalista - e Chico Buarque.

Eles são fortemente influenciados pela conjuntura política, musical e comportamental do período. A década de 60 foi uma época marcada pelo espírito inovador e contestatário da contracultura, que teve na música, concretamente no rock, um de seus canais privilegiados de manifestação. A contestação dos velhos padrões, a necessidade de se criar novas e diferentes formas de manifestação; a descrença na forma ocidental de ver o mundo, fez com que a juventude enfatizasse o resgate dos sentidos, do prazer, da livre manifestação. Woodstock, *hippies*, paz e amor, pacifismo, maio francês, barricadas, protestos, liberdade sexual, *flower power*, direitos civis, liberdade de expressão, gurus orientais, viagens lisérgicas fizeram parte da busca por ampliar a percepção de si e do mundo, liberando corações e mentes das amarras. Bob Dylan de um lado

do oceano, os *Beatles*, do outro, acabam encarnando, na música, esse desejo profundo de liberdade.

Na América Latina, de Violeta Parra a Mercedes Sosa, de Victor Jara a Sílvio Rodrigues, buscou-se transformar a canção em veículo, não só de valores estéticos, mas também políticos, clamando por justiça e liberdade, *hablando* uma linguagem que calava fundo num povo expropriado e sem voz; os artistas causavam desassossego nas pessoas por mostrar, poética e musicalmente, a realidade atroz em que se vivia, o que preocupava os donos do poder, pois estes se viam contestados em suas crenças e ações.

No Brasil, com Tom Jobim e João Gilberto, a música popular brasileira adquiriu a maioria formal e estética, que vai desembocar no Tropicalismo de Caetano e na genialidade de Chico. Não que eles sejam os exemplos únicos de uma transformação pela qual passou a canção popular em nosso meio, muitos outros poderiam ser citados como tendo produzido uma obra significativa musicalmente, mas poucos como eles poderiam ter congregado ao caráter propriamente musical, uma importância nos rumos comportamentais e, especialmente, na criação de uma maneira nova do intelectual se manifestar. No Brasil dos anos do silêncio, num período, conturbado e perigoso, por certo, mas também criativo e arrojado¹⁸⁷, foram eles que assumiram a condição de porta-vozes de um povo amordaçado.

Como intelectuais, são sujeitos históricos, frutos de uma

sociedade e de suas contradições, portadores de um capital cultural, adquirido durante suas trajetórias de vida, nos estudos e contatos acadêmicos, familiares e musicais estabelecidos, que os tornam capazes de dar-se conta das contradições de seu tempo e de expressá-las em sua produção e ação. Para além ou através de sua especialidade, a criação musical, envolvem-se em questões evocadas em seu tempo, exercendo aí o seu papel político-social. Buscam questionar o que pretensamente se apresentava como consolidado, desvelando a sociedade para ela mesma, desmascarando o Brasil dos anos de chumbo, marcado pela ditadura, repressão e censura.

Os intelectuais até os anos 60 eram predominantemente acadêmicos que produziam uma reflexão sobre o Brasil e estavam ligados ao pensamento de esquerda, especialmente ao ideário do PCB, se não enquanto partidários, pelo menos enquanto “companheiros de caminhada”. Eles se viram por um lado calados pela ditadura militar: alguns foram exilados ou se auto-exilaram, outros foram sumariamente aposentados de suas cátedras, muitos sofreram perseguições, foram processados, presos. Por outro lado, seu silêncio também é decorrente da perplexidade diante da situação nacional. Suas teorias não eram suficientes para explicá-la; o discurso que produziram sobre o Brasil (junto com a idéia de revolução, as organizações populares, o poder das esquerdas) desgastou-se pelas circunstâncias. Portanto, se, por um

¹⁸⁷ Para Schwarz (1978, p.69), na década de 60, “o Brasil estava irreconhecivelmente inteligente.”

lado, foram calados pela censura que lhes negou o acesso ao espaço público para proferir a palavra, escrita ou falada, por outro, esboçaram uma reação pífia pois se viram desacreditados e descrentes de suas teorias. Precisaram retirar-se, viver uma quaresma intelectual para se refazerem.

Nesse quadro, abriu-se uma brecha. Os artistas, antenas da sociedade, passaram a ocupar esse espaço: se viram na responsabilidade de suprir o vazio deixado pelo intelectual acadêmico, mas não o fizeram da mesma maneira. Diante de uma situação kafkaniana, a palavra, principal instrumento do intelectual, manteve sua primazia, mas, nas mãos do artista, sofreu metamorfoses para permanecer ocupando o espaço público. O artista transformado em intelectual, especialmente o músico popular, apropriou-se dela e a transmitiu pela voz, pelas letras, pelo remelexo do corpo. Agora a linguagem do intelectual não era tão somente o discurso tradicional do livro, do artigo em revistas ou em jornais especializados. Nem era a das intermináveis discussões em fóruns envoltos pela pompa dos cânones até então creditados como o *locus* do intelectual. Os versos, a música, o *happening*, o corpo, os festivais, a televisão, os *shows* ampliaram o espaço em que o intelectual podia expressar seu protesto, sua revolta, proferindo o grito que não era somente seu, mas de todos os que sofriam a cassação da palavra. Durante esse período, muitas vezes, essa foi uma das poucas maneiras que se pode contestar nesse país.

Tivemos então a voz de um Chico Buarque a ocupar o espaço público, contribuindo com sua arte para que nós brasileiros pudéssemos sentir e dar-mos conta do que se passava ao nosso redor. Ouvimos sua voz levantar-se contra as atrocidades de um regime capaz de dizimar seus inimigos, impedi-los de expressar-se. Trabalhando a palavra, burilando-a artisticamente¹⁸⁸, preocupado não só com o conteúdo didático, mas em fazer arte e da melhor qualidade, Chico Buarque consegue ser a voz que relata, poeticamente, as atrocidades causadas pela ditadura: *Hoje você é quem manda. Falou, tá falado. Não tem discussão. Mas, apesar de você, amanhã há de ser outro dia. Viu-se obrigado, devido à situação que o país vivia, a falar sério, a dar um chute no lirismo, um pega no cachorro, e um tiro no sabiá, dar um fora no violino, fazer a mala e correr pra não ver a banda passar, afinal era preciso afastar o cálice cheio de vinho tinto de sangue*".¹⁸⁹

Os tropicalistas, por sua vez, também foram autênticos intelectuais, pois eles assumiram um discurso político não somente nas letras das suas canções, mas também através do jogo com as imagens, usando o corpo, os cenários, os sons. Inauguraram dentro do campo intelectual, uma outra linguagem para manifestar-se. Não prescindiram da palavra, mas buscaram ir além dela. A imagem, o gesto, o cenário também falam. Questionaram o comportamento, as

¹⁸⁸ "O estudo da obra de Chico revela uma paixão pela palavra, que ele trata quase sensorialmente; pela palavra que, nele, é instrumento de magia. Pois Chico é um alquimista verbal" (Menezes, 1982, p.203).

relações, os sentimentos. É a roupa de plástico, a guitarra elétrica, o conjunto de *iê-iê-iê*, os gritos histriônicos, a postura anarquista. *Sem lenço, sem documento*, renegaram todo o autoritarismo, de esquerda ou de direita; gritaram que *É proibido, proibir*. Uma visão de Brasil complexa, onde conviviam *bossas e palhoças, matas e mulatas, bandas e Carmen Miranda*, mas um Brasil onde *nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira entre os girassóis*.¹⁹⁰

Tinham a mesma proposta? Decididamente não. Caminhos opostos? Também não. Chico e Caetano construíram caminhos diferentes e, ao mesmo tempo, complementares.¹⁹¹ Heloísa Buarque de Hollanda ajuda a esclarecer essa questão:

O que me parece mais importante nessas figuras foi o debate que abriram entre nós. Haviam os adeptos do Chico, aqueles que defendiam uma ação política mais frontal (e que certamente aprenderam com ele, a arte da alegoria política e da coragem pública que nele foi insuperável) e haviam os adeptos do Caetano, aqueles que defendiam a revolução do comportamento, a agressão dirigida de forma direta para a base política do sistema, como as noções conservadoras de família, sexualidade, relações pessoais, etc. Gostaria de dizer que os dois certamente foram naquela hora as duas importantíssimas faces de uma moeda extraordinariamente definitiva na formação de suas gerações e que ambos foram igualmente a expressão

¹⁸⁹ Partes de *Apesar de você, Agora, falando sério e Cálice*, composições de Chico Buarque.

¹⁹⁰ Partes de *Alegria, alegria, É proibido proibir e Tropicália* de Caetano Veloso.

¹⁹¹ Wisnick assim se expressa sobre a relação Caetano e Chico: "As correspondências, afinidades e diferenças entre Chico Buarque e Caetano Veloso precisam ser acompanhadas de perto, porque elas contêm as correlações mais significativas. Não é à-toa que freqüentemente um é jogado contra o outro: sabe-se que são realmente duas forças. No entanto, temos a mania maldita de só enfrentar a complexidade da cultura brasileira na base da exclusão, de Emilinha ou Marlene, a Mário de Andrade ou Oswald de Andrade, e daí a Chico Buarque ou Caetano Veloso" (Buarque de Hollanda, 1996, p.77).

*concreta de uma vanguarda radical nas artes brasileiras sob a pressão da ditadura militar.*¹⁹²

Se fizéssemos uma alusão aos mitos greco-romanos, talvez pudéssemos falar de Apolo e Dionísio para entender o que aproxima e o que distingue Chico e Caetano. Filhos de um mesmo pai, com juventude eterna e ligados as artes, um mais ao som musical - Apolo - exímio tocador de lira; outro, à imagem - Dionísio - em sua homenagem teriam surgido as primeiras apresentações teatrais. Apolo, deus da música e da poesia, encarregado por Júpiter de difundir a luz, sedutor e possuindo o dom dos oráculos. Dionísio, jovial e galhofeiro, sempre com um cortejo de bacantes, ninfas e pastoras a segui-lo, gritando e soando os seus instrumentos musicais, o deus do vinho, aquele que liberta o espírito de todas as preocupações, que busca o prazer, a diversão, a orgia.

Continuando nos entremeios dos mitos, talvez o Chico apolíneo e o Caetano dionísíaco pudessem ainda nos remeter à figura de Prometeu, responsável por roubar o fogo dos deuses e trazê-lo aos humanos. Talvez eles tenham trazido o fogo capaz de acender a indignação e a revolta entre os brazuca-humanos, diante de um quadro de repressão e censura, e por isso tenham sofrido a perseguição daqueles que se pretendiam os donos da chama sagrada do saber ou daqueles que se consideravam os donos dos destinos da nação.

De formas diferenciadas, Chico e Caetano foram intelectuais

¹⁹² Holanda, 1996 (depoimento de Heloísa Buarque de Holanda concedido ao autor).

que colocaram seu capital cultural a serviço da causa democrática e da liberdade de expressão. Através de sua criação artística, de seus valores e de seu agir posicionaram-se contra o governo militar e as atrocidades cometidas pela ditadura, questionando o que estava estabelecido, mostrando, enfim, a sociedade para ela mesma. Seguindo o *Bom conselho*¹⁹³, deixaram o regaço do lirismo, brincaram com o fogo dos *anos de chumbo* e se *queimaram*, mas não se entregaram ao comodismo das belas salas envidraçadas. Afinal *está provado que quem espera nunca alcança*.

Enfim, nos conturbados *anos de chumbo* em que o aparato repressivo cerceou a **palavra** do intelectual, essa **palavra** impedida de ser falada, revestiu-se de **linguagem poética**, de **sons** e de **imagens**, passando a ser difundida pela música. O espaço intelectual, normalmente associada no imaginário popular a sisudez de universidades, bibliotecas e livros, se viu invadido por um outro tipo de linguagem: a música. Não uma música erudita, mas a canção popular. Compositores-cantores que articulavam o discurso de rua, botequim, cozinha e cama com biblioteca, livros, universidade; o cotidiano e o acadêmico conciliados pela música e a poesia, através do uso de uma linguagem entendida pelo homem comum e pelo letrado; o requinte na construção musical e, ao mesmo tempo, a simplicidade de narrar o cotidiano, de se insurgir contra o silêncio trazendo presente o carnaval e a crítica social, as

¹⁹³ Composição de Chico Buarque de Hollanda.

máscaras e o desvelamento do espaço público e/ou privado.

“Porque na realidade você nunca acha que
está pronto. Tem uma hora que você
coloca um ponto final para não ficar maluco.”

Chico Buarque

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A HISTÓRIA da Bossa Nova. **Caras**, São Paulo, v.4, n.21, jul.1996. Número especial.
- ALVES DE LIMA, Marisa. Abaixo os preconceitos. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, v.40, n.43, p.104-105, 26 out. 1968.
- AUGUSTO, Sérgio. Sérgio Buarque: o homem cardeal. **Folha de São Paulo**, 19 abr. 1992, Caderno Mais, p.4.
- AZEVEDO, Luís Héctor Correa. La música de América Latina. In: ARETZ, Isabel (Org.). **América Latina en su música**. 5ª ed. México: Siglo Veintiuno, 1985. p. 53- 70.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1994.
- BENEVIDES, Roberto. Caetano de ouvir cantar. In: CHEDIK, A. **Songbook-Caetano Veloso**. v.2. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, s.d., p.12-30.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras Escolhida I)
- BOAL, Augusto. **Augusto Boal**. Rio de Janeiro: INACEN, 1981. (Coleção Palestras, 1)
- BOCANERA, Sílio. Chico: a reconstrução. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 nov. 1971. Caderno B.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.17-40.

BUARQUE DE HOLLANDA, Chico. **Chico Buarque, letra e música**. 2ed. São Paulo: Companhia de Letras, 1994.

_____. Depoimento transcrito de Chico Buarque dado ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 11 nov. 1966.

BUARQUE DE HOLLANDA, Sérgio. O historiador escreve sobre seu filho Chico Buarque. **Folha de São Paulo**, 19 out. 1991. p.5. Caderno Mais. (Reprodução de original publicado pela revista Pais e Filhos, em setembro de 1968.)

CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

CAMPOS, Augusto de. A explosão de Alegria, alegria (1967). In: _____. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1974a. p.151-7.

_____. Da Jovem Guarda a João Gilberto (1966). In: _____. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1974b. p. 51-57.

_____. Introdução. In: _____. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 1974c. p. 11-15.

CARDOSO, F.H., SERRA, José. Las desventuras de la dialéctica de la dependencia, **Revista Mexicana de Sociologia**, México, número especial, p.11-55, 1978.

CARDOSO, F.H. Reflexiones sobre las tendencias generales de cambio en el Estado burocrático-autoritário. **Revista Mexicana de Sociologia**, v.39, n.1, p. 9-59, jan/mar.1977.

CARPENTIER, Alejo. América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. In: ARETZ, Isabel (Org.). **América Latina en su música**. 5ª ed. México: Siglo Veintiuno, 1985. p.7-19.

CASAUS, Victor, NOGUERAS, Luis Rogelio. **Sílvio**: que levante la mano la guitarra. Santiago de Chile: Ameríndia, 1987.

CASTORIADIS, Cornelius. **A criação histórica**: o projeto da autonomia. Porto Alegre: Palmarinca - Prefeitura de Porto Alegre, 1991.

_____. **As encruzilhadas do labirinto III**: o mundo fragmentado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

CASTRO, Ruy. Chico: o samba que nasce do açougue. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 28 abr. 1968.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHICO Buarque não se acha líder e diz que as coisas agora mudaram um pouco. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 05 mar. 1975.

CHICO Buarque, esse moço bem comportado. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 nov. 1970.

CHICO Buarque: cidadão político, que prefere a arte mas não gosta do palco. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 jul.1979, p.6.

CHICO não é mais o mesmo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 set. 1971, p.13.

CHICO, 'por fora', depõe na CPI dos Direitos Autorais. **O Globo**, 19 mar. 1966.

COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

COSTA, Flávio Moreira da. Encontro com Chico. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 17 jun. 1969.

CUNHA JÚNIOR, Melquíades. Chico Buarque fala sobre seu pai. **Folha de São Paulo**, 5 jul. 1992. Caderno Mais. p.10.

DEBRAY, Régis. **La révolution dans la révolution**. Paris: Gallimard, 1967.

DENZIM, Norman K. Interpretando a vida de pessoas comuns: Sartre, Heidegger e Faulkner. **Revista Dados**, vol 27, n.1, 1984. p.32.

FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Kairós, 1979.

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

FONSECA, Juarez. As sonoridades do poeta Caetano Veloso. **Zero Hora**, Porto Alegre, 16 jul. 1989. Revista ZH, p.12.

_____. Caetano e Gil, pelos caminhos do coração. **Zero Hora**, Porto Alegre, 12. abr.1981. Revista ZH, p.20.

GIL, Gilberto. Caetano: poesia e pensamento. In: CHEDIK, A. **Songbook- Caetano Veloso**. v.2. Rio de Janeiro: Lumiar, s.d. p.5-6.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1987.

GULLAR, Ferreira. Vanguardismo e cultura popular no Brasil. **Temas de Ciências Humanas**, São Paulo, v.5, p.75-93, 1979.

HOLLANDA, H.B., GONÇALVES, M.A. **Cultura e participação nos Anos 60**. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

_____. Depoimento do autor em 18 de novembro de 1996.

HOMEM DE MELLO. **Música popular brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 29 mai. 1969.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 5 mai. 1966.

LIEDKE FILHO, Enno Dagoberto. Ditadura favoreceu pesquisa científica. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 ago. 1993

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

MALTZ, Bina. **Antropofagia e tropicalismo**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1993.

MANCHETE, Rio de Janeiro, ano 16, n.850, 3ago.1968. p.152-3.

MASSI, Augusto. Chico Buarque volta ao samba e rememora 30 anos de carreira. **Folha de São Paulo**, 9 jan.1994. Caderno Mais, p.4-5.

MEDINA, Carlos Alberto de. **Música popular e comunicação**: um ensaio sociológico. Petrópolis: Vozes, 1973.

MELO, Luís Antônio. *Caetano, de volta ao Canecão*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 02 mai. 1981. Caderno B, p.6.

MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho Mágico**: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982.

MORIN, E., GUÉE, D. et alii. **La cuestión de los intelectuales**. Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 1969.

MORIN, Edgar. Não sabemos a canção. In: _____. **Sociologia**. Portugal: Europa-América, 1984. p.179-187. (Texto original publicado em 1965, na revista *Communications*.)

MUGGIATI, Roberto. **Rock, o grito e o mito**. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. Tropicália. In: SOUZA, T. et alii. **Brasil musical**: viagem pelos sons e ritmos populares. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1988. p.235-247.

NÃO soy un político, sino un poeta. **Zero Hora**, Porto Alegre, 17 nov. 1981. Segundo Caderno, p.1. (Transcrição de entrevista dada por Chico Buarque ao jornal *Clarín*, na abertura da temporada da peça *Ópera do Malandro*, em Buenos Aires.

NETO, Torquato. Cordiais Saudações. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 19 ago. 1971, Coluna Geléia Geral.

NEVES, Arlete. *Tropicalismo: movimento, mito, escola ou cafajestada sob encomenda*. **O Cruzeiro**, 20 abr. 1968, v. 40, n.16, p.54-59.

O'DONNELL, Guillermo. **Análise do autoritarismo burocrático**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

O'DONNELL, G.et alii. **O Estado autoritário e os movimentos populares**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

OLIVEIRA, José Carlos. Caetano e Gil. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 jul.1969. Caderno B, p.2.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação**. São Paulo: Ática, 1990.

PEREIRA, C.A., HOLLANDA, H.B. **Patrulhas Ideológicas**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PIGNATARI, Décio. À beira dos 40 anos, uma instigante busca e suave perplexidade. **O Globo**, Rio de Janeiro, 04 mar. 1981, p.21.

READ, Herbert. **Arte e alienação: o papel do artista na sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. A canção do homem enquanto seu lobo não vem: a agitação cultural e a opção pela revolução brasileira, 1964-69. **Perspectiva**, São Paulo, v.14, p.1-40, 1991.

_____. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

RODA-VIVA na roda viva. **Manchete**, Rio de Janeiro, v.16, n.850, p.152-153, 3 ago. 1968.

SANT'ANNA, Afonso Romano. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1977.

SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Ática, 1994.

_____. **O testamento de Sartre**. Porto Alegre: L&PM, 1981.(Série Oitenta).

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p.61-92.

SIMON, Ives. **Éloge des bruiteurs**. Magazine Littéraire, Paris, n.248, p.44-46, dez.1987.

SOARES, Maria Susana Arrosa. Os intelectuais e a questão cultural. In: _____ (Org.). **Os intelectuais nos processos políticos da América Latina**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1985.

SOUZA, Tárík de. A bossa nova e o fino da bossa. In: _____ et alli. **Brasil musical: viagem pelos sons e ritmos populares**. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1988. p.199-217.

TOURAINÉ, Alain. **A sociedade pós-industrial**. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. 2ed. Rio de Janeiro: JCM, [1969].

_____. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1974.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música Popular: de olha na fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VELOSO, Caetano. **Songbook**. 5ªed. revisada. Rio de Janeiro: Lumiar, s.d. v.1.

_____. **Songbook**. 4ªed. revisada. Rio de Janeiro: Lumiar, s.d. v.2.

VENTURA, Zuenir. Chico Buarque de fé. **Zero Hora**, Porto Alegre, 12 dez.1976. Revista ZH.

WEFFORT, Francisco. Apresentação. In: SARTRE, J.P. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Ática, 1994. p.5-10.

ZÍLIO, Carlos. Da antropofagia à tropicália. In: ZÍLIO, C., LAFETÁ, J., CHIAPPINI, L.M. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983. 2ed. p.11- 56.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ANDRADE, Oswald. **O Rei da vela**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

ANDERSON, Perry. Modernidade e revolução. In: **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, v.14, p.2-15, fev. 1986.

BUARQUE DE HOLLANDA, Chico. **Roda-viva**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

_____. **A banda**: manuscritos de Chico Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1966.

CESAR, Lígia Vieira. **Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque**. São Paulo: Estação Liberdade, 1993.

COELHO, Cláudio N.P. A Tropicália: cultura e política nos anos 60. **Tempo Social**, São Paulo, v.1, n.2, p.159-176, 2 sem.1989.

COSTA, A., VIANNA FILHO, O., PONTES, P. **Opinião**. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

DINIZ, Júlio Cesar Valladão. **Uns Caetanos**. Rio de Janeiro: PUCRJ, 1987.
(Dissertação de mestrado apresentado ao Departamento de Letras)

FAURIN, Ignacio. **Gilberto Gil - música brasileira - Caetano Veloso**. Valencia: La Máscara, 1995.

FERNANDES, Rofran. **Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência.** São Paulo: Global, 1985.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso companheiro?** Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

GONZALEZ, Horácio. **O que são intelectuais.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O espaço com a biotônica vitalidade dos 70. **Almanaque**, São Paulo, n.10, p.43-53, 1979.

KOHUT, Karl. Palavra e poder: reflexões em torno ao intelectual latino-americano. In: KOHUT, K. (Org.). **Palavra e poder: os intelectuais na sociedade brasileira.** Frankfurt: Vervuert, 1991. p. 9-26.

MACIEL, Luís Carlos. **Anos 60.** Porto Alegre: L&PM, 1987.

O SOM do Pasquim. Grandes entrevistas com os astros da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Codecri, 1976.

PEIXOTO, Fernando (Org.). **Dionysos: teatro Oficina.** Rio de Janeiro: MEC/SEC, Serviço Nacional de Teatro, 1982.

RIBEIRO, Santuza C. N. **Objeto não identificado: a trajetória de Caetano Veloso.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1988. (Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social no Museu Nacional da UFRJ)

VELOSO, Caetano. **Alegria, alegria.** Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, s.d.

VENTURA, Zuenir. **1968**: o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.