

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-Graduação em História Social

PRISCILA GOMES CORREA

**Do cotidiano urbano à cultura:
as canções de Caetano Veloso e de
Chico Buarque**

(versão corrigida)

São Paulo
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-Graduação em História Social

Do cotidiano urbano à cultura: as canções de Caetano Veloso e de Chico Buarque

(versão corrigida)

PRISCILA GOMES CORREA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes

São Paulo
2011

AGRADECIMENTOS

Sou grata a todos que me acompanharam ao longo de minha trajetória acadêmica e de vida, desde que esta tese era apenas um objetivo distante de escrever um livro sobre Chico Buarque, esboçado num simples trabalho escolar aos 16 anos. Curiosamente, hoje ao folhear esse antigo texto, notei que se compunha de três partes, uma sobre os Festivais, uma sobre Chico e outra sobre Caetano, o qual eu acreditava ter inserido nessa história há apenas cinco anos. Evidentemente o presente trabalho não atinge a grandiosidade de um sonho tecido ao longo de quinze anos, mas ele emerge de um extra-ordinário cotidiano, uma espera que se prolongou entre os milhares de vagões de trem que me levaram de Mauá à USP e vice-versa, compartilhando esperanças em silêncio.

E de todas as sonoridades, canções, conversas e até reclamações que acompanharam a feitura deste trabalho, meus pais (Valda e Pedro) e irmãos (Vivi Correa e Pedrinho) apoiaram incondicionalmente cada refrão, e a eles dedico este trabalho, com um agradecimento especial. Ao que se segue o financiamento fundamental da *Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo* (FAPESP), cuja bolsa de doutorado oferecida possibilitou o desenvolvimento pleno deste trabalho, e pela qual sou imensamente grata. Assim como ao outro pilar de sustentação para a execução desta pesquisa, a *Universidade de São Paulo*, em especial o Departamento de História da FFLCH, com funcionários e professores que se dispuseram a me ajudar no dia-a-dia da pesquisa.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes, e ao supervisor do meu estágio de doutoramento na Alemanha, o Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto, cujo convite para realizar esse estágio junto à cátedra de "Transcultural Music Studies", do Instituto de Musicologia de Weimar e Jena, foi muito importante para o amadurecimento desta pesquisa, em especial pelas

interlocuções e pela leitura atenta dos textos preliminares da tese, discutindo-se importantes possibilidades para a abordagem das fontes sonoras. Também o Prof. Dr. Luiz Roberto Alves ofereceu contribuição fundamental, ao participar da banca de qualificação deste trabalho.

Devo muito à figura inspiradora do Prof. Dr. Nicolau Sevcenko, que ao ler meu pequeno projeto, quando eu ainda estava na graduação, e tantas outras versões reformuladas, apoiou e ofereceu sugestões valiosas, como a necessidade de me preparar para esta investigação, com cursos de música e leituras referenciais. No mesmo sentido, agradeço a outros professores, que em algum momento de minha trajetória incentivaram a futura realização deste estudo, como Elias Thomé Saliba e José Miguel Wisnik. E, igualmente, ao Prof. Dr. Luiz Tatit, cujo trabalho ofereceu norte para esta pesquisa, bem como sua disposição para ler e comentar algumas análises inspiradas em seus estudos.

Aproveito para agradecer aos funcionários das mais diversas instituições de pesquisa, entre arquivos e bibliotecas, que atenciosamente atenderam e acompanharam a coleta de fontes e documentos. Dentre os amigos, alguns nomearei como “representantes” entre tantos que apoiaram ou contribuíram para este trabalho, Ana Paula Medicci, Nina Graeff, Cristina Eira Velha, Said Tuma e Alexandre Rocha. Também não poderia esquecer os colegas que enviaram suas teses e dissertações sobre Chico ou Caetano, bem como aqueles que ofereceram documentos ou concederam depoimentos que enriqueceram este estudo. E na reta final de redação da tese, agradeço em especial a leitura atenta de Clovis Pacheco Filho, o que me permitiu lapidar alguns trechos de minha redação.

RESUMO

Ao constatar a persistência do paralelo entre Caetano Veloso e Chico Buarque, realizado por público, crítica e historiografia da música popular, este estudo parte da identificação e compreensão do processo de elaboração de suas representações artísticas, assim ultrapassando a noção de simples conflito ao apontar também para perspectivas complementares ou convergentes. Uma dinâmica muito mais rica que se revela a partir do confronto e análise sistemática das obras desses dois artistas, que desde o despontar de suas carreiras, em meados da década de 1960, apresentam a característica similar de abordarem temas relativos à vida cotidiana, às relações entre cotidiano/cultura e cidade/subúrbio. Com intensa atividade artística voltada para a reflexão sobre o impacto da industrialização, do desenvolvimento do mercado e das transformações culturais, suas canções versaram paralelamente sobre temas mais amplos da cultura e sociedade brasileiras, assim constituindo trajetórias artísticas ao mesmo tempo representativas e peculiares, cujas diversas correlações expressaram percepções e ações com determinados embasamentos sociais, capazes de revelar permanências e transformações no tecido da história.

Palavras-chave: Caetano Veloso; Chico Buarque; Cotidiano; Cultura; Música popular

ABSTRACT

Noting the persistence of the parallel between Caetano Veloso and Chico Buarque held by the public, critics and popular music historiography, this study starts with the identification and comprehension of the process of the formulation of their artistic performances. It exceeds the simple notion of conflict and points to complementary or convergent perspectives among the two musicians. From this confrontation and systematic analysis comes a much richer dynamic about their work, which since the dawn of their careers in the mid-1960s, reveal similar characteristics to present issues related to everyday life, the relation between daily life/culture and city/poor suburbs. With an intense artistic activity reflecting the impact of industrialization, market development and cultural transformations, at the same time their songs also dealt with wider issues of Brazilian culture and society, thus forming representative as well as peculiar artistic careers, whose several correlations expressed perceptions and actions with a certain social basis, able to reveal continuities and transformations in the fabric of history.

Key-words: Caetano Veloso; Chico Buarque; daily life; culture; popular music

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – <i>Carolina: o paralelo inevitável ou distensões possíveis</i>	9
- Caetano vs Chico, ou não!.....	18
- Janelas Abertas para o Cotidiano	21
CAPÍTULO I – <i>Uma festa imodesta: Chico & Caetano na “rede de recados” da música popular brasileira</i>	27
- Configurando a <i>rede de recados</i> : a canção do cotidiano urbano à cultura	33
- Chico Buarque “em volta lá da televisão”	44
- Caetano Veloso: “eu vou, por que não?”	58
- O cenário e os projetos: primeiras canções	64
CAPÍTULO II – <i>“Nada me consola”</i>: definições desde a crítica da vida cotidiana	94
- Cotidiano: sob o tijolo de cristal.....	119
- Quero que você venha comigo todo dia.....	155
CAPÍTULO III – <i>Cantando a cultura brasileira: propostas e performances na cidade dos artistas</i>	168
- O cenário e os projetos: o recado	176
- A cultura sob os debates tropicalistas.....	181
- “A gente vai levando essa guia”: os caminhos da crítica na canção.....	192
CONSIDERAÇÕES FINAIS – <i>Entre a cidade e o subúrbio – algum herói</i>	212

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	216
- Livros, Artigos Tese e Dissertações	216
- Discos	237
- Fotografias e Suportes Audiovisuais.....	242
- Software	245
ANEXO - Faixas do CD	246

INTRODUÇÃO

Carolina: o paralelo inevitável ou distensões possíveis

Na letra de um dos seus sambas Chico Buarque contrapõe a lua e a televisão, a rua e a sala. Digamos que eu, vivendo na miséria cultural brasileira, estou nessa sala, vendo televisão. A minha irmã Carolina está na janela vendo a rua e o meu amigo Chico está na rua, vendo a lua. A minha namorada Carolina está no vídeo, eu estou na sala, meu sogro Chico está na rua. Eu estou no vídeo, a minha namorada Carolina está no vídeo e o meu inimigo Chico está no vídeo. Eu estou na rua, a minha desconhecida Carolina está na janela e o meu amigo Chico está no vídeo. Permutações simples de três termos complexos.

Caetano Veloso – 1970

Com que naturalidade vem às conversas sobre música popular, entre aficionados por Chico Buarque ou Caetano Veloso, uma constante mútua referência, como que pairando um inaudito paralelo inevitável entre os dois artistas. Logo, aos moderados seria tudo um despropósito, uma frívola comparação entre valores equivalentes. Aos admiradores exaltados tão mais absurdo seria a referência, uma vez que o artista de predileção é incomparável. Não obstante, lá está, a partir de 1967, nos diálogos pelas ruas, nos debates populares e acadêmicos, nas revistas, jornais e televisão, as permutações nem tão simples entre duas *personas*, entre duas trajetórias artísticas, quiçá entre duas forças culturais. Eis que um fortuito paralelo fincou raízes, teve seus entusiastas, propósitos e conseqüências; nem sempre relevante, mas sintomático à investigação histórica.

Se o estudo da obra de um destes artistas populares já revelaria importantes aspectos da história da sociedade brasileira contemporânea, seja pela temática das canções, seja pela própria atuação artística no cenário público, o confronto entre as duas trajetórias pode apontar seguimentos mais complexos para uma abordagem da cultura brasileira. Ao questionar elementos liminares do senso comum, o mais trivial, porém constante dentre eles, um inocente ou malicioso

confronto entre duas figuras representativas da música popular, decompõe-se a diversidade de camadas de sentido necessárias a compreensão das relações entre atividades artísticas e intelectuais, os modos de pensar e agir que estariam circulando por uma trama cultural ou *rede de recados*, a interlocução entre os artistas e tradições culturais e de pensamento, seus contemporâneos e determinadas culturas políticas.

Uma interessante sugestão já foi proposta por José Miguel Wisnik, em fins da década de setenta, ao indicar que “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 frequentemente um é jogado contra o outro: sabe-se que são realmente duas forças” (WISNIK, 2004:172). Certamente, duas sensibilidades críticas, e neste jogo de correlações a partida só se faz necessária porque existem profundas afinidades, que não se restringem ao acaso geracional, de serem filhos da mesma geração, do mesmo ambiente de atuação. Mais que um fenômeno contextual, há que se considerar um estado de coisas próprio de uma linguagem, que embora potencialmente problemática à narrativa formal ou historiográfica, é dotada de uma grande clareza que só se realiza na velocidade do cantar. A *canção* abriga, então, os principais elementos da investigação que se segue, nela é que se encontram os pólos de atração que permitem este traçado paralelo das duas trajetórias artísticas.

Que se pese um resultado, a identificação de representações artísticas sobre o cotidiano urbano e suas variações para questões culturais, no processo de elaboração desta perspectiva temática comum aos dois compositores está a tensão poética que se permite localizar no indício lírico diverso que se realizou na interpretação de uma canção. *Carolina*,¹ música composta por Chico Buarque em 1967 para o *II Festival Internacional da Canção (FIC)*, e todas as suas significações, pode abrir caminho para o entrecruzamento de narrativas de Chico e de Caetano. Este nos oferece uma das mais ricas abordagens da problemática, em carta escrita ao jornalista Luiz Carlos Maciel em 1970, cujo trecho está acima citado como epígrafe, Caetano expõe algumas facetas da polêmica causada por sua interpretação de *Carolina*, no ano anterior.

Não se trata, exclusivamente, da nova versão da canção, gravada por Caetano, mas sim de um dos focos abertos ao debate naquela ocasião. Isso porque

¹ As principais canções analisadas neste trabalho, quando em registro fonográfico, estão exemplificadas em CD anexo.

já havia aflorado algum desacordo entre os dois artistas. Equívocos talvez, mas depoimentos e entrevistas suficientemente ambíguos para provocar o *diz-que-diz* que percorre suas redes de sociabilidade.² Lugares de interpenetração entre o afetivo e o ideológico, simbolizados por Caetano por meio de “três termos complexos”: Chico, Caetano e Carolina. Como numa *equação*, com as posições transmutáveis dos personagens, sempre resulta a complexa relação entre Chico e Caetano, apesar da coadjuvante Carolina. Os dois protagonistas assumem posições de afinidade e tensão, mas a inimizade só se efetiva quando os três “termos” estão no “vídeo”. Ou seja, quando assumem completamente a *persona*, a máscara que transforma o corpo e por ele também é transformada sob as *performances* artística e social. E na “miséria cultural brasileira” é possível, então, uma ampla nuance de deslocamentos, capaz de envolver as duas perspectivas em questão.

Ao contrapor *lua e televisão, rua e sala*, na canção *A televisão*, de 1967, Chico menciona espaços específicos inter-relacionados no tempo. É, portanto, no tratamento das temporalidades que Caetano incursiona a interface com Chico; a complementaridade está justamente na simultaneidade das posições narradas em sua equação, e noutras tantas canções. A convivência e a complementaridade entre os dois artistas, entre os três personagens, seriam possíveis. No entanto, “quando se narra a vida, tudo muda; simplesmente é uma mudança que ninguém nota: a prova é que se fala de histórias verdadeiras”.³ Ora, se estamos lidando com narrativas e suas possíveis imprecisões, o alento é a sincronia em relação aos fatos, e também em relação às demais fontes ou registros que temos à disposição. Assim, convém observar que a canção, *Carolina*, abrange ou proporciona alguns valores da equação de Caetano, e a perspectiva buarquiana, assim concebida, adquire também a sua verossimilhança.

Apesar de apresentar diversos elementos da lírica do compositor, este não esperava que Carolina conquistasse tanto sucesso, mesmo porque não era um dos sambas que mais lhe agradava, mas chegou à terceira posição no FIC. Trata-se de um samba romântico gravado em seu terceiro disco, retomando a simbólica

² O *diz-que-diz* que percorre as redes de sociabilidade, ou melhor, o meio intelectual onde os laços se atam, no caso, em torno da redação de revistas, bastidores de televisão ou gravadoras é, segundo Jean François Sirinelli, e com as devidas adaptações, “um objeto de história, na medida em que esses elementos influem, às vezes, no funcionamento desse ecossistema”, neste caso dos artistas e intelectuais (in RÉMOND, 1996:252).

³ Esta ponderação de personagem de *A náusea*, romance de Jean-Paul Sartre, indica os sentidos que envolvem o ato de narrar: “quando se vive, nada acontece, os cenários mudam, as pessoas entram e saem, eis tudo. Nunca há começos. Os dias se sucedem aos dias, sem rima nem razão, é uma soma monótona e interminável”, mas “quando se narra a vida, tudo muda”... (SARTRE, 2005:63).

janela (sob um imaginário que não raro remete a *Janus* - janela em latim -, o mitológico deus de duas faces, uma mediação entre a casa e a rua, entre o passado e o futuro, e, tantas vezes signo da cultura brasileira, entre a tradição e a modernidade). A *janela* que desponta em diversas canções de Chico, como um elo com o mundo, é um portal que permite a percepção da realidade lá fora, a *rua*, onde a vida acontece de fato (*A Banda, Ela e sua Janela, Juca, Januária*). Há então necessidade de transpor a janela, mas só se faz quando as pessoas ao menos se debruçam sobre ela.

Eis que alguns novos contextos urbanos estariam modificando este hábito, e a televisão aparece como uma janela para o mundo, sem que se saia de casa, sem ação possível ou necessária. Na verdade, a ampla difusão da televisão, sobretudo a partir de meados dos anos 60, acarretava profundas transformações no modo de interação social, e Chico Buarque, assim como muitos de seus contemporâneos, observava com desconfiança esse processo, do qual fazia parte, coadunava intimamente, mas com desconforto. Sua obra, desde *A Banda*, arrebanhou órfãos de vivências urbanas como as brincadeiras de rua, as festas populares, as conversas com a vizinhança, os namoros pelas janelas, as serenatas. A transposição da janela representava o ato extraordinário sob a cotidianidade, quando se poderia “talvez viver de uma vez a vida”. Neste sentido, *Carolina* ganhou as ruas, as lembranças, e Nelson Rodrigues captou em famosa frase uma sensibilidade comum: “em nossos dias, a televisão matou a janela”.⁴

A *morte* da janela está entre os principais elementos que garantiriam a atração de *Carolina*. A recepção desta canção não se deve somente a compaixão merecida por Carolina, que se prendeu imóvel, sem nem mesmo olhar, pender em sonho pela janela, como a “moça feia” de *A Banda*. Mas também porque a súplica passional do cantor acompanha-se de uma melodia de reminiscências, apelando à “escuta” popular, como uma antiga canção de rádio. Não por acaso tantas regravações despontaram imediatamente, a ponto da canção constar do disco com as preferidas do general Costa e Silva, em gravação de Agnaldo Rayol.⁵ No festival

⁴ Note-se, aliás, que em diversas crônicas de Nelson Rodrigues, sobretudo no período de 1967-68, ressurgiu a significação de *Chico Buarque* e sua *janela*, por exemplo: “Imagino a seguinte cena: - d. Hélder chega à janela e olha o céu. No verso do Chico Buarque não há janela intranscendente, e explico: - qualquer janela nos põe em relação direta, fulminante, com o infinito. Assim está certo o poeta popular. É preciso usar as janelas com larga e cálida abundância” (RODRIGUES, 1993:67).

⁵ Segundo Humberto Werneck, que ressalta ainda o fato da canção ter sido feita “nas coxas mesmo”, dentro de um avião ou aeroporto, sendo a criação que Chico iria inscrever no II FIC, promovido pela TV Globo, em troca de uma multa por ter rompido um contrato do programa de televisão que

a interpretação ficou a cargo de Cynara e Cybele, do Quarteto em Cy, e depois recebeu gravações de Isaura Garcia, Elizeth Cardoso e Nara Leão. Até Orlando Silva apresentou uma versão, bastante próxima das expectativas geradas pela canção em um público ainda saudoso da era do rádio e do samba-canção, potencialmente passional, tanto pela temática quanto pelo “projeto entoativo” do compositor.

A *biografia da canção* (sua trajetória: novas regravações, versões e recepção) é bastante extensa, mas além da gravação de Chico, *Carolina* ganhou novos sentidos após a gravação de Caetano. Diante disso, primeiramente, deve-se observar a versão do compositor, registrada em seu terceiro disco. Com instrumentação bastante diversificada, com metais e cordas, o arranjo expõe um desenvolvimento deste conjunto de timbres calcado na batida constante da percussão, uma repetição rítmica própria do gênero samba, na verdade, um samba-canção. Diante do fato de que as outras versões da canção apresentam, por vezes, ênfase em características de outros gêneros musicais, com arranjos tendendo para seresta, bolero e até mesmo para o pop, é interessante atentar para os parâmetros e possibilidades sonoras presentes na composição.

A partir de uma *escuta* atenta,⁶ pode-se notar que a interpretação de Chico dialoga com os sopros, proporcionando um desenho das figuras enunciativas, na verdade uma exploração das possibilidades da narrativa sob a *paisagem sonora*.⁷ Soa como uma conversa com o ouvinte, uma apropriação de maneiras de dizer, remetendo a uma forma coloquial de narrativa de experiências. Aliás, para esta observação parece bastante pertinente, como modo de aproximação da experiência peculiar de fruição da canção popular, uma abordagem interdisciplinar. No caso, as proposições e métodos desenvolvidos por Luiz Tatit podem esclarecer alguns elementos da canção, sua potencialidade como expressão artística e popular. Isso porque, para além das características propriamente musicológicas de uma canção, o recurso de aproximação entre sintaxe e ritmo, ou entre realidade melódica e

apresentava com Norma Bengell, o *Shell em show maior*, para o qual apareceu apenas uma vez. (in HOLLANDA, 2006c:56).

⁶ Note-se que a *escuta* tem sido objeto de reflexão de muitos pesquisadores, como Peter Szendy que intenta traçar uma “história crítica da escuta” (*Écoute. Une histoire de nos oreilles*). Ademais, também Juan Pablo González, referenciando os estudiosos britânicos, destaca que tem aumentado a importância analítica do que se *escuta* sobre o que se *lê* (GONZÁLEZ, 2001:49).

⁷ Termo cunhado por Murray Schafer, *paisagem sonora* ou *soundscape*, refere-se a ambientes sonoros reais ou construções abstratas (como composições musicais), vistos como um campo de estudo. Ou seja, “é qualquer campo de estudo acústico”. (SCHAFER, 2001:23)

lingüística, pode oferecer importantes indícios para a compreensão da diversidade de sentidos imaginada para a canção, bem como por ela proporcionada.

Note-se que *Carolina* é cantada explorando-se sensivelmente a duração das vogais, um efeito de continuidade que provoca uma ampliação do campo da tessitura melódica. Característica comum das canções que possuem ênfase no aspecto sentimental, o que corresponde a uma *passionalização* da expressão. Este termo, aplicado por Tatit, assim como outros dois modelos de construção melódica (*tematização e figurativização*), compõe um instrumental muito relevante para este trabalho, permitindo identificar as propriedades sensíveis de durações e frequências sonoras, seu impacto na *escuta* social e histórica, ou seja, seus mecanismos de recepção, ainda que apenas a partir do projeto autoral do compositor.

Carolina, por exemplo, apresenta uma narrativa que percorre os três campos. Primeiro a *passionalização*, quando logo no início se revela um lamento do narrador: “Carolina/ nos seus olhos fundos/ guarda tanta dor/a dor de todo esse mundo” (HOLLANDA, 1967, CD, v.3). O prolongamento da emissão vocálica, sobretudo nas terminações do verso, provoca a sensação de distanciamento do objeto desejado, visto que Carolina esta afastada por uma “dor”, uma distância imensa que se deixa sentir na pronúncia alongada da rima *fundo/mundo*. Nesta situação podemos dizer que existe de fato uma tensão do perfil melódico da canção, calcada na modalidade do “ser”, “dos estados passivos da paixão” (TATIT, 2002:22). Neste sentido é que o termo *passionalização* será constantemente citado neste trabalho como uma leitura possível desse estado comumente cultivado nas canções, quando o ponto de tensividade sonora se situa na continuidade da melodia.

No entanto, podemos acrescentar, como no caso de *Carolina*, que o estado passional pode ser marcado tanto na entonação vocal quanto em outros elementos sonoros, nos timbres, quando se gesta uma espécie de *cênica sonora*. Acompanhando o canto, há um reforço passional com o naipe de metais, uma ambientação que remete a memórias sonoras diversas, sobretudo da tradição romântica. Aliás, é neste sentido que vamos introduzir a noção de *contexto performático*,⁸ sugerindo, evidentemente, a influência do contexto, das maneiras de

⁸ Aliás, uma complementação à noção de “contexto linguístico”, elaborada por John Pocock, uma vez que, situada sobre as bases linguísticas de uma obra de pensamento, permite a identificação da *cultura política* de uma época graças à investigação da forma de enunciação presente e disponível para uma série de autores, identificando se uma “linguagem” existia como recurso cultural para determinados atores da história (POCOCK, 2003:33). O *contexto performático* também pode ser identificado, mas sobre as bases de uma linguagem diferenciada, a canção, sancionando determinadas atitudes como legítimas integrantes do universo da cena pública.

fazer, de tocar, de arranjar, das gestualidades que predominavam no período e que, decerto, sob a indústria fonográfica tinham grande preponderância, mas também na própria escuta do artista. Não se trata simplesmente de intertextualidades ou citações melódicas (recursos que serão fartamente utilizados pelos tropicalistas), uma vez que o *contexto performático* acaba permeando uma expressão sem que isso seja algum referencial claro, seria parte inerente à composição.

Nos primeiros LPs de Chico Buarque, percebem-se claramente arranjos recorrentes, não raro semelhantes aos discos de outros artistas. Assim, há que se considerar, quando possível, o papel exercido pelos produtores e arranjadores que atuaram por trás das obras. Enfim, *Carolina* está imersa nesta rede de sonoridades que contribuem com a narrativa, uma balada romântica, o suspense, tudo imprimindo uma progressão lenta e contínua para um patamar mais agudo, sublinhando figuras enunciativas. Os sopros reforçam, portanto, a sensação de distanciamento (do mundo lá fora, de Carolina), mas ainda na primeira estrofe o narrador reproduz sua argumentação com Carolina, e uma segmentação melódica surge como recurso de persuasão, um aporte mais coloquial.

Trata-se da *tematização* da expressão, uma tendência concomitante que regula a melodia para a modalidade do “fazer”, a redução da frequência e da duração privilegia o ritmo e os ataques consonantais, a vigência da ação (TATIT, 2002:11). Nos versos, “eu já lhe expliquei que não vai dar/ seu pranto não vai nada ajudar/ eu já convidei para dançar/ é hora, já sei, de aproveitar”, insere-se uma tentativa de ação quando o narrador alude ao argumento dirigido a Carolina, mas ainda permanece uma leve tensão passional. Até que a pronúncia da palavra “aproveitar” já anuncia o re-investimento na continuidade, revelando um clamor já desiludido, pois “lá fora” ratifica um distanciamento: “Lá fora, amor/ uma rosa nasceu/ todo mundo sambou/ uma estrela caiu”.

Os primeiros versos da estrofe seguinte atestam o mesmo processo,⁹ mas se efetiva gradualmente o rompimento definitivo, “lá fora, amor/ uma rosa morreu/ uma festa acabou/ nosso barco partiu”, quando a ansiedade ou aflição incutida pelos ataques insistentes, mas irregulares, dos metais, enfim se desfaz na justificativa: “eu bem que mostrei a ela/ o tempo passou na janela/ só Carolina não viu” (HOLLANDA, 1967, CD, v.3). A inação irremediável de Carolina é narrada com naturalidade - “a

⁹ *Carolina* está dividida em duas estrofes espelhadas, “Carolina.../Mas Carolina não viu” e “Carolina.../Só Carolina não viu”, a segunda se caracteriza, em grande parte, como a negação da primeira.

impressão de que o tempo da obra é o mesmo da vida” -, pois, no equilíbrio entre as tendências passionais e temáticas, desponta outro recurso, a *figurativização*. Segundo Tatit, “a grandeza do gesto oral do cancionista está em criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana”, uma característica que garante a eficácia da canção (2002:11,18).

Um aproveitamento dos recursos coloquiais permite a articulação de um projeto de sentido, uma *dicção*: “o compositor traz sempre um projeto geral de dicção que será aprimorado ou modificado pelo cantor e, normalmente, modalizado e explicitado pelo arranjador” (2002:11). Esse ordenamento argumentativo do conteúdo linguístico da canção seria, portanto, uma combinação de projetos narrativo e entoativo, “a voz que fala por trás da voz que canta”, um efeito atraente e necessário, sugerindo cenas ou figuras enunciativas. Tais figuras são construídas neste processo de inflexão coloquial do compositor, sua marca fica aí registrada, um estilo de cultura inscrito por conteúdos afetivos e estímulos somáticos: “é quando o cancionista ultrapassa a realidade opressora do dia-a-dia” (TATIT, 2002:16). Eis que Luiz Tatit identifica na própria linguagem da canção um foco de reflexão sobre o cotidiano, independentemente de seus conteúdos, ou seja, um instrumento dos mais propícios para expressão crítica de/sob a cotidianidade.

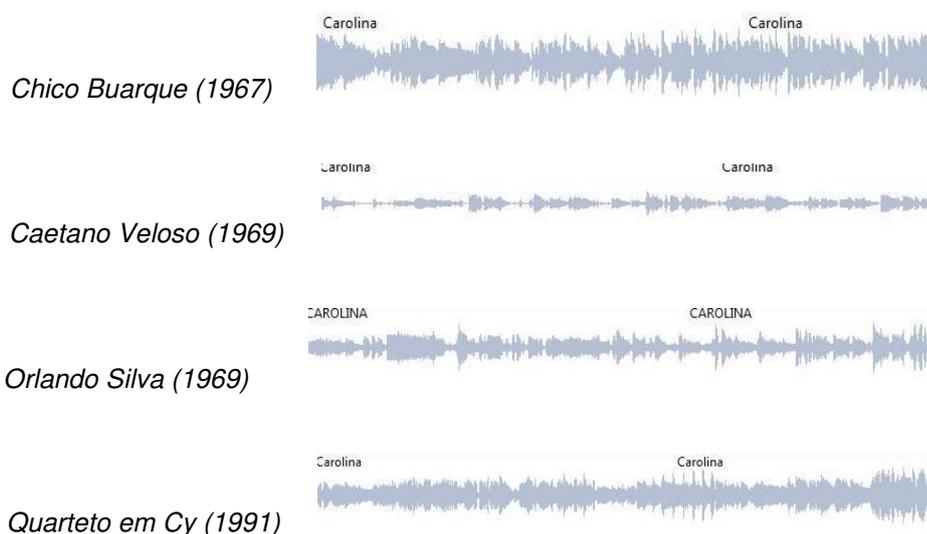
Pois bem, *Carolina* revela essas características, suas cenas são impressas nas variações de andamento da melodia e nas interjeições corriqueiras “eu bem que avisei”, “ói que lindo”. Expressões que sugerem a boa vontade, ou até mesmo a candura do narrador, ao contar a história da moça triste que sucumbiu ao tempo. Tudo isso contribui para a eficácia da canção, o emprego da voz em cadência, soando no lugar privilegiado da diferença, pois, como já disse Roland Barthes, “haverá sempre um resto, um suplemento, um *lapsus*, um não dito que se designa ele próprio: a voz”. Esse autor acrescenta ainda: “toda a relação com uma voz é forçosamente amorosa, e é por isso que é na voz que explode a diferença da música, o seu constrangimento de avaliação, de afirmação” (BARTHES, 1984:226). E tantas vezes cantaram *Carolina*, que da afirmação de Barthes traçamos o trampolim para examinar aquela que, ao invés de amalgamar-se à obra, revelou constrangimento ao pontuar a diferença.

Isso porque a interpretação de Caetano expõe algumas alterações substanciais, ao imprimir no movimento de execução do instrumento, e na maneira particular de entoar a canção, alguns referenciais que não só remetem à tradição

melódica da música romântica, como também às sonoridades da música *pop*. Por isso, é adequada a assertiva: “no mundo dos cancionista não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer” (TATIT, 2002:9). Ora, em performance muito mais sintética, Caetano apresenta voz e violão, diluindo a batida percussiva ao enfatizar ainda mais a linha melódica, e as variações de timbre inicialmente restritas ao violão configuram de fato certa displicência.

Ainda que fiel ao *projeto entoativo* da canção, justamente por explorar a base melódica da mesma, a versão em questão da música causa estranhamento. Uma vez que, por um lado, revela uma voz passional do intérprete, arrastada e em tom desiludido. Note-se, neste particular, que Caetano vai explorar imensamente as possibilidades sonoras inerentes ao *sotaque*, externando, desta forma, uma possível rebeldia e singularidade diante dos cânones estabelecidos. Isso se realiza desde o início, antes mesmo da segunda estrofe, onde, na versão de Chico, são diluídas todas as esperanças. Por outro lado, o único instrumento utilizado não acompanha naturalmente essa tessitura, pelo contrário, expõe uma discreta figuração própria, uma segmentação, cujo ápice se dá quando da narração da seqüência de eventos “lá fora”, através da referência à sonoridade *pop* ou *rock* que então permeia esse “mundo”. Além disso, é só na segunda estrofe que os instrumentos de percussão começam a acompanhar o violão, introduzindo novas variações, agora sim em clara referência a sonoridades do samba-canção.

Também é interessante observar que o campo de freqüências sonoras, entre as versões de *Carolina*, é bastante diferenciado. Por exemplo, vejamos nos quadros abaixo, em imagens simples captadas por um software de audiovisual, um trecho de *Carolina* sob quatro diferentes registros fonográficos:



Note-se que somente a *Carolina* de Caetano possui um espectro sonoro menor, em função, primeiramente, da intensidade reduzida do arranjo e, por conseguinte, da dinâmica sonora. Ao contrário a este exemplo, o registro de Chico apresenta um som mais cheio, mais rico em timbres diferentes e de frequências agudas, reforçados pela percussão preponderante. As seqüências de Orlando Silva e do Quarteto em Cy apresentam características similares à do Chico, mas há uma predominância dos timbres vocais, o que diminui um pouco a intensidade geral dessas versões. Portanto, a partir destes poucos exemplos, ficou evidente que existem importantes nuances sonoras que resultam das diferentes versões da mesma peça. No caso de Caetano Veloso ocorrem alguns aspectos sonoros que certamente se destacam na medida em que o autor desenvolve uma inflexão melódica específica a partir do projeto entoativo original, explicitando, possivelmente, uma densidade formal que até então ficara oculta na canção.

Caetano vs Chico, ou não!

Gravada em seu terceiro disco, *Caetano Veloso* (1969), essa versão de *Carolina* causou grande alvoroço, dúvidas sobre seus sentidos e intenções. Despontando na sequência dos conflitos gerados pela contraposição real e/ou imaginária entre Chico e Caetano, logo foi percebida como uma ironia. O papel emblemático desta canção já foi citado por Adélia Bezerra de Meneses, em seu trabalho sobre Chico Buarque, ao destacar o fato de que “*Carolina* se transformou na pedra de toque da implicância dos tropicalistas com Chico Buarque. (E não apenas dos tropicalistas)”. Acertadamente remete às sucessivas “retomadas” que se fizeram desse texto, ou seja, à biografia da canção, não só *as versões*, como também as citações: em *Geléia Geral* de Gilberto Gil e Torquato Neto; em poema de Carlos Drummond de Andrade, *No Festival*; em *Baby* de Caetano Veloso. E conclui, “[...] importa assinalar que essas repercussões aqui levantadas, foram, todas, não só do ponto de vista da crítica (musical ou literária), mas também da criação: um diálogo entabulado por outros compositores, por outro intérprete, por outro poeta” (MENESES, 2002:59-61).

Uma *rede de recados* se formou e informou, portanto, sobre esta questão; ainda que incentivada em grande parte pela mídia, pelos interesses da indústria fonográfica, sempre disposta a tirar vantagem de disputas que pudessem mobilizar o

público ao consumo. Entretanto, mesmo levando-se em consideração as *artimanhas da memória*, percebe-se que os próprios atores históricos ofereceram representações inequívocas desse contexto. O lugar da diferença, do constrangimento, estava escancarado diante das *Carolinas* de Chico e Caetano. O estopim estaria já em 1967, uma nebulosa de dúvidas em torno do movimento *tropicalista*. Mesmo que, proporcionalmente aos demais temas, essa questão tenha sido pouco citada por Chico e Caetano, é bastante sintomático o questionamento pela imprensa.

Neste sentido, levando-se em conta o testemunho auditivo dos próprios compositores, um breve confronto foi esboçado (ainda que renegado depois). Em entrevista de 1970, ao *Pasquim*, Chico Buarque declarou estar em dúvida quanto às intenções de Caetano com aquela gravação: “confesso que não gostei e não quis ouvir mais porque é um problema que eu não estava a fim de ficar pensando: será que ele gravou de boa-fé ou de má-fé?”. Por outro lado, na mesma entrevista complementa que percebe que Caetano faz a crítica

[...] de todo o lirismo do negócio que ele está cantando. Acontece que a coisa pega pelo lirismo e não pela crítica. Carolina entra nessa coisa, é uma coisa muito ambígua. A intenção dele pode ser inclusive de crítica, e não a mim, pessoalmente, a todo um espírito, a todo um modo de gostar de música brasileira (HOLLANDA, 1970).

Enquanto isso, Caetano sempre reafirmou sua intenção de relativizar a obra de Chico, o que ela representava então. Em entrevista ao *Jornal Opinião*, lembrou que sua versão de *Carolina* é de uma época em que estava

[...] confinado na Bahia e via sempre na televisão a música em todos os programas de calouros. Ela virou uma espécie de subtexto lírico nacional e eu sei que o Chico nem ligava muito pra ela. Cantando daquela maneira, eu senti que estava modificando isso, descarregando um pouco da minha irritação (VELOSO, 20/11/1972).

Ainda neste sentido, em conferência proferida no *Museu de Arte Moderna* do Rio de Janeiro (MAM), em 1993, lembra que em sua versão de *Carolina*, fazia da própria canção uma personagem que se tornou a representante da depressão nacional, e de sua depressão pessoal (VELOSO, 2005:49). Perspectiva emocional que já havia sublinhado em 1969, mas destacando tal canção como a “antimusa” da tropicália. Enfim, não deixava de ser uma crítica à lírica *buarquiana*, se esta era também a lírica “*nacional*”, mas tentando relativizar sua própria posição acrescentou: “[...] eu sou brasileiro, os meus olhos costumam se encher de água, eu sou humilde e miserável, estou na janela e na rua”. Mas antes já havia lembrado: “[...] as janelas,

mesmo no Brasil, tem servido para fins menos líricos [...]. Atenção para as janelas no alto” (in MACIEL, 1996:232).

A ênfase nesta “dor sem esperança” destoa, sim, do cancionero de Chico Buarque, que sempre remete a outros caminhos, ainda que jamais realizados. Eis nossa primeira aproximação ao processo criativo dos dois artistas em seu paralelo. Uma vez que, como vimos, aquela canção está diversamente interpretada, mas se para o ouvinte de hoje representam apenas duas possibilidades inerentes à canção, sob o contexto do seu surgimento as *escutas* estavam mais atentas às mínimas nuances, talvez já buscando uma *linguagem da fresta*. Pois, como veremos mais adiante, para alguns a canção brasileira era um foco de contestação ou reafirmação diante das transformações sociais e políticas, e desse modo *Carolina* (assim como tantas outras canções) arrebanhou um sentimento nostálgico que logo foi ligado às práticas políticas de então, diante do golpe militar de 1964, que cerrou muitas janelas e restringiu drasticamente a *esfera pública*.

A exposição crescente de Chico e Caetano na televisão e na imprensa trouxe como consequência esse cisma, tão bem aflorado pelo episódio *Carolina*, mas também serviu para eleger as problemáticas que então afligiam um público receoso de participação. As *personas* de nossos dois compositores foram sendo criadas sob este contexto, seja com a anuência ou não de seus portadores. O fato é que os meios de atuação no espaço público estão na base de seus projetos artísticos, como poderemos acompanhar ao longo do primeiro capítulo deste trabalho. Os desejos e opções de tantas *Carolinas*, o jogo identificado por Caetano entre estar fora ou dentro, entre ação e paixão, percorre seus projetos de reflexão sobre a vida cotidiana, sua melhor expressão, e sua conciliação pública com uma ou muitas culturas.

Neste estudo vamos percorrer e destrinchar essas duas trajetórias artísticas (obras e autores) colocadas em paralelo por processos que estão na superfície da História, como *índice*! E, percebe-se que a atenção simultânea aos contextos e aos suportes, que vão das gravações aos cenários e meios de comunicação, é fundamental para esta abordagem. Uma vez que são as possibilidades proporcionadas por suportes diversos que tecem o traçado entre tradição e inovação, referenciais que garantem a prática ou substituição de valores, notando-se que todos os debates sobre música se formulam sempre sob a forma canônica de uma disputa entre suportes rivais (HENNION, 2002:294). E mais, de tais suportes surge, também, parte das dissonâncias entre Chico e Caetano, ou ainda, algumas das consonâncias. Daí a expressão de relativização, “ou

não!”, associada a Caetano,¹⁰ uma vez que sob a indústria da cultura, *Chico, Caetano e Carolina* são sempre permutáveis.

Janelas Abertas para o Cotidiano

“Trajetórias paralelas dos dois grandes artistas brasileiros”, diz a capa de uma revista de 2009, que estaria trazendo um ensaio fotográfico histórico com os dois artistas juntos. Durante o mês de abril daquele ano, cartazes com esta foto estamparam diversas bancas de jornal e até as janelas dos ônibus que circulavam por determinadas regiões do Rio de Janeiro, visando um público específico, capaz de identificar a importância desse paralelo, pois, embora já desconhecidos do grande público, Chico e Caetano mantêm seu tradicional nicho de mercado.



Capa da revista *Bravo!*
Abril de 2009
(Foto: Murillo Meirelles, Ed. Abril)

Exemplos como estes foram periódicos ao longo dos últimos quarenta anos, e, ainda que não tenham sido parceiros frequentes, Chico e Caetano sempre foram vistos como referenciais paralelos. Logo no início desta investigação também nos deparamos com notícias como esta: “*Novo disco de Caetano reata ‘dobradinha’ com Chico*”, (CALAZANS, 09/08/2006) destacando o esperado lançamento de CDs dos dois artistas no mesmo ano. E mesmo quando não lançavam discos, para citar só mais uma recente notícia, intitulada “Sem discos novos, Chico Buarque e

¹⁰ Ainda que não seja de autoria de Caetano Veloso, o uso da expressão “ou não” foi associado a ele na representação de diversos humoristas, ressaltando uma postura flexível de levar em consideração os diversos aspectos de um tema.

Caetano Veloso continuam em cena com outras armas: livros, DVDs e coletâneas em CD”, na qual o jornalista destaca que “os dois artistas [...] parecem mesmo destinados a viver como pólos opostos fundamentais para a cultura brasileira contemporânea” (PIMENTEL, 15/11/2003).

Enfim, o paralelo tornou-se historicamente inevitável, sugerindo ao mesmo tempo uma ampla gama de distensões independentes. Deste modo, é muito frutífero para o historiador da cultura o estudo de determinadas trajetórias intelectuais e artísticas como as de Caetano e de Chico, cujas inegáveis influências já indicam a importância de suas produções, que correspondem a transformações sociais e culturais. Em suma, essas trajetórias e todas as suas correlações constituem o objeto básico desta pesquisa, ao expressarem percepções e ações com determinados embasamentos sociais, capazes de revelar permanências e transformações no tecido da história. As canções constituem, assim, o indício, o vestígio e expressão de modos de pensar, de perspectivas e sensibilidades que revelam e compõem, fazendo emergir as diferentes e múltiplas faces de uma realidade complexa, bem como o desenvolvimento de propostas e projetos mais amplos sobre arte e cultura, ao longo das últimas décadas, em meio às intervenções dos artistas.¹¹

Portanto, não se trata de uma comparação estéril entre méritos, procura-se não julgá-los, se suas atitudes foram nobres ou indevidas, evitando confundir análise com proposta.¹² O confronto sistemático que apresentamos na sequência, parte da noção popular de conflito, com o intuito de desvendar práticas e imaginários vinculados a movimentos mais abrangentes ao mesmo tempo em que, por meio da comparação, reservamos a especificidade decorrente das trajetórias e opções de cada compositor. Dessa maneira, em vez de buscar dois indivíduos unicamente exemplares de determinadas tradições ou tendências, procuramos não prescindir da complexa relação entre pertencimento e singularidade, encontrando, por conseguinte, dois indivíduos ativos, influentes, e imbuídos de suas respectivas escutas ou percepções.

¹¹ Essa abordagem contempla, também, a situação analítica que percorre uma dimensão mais ampla de análise (a do universo da música) até o objeto específico (a canção), a partir de níveis de relevância estilística (universo da música > sistema de referência > o estilo de uma época > o estilo do compositor > o estilo de um período de vida do compositor > o trabalho) (NATTIEZ, 1990:136), que contribuem para este estudo paralelo de trajetórias artísticas, mesmo que adotando estes níveis em sequências diferenciadas, assim localizando oposições e complementaridades.

¹² Neste sentido: “Nem complacente, nem membro, *a contrário*, de qualquer pelotão de fuzilamento da história, o historiador dos intelectuais não tem como tarefa nem construir um Panteão, nem cavar uma fossa comum”. (SIRINELLI in RÉMOND, 1996:261 - grifo do original)

Note-se, aliás, que neste estudo o confronto surge de uma combinação de situações analíticas: por um lado os contextos *linguístico* e *performático*, por outro, as *dicções*, *escutas* e *maneiras de fazer* (como abordada por Michel de Certeau), aproximações do objeto que não prescindem de comparações, pelo contrário, as proporcionam. Entretanto, deve-se pontuar, como já o fizemos em outro estudo, “[...] que todos os procedimentos apresentados acima não dão conta da erudição crítica, que só se torna possível mediante o que se pode considerar o foco temático e metodológico deste estudo: o exercício sistemático de comparação e confrontação” (CORREA, 2008:33). Tanto que “cotidiano” e “cultura” só foram identificados como uma particularidade preponderante e comum às obras de Caetano Veloso e de Chico Buarque a partir da investigação e confronto do conjunto de suas obras e de contemporâneos.

Quando então se pôde perceber as diversas “janelas” que foram sendo sucessivamente abertas para a reflexão dos compositores sobre o mundo “lá fora”, ainda que este se realizasse nos milímetros da vida cotidiana, então precisada, pensada, e até vivenciada pelo/no fazer da canção, no tempo indefinido entre *realidade* e *representação*. Assim patenteando o processo de elaboração de suas representações artísticas, fontes deste trabalho. Aliás, partindo da proposição de John Gaddis, estabelecemos “um status *igual*, como historiadores, para a representação e para a realidade”, pois “o ato de adaptar representações à realidade permite um consenso aproximado, até certo ponto como nos cálculos em que nos aproximamos da curva, mas nunca a atingimos” (GADDIS, 2003:143 – grifos do autor). É desta maneira que nos acercamos desse objeto, com uma percepção historiográfica tão bem “representada” por Eric Hobsbawm:

[...] é inegável que o que vejo através da janela, ou o que revejo no passado, não é apenas a realidade lá fora ou lá atrás, mas sim uma seleção claramente específica [...] No entanto, é quase inconcebível que eu, ou qualquer outra pessoa, olhando desta janela em qualquer tempo em que a vista permanecesse como está, não pudesse ver, ou, mais precisamente, notar algumas características inevitáveis do panorama (1996:17).

Uma busca por percepções objetivas de paisagens subjetivas, ou vice-versa, eis o percurso para o estudo acerca desse universo que requer um enfoque plural, sobretudo porque a canção, além de realizar-se como um objeto invisível e intangível, é uma forma de expressão artística que sob a atenção do historiador se constitui de imediato numa história das sensibilidades e das possibilidades; ou seja,

trata-se de uma fonte documental histórica, por sugerir não só uma ótica sobre o real, como por carregar em si uma faceta dessa realidade. Os diversos valores, usos, costumes, ideologias e mitos que compõem essa realidade podem ser captados nas canções com base na análise não só musical, mas literária, antropológica e histórica, – o discurso poético-musical como fenômeno de geração, classe, gênero ou etnia (PERRONE, 1988). Por isso, como percebeu Walter Garcia, a forma artística da “canção-popular-comercial” é complexa, exigindo que a pesquisa se volte para uma série de conhecimentos (SILVEIRA, 2005:3).

Por conseguinte, aplicamos a terminologia que compõe os métodos de análise desenvolvidos por Tatit, sobretudo como eixos descritivos, pois para os propósitos deste trabalho não é imprescindível o emprego de todo o sistema de análise, que localiza em diagramas o campo de tessitura de tais processos, uma vez que privilegiamos a escuta atenta e histórica da canção, como principal recurso de aproximação de seus sentidos e representações. O apelo a elementos de análise estranhos à historiografia se faz na medida em que a fonte, a canção, apresenta especificidades que precisam ser acompanhadas em sua dinâmica própria, mas com o intuito de compreender três aspectos em especial: “[...] a linguagem da canção, a visão de mundo que ela incorpora e traduz, e, finalmente a perspectiva social e histórica que ela constrói” (MORAES, 2000b:218).

Enfim, com estes pressupostos pudemos organizar esta narrativa da seguinte maneira: no **primeiro capítulo** há um aprofundamento na reflexão sobre a canção e a historiografia da música popular, desembocando na discussão sobre a arte e a mercadoria, o problema da indústria da cultura, sob a demanda dos próprios artistas, das significações estéticas e sociais que decorrem justamente da eficácia própria da canção. No **segundo capítulo**, há a discussão fundamental, busca-se uma síntese das trajetórias artísticas de Chico e de Caetano na análise minuciosa de diversas canções, em especial *Você não entende nada* e *Cotidiano*, em duas performances conjuntas em momentos diferentes, 1972 e 1986. Dessa maneira se introduzem as temáticas relativas à crítica da vida cotidiana, os debates teóricos e as vivências artísticas.

Aliás, aproveitando uma tênue confluência entre a especificidade temática (cotidiano) e a estrutura acústica de algumas canções, neste capítulo também são apresentadas algumas abordagens acompanhadas por “imagens sonoras” captadas por um software de análise de áudio. Levando-se em conta que na musicologia

sistemática utiliza-se espectogramas para comprovar determinados aspectos acústicos de dado repertório musical, a introdução de espectogramas neste texto se propõe ilustrar a comparação entre a obra musical dos dois artistas em questão.

Alguns dos diversos questionamentos da presente pesquisa apresentam-se nos espectogramas através de uma imagem diferenciada, não somente dos estilos musicais, mas também do pano de fundo cultural desses compositores. Será que os espectrogramas produzidos enquanto representações “objetivas” do material sonoro poderiam sublinhar, ou melhor, “ilustrar” os resultados das análises histórico-culturais e sociais empreendidas até o momento? Esta foi, ao menos, uma hipótese quando se decidiu inserir a discussão em torno de espectogramas para diferenciar o papel sonoro da obra do Chico Buarque daquela de Caetano Veloso.

Inspiradas no estudo de espectogramas do carnaval pernambucano, como realizado por Tiago de Oliveira Pinto (1996), a observação de algumas poucas “imagens sonoras” realizadas de trechos de músicas de Chico e de Caetano revelou que de fato uma diferenciação analítica da construção da obra musical dos dois autores deveria pautar-se, essencialmente, pelo fator sonoro. É verdade, que depois de analisadas as respectivas obras de Chico e Caetano os espectogramas não trazem fatores realmente novos, mas comprovam, através de um procedimento técnico, a análise acústico-sonora, o que foi detectado nas análises realizadas até então a partir da *escuta* atenta, no mínimo com mais um dado para o entrelaçamento de variáveis que compõem suas representações do cotidiano.

Na sequência, o **terceiro capítulo** expõe a questão da cultura, das representações artísticas ao debate teórico, retomando a reflexão sobre as mídias e a cultura brasileira a partir da observação de algumas outras músicas, em especial a parceria dos dois compositores na canção *Vai levando* (1975). Assim permitindo o paralelo crítico entre as trajetórias artísticas, a imprensa e historiografia sobre Caetano e Chico, o que conduz à percepção clara de que o paralelo entre os dois artistas responde a contextos específicos, a sistemas culturais, históricos e até políticos. E que, para além da construção de um “folclore” em torno de suas *personas*, existem elementos poéticos e sonoros em suas obras e trajetórias capazes de representar sensibilidades mais amplas sobre cotidiano e cultura no Brasil.

Em suma, ao identificar os projetos artísticos e suas transformações nas obras e trajetórias dos dois artistas, esta investigação expõe tais contextos e

representações que proporcionaram esse paralelo, visto que o mesmo ultrapassa intenções estéticas, confrontos políticos ou “picuinhas” midiáticas, assumindo valores e maneiras específicas de encarar a relação com o mundo contemporâneo, suas misérias e riquezas. A partir disso, as **considerações finais** são desenvolvidas com base nas canções *Subúrbio* e *O herói*, que despontam como síntese das trajetórias dos dois artistas, ao mesmo tempo em que permitem avaliar suas constantes referências à *cidade*. Uma centralidade que expõe desde as idealizações e encantamentos até o olhar crítico e o desencantamento que em determinados momentos atingiram tanto o Chico quanto o Caetano: do “herói” que se buscou na cotidianidade, que se criticou na indústria da cultura, até um descontentamento crítico, mas esperançoso.

CAPÍTULO I

Uma festa imodesta: Chico & Caetano na rede de recados da música popular brasileira

*Todas las voces, todas/ Todas las manos, todas/
Toda la sangre puede/ Ser canción en el viento*

A.T. Gómez e C. Isella
(Canción con todos – 1969)

A festa, em todas as suas virtualidades, pode ser considerada uma expressão por excelência de experiências transformadoras sob o cotidiano. Mesmo quando consagrada ao controle social, como na antiga fórmula “pão e circo”, na mesma medida pode conter um turbilhão revolucionário, como no clássico exemplo do “1789” francês, que da revolução à criação de tradições abrigaria brechas de resistência ou renovação. Na vida urbana essa dubiedade por vezes tem sido superada, mas não eliminada, pois a festa representa não só o extraordinário, dando espaço à apropriação e sobrepujando as opressões do cotidiano, mas também tem sido o lugar do *espetáculo*, como abordado por Guy Debord, por promover passividade ao se sustentar exclusivamente na contemplação. O encontro da festa como transformação, como ação positiva do sujeito, tem sido uma das prerrogativas da música popular, que sendo urbana e comercial está inevitavelmente inserida no espetacular, exigindo do artista e do seu público o domínio dos meandros de determinadas linguagens.

Na verdade, a festa da/na música popular se transfigura no exercício de identidades, possibilitando um processo socialmente criativo, embora substancialmente abstrato, pois preme de usos e práticas sociais e estéticas. Nesse exercício está inscrita naturalmente a interlocução com a tradição, seus temas, sonoridades e modos de dizer. São gestos frente à cultura, atitudes e posturas

compartilhadas no âmago das mídias e do consumo, situações que o compositor popular procura, não raro, reverter a seu favor. Por exemplo, quando Chico Buarque se viu cerceado pela censura prévia de suas canções, a vontade de dizer algo levou sua criatividade a criar mecanismos para burlar o silêncio imposto. Entre diversas experiências, incluindo a linguagem cifrada, sua “desistência” consistiu numa atitude crítica, seja pelo recurso ao texto em prosa (como a novela *Fazenda Modelo*), seja pela gravação de um disco só com composições de outros autores e, justamente, dialogando com a tradição do samba.

O disco *Sinal Fechado*, de 1974, transpira crítica, da escolha das canções e compositores até a *persona* de Julinho da Adelaide (criada por Chico para escapar da censura prévia, pela qual já não passava nada com o nome de Chico Buarque). No entanto, o compositor que encontra o “sinal fechado” para suas representações artísticas, subverte a realidade por meio da “festa” em toda a sua ambiguidade. Caetano Veloso sintetizou essa problemática envolvendo a censura, o músico popular e a tradição, na canção *Festa Imodesta*, composta especialmente para o Chico gravar nesse disco. E, mais do que isso, a canção promove um significativo encontro entre Chico e Caetano, revelando atitudes e consciências diferentes, mas complementares, sobre o papel dos artistas, dos compositores populares que querem fazer ouvir suas próprias *escutas*, dialogando entre si ou com a tradição, propondo releituras e apropriações diversas.

Nesse encontro, Chico dá voz ao novo malandro, que sem modéstia conclama o seu valor, pois “[...] o compositor malandro já não é aquele de lenço no pescoço, navalha no bolso como no tempo de Noel; mas sim aquele que sabe pronunciar, ou seja, que sabe ludibriar o cerco do censor” (VASCONCELLOS, 1977:72). Uma observação presente no livro de ensaios *Música popular: de olho na festa*, de Gilberto Vasconcellos, que, partindo do mote oferecido pela *Festa Imodesta* de Caetano, desenvolveu um estudo seminal que já indicava a relevância do paralelo entre Chico e Caetano. A “linguagem da festa” seria uma *maneira de dizer*, uma exploração de intertextualidades, tão comum aos compositores da época, como nessa canção repleta de referências e partindo, sobretudo, da tradição da música popular.

A interpretação sob medida de *Festa Imodesta* por Chico Buarque expressa, justamente, a ambiguidade da *festa*, pois ainda que uma homenagem ao compositor popular, àquele “que nos empresta sua testa”, é sob o espetáculo

promovido pela indústria fonográfica que ela acontece, como uma concessão feita ao sistema (visto que Chico estaria supostamente silenciando-se ao gravar outros compositores). Por isso, o recurso à conhecida “malandragem” no samba, daí a referência a Noel Rosa e a Assis Valente. Com um samba que poderia ser pura exaltação, como o arranjo sonoro deixa transparecer, pelo ritmo sustentado por instrumentos percussivos, mas que, no entanto, as variações de timbre introduzidas pelo naipe de metais oferecem contraponto junto à entonação coloquial do cantor.

A canção é introduzida por uma citação de *Alegria* (1937), canção de Assis Valente e Durval Maia: “Minha gente/ Era triste amargurada/ Inventou a batucada/ Pra deixar de padecer/ Salve o prazer/ Salve o prazer” (in HOLLANDA, 1974, CD). Aliás, com uma temática muito comum à obra do Chico, um coro uníssono em tom bastante nostálgico proclama esta epígrafe, mas a passionalização vocal atesta o distanciamento do objeto aclamado: o prazer. No entanto, a incorporação do “discurso” cantado por Chico, com forte aliteração sintáxica (outro recurso de linguagem muito frequente em sua obra), logo coaduna melodia e ritmo de maneira mais esfuziante. O canto falado do interprete indica proximidade e naturalidade, o que de certa maneira relativiza ainda mais a intenção crítica da canção, que, entretanto, atinge sua eficácia por sugerir ao ouvinte algumas cenas em meio a sua narrativa.

Entre as leituras possíveis dessa gravação de 1974, aquela sugerida por Astréia Soares merece atenção, por indicar que o arranjo de voz solo precedida por coro que canta uma música vinda de fora “[...] recria o clima dos pronunciamentos em festas, quando é comum que alguém abaixe o volume do som para que se ouça melhor ou se destaque a fala do discursador/cantor” (SOARES, 1993:12). Nesse momento entra a voz de Chico Buarque: “Numa festa imodesta como esta/ Vamos homenagear/ Todo aquele que nos empresta a sua testa/ Construindo coisas pra se cantar” (HOLLANDA, 1974, CD). A tematização que se desenrola graças ao recurso da aliteração no primeiro verso, esboçando um clima de festa, dá lugar a uma leve passionalização (“Vamos homenagear”) que revela justamente um gesto afetivo.

Gesto que se prolonga até a reverência feita pelo compositor à expressão de Noel Rosa: “tudo aquilo que o malandro pronuncia”, citação da canção *Não tem tradução* (1933), e que abrange o significado do original: “tudo aquilo que o malandro pronuncia com voz macia é brasileiro, já passou de português”. Uma noção subjacente de que a linguagem do malandro é a linguagem popular; mais do

que isso, é a pronúncia ou mesmo atitude que evoca identidades tão bem representadas pela música popular. Experiência artística de Noel, e tantos outros, que informou toda uma concepção de música popular e cultura brasileira. Como exemplo, temos Chico Buarque em depoimento de 2006, ainda citando esse verso de Noel como referente explicativo das especificidades da língua portuguesa no Brasil, seria “um português mais adocicado”. (HOLLANDA, 2005/06: DVD v.9).

No mesmo sentido, mas com um engajamento constante, Caetano oferece-nos muitos textos, mas também canções como *Língua*: “se você tem uma idéia incrível é melhor fazer uma canção/ está provado que só é possível filosofar em alemão” (VELOSO, 1984, CD). Como que uma característica específica de nossa cultura, pois, da mesma maneira que os alemães encontraram sua melhor expressão na filosofia, os brasileiros a teriam encontrado na canção popular. O que torna ainda mais patente a “imodéstia” do compositor popular, pois ocuparia lugar compatível com o do filósofo na sociedade, o de intelectual. Na continuação de *Festa Imodesta*, o artista-intelectual se faz mais presente, empresta sua voz a “tudo aquilo que o malandro pronuncia/ que o otário silencia/ toda festa que se dá ou não se dá/ passa pela fresta da cesta e resta a vida”. A fresta aparece como expressão de resistência, e sob a ótica contemporânea de Gilberto Vasconcellos, Caetano adverte: “dizer ou não dizer simplesmente é, nos dias de hoje, uma falsa alternativa. O importante é saber como pronunciar; daí a necessidade do olho na fresta da MPB” (VASCONCELLOS, 1977:72).

Chico Buarque adere a essa “pronúncia” com uma explicação, com um meneio de voz de pouco entusiasmo, deixando à música a mensagem de alegria que só o samba pode trazer, pois acima do coração, da razão, está a rima, e “acima da rima a nota da canção/ bemol, natural, sustentada no ar”. Atestando assim a supremacia do intuitivo das sonoridades na canção popular, e a modulação mais aguda da voz acompanhando a pronúncia da palavra “sustentada” indica um estado de paixão, porém um distanciamento necessário do objeto que ganha liberdade no “ar”. Nessa entoação é como se o artista elevasse a nota da canção ao ponto mais alto e de lá a soltasse, para ser apropriada. Como na famosa expressão de Sinhô: “Esse samba eu peguei no ar... E samba é como passarinho. É de quem pegar”, o samba de Caetano, e de Chico,¹³ se presta a releitura, não por acaso logo de início

¹³ Aqui, entendendo a canção também em sua apropriação pelo intérprete, que no momento da *performance* aglutina um conjunto de significações numa experiência única que ultrapassa os limites da obra. Aliás, como bem apontou Ruth Finnegan, é na *performance* que todos os elementos que

a festa em questão pode ser aquela como qualquer outra (“numa festa imodesta como esta”).

Ao final a homenagem, “salve o compositor popular”, dialoga com a citação inicial, “salve o prazer”, pois se nesta existe uma continuidade melódica que revela um estado passivo e de contínuo distanciamento, na última frase existe uma segmentação melódica que condiz com as variações rítmicas, enfatizando a ação. Enfim, o compositor popular aparece como mediador mais próximo para se atingir o estado de prazer que o samba é capaz de proporcionar, e a homenagem ao compositor é esta afirmação de sua importância nesse processo criativo e cultural. Nessa interpretação *buarquiana* a canção adquiriu, portanto, um sentido de manifesto de defesa. Anos depois, em 1986, uma nova interpretação por Chico e Caetano juntos revelaria outra apropriação possível. De acordo com o novo contexto que então se esboçava após a abertura política no país, simplesmente pela postura, pela entoação diferenciada a canção adquiriu primordialmente o sentido comemorativo, a despeito da antiga mensagem da “fresta”.

Nessa segunda versão não há a citação inicial de *Alegria*, e o novo arranjo apresenta uma aceleração rítmica, partindo de uma interpretação mais entusiasmada e alegre. A *performance* televisiva dos dois artistas juntos também permite a inteligência dessa releitura, pois o registro fonográfico é uma gravação ao vivo do *Programa Chico & Caetano* que foi ao ar em 1986 pela TV Globo. Como veremos nos capítulos seguintes, mais que o momento de encontro entre dois dos mais influentes artistas populares, esse programa representou, em suas trajetórias, uma reavaliação do papel do artista e sua inserção na mídia. O programa era um musical que pôde contar com a participação de artistas consagrados, internacionais e da nova geração. No programa dedicado a Tom Jobim e Astor Piazzola, Chico e Caetano colocaram-se na posição de discípulos e abriram o programa cantando *Festa Imodesta* em honra daquele grande encontro.

Embora o programa não fosse transmitido ao vivo, sua gravação dispunha da presença de platéia. Assim foram produzidos dois registros ao vivo, disco e vídeo, que contam com a participação do público. Logo, em relação ao registro de 1974, podemos ter acesso a uma informação adicional sobre a relação que o artista possivelmente estabelecia com sua audiência, o que pode revelar um pouco de suas intenções e escolhas. Além disso, como observou Christian Marcadet, “[...] a

envolvem uma canção (música, texto, canto) se materializam, transcendendo a separação de seus componentes individuais (In MATOS, 2008:24).

desenvoltura, a improvisação não-dominada e os truques são desmascarados invariavelmente nestas apresentações” (In VALENTE, 2007:138). Neste caso, entretanto, a dinâmica televisiva não permite uma avaliação satisfatória, pois áudio e imagens foram evidentemente sujeitados a cortes e montagens. Ainda assim, apesar das limitações, a presença daquela platéia composta, em geral, por pessoas do meio artístico, reforça a idéia de confraternização que se buscava passar.

O programa sempre começava expondo imagens dos ensaios, estrategicamente sugerindo uma sensação de proximidade com os artistas, ali despidos do figurino do espetáculo. O que, aliás, expunha grande afinidade entre as posturas de ambos os artistas, até mesmo nos estilos e vestuário. Mas, no dia em que *Festa Imodesta* foi interpretada, adentrando ao palco, um interessante jogo de cena entre Chico e Caetano revelava muito da *persona* que cada um adotava. Caetano com seu estilo mais despojado, buscando ser moderno em trajes mais típicos da moda da época, condizente com sua imagem de artista *antenado* com transformações. Chico, mais conservador e elegante, quiçá representando a tradição. O fato é que, ao longo de suas carreiras, foram-se construindo suas imagens, que a essa altura já podiam ser vendidas como parte do espetáculo, mas já despidas de todos os significados e conflitos que possam ter abarcado ao longo do tempo, apesar da cumplicidade efetiva entre os artistas.



Festa Imodesta - Ensaio – Programa Chico & Caetano
(Fotograma: HOLLANDA, VELOSO, 1986, Vídeo)



Festa Imodesta – Show - Programa Chico & Caetano
(Fotograma: HOLLANDA, VELOSO, 1986, Vídeo)

Um show que representava uma síntese da música popular, daí *Festa Imodesta* em tom exclusivamente festivo, com forte acento nos instrumentos percussivos e tematização preponderante, ou seja, pode-se dizer que nesta versão ocorre “uma progressão melódica mais veloz e mais segmentada pelos ataques insistentes das consoantes” (TATIT, 1995:10). Assim, transforma-se o caráter da

canção, privilegiando o ritmo, pois não se percebe mais aquela passionalização de fundo que percorria a interpretação de Chico em 1974. Pelo contrário, o objeto em questão está ali presente, na reverência que ambos fazem ao colega com as mãos, ao cantar: “vamos homenagear/ todo aquele que nos empresta sua testa” (HOLLANDA, VELOSO, 1986, Vídeo). O artista, que já conquistou seu lugar social, agora poderia se considerar verdadeiramente “popular”. E dessa maneira, Chico e Caetano são e representam o “compositor popular”, e da cumplicidade da “fresta” se confraternizam pela e na linguagem da canção.



*Festa Imodesta – Confraternização –
Programa Chico & Caetano
(Fotograma: HOLLANDA, VELOSO, 1986, Vídeo)*

Configurando a rede de recados: a canção do cotidiano urbano à cultura

Linguagem essa que mereceu uma atenção especial ao longo do século XX, pois a canção popular urbana adquiriu no Brasil uma peculiar notoriedade, revelando-se como uma forma artística capaz de expressar não só determinadas identidades, como também de sinalizar a cultura do país, constituindo inclusive modos de reflexão oriundos dos entrecruzamentos e permeabilidades entre os diversos segmentos sociais. E, como anotou Luiz Tatit, cem anos foram suficientes para a sua criação, consolidação e disseminação, reunindo grande parte da sociedade brasileira – letrada ou não-letrada, prestigiada ou desprestigiada, profissional ou amadora – no delineamento de seu perfil musical (TATIT, 2004:11).¹⁴ Essa forma musical constituiu-se, por conseguinte, em meio privilegiado de

¹⁴ Cabe enfatizar que citamos essa avaliação, sobretudo em referência a um determinado segmento da canção popular - urbana, comercial e de privilegiada inserção nos meios de comunicação, artísticos e intelectuais - constituindo uma espécie de tradição desde os primeiros sambistas, passando por artistas mais consagrados como Noel Rosa e Ataulfo Alves, até chegar em João Gilberto, em Caetano, Chico e Vandrê, em Ivan Lins, Cazuza, Lenine, etc.

expressão pública, daí seus artífices gozarem amiúde de grande prestígio e influência.

Influência que justifica canções como *Festa Imodesta*, que não só indica o lugar social que o artista ocupa ou busca ocupar, como também informa uma espécie de *equação*, ou melhor, propõe questionamentos sobre as relações entre canção, artista, cultura e cotidiano, o foco deste estudo. No entanto, já podemos mapear alguns aspectos relevantes, clarificando um pouco a questão. Para isso, é necessário partir do meio do processo, ou melhor, do seu ápice, ou seja, dos anos 60! E o sociólogo Marcelo Ridenti oferece-nos a seguinte face do problema: “Qual a razão de, nos anos de ditadura – e mesmo após a democratização da sociedade brasileira, ainda que em menor medida –, ter sido tão requisitada a opinião política de artistas, como Chico Buarque e Caetano Veloso?” (RIDENTI, 2000:52). Ora, na verdade, busca-se saber quando foi que o artista popular conquistou esse poder de intervir nos assuntos públicos e com tanta ressonância política.

Contudo, para Ridenti essa influência seria “[...] desproporcional ao lugar que eles ocupam na sociedade”, e a resposta para a questão acima passaria “[...] pelas dificuldades de identidade e de representação de classe, especialmente das subalternas”. Avaliação até certo ponto pertinente, na medida em que identifica o problema da atuação de setores da classe média nas intermediações mais frequentes entre o público e o privado, sobretudo em meio ao contexto de influência crescente dos meios de comunicação de massa. Não obstante, um olhar mais atento sobre o lugar então ocupado pelos músicos populares pode revelar outro eixo possível de transformação, seria a tradicional inserção popular da linguagem do cancionista brasileiro. Lugar diferenciado, mas também espaço de identidade e, no mínimo desde os anos 60, também de um determinado grau de representação, ainda que na maioria das vezes submerso sob a indústria da cultura.

Nesse sentido, tornou-se bastante pertinente examinar não só o impacto da canção sobre alguns setores da sociedade, como também observar seus usos e práticas em um conjunto mais amplo da sociedade, talvez em sua totalidade.¹⁵ Uma idéia, senão mesmo um sentimento que acompanhou a própria evolução dessa linguagem, logo possibilitando interpretações sobre seus valores e usos: “a música popular tem sido um dos fatores de modificação de valores e comportamentos

¹⁵ Aliás, no mesmo sentido identificado por Simon Frith, em seus estudos sobre música popular, a necessidade de abordar a música na vida cotidiana, examinando seu uso mais amplamente, se ocupando também de uma reflexão sobre a personalidade na sociedade contemporânea (FRITH, 2007:61).

justamente porque irá expressar a primeira geração brasileira nascida e criada dentro da nova tessitura tecnológica de comunicação” (MEDINA, 1973:35). Assim, as relações em torno da música popular e seus desdobramentos tecnológicos contribuíam para a constituição de uma cultura política específica, permitindo constatações posteriores, como as de Daniel Pécaut: “[...] esses intelectuais e seu público, os artistas contestadores e sua platéia formam um conjunto que tem uma presença política certa, com seus próprios modos de sociabilidade e identificação” (1989:255).

O fato é que, como identificou Lorenzo Mammi, “em meados da década de 60, o estatuto da canção mudou radicalmente, no Brasil e no mundo. Ela assumiu uma importância que nunca tivera”. Além do entretenimento, para muitos o entendimento de uma canção passou a demandar a “[...] mesma atenção que antes (e nem sempre) se dedicara à poesia”. Graças e apesar da explosão do consumo, a música popular deixava de ser descartável: “no momento em que as formas tradicionais de convivência se desfaziam, suprimidas ou automatizadas pela industrialização, as canções passaram a ser o lugar privilegiado de relações e trocas afetivas possíveis” (in ZAPPA, 2008:13, v.2). Pois bem, ainda assim, essa influência ou entusiasmo com a música popular, embora indique mais um aspecto da “imodéstia” do compositor popular em *Festa Imodesta*, não se explica exclusivamente pelos processos políticos e sociais que acabamos de esboçar.

Também a especificidade da linguagem musical deu sua contribuição, pois, apesar de compor temporalidades próprias, é uma linguagem capaz de transpor, com uma dinâmica muito maior, os valores, estilos, as invenções da música culta à música popular e vice-versa, da tradição oral à acadêmica. Enfim, no mundo musical encontra-se uma grande mobilidade em todos os sentidos (FUBINI, 2004:46). Tudo isso, tornando-a mais acessível e, quiçá, democrática, pois quando popular, expõe não só vivências imediatas, mas também aborda amplamente questões sociais. Ademais, a canção no Brasil desenvolveu uma tradição específica de troca de valores e *recados*, um longo processo cultural de consolidação que, além de envolver um conjunto de fatores históricos e culturais, abarcou as potencialidades da tradição oral, garantindo a supremacia da expressão corporal e sonora, ou seja, em terminologia mais recente, da *performance*.

Característica que asseguraria seu sucesso em termos de penetração popular, levando-se em conta uma sociedade predominantemente iletrada do início

do século XX, mas que também abriria espaço para sua inserção no incipiente mercado de massa. Em resumo, esse processo de consolidação da música popular brasileira passou por diversos momentos cruciais ao longo do século XX, cujo alvorecer propiciou a aliança entre os músicos populares e a tecnologia, entre os sambistas e o gramofone, denotando, definitivamente, a indissociabilidade entre estética e entretenimento na canção popular.¹⁶ Aliança que evidentemente abarcou conflitos, pois engendrava pequenas concessões a outras instâncias que não só a produção artística. Por isso, não raro foi criticada e suas consequências questionadas, pois, na mesma medida em que a canção popular se difundia sob uma série de avanços tecnológicos, também se subordinava ao mercado, “[...] os critérios de produção em tal campo passaram da qualidade artística do produto para suas possibilidades comerciais” (TINHORÃO, 1998:248).

No entanto, a despeito desse percurso em direção ao lucro comercial, a produção de canções incluía uma série de interstícios criativos, sob os quais o compositor revelava a sua “malandragem”, não aquela que virou uma representação nacional, mas sim aquela identificada por Carlos Sandroni em seu estudo sobre as origens do samba, no qual, depois de analisar diversos sambas dos anos 20 e 30 do século XX, aventa que

[...] talvez a única e decisiva malandragem real dos sambistas tenha sido transmitir aos compradores de discos e consumidores de música popular uma imagem idealizada de suas próprias existências, graças a qual puderam, quando tiveram sorte, contornar parte de suas dificuldades materiais (SANDRONI, 2001:178).

Essa constatação condiz mesmo com o objetivo da “invenção” da batucada presente na canção *Alegria*, assim passando pela “fresta da cesta”, para a “minha gente [...] deixar de padecer”.

Como veremos, Chico Buarque tomou como ponto de partida essa já tradicional premissa de que o samba seria sinônimo de alegria, e mais, de que o samba seria ação. E justamente, pois a música popular aqui no Brasil tem se sustentado nas práticas e usos, e raramente se molda exclusivamente como objeto de contemplação. Seu uso costumava ser “[...] ritual, mágico, o uso interessado da festa popular, o canto-de-trabalho, em suma, a música como um instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa” (WISNIK, 2004:177). Dinâmica que garantiu sua sobrevivência como linguagem

¹⁶ Como bem destacou Simon Frith, seria impossível escrever a história da música popular do século XX sem referenciar as mudanças na produção, na eletrônica, no uso de gravadores, amplificadores e sintetizadores, além do fato de que as escolhas relativas ao consumo não podem ser separadas da posse de rádio, *walkman*, etc. (in LEPPERT, R., MELBARY, 1987:135).

condizente com necessidades cotidianas. Aliás, há tempos a música popular já se configurava com base nos gestos e meneios da fala cotidiana, pois no mínimo desde o século XVIII já seria possível identificar a configuração de um tripé sobre o qual, no século XX, iria se erigir a canção popular brasileira, constituindo-se por um aparato rítmico oriundo dos batuques, por melodias que deixavam entrever a fala cotidiana, e por inflexões românticas (TATIT, 2004:27).

Mas com o rádio e o disco a canção começou a compor o dia-a-dia das residências e estabelecimentos comerciais de maneira amplificada. Da fala cotidiana, entrava então para o cotidiano urbano, desprendida e para além de seus antigos espaços de audição, mas sem deixar de articular a diversidade de recados que o compositor popular vinha comunicando, pois, como caracterizou José Miguel Wisnik, a música popular seria uma *rede de recados*. Essa *rede* não abarca somente o conceitual, mas capta também e sobretudo um conjunto de forças, uma “[...] pulsação que inclui um jogo de cintura, uma cultura de resistência que sucumbiria se vivesse só de significados, e que, por isso mesmo, trabalha simultaneamente sobre os ritmos do corpo, da música e da linguagem” (WISNIK, 2004:170).

Com base no conto “O recado do morro” de Guimarães Rosa, Wisnik pôde identificar que a música popular compõe uma rede enraizada na cultura popular, uma importante contribuição inclusive para o debate acerca da identificação do “popular” na cultura, uma vez que ultrapassa os limites da idéia de pureza em oposição a uma cultura “contaminada” pelas imposições externas e comerciais, pois como dirá noutro texto: “a música permanece, a despeito de tudo, como testemunho insistente de uma experiência insubstituível, de uma memória inerente ao Brasil que pulsa” (in HOLLANDA, 1999:12). Eis um bem social dos mais complexos, daí hoje permitir tão fluentemente miradas semióticas, históricas ou sociológicas, que trazem à superfície operações conceituais implícitas e já compreendidas na prática ou fruição artística.

Além disso, a possibilidade de apropriação inerente à música popular também contribui para esse processo, e, como já observamos em *Festa Imodesta*, das palavras às suas sonoridades a canção pode abarcar e adquirir uma diversidade de significações de acordo com determinados contextos e intenções. Nesse sentido, podemos articular as noções de *escuta*, *modos de fazer* e *dicção*, uma vez que todas se referem a um conjunto de operações que podem ser observadas e compreendidas via *performance*, entendendo esta no seu sentido mais amplo. No

entanto, é o compositor popular que vai nos proporcionar, mais uma vez, a melhor definição: “construindo coisas pra se cantar”. Quando o “uso” ganha projeção, senão mesmo oferece os sentidos da canção, ainda que, como já observou Peter Szendy, tais obras configurem em si mesmas sua recepção, sua apropriação possível e inclusive sua escuta (2001:24).

Decerto Szendy se refere a toda música quando agrupa sob o termo *apropriação* as ações de *copiar*, *reescrever* e *escutar* a música, mas no caso da canção popular o ouvinte pressuposto compartilha um “recado” com o compositor, e a perenidade adquirida graças ao registro fonográfico só faz sentido na medida em que até mesmo o compositor se apropria de suas obras, sempre as recriando em suas *performances*, como pudemos observar nas duas versões de *Festa Imodesta*. Agora, neste caso, a maneira como o compositor configura a recepção de suas obras pode ser esclarecida pela noção de dicção como explicitada por Luiz Tatit: “[...] o cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação” (1995:11). Como vimos, ao eliminar a fronteira entre o falar e o cantar, o compositor está buscando uma dicção convincente, apresentando um projeto geral de sentido que pode ser aprimorado ou modificado pelo cantor, arranjador, senão mesmo pelo ouvinte.

Assim voltamos à *escuta*, e todas as vozes nela interiorizadas, pois, como vimos, por trás da entonação escolhida pelo artista está evidentemente uma vontade de expor suas próprias *escutas*, que podem ou não sofrer modificações, pois “[...] existe uma maneira de se expressar que é própria de um período, mesmo que você evite os modismos e gírias circunstanciais mais perecíveis, mas às vezes é bom sujar um pouquinho” (HOLLANDA, 2005/06: DVD v.9). Idéia muito cara não só a Chico Buarque, o qual já ressaltara que a música popular não deve ficar numa espécie de redoma: “[...] eu quero que seja desrespeitada, quero que seja usada” (HOLLANDA, 2005/06: DVD v.1), como também a Caetano Veloso, que até mesmo destacou a presença necessária dos ruídos em suas canções: “[...] meu trabalho tem algo de hino, da música de carnaval e do *jingle*, mas não é só isso (...). E é preciso que se fale, que se saiba disso e se saiba também que eu sei disso” (1988:26).

Eis que também este *saber* conquistado pelo artista teve papel preponderante em meio às práticas da canção a partir de meados do século XX, pois entre tradição e circunstância, essa linguagem arrebanhou diversos jovens talentos da classe média, um novo campo aberto para atuação na sociedade. Ademais, sob a geração pós-Bossa Nova a canção atingiu um momento de auto-reflexão mais profunda, sendo mesmo que diversos artistas se valeram de sua inserção privilegiada na indústria da cultura como recurso para promover determinadas reflexões críticas a partir das canções. Já nessa época a música popular era considerada “a forma de expressão brasileira por excelência” (VELOSO, 1997:144), com grande potencial de influência sobre uma larga audiência e até sobre o cotidiano dos brasileiros, atraindo muitos jovens artistas.

O fato é que, pelo menos desde meados da década de cinquenta, o processo de industrialização do país se intensificou em paralelo com o crescente desenvolvimento do mercado e dos meios de comunicação de massa, motivando grandes levas de migração interna e crescimento urbano desordenado. Às transformações políticas e sociais somou-se, então, uma onda de grande efervescência cultural, e os artistas foram levados gradativamente a responder às pressões de seu tempo, discutindo não só os temas do dia-a-dia como também a política e a cultura em sentido mais amplo, conectado com as reflexões teóricas e ideológicas a respeito do papel da arte e do artista sob um contexto de constante massificação cultural e repressão política (a partir do golpe militar de 1964).

Nesse sentido, destacaram-se alguns artistas oriundos da Bossa Nova, ao iniciarem um amplo movimento que desembocou na chamada *canção de protesto*. Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Edu Lobo, Nara Leão, entre outros, começaram a abordar os problemas sociais do país. No entanto, como assinalou Eduardo Coutinho,

[...] diferente da crítica social e de costumes que caracteriza parte da produção musical dos anos 30, a partir da década de 60 e sobretudo após o golpe de Estado, o protesto passa a ser uma tendência ideológica na música popular – associado à luta contra a ditadura militar –, aparecendo como prática de agitação política e resistência ao autoritarismo (2002:69).

Portanto, esses artistas pós-Bossa Nova estavam imbuídos de um imaginário político baseado na idéia de que, com a intervenção dos artistas e intelectuais, seria possível chegar a uma sociedade mais justa. Daí a aproximação com as ideologias e projetos nacionalistas difundidos pelos CPCs (Centro Popular

de Cultura), com o intuito de se buscar representações de uma memória genuinamente brasileira (CONTIER, 1998).

E foi sob esse contexto que a chamada *MPB* – Música Popular Brasileira – começou, segundo Marcos Napolitano, a se estruturar como uma instituição sociocultural que, além de um gênero musical determinado, em suas variáveis ideológicas e estéticas era inseparável de uma cultura política marcada pelo chamado “nacional-popular” de esquerda (NAPOLITANO, 2005:126). No entanto, assim como os rumos da economia e da política, também a ampla massificação cultural parecia exigir posicionamentos, e as controvérsias daí decorrentes não se restringiam ao Brasil. Os conhecidos questionamentos sobre a “cultura de massas”, como os propalados pelos teóricos de Frankfurt, ainda estavam em curso e já eram predominantes em alguns setores da crítica cultural. Enfim, os debates intelectuais do período agitavam em várias frentes e diversos artistas ingressaram nessa rede de interlocução, contribuindo para sua expansão.

Surgia, assim, uma geração de artistas-intelectuais politizados, no sentido de que estavam envolvidos pelos dilemas culturais, políticos e sociais do país. Muitos deles com implicação ideológica que Walnice Nogueira Galvão avaliava, já em fins da década de sessenta, como um projeto de “dizer a verdade” sobre a realidade imediata (GALVÃO, 1976). Configurava-se, então, o cenário sob o qual atuavam Chico e Caetano, formados e informados pela canção, pela arte, pela cultura, pela política e pela cotidianidade. Por conseguinte, ainda que muitas vezes reticentes, esses artistas acabaram assumindo a responsabilidade pública de seu ofício, engajando-se como “homens de cultura” ou intelectuais, fazendo uso da canção com o intuito de refletir sobre a cultura e a sociedade.

Em outros termos, esses artistas são intelectuais na medida em que despontam como produtores ou transmissores de idéias e atuam *representativamente* em nome de um sistema de valores. E como todo “homem de cultura”, nessa moralidade sua motivação pode tanto ser universalista quanto particularista e sua expressão variada: são os ensaios, artigos, conferências, petições, etc., sempre abordando problemas humanos, morais, filosóficos ou políticos (CORREA, 2008:20). Neste caso, o artista se expressa primordialmente por meio da canção, mas não raro, Chico Buarque, Caetano Veloso e outros se manifestaram por meios diversos como ensaios e artigos. O fato é que ao assumir

esse papel, uma missão de cultura,¹⁷ os artistas dessa geração não estavam somente atuando na brecha deixada pelas dificuldades de identidade, mas, sobretudo, (re) construindo um lugar de identidade possível.

Nesse sentido, o artista gráfico tropicalista Rogério Duarte oferece-nos uma interessante percepção:

[...] o samba do crioulo doido é o próprio discurso brasileiro. Contaminado de miséria, sofrimento, inconsciente. Refratário a uma sistematização filosófica, mas esse discurso do crioulo doido à medida que amadurece deixa de ser apenas um discurso irracional e começa a colocar uma síntese dialética. Uma nova forma de pensamento (2003:148).

Um depoimento no qual está presente muito da consciência e da prática que tem envolvido a linguagem da canção. Decerto revela também o lugar pouco valorizado ocupado pelo pensamento sistematizado, mas, a despeito do debate que isso deve suscitar, neste excerto acabamos encontrando outro aspecto que responde à questão proposta por Ridenti sobre a forte influência de determinados artistas em nossa sociedade: a síntese dialética.

Até aqui procuramos esboçar os principais elementos culturais, históricos, políticos, e até estéticos dessa influência, visto que calcada primordialmente sobre os meandros de uma linguagem específica: a canção. Todavia, deve-se perceber que tais interpretações estão imbuídas de um otimismo perpetrado pelos próprios personagens, mas de fundamental entendimento quando buscamos tratar de suas representações artísticas, principalmente porque imersas num fenômeno cultural muito mais amplo quando do avanço em meio à indústria da cultura. Não obstante, em qualquer uma de suas vertentes ideológicas a prática da canção não poderia prescindir do diálogo com sua própria *rede de recados*, ou seja, não atingiria sua eficácia ao se afastar de seu aspecto telúrico.

Aliás, como anotou Néstor Canclini, as canções, assim como os romances, os filmes, os relatos da imprensa, o rádio e a televisão, também imaginam o sentido da vida urbana, tornando a cidade mais densa, transbordando e se multiplicando em ficções individuais e coletivas (1997:107). Dessa forma, encontramos a canção em relação dialógica com o cotidiano e o urbano, revelando-se como lugar fundamental, ou melhor, como fonte essencial para se pensar o

¹⁷ De acordo com Edgar Morin, ser intelectual é “autoinstituir-se como tal, quer dizer, atribuir-se uma missão: uma missão de cultura, uma missão contra o erro, uma missão de consciência pela humanidade” (MORIN, 1995:189).

cotidiano urbano, a cultura e, por conseguinte, a história. Idéia que condiz com um momento histórico, que permitiu a Caetano a seguinte formulação:

[...] de repente, uma coisa que é feita numa área superbanal termina informando áreas mais 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 (VELOSO: 1988:13).

De fato, essa foi uma atitude muito comum nas artes em geral, sobretudo nos anos sessenta, os temas chamados banais e a atenção a outras vozes mobilizou uma nova atitude artística, agora atenta a cotidianidade: os hábitos, o comportamento, a reapropriação do espaço, dos equipamentos ou da linguagem pelo homem. Na verdade, configurava-se a percepção de uma realidade labiríntica, como um conto fantástico, no qual tudo absurdamente é descartável e imprescindível simultaneamente, uma equação cuja solução seria predeterminada pela conjunção de todos os detalhes e contingências criadas e manipuladas pelo leitor que vislumbra o fantástico naquilo que lhe parece tão real quanto seu cotidiano. Eis o mecanismo de construção não só da arte, mas da cultura, como se passou a percebê-la então, no lugar do vivido, da apropriação através dos sentidos, dos atos, dos usos; uma referência criada diariamente.

A partir disso, já podemos observar como o fato de as canções populares engendrarem representações sobre o cotidiano urbano, desembocando dialeticamente em concepções mais amplas sobre a cultura, pode remeter à idéia de cultura como uma *práxis*, como uma maneira de *produzir*, “a produção de sua própria vida pelo ser humano” (LEFEBVRE, 1991:38). Nesse sentido, cotidiano e cultura aparecem em toda a sua indissociabilidade, como noções complementares para se sentir-pensar a sociedade contemporânea, daí a ênfase de alguns pesquisadores nas chamadas *maneiras de fazer e apropriações* como uma cultura comum e cotidiana (CERTEAU, 1997).

No entanto, deve-se observar que tais elaborações artísticas da noção de cotidiano, bem como as possíveis ampliações de foco para questões relativas à cultura nacional, estão ligadas a um longo processo histórico, visto que hoje, ao abordarmos esse tema, não estamos lidando única e simplesmente com o habitual ou diário, pois as discussões teóricas a respeito do cotidiano integraram, ao longo do

século XX, nossas concepções sobre essa realidade, abarcando também referências ao urbano, ao industrial e à massificação cultural. De maneira que, como veremos no segundo capítulo, a idéia de cotidiano desponta, sobretudo, quando nos deparamos com representações e reflexões sobre vivências e consequências da sociedade pós-industrial.

De modo que na década de sessenta, a partir da crítica da vida cotidiana pelos movimentos de contracultura ou pelas atitudes *revisionistas* da intelectualidade, destacou-se da cotidianidade um homem solitário e submetido aos grandes mecanismos sociais, mas capaz de trabalhar com as probabilidades e alternativas de forma criativa. A atenção a outros mundos e outras vozes, antes silenciados, acarretou a valorização da participação popular, mas ao preço da vulnerabilidade à manipulação do mercado de massa e da *fetichização* do “local”, risco considerado necessário para um reencontro com a *festa* ou transformação (HARVEY, 1994:55).

Assim, a *festa* inerente à evolução da música popular ganhava novos sentidos na cidade, ou melhor, na vida urbana, sob as interpretações mais otimistas que sucederam à crítica *frankfurtiana*. Um encontro promissor de desejos e projetos de transformação, cujo ápice foi o 1968 francês, com práticas populares já consolidadas. Aliás, cabe lembrar que, desde seus primórdios, a canção popular brasileira não só abordou temas do cotidiano, como também desvelou antigas preocupações acerca da possibilidade de caracterização do “caráter nacional brasileiro”. Um exemplo clássico foi o samba que, por volta dos anos trinta, esteve entre a repressão e a louvação. Em meio a uma extensa trama de tradições e debates, o desenvolvimento desse gênero musical foi ao encontro de uma multiplicidade de pretensões e, de acordo com Hermano Vianna, sua consolidação como música nacional expressou “[...] o coroamento de uma tradição secular de contatos entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras” (2004:34).

Além das diversas interlocuções que acompanharam a evolução da música popular ao longo do século, também a evidente referência à vida nas cidades e regiões que estavam sofrendo crescente urbanização tornou-se uma constante dentre as temáticas das canções, resultando de uma sensibilidade artística voltada, sobretudo, para as conformações e resistências diárias e já

configurada pela literatura de fins do século XIX.¹⁸ Assim, esboçando-se as temáticas que seriam recorrentes na canção popular e sempre de maneira indissociável da linguagem e dos anseios cotidianos, pois desde as modinhas e marchas carnavalescas, passando pelos sambas de Noel, Sinhô, Donga ou Ismael Silva, e tantos outros momentos da música popular brasileira, até chegar ao *pop* e *rap* já naturalizados, encontramos os temas relacionados ao cotidiano urbano: o malandro, o operário, a favela, o transporte, o botequim, a praça, a casa, etc.

Ora, foi justamente nessa tradição, e nessas problemáticas envolvendo a cotidianidade, que Chico e Caetano ingressaram, ambos inseridos na *linguagem da festa* que naquele momento representava a tática mais comum para se dar continuidade à tradicional *rede de recados* que compunha a canção popular. Além das temáticas do cotidiano, também a meta-canção e as referências ao samba, à *festa* como elemento transformador, ofereceram motivo e oportunidade para os jovens compositores desenvolverem suas próprias linguagens, a partir de apropriações, releituras e invenção. Porquanto, os mais diversos paralelos são possíveis entre os compositores dessa mesma geração, pois o enlace comum entre os artistas estava justamente na atitude frente à tradição e suas relações com as transformações na sociedade.

Chico Buarque “em volta lá da televisão”

Pois bem, o primeiro enfoque possível seria o despontar artístico de Chico e de Caetano na televisão, pois, assim como para diversos outros artistas, significou o grande salto de popularidade em suas trajetórias. Com duas marchinhas (*A Banda e Alegria, alegria*) que acompanharam a evolução de suas carreiras e que logo foram comparadas, não só pela imprensa, como também pelo público, revelaram-se dois fenômenos que ocorriam em meio ao recente status que a canção popular adquirira, situada entre as influências do *pop/rock* internacional e as propostas de

¹⁸ Mesmo antes, como identificou Antonio Candido ao analisar a obra de Manuel Antonio de Almeida, *Memórias de um Sargento de Milícias* (publicada em folhetim entre 1852 e 1853), cuja peculiaridade estaria na expressão do “primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira”, assim fixando o estereótipo brasileiro que teve longa vida na literatura e na canção popular. Candido destaca ainda o pressuposto de que “Manuel Antonio ficou à vontade e aberto para as inspirações do ritmo popular”, esboçando o contorno de uma terra sem males definitivos, “lá não se trabalha, não se passa necessidade, tudo se remedeia” (CANDIDO, 1993:52-53).

inserção política na sociedade sob a idéia do nacional-popular.¹⁹ O primeiro ocorreu em 1966, no *II Festival de Música Popular Brasileira*, promovido pela TV Record, Chico ganhou o concurso (empate com *Disparada* de Geraldo Vandré e Théo de Barros) com *A Banda*, canção defendida em parceria com Nara Leão. A canção atingiu um estrondoso sucesso, que rendeu ao compositor uma série de prêmios e um lugar no panteão dos ídolos populares promovidos pela mídia, e até mesmo tornando-se o mais jovem artista (com 22 anos) a dar um *depoimento para a posteridade* ao MIS (Museu da Imagem e do Som).

Apesar do sucesso, a canção, por sua temática mais ingênua, foi considerada por muitos um retrocesso em relação às canções antecedentes de Chico (como *Pedro Pedreiro* ou *Olê, Olá*), mas revelava muito da postura e do projeto do artista como compositor. Observe-se que em *A Banda*, a cidade é cantada e festejada em seu momento mais lúdico, o momento da *festa*, do extraordinário sob a cotidianidade. Para essa avaliação temos à disposição três importantes registros, a gravação fonográfica no primeiro disco de Chico Buarque, a gravação de Nara Leão, e a apresentação televisiva no Festival, todas de 1966. A apresentação no Festival (pela primeira vez realizado na TV Record, o primeiro foi na TV Excelsior, ambos idealizados por Solano Ribeiro), entre setembro e outubro daquele ano, contou com a participação de Chico e de Nara, cada um com seu respectivo arranjo musical, mas a idéia inicial era que a canção fosse defendida somente por Nara. Sendo a canção muito curta, Chico foi convidado a cantá-la uma vez antes que Nara entrasse no palco, um imprevisto que garantiu maior projeção ao jovem compositor.

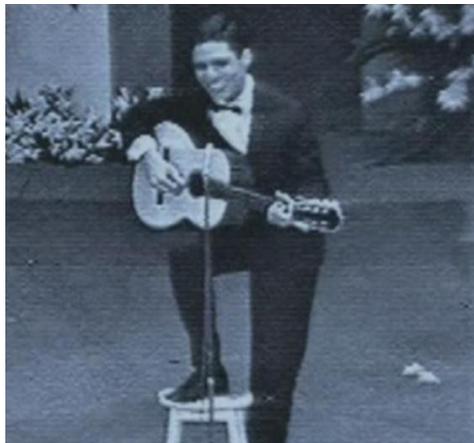
Nessa apresentação a canção já é anunciada como uma das vencedoras do Festival, e Chico entra no palco em meio a grande agitação do público, que desde o início o acompanha com palmas. Apresenta-se de smoking, com o violão e um banquinho (como fazia a maioria dos músicos-compositores nessas apresentações); era o momento da figura do compositor, que começava a ganhar maior projeção entre os intérpretes. Observe-se, no entanto, que a maioria dos artistas seguia as propostas dos produtores dos programas e empresários, daí a consolidação de um determinado padrão de postura em palco. Tanto que, anos

¹⁹ Em outros termos, sobretudo entre a *Jovem Guarda* (*iê-iê-iê*, inspirado nos Beatles) e a *Canção de Protesto*, vertente que visava partir das conquistas da Bossa Nova, mas com novos “projetos”, em geral de preocupação social, projetos de Brasil dos quais, como identificou Marcos Napolitano, surgiram paradigmas de atuação (que também podem abarcar parte da produção de Chico e de Caetano): pela interpretação do samba “autêntico”, pelo tratamento de material “folclórico”, pela composição ancorada em “gêneros convencionais de raiz” ou pela composição como paródia (NAPOLITANO, 2007:110).

depois, partindo de sua experiência inicial, Chico revelou as condições que sempre são impostas a quem está surgindo no cenário artístico:

Quem está surgindo não tem possibilidade de impor nada, tem que se satisfazer com o quadrado que lhe permitem, pelo menos está lá mostrando sua música. Não sou artista de palco, nunca fui, queria mostrar o meu trabalho, que começou a aparecer vestido de smoking, mas se mandassem vestir um pijama, vestiria (HOLLANDA, 08/09/1977).

Assim justificando suas reservas quanto a se apresentar publicamente, como também apontando para a construção coletiva de sua imagem como artista, a submissão a parâmetros externos à sua vontade, mas necessários para a divulgação de seu trabalho. Mais adiante veremos o quanto essa submissão iria incomodar e influenciar a obra *buarquiana*. Mas, por ora, cabe notar que, além da “máquina comercial”, outra força se manifestava e se propagava diante da exposição de Chico na televisão: o público. Na apresentação d’*A Banda*, a platéia cantava com alegria a totalidade da letra, uma participação efetiva e nova, que teve seu ápice nesses festivais. Eis a primeira experiência do artista com esse estrondoso impacto da televisão, da indústria da cultura no dia-a-dia.



Chico cantando *A Banda* –
Festival da Record – 1966
(Fotograma: Hollanda, 1966, Vídeo)



Chico e o Público
Festival da Record – 1966
(Fotograma: Hollanda, 1966, Vídeo)

A Banda, ainda que fruto desse novo contexto, representou um sentimento de nostalgia em relação a um tempo/lugar de ingenuidade, quando a simples passagem de uma banda seria capaz de causar alegria e romper com as tristezas inevitáveis do cotidiano. Mas, note-se, a predominância da regularidade rítmica que caracteriza a cadência da marcha, somada ao lirismo da narrativa, acompanha a passionalização recorrente em cada verso, como que anunciando uma

situação provisória e seu distanciamento inevitável. Na gravação de Chico Buarque esse processo fica mais patente, pois no arranjo elaborado pelo maestro Francisco de Moraes a canção é introduzida somente pela batida do violão, e a tematização, ou melhor, a ação se constrói progressivamente ao longo das duas primeiras estrofes, como que tirando o narrador de seu estado passional cotidiano pelo instante da passagem da banda.

Por exemplo, nos versos iniciais: “Estava à toa na vida/ O meu amor me chamou/ Pra ver a banda passar/ Cantando coisas de amor” (HOLLANDA, 1966, CD), Chico prolonga a entoação das vogais, levando uma melodia mais arrastada e só acelerando lentamente no início da estrofe seguinte, assim criando a figura do narrador que se apura para sair de um estado de indiferença. No entanto, no arranjo preparado para Nara Leão (por Geny Marcondes), a informação pela dicção é menos perceptível, pois a narrativa é precedida pelo som de uma banda de coreto ao fundo, proporcionando uma certa continuidade já no início da narrativa, ainda que sejam respeitadas as pausas do projeto entoativo do compositor com a marcação percussiva. Uma vez que em suas apresentações solo, inclusive aquela registrada no depoimento ao MIS, Chico estabelece algumas pausas no acompanhamento instrumental, deixando somente a voz entoar a melodia. De maneira que, logo ao cantar o primeiro verso o violão é silenciado, só retornando no início do segundo verso, revelando assim uma situação (que podemos apontar como cotidianidade), em breve estado de suspensão.

Portanto, no registro fonográfico de Chico Buarque fica evidente o processo de *transformação* a partir da introdução de variações de timbres da segunda estrofe (“A minha gente sofrida/ Despediu-se da dor/ Pra ver a banda passar/ Cantando coisas de amor”) em diante, simulando uma aproximação da banda (o que também acontece na gravação de Nara, mas com antecedência à narrativa verbal). Assim, a crescente segmentação rítmica, que caracteriza essa aproximação, é introduzida pelas citações melódica e rítmica de uma banda tradicional, perseguida pelos meneios de voz que ajudam a criar as cenas da narrativa, ao mesmo tempo em que apontam estados passionais, assim anunciando a partida da banda. Nesse sentido, observem-se os versos “A moça feia debruçou na janela/ Pensando que a banda tocava pra ela”, nos quais a maneira coloquial de cantar expõe a ironia da situação, sobretudo a sensação de distância entre o desejo

da “moça feia” e a efetiva razão da banda passar quando Chico prolonga (passionaliza) a pronúncia vocálica do pronome “ela”.

Assim, a ação dos personagens também é bastante relativizada, dependendo de seu caráter ordinário ou extraordinário, pois aqueles que estavam em suas atividades cotidianas *pararam* para *ver* a banda *passar*, e aqueles que estavam inertes, sob a mesma rotina, se movimentaram (*sorriu, abriu, se assanhou, dançou*, etc.) também para *ver* a banda *passar*. Ou seja, aí a música convida a uma contemplação ativa, e como já avaliou Adélia Bezerra de Menezes,

[...] trata-se, evidentemente, do apelo órfico do canto, da música, do ritmo, da dança, que infringe o princípio de individualização, que rompe o isolamento dos indivíduos. A Banda é o próprio cortejo dionisíaco, cuja passagem não altera só o mundo humano, mas transfigura toda a natureza. Convocando-a: "A rosa triste que vivia fechada, se abriu/ A lua cheia que vivia escondida, surgiu" (2002:52).

Aliás, sob a interpretação de Chico a canção parte de uma percepção mais individual, de distanciamento do objeto; com Nara, e mesmo com a participação do público, esse distanciamento emocional do objeto é deveras imperceptível no momento em que *A Banda* passa. Por isso as duas interpretações são complementares, pois aguçam as duas faces do evento, explorando as ambiguidades dos pares ordinário/extraordinário, cotidiano/festa, tristeza/alegria. Da mesma maneira, a experiência particular de um indivíduo ao longo da canção passa a abarcar a experiência de todos, de um *povo* (“minha gente sofrida”, “minha cidade”), e por isso aquela atitude da “moça feia” parece tão descompassada em meio ao momento do coletivo.²⁰ O que se destaca, na gravação de Chico, porque existe a presença do coro de vozes femininas, muito comum em suas primeiras canções, na maioria das vezes simbolizando o povo, o popular, como era práxis à época das canções de exaltação.²¹

Enfim, além das referências ao cotidiano, à cidade, também são contemplados nessa canção a preocupação com a cultura popular e com a importância da música na sociedade. Assim compondo o projeto mais amplo de atuação do artista, pois expõe algumas preocupações recorrentes em sua obra e já esboçadas na contracapa do seu primeiro disco (*Chico Buarque de Hollanda* -1966):

²⁰ Neste sentido, entre as mais recentes interpretações sobre a obra de Chico, Fernando Marcílio Lopes Couto também avalia que em *A Banda* “logo nas duas primeiras estrofes podemos perceber um movimento que parte do *individual* para o *coletivo*: do “eu” que estava “à toa na vida” para a “minha gente sofrida”” (2007:95).

²¹ É interessante notar que o emprego de coral já foi citado por Mário de Andrade (que, como veremos, difusamente é um referencial para Chico) como elemento de valor social, visto que “umanimisa os indivíduos” e “generalisa os sentimentos”, portanto o compositor deve explorar essa função social do canto em comum (ANDRADE, 1972:65).

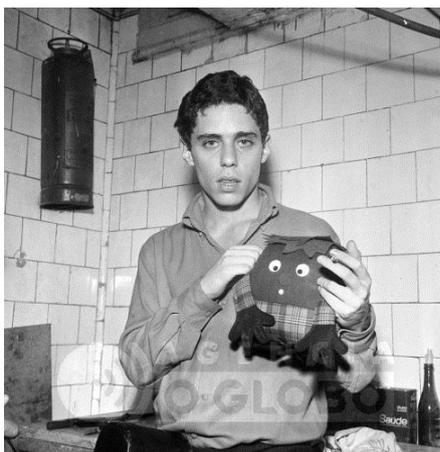
[...] melodia e letra devem formar um só corpo [...]. Por outro lado, a experiência em partes musicais (sem letra) para teatro e cinema provou-me a importância do estudo e da pesquisa musical, nunca como ostentação e afastamento do 'popular', mas sim como contribuição ao mesmo.

O que revela, também, seu interesse pelas questões estético-ideológicas em torno da canção popular, pois “o samba chega à gente por caminhos longos e estranhos, sem maiores explicações. A música talvez já estivesse nos balões de junho, no canto da lavadeira, no futebol de rua...” (in HOLLANDA, 1966, CD).

Eis a brecha da *rede de recados* percorrida por Chico, a música estaria no dia-a-dia, nos apelos da vida comum, mais que isso, comunitária, nas atividades populares que em função do intenso processo de industrialização e do crescente avanço do mercado de consumo de bens culturais estava se ignorando naquele momento. Uma percepção idealizada, acompanhada de uma aposta na sobrevivência dos costumes populares, também compartilhada por parte do público que festejou *A Banda*, assim como Carlos Drummond de Andrade, em artigo escrito na semana da vitória no Festival:

[...] A felicidade geral com que foi recebida essa banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, que um rapaz de pouco mais de vinte anos botou na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a idéia de como andávamos precisando de amor [...]. E se o que era doce acabou, depois que a banda passou, que venha outra banda, Chico, e que nunca uma banda como essa deixe de musicalizar a alma da gente (in HOLLANDA, 1966).

Por ironia essa banda passou pela televisão, e Chico se viu da noite pro dia em meio à sua “roda viva”, vendendo sua própria imagem, assumindo os compromissos do sucesso, o que logo lhe causaria grande desconforto, pois como disse em entrevista de 1975, era tudo de repente, “[...] então a gente não tinha estrutura. Não é um negócio em que aos poucos se vai criando um nome. Não tem como ter discernimento do que vai fazer” (HOLLANDA, 1975). Um exemplo foi seu comprometimento em andar com um boneco, chamado Mug, que supostamente traria sorte. Logo após o sucesso d’*A Banda*, Chico era visto por toda parte com o boneco debaixo do braço, em diversas fotos o exibia, até mesmo quando desembarcava do avião nas viagens para *shows* que fez pelo país.



Chico posando para foto com o boneco Mug em 1966
(Foto: Nelson de Almeida, InfoGlobo)

A intenção, evidentemente, era vender o boneco, como diversos outros produtos que surgiam na esteira do sucesso de artistas como Chico Buarque, Roberto Carlos, Wilson Simonal (que também possuía um Mug), etc. Mas, como se pode observar em muitas fotos do período, Chico não demonstrava muito entusiasmo, mas carregava o novo produto, do mesmo jeito que vestiu um *smoking* nos programas de televisão. Atitudes que de certa forma pareciam destoantes de suas intenções artísticas, de seu projeto, tanto que, ao longo dos anos 70, Chico passou a se retratar em diversas entrevistas, justificando as supostas “besteiras” que fazia no início da carreira em função da imaturidade diante do turbilhão do sucesso. A esse respeito, disse em entrevista descontraída ao *Pasquim*: “[...] era o porra-louca do quarteirão, e agora é o porra-louca nacional. Fazendo besteira em todo lugar” (HOLLANDA, 1975). A partir disso, passou a demonstrar crescente preocupação em evitar tanta exposição.

Contudo, sob outro aspecto, o clima propiciado pelos Festivais era bastante empolgante para os jovens artistas como o Chico, sobretudo as disputas e debates que então despontavam durante o concurso, pois, segundo Zuza Homem de Mello,

nenhum tema artístico ganhou tão rapidamente as ruas [...]. Acontecia a discussão sobre estética na rua, o gari e o jornalista argumentavam o que era mais bonito, o que era mais moderno, o que era mais antigo, qual letra era melhor... O Brasil inteiro viu pela primeira vez que música popular era coisa muito séria (2003:129-130).

O fato é que a televisão já contava com transmissão em quase todo o país, o que por si só acarretava essa amplificação das disputas dos festivais, a música se tornara o assunto até dos demais programas da televisão, os jurados

eram entrevistados no *Programa da Hebe*, assim ganhando mais popularidade. Enfim, graças ao investimento da indústria, que logo percebeu na música popular um nicho de consumo potencial, envolvendo patrocinadores, indústria fonográfica e mídias em geral, essa linguagem ganhava o *status* de “coisa séria”, um processo que vinha se consolidando desde as discussões em torno da Bossa Nova.²² Aliás, até a final do II Festival, os músicos ainda podiam circular mais tranquilamente pela cidade, inclusive reunindo-se em bares onde apresentavam aos amigos suas canções.

Ocasões em que a *rede de recados* ganhava continuidade, estabelecendo-se amizades e contatos, como aconteceram entre Chico, Caetano, Gil, Torquato, Edu, etc. Em meados de 1966, por exemplo, Chico ao ouvir a canção *Ensaio Geral*, que Gilberto Gil apresentava aos amigos em um bar, ficou impressionado com a canção que deveria disputar o festival: “[...] lembro do Gil cantando, e eu disse ‘que música bonita Gil, vou ter que fazer uma música melhor que essa pra ganhar o festival de você’, fiz a Banda.” (HOLLANDA, 2005/06: DVD v.12). Ademais, por diversas razões a canção de Gil parecia, de fato, uma forte concorrente, primeiro porque seria defendida por Elis Regina (que ganhara o festival do ano anterior com *Arrastão*, de Vinícius de Moraes e Edu Lobo), segundo, porque ainda tinha o apelo das canções de protesto.²³ Não obstante, também apresentava temas caros a Chico Buarque, não por acaso em algumas passagens encontramos similaridades com *A Banda*, nos versos: “é preciso ir a rua/ esperar pela passagem (...) vai ser lindo ver o bloco/ desfilar pela cidade” (GIL, 2003:72).

Chico compôs *A Banda* e *Morena dos olhos d’água* no mesmo período, apresentou ambas aos seus amigos, o grupo dos baianos, e todos adoraram a primeira. Curiosamente, Chico destacou em seu depoimento ao MIS: “[...] quando eu acabei chegou o Caetano Veloso, no outro dia, e pediram para eu mostrar *A banda*. Aí Caetano não se entusiasmou, se entusiasmou pelo samba. Aí eu fiquei em dúvida, no fim eu mandei *A banda* pro Festival” (HOLLANDA, Fita Cassete,

²² Por exemplo, já em 1960 o musicólogo Brasil Rocha Brito escreveu um balanço intitulado *Bossa Nova*, no qual procurou abordar a concepção musical do movimento por meio de uma “apreciação técnica”, identificando, ademais, que “nunca antes um acontecimento ocorrido no âmbito da nossa música popular trouxera tal acirramento de controvérsias e polêmicas, motivando mesas redondas, artigos, reportagens e entrevistas, mobilizando enfim os meios de divulgação mais variados” (in CAMPOS, 1993:17).

²³ Segundo Gilberto Gil, *Ensaio Geral* “é um samba socialmente engajado, impregnado do espírito universitário, típico da época; uma canção de protesto que utiliza a imagem de “um novo dia”, “um novo amanhã” (...) Tecendo as fantasias das inter-relações entre a arte e a política, o carnaval e marcha da sociedade” (GIL, 2003:72).

11/11/1966). Aliás, Caetano até hoje considera *A Banda* uma obra menor de Chico Buarque, enquanto *Morena dos olhos d'água* chegou a gravar tempos depois.²⁴ Apesar disso, nestas primeiras interlocuções entre Chico e Caetano, ambos ainda se consideravam plenamente do mesmo lado, dando continuidade às experiências da Bossa Nova, uma vez que a posição e o projeto artísticos de Caetano ainda estavam em definição. Existia, no entanto, a rivalidade nos festivais, como em um jogo: “[...] havia rivalidade entre nós, mas era uma rivalidade saudável, porque escancarada”, diria Chico Buarque, anos depois (HOLLANDA, 1999:12, v.4).

No entanto, após a vitória no festival, Chico teve que enfrentar o acirramento de tais disputas, apurando, como veremos, a sua percepção crítica sobre esse processo. Convém, portanto, uma breve mirada sobre tal processo, envolvendo artistas, público e crítica sob as transformações midiáticas. Por um lado, temos a participação do público nos musicais transmitidos pela TV, a qual, por um brevíssimo momento, expressou a minimização da autoridade do produtor cultural – o artista – ao criar a oportunidade de participação popular e de determinações democráticas de valores culturais, ainda que ilusória, graças à incoerência fundamental que já citamos: a vulnerabilidade à manipulação do mercado de massa.²⁵ Por outro lado, temos a intensa manifestação de artistas, críticos, jornalistas e intelectuais em meio a esse processo, voltados notadamente aos aspectos discursivos da canção popular, motivando debates sobre suas subjacentes propostas políticas ou culturais.

Primeiramente, devem-se observar as *performances* não só dos artistas, mas também do público nas imagens dos festivais, quando uma suposta participação surge de uma “lógica de preferência”, pois na dialética relação entre entretenimento e estética, que acompanhou os primeiros anos de implantação da televisão no país, foi a própria estética que entrou em crise, “[...] para dar lugar a

²⁴ Caetano Veloso diz em seu livro *Verdade Tropical*: “A banda era claramente uma obra menor de Chico Buarque. No seu compacto de estréia ele tinha lançado duas obras-primas – *Pedro Pedreiro e Sonho de um carnaval* – diante das quais essa marchinha parecia um trabalho de criança” (1997: 174-175).

²⁵ Aqui, cumpre referenciar a abordagem de David Harvey a respeito do discurso pós-moderno que acompanhou as transformações da sociedade sob esse impulso midiático, uma vez que expõe algumas consequências para os discursos e representações do mundo, quando “aceitar a fragmentação, o pluralismo e a autenticidade de outras vozes e outros mundos traz o agudo problema da comunicação e dos meios de exercer o poder através do comando” (HARVEY, 1994:53).

uma possível 'lógica de preferência', que seria a estética da sociedade de massa ou de consumo em massa" (PIGNATARI, 1971:234). Nela, o público buscou atuar no fragmento, no vestígio deixado pela passagem entre produção e consumo. Aliás, a grande percepção dos tropicalistas seria justamente quanto à oportunidade de atuar nesta passagem, neste intervalo entre produção e consumo por meio das *performances* em palco e de estúdio.

Obviamente, essa percepção de participação podia ser bastante realista para o público dos programas e *shows*, mas gerava muita dúvida entre os intelectuais e críticos do sistema. Como veremos, para Chico e Caetano essa problemática adquiriu sentidos diversos e ambíguos em meio as suas obras iniciais. Por ora, cumpre destacar que, apesar da óbvia incitação ao consumo e da homogeneização de estilos, sob o novo sistema que se instalava, a cultura no mínimo se mantinha como um espaço de luta e distinção social, ou seja, "a cultura popular de massa é produto da sociedade moderna, mas a lógica da indústria cultural é também um processo de hegemonia" (ORTIZ, 2006a:147). Em outros termos, a indústria obedece a um movimento mais amplo da sociedade, de hegemonia de interesses. E como explicou Eric Hobsbawm, já em 1959,

[...] as solicitações da cultura popular são, ao mesmo tempo, 'comerciais' e 'anticomerciais', embora pertençam a um esquema segundo o qual sempre que uma solicitação anticomercial se torna grande o suficiente (dentro das condições do capitalismo), ela passa automaticamente a ser comercial e a ser fornecida pela indústria com a maior intensidade possível, até ser diluída em papinha (1990:37).

Eis novamente a incoerência fundamental que persegue a produção cultural sob a sociedade de massas, mas o que Hobsbawm está dizendo é que a indústria não é completamente capaz de fazer do público "um bando de idiotas", pois este sempre atua na brecha das solicitações inicialmente "anticomerciais", seja participando ativamente na audiência das apresentações artísticas (como nos festivais, tendo mesmo o direito de vetar determinadas apresentações com vaias), seja conversando, discutindo ou simplesmente "fofocando" sobre os programas de televisão e seus atores. O público não aceita sentar-se calado, quer também participar socialmente do seu próprio entretenimento, uma tendência bastante perceptível nas atitudes dos telespectadores brasileiros em fins dos anos sessenta.

Essa pressuposição se faz importante na medida em que compõe o processo de conquista de representatividade por parte dos artistas da música popular, ou seja, essa tênue participação popular contribuiu para a expansão da

rede de recados. Mas não só, pois uma grande efervescência intelectual acompanhou o *boom* da música popular dos anos sessenta, e uma das hipóteses para essa movimentação seria “o debate em torno da arte politicamente engajada” (CONTIER, 1991:163). A propulsão da *Indústria Cultural* assimilou essa antiga controvérsia, os artistas estariam vinculados a posições que se polarizavam entre as “engajadas” ou “alienadas” frente à “nova” realidade, e as definições de música popular estariam entre ser um bem cultural tradicional/portador de identidades ou um bem cultural mercantilizado.²⁶

Entre os artistas e intelectuais que propuseram interpretações sobre a música popular urbana ainda no *calor da hora*, isto é, entre as décadas de 60 e 70, destacam-se Walnice Nogueira Galvão, Augusto de Campos, Júlio Medaglia, Affonso Romano de Sant’Anna e Caetano Veloso. Muitos desses autores do “universo da crítica” mantinham estreitas relações com os músicos populares, exercendo profissões próximas ao cotidiano desses artistas. Mas, a partir disso, a indústria fonográfica percebeu rapidamente que o consumo era potencializado pelas disputas de “movimentos”, assim estimulando os embates através de estratégias promocionais, pois “os ‘movimentos’ musicais deveriam ser bem configurados a partir de ‘rótulos’ reconhecíveis e direcionados a faixas de públicos específicas” (NAPOLITANO, 2001:277).

Aliás, muito da atração que os festivais de música exerciam sobre o público advinha dessa espécie de partidarismo, formavam-se verdadeiras torcidas semelhantes às dos clubes de futebol: MPB *versus* Jovem Guarda ou MPB *versus* Tropicália. Tudo isso acabava refletindo nas interpretações sobre a música, redundando em comprometimentos, na maioria das vezes, involuntários, mas em determinados casos era-se parcial de maneira declarada e proposital, como no caso de Augusto de Campos, um crítico que com seus artigos em defesa da atitude tropicalista acabou tomando parte, confundindo-se com o movimento.

Até mesmo aqueles que eram apontados como pertencendo ao time da “alienação” se sentiam motivados a dar seu parecer sobre o competitivo “ambiente de festival”. Um exemplo é a publicação, em 1967, do “Manifesto do iê-iê-iê contra a

²⁶ Sob esse contexto, as interpretações de Umberto Eco conquistaram grande projeção: “o universo das comunicações de massa é – reconheçamo-lo ou não - o nosso universo”. Pois foi a partir disso que Eco pôde identificar duas atitudes comuns frente à “cultura de massas”, a de aprovação (intelectuais “integrados”) e a de recusa (intelectuais “apocalípticos”), mas que poderiam constituir as duas faces de um mesmo problema, em que também os textos apocalípticos poderiam ser o “mais sofisticado produto oferecido ao consumo de massa” (ECO, 1993:9-11).

onda da inveja”, no qual após criticar a *canção de protesto*, os jovens “cabeludos” declaram: “decidimos pedir aos organizadores um júri autenticamente popular e não erudito em música. Não queremos ganhar festivais nem ser chamados de geniais. Queremos que o povo cante conosco” (*apud* NAPOLITANO, 2007:98). Dessa maneira, também a *Jovem Guarda* aderiu aos questionamentos e polêmicas sobre “engajamento”, “mercado”, e “povo”, esta idéia romântica que se tornava o centro do debate acerca do *nacional-popular*, que então perpassava a maioria dos ramos da música popular.

Também os jovens artistas, Geraldo Vandré, Edu Lobo, Elis Regina, entre outros, engajavam-se nas discussões e projetos de recuperação das características nacionais da música popular, e no debate sobre o excesso de influência estrangeira, incluindo o uso de instrumentos elétricos (como estaria ocorrendo sob o *iê-iê-iê*), o que poderia representar uma ameaça às “tradições” culturais genuinamente brasileiras. Aliás, Caetano Veloso já estava atuando nesse debate desde 1965/66, quando publicou o artigo *Primeira feira de balanço*, no qual retorna à problemática da influência estrangeira na Bossa Nova, seu apuramento técnico e relação com as raízes musicais do samba, ou seja, discute como as inovações poderiam e estariam mantendo diálogo com a tradição da música popular urbana.

Respondendo às críticas de José Ramos Tinhorão à Bossa Nova,²⁷ Caetano destacou que era preciso rever o legado de João Gilberto, pois “todo o conhecimento técnico, adquirido onde quer que seja, está a serviço da recriação da forma samba, do jogo rico que se faz com seus elementos, os sons distribuem-se para reencontrar o gosto pelo gingado, o domínio do ritmo complexo do samba” (VELOSO, 1977:8). Dessa maneira é que João Gilberto teria conseguido combinar inovação e tradição dando “um passo à frente”, sendo necessária a retomada dessa “linha evolutiva”. Pois bem, aí Caetano começou a gestar seu projeto artístico, já explorando a diversidade de interlocuções culturais com as quais o músico popular poderia dialogar para criar/recriar uma cultura própria a partir do trabalho daqueles que aprenderam com João, “porque uma canção só tem razão se se cantar” (VELOSO, 1977:6-11).

²⁷ Em 1966, Tinhorão publicou um polêmico livro (*Música Popular: um tema em debate*) reunindo alguns de seus artigos críticos da Bossa Nova, mas apesar de seu inventário de argumentos, na base de sua recusa do movimento existia a preocupação, diante da influência do *jazz be-bop*, com a “quebra de tradição” do samba, “através de uma espécie de esquematização destinada a transformar esse gênero de música popular carioca no âmbito da classe média numa pasta sonora, mole e informe” (TINHORÃO, 1997:51).

Dessa maneira, assim como para Chico, as particularidades da canção como linguagem constituíam-se em tema de reflexão de Caetano, que já estava despontando sob o auge do impacto da televisão, recurso que trazia um novo fôlego à aliança duradoura entre a canção popular e a tecnologia. Portanto, enfatizava outros dados do debate corrente, que então tendia a se simplificar na dicotomia engajamento/alienação. Por seu lado, Chico não via com bons olhos tal aliança, ou melhor, os rumos que tomava a massificação cultural, como deixou registrado no filme *Chico, Retrato em Branco e Preto*, de 1968, um interessante depoimento tratando do impacto da indústria da cultura sobre a sociedade, quando os ídolos estariam substituindo importantes valores que fariam falta para o povo:

[...] O problema é maior do que eu mesmo, o problema é a substituição dos valores, dos heróis pelos ídolos de televisão. O excesso de valorização aos ídolos. Eu tô no meio deles, não é isso, sou um deles, não posso reclamar contra isso, só me espantei, não reclamei não. Eu, não tô incluindo esse eu como se fosse o rei, o ídolo, mas são mil ídolos aqui no Rio, em São Paulo, no Norte, no Sul, em todo lugar o cara chega é o artista de televisão, o cara famoso, então ele substitui uma porção de coisas que fazem falta a esse povo (in HOLLANDA, 2005/06, DVD, v.12).

Já se percebe que a noção de “povo” é uma referencia constante ao longo da trajetória artística de Chico, o qual se assumiu representativamente em relação ao povo. Em entrevista de 1979, ao programa *Vox Populi* da TV Cultura, lembrou que todas as suas músicas tratam de problemas menores ou maiores da sociedade, e que seu trabalho o colocava sempre ao lado do povo, a quem representa.²⁸ Ora, o que se percebe ao longo da trajetória de Chico é essa percepção um tanto romântica, próxima ao “romantismo de esquerda” tão comum entre os artistas e intelectuais do período. Aquele que, segundo Marcelo Ridenti, busca no passado elementos que permitiriam “uma superação da modernidade capitalista cristalizada nas cidades” (2000:25). Mas no caso do Chico, não se trata simplesmente de um olhar direcionado ao passado, mas à tradição popular, uma nostalgia das temporalidades próprias da cultura popular, que então se arriscava em meio ao consumismo.

Assim começava a insatisfação fundamental de Chico em relação ao sistema, à indústria da cultura, da qual, ironicamente, havia se tornado um dos produtos mais rentáveis. Caetano também percebeu essa problemática, e desde o início estabeleceu intertextualidades entre sua obra e a do Chico, mas sempre destacando o aspecto de mercadoria do cantor de TV. Costumava dizer que ele,

²⁸ Programa exibido pela TV Cultura em 1979, e reapresentado em 27/07/2009.

assim como Chico, tinha também a sua própria imagem à venda. Logo, entrou de cabeça nesse processo, primeiro assumindo uma posição mais radical, buscando um lugar nesse “mercado”, quiçá até a relação com Chico (o artista) merecesse uma revisão, pois “havia uma agressividade necessária contra o culto unânime a Chico em nossas atitudes”, diria Caetano sobre sua atuação e dos tropicalistas no período (1997:233).

Naquele momento, o desconforto de Caetano situava-se em lugar diverso, não exatamente o lugar de onde Chico atuava, mas também o envolvia, a saber, algumas posturas de artistas ligados ao nacionalismo de esquerda. Ora, já em seu primeiro disco (*Domingo*-1967), Caetano discutiu isso e sua relação com as canções, traçando um esboço de seu “projeto” como músico na contracapa do LP: “a minha inspiração não quer mais viver apenas da nostalgia de tempos e lugares, ao contrário quer incorporar essa saudade num projeto de futuro” (VELOSO, GAL, 1967, LP), destacando que se tratava de um trabalho com canções mais antigas, pois no mesmo ano estava gravando seu segundo disco com um estilo mais definido. No entanto, é evidente sua crítica à nostalgia presente não só na *canção de protesto*, como também na obra *buarquiana*, assim dando impulso à sua idéia original de combinar *inovação e tradição*.

No entanto, Chico Buarque também manteve um distanciamento da tendência dominante de protesto, buscando propositalmente temáticas mais ingênuas, como em *A Banda*, queria uma música que não tivesse uma preocupação política, pois, diria recentemente, já em 1966 a chamada *canção de protesto* estava se diluindo, se desgastando, depois de adquirir um sentido de moda: “começou a ficar chata” (HOLLANDA, 2005/06, DVD, v.3). Mas, note-se que ainda assim manteve o cunho social ao se voltar para a cultura popular, mesmo que de maneira bastante idealizada. Quanto a Caetano essa atitude foi mais radical, envolveu não só as temáticas da canção, mas sua estética e performance. Junto ao movimento tropicalista pôde colocar em outro nível a questão da crítica política na MPB.

Diante disso, Gilberto Vasconcellos considerou que a Tropicália “representou um passo adiante da ‘participação’ musical populista, sobretudo porque em suas canções o significado político nunca é exterior à configuração estética” (1977:47). Mas podemos perceber que esse “passo adiante” estava presente também em Chico Buarque, na medida em que, assim como Caetano, encontrou um espaço diferenciado de atuação e reflexão na *esfera pública* (na qual as pessoas

articulam suas opiniões e se unem para alcançar objetivos coletivos), sendo também amplo ao captar-lhe os desdobramentos na cotidianidade via cultura popular.

Caetano Veloso: “eu vou, por que não?”

Logo o *III Festival de Música Popular* da TV Record inauguraria novos debates sobre a música popular, bem como o início do sucesso de Caetano Veloso na televisão, quando sua canção *Alegria, alegria* garantiu-lhe o 4º lugar no festival. Mas não foi somente essa colocação que provocou interesse pela música, pois Caetano já tinha conseguido garantir um 5º lugar no ano anterior com *Boa Palavra* (defendida por Maria Odete) no Festival da TV Excelsior, e um prêmio de melhor letra no Festival da Record, com a canção *Um dia*.²⁹ Na verdade, ao lado de *Domingo no Parque* de Gilberto Gil, *Alegria, alegria* propunha, expunha e questionava a “fatal e alegre participação na realidade cultural urbana universalizante e internacional” (como Caetano definiu sua aventura tropicalista, trinta anos depois). De fato, no contexto dos festivais, tais canções traziam inovações estéticas e de atitude, ao mesmo tempo em que reafirmavam o modelo que garantia o sucesso das canções de festival.³⁰

Destarte, convém partirmos do olhar retrospectivo de Caetano sobre os acontecimentos do período, pois apesar das inevitáveis racionalizações do passado, suas memórias, em *Verdade Tropical* (1997), expõem algumas interpretações que condizem com seu projeto inicial de atuação artística. Além disso, nesse livro reaparece o outro lado da interlocução inicial entre Chico e Caetano, quando este expõe as interfaces entre *A Banda* e *Alegria, alegria*: “mas o que ninguém nunca disse – nem mesmo eu que até aqui só falei em Beatles, Gilberto Gil e Franklin Dario quando tratei da gênese de ‘Alegria, alegria’ – é que ‘Alegria, alegria’ foi em parte

²⁹ Aliás, em *Verdade Tropical*, Caetano relembra uma de suas primeiras aparições na televisão, sentado na platéia, quando Maria Odete defendia sua canção *Um dia*. Foi o suficiente para que no dia seguinte o abordassem na rua, e haveria quem lembre até os dias de hoje desse episódio: “Para mim, o que ressaltou naquele primeiro momento foi o poder da televisão. Alguns segundos no ar e de repente milhares de pessoas têm uma definição afetiva a seu respeito” (VELOSO, 1997:158).

³⁰ Embora apresentem inovações desde a postura em palco até as experimentações de intertextualidades sonoras, ou mesmo no uso de guitarras e tratamento *pop* das melodias, as canções tropicalistas (inauguradas com *Alegria, alegria* e *Domingo no parque*) também tinham que se enquadrar em algum dos gêneros reconhecidamente nacionais, um dos critérios inclusive para poder participar dos Festivais, o que relativiza um pouco a presença de instrumentos regionais em suas apresentações. Segundo Mariana Villaça, a formação instrumental regional é uma ‘marca de época’, quando se verificou uma tendência a valorizar a música “autêntica” nacional (2004:172).

decalcada exatamente de ‘A banda’” (VELOSO, 1997:174). Eis que a intenção de Caetano seria compor uma canção de festival (com “expectativas formais bem sedimentadas no gosto do público”), mas que “caracterizasse de modo inequívoco a nova atitude que queríamos inaugurar” (ele e Gil).

Espelhando-se na bem-sucedida marchinha de Chico Buarque, compôs uma canção que apresentava “a alegria imediata da fruição das coisas”, e para sua apresentação imaginava chamar uma banda de *iê-iê-iê*, decidindo-se pelos Beat Boys, cujas guitarras elétricas seriam um dos elementos de inovação na *performance* preparada por Caetano para o Festival. A apresentação foi bem recebida pelo público, e a canção acabou virando referencial para a carreira de Caetano (diferentemente de *A Banda*, que apesar do sucesso não ficou como marca do compositor). Felizmente podemos acompanhar esse processo de cristalização mesmo na disposição de Caetano em cantar *Alegria, alegria* ao longo de sua carreira, enquanto Chico sempre se mostrou mais reticente diante dos pedidos de *bis*. Aliás, já em 1966, nas mais diversas entrevistas, lamentava ter que cantar repetidamente *Pedro pedreiro* nos programas de televisão, desde que gravou a canção em seu primeiro compacto de 1965.

Ademais, no festival, Caetano explorava também o diferencial de postura em palco, e lembra que sua intempestiva entrada no palco, trajando um “terno xadrez marrom e uma camisa de gola-rulê laranja-vivo”, já o tornava bastante extravagante em relação aos demais participantes do festival, com trajes mais formais. Mesmo seu cabelo encaracolado, ainda que curto, era alvo de comentários curiosos da imprensa que realizava a cobertura do evento. Tudo isso contribuiu para que em sua apresentação vitoriosa (da 4^o colocação) de 21 de outubro de 1967, fosse bastante ovacionado pelo público, que já tinha mesmo aquela estranha “definição afetiva a seu respeito”. Curiosamente, assim como *A Banda*, esta canção só dispõe de um registro fonográfico, o do segundo LP (*Caetano Veloso*-1967), e conta com o arranjo de Júlio Medaglia (a canção reapareceria no show realizado por Caetano e Gil, na Bahia, pouco antes do exílio forçado em 1969, num disco lançado só dois anos depois, o *Barra 69*, mas que apresenta baixa qualidade de som).



Caetano cantando *Alegria, alegria*
Festival da Record – 1967
(Foto: Wilson Santos, Jornal do Brasil)

Caetano praticamente manteve em suas apresentações ao vivo de *Alegria, alegria* o arranjo original, uma exceção seria nesse *show* registrado no LP *Barra 69*, em cuja *performance* o artista se detém mais nas variações de timbre com as guitarras, enfatizando um ritmo mais próximo do gênero *rock* e com o andamento da melodia mais rápido. Também em um programa especial para a televisão de 1975, esse andamento mais rápido permanece, preponderando a tematização melódica. Em outros dois registros em vídeo, da década de noventa, o *Programa Ensaio* da TV Cultura, e *O Especial Roberto Carlos* da TV Globo, a interpretação e o arranjo continuam muito semelhantes à versão original, com seu andamento rítmico e melódico mais lento. Aliás, Roberto Carlos questiona em tom de brincadeira: “como é que pode a mesma gravação fazer o mesmo sucesso em 1967 e em 1992, com tudo do mesmo jeito?” (VELOSO, 1992, Vídeo).

A “biografia” da canção tem revelado, portanto, muitos elementos de continuidade, sendo propício concentrar a abordagem na escuta da primeira gravação de 1967. Aliás, *Alegria, alegria* foi uma das canções mais analisadas por críticos, pesquisadores e, também, pelo próprio compositor. Canção que possui, de fato, uma melodia muito atraente, resultante da justaposição de sons e imagens poéticas, expressando a fugacidade cotidiana que envolveria a vivência de um jovem ao caminhar pela cidade, metrópole da cultura massiva: “Caminhando contra o vento/ Sem lenço sem documento/ No sol de quase dezembro/ Eu vou... O sol nas bancas de revista/ Me enche de alegria e preguiça/ Quem lê tanta notícia?/ Eu vou...” (VELOSO, 1967, CD).

O texto da canção caracteriza-se, sobretudo, pela “iconização”, pela sequência de imagens e pela participação complementar de elementos sonoros. Como observou Luiz Tatit, “compondo ícones desse tipo, Caetano transfere a

experiência vivida para dentro da canção, transformando-a em experiência a ser vivida a partir da escuta” (TATIT, 2002:268). Além disso, ao se portar como uma canção despretensiosa, *Alegria, alegria* provoca desconcerto, pois o descomprometimento do personagem é desejado, mas não efetivado. Eis o resultado da narrativa “presentificada”, quando “o presente é tomado em sua forma contínua (‘Caminhando...’) para poder abarcar, com sua espessura, uma certa evolução interna de ocorrências e de apreensões psíquicas” (TATIT, 2001:185). Por conseguinte, ao chamar o ouvinte para dentro de sua narrativa, o cantor demonstra que sua crítica está no campo da individualidade, que embora queira *fazer*, ainda não *faz*, daí o questionamento final: “Por que não?”.

Em outros termos, ao final de cada verso existe uma continuidade, as rimas carregam um distanciamento do objeto, mas só ligeiramente, pois o irônico desengajamento do sujeito não permite que sua passionalização se transfigure em infelicidade, pelo contrário, existe uma perspectiva de ação, basta *fazer*, ou não. Note-se que após cada “eu vou”, ao final das estrofes, segue-se uma pausa brusca das sonoridades, assim reiniciando tudo de novo na estrofe seguinte. Uma circularidade que não vai desembocar no “eu vou” definitivo, mas sim no questionamento “por que não?”. Daí uma ambiguidade problemática, pois não situa o sujeito dentro de causas e consequências reconhecíveis, pois adentrando nos setores mais íntimos da cotidianidade.

Assim, a justaposição de imagens acaba revelando a percepção bastante individual de um sujeito que, diante dos mais diversos acontecimentos, expõe seus dilemas “banais” na mesma escala de valoração: “Ela pensa em casamento/ E eu nunca mais fui à escola/ Sem lenço sem documento/ Eu vou/ Eu tomo uma coca-cola/ Ela pensa em casamento/ E uma canção me consola/ Eu vou” (VELOSO, 1967, CD). Nesse mesmo sentido, cabe citar a análise realizada por Celso Favaretto, em trabalho seminal sobre o tropicalismo:

Através de procedimento narrativo, as descrições de problemas sociais e políticos, nacionais ou internacionais, misturavam-se a índices de cotidianidade [sic] vivida por jovens de classe média, perdendo assim o caráter trágico e agressivo [...]. Ambígua a música de Caetano intrigava; em sua aparente neutralidade, as conotações políticas e sociais não tinham relevância maior que Brigitte Bardot ou a Coca-Cola, saltando estranhamente da multiplicidade de fatos narrados [...], fazia que a audição do ouvinte deslizesse da distração ao estranhamento (1996:18-19).

Este estranhamento não se transfigurou em recusa, mas sim em dúvida, em curiosidade por parte do público. Um exemplo foi a atitude dos próprios

entrevistadores que ficavam nos bastidores do Festival, transmitindo ao vivo as opiniões dos artistas sobre o evento. Um deles perguntou a Caetano: “O que o levou a fazer uma música bem moderna, pegando Coca-Cola, guerrilha, Brigitte Bardot?” Caetano respondeu: “O que me levou a falar de Coca-Cola, Brigitte Bardot e Cardinale, foi a Coca-Cola, a Brigitte Bardot e a Cardinale!” (in SOLBERG, 2009, DVD). Ora, assim Caetano estava reafirmando a posição ambígua de não denotar os significados e representações em torno destas referências, ao mesmo tempo relegando a questão a sua “banalidade” sob a cotidianidade.

A crítica da vida cotidiana perpassa, portanto, a narrativa da canção, e o próprio Caetano interpretaria dessa maneira anos depois (1993), ao ressaltar que suas canções, como *Alegria, alegria*, apresentam “uma visão autodepreciativa da nossa vida cotidiana e do seu quase nenhum valor no mundo”. Daí citar a Coca-Cola que tanto detestava:

mas foi considerando o valor simbólico da Coca-Cola, que para nós queria dizer século XX e também hegemonia da cultura de massas americana (o que não deixava de ter seu teor de humilhação para nós), que incluí, um pouco à maneira dos artistas plásticos *pop*, na letra da canção (VELOSO, 2005:51-52).

Tal definição crítica, “à maneira dos artistas *pop*”, Caetano já esboçava a época de sua apresentação no Festival, quando indagado por outro entrevistador sobre o que é música *pop*, respondeu: “nem sei se o que a gente está fazendo é *pop*, isso é um negócio que eu admito como termo porque de alguma forma a gente está tendendo para um tipo de cultura *pop*, quer dizer, de assumir todas as formas da cultura massificada” (in FESTIVAL, 1967, Vídeo).

Dessa maneira, começa a se evidenciar o diálogo de Caetano com a arte contemporânea e de vanguarda, e assim como seus colegas do movimento *Música Nova* (Cozzella, Duprat, Medaglia, entre outros) buscava um “compromisso total com o mundo contemporâneo”.³¹ Para *Alegria, alegria*, queria um “som muito atual”, “toda a festa do mundo moderno, festa estranha” (in FONSECA, 1993:58). A festa do mundo moderno estaria nesse turbilhão de acontecimentos que envolviam a cotidianidade, um lugar de atuação possível, mesmo lugar do qual se podia ver a *Banda* passar. Mas esta atuaria no extra-ordinário, enquanto a *Alegria, alegria* seria contínua, não saindo do ordinário, mas prometendo uma nova sensibilidade de “alegria e preguiça”, “eu vou, por que não?”. Aliás, Caetano observa que “o fato de

³¹ Sobre o Tropicalismo e suas interlocuções (Nova objetividade, Construtivismo, Música Nova, Concretismo, etc), consulte-se *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*, coletânea de textos e documentos que definiram e influenciaram o movimento (BASUALDO, 2007).

ser uma marchinha fazia de *Alegria, alegria*, no contexto do festival, uma espécie de anti-*Banda* que não deixava de ser outra *Banda*". Assim, deixou claras as diferenças de projeto e estilo entre os dois compositores, pois sua canção "seria um aproveitamento mais descarado da oportunidade do festival, trazendo a um tempo mais crítica e mais aceitação do fenômeno da TV" (VELOSO, 1997:175-176).

Destarte, mais que uma interface idealizada por Caetano Veloso, o contexto que engloba *A Banda* e *Alegria, alegria* contém uma série de significações acerca das apresentações e representações artísticas de Chico e de Caetano em meio à indústria da cultura. A partir do incômodo causado pelo avanço da "massificação", ambos atuaram na brecha temática deixada pela *canção de protesto*, a saber, a vivência do espaço urbano, que entre permanências e transformações poderia resvalar em *festa* sob a cotidianidade. No entanto, a lírica de Chico foi logo vinculada ao passado, atribuindo-lhe um olhar nostálgico, e quanto a isso, um exemplo clássico é o paralelo traçado por Augusto de Campos, já em 1967, entre as duas canções:

[...] pode-se afirmar que 'Alegria, alegria' descreve o caminho inverso de 'A banda'. Das duas marchas, esta megalha no passado na busca evocativa da pureza das bandinhas e dos coretos da infância. 'Alegria, alegria', ao contrário, se encharca de presente, se envolve diretamente no dia-a-dia da comunicação moderna, urbana, do Brasil e do Mundo. (in BASUALDO, 2007:258)

A propósito, Caetano destaca o mérito desse paralelo, pois teria sido um dos poucos realizados à época, mas lembra que o público e os críticos estavam tão preocupados em encontrar diferenças que pouco atentaram para as semelhanças entre as duas canções, que incluem até mesmo melodias transmutáveis (1997:175). Contudo, percebe-se que o paralelo entre tais canções não estava exclusivamente calcado em similitudes ou diferenças, aproximações ou distanciamentos, mas sim na complexa relação de anseios e forças culturais que começava a se esboçar em torno dos dois artistas. Definir suas "cores" no espectro ideológico que então perpassava a música popular acabava exigindo simplificações de suas obras.

Ora, já vimos que em relação à *Banda*, não estava em questão simplesmente um olhar nostálgico, mas, sobretudo, um pensamento sobre o *popular* na sociedade. Primeiro passo para o compositor tomar uma posição, construindo seu projeto de atuação artística com base no questionamento da crescente substituição de valores importantes pela ilusão criada em torno, por exemplo, de heróis de televisão. Eis que se trata do mesmo problema abordado por Caetano, mas este buscou os caminhos de uma individualidade sobrepujada, mas também

idealizando a criatividade que brota dos percursos urbanos, dessa nova forma de sociabilidade vinculada ao massivo. Chico, por seu lado, partiu do olhar do outro, da vivência daquele que *espera*, visto que excluído de alguma maneira dos processos centrais que movimentam a vida nas cidades, no entanto ainda aberto às experiências comunitárias livres da manipulação sob a sociedade industrializada. Note-se, portanto, que para ambos os artistas a vivência e os costumes ganham lugar de destaque, é quando a vida acontece de fato para além das denúncias e teorias.

O cenário e os projetos: primeiras canções

Os projetos artísticos de Caetano e de Chico começaram, portanto, a ganhar contornos mais definidos, justamente a partir da experiência com imediatismo televisivo, que naquele momento contribuiu para lançar uma miríade de artistas na *rede de recados* da música popular. Talentos diversos ganharam projeção nacional, e a relação com a tradição popular passava agora, fundamentalmente, pela mediação televisiva e da crítica na gestação de novas maneiras de representatividade na sociedade. Eis que, mesmo que se evite superestimar o tema da televisão, apesar de sua recorrência nos trabalhos iniciais de Chico e de Caetano, sua centralidade na dinâmica cultural brasileira a partir dos anos sessenta exige uma mirada sobre suas consequências imediatas.

Consequências que, como veremos, foram rapidamente transcritas e criticadas pelo fazer artístico contemporâneo, mas também podemos dispor de um estudo sobre comunicação e hegemonia na América Latina, de Jesús Martín-Barbero, que oferece uma importante síntese, não só bibliográfica, como também desse processo de implantação da televisão como interlocução central, capaz de provocar a mistura definitiva entre “povo e massa no urbano”. É quando a proposta cultural se torna sedução tecnológica e incitação ao consumo, o que “nas condições econômicas das classes populares se traduz em desvalorização cotidiana de s

eus saberes e de suas práticas”. Concomitante ao intenso processo de industrialização, que começou a provocar um frenético crescimento urbano, a televisão adentrou para a cotidianidade do país, unificando “uma fala na qual, exceto para efeito de folclorização, a tendência é para a erradicação das entonações

regionais”. Uma homogeneização e incorporação de antigos conteúdos sociais e religiosos à cultura do espetáculo (MARTIN-BARBERO, 2006:271).

Pois bem, vejamos como essa relação entre o *popular* e o *massivo* sob a cotidianidade aparece em outras representações artísticas de nossos dois compositores. Primeiro com Caetano Veloso, que embarcou lentamente nessa discussão, mas já em seu primeiro disco configurou uma acentuada visão da vida urbana, como revela a valsinha *Domingo* (1967), interpretada com Gal Costa. Nela a cidade ainda é doce,³² guarda os singelos hábitos comunitários de passear na praça aos domingos. Deve-se observar, entretanto, que o narrador é onisciente e, ainda que ausente da cena, é capaz de descrevê-la: “Roda, toda gente roda/ Ao redor desta tarde/ Esta praça é formosa/ E a rosa pousada no meio da roda” (VELOSO, GAL, 1967, LP). Uma vez que a realidade pressuposta na canção advém do costume/hábito, o enredo é passionalizado devido ao distanciamento, pois não há encontro, apenas espaços e tempos entrelaçados (tarde/prança), revelando a repetição da cotidianidade.

Introduzida com instrumentos de cordas e sopro, a valsinha persegue uma intensa passionalização instrumental e vocal, associada à aliteração que permite o esboço de cenas (figurativização) ou sensações de dança e roda. Apesar do lirismo romântico que compõe a canção, revela-se que esta sensação de roda remete à circularidade de tempos e lugares: “Roda, toda gente roda/ Ao redor desta praça/ Esta tarde está morta/ E a rosa, coitada, na praça, na porta/ Na sala, na tarde do mesmo jardim/ Que dia espera por mim” (VELOSO, GAL, 1967, LP). De tal maneira que a circularidade do hábito que se repete infinitamente provoca desencanto, pois expressa o outro lado da *espera*, uma espera cotidiana talvez sem razão.

Percebe-se logo que tal canção já não compunha o projeto de Caetano, assim como o todo do álbum *Domingo*, com canções ainda muito ligadas à bossa nova, inclusive sambas com andamento e narrativa muito semelhantes aos trabalhos de Chico Buarque. Tanto que, anos depois, Caetano explicou: “foi uma documentação do que eu já tinha feito e que não correspondia ao que eu fazia na época. Já estava com o germe do tropicalismo na cabeça” (VELOSO, 16/05/1991). Fato compreensível quando se observa que, além das influências comuns, para a

³² Caetano, ao comentar a canção, diz “uma valsinha. Aqui, Santo Amaro aparece doce, sem putreficação”. Refere-se a uma canção posterior *Acrilírico*, na qual aparece o verso “Acrilírico Santo Amargo da Putreficação”, devido aos sinais de degeneração urbana e social da cidade (VELOSO, 2003:21-36).

gravação e veiculação de seus primeiros trabalhos, Caetano e Chico atuaram no mesmo círculo de amigos e contatos artísticos, incluindo Francis Hime, Edu Lobo, Roberto Menescal, entre outros. O que, aliás, começa a revelar uma interessante relação com o *contexto performático* na constituição das *personas* e projetos dos artistas.

Note-se que, no mesmo período, Caetano já estava elaborando seu segundo LP (*Caetano Veloso* - 1967), quando aderiu plenamente à estética que logo seria chamada de tropicalista, e que se configurava em meio a um novo *contexto performático*, não só *bossanovista*, mas também envolvendo a música considerada de *vanguarda*. Para compor os arranjos de suas canções, convidou Júlio Medaglia, Damiano Cozzella e Sandino Hohagen, que juntamente com as bandas RC4 (que acompanhava Roberto Carlos), Beat Boys e Mutantes, deram um toque bastante inovador ao novo LP. Mesmo em relação à postura de palco, quando a estética do banquinho e violão ainda reinava, Caetano contou, por exemplo, com a assistência criativa de Rogério Duprat, na elaborada ousadia cênica dos shows tropicalistas, quem lhe recomendava alguns trajes, temas e sonoridades.

Além disso, suas canções também adquiriram um caráter mais arrojado tanto na letra como na música, mas sempre permeadas por um desconcerto em relação à “capital” (Salvador, São Paulo ou Rio de Janeiro), à presença cotidiana do mercado e do consumo e ao acalorado debate intelectual sobre o Brasil. Caetano oferecia então seu “projeto de futuro”, uma base tropicalista para sua obra, que exporia a preocupação com o *aquí e agora*, com a necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento, daí o recurso constante a elementos do cotidiano.

Dentre as canções do disco, a *No dia em que eu vim-me embora*, composta em parceria com Gilberto Gil, não só expõe uma temática de passagem/viagem, como também expressa esteticamente essa ponte entre um estilo mais tradicional, embora urbano, da origem até a “necessidade” de atravessar para a Capital, para uma canção mais desvinculada, pois, como observou Marildo Nercolini,

[...] 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 (NERCOLINI, 1997:155).

No entanto, ao mesmo tempo em que a letra é entoada de maneira quase que desdenhosa, o instrumento de acompanhamento sugere um tom mais solene e grave (como pareceria conveniente a uma história de retirante): “No dia em que eu vim-me embora/ Minha mãe chorava em ai/ Minha irmã chorava em ui/ E eu nem olhava pra trás”. Assim atestando a separação que se aproximava, mas logo “não teve nada demais”, então uma balada *pop* começa a acompanhar o trajeto do personagem.

Acompanhada pelas guitarras e teclados dos Beat Boys, a melodia vai adquirindo um andamento mais veloz conforme o personagem vai se distanciando de suas origens e vai perdendo referenciais: “e quando eu me vi sozinho/ Vi que não entendia nada/ Nem de por que eu ia indo/ Nem dos sonhos que eu sonhava” (VELOSO, 1967, CD). Apesar da separação e da perda, a solidão que esperava o narrador, não aparece como negativa, mas como uma individualidade inevitável, com a aceleração rítmica apontando para os rumos “tropicalistas” mais “modernos” que então tomaria na capital, na grande cidade. Ademais, o efeito sonoro conseguido ao final, no último verso (“sozinho pra Capital”), indica uma voz que aos poucos vai sendo abafada pelos ruídos urbanos (da capital), pela introdução intempestiva da percussão em ritmo mais acelerado, o que destoa do prolongamento passional da entoação do cantor neste verso repetido diversas vezes até desaparecer.

A partir disso, o cotidiano urbano começa a adquirir outras significações na lírica de Caetano; sua experiência “na Capital”, (em especial São Paulo), como veremos em outras canções, de início não tinha lhe agradado: “eu não apenas estava numa cidade que me parecia feia e inóspita – eu também descobria que minha visão das coisas nem sequer poderia insinuar-se nos ambientes geradores de cultura” (VELOSO, 1997:88). Além da separação e da solidão, da ausência de sentidos que o acompanharia “na Capital”, também sua visão de mundo, sua voz ainda não tinha projeção, subsumida sob o turbilhão cultural da metrópole. Eis uma idéia que se insinua brevemente ao final de *No dia em que eu vim-me embora*.

No mesmo sentido referencial, a canção *Paisagem útil* apresenta esse “novo” olhar de recém-chegado, mas capaz de apreciar as fontes da Bossa Nova (pois paráfrase da canção *Inútil Paisagem*, de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira) de uma perspectiva menos idealizada, visto que as belezas naturais do Rio de Janeiro surgem entre os novos imperativos mercantis que tomavam a cidade: “no alto do céu

do Rio/ uma lua oval da Esso”. Apesar do ritmo de marchinha permanecer, a entoação vocal bastante saudosista e solene insinua um reminescente sambacção. A intenção, aliás, é que o ouvinte possa identificar em meio à justaposição de citações melódicas e rítmicas a intertextualidade com a tradição (“tradição sentimental brasileira”, as serestas). Não por acaso Caetano imita a dicção de Orlando Silva enquanto canta os versos desconcertantes: “Mas já se acende e flutua/ No alto do céu uma lua/ Oval, vermelha e azul/ no alto do céu do Rio/ uma lua oval da Esso” (VELOSO, 1967, CD).

Assim, com tais combinações sonoras, como o recurso ao contraponto musical ou às variações de timbre para acompanhamento de um tema repetitivo, o compositor influi à percepção do ouvinte suas intenções dialógicas. Recurso dos mais comuns na música popular, em especial nas canções tropicalistas, que visa adensar a intelecção dessas citações. No caso, ora são intercaladas, ora se complementam duas principais sequências melódicas, a marchinha *pop* e a seresta, que surge sobremaneira nas pausas do cantor, mas percorre toda a sequência da canção na diversificação timbrística com sopros e cordas, silenciando com a descrição de uma relação de atos diários comuns, urbanos.

Dessa maneira, suspende-se temporariamente a “harmonia dissonante” para inserir uma pausa de projetos individuais na cotidianidade, assim reduzindo o acompanhamento instrumental: “Quem vai ao cinema/ Quem vai ao teatro/ Quem vai ao trabalho/ Quem vai descansar/ Quem canta, quem canta/ Quem pensa na vida/ Quem olha a avenida/ Quem espera voltar”. Neste sentido, Caetano aponta *Paisagem Útil* como sua primeira composição tropicalista, que teria, de fato, um aspecto documental, referindo-se ao alargamento da avenida da praia, e uma série de menções visuais àquela região do Aterro do Flamengo, “destacando o efeito de quase ficção científica dos seus traços modernistas, mas sem perder de vista a atmosfera urbana dos veículos em velocidade e dos habitantes atarefados” (VELOSO, 1997:118).

Desenha-se assim um cotidiano urbano sob a sociedade de consumo, em toda a sua “utilidade”, pois se em *Inútil Paisagem* contesta-se a utilidade das belezas naturais quando não se tem o amor desejado, em *Paisagem útil* Caetano sugere a “utilidade” mercantil da paisagem artificial sob a qual também há “corações amantes”: “uma lua oval da Esso/ comove e ilumina o beijo/ dos pobres tristes felizes/ corações amantes do nosso Brasil”. Dessa maneira, ironiza o lirismo

romântico que costumava perpassar as canções do período, mas sempre a partir desse diálogo ou releitura. Note-se aí a temática social, na verdade a crítica diante de uma surreal situação proporcionada pelo chamado *desenvolvimento*: “Luzes de uma nova aurora/ Que mantém a grama nova/ E o dia sempre nascendo” (VELOSO, 1967, CD).

Em outros termos, quando os recursos artificiais ganham, ou melhor, invadem o espaço urbano antes caracterizado pela paisagem natural (situação patente no caso do Rio de Janeiro) ou socialmente construída, uma reação é esboçada por meio dessa canção, mas não é revelada uma crítica direta, constrói-se uma imagem suficientemente ambígua para a apropriação a partir de escutas diversas. Este é um dos principais processos de elaboração artística de Caetano, e não por acaso *Paisagem Útil* é apontada pelo artista como inaugural de sua estética tropicalista. Seu projeto com contornos mais claros e consequentes, como também se pode observar em *No dia em que eu vim-me embora*, cuja narrativa em primeira pessoa, em vez de um clamor pela conscientização, como nas chamadas *canções de protesto*, revela um aspecto existencial, uma vivência imersa dentro de processos sociais e culturais, sem questionamentos intelectuais ou “engajados” do próprio personagem, mas sim na forma da narrativa, na estrutura estética e interpretação do artista.

Assim, entre diversas vozes e sonoridades, Caetano foi construindo seu percurso naquela que ele considerava a “linha evolutiva” da música popular. Por um lado, com uma *atitude gilbertiana* de decantação do samba, por outro, sua transformação radical pela apropriação das mais diversas sonoridades e linguagens: a *atitude tropicalista*. Eis que o movimento tropicalista partia de uma variação estética sintonizada com a modernidade internacional, com os avanços tecnológicos, e, como sugeriu Luiz Tatit, com as dicções esquecidas ou desprezadas da MPB, como, por exemplo, Vicente Celestino (1996:264). Então, Caetano se tornou um dos expoentes mais prestigiados do movimento, sua obra está não só ligada a tais transformações, como também as expressa e representa. A canção de 1967, *Tropicália*, gravada no segundo LP, apresenta uma das possíveis sínteses de seu “projeto”, visto que constrói uma alegorização da realidade, valendo-se não mais da narrativa, mas da colagem poética, de ruídos e de guitarras.³³

³³ Dentre as diversas análises já realizadas da canção *Tropicália*, merece destaque o trabalho de Celso Favaretto (1996: 55-68), Marildo Nercolini (1997:196-200) e, sobretudo, o do próprio Caetano Veloso (1997:184-200).

Além das *dicções* esquecidas ou desprezadas, o jovem compositor também se voltava para a continuidade da *rede de recados*, ao se reportar a canções como de Noel Rosa, *Coisas Nossas* (1936), na qual também existe uma enumeração de cenas e características típicas da cultura brasileira. Inspiração para a composição de *Tropicália*, para a qual Caetano havia imaginado “colocar lado a lado imagens, idéias e entidades reveladoras da tragicomédia Brasil, da aventura a um tempo frustra e reluzente de ser brasileiro” (1997:184). Repleta de intertextualidades esta canção foi detalhadamente discutida por Caetano em seu livro, *Verdade Tropical*, como uma canção-ícone que terá diversos desdobramentos ao longo de sua obra. Com efeito, uma constante referencia ao seu “projeto Brasil”, quando não casualmente Brasília é eleita como o centro da “canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo” (VELOSO, 1997:185), pois capital-síntese de toda uma ideologia de desenvolvimentismo e entusiasmo com avanços tecnológicos.

Tecnologia que criou algumas oportunidades ao músico popular, e que Caetano de fato soube aproveitar, pois contando com a experiência em música aleatória do maestro Júlio Medaglia, pôde incorporar à sua composição uma série de timbres e modulações que contribuíram com seu projeto crítico. Ademais, àquela altura dos anos 60, não se buscava mais camuflar a presença dos diversos recursos técnicos e humanos que estariam por trás de uma gravação fonográfica. Muito pelo contrário, o experimentalismo (promissor entre as artes de vanguarda) ganhava espaço como ação criativa sob as novas determinações técnicas. A orquestração elaborada para *Tropicália* possibilitou então uma apropriação performática que ganhou perenidade fonográfica. A mais famosa é a intervenção inicial do baterista Dirceu que, ao ouvir a ambientação sonora elaborada por Medaglia, passou a declamar um breve discurso sobre a carta de Pero Vaz de Caminha, e ainda fez uma referência ao técnico de som, o Gauss (“E o Gauss da época gravou”).

Aliás, como já observou Celso Favaretto, “o arranjo de Júlio Medaglia é extremamente funcional, pois foi criado em continuidade com a letra, não sendo, portanto, concebido como simples reforço enfático” (1996:59). As sonoridades que introduzem a canção criam uma ambientação “tropical”, ao mesmo tempo em que sugerem um clima de suspense, logo desfeito pela narrativa surreal que se revela ao final da primeira estrofe: “Sobre a cabeça os aviões/ Sob os meus pés os

caminhões/ Aponta contra os chapadões/ Meu nariz”. Uma imagem que na interpretação de Marildo Nercolini pode sugerir

[...] 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 (1997:196).

Um percurso circular, pois a melodia da canção se alterna entre esta suspensão tensa e uma tematização carnavalesca calcada na aceleração rítmica a partir da ênfase percussiva: “Viva a bossa-sa-sa/ Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça/ Viva a bossa-sa-sa/ Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça”. Eis que a *festa* reaparece, mas “uma festa em que se conjugam o poder e o espetáculo dos meios de comunicação”; uma crítica se instaura, por conseguinte, ao “mito de que tudo se resolve em festa, que preenche o cotidiano e alivia a tensão” (FAVARETTO, 1996:58). A *festa* já não é solução, já não está no lugar do extra-ordinário, está, sim, em meio ao espetáculo, já é o espetáculo sob a cotidianidade.

Note-se que em *Tropicália* não nos deparamos com a descrição de uma cotidianidade particular, mas com aquela que envolve toda uma sociedade, elementos que invadiam o dia-a-dia das residências, sobretudo pelo filtro da mídia televisiva (“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”), ao mesmo tempo em que expõe imagens constrangedoras ao discurso desenvolvimentista: “e no joelho uma criança sorridente, feia e morta/ estende a mão”. Um percurso do local ao global, do cotidiano à cultura, ainda que sob a síntese duvidosa promovida pela mídia, da reconfortante banda de Chico Buarque à então incômoda figura de Carmen Miranda: “Viva a banda-da-da/ Carmen Miranda-da-da-da-da /Viva a banda-da-da/Carmem Miranda-da-da-da-da”.

Desse modo, diversas formas ideológicas são desconstruídas a cada verso, sem a preocupação de sugerir alternativas, mas sim colocando o seu contraponto na cotidianidade, do campo à cidade, do luxo à miséria: “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”. Uma mistura inusitada de informações em cada verso, sugerindo o amálgama de ideais e

idealizações que acompanharam o desenvolvimentismo tecnológico, com a intensa migração interna mobilizando discursos sobre o Nordeste e nordestinos buscando se situar nos novos espaços urbanos, predominantemente excludentes.

Assim, revelava-se a brutalidade de tantas teorias sociais, que gozavam da simpatia de muitos artistas, diante da miséria e das consequências de projetos tão distantes do dia-a-dia da população, fossem calcados à direita ou à esquerda no espectro político: “No pulso esquerdo bang-bang/ Em suas veias corre muito pouco sangue/ Mas seu coração balança a um samba/ de tamborim” (VELOSO, 1967, CD). Novamente nos defrontamos com o desconforto de Caetano em relação ao nacionalismo que vicejava sob o pensamento de esquerda, pois uma arte esteticamente nacionalista aparecia esteticamente limitada, renegando as conquistas não só da Bossa Nova como também de outras vozes possíveis que há tempos sofriam o mesmo tipo de pressão, e a figura da Carmen Miranda sintetizava muito esse processo.

Por isso, não casualmente, o samba *Disseram que eu voltei americanizada* (1940), de Luiz Peixoto e Vicente Paiva (“Disseram que eu voltei americanizada/ Com o ‘burro’ do dinheiro, que estou muito rica/ Que não suporto mais o breque de um pandeiro/ E fico arrepiada ouvindo uma cuíca”), grande sucesso de Carmen Miranda, seria re-apropriado diversas vezes por Caetano ao longo de sua trajetória,³⁴ uma vez que revela uma concessão ao “nacionalismo”, uma resposta às críticas sofridas pela cantora depois de sua temporada norte-americana. Mas não se trata somente da referência a focos de intransigência em meio à *rede de recados* da música popular, mais que isso, Carmen Miranda simbolizava para Caetano a complexa e problemática relação do brasileiro com sua própria cultura e a do exterior:

Carmen Miranda reaparece no centro dos nossos interesses estéticos. Um movimento cultural que veio a se chamar Tropicalismo tomou-a como um dos seus principais signos, usando o mal-estar que a menção do seu nome e a evocação dos seus gestos podiam suscitar como uma provocação revitalizadora das mentes que tinham de atravessar uma época de embriaguês nas utopias políticas e estéticas, num país que buscava seu lugar na modernidade e estava sob uma ditadura militar (...) Tínhamos descoberto que ela era nossa caricatura e nossa radiografia (VELOSO, 22/10/1991).

Não obstante esta interpretação formulada pelo compositor mais de vinte anos depois, percebe-se que a provocação afetava antes os próprios tropicalistas que foram conhecendo no imediatismo dos acontecimentos os efeitos de

³⁴ Até que, em 1992, Caetano regravou ao vivo a canção no CD *Circuladô Vivo*.

determinadas experiências; sejam as combinações inusitadas decorrentes do encontro de músicos de vanguarda com as sonoridades do *iê-iê-iê*, sejam as afinidades iniciais com a arte crítica de um Hélio Oiticica (cuja obra homônima, criada em 1967, emprestou o nome para a *Tropicália* de Caetano) ou dos concretistas. Essa percepção de que a “caricatura” do Brasil podia revelar-se uma “radiografia” permitiu não só a composição de *Tropicália*, mas também da própria *persona* que Caetano então passaria a encarnar publicamente.

Aqui já começamos a perceber outra intertextualidade, aquela que teve vida mais longa entre as atitudes re-apropriadas pelos tropicalistas, a saber, a antropofagia *oswaldiana*, que permitia a retomada da *festa*, mas sem seu valor regenerador, pois, como apontou Celso Favaretto, na festa tropicalista “o vazio permanece vazio, sendo então preenchido pelo desejo e pela violência” (1996:119). O que fica claramente perceptível nas *performances* preparadas por Caetano para interpretar sua *Tropicália*, pois no registro fonográfico de 1967 a violência transparece da construção das figuras e imagens poéticas e sonoras sob uma entoação vocal bastante instável, porque variando naquele percurso circular entre tensão e alívio. Como também se percebe no vídeo preparado no início dos anos 70, com Caetano e Júlio Medaglia regendo *Tropicália* sob o cenário inspirado na obra original de Oiticica (TROPICÁLIA, s/d, Vídeo)



Tropicália, Penetráveis PN 2 'Pureza é um mito' e PN 3 'Imagético'
Hélio Oiticica
(Foto: Projeto Hélio Oiticica, Tate Collection)



Tropicália por Caetano Veloso e Julio Medaglia
(Fotograma: TROPICÁLIA, s/d, Vídeo)

Aliás, note-se que a intenção de Oiticica era, justamente, proporcionar a partir de experiências “táteis-sensoriais”, uma sensação permanente de se estar sendo devorado, mas pela imagem, confrontando-se com o império do consumo ao oferecer uma caracterização de Brasil pela derrubada do mito universalista da cultura brasileira. A referência a um cenário tropical com plantas, araras, areia e um caminho de pedrinhas que levava a um receptor de TV, provocava o mesmo

constrangimento que a canção *Tropicália*. A violência de imagens conflitantes que perpassa as duas representações, de Oiticica e de Caetano, denota o quanto este bebeu imediatamente na fonte da *Nova Objetividade* de Oiticica, como também o distancia dos “burgueses subintelectuais” que estariam, aos olhos daquele artista plástico, transformando o tropicalismo em consumo, em moda, o tropicalismo, sem ultrapassar o nível ultra-superficial (OITICICA in BASUALDO, 2007:241).

“Violência” que também ressurgiria na interpretação ao vivo, no *show* com Chico Buarque em 1972, quando seguindo o tom “indignado” do *Partido Alto* de Chico (“Diz que deu, diz que dá, e se Deus negar, ô nega/ Eu vou me indignar e chega, Deus dará, Deus dará [...] Que eu já tô de saco cheio!” (HOLLANDA, VELOSO, 1972, CD), Caetano introduz a canção em tom agudo e ainda mais caricato ao pronunciar cada refrão carnavalesco (“viva Iracema ma-ma, viva Ipanema ma-ma-ma-ma”). Com efeito, a canção em 1967 causava estranhamento, em 1972, mais que isso, era também a reafirmação de um projeto que já precisava ser “carregado nas cores”, depois do esfriamento pós-exílio. Tanto que na regravação de 2001 (no CD/DVD *Noites do Norte ao vivo*), Caetano apresenta-nos um arranjo renovado, sem a tensão combativa inicial, mas com ênfase nas sonoridades do samba permeando a melodia, ainda que as variações de timbre introduzidas pelas guitarras e diversificada percussão favoreçam a referência à atitude tropicalista.

Quanto a isso, tal *atitude tropicalista* de mistura de gêneros e ritmos sofreu algumas re-apropriações recentemente. Um exemplo foi a presença de Caetano no palco ao lado do músico de *rock metal* Andreas Kisser, em 2005, cantando *Tropicália* (VELOSO, 2005, Vídeo). Agora se explorava a agressividade com a predominância dos sons da guitarra, com a bateria em segundo plano, mas sem que o reforço percussivo dialogasse com a tradição do samba. Dessa maneira, a canção parece conservar sua proximidade com a “arte ambiental”, com o “mito da miscigenação”, então sonora, antes propalado por Oiticica. Ao passo que tal processo nada mais revela que a característica própria da canção popular, seus usos e consumos, também essa intertextualidade com a questão do papel da arte incide sobre o eixo comportamental ao tentar proporcionar uma *performance* em palco adaptada a participação de um público de *rock*.

Desse modo, aquele encontro de interesses entre as duas “tropicálias” (de Oiticica e de Caetano) em 1967, aponta para uma experiência artística muito

promissora ao longo da trajetória de Caetano, pois manifesta essa “transmutação da arte em comportamento”. O que se dá, como observou Christopher Dunn a respeito do programa de Oiticica, “quando o cotidiano é fecundado pela imaginação e investido pelas forças do êxtase” (in BASUALDO, 2007:96). Novamente a *festa* ganha projeções no cotidiano, e a *canção-manifesto* de 1967 permanece sendo apropriada pelo compositor ao longo de sua carreira como um gesto crítico em constante reafirmação, mas, sobretudo como expressão de uma *persona* exposta ao consumo *antropofágico* .³⁵

Neste sentido, ainda do LP de 1967, outra canção merece destaque por explorar o tema do consumo de massa, mas em relação a um *superdimensionamento* do indivíduo: *Superbacana* . Nesta aparece um jogo com nomes de produtos industriais, “uma arenga a um tempo amarga e divertida por vivermos em um país periférico” (VELOSO, 1997:189), talvez já uma atitude *antropofágica* de deglutição de elementos da indústria cultural, em especial, televisiva. Apropriando-se da linguagem dos desenhos em quadrinhos e da publicidade, o compositor assume sua *persona* supostamente *imodesta* , pois seria um entre tantos produtos que explodem pelo mundo e que chegam a Copacabana, mas que tão “super” e importante como todos os estilhaços do mundo: “Toda essa gente se engana/ Ou então finge que não vê que eu nasci/ Pra ser o Superbacana”.

Como já apontou Marildo Nercolini, a narrativa desta canção também explora a complexa relação do local com o global, pois o compositor

[...] 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 (1997:168).

Ora, essa interpretação remete-nos mais uma vez a polêmica relação da cultura nacional e internacional, já observada na presença da figura ícone de

³⁵ Neste sentido, Adriana Calcanhoto conseguiu sintetizar esse processo de construção de *persona* pública por Caetano, com a canção *Vamos comer Caetano* de 1998: “Vamos comer Caetano/Vamos desfrutá-lo/Vamos comer Caetano/Vamos começá-lo...”. Destacando que ao compor “tinha acabado de ler numa carta de Hélio Oiticica (do livro de cartas dele com Lygia Clark) que ele havia ido com Caetano ao programa do Chacrinha e ficara apavorado com as pessoas que tentavam pegá-lo, rasgá-lo e como Caetano ficava calmo com aquilo, como na verdade gostava e deixava-se devorar”. *Marítimo Faixa-a-faixa: Adriana Calcanhoto* . Disponível em: http://www.adrianacalcanhoto.com/sec_discografia2_textos.php?id=5. Acesso em: 06 ago 2009.

Carmen Miranda, ao longo da trajetória do artista, que “Superbacana/ Vou sonhando até explodir colorido/ No sol, nos cinco sentidos/ Nada no bolso ou nas mãos”. Uma referência a *Alegria, alegria*, ao Sartre de *As Palavras* e, sobretudo, à sua intenção de conquistar, definitivamente e ainda que sem engajamentos tradicionais, voz sob a rede de recados.³⁶ Nesta canção, Caetano, enfim, é acompanhado pela banda do Roberto Carlos, RC4, idéia que já tinha pensado para *Alegria, alegria*. E num impasse cotidiano do músico popular, que àquela altura também compunha o cotidiano das mais diversas residências espalhadas pelo país, uma pausa na melodia e o imperativo: “um instante, maestro!”. A sentença de Flávio Cavalcante que em seus programas costumava aprovar ou reprovar determinadas canções.

Mas neste caso, o cantor se adianta, pedindo a pausa para mais uma vez impor sua balada *pop* de maneira apressada (“Super-homem Superflit/Supervinc, Superist/Superviva, Supershell/Superquentão”), como que já prevendo a reprovação, a quebra do disco pelo apresentador (aí como representação caricata da crítica musical). Eis que à maneira de *Alegria, alegria, Superbacana* expõe elementos do dia-a-dia urbano de uma grande metrópole, em especial a presença do mercado e da individualidade de um *eu* lírico jovem e independente, mas imerso “no mundo fragmentário de notícias, espetáculos, televisão e propaganda” (FAVARETTO, 1996:18). Percebe-se novamente o predomínio da instauração de um tempo rápido, com narrativas curtas entrecortadas por ícones diversos que despontam da cotidianidade.

No *show* de despedida, antes do exílio, em 1969 no Teatro Castro Alves em Salvador (apresentação realizada por Gil e Caetano após a prisão arbitrária sob o regime militar, autorizado para a obtenção de recursos para prover a viagem para o exílio a que foram coagidos),³⁷ *Superbacana* ressurgiu com o peso do momento, com uma *performance* capaz de revelar o distanciamento emocional do artista. A entoação arrastada da melodia provoca a sensação de falseamento da narrativa,

³⁶ Aliás, a conquista dessa voz pelo tropicalismo seria posteriormente metaforizada por Gilberto Gil, justamente a partir dos significados de *Superbacana*. Isso ao abordar a pluralidade musical que se instalou no país nos anos 70 como uma retomada do tropicalismo, “quando todas as bipolaridades maniqueístas foram superadas por um pluriversalismo”, da explosão e implosão do tropicalismo na música brasileira, “aquilo do Caetano, um mundo explode, o tempo esconde e as migalhas sobre Copacabana...E aí foi migalhas pra tudo quanto é lugar e todo mundo foi aproveitando daquilo”. Seria “a vigência plena do tropicalismo como trans-ideologia, a partir do final do tropicalismo como ideologia”. (GIL, G. 1991, Vídeo).

³⁷ Sobre o episódio de sua prisão e o tropicalismo, Caetano relatou: “Depois eu me orgulharia de que o tropicalismo tivesse encontrado essas provas de seu poder subversivo (...) Mas, ali na salinha da PE, não tive forças para me orgulhar: senti medo” (VELOSO, 1997:386).

pois a passionalização dominante em cada verso desfaz as figuras otimistas e imperativas da versão original gravada no LP de 1967.

Na versão de 1969, o artista demonstra a voz que fala se sobrepondo à voz que canta, como que se distanciando desse gesto, distanciando-se da *festa*, e mesmo as variações de timbre seguem um andamento mais lento, acrescentando ruídos claramente perceptíveis como a simulação de uma ambiência predominante sobre o artista. Ao final, as referências sonoras a outras canções tropicalistas reiniciam a melodia, uma renovação da subversão que, acompanhada pela aceleração rítmica, pelas palmas do público e pelo chamamento (“vamos lá”) do cantor para a repetição da canção, retoma o tom original mais exultante.

Note-se que Caetano interpretou pela primeira vez neste *show* sua canção *Cinema Olympia* (“Não quero mais/ Essas tardes mornais, normais/ Não quero mais/ Vídeo-tapes, mormaço, março, abril”), um esboço de insatisfação mais amplo, visando um lugar de participação sob o espetáculo (“Quero um lugar pra mim, pra você/ Na matinê do Cinema Olympia” (GIL, VELOSO, 1972, CD)). Uma vez que até então sua crítica tinha destino certo, mais do que o sistema, eram os costumes, “era toda essa gente que se engana”. *Eles*, outra canção de seu segundo LP, composta em parceria com Gilberto Gil, também é orientada para essa crítica: “Em volta da mesa/ Longe do quintal/ A vida começa/ No ponto final/ Eles têm certeza/ Do bem e do mal” (VELOSO, 1967, CD). Com combinações sonoras inusitadas, capazes de causar estranhamento nessas pessoas que estariam presas a costumes e ideologias deterministas, no arranjo da canção exploram-se as “sujeiras” sonoras e os timbres de guitarra sobre uma base rítmica repetitiva.

Trata-se da exploração de uma repetição cotidiana ignorada por “eles”, que realizam suas tarefas diárias “no dia de amanhã”. Outra vez, é uma valorização de aspectos do ordinário, como em *Alegria, alegria*, mas crítica à repressão de um fluxo cotidiano em função de ilusões ideológicas. Portanto, a transformação (a *festa*) está no comportamento, e os códigos sonoros engendrados nas canções tropicalistas revelam, justamente, uma tensão corpórea, uma vontade estética sob a cotidianidade. Eis que sob o “ambiente de festival”, essas novas prerrogativas de atuação deflagraram tendências e debates sobre a música popular, ampliando assim a tradicional *rede de recados*.

Se Chico e Caetano estavam dialogando com a tradição musical do samba, da Bossa Nova e do *pop* internacional, entre outros parâmetros, cabe notar que suas *escutas* e *modos de fazer* artísticos desenvolveram-se em meio aos *contextos performáticos* que então estruturavam a *rede de recados* da música popular. O movimento tropicalista aglutinou elementos de diversos contextos, consolidando-se como ponto de tensão entre as trajetórias de nossos dois artistas. Por um lado, Caetano se apresenta como parte fundamental do processo, e por outro lado Chico se coloca, meio que involuntariamente, como alternativa diante da experiência tropicalista.

Pois bem, o movimento tropicalista surgiu propondo uma espécie de revisão crítica da cultura brasileira no âmbito da linguagem, da informação e do consumo, despertando, como se esperava, reações de oposição. Através dessa revisão, esse grupo de artistas (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, Torquato Neto, os Mutantes, Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Rogério Duarte, José Celso Martinez Correa, entre outros) legitimou sua atuação, pois estabeleceu antagonismos com um outro movimento ou ideologia considerado dominante, realizando releituras de suas problemáticas e mostrando suas inconsistências. Por isso, “a singularidade do tropicalismo se revela na situação em que apareceu, quando comparada com a ideologia de *protesto*” (FAVARETTO, 1996:127). Desse modo, embora esse grupo visasse a uma liberdade de atuação, muitas vezes acabou confinando-a na lógica das próprias disputas, em função de suas estratégias de divulgação.

A estratégia básica para atrair as atenções era o emprego do imprevisto, do choque e da ruptura extrema com o *status quo* adquirido pelo adversário, colidindo, por conseguinte, com o próprio público, do qual também se visava uma parcela. Certamente, tratava-se de uma atitude de risco, nem sempre atraindo olhares positivos, dependendo da validade conjuntural da nova proposta. Assim, o tropicalismo realizou a crítica através da *invenção* e do *estranhamento*, trabalhando a consonância entre música, poesia, dança, canto e roupa, ao adotar, até mesmo, materiais da *Indústria Cultural* sob a *forma* das propostas das vanguardas artísticas. Construiu assim uma *alegorização* da realidade, que provavelmente não despertaria

polêmicas na década seguinte, pois os ruídos, as guitarras, as roupas exóticas e coloridas já estavam assimilados, dado que difundidos pela indústria da cultura.³⁸

Entretanto, nessas condições, não ocorreria a decodificação do sentido crítico de um movimento como o Tropicalismo, a ambiguidade decorrente da colagem ou da “enumeração caótica” de temas, objetos e sonoridades não seria facilmente perceptível. Pelo contrário, essas “técnicas” poderiam ser traduzidas como inserção acrítica na chamada *cultura de massas*, um voltar-se para si na contemplação do individual. No entanto, esse movimento surgiu em 1968, quando o ato da apropriação na arte contemporânea ainda era encarado em suas ambiguidades, exigindo reflexão. Portanto, identificar esse lugar histórico do movimento é fundamental, só assim faz sentido aquela justificativa de Augusto de Campos: “naquele tempo, você era a favor ou contra”, ao colocar-se na linha de frente da “fuzilaria” em favor da Tropicália.

Esse cenário se confunde com a trajetória individual de Caetano, também seu projeto estava imerso na ambiguidade entre arte e mercadoria. Após o primeiro ato tropicalista, as apresentações de *Alegria, alegria* e *Domingo no Parque* no Festival de 1967, o grande manifesto viria com a produção de um disco coletivo, repleto de experimentalismo, *Tropicália ou Panis et Circenses* (1968). Este disco, assim como o *Caetano Veloso* (1969), inaugurou a reflexão e inflexão de Caetano na cultura brasileira, suas escolhas são aí registradas, pois, como veremos no terceiro capítulo, apresenta os principais materiais a serem transformados antropofagicamente, desde seus contatos com artistas de vanguarda até suas reminiscências sonoras e visuais.



Caetano no Programa do Chacrinha,
9 de abril de 1968
(Foto: Folha Press)



Caetano no programa Divino Maravilhoso,
28 de outubro de 1968
(Foto: Paulo Salomão, Ed. Abril)

³⁸ Note-se que, por isso, a estratégia de manter relações com os canais de massa envolve-se em riscos, colocando sob suspeita a autonomia do artista. E, nesse sentido, Napolitano tem razão ao afirmar que “o tênue limite entre o experimentalismo e o desenvolvimento de novos produtos para o mercado marcou a trajetória do movimento (tropicalista)” (NAPOLITANO, 1999:239)

A atitude cênica tropicalista foi completamente assumida por Caetano, sua *persona* era dada a todo o consumo proposto, a *festa* estava agora, além dos discos, na performance cotidiana do artista. Que da noite das bananas no *Programa do Chacrinha*, logo estava apresentando o programa *Divino Maravilhoso* na TV Tupi, um longo 1968 que permitiu ao artista experimentar todas as possibilidades da cena artística, distendendo a *rede de recados* da música popular à autocrítica. Isso porque a aceitação e aproveitamento da indústria da cultura eram tidos como negativos tanto para os defensores de uma arte engajada, quanto para aqueles que buscavam os anseios populares, como Chico Buarque.

Aliás, Chico, que também enfrentara o mesmo processo de crescente exposição na mídia pouco antes de Caetano, não participou espontaneamente dos diversos chamados da mídia. Embora aceitasse, como vimos, muitas das solicitações do sistema, em alguns momentos – que lhe valeriam algumas multas –, rompia com deveres e contratos. Como exemplo, basta lembrar que logo do sucesso de *Pedro Pedreiro*, Chico foi convidado para se apresentar no *Programa do Chacrinha*, e na ocasião um dos produtores pediu: “não dá pra esse trem chegar mais cedo, não?”. A canção era extensa demais para os moldes da televisão e, como narra Wagner Homem, “naquele dia nem o trem nem Pedro Pedreiro chegariam ao palco da TV Excelsior. Indignado com a proposta de mutilação da cria que ainda estava lambendo, o autor simplesmente pegou seu violão, deu meia-volta e foi-se embora” (HOMEM, 2009:26).

Essa anedota expõe um pouco dos limites que o próprio projeto autoral pode impor aos mais diversos dispositivos de representação pública do artista. Por mais que o *contexto performático*, então aliado aos parâmetros comerciais, exercesse papel preponderante na construção da *persona* dos jovens compositores na época, suas atitudes individuais ainda eram somadas ao processo. Caetano sempre se mostrou aberto ao cenário que se lhe construía, mas o transformava à sua maneira. Por exemplo, o carnavalesco *Programa do Chacrinha* lhe parecia um dos elementos mais geniais da arte de consumo,³⁹ mas quando da realização do seu próprio programa, todas aquelas cores e frutas, todas aquelas figuras populares que habitavam o palco do Chacrinha eram transgredidas em cores e objetos do cotidiano

³⁹ Em debate realizado no MAM (Museu de Arte Moderna) em 1968 e gravado pelo MIS-RJ, Caetano ao lado de Oiticica expunha sua admiração pela criatividade do Chacrinha, cujo programa era “muito mais cultura que Flavio Cavalcante”, visto que este simplesmente policiava e podava a criação brasileira que se dirigia ao consumo de massas, enquanto o Chacrinha seria “um elemento dessa arte de consumo, e o mais genial” (in DUARTE et al., 1968, Fita Cassete).

dispostos de maneira inusitada ou mesmo pela ótica dos artistas plásticos contemporâneos.

Portanto, do deboche circense à crítica sob a estética *pop*/urbana, era uma apropriação do cenário e mesmo uma subversão como nas canções, visto que, no programa *Divino Maravilhoso*, os elementos extraordinários da *feira* eram substituídos pelos elementos ordinários, como os pratos e chocalhos improvisados pelos Mutantes ou o código urbano das pichações nas paredes. Apesar do impacto desejado, o programa ficou pouco tempo no ar e a “cruzada tropicalista” atingiria logo seu termo. Mas, diferentemente do programa apresentado por Chico Buarque e Nara Leão (*Pra ver a banda passar*) no ano anterior, que também teve vida breve e deixou a fama aos dois apresentadores de maiores “desanimadores de auditório”; em *Divino Maravilhoso* os artistas tinham uma presença, uma participação mais efetiva no processo criativo do programa (idealizado por Fernando Faro e Antonio Abujamra).

Em suma, se partirmos da assertiva de Antoine Hennion de que “o cenário é um poderoso dispositivo de designação, que ‘produz’ o artista ante o público” (2002:323), Chico se deixou interagir na elaboração de seus cenários e Caetano se levou a interagir, opções que resultaram da combinação de contextos e projetos artísticos,⁴⁰ no processo de constituição de suas *personas*. Uma síntese possível das principais forças político-culturais envolvidas nestas opções é oferecida por Gonzalo Aguilar:

Para os grupos radicais de esquerda, os meios de comunicação de massa constituíam uma acentuação das assimetrias da cena pública, e um dos instrumentos mais poderosos para alienar os atores sociais e dominá-los. De modo oposto, os grupos que provinham do modernismo vanguardista, como é o caso dos poetas concretos, não viam esses meios somente como um instrumento do poder: para eles, eram um cenário no qual era preciso interferir e transformar a partir de dentro, porque seu aparecimento implicava uma modificação profunda nos mecanismos da cena pública e na criação de imagens culturais (AGUILAR, 2005).

De alguma forma Chico e Caetano se colocaram em diálogo com algum desses extremos do debate mais amplo, por isso Chico apresentou tantas reticências ao tropicalismo, oferecendo um rico material para a imprensa explorar ou criar possíveis conflitos. O primeiro “confronto” foi quando recebeu a notícia de que

⁴⁰ Aqui estamos aplicando em sentido bastante amplo o termo “cenário”, abarcando tanto as representações de cenário social quanto o de cenário artístico, visto que no momento em questão as duas instâncias eram facilmente transmutadas como foco de reflexão artística.

era tachado pelos integrantes do novo movimento como “passadista”, e sua resposta foi imediata, num artigo publicado em dezembro de 1968, em que dizia:

[...] não se trata de defender a tradição, família ou propriedade de ninguém. Mas foi com o samba que João Gilberto rompeu as estruturas da nossa canção [...]. E não precisa dar muito tempo para se perceber que nem toda loucura é genial, como nem toda lucidez é velha (HOLLANDA, 09/12/1968).

Por isso, não por acaso, Caetano enfatiza tanto a idéia de “projeto”, sempre utilizada também em relação a Chico Buarque, uma constante referência ao longo de seu relato em *Verdade Tropical*. Ora para negar quaisquer conflitos entre os dois, ora para confrontar seus “projetos”, pois Chico representaria “a síntese final da dialética da composição de música popular no Brasil”, representação popular que seria um empecilho para a afirmação inicial do projeto tropicalista (VELOSO, 1997:234). Idéia que o próprio Chico compartilhou momentaneamente, por ocasião de um mal-entendido a respeito de Gilberto Gil, escrevendo esse breve artigo que citamos acima. No entanto, mesmo em entrevista gravada em 2004, para a coleção de 12 DVDs sobre sua trajetória, Chico ainda apontou para a distância que existia entre seu projeto e o dos tropicalistas:

[...] de um dia para o outro surgiu a idéia do tropicalismo na TV. Pensei: O que é isso? O que fizeram? Estão caçoando de mim? Porque era uma coisa muito diferente daquilo que nos agradava um ano antes, porque ainda estávamos sob a grande influência da bossa nova. Sob a proteção e influência de Tom Jobim e de todos os outros. E o tropicalismo era um pouco a negação da bossa nova. E eu não estava preparado para isso. Para mim foi uma grande surpresa. Mas continuamos amigos, um pouco mais distantes (HOLLANDA, 2005/06, v.3).

O fato é que Chico desde o início tinha plena consciência do seu fazer artístico, objetivos claros, como esboçou por meio das canções e artigos, dizia: “já o meu refrão é o refrão urbano, do moleque e do pedreiro, da janela e do balão. E como compositor popular, alimento a esperança de ver nossos refrões cantados, alto, na mesma praça”. Destacando que cada um dos herdeiros da Bossa Nova já tinha sua estrada própria, seu refrão, mas sua intenção era superar um samba “que ficou metido a falar difícil”, e a tendência era “recuperar o assobio da rua, a cantiga de roda, o social sem demagogia, o lírico sem trocadilho” (HOLLANDA, 8/10/1966). Por um lado estava crítico da canção de protesto, por outro não apostava na saída proposta pelos tropicalistas.

Em entrevista de 1967 para a revista *Fatos & Fotos*, Chico elaborou claramente sua objeção:

[...] o que me parece perigoso é a idéia de som universal ou pop para justificar este movimento. O samba já cansou de provar que é exportável, não como

música internacional, mas justamente por ser tão brasileira. Eu também apreciei o último disco dos Beatles, mas prefiro ainda Mário de Andrade, quando ele diz que toda música de um país que procura se universalizar ou se internacionalizar acaba caindo numa nacionalidade que não é sua (HOLLANDA, 18/11/1967).

Dessa maneira, seu trabalho já apresentava “cores” próprias, e filiação a determinadas tradições de pensamento e música, do samba à Bossa Nova, e a linhagem modernista ligada aos estudos de Mário de Andrade, cujo projeto de arte brasileira frequentemente era confrontado ao projeto de Oswald de Andrade, a referência festejada pelos tropicalistas.⁴¹

Essa postura de Chico logo seria flexibilizada, sua desconfiança de fundo passaria para o âmbito supostamente mais superficial, qual seja sua postura de palco em relação aos tropicalistas: “não gosto de *shows*, não gosto de me apresentar com minhas roupas normais, muito menos com tamancos dourados” (HOLLANDA, 02/08/1978). Mas a questão ainda prevalecerá como parâmetro para se pensar o paralelo entre nossos dois artistas, pois o tema do tropicalismo permaneceu uma constante ao longo de suas trajetórias, e como veremos nos próximos capítulos, as polêmicas abertas sob esse debate ainda terão desdobramentos em suas trajetórias, bem como na historiografia da música popular brasileira.

Diante disso, cabe nos voltarmos para o projeto *buarquiano*, a maneira como foi se esboçando no limiar da carreira de Chico. Primeiramente, é possível observar logo em seus primeiros trabalhos um *eu* lírico de vozes interdidas na realidade pressuposta, o que lhe aproximava, mas não restritamente, da *canção de protesto*, pois havia denúncia em suas obras, mas, sobretudo, a proposição de perspectivas vivenciais. Expunha desde o início canções com temática social, propondo a festa, a fraternidade entre os homens a partir de uma idealização do homem simples suburbano, e com a situação política do país motivando críticas sociais mais acentuadas.

⁴¹ Apesar de envolver a mesma problemática, diferentemente de Mário de Andrade, a perspectiva antropofágica *oswaldiana* estava voltada para apreensão de uma *brasilidade* mais intuitivamente, a partir da dinâmica própria da cultura brasileira de deglutir influências diversas, uma idéia associada e retomada pelos tropicalistas. Como se pode observar em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Mário de Andrade (1972:26-27) propunha um estudo direcionado, um projeto mais seletivo para identificar elementos legítimos da nacionalidade, sobretudo a partir do folclore, e ainda que sem repudiar as influências estrangeiras buscava-se entre essas o tipicamente brasileiro, por isso foi bastante apropriado pelos músicos que visavam produzir uma arte nacional e popular, com os quais Chico compartilhava algumas posições.

Note-se, por exemplo, que em sua primeira canção *Tem mais samba*, composta em 1964 para o espetáculo *Balanço de Orfeu*, já está presente o tema primordial do conjunto de canções pertencentes aos seus dois primeiros discos: a exaltação do samba, da festa, da música como elemento de alegria e vivência, presente mesmo na cotidianidade, sublimada pela festa que a compõe inevitavelmente. Ao longo desta canção percebe-se que o samba está no inesperado, acontece, pulsa naturalmente, exige aceitação, saber viver é saber sambar, o que não tem lugar nem hora, pois mesmo no homem que trabalha e no som que vem da rua, ou seja, integra o dia-a-dia: “Tem mais samba no homem que trabalha/ Tem mais samba no som que vem da rua.../ Que o bom samba não tem lugar nem hora/ O coração de fora/ Samba sem querer” (HOLLANDA, 1966, CD).

No entanto, a melodia *buarquiana* ainda está ligada à linguagem tradicional, embora a presença forte da percussão represente um posicionamento, um reajuste da “batida” da bossa nova ao samba urbano (ao estilo de Ismael Silva ou Noel Rosa), ou seja, dá sua “contribuição” ao “popular”. Trata-se de um posicionamento frente às transformações pelas quais passava a música popular, pois se observa que naquele momento não era somente a introdução de instrumentos elétricos uma ameaça, mas também o abandono pós-*Bossa Nova* do ritmo da percussão que caracterizava o samba desde sua origem, como diziam os críticos da *Bossa Nova*, como José Ramos Tinhorão (TINHORÃO, s/d:223). Chico atualizava, assim, “os parâmetros estruturais do samba “noelesco”, uma vertente até então negligenciada pela *Bossa Nova*, mais próxima estruturalmente da tradição de Ary Barroso e Dorival Caymmi” (NAPOLITANO, 2007:123). Seu trabalho, dessa maneira, começava a se estruturar numa linguagem própria a partir de combinações melódicas e rítmicas da bossa nova, mas também inspiradas em um samba urbano mais percussivo.⁴²

Nesse sentido, outra canção bastante representativa desse período de ajustamento estético/narrativo de Chico Buarque é *Olê, Olá* (1965), pois a busca/espera pelo samba/música revela a dicotomia entre festa e cotidiano, como felicidade e tristeza. Assim o samba perde sua onipotência (“tem mais samba”), pois adquire tempo e lugar. A idealização do samba salvador, acompanha, porém, uma construção de espaço popular propício, mas efêmero, para sua realização. Eis que

⁴² Observe-se, inclusive, a dica de Chico ao avaliar seus primeiros sambas: “alguns sambas que gravei no início da carreira eram também um pouco pastiches daqueles sambas dos anos 1930, 1940. Revistos porque passavam pelo círculo da Bossa Nova e resultavam talvez em algo original por causa disso”. (apud ZAPPA, 2008:58).

ao longo das quatro primeiras estrofes da canção a dimensão negativa da cotidianidade fica em suspenso, pois ela abafa, mas não suprime a possibilidade do êxtase provocado pela música; resvalando em situações e conflitos que supostamente compõem esse potencial espaço urbano para o samba.

Existe, por conseguinte, uma tensão constante anunciada pelas sonoridades, enquanto a esperança predomina ao longo da narrativa verbal, visto que a felicidade pode ficar, e até mesmo o tempo poderia parar: “Felicidade aqui/ Pode passar e ouvir/ E se ela for de samba/ Há de querer ficar (...) E um samba tão imenso/ Que eu às vezes penso/ Que o próprio tempo/ Vai parar pra ouvir”. Contudo, a diversificação sonora, a partir da segunda repetição do refrão, já começa a instaurar a tensão diante de uma interrupção iminente, “mas muito cuidado, não vale chorar”, sugerindo interferências, ou seja, o anúncio de que a esperança pelo samba/felicidade será minada.

Deve-se notar que esta instável *esperança* está associada à possibilidade de *transformação/festa* (noção constante nestas primeiras canções de Chico), em oposição à *determinação* da cotidianidade. O instrumento para a concretização dessa esperança é o violão, associado logo à percussão, mas dependente das circunstâncias, anunciadas pela recorrente passionalização vocal e, sobretudo, pelo som do saxofone. Tal esperança é primeiramente abortada pelo amanhecer: “Luar, espere um pouco/ Que é pro meu samba poder chegar”. Em seguida, o espaço urbano e o tempo cotidiano restringem o espaço/tempo do samba, uma tensão dialética e não excludente: “Não há mais quem cante/ Nem há mais lugar/ O sol chegou antes/ Do samba chegar/ Quem passa nem liga/ Já vai trabalhar” (HOLLANDA, 1966, CD). Ora, “não há mais lugar”, pois não há mais tempo; o lugar assume, assim, diferentes papéis: a rua ao sol é lugar de passagem, agora sim de *determinação*.

Em suma, percebe-se que a narrativa está calcada na fala, no coloquial, expressando as esperanças e possibilidades, ao passo que as variações de timbre e diversificação sonora imputam-lhe uma tensão a partir da aceleração do andamento da música e apesar da batida do samba reanimada após cada refrão, ou seja, exploram-se as temporalidades da própria música como recurso inibidor de sua continuidade. Portanto, a tensão sonora induz o canto à pressa, signo do novo tempo, por isso “seu padre toca o sino, que é pra todo mundo saber”, e a figura do “padre” aparece como uma referência ao contexto urbano, tradicional e popular da

cidade pequena, no lado oposto do caminho apressado de quem vai trabalhar. Na verdade, tal açoitamento do narrador advém da busca frustrada pela desaceleração do tempo,⁴³ até que nem mesmo o violão, o samba e o clamor conseguem conter seu avançar, e no *lugar* (na rua, na cidade) uma cotidianidade se instaura quando na última estrofe é anunciada o fim de sua suspensão (“E você, minha amiga/ Já pode chorar”).

Percebe-se, logo, que a incorporação de instrumentos de percussão em paralelo ao violão caracteriza a maioria das obras de Chico do período; o tempo rítmico aparece fortemente marcado, com ênfase na repetição, sobretudo nas canções referentes à temática do cotidiano. Característica cuja construção composicional fica patente nas interpretações realizadas por Chico no *Depoimento para a posteridade* do MIS. Ali temos a rara oportunidade de presenciar a *performance* solitária de Chico, só com o violão, o que permite a percepção de propostas de interpretação para suas composições, pois na ausência de outros instrumentos ele explora os silêncios, reduz e acelera o andamento das melodias e, sobretudo, expõe intuitivamente o seu projeto rítmico para a canção, justamente trabalhando com as possibilidades percussivas do violão.

Contudo, não podemos deixar de observar que alguns elementos formais da música de Chico remetem intuitiva e propositalmente a estruturas musicais mais sedimentadas do samba. Intuitiva porque apreendida na prática como músico, proposital porque o compositor visa contribuir a partir e para a tradição do samba. A escuta contínua do conjunto de sua obra revela um elemento repetitivo, um *ostinato*⁴⁴, enfatizado pela circularidade formal do samba. Conforme sugere Tiago de Oliveira Pinto, o samba, assim como os demais estilos musicais afro-americanos, apresenta continuidade africana na concepção musical que, através da *performance*, dá origem à construção formal e estrutural da peça. Neste caso, a música de Chico Buarque também se pauta na métrica cíclica formal, pré-estabelecida por uma sequência de 16 pulsações de tempo mínimas. Mas esta unidade métrica que se

⁴³ Neste sentido, Luiz Tatit e Ivã Lopes nos oferecem uma interessante abordagem sobre esse processo de aceleração/desaceleração em *Olê, Olá* e a “contraparte dos valores elevados que podemos depreender na ordem da tonicidade”, pois de início o importante é a intensidade do som musical, mas quando o violão começa a esmorecer é a própria voz do cantor que leva adiante a bandeira da noite e do prazer. O que resulta em uma “dimensão da intensidade cujas subdimensões – andamento e tonicidade – apontam em direções contrárias” (2008:85).

⁴⁴ *Ostinato* (obstinado) é um termo usado para se referir a repetição de um motivo musical sucessivamente ao mesmo tempo que outros elementos musicais são continuamente modificados (THE NEW GROVE, 2001) O termo advém de outro universo musical que não o popular, mas pode servir como parâmetro para se pensar a questão da repetição na música popular, seja a “batida pop”, seja os estilos afro-americanos.

repete, “desconhece acentuação pré-estabelecida – fato que distingue este fenômeno claramente do compasso da música ocidental com seus tempos fortes e fracos”. E mais, “durante o processo musical, os pulsos elementares podem se tornar audíveis ou então articular-se através da dança e movimento de execução do instrumento” (1999/2000/2001:92).

Sob este aspecto é que encontramos a canção de Chico com seus pulsos articulados, sobretudo, no violão percussivo. A abordagem de Tiago de Oliveira Pinto, pode esclarecer ainda os “silêncios” que acompanham a *performance* de Chico nas partes em que permanece solo ao violão, quando podemos apreender além do “projeto entoativo” do compositor uma estruturação melódico-rítmica básica que acaba direcionando a diversidade de arranjos que acompanharão a “biografia” da canção. Isso porque “se um movimento produz um som ou é executado ‘silenciosamente’, ele participa, de qualquer modo, de todo o processo musical” (OLIVEIRA PINTO, 1999/2000/2001:101).

Assim, ao se apropriar das técnicas de execução do samba, Chico também adota algumas “unidades de ação” próprias desse fazer musical. Ao dialogar, desta forma, com determinadas estruturas musicais, o compositor consegue, simultaneamente, dois efeitos: à maneira de um *ostinato*, a base cíclica do samba ilustra o aspecto repetitivo de um cotidiano, assim como reforça, do outro lado, um princípio estético que vai além do sonoro-musical, pois, em se tratando de samba, destaca “aquela base cultural, genuinamente brasileira, de onde advém, em última instância, o vocabulário específico que compõe grande parte da obra do Chico” (OLIVEIRA PINTO, 2009, MP3).

A canção mais expressiva neste sentido é *Pedro Pedreiro* (do primeiro LP de Chico – 1966, mas que apareceu pela primeira vez em um compacto com *Olé, Olá* em 1965), na qual, aliás, desponta o tema do cotidiano suburbano que terá longevidade ao longo de sua obra. Com seu ritmado “martelar”, suas sonoridades e narrativa sugerem a ausência de novidades no dia-a-dia de um operário da construção civil, que *espera* como um gesto mecânico e desgastado pela repetição, mas que no mesmo gesto desenvolve a percepção de que sua espera é muito maior e infinita. Assim, a canção expõe uma representação acerca da vivência urbana de um trabalhador de baixa renda e de origem migrante, que espera o trem, como a sorte de melhorar de vida; e permanecendo errante, empurrado para longe, espera

voltar para sua terra de origem, de onde, outrora, também fora expulso. Ou nem sequer isso, só espera a morte.

Ao avaliarmos o registro fonográfico de *Pedro Pedreiro* de 1966, também com arranjo de Francisco de Moraes, percebe-se a concretização do projeto entoativo do compositor. Um samba com tempo fortemente marcado, enfatizando o efeito de repetição percussiva logo na introdução, simulando uma situação de ruídos comum ao canteiro de obras, um burburinho típico de centros urbanos. Por um lado, a percussão preponderante é acompanhada pela narrativa verbal calcada no recurso da aliteração (criando uma ambiência repetitiva, neste caso, expressão da cotidianidade); por outro lado, o distanciamento sujeito/objeto é representado por uma dicção *passionalizada* e reforçada pelas variações de timbre com sopros, que evoluem para momentos de tensão/suspense conforme aumenta a expectativa ou frustração do personagem.

É interessante notar que ao buscar o elemento popular, as sonoridades do dia-a-dia, Chico Buarque apresenta-nos a sensibilidade para aquela composição musical que estava sendo executada no “palco do mundo”, assim expressando uma paisagem sonora, como definiria Murray Schafer. Por exemplo, tais sonoridades surgem na primeira estrofe da canção associadas à palavra “trem”, mas apenas uma insinuação com flautas e sax, pois a tensão ainda é leve. Na segunda estrofe, ainda associadas à palavra “trem”, mas o sax ressurgue ainda no momento de maior tensão/angústia: “esperando, esperando, esperando”. Da terceira estrofe em diante, impõe-se o efeito sonoro do sax, quando a angústia está completamente instalada. Processo que dialoga com a narrativa, que segue a seguinte evolução: primeiro com a apresentação do personagem sob um determinado dia-a-dia, “Pedro Pedreiro penseiro esperando o trem”, cuja ação já revela sua consciência (ou inconsciência, visto que o narrador é onisciente). Sob uma inércia involuntária (“esperando, esperando...”), o personagem começa a pensar que não está somente a espera do trem. De maneira que a narrativa evolui como se fosse seu processo de conscientização (do ciclo determinista/infinito: esperança/desesperança/esperança):

(1) (horas, dias, semanas)

“Esperando o sol

Esperando o trem

Esperando o aumento” (mês que vem, mas... desde o ano passado, a espera se prolonga...)

(2) (meses)

“Esperando a festa

Esperando a sorte

- E a mulher de Pedro
Está esperando um filho”
(3) (anos)
“Esperando a morte
Esperando o norte”

Assim, a cada novo item acrescentado, repetem-se todos os anteriores para enfatizar esta sensação de repetição infinita, de espera desesperançada. Por conseguinte, o mote da canção é a *esperança*, desencadeada pelo *apito do trem* (“esperando enfim nada mais além/ Da esperança aflita, bendita, infinita/ Do apito do trem”). Eis que uma espera banal e cotidiana que revela tensões mais profundas, evoluindo da seguinte maneira:

- (1) Espera porque tem que esperar: “Para o bem de quem tem bem/ De quem não tem vintém”.
- (2) Mas o tempo cronológico não espera: “Assim pensando o tempo passa/ E a gente vai ficando pra trás”.
- (3) Mas a espera é cíclica, revela um tempo específico (infinito) da esperança: “Está esperando um filho/ Pra esperar também”.
- (4) Mas talvez espere algo maior: “Pedro pedreiro está esperando a morte/ Ou esperando o dia de voltar pro norte/ Ele não sabe mas talvez no fundo/ Espera alguma coisa mais linda que o mundo/ Maior do que o mar”.
- (5) Chega à crítica, à desesperança, à consciência sem volta: “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”.
- (6) Mas Pedro queria não pensar, só esperar sem sonhar: “Esperando enfim nada mais além/ Da esperança aflita, bendita, infinita/ Do apito do trem/ Que já vem, que já vem, que já vem (etc.) (HOLLANDA, 1966, CD).

A canção que se inicia com “Pedro pedreiro *penseiro* esperando”, termina com “Pedro pedreiro *pedreiro* esperando”. Uma reflexão cíclica e desesperançada, visto que Pedro, ao final, continua esperando, mas sem pensar, é só pedreiro. A crítica *buarquiana* incide, portanto, sobre um problema social, daí a elaboração de uma realidade pressuposta, uma cotidianidade urbana que tem o trem como foco.⁴⁵

⁴⁵ Observe-se um exemplo de verossimilhança no depoimento de um usuário de trem em 1975: “Trabalho todo dia pensando assim: daqui a quatro horas tenho que pegar o trem; daqui a três horas tenho que pegar o trem...os amigos até gozam: Ô João, pensando no trem? Levo um susto, é, digo, o trem, e prometo não pensar nele; aí olho pro relógio, daqui duas horas, o trem; se cochilo na fábrica, sonho com o trem” (JT, 11/07/1975, in SILVA, 1982).

Mas também sobre questões existenciais que afligem o próprio compositor em sua “missão” como artista-intelectual, o *samba/festa* aparece como grande elemento de transformação. Note-se que a dicotomia básica que percorre a maioria de suas primeiras canções é *samba/cotidiano*, ora como negativa ora como positiva, na verdade uma profunda tensão. Em *Tem mais samba*, o cotidiano ainda propicia a festa, mas em *Olê, Olá e Pedro pedreiro*, essa relação se *tensiona* até que a cotidianidade não consegue se reconciliar com a *festa*.

Por exemplo, em *Com açúcar, com afeto* (1965) Chico adota o eu lírico feminino, mas sob uma ótica crítica, expondo a cotidianidade de um casal que vive sob um conflito silencioso, mas reproduzido graças à passividade da mulher, visto que esta se sente preterida por um conjunto de hábitos de seu marido, mas, apesar da queixa, sua rotina repetitiva é aceita passivamente. Aí reaparece o operário pobre que vive a dicotomia *samba/trabalho* em seu dia-a-dia, sob o contexto urbano: *casa/bar/trabalho*. Já em *Fica* (1965), apresentam-se um conjunto de elementos de uma cotidianidade pressuposta, porém de um ponto de vista negativo (ironia), pois adaptada a um modo de vida em desajuste com o senso comum, mas sugerindo em oposição os hábitos desejados. Predomina a “vista de baixo”, da margem, da cidade pequena ou suburbana, em que alguns valores ainda norteiam a conduta pública, o receio à desmoralização: “Fale do nosso barraco/ Diga que é um buraco/ Que nem queiram ver/ Diga que o meu samba é fraco/ E que eu não largo o taco/ Nem pra conversar com você/ Mas fica” (HOLLANDA, 1967, CD).

O fato é que do conjunto de seus personagens conseguimos perceber a preocupação central com a *temporalidade*, vivida, suposta e imposta pela cotidianidade. Neste sentido, Lorenzo Mammi fez uma interessante observação: “toda a obra de Chico Buarque parece se estruturar entre esses dois tempos, um circular e obsessivo, outro cumulativo, que gera tensão crescente até um ápice que é ponto de volta ou de repouso” (in ZAPPA, 2008:20). Ora, Chico também se identificava com tais angústias, citava paralelos com seus personagens, sua *persona*. Como se pode perceber em artigo de 1965, publicado no *Diário da Noite*:

Nem sei se vou ser músico. Sei que toco. E a canção é tudo. ‘Pedro pedreiro’ chegou esperando. [...] Eu também espero. Não sei o que, mas espero. Talvez um trem. O sonho, ou o Carnaval. A festa, a sorte. Ou, como Pedro, espero alguma coisa mais linda que o mundo, maior do que o mar. Não vou sonhar demais. Dá um desespero sonhar demais. Quero ser o Chico Buarque, nada mais, sem ficar esperando, esperando, esperando... (in ZAPPA, 2008:65).

Interessante que em depoimento de 2005, Chico aponta essa problemática num paralelo entre sua obra musical e literária: “há em comum aos meus personagens essa obsessão, essa busca de alguma coisa, esse caminhar incessante. E isso também nas músicas – passa por modulações e volta – um movimento circular. Meus personagens são obsessivos porque são como um tema musical que sempre volta ao estribilho” (HOLLANDA, 2005/06: DVD v.9). Isso nos remete ao seu projeto artístico, à sua visão de música popular, que segue se diferenciado da visão de Caetano. Se este já partiu da certeza e da vontade de se expor em meio à cultura massiva, Chico ainda externava dúvidas, ou melhor, questionamentos que se transfiguravam em suas canções.

Neste sentido, poderíamos citar uma série de exemplos presentes em seus dois primeiros LPs. Por exemplo, *A Televisão*, em que à reflexão sobre o cotidiano urbano é acoplada a crítica ao processo de expansão da indústria da cultura e seu principal recurso naquele momento, a televisão. As consequências do intenso processo de industrialização e massificação surgem na canção de um ponto de vista negativo, visto que estaria sobrepujando modos e vivências da cultura popular. Não só substituindo a festa popular, como também imobilizando o povo que humildemente abdica da confraternização popular ao aceitar passivamente a informação televisiva. Reproduzindo, assim, uma atitude de inércia não só frente a cotidianidade, como também em relação a festa. Uma entre tantas canções que já colocavam Chico numa retaguarda em relação à cultura massiva, e como veremos sua inserção neste processo se dará muito lentamente nos anos seguintes.⁴⁶

Enfim, em Chico Buarque até mesmo a predominante combinação instrumental baseada em aspectos percussivos, tão fortemente marcados em *Pedro Pedreiro* entre outras canções, difere da construção rítmica presente nas canções tropicalistas de Caetano, que com a incorporação de instrumentos elétricos lega a um segundo plano a questão do samba, ao enfatizar o tratamento *pop* das melodias. Duas óticas sobre música que acabam informando atitudes diferentes frente à cultura, tornando mais patente em suas primeiras canções não só duas perspectivas possíveis da vida nas cidades/subúrbios, compondo interfaces de um cotidiano urbano, como também os parâmetros artísticos que irão nortear suas trajetórias.

⁴⁶ No entanto, a crítica a esse aspecto negativo da televisão, aliás, permanecerá inalterado ao longo da trajetória artística de Chico Buarque, inclusive em seu último romance, publicado em 2009, lá está a televisão em oposição a uma relação saudável entre as pessoas. Por exemplo, a certa altura o personagem/narrador, internado no hospital, constata: “fica essa televisão ligada o dia inteiro, as pessoas aqui não são sociáveis” (HOLLANDA, 2009:11).

Por outro lado, a filiação e atitude frente à *Bossa Nova*, ao revelar a tentativa de retomar e superar suas conquistas por parte dos dois artistas expõe um dos mais importantes pontos em comum entre suas trajetórias. Pois, como observou Gilberto Vasconcellos, a crítica de Caetano “é a um tempo estética e política: incide tanto na prática da redundância (diluição das conquistas de João Gilberto), quanto sobre a recuperação ideológica da bossa-nova pela indústria cultural” (1977:46). Ao passo que para Chico Buarque, a influência da Bossa Nova, resultava na busca pela criação de um estilo próprio a partir de releituras do samba, visto como um dos ritmos mais populares do país e que naquele momento estaria gozando do novo fôlego trazido pela “batida” de João Gilberto, encarada como uma síntese do samba realizada ao violão (GARCIA, 1999:21). Em outros termos, o desejo de superar a Bossa Nova, de criar uma linguagem própria levou nossos dois artistas a trilhar o mesmo caminho da síntese à mistura, ainda que na obra de Chico essa mistura seja mais difusa.

Um exemplo são as considerações de Chico sobre influências contemporâneas em sua obra, ao citar Jorge Ben:

Tem uma coisa sobre *Pedro pedreiro* que nunca lembrei de dizer: não tem nada a ver com samba antigo, era pós-bossa nova, mas tem a ver com uma coisa que me impressionou muito naquele tempo, que era o violão percussivo do Jorge Ben. Não sabia fazer o violão dele, mas fiquei muito impressionado com aquilo (in ZAPPA, VEIGA, 2006: s/n).

Ora, trata-se justamente do que observávamos acima, quando de suas apresentações só com o violão, revelando que na base de sua *performance* musical estaria justamente a busca por um violão percussivo, o que nos indica algumas estruturas culturais mais profundas como “a pulsação elementar do samba”. Por outro lado, mais uma atitude de prudência em meio à *rede de recados* se revela neste episódio, pois Chico destacou o fato de Jorge Ben ser muito querido pela turma da Bossa Nova: “Eu gostava daquilo, e como Jorge Ben contava com o aval de gente que era do meu time, então o 'Pedro pedreiro' tinha um pouco da minha vontade de ser o Jorge Ben. Mas aí saiu errado”.

Na verdade, saiu certo, pois Chico encontrou a sua linguagem própria, nem samba tradicional, nem bossa nova, nem Jorge Ben, pois “*Pedro pedreiro* era diferente de tudo, eu já comecei a gostar mesmo do que eu fazia como eu gostava antes das coisas que os outros faziam” (HOLLANDA, 11/11/1966). Sugestivamente, Tom Jobim seguiu sendo o “maestro soberano” de Chico Buarque, que atuava preferencialmente em meio aos procedimentos e atitudes mais comuns ao “seu

time”, ligado à tradição bossanovista. Ao passo que para Caetano Veloso, tal *prudência* de atuar dentro das possibilidades oferecidas por tal grupo já não convinha mais, sua *atitude tropicalista* teria que ser tão fundadora quanto a *atitude gilbertiana*, já dizia: “João Gilberto, meu mestre supremo” (VELOSO, 1997:18).

Em suma, a obra inicial de Caetano envolve a linguagem da canção como inovação capaz de atuar na vivência do espaço urbano e cultural, no aproveitamento de suas possibilidades, sem as negações ideológicas, sem as máscaras sociais já tão destoantes de suas práticas. Neste sentido, existe uma complementaridade com a ótica de Chico Buarque, visto que o aproveitamento dessa estética só seria possível no âmago das cidades, no uso irrestrito de seus espaços, mas na medida em que existem as exclusões, essa vivência terá de ser adaptada àqueles que são os forjadores dos espaços públicos, mas que, no entanto, são excluídos de sua fruição.

Se na obra de Caetano a percepção de uma insatisfação diante de determinada realidade cotidiana leva justamente ao deslocamento desta realidade para o campo de uma vivência irrestrita dos espaços oferecidos, na obra inicial de Chico Buarque, o deslocamento seria insuficiente, pois às margens do processo a realidade que se oferece não permite uma abertura comportamental suficiente, uma estrutura mais ampla exigiria transformação, e a busca de elementos de identidade, de espaços da cultura popular seria um recurso promissor. Assim, a canção seria um elemento de *festa* ao propor uma ruptura com o cotidiano esvaziado que se oferece àqueles que estão às margens do processo, do espaço urbano.

Ora, se fôssemos já esquematizar os percursos artísticos de nossos dois artistas, encontraríamos predominantemente um indivíduo que percorre as instâncias da cultura rumo à cotidianidade, em Caetano; e outro que percorre os espaços da cotidianidade rumo à cultura, em Chico. Em outros termos, dessa maneira as primeiras representações artísticas de Chico Buarque enfatizavam, sobretudo, a perspectiva dos homens das periferias e subúrbios, a cidade vista desde suas extremidades: a vivência do “outro”. Com Caetano Veloso o caminho foi praticamente oposto, com o seu determinante olhar de recém-chegado vislumbrava o centro de uma metrópole com todos os seus encantos e desencantos, e a base tropicalista de seus primeiros trabalhos expunha a necessidade de revolucionar o comportamento e os costumes. Daí o recurso o recurso constante a elementos do cotidiano: à “própria” vivência.

CAPÍTULO II

“Nada me consola”: definições desde a crítica da vida cotidiana

A tarefa de amolecer diariamente o tijolo, a tarefa de abrir caminho na massa pegajosa que se proclama mundo (...). Resistir a que o ato delicado de girar a maçaneta, esse ato pelo qual tudo poderia se transformar, possa cumprir-se com a fria eficácia de um reflexo cotidiano. Até logo, querida. Passe bem.

*Julio Cortázar
(Manual de Instruções -1962)*

Ainda há pouco o encantamento de um realejo resistia em seu apelo aos sonhos e desejos assistidos pelo acaso, a sorte tirada ao som nostálgico produzido pelo rodar da manivela. Experiência popular que gozou de sobrevida nas pequenas cidades e subúrbios até as últimas décadas do século XX, mas logo suplantada pela crescente implantação de mecanismos tecnológicos diversos em oposição aos antigos pregões.⁴⁷ No entanto, memórias que se reanimam pela sonoridade de uma paisagem urbana esquecida ainda brotam nos atuais percursos urbanos, mas como privilégio de acesso a uma cultura popular original, por um público cuja educação formal culta permite vislumbrar no realejo fantasias simbólicas como simulacro.

Mas essa dinâmica hoje tão familiar, de consumo de signos, sofreu intensa crítica desde seu nascedouro. O processo de substituição de valores se anunciava em paralelo à necessidade de conquista de novos valores de um “progresso” tão sonhado, o que representaria perdas irreparáveis de referenciais do cotidiano urbano da população brasileira, sobretudo a partir dos anos de 1960. Era o contexto de atuação de jovens artistas, para os quais o foco de questionamentos era

⁴⁷ Note-se que esse processo já parecia se instalar em fins do século XIX. No entanto, como observou José Ramos Tinhorão, “os tocadores de realejo entraram para o século XX competindo com o disco e logo o rádio, e não pareciam destinados a perder a competição, talvez pelo estranho fascínio que nascia do tom nostálgico com que as suas melodias explodiam, de repente, em plena rua, numa espécie de encantamento” (2005:87).

a simultaneidade de *Brasis*, que aflorava nas relações entre o arcaico e o moderno ou entre a miséria e o luxo. Diante de um processo chamado de *modernização*, ou *desenvolvimentismo*, para o consumo de massas, um realejo ironicamente sem serventia, que Chico Buarque cantou, podia simbolizar as possíveis consequências dessas transformações trazidas pelo anúncio de um novo mundo, de consumo irrestrito.

Obviamente, a canção de Chico, *Realejo*, de 1967, remetia à infância de muitos, mas também abarcava, como outras canções, a crítica da vida cotidiana, da experiência urbana comprometida com os valores da concorrência mercantil, da consolidação de uma sociedade que parecia prescindir de tantos valores que fariam falta ao povo, aos olhos do jovem compositor.⁴⁸ Gravada em seu segundo disco, *Realejo*, ao lado de *A televisão*, apresenta a crítica social sob um olhar aparentemente nostálgico. Além da interpretação mais recorrente, inaugurada por Adélia Bezerra de Meneses, que identifica uma primeira fase da obra de Chico caracterizada pelo tom nostálgico, podemos enfatizar a ironia que perpassa sua lírica como elemento de crítica e proposta.

Se, mais que um realejo, são seus significados que Chico está cantando, ao mesmo tempo em que há a aceitação tácita de que sua serventia está perdida, como identificou Meneses (2002:46), a ironia está na atitude narrada. Na possibilidade de venda do realejo e de todo um mundo que ele envolveu, é a percepção do artista dos caminhos de uma cultura que se voltava para um contexto de mercado. Observe-se a narrativa da canção, a melodia entrecortada pela valsa, tal qual a de um realejo, o que se assemelha, ainda que sob o registro sonoro, ao procedimento comum aos relatos literários que revelam paisagens sonoras, como citado por Schafer (2001:24); um “testemunho auditivo” de sons vivenciados, oferecido pelo compositor/arranjador, capazes de ativar a escuta do ouvinte para uma lembrança.

À maneira dos pregões de rua, o personagem em tom melancólico anuncia: “Estou vendendo um realejo/ Quem vai levar/ Quem vai levar”. O desinteresse pela alegria, pelos sonhos, pela sorte que então o realejo portava, estaria o obrigando a vender o próprio realejo, alegando que “hoje em dia já não vejo/ serventia em seu cantar”. Então a valsa preponderante da melodia cede espaço para uma leve batida percussiva do samba-canção, anunciando um novo

⁴⁸ Veja-se depoimento de Chico transcrito acima, na página 56.

contexto em que “ninguém mais quer hoje em dia/ acreditar no realejo”. As modulações sonoras da canção seguem um tom marcadamente passional, uma vez que o objeto está cada vez mais distante. Um processo irreversível, mas logo superado pelas possibilidades do produto: “Quem comprar leva consigo/ Todo encanto que ele traz/ Leva o mar, a amada, o amigo/ O ouro, a prata, a praça, a paz” (HOLLANDA, 1967, CD).

Um evidente processo de *fetichização* compõe, portanto, a mercadoria em questão,⁴⁹ uma vez que todas as experiências abarcadas pela presença do realejo em determinado cotidiano urbano poderiam ser levadas pelo comprador, como se uma vivência vicária e presente fosse possível e tivesse seu preço. E, no entanto, somente sua utilidade de fato é apresentada como um brinde: “E de quebra leva o harpejo/ de sua valsa se agradar”. Tal o simulacro que hoje é vivenciado pelos transeuntes de regiões e bairros “nobres”, frequentados pela classe média alta, quando o realejo circula por aí como elemento *cult* ou *fashion*. Enquanto nas periferias urbanas, de fato um realejo perdeu toda serventia, quando comparado com outros recursos supostamente mais avançados como os carros de som e os jogos eletrônicos.

A crítica flagrante que Chico Buarque explora pelo recurso ao contraste irônico, também expõe uma proposta ao localizar no cotidiano alguns elementos, objetos e práticas que podem conter os valores sociais, de congregação, tão caros ao artista como difusores potenciais para a gestação de uma sociedade mais justa, tendo-se em vista o sonho de um Brasil “onde todo mundo tenha satisfeitas as suas necessidades básicas” (HOLLANDA, 27/09/89). Assim, o realejo, a praça, a lua, a banda, o samba, as festas populares ingressam e regressam de um cotidiano de esperanças, sonhos e desejos sobreviventes às mais diversas pressões sociais. Note-se então que, diferentemente da linguagem metafórica que também caracteriza

⁴⁹ Aqui devemos citar a interpretação original de Karl Marx sobre essa relação, uma vez que em *O Capital* (1859), expõe o “fetichismo da mercadoria” como parte de um processo complexo de condicionamento capaz de submeter a vida humana às “leis de mercado”. Eis que a mercadoria, uma coisa trivial, aparece como “uma coisa muito complicada, cheia de sutileza metafísica e manhas teológicas”, mas “simplesmente ela reflete aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho, como propriedades naturais sociais dessas coisas e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social existente fora deles, entre objetos” (MARX, 1983:71). De maneira que os produtos, como mercadorias, fazem parte da existência do homem ao carregar sua energia, mas na *troca* (como esta retratada na canção), a relação parece se dar entre as coisas, e o trabalhador perde o controle de seu próprio poder social de satisfazer as necessidades humanas, quando o “eu” aparece como “outro”.

sobremaneira sua produção dos anos de 1970, seu recurso à ironia explícita a crítica por meio do relato de vivências.

Aliás, quase duas décadas depois, Chico vai retomar essa estrutura narrativa sobre um contexto em que uma situação social análoga está ainda mais premente, em *Bancarrota Blues*, de 1985, na qual o contraste é muito mais sarcástico, o próprio produto é um simulacro, quando “uma porção de coisas que fazem falta a esse povo” já tinham há tempos sido substituídas. A melodia é entoada com displicência, e ao som melancólico do *blues* o personagem descreve todas as vantagens do produto, incluindo tradições e valores que já estiveram no cotidiano das elites brasileiras desde o período colonial: “Uma fazenda/ Com casarão/ Imensa varanda [...] Eu posso vender/ Quanto você dá? [...] Sou feliz/ E devo a Deus/ Meu éden tropical/ Orgulho dos meus pais/ E dos filhos meus/ Ninguém me tira nem por mal/ Mas posso vender/ Deixe algum sinal” (HOLLANDA, 1987, CD).

Aí estão realçadas diversas das conseqüências que a lírica *buarquiana* já vislumbrava ao tempo de *Realejo*, destaca-se o descaramento, uma hipocrisia não cogitada em seus personagens dos primeiros discos, mas decorrente de um processo de intensa espoliação urbana e “modernização conservadora” no pós-1964, gerando a resistência, da qual Chico compartilhou em parte, à industrialização e urbanização desenfreadas, somadas à “concentração de riquezas e ausência de liberdades democráticas; combate ao dinheiro, à indústria cultural e à fetichização impostos pela sociedade de consumo do mercado capitalista” (RIDENTI, 2000:42). Mais que opções objetivas para seu trabalho artístico, essas problemáticas habitavam o cotidiano de sua produção, eram os estímulos que descolavam da *rede de recados*, “da expectativa das pessoas, que queriam ouvir coisas, uma espécie de encomenda ampla, anônima” (HOLLANDA, 1989).

Ao que se queria ouvir, Chico atrelava a experiência, o gesto que poderia orientar seu trabalho para um campo mais popular. Não por acaso procurava evitar que a “idéia” fosse corrompendo o samba, como situou, já em 1966, a origem inconsciente de sua inspiração (HOLLANDA, Fita Cassete, 11/11/1966). Portanto, sua intenção surge de um processo de vivências que o envolve, garantindo-lhe a espontaneidade desejada quando das narrativas líricas se expunham contrastes desconcertantes ao mesmo tempo que “naturais”. Como as transgressões possíveis que podem se prolongar em festa, quando o desatino do “eu” apenas revela o desatino do “outro” (*Ela desatinou*): “ela não vê que toda a gente/ já está sofrendo

normalmente/ toda a cidade anda esquecida/ da falsa vida da avenida onde/ ela desatinou” (HOLLANDA, 1968, CD).

A narrativa imbuída de gestos cotidianos traça com naturalidade o foco de tensão para o extraordinário da vida, ainda que sob os símbolos do desatino ou da obediência. *Tamandaré* (1965), primeira canção censurada de Chico, considerada uma ofensa ao patrono da Marinha brasileira, compõe uma representação bastante significativa desse ponto de vista, digamos, do homem simples. Não se trata, no entanto, da vida de Zé qualquer como parte de uma esfera maior de sentido, mas sim da significação que esse protagonista atribui ao Marquês de Tamandaré, que sob seu contexto nada mais é que uma nota de um cruzeiro desvalorizada. Solidário ao Marquês, Zé qualquer promove o encontro e compartilha dor e samba com o novo amigo, cujo destino ingrato ao seu se assemelha ou vice-versa.

Convém acompanhar esse breve encontro, sob essa canção que possui apenas um registro gravado na voz de Chico Buarque, em seu depoimento ao MIS (1966), mas também foi gravada pelo Quarteto em Cy em 1991, no disco *Chico em Cy*. Esta gravação aparece bastante similar à interpretação original de Chico, explorando com sutileza a interposição de vozes, do narrador ao Zé qualquer. A canção costuma ser interpelada como uma crítica ao poder militar, mas é substancialmente rica em valores contextuais de perspectiva social, revelando uma relação com o tempo capaz de absorver quaisquer destinos sob um contexto urbano.

Eis que “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”. Anuncia-se na vida de um homem simples, “perdido” sob tantas desventuras, um encontro (a festa) que só o samba pode trazer, mas essa interlocução se revela, na verdade, a consciência do poder do tempo, que passa sobre vidas, sonhos e valores, independentemente de *status* e posição social de cada indivíduo. Inaugura-se um samba ligeiro, sob o qual Zé qualquer tenta expor ao Marquês “de semblante meio contrariado” que, mesmo sabendo que “antigamente era bem diferente”, agora pode dispor da liberdade de lhe questionar de igual pra igual sobre suas glórias e nobreza: “Meu marquês de papel/ Cadê teu troféu/ Cadê teu valor/ Meu caro almirante/ o tempo inconstante roubou”.

O entrelaçamento de temporalidades envolve Zé qualquer, o Marquês e a nota de um cruzeiro na mesma sina de desvalorização irreversível: “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” (QUARTETO, 1991, CD). A repetição, reforçada pela aceleração rítmica, que aflige Pedro Pedreiro, também envolve esses dois personagens, vítimas, quiçá, da lógica da mercadoria. Lógica que citamos aqui não objetivamente como conceito filosófico, mas como contexto sensível, quando a percepção do sujeito intui sobre determinados objetos o lócus de problemas mais amplos, que, como veremos, encontrará morada na relação com a *modernidade*.

Pode-se dizer que são as temporalidades tecidas pela sociedade burguesa ao longo do século XIX e a consequente busca pelo “tempo perdido”, como em Marcel Proust,⁵⁰ que permanecem presentes quando se está “assim debochando do tempo perdido” (*Ela desatinou*), quando a história se perde no consumo das coisas, como um “marquês de papel” (*Tamandaré*). Os anos de 1960 caracterizam-se precisamente pelo descortinar das mais diversas “visões de mundo” (*Weltanschauung*), o despontar de percepções como a de Guy Debord, que aprofundando a reflexão sobre as consequências extremas da fetichização da mercadoria, identifica a “sociedade do espetáculo”, com seu tempo irreversível, com seu “tempo das coisas”.

A burguesia que impôs esse tempo à sociedade lhe recusa o “uso” desse tempo, como o simulacro restrito de um realejo em nossos dias, ou como o Zé qualquer que vê sua existência comparável à nota de um cruzeiro, ou o Marquês que pode ter reduzida sua glória de outrora ao valor da mesma nota. E assim, a “história que está presente em toda a profundidade da sociedade tende a perder-se na superfície” (DEBORD, 1997:99). Ora, é justamente a sensibilidade para esse contexto que permite ao artista sobrepor à crítica conceitual a experiência. Decerto a concepção *buarquiana* surge também como *fruit de l’air du temps*, mas sobretudo como busca estética, como parte de sua trajetória, formação e valores.

⁵⁰ *Em Busca do Tempo Perdido* (1914-27), de Marcel Proust, é uma obra bastante representativa da modernidade, e caracteriza-se pela negação da época que a engendrou; diante da angústia de uma temporalidade irreversível, diante da fugacidade da própria vida, encontra na memória um impulso criador capaz de superar a cisão entre o “eu” (artista) e o “mundo” (sociedade burguesa), quando o personagem consegue se “situar no único meio onde poderia viver, gozar a essência das coisas, isto é, fora do tempo” (PROUST,2004:152), uma reminiscência involuntária evocada pelos sentidos.Como observado por Benjamim, essa experiência, no entanto, pauta-se pelo acontecimento lembrado e sem limites, pois o acontecimento vivido é finito (BENJAMIM, 1994:37). Em meados do século XX, o pensamento sobre a modernidade, do qual Chico advém, encontrará a pulsão criadora também na fugacidade, no vivido.

Como oriundo do seio de uma geração comprometida com a idéia de construção de uma nação, Francisco Buarque de Hollanda, nascido em 1944, compartilhou o otimismo com a idéia de Brasil, um orgulho que perpassava diversos setores da sociedade, sobretudo o cultural, em tempos de Bossa Nova, Cinema Novo, diversos movimentos de teatro e, sobretudo, tempos da arquitetura de Oscar Niemeyer: “época em que havia uma euforia, um sentimento, não vou dizer ufanista porque essa palavra foi descaracterizada mais tarde, mas havia um sentimento nacional de orgulho bastante forte” (HOLLANDA, 27/09/89). Brasília era o símbolo de uma promessa, do sonho que envolvia tantos brasileiros. Por isso, a música de Chico Buarque pode ser associada, como bem notou Fernando de Barros e Silva, à “expressão de uma promessa histórica e testemunho lúcido de suas sucessivas frustrações” (2004:17).

Um dos sete filhos do historiador Sérgio Buarque de Hollanda e de Maria Amélia Alvim Buarque de Hollanda, Chico passou sua infância em São Paulo, mas com férias frequentes no Rio de Janeiro, onde morava sua avó. Seu pai, além de professor na Universidade de São Paulo (USP), também foi diretor do Museu do Ipiranga (Museu Paulista), daí seu domicílio mais contínuo na cidade. O trabalho do historiador também levou a família Buarque de Hollanda a residir por dois anos na Itália, temporada que permitiu ao pequeno Chico, de 8 anos, aprimorar-se em língua estrangeira (o que será muito útil em seu exílio no mesmo país, anos depois). Ainda que criado nos redutos da elite paulistana, o compositor costuma destacar que na infância não vivia fechado em casa, que “com cinco anos era moleque de rua”, mantinha contato com os demais garotos jogando “pelada”. Assim, considera, “desde moleque eu tinha uma vida que era povo, afinal” (HOLLANDA, 11/11/66).

Esse contato com o “povo” sempre foi valorizado por Chico como experiência seminal que lhe permitiu compor canções de cunho social. A proximidade com o “popular” era muito valiosa quando se queria fugir às idealizações e nostalgias tão frequentes nos anos 60, e havia quem o questionasse sobre a discrepância entre sua posição social e a realidade do “povo”. Nas mais diversas entrevistas, o jovem compositor se via obrigado a explicar de onde tirou a *Banda*, o *Pedro pedreiro* e tantas outras figuras que supostamente não fariam parte de sua realidade. Daí sua reflexão sobre as experiências mais importantes em sua formação, desejoso de citar detalhes marcantes de seu cotidiano que pudessem ter influenciado sua presente concepção de mundo, como a convivência com sua babá

Índia que contava histórias de seu próprio universo, sobre mula sem cabeça, almas de outro mundo, e não as tradicionais histórias como de Andersen.

Lembra-se também que por causa da babá virou uma espécie de “criança comunista”, uma vez que ao questioná-la sobre a possibilidade de seu casamento com o lixeiro, seu namorado, respondeu-lhe que ele não podia casar e ter filhos por ganhar muito pouco:

[...] comecei a achar aquilo uma injustiça, pois pra mim o lixeiro era o sujeito que mais trabalhava, a pior profissão do mundo. Já a profissão melhor, mais folgada do mundo era a profissão do meu pai, que ficava lá no escritório, batendo a máquina. Como é que meu pai, que fica sentado, pode se casar e ter sete filhos e o lixeiro que trabalha muito mais não tem dinheiro para constituir família. Foi minha primeira revolta, esse mundo é injusto (HOLLANDA, 2005/06: DVD v.11).

Some-se a isso, sua participação em movimentos de solidariedade, como a Organização de Auxílio Fraternal, que levava alguns alunos do Colégio Santa Cruz (onde Chico estudava) para visitar presídios e, especialmente, os miseráveis que moravam nas ruas de São Paulo, entregando-lhes cobertores: “é muito importante um cara de dezesseis anos, de uma escola de elite, tomar contato com a miséria”, explicou Chico anos depois (HOLLANDA, 2006c:27). Isso porque esta experiência parece-lhe uma exceção em meio às “molecagens” de sua adolescência. Lembrando outros parênteses não tão promissores, como a breve participação no movimento conservador *ultramontano*, um dos embriões da TFP (*Tradição, Família e Propriedade*), aos 14 anos, que logo seus pais perceberam e trataram de enviá-lo interno para Cataguases, em Minas Gerais. Ou mesmo sua prisão aos 17 anos, após roubar um carro, com um amigo, para circular pela cidade, “estava no meio termo entre o boa-vida e o marginal absoluto” (HOLLANDA, 1979:38).

No entanto, sua formação também contou com influências mais abstratas, como a de uma literatura clássica de cunho social, predominantemente os autores franceses e russos. Incentivo que se deve a seu próprio pai, não tanto pela obra, que Chico só conheceu bem mais tarde, mas por encaminhá-lo pela literatura, como também por lhe proporcionar uma casa que “era uma biblioteca” (HOLLANDA, Projeto IBM, s/d). Um intenso interesse pelo tema o levou a assistir aulas como ouvinte na Faculdade de Filosofia da USP, com Antonio Candido, e também com Boris Schnaiderman, tencionando aprender russo, quando ainda almejava ser Dostoiévski e Tolstói, “queria ser uma fusão dos dois” (in WEINSCHLBAUM, 2006:238).

Além disso, também a música fazia parte do dia-a-dia dos Buarque de Hollanda, que ouviam com frequência sambas, músicas italianas e francesas, tudo compartilhado por grupo de amigos da família, diversos intelectuais e artistas. Entre os quais se destacava Vinícius de Moraes, uma vez que exercia uma das profissões dos sonhos de Chico, que cogitou ser diplomata, ir para o Itamaraty, “achava que lá as pessoas bebiam e faziam músicas e poesias” (HOLLANDA, 1999:14). Aliás, seria então que encontraria uma possível ponte entre a cultura popular e a cultura acadêmica, quando já imbuído de uma utopia social e, à semelhança de seu pai, de um apelo democrático pela participação popular nos destinos do país, entreviu na arte popular o caminho para a reflexão e, quiçá, superação do “mal entendido” da democracia no Brasil.⁵¹

A música popular era, então, a linguagem privilegiada, o campo propício a transgressões. E o samba, de Noel a Cartola, já se mostrava um sofisticado retrato da sociedade: “é a melhor expressão popular do homem brasileiro, a mais completa, parece”, concluiu Chico em entrevista recente (HOLLANDA, 2005/06, DVD v.5). Essa interpretação acompanhou seu fazer criativo desde o início, pretendia dizer “as ‘coisas’ musicadas”, a sua crítica social; mas logo a percepção da influência, que então exercia, também motivou discursos diretos, participações ativas em movimentos e campanhas sociais. No entanto, essas atitudes só seriam viáveis a partir de fins da década de setenta, em função do afrouxamento da pressão exercida pelo governo militar,⁵² cuja censura prévia às obras artísticas as conduzia indiretamente a preponderante linguagem metafórica. Uma *performance* artística vigiada tanto pelo poder do Estado, quanto pelo poder do mercado, sensação que o jovem compositor transpôs em termos estéticos já em 1967, com sua *Roda viva*.

⁵¹ Pois, como consta em *Raízes do Brasil* (1936), livro de Sérgio Buarque, “a democracia no Brasil foi sempre um lamentável mal-entendido. Uma aristocracia rural e semifeudal importou-a e tratou de acomodá-la, onde fosse possível, aos seus direitos ou privilégios, os mesmos privilégios que tinham sido, no Velho Mundo, o alvo da luta da burguesia contra os aristocratas” (HOLLANDA, 1987:119). Um problema cuja solução estaria no desenvolvimento de uma política popular adequada às condições do Brasil. Eis uma postura que faz de Sérgio, segundo Antonio Candido, um coerente radical democrático (in HOLLANDA, 1987:li). O que permite uma associação livre com a posterior concepção de Chico, que também visa essa mesma política popular, ou seja, tecida pelo próprio povo. Mais recentemente, talvez já profundamente familiarizado com a obra do pai, complementou argumento no mesmo sentido: “também acho, e isso não é novidade, que a solução para o Brasil tem que ser uma solução brasileira (...). A gente vai ter que resolver isso à nossa maneira” (HOLLANDA, 27/09/1989).

⁵² Trata-se do processo de abertura política, mas um afrouxamento parcial que se deveu, sobretudo, a pressão social diante da crise econômica e política, instaladas como consequência de uma política de crescimento econômico do país baseada no endividamento externo. Levando o General Ernesto Geisel a propor no início de seu mandato como presidente, em 1974, uma abertura política institucional “lenta, gradual e segura”, uma tentativa de contenção dos diversos avanços populares e da oposição política.

Já imbuído do *status* de ídolo popular, após o grande sucesso de *A banda*, Chico se mostrava insatisfeito com as consequências da fama, não só sobre sua vida, como também sobre a sociedade brasileira. Percebia o alastrar de uma concepção de vida, de valores que não condiziam com a realidade, senão aquela vendida pela televisão. A essa altura já havia abandonado o curso de arquitetura. Ingressara como aluno na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP em 1963, mas antes de terminar o terceiro ano desistiu, decidindo-se pela carreira artística. Todavia, esse período como universitário foi fundamental para sua inserção nos meios musicais da época, que fervilhavam primeiramente nos botecos do entorno das universidades; bares onde os jovens compositores apresentavam suas canções aos colegas, discutiam política e cultura, faziam contatos e teciam suas redes de sociabilidade. Experiência latente cooptada pelo mercado; pelo menos era assim que os artistas já perseguidos por legiões de fãs e jornalistas se sentiam.

Diante disso, mesmo que o ideal fosse atingir um público tão amplo quanto o da televisão, com sua primeira peça de teatro Chico visava fugir do “gosto fácil da televisão”. E no folheto de divulgação de sua peça, *Roda Viva*, em São Paulo, já destacava que “à medida que se conquista um público maior, menor é a possibilidade que se tem de transmitir algo sinceramente seu. No momento prefiro dizer mais coisa a menos gente [...] vale a pena romper às vezes com a própria imagem”.⁵³ A canção permanecia como a linguagem privilegiada, mas Chico buscava um veículo de propagação não tão desgastado pelo consumo como a televisão. Embora desejasse uma parte no “rol dos debochados”, diferentemente dos jovens tropicalistas, não se conformava com a corrosão mercadológica a que sua obra estava submetida.

Por isso, a *Roda Viva*, essa indústria de ídolos e falsos valores, envolve a todos no enredo da peça, é determinante, independentemente da aceitação ou recusa do artista, pois Ben Silver, o artista protagonista tragado pelo sucesso, ao final se vê tão impassível quanto Mané, artista cuja recusa a compartilhar-se com o “esquema” o relega às margens de sustentação do “sistema”. Também um drama *fáustico* permeia o cotidiano fabricado para o ídolo das multidões, quando a conquista do sucesso exige que se abduca da vida privada. Certamente essa comédia musical propõe uma perspectiva alegórica da vida dos artistas de televisão, tanto que os estilos musicais aparecem em sua semelhança, *iê-iê-iê* e *canção de*

⁵³ Entrevista de Chico para o Folheto da montagem paulista da peça *Roda Viva* (1968), reproduzida no site oficial do artista: www.chicobuarque.com.br. Acesso em 26 fev. 2009.

protesto, mas não como resultado da liberdade de criação dos artistas, mas sim como invenção estratégica do mercado (o *Anjo*) em seu jogo com a mídia (o *Diabo*).

Além disso, o espetáculo contava com uma importante inserção tropicalista, graças à parceria com a proposta cênica de José Celso Martinez Correa, mas o próprio texto já oferece uma leitura possível para a questão da cotidianidade na obra de Chico, ainda pelo recurso da ironia. Como bem observou Vinícius de Moraes em seu prefácio ao livro (*Roda Viva: comédia musical em dois atos*), de 1968, aí está o “Chico Buarque sem tirar nem pôr”:

E que, sem omitir-se dos seus deveres para com o público e seus empregadores, nem por isso aceita a desumanização que tais atividades terminam fatalmente por acarretar, num ambiente onde o patrocinador é Deus e o índice de audiência o seu profeta; onde o faturamento está na razão direta do mau gosto e na inversa de uma verdadeira consciência artística: e que é que se vai fazer?... É o "esquema", como dizem os donos da mercadoria...(in HOLLANDA, 1968).

Eis que da cotidianidade e sua latente opressão, que impele o sujeito a se abstrair de sua própria vida, também o “sistema” cultural que se oferece está ancorado sobre a mesma estrutura produtiva de mercado. Como muitas canções, filmes e peças de teatro estavam denunciando naquele momento, as vozes de Glauber Rocha, Edu Lobo, Sergio Ricardo, Vianinha e tantos outros, mas sobre as bases restritas de um público universitário, uma classe média que ainda buscava representatividade. A ironia, presente então na dramaturgia *buarquiiana*, perpassa a inserção dessas denúncias como elemento de interação positiva com a *roda viva*, tentativas vãs de subversão. Essa constatação permitiu a Chico Buarque explorar as diferentes camadas de tempo que se acumularam sob esse processo crítico, e a canção que emocionou no III Festival da TV Record (conquistando a terceira colocação), expôs essa confluência de desejos de transformação frustrados pela *roda viva*, que então se assemelha ao próprio fluir da vida contemporânea.

Uma sensação supostamente eventual de impotência, “Tem dias que a gente se sente/ Como quem partiu ou morreu/ A gente estancou de repente/ Ou foi o mundo então que cresceu”, instala-se definitivamente diante da circularidade irremediável da *roda viva*, que “carrega o destino pra lá”, mesmo que se queira ter voz ativa, mandar no destino, essa *roda* sempre chega e tudo devora/envolve, até mesmo o tempo, ou sua percepção: “O tempo rodou num instante/ Nas voltas do meu coração”. A canção se prolonga pela narrativa de experiências plenas de expectativas não satisfeitas, “Na volta do barco é que sente/ O quanto deixou de cumprir”, até que as vivências (populares) são paulatinamente caladas: “A roda da

saia, a mulata/ Não quer mais rodar, não senhor/ Não posso fazer serenata/ A roda de samba acabou”. Até mesmo a iniciativa dos jovens músicos, com a “viola na rua, a cantar”, “foi tudo ilusão passageira”. Por fim, quaisquer nostalgias que pudessem voltar os olhares para as experiências seminais, ou à tentativa de fazer o “tempo parar”, não tem cabimento: “mais eis que chega a roda-viva/ E carrega a saudade pra lá” (HOLLANDA, 1968, CD).

Essa narrativa expõe a situação percebida por Chico desde o início como campo de atuação artística, é quase um chamado de atenção para o “problema” que então envolvia a todos. Contudo, o *contexto performático* exerceu papel preponderante na recepção da canção, cujo arranjo preparado pelo Magro (integrante do grupo vocal *MPB4*), a partir do entrelaçamento de melodias e vozes, apontava para um efeito de coletividade, exigido mesmo pela expressão “gente”. Um tom épico é esboçado num estilo típico do cancionero de protesto que chamava à luta, mas nesse caso é um grito sufocado pela *roda viva*. Podemos observar na apresentação da canção no dia da premiação, o quanto ela envolveu e emocionou a platéia, sem que a crítica da situação presente em sua narrativa pudesse afetar seu acolhimento pelo público, já preparado para julgar negativamente outros artistas que não Chico Buarque.

É possível observar como diversos elementos confluíram para que essa *performance* agradasse ao público, primeiramente pelo já estabelecido modelo que passava a caracterizar uma “música de festival”. Chico, ao ser indagado sobre isso, nos bastidores do programa, apontou para a sedimentação, ao longo da sequência dos festivais, dessa espécie de “fórmula que agrada”, a distinção de certos ritmos capazes de agradar ao público (in CALIL, TERRA, 2010, DVD). E a vontade de vencer levava o artista a, evidentemente, desenvolver seu trabalho nesse sentido, como pudemos observar na atitude de Caetano Veloso para o mesmo Festival, ao compor *Alegria, alegria*. Portanto, *Roda viva*, apesar da temática bastante crítica do próprio contexto “festivalesco”, se mostrou com uma roupagem bastante familiar; o compositor de terno, em geral com um violão, acompanhado pelo coro de um grupo vocal (para causar o impacto popular), também vestidos a rigor e portando instrumentos supostamente mais condizentes com a “tradição” da música brasileira, como violão, cavaco, pandeiro, entre outros.⁵⁴ Tanto que no mesmo festival

⁵⁴ Em entrevista recente, Chico Buarque ao relatar sua surpresa diante da performance tropicalista, incluindo roupas coloridas, inaugurada também no Festival de 1967, lembrou que não sabia de nada: “então fiquei com cara de smoking” (in CALIL, TERRA, 2010, DVD).

podemos observar essa estrutura em no mínimo três apresentações de grande apelo ao público:



Roberto Carlos defendendo *Maria, carnaval e cinzas* de Luiz Carlos Paraná, acompanhado pelo quarteto vocal O Grupo
(Foto: Acervo UH/Folha Imagem)



Edu Lobo e Marília Medaglia, também acompanhados por quarteto vocal, defendendo a canção vitoriosa, *Ponteio*.
(Foto: Wilson Santos. Jornal do Brasil)



Chico Buarque e MPB4 defendendo *Roda Viva* do próprio Chico.
(Foto: Wilson Santos, CPDOC, JB)

Além disso, mais uma vez Chico Buarque explora o *ostinato* da base cíclica do samba, elemento repetitivo que desta vez remete diretamente ao tempo circular da *roda viva*, uma temporalidade que assenta aquele mesmo cotidiano que envolve o *Pedro pedreiro*, mas agora do ponto de vista das expectativas artísticas. O pessimismo se constrói no processo de sobreposição e aceleração de sonoridades, como expressão da *roda viva*. A ironia emerge, então, deste processo de aceleração, para o qual contribuiu o arranjador da canção, pois a *tematização* representa a aproximação do objeto, a *roda viva*, ainda que esta não seja desejada. Em outros termos, a figura narrativa indica sua aproximação acelerada em contraposição com a falta de esperança, a *passionalização* preponderante ao longo da canção, um processo de distanciamento de tudo, de todos os “valores”.

Dessa maneira, o arranjo elaborado pelo Magro favoreceu a percepção de uma *roda viva*, uma representação sonora calcada no repertório dos festivais,

incluindo um *grand finale* acoplado às palmas do público. Como lembra Zuza Homem de Mello,

[...] o final era irresistivelmente contagiante, levando o público a cantar junto as quatro vezes, ajustando-se perfeitamente ao *affrettando*, e prorromper em aplausos ao final. Um dos mais perfeitos arranjos de toda a Era dos Festivais fez “Roda Viva” levar ao delírio total até mesmo quem não torcia pela canção (2003:214).

Some-se a isso, a justaposição de sonoridades também provocando o efeito de presença contínua, o som constante cujos parcos recuos são logo envolvidos pela reverberação das diversas vozes, quando o impacto e a força da *roda viva* surgem ainda maiores depois da esperança frustrada, então representada pelo *silêncio*, a interrupção do som, que na verdade ainda remete ao ciclo formal do samba, sempre retomado com efeitos percussivos.

Todavia, uma recente regravação da canção mostra que a tensão da *roda viva* não depende exclusivamente da repetição típica do samba, uma vez que Fernanda Porto elaborou um novo arranjo em 2004, um *remix drum'n'bass*. Uma versão eletrônica que consegue permanecer fiel ao *projeto entoativo* do compositor, o qual também participa da gravação. Isso porque, nesta versão, a onipresença frenética da *roda viva* se faz ainda mais patente, com um som contínuo proporcionado pela mixagem e o recurso a diversas vozes instrumentais, como guitarra, piano e bateria (PORTO, 2004, CD). Para ilustrar alguns desses aspectos podemos observar o paralelo entre os espectogramas das duas versões da canção, a de 1967 e a de 2004, mesmo que sem atentar para os detalhes do contorno melódico, apenas sinalizando a intensidade sonora perceptível como alegorias analíticas.

As figuras a seguir registram 23 segundos de cada versão da canção, com início na mesma estrofe, o primeiro refrão. Nota-se que a diversidade de timbres, a intensidade instrumental/vocal representada nos tons vermelhos e amarelos das “imagens sonoras” mantém dimensões semelhantes nas duas versões, com a diferença oferecida pelos distintos arranjos. A produção de Fernanda Porto possui uma reverberação sonora mais contínua e organizada pelo controle eletrônico, o que também difere quanto aos “silêncios” expressos pelos matizes de cores mais escuras nas imagens, pois são muito mais recorrentes na gravação de 1967 (Fig.1).

No entanto, na versão gravada quase quarenta anos depois, renova-se a problemática *buarquiana*, ao mesmo tempo em que propõe possibilidades criativas, apesar da irreversibilidade da *roda viva* e da desesperança que não se cala em meio ao som cheio e a precisão dos harmônicos, que se podem observar nos traços amarelos que se repetem verticalmente na altura das frequências (Fig. 2). A composição eletrônica favorece a seriação de ritmos mais rápidos do que os criados pela percussão tradicional, daí a percepção de frequências mais intensas e constantes no tempo, através do estímulo não só dos ouvidos, mas também das batidas do coração e da respiração. Neste caso, a segunda versão da canção também atingiu sua eficácia, ao envolver o ouvinte na pulsão contínua da *roda viva*.

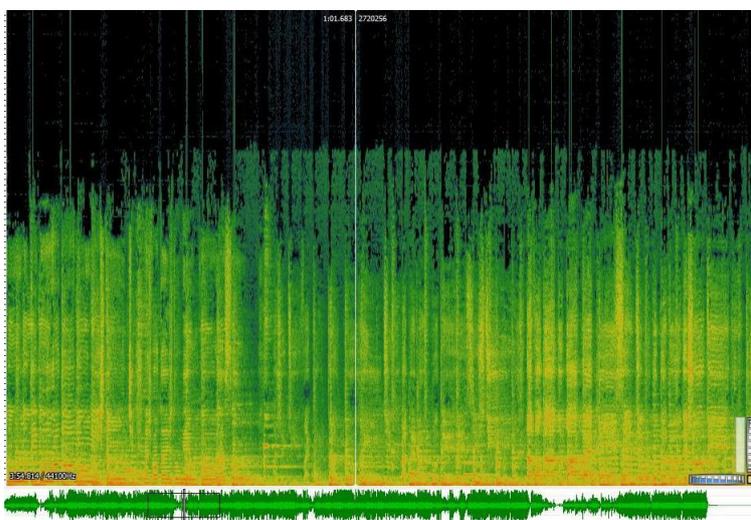


Figura 1 – *Roda Viva* com Chico Buarque e MPB4 – gravação de 1967 (Espectograma: Free Software Sonic Visualiser, University of London)

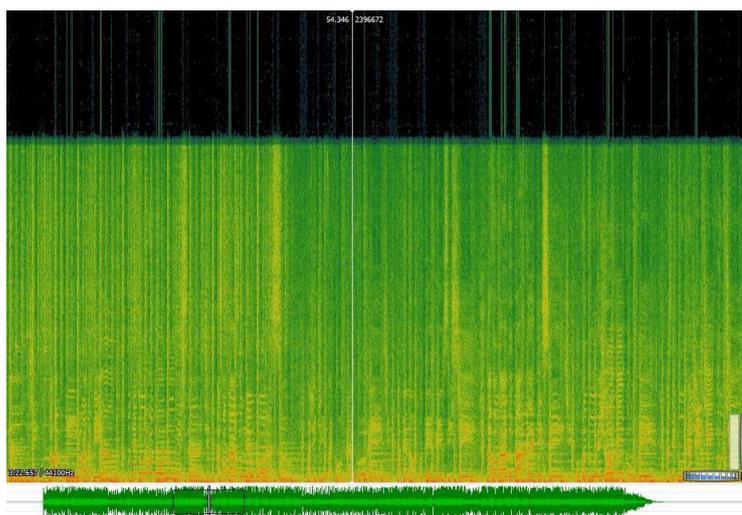


Figura 2 – *Roda Viva* com Chico Buarque e Fernanda Porto – gravação de 2004 (Espectograma: Free Software Sonic Visualiser, University of London)

Evidentemente, as significações sociais, mesmo os sentidos da recepção das duas versões da canção, diferem substancialmente, mas nos dois casos carrega um “projeto” de envolvimento circular, bem sucedido desde sua apresentação no III Festival de 1967, ainda que momentaneamente, pois a crítica especializada não tardou em receber a canção como expressão de uma guinada na obra de Chico Buarque, que de mocinho bonito passava a poeta maldito, sobretudo quando da encenação da peça no *Teatro Oficina*. Uma reversão de imagem esperada pelo compositor, como pudemos observar em seu depoimento sobre a peça: “vale a pena romper às vezes com a própria imagem”. Entretanto, o que se constata com esta canção é a síntese das preocupações de então do compositor, quando *cotidiano*, *tempo* e *cultura* acompanham as sonoridades entretecidas, passeando assimetricamente entre a *expectativa* e a *experiência*.

Nada mais que a expressão de angústias geradas tipicamente pela *modernidade*, como se pode mesmo interpretar a partir do modelo elaborado pelo historiador Reinhart Koselleck, para o qual *experiência* e *expectativa* são duas categorias adequadas para nos ocuparmos com o tempo histórico, pois elas entrelaçam passado e futuro, elas dirigem as ações concretas no movimento social e político (KOSELLECK, 2006:310). Engendram assim as noções mais específicas de *esperança* e *recordação* como as duas faces do mesmo processo, sempre irreversível, conceitualizado outrora como “progresso”. Pois bem, pode-se dizer que o compositor popular em questão intuiu esse processo, justamente desde o refluxo da idéia de *desenvolvimentismo*, uma das situações em que, adaptando os termos de Koselleck, “as velhas expectativas se desgastam nas novas experiências”.

A fórmula funcionaria da seguinte maneira: “quanto menor a experiência tanto maior a expectativa”, e o descompasso entre as duas categorias de percepção histórica seria um produto específico de uma época de brusca transformação, em que essa assimetria foi interpretada como *progresso* (KOSELLECK, 2006:326-7). De maneira que, nessa percepção, as *expectativas* geradas pelas transformações tecnológicas eram *valores*, até que sob a intensificação do mercado de bens culturais, a partir da década de sessenta, também *eles* foram tragados pela “roda viva”, quando um novo contexto parecia se esboçar independentemente da relação

passado/futuro. Como vimos, uma nova situação estava sendo tecida, se não modificando a relação com os anseios modernos, pelo menos alterando significativamente as interações com o tempo, motivando representações como a de Chico, e também de Caetano Veloso.

Nesse sentido, é importante observar que tal contexto foi fundamental para a propagação de diversas opções estéticas que influenciaram a obra de Caetano, então mais atento às possibilidades da desconfortante “experiência” do presente contínuo. Pois era essa a sensação que passaria a predominar sob a expressão artística em geral, ainda que muitas vezes não vislumbrada conscientemente pelos artistas. O fato é que os dilemas da *modernidade* estavam ganhando novos contornos, até mesmo sendo interpretados como uma nova fase que poderia ser chamada de *pós-modernidade* ou *modernidade tardia*, entre outras denominações. Mas de início é importante a constatação de que para os próprios atores históricos em questão o período entre meados da década de sessenta até início da década de setenta apresentava ou convidava a práticas culturais e políticas diferenciadas.

Com as novas maneiras de experimentar o tempo e o espaço que estavam sendo gestadas, já se anunciava em termos estéticos o alvorecer de uma sensibilidade voltada para o âmbito privado e para o *fazer* cotidiano, a despeito de possíveis valorações no tempo. Se a *modernidade*, como escreveu Baudelaire, “é o transitório, o fugidio, o contingente, é uma metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável”, o fato mais espantoso do chamado *pós-modernismo* seria precisamente a total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico, como se isso fosse o que existisse (HARVEY,2005:21;49). Como observou David Harvey, não se trata simplesmente da radicalização de processos inerentes à *modernidade*, mais que isso: “verdadeiras revoluções da sensibilidade podem ocorrer quando idéias latentes e dominadas de um período se tornam explícitas e dominantes em outro” (2005:49).

Um viés que pode revelar mais algumas das interfaces entre as perspectivas de nossos dois compositores, cujas obras captaram, nos estertores de uma *modernidade* ainda voltada ao *progresso* iluminista, as nuances dessa “revolução” da sensibilidade. Como já foi dito, a percepção da temporalidade estava a partir de então voltada para as significações do “aqui e agora”, e a tendência a

reduzir a experiência ao presente implicava torná-la também poderosa e arrasadoramente vivida e material. Assim,

[...] a imagem, a aparência, o espetáculo podem ser experimentados com uma intensidade (júbilo ou terror) possibilitada apenas pela sua apreciação como presentes puros e não relacionadas no tempo. O caráter imediato dos eventos, o sensacionalismo do espetáculo (político, científico, militar, bem como de diversão) se tornam a matéria de que a consciência é forjada (HARVEY, 2005:57).

Se por um lado, isso dá propulsão à mola que movimenta a “roda viva”, incluindo o desgarrar social dos sujeitos históricos, por outro, é a hora e a vez do corpo, como núcleo de ação, como foco patente de prazer imediato, condizente com a instantaneidade e as qualidades transitórias da vida moderna, então celebrada pelos produtores culturais mais atentos. Prontos para promover em produto boa parte do que a *vanguarda* de outrora expunha como contestação, até mesmo vendendo esse “impulso” como um bem *cult* ao lado, como sob a crítica de Andy Warhol, das sopas industrializadas Campbell’s ou da Marilyn Monroe.

Ora, para o jovem Caetano as questões existenciais que passaram a fervilhar nos anos sessenta estavam justamente na pauta de seus próprios anseios, já tolhidos pelo contexto político-social brasileiro que exigia dos estudantes um engajamento político, o que lhe parecia a atitude mais nobre, mas se sentia deslocado, como lembrou em entrevista de 1979:

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 [...]. Eu sentia que as questões que, para mim, pareciam muito importantes nunca podiam ser consideradas [...]. Eu era considerado sonhador, artista. Tinha uma colega que fazia política e me dizia: “você não quer nada, você é vadio, irresponsável, não tem futuro”. E eu ficava preocupado por outras razões, como é que era transação de sexo, se a meninas iam ou não dar, se você pode ou não pode ter uma relação aberta com uma mulher, se a mulher pode transar com outros homens, se pode namorar homem com homem (in GASPARI, 2000:149).

Temas que o compositor não hesitou em abordar em suas canções, ainda mais como questionamentos comuns a toda uma geração de jovens que interagiam e compartilhavam desejos de emancipação, atizados por meio da expansão da cultura de massas, e já atentos ao fato de que o consumo não seria “apenas reprodução de forças, mas também produção de sentidos”, não restrito à posse dos objetos, mas passando pelos seus *usos*, “nos quais se inscrevem demandas e dispositivos de ação provenientes de diversas competências culturais” (MARTIN-BARBERO, 2006:292). Percepção que, no Brasil, ainda dividia espaço com uma atmosfera cultural e política impregnada não só pelos ideais de libertação,

mas também pelas noções de *povo* e *identidade nacional*, fortalecidas diante da onda revolucionária que acompanhava os ideais de esquerda, e em especial, da esquerda comunista. Nos países latino-americanos, grande maioria prestes a enfrentar longos períodos de governos ditatoriais, lutar pelo fim da miséria, da desigualdade social e garantir a democracia despontavam como questões mais urgentes, alimentando a categoria moderna da *expectativa*.

Dessa maneira é que as relações entre o arcaico e o moderno, a simultaneidade de *Brasis*, criou as condições de possibilidade para o movimento *tropicalista* e para o próprio Caetano, aproveitando a última vaga de que um gesto de vanguarda estética pudesse suscitar indignação, ainda que sob o imediatismo midiático, pois uma das características da chamada *cultura pós-moderna* seria justamente a falta de indignação diante dos experimentalismos de vanguarda, quando as pesquisas inovadoras são legítimas, e o prazer e estímulo dos sentidos se tornam os valores dominantes da vida corrente. Anunciando, assim, a futura democratização do hedonismo, como salientou Gilles Lipovetsky em seu estudo sobre “a era do vazio”, com o fim do divórcio entre os valores da esfera artística e os valores do cotidiano (1989:99).

E se o nacionalismo ideológico e projetos como o do CPC não tocavam Caetano em meio a esse conjunto de transformações, não era somente por seu interesse pessoal por questões comportamentais, mas também porque contemplava na “cultura universal”, imersa sob ícones de grande consumo popular, algum valor estético. Maneira pela qual, em seu livro de 1997, apontou em seu acesso a figuras como Marilyn e Elvis sob as representações de Andy Warhol, uma reconsideração desses ícones, “imagens brutas que *comentavam* o mundo se nós não as comentássemos, o que comecei a intuir e a captar em conversas frívolas com amigos e em artigos frívolos de jornal” (VELOSO, 1997:33). Além disso, em entrevista de 1979, destacou que a questão do *nacional-popular*, como projeto de alguns músicos, não lhe pareceria uma questão,

[...] pra mim, não é um projeto, é uma coisa que já está, é como estar no mundo, viver no planeta, já sou eu mesmo [...] a vida é diferente, não pode ser transformada num projeto oficial que vai ser assim mais ou menos uniformizado numa idéia do tom popular nacional ideal. Eu acho isso ruim, é puritano, não leva em consideração as diferenças (in GASPARI, 2000:151).

Por isso, apesar de compartilhar a necessidade de transformação social, Caetano visava atuar no campo estético, mostrando-se bastante cético quanto às possibilidades de se resolver os “grandes problemas”: “o da verdadeira

popularização do samba [...], o da desalienação das massas oprimidas em miséria, *slogans* políticos e esquemas publicitários; esses, não os resolveremos jamais com violões” (VELOSO,1977:7). É certo que sua obra sempre esteve voltada à reflexão sobre o Brasil, mas para Caetano isso não seria desejável, melhor seria que “compositores e cineastas brasileiros precisassem cada vez menos tomar o Brasil como tema principal” (2003:42). O que muito se associa à percepção de que a “necessidade” artística de opinar nos assuntos públicos, denunciando situações diversas, revela não só as fissuras da sociedade como também as fragilidades geradas pelas dificuldades de identidade. Contudo, não só essa movimentação cultural ofereceu elementos para a constituição de uma complexa trajetória artística, pois, além das óbvias influências da tradição musical brasileira, também seu percurso pessoal exerceu, evidentemente, papel preponderante na elaboração do conjunto de suas canções

Caetano Emanuel Vianna Telles Veloso (1942) nasceu e cresceu no Recôncavo Baiano, região conhecida pela produção açucareira e posterior processo de intensa industrialização, mas que também abriga importantes tradições culturais de origem africana, como o Samba de Roda (recentemente proclamado patrimônio da humanidade pela UNESCO). Caetano foi o quinto dos sete filhos de um funcionário público do Departamento de Correios e Telégrafos da cidade de Santo Amaro da Purificação, um primeiro referencial urbano que o levou a questionar em diversas canções as consequências da exploração industrial, que naquela cidade provocou deterioração urbana, social e do ambiente, transformando-a no “acrilíco santo amargo da putreficação”.

Tal reminiscência apareceu na canção *Acrilíco* (1969), verdadeiramente o “nó no tempo”, como apontou Caetano (2003:19), quando o encanto com as projeções cinematográficas de sua “adolescência” em Santo Amaro surge associado aos ruídos urbanos, uma apropriação da trilha do filme *Vertigo (Um corpo que cai)* de Alfred Hitchcock, então diluída na vertigem da “grandiciedade”. Aliás, essa canção é bastante representativa do flerte do compositor com a vanguarda experimental, composta em parceria com Rogério Duprat (1932-2006), ela expõe sonoridades também decorrentes do procedimento de colagem, uma sobreposição de sentidos

sob palavras, melodias e ruídos diversos. O que se deve muito às experiências e arranjo de Duprat, músico de vanguarda que a partir de 1967, ligado ao movimento *tropicalista*, passou a atuar na música popular, buscando transpor as barreiras criadas entre o erudito e o popular, ao se *antear* com a “cultura universal”.

Em *Acrílico*, o “compromisso com o mundo contemporâneo”, como assinalado no manifesto do movimento *Música Nova*, surge nas citações de paisagens sonoras do cotidiano urbano. A busca pela experiência presente está na combinação de um suposto lirismo nostálgico com o plástico acrílico, símbolo da vida moderna e também do descartável: “Lírios plásticos do campo e do contracampo”. Ao longo da canção a memória salta em seu próprio cotidiano, sob a reflexão incitada pela tensão constante do silêncio ambiente, apontando para uma experiência espaço-temporal voltada para o *agora*: “Tudo ido e lido e lindo e vindo do vivido” (VELOSO, 1969, CD). Some-se a isso, a observação do espectrograma da canção revela, de fato, uma imagem sonora bastante inusitada quando comparada ao campo de frequências acústicas mais comuns nas canções populares do período.

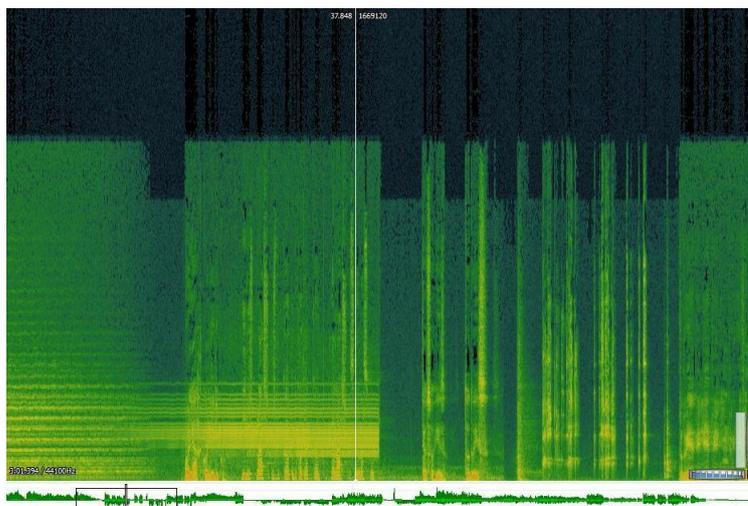


Figura 3 - *Acrílico* (1969) – Caetano Veloso e Rogério Duprat
(Espectrograma: Free Software Sonic Visualiser, University of London)

A estereofonia é destacada diante das diferentes frequências acústicas, estas ilustradas pela figura 3, na qual se podem ver os matizes mais claros intercalados sem regularidade, proporcionando espacialidade tanto visual quanto sonora. Há grandes intervalos (com ausência de sons – matizes mais escuros) na declamação do texto, que remete aos poetas concretos, ora preenchidos pelos sons da cidade, então transcritos pela trilha do filme, ora por ruídos diversos como um peido de Duprat (1,39s) após um longo silêncio seguido da tensão de sons urbanos

diluídos na “grandiciedade”. As vozes sobrepostas de Gil, Caetano e Jussara Moraes, surgem em posições diferentes, assim como as demais sonoridades que não perdem seu caráter de trilha sonora, não ocorrendo uma sequência melódica própria ao texto.

Trata-se de um texto com “interferências” sonoras, e não há pretensões de que seja uma obra unificada, não por acaso Caetano visualiza uma prosa, que anos depois confessou sentir vontade de regravar, alegando que, apesar de gostar da música,

[...] eu tenho pena, acho que aquele texto poderia aparecer mais claramente. E no final tinha "putrificação", que o Rogério Duarte me pediu que tirasse [...]. Embora estivesse muito angustiado na época, porque tinha saído da cadeia, estava com a cabeça muito ruim, mesmo assim eu não estava com medo de dizer aquilo, eu ia seguir o texto como era, mas ele falou tanto, que me convenceu (VELOSO, 2001).

Assim se conforma um *contexto performático* (sob a justaposição dos ideais dos baianos, dos concretistas e dos músicos de vanguarda), o gesto tropicalista também no segundo álbum solo de Caetano, um disco gravado em estúdio sempre acompanhado pelo violão de Gilberto Gil, as experiências de Duprat e as contribuições de amigos. Gravado em Salvador, naturalmente apresentava interlocuções com as memórias dos recentes tempos como universitário. Foi na Universidade Federal da Bahia que Caetano ingressou para estudar filosofia, num período de grande produtividade acadêmica, intelectual e artística dessa instituição. Era a chamada *avant-gard* baiana, composta por Lina Bo Bardi, Walter Smetak, Martim Gonçalves, entre outros.

Um ambiente muito promissor em que Caetano começou a elaborar seus textos de crítica cultural, mas logo partiu para o Rio de Janeiro e São Paulo, em meados da década de sessenta, iniciando sua carreira ao participar dos festivais de música transmitidos pela televisão. E já realizando intervenções no debate aberto sobre a música popular, mesmo quando ainda passeava pelos bastidores da cena artística, visto que inicialmente acompanhava a carreira de sua irmã Maria Bethania, convidada para substituir Nara Leão no *Show Opinião* em 1965. Sua crítica se destacava pela atenção especial ao fenômeno da publicidade e do mercado, uma feira para se tentar “vender a nossa busca do samba em paz” (VELOSO, 1977:13).

Se foi na cidade, no perímetro urbano, que Caetano vislumbrou um horizonte de transformações estéticas e políticas possíveis, esse começo pouco o agradava, sentia que o ambiente ainda estava bastante fechado, não concordava

com a animosidade crescente frente a cultura *pop* e seus símbolos. Por isso, pouco tempo depois, em entrevista publicada pela revista *Bondinho*, de 1972, explicou a tentativa dos tropicalistas de problematizar o fenômeno da importação cultural, “mostrar às pessoas os muros do nosso confinamento. Pra daí você ter uma atitude saudável [...], pois entendo que, sem dúvida nenhuma somos uma nação e, queiramos ou não, nos comportamos como tal” (1977:141). Enfim, ingressou no mercado musical consciente de seu papel como músico, ou melhor, do papel que gostaria de desempenhar, operando uma descentralização política voltada para o corpo e o comportamento, núcleos reais da opressão, portanto lugar possível de efetiva transformação.

Por isso, o jovem compositor se apresentou com certo atrevimento, de braços abertos frente ao público, já em 1967, mas, curiosamente, foi na releitura da Bossa Nova que traçou uma síntese simbólica para essa exposição artística: em meio ao *sol* e aos *insetos*. Pois se pelas *Janelas abertas* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, canção interpretada por Elizeth Cardoso, no sugestivo álbum *Canção do amor demais*, de 1958, entraria o *sol*; pelas *Janelas abertas no2*, composta por Caetano em 1972, também os *insetos* poderiam passar. Nas duas canções, destaca-se um campo de possibilidades de ação do sujeito (“sim, eu poderia”), mas este opta pela atitude mais ousada de se abrir para a vida ou mundo, abrir as *janelas*. Atitude de recepção integral, não seletiva ou orientada, mais sensível.

Como bem definiu Marcelo Ridenti, os tropicalistas “abriam suas portas e janelas para o mundo, para arejar o ambiente, impregnado pelo caldo de cultura do chamado *nacional-popular*, mas as janelas estavam instaladas no ‘coração do Brasil’, abertas também para ‘que entrem todos os insetos’ do exterior” (2000:274). Portanto, já vimos que essa foi a atitude cultivada por Caetano, encontrando seu lugar definitivo no palco, na televisão, na indústria do entretenimento, com a qual lidava com desenvoltura. Mas uma presença diferenciada nos corredores da mídia, provocando opiniões diversas, “dobrando a platéia”. E assim como o Chico Buarque em seus primeiros meses de projeção popular, mobilizando defensores, como se pode perceber pelo artigo escrito por Raquel de Queiroz, em março de 1968, sugerindo ao leitor que escute “esse Caetano Veloso”, pois o “menino”:

[...] tem um recado a dar. Tem um assunto, um apelo ou um convite. No mínimo uma afirmação individual e independente. [...] Ele canta o seu mundo, a sua rua, a sua disponibilidade, os seus medos, os seus vagos sonhos. [...] Escutem sem prevenções; aquela arrogância não é só bafo, tem matéria viva dentro (QUEIROZ, 10/03/1968).

Contudo, essa *disponibilidade* poderia aparecer subversiva ao “sistema”, que bem mais do que aquela indústria e seu mercado, era também o Estado e seus interesses político-econômicos, um fluxo de poder que logo revelaria o limite prático do projeto tropicalista de inserção midiática livre. Tanto que o *show* tropicalista, com *happenings* e diversas experimentações estéticas, realizado na *Boate Sucata*, também em 1968, logo foi cancelado, em função de denúncias de desrespeito aos símbolos da pátria. E em seguida, 27 de dezembro de 1968, Caetano e Gilberto Gil foram presos pelo governo militar, que acabava de decretar o Ato Institucional nº5 (AI5), cerceando completamente a liberdade de expressão, além de tomar como alvo diversos artistas, intelectuais e estudantes.

Sobre o episódio Caetano destacou, no livro *Verdade Tropical*, que no interrogatório foi indagado sobre sua relação com aqueles que participaram da peça *Roda Viva*, concluindo que: “aquele sargento estava me dizendo que nossa prisão se devia exatamente às mesmas razões (ou desrazões) que o levaram a espancar o elenco de *Roda Viva* – e que ele queria que eu soubesse que ele sabia disso”.⁵⁵ Foi aí que identificou a percepção, pelo regime, do caráter subversivo do movimento tropicalista, o que lembra hoje com algum orgulho, pois “afinal a conversa do sargento revelava que – como eu tantas vezes tinha tentado convencer nossos opositores – nós, os tropicalistas éramos os mais profundos inimigos do regime” (VELOSO, 1997: 385).

De fato, a atitude tropicalista propunha naquela ocasião alguma reviravolta de comportamento, mas logo essa indicação foi absorvida pela, digamos, *roda viva*. E o desejo de implosão do “sistema” por *dentro* (estética/ vanguarda/ tropicália), assim como por *fora* (ética/ luta armada/ protesto), foi anestesiado. E não se pode ignorar a força de repressão que o pacto entre o Estado e as classes dominantes, desde o Golpe militar de 1964, proporcionou em meio a emergência de um mercado que incorporava em seu seio tanto as empresas privadas como as instituições governamentais. Essa era a chamada *modernização conservadora*, que fornecia “toda a infra-estrutura necessária à implantação da indústria cultural no país em nome da Segurança Nacional” (DIAS, 2008:81).

⁵⁵ Refere-se ao fato da encenação da peça *Roda Viva*, dirigida por José Celso Martinez Correa, ter sido atacada por membros do chamado *Comando de Caça aos Comunistas* (CCC), em 18 de julho de 1968.

Assim, bens culturais e bens de consumo duráveis tinham sua expansão de maneira complementar e garantida, condizente com a ideologia do “desenvolvimento com segurança”, proporcionando um sistema de censura que, como observou Renato Ortiz, possuía duas faces: uma repressora, outra disciplinadora. De maneira que a censura “age como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística”; mas eram censuradas as obras (filmes, peças, canções) e não seus suportes (teatro, cinema, televisão), pois o Estado autoritário se colocava como o promotor do desenvolvimento capitalista, do qual dependia a consolidação dos grandes conglomerados (como a *TV Globo* e a *Editora Abril*, entre outras) que controlariam o os meios de comunicação de massa (ORTIZ, 2006a:83,114).⁵⁶

Tal era a situação que envolvia a repressão política, independente de vertentes ideológicas ou estéticas, toda posição crítica, ou capaz de gerar resistência estava passível de represálias, pelas razões mais torpes, como a sensibilidade artística da época representou pela “fresta” ou em alegorias diversas, como esta de Chico Buarque:

Calabar é um assunto encerrado. Apenas um nome. Um verbete. E quem disser o contrário atenta contra a segurança do Estado e contra as suas razões. Por isso o Estado deve usar do seu poder para o calar. Porque o que importa não é a verdade intrínseca das coisas, mas a maneira como elas vão ser contadas ao povo (HOLLANDA, GUERRA, 1973a:130).

Então, convidados a se retirar do país, Caetano e Gil, após dois meses presos, realizaram um show em Salvador para arrecadar fundos para esse exílio forçado, em 1969, resultando na temporada em Londres que se estenderia até janeiro de 1972, data do retorno definitivo para o Brasil. Experiências traumatizantes que levaram Caetano a reformular muitas de suas posições, a questionar mais profundamente seu próprio trabalho, seu papel naquele contexto de tantas transformações sociais, políticas, culturais e, sobretudo, a questionar o “*popismo fácil*”. Não por acaso, anos depois, buscava produzir seus próprios discos: “eu estava tomando uma atitude de resistência contra a produção padronizada de gosto ‘internacional’ que era a mania do mercado e da crítica no Brasil até então” (VELOSO, 2005:185).

⁵⁶ Aliás, é a partir disso que o pesquisador Sean Stroud notou no fator de identidade da classe média a chave para a compreensão da situação hegemônica conquistada pela MPB entre as décadas de 1960 e 1970, pois o maciço investimento econômico e cultural na MPB estava intimamente ligado às relações complementares entre a classe média brasileira, o Estado, o mercado, a cena social e cultural-ideológica da época (STROUD, 2008:180).

Dessa maneira, a aversão ao “nacionalismo de esquerda” e, conseqüente, atuação no sentido de refletir sobre essa problemática a partir da identificação das mazelas nacionais, do olhar estrangeiro e da “deglutição antropofágica” do contexto global, acabou revelando uma obra com profundas afinidades com uma possível “nação”, expondo o que há de mais específico nessa “comunidade” Brasil. Aos seus olhos, o sentimento nacional resultaria da combinação inusitada de múltiplos interesses, daí poder-se encontrar um “Brasil” nas suas próprias contradições, como através das imagens de *Tropicália*, de *Podres Poderes*, de *O herói*, enfim, das coexistências inusitadas: “um olho na bíblia, outro na pistola/ encher os corações e encher as praças/ com meu guevara e minha coca-cola” (VELOSO, 2006, CD).

Uma evidente seqüência da via aberta pela proposta tropicalista, precisamente na linhagem da canção *Tropicália*; uma vez que a propulsão da indústria da cultura estava associada às novas maneiras de relação com o tempo, à sensibilidade para o âmbito privado e suas “pequenas” transformações “globais”; quando a *realidade televisiva* já era a *realidade cotidiana*, quando a *sociedade* já se transmutava em *público*. E as questões do corpo eram, então, também questões nacionais. Enfim, na vida cotidiana a espontaneidade submergia entre telas de espetáculos dentro de um “tijolo de cristal”, como no conto de Júlio Cortázar, com sua percepção de como custa “negar tudo o que o hábito lambe até dar-lhe uma suavidade satisfatória” (2008:3). E aos artistas caberia, a partir daí, encontrar a força estética dessa sensibilidade contemporânea.

Cotidiano: sob o tijolo de cristal

Não há como se fugir ao cotidiano, deter-se diante de cada instante que compõe os tempos de vivências, mas a sensibilidade contemporânea faz-se arredia aos significados e concretizações de uma cotidianidade instalada no âmago de seus desejos, como força adversa. A percepção do habitual como referência circular, maçante e disciplinadora, congrega a historicidade da modernidade, daquela instalada a partir do despontar do capitalismo de concorrência, em meados do século XIX. A intensificação massiva do mercado de bens culturais, em meados do século XX, aguçou ainda mais a percepção de que a cotidianidade representaria

uma repetição não criativa, mas tão inevitável que exigia reflexões quanto a sua natureza.

Na verdade, temas relacionados à realidade imediata se tornaram uma constante nas discussões acerca do mundo moderno já a partir da crítica das vanguardas artísticas e científicas do início do século XX, ao ressaltarem o papel opressivo da industrialização como principal condicionante daquela nova situação histórica que estaria corroendo o sentido de individualidade humana, ao constituir uma coletividade alienada, tornando o homem uma espécie de apêndice da máquina. Esse desencanto com o impessoal sob o impacto da técnica, da cidade, do urbano e da multidão seria, portanto, uma das angústias da modernidade, outrora colocada em pauta, entre outros, pela psicanálise, pela arte surrealista e, mais tarde, pelo existencialismo filosófico.

No entanto, essa historicidade do cotidiano conquista a crítica a partir do momento em que se vislumbra a possibilidade de sua transformação na cotidianidade,⁵⁷ que não havia sido abordada na literatura antes da grande expansão do “mundo da mercadoria” (LEFEBVRE, 1991:45). O cotidiano se revelou como uma primeira esfera de sentido, mas sob um inventário acompanhado de sua negação pelo simbolismo e pela ironia, como a revelação do oculto empírico pelo mundo da metáfora, com destaque para as *misérias* do cotidiano. E num segundo momento, esse humanismo chegou a inclinar-se para o populismo (no sentido de que partia de uma exaltação da vida do povo), porém já ressaltando as *grandezas* do cotidiano, com novas perspectivas, que não viam o consumo e a funcionalidade apenas como vícios a serem eliminados, mas também como partes constitutivas da cultura.

Essas duas perspectivas, entre misérias e grandezas, transformaram a própria vida cotidiana ao longo do século XX, pois que a ela foram-se atrelando seus símbolos narrativos: a filosofia, a literatura, o cinema e as artes em geral trouxeram modificações à *maneira de dizer* e à *coisa dita*. A noção de que a história de um dia seria capaz de englobar a história do mundo apresentou algo de misterioso e admirável, como uma esfera de sentido que escaparia aos sistemas elaborados, relacionando-se, em particular, com as chamadas *banalidades*.⁵⁸ Novos horizontes

⁵⁷ Nesse sentido, o conceito de cotidianidade estaria relacionado à possibilidade de transformação, exprimindo “antes de tudo a transformação do cotidiano vista como possível em nome da filosofia” (LEFEBVRE, 1991:19).

⁵⁸ Evidentemente, “banalidades” não é um termo preciso, pois a vida cotidiana refere-se ao vivido com significado, e a cotidianidade como âmbito de busca de superação da falta de sentido decorrente do progressivo distanciamento e alteridade do trabalhador com sua obra, “que se acumula sem destino, na acumulação pela acumulação”. No entanto, a expressão difunde-se ironicamente como sinônimo

foram anunciados à sensibilidade humana, que seja em suas expectativas políticas e sociais em torno de projetos de democracia e socialismo, que seja na expectativa de escuta da voz popular.

A atenção a realidades ignoradas até então, como a história de povos e grupos sociais excluídos da narrativa histórica oficial, estimulou movimentos sociais, científicos e estéticos na busca das bases de produção da existência humana. E as noções de *cultura*, *cotidiano*, *nacional* e *popular* ganharam sentidos de apreensão possível, com as supostas insignificâncias da *cotidianidade* expondo-se como a outra face da *modernidade*, completando a caracterização dessa sociedade. Por isso, Henry Lefebvre, em estudo seminal, destacava que a crítica da vida cotidiana implicava concepções e apreciações em escala do conjunto social (1991:34). Uma observação relevante, quando notamos que, nas obras de Chico e de Caetano, as temáticas do cotidiano surgem da complexa relação entre o local e global. Assim, de pontos de vista diversos, entre o individual e o coletivo, representaram *modos* de pensar/sentir a sociedade brasileira.

Já vimos o quanto a cotidianidade habitou as preocupações de nossos dois compositores, mas a *crítica* direta só despontou de suas trajetórias quando suas opções estéticas já estavam consolidadas. Mais do que isso, quando desenvolveram uma percepção clara de inserção política e cultural, pois se de início ambos tinham consciência de uma proposta artística consequente, logo as pressões do “sistema” trouxeram ares menos otimistas aos seus projetos. Sobretudo após o exílio forçado, ao qual também Chico Buarque se submeteu, em 1969, ao saber dos boatos sobre colegas que foram presos, mesmo porque também fora detido por um dia, pelos militares. Então decidiu viajar para a Itália, e as notícias o levaram a permanecer no exterior: “não havia mais segurança para voltar ao Brasil” (HOLLANDA, 2005/06, DVD, v.3).

A experiência do “homem simples” ou mesmo o “baú tropicalista”, “que contém as inquietudes, traquitandas e as maravilhas acumuladas ao longo de uma história recalcada”, estavam inacessíveis, diminuídas diante de um contexto excepcional. E como constatou José Miguel Wisnik em relação a Caetano:

a volta do exílio contém a consciência de que não há mais aquele baú a abrir, que o processo produtivo acelerou os signos culturais numa centrifugadora, e

de questões do cotidiano, já apontando para sua imersão neste processo de divórcio entre o sujeito e sua obra, o dado contraditório do “vivido” no mundo moderno. Por isso, no plano do significado, “só aparentemente o cotidiano vai numa direção e a História noutra” (MARTINS, 1993:23).

que os seus movimentos reais não podem ser percebidos em centros localizados, nem em linhas retas, mas em círculos abrangentes (2004:189).

O que exigia dos artistas escolhas estéticas e políticas diferenciadas, que pudessem dar continuidade à *rede de recados* da música popular, então comprometida pela repressão do regime. A chamada “linguagem da fresta”, que permitia ao músico deixar seu recado era bastante propícia, ao trazer para a vida cotidiana a resistência política.

Portanto, no campo musical, os *contextos lingüístico e performático*, esboçados em fins da década de 1960, foram enviesados de acordo com a situação política ou social. Muitos perderam o espaço; outros, que embarcaram na “roda viva”, não podiam ser facilmente excluídos do processo. Daí a importância do impacto da mídia televisiva sobre a cotidianidade: ao impor determinados personagens no dia-a-dia do público telespectador, também criava uma experiência afetiva vicária. Fazer barulho e permanecer na mídia poderia garantir, então, a sobrevivência artística. Mesmo a vaga de exílios forçados, que poderia diluir a influência “dos heróis” de televisão, ainda não contava com uma estrutura espetacular suficientemente consolidada para ser capaz de emudecer a memória coletiva sobre o artista que tivesse conquistado sucesso nacional.⁵⁹

Nesse sentido, a mesma “roda-viva” que oprimia o artista apresentou, em suas fases iniciais, uma brecha para a linguagem crítica, as condições de possibilidade para um Chico Buarque ou Caetano Veloso. Mas não demorou muito para que o país atingisse uma espécie de “estágio do espetacular integrado”, como diria Guy Debord, caracterizado “pela combinação de cinco aspectos principais; a incessante renovação tecnológica, a fusão econômico-estatal, o segredo generalizado, a mentira sem contestação e o presente perpétuo” (1997:175). Em alguma medida, cada um desses aspectos teve seu papel ao longo do período de governo militar. Contudo, foi especialmente o colapso dos horizontes temporais que afetou mais profundamente a cultura, pois os produtores culturais logo aprenderam a

⁵⁹ Sobre esse tema, o músico Sergio Ricardo oferece uma interessante interpretação. Nota que o período aberto pelos Festivais coincide com a transformação das relações dos músicos com a televisão e com o meio artístico. Antes se cobrava cachê, mas “a televisão virou vitrine, e você tinha que pagar para entrar na vitrine. Foi então que a cultura tomou outro rumo, entrou naquela coisa da *descartabilidade*”. A partir de 1967 até mesmo um Chico Buarque já não seria possível, “precisavam de gente que era descartável”, aí ocorreu uma regressão. Mas sobrou o Chico e alguns outros que vieram dos Festivais, os quais era difícil à ditadura combater, porque tinham conseguido a mídia; diferentemente de Sidney Miller, Geraldo Vandré e ele próprio, emudecidos de vez, pois tinham ficado para trás, de fora, na época dos Festivais (RICARDO, 2011, Mp3).

explorar as novas tecnologias, bem como a preocupação com a instantaneidade, para celebrar as qualidades transitórias da vida moderna (HARVEY, 1994: 61).

Trata-se da localização dos efeitos nefastos de um processo, que, como vimos, pôde abarcar propostas de inovação, como a tropicalista. Não obstante, na sequência, e como aproveitamento da mesma estrutura, instalou-se o chamado “vazio cultural”, perfeitamente identificado por Zuenir Ventura (sob o contexto brasileiro) como “uma metáfora para descrever com certa exatidão o quadro cultural dos anos 1969/1971, em que as correntes críticas, dominantes entre 1964 e 1968, tornaram-se marginais, perdendo em grande parte a possibilidade de influir diretamente sobre o seu público anterior (in GASPARI, 2000:59). Um público disperso e com dimensões reduzidas continuou acompanhando os artistas de projeção crítica no período anterior, compartilhando com eles a resistência “calada” ao regime.

Dessa maneira, uma *esfera pública* de parca representatividade acabava imbuindo as criações artísticas de *recados* muitas vezes datados.⁶⁰ O que também se pode observar nas canções de Chico e de Caetano, sob encomendas amplas e anônimas do seu próprio tempo. Por exemplo, *Pelas Tabelas* (1984), de Chico, expõe justamente a experiência de um indivíduo em meio aos movimentos mais amplos de luta, a campanha pelas *Diretas Já*, que reivindicava o voto direto para presidente do Brasil. Entretanto, a narrativa apresenta com certa ironia a total desvinculação entre o sujeito e os acontecimentos históricos, embora estes estejam permeando seu dia-a-dia.

Esperar-se-ia que o personagem fosse chamado ao movimento, mas, ao contrário, ele é quem questiona: “Claro que ninguém se toca com minha aflição/ quando vi todo mundo na rua de blusa amarela/ Eu achei que era ela puxando um cordão”. Ninguém na multidão se solidariza com sua dor, com sua espera, com suas ilusões e desejos decorrentes do desprezo da mulher amada, mas seu desespero é tão grande que supõe que toda movimentação possa ser consequência de seus

⁶⁰ Aliás, para Chico Buarque, “as letras de música passam pelos períodos históricos e vão sendo marcadas por isso. Eu sei porque escrevi mais ou menos daquele jeito aquelas canções dos anos setenta e não escreveria de novo daquela forma. Porque elas sofriam o peso político do momento em que elas foram criadas, e porque eu já era um outro criador, música fica datada por estar vinculada a um momento histórico, político” (HOLLANDA, 2005/06, v.3).

gestos, ou da mulher esperada: “Minha cabeça de noite batendo panelas/ provavelmente não deixa a cidade dormir”. Seus problemas “banais”, do cotidiano, sobrepõem-se aos anseios “nacionais”, ao mesmo tempo em que “todo mundo de blusa amarela” (símbolo da campanha pelas *Diretas Já*) representa uma “corrente” maior aos seus anseios particulares, então diluídos: “Dão oito horas e danço de blusa amarela/ minha cabeça talvez faça as pazes assim” (HOLLANDA, 1984, CD).

É interessante notar que, para o compositor, essa canção responde a um estímulo cotidiano, como uma espécie de encomenda: “em 1984, eu sentia necessidade de dizer o que as pessoas queriam ouvir” (HOLLANDA, 1989). Portanto, um clima efervescente que acabava exigindo do artista-intelectual seu parecer. Mas este chegou desiludido, apesar do otimismo que perpassava a idéia dessa ampla movimentação popular reivindicando transformações políticas. Situação que pode revelar, segundo Fernando Couto:

[...] uma identidade entre o sentimento individual desse sujeito desprezado e o da massa desejosa das eleições diretas, igualmente desprezada em seus anseios. [...] Assim, a canção, que poderia se consagrar como hino de resistência, situa-se no espaço da dúvida e do questionamento bem-humorados e irônicos (2007:76).

Aliás, ainda de acordo com esse autor, Chico estaria expondo um “ruído na comunicação do *eu* com o *outro*”, que

[...] também atinge o exercício da arte na sociedade moderna: sem rejeitar essa comunicação, ou sua necessidade, o que a arte de Chico Buarque propõe é o levantamento de alguns obstáculos à sua consecução. Dentre esses obstáculos, estão aqueles próprios da relação do artista com a sociedade de massas (COUTO, 2007:76).

De fato, o compositor estava bastante cético em relação ao papel do artista na sociedade brasileira, já se declarava, desde fins da década de 1970, completamente descrente quanto às possibilidades de influência social da arte: “acredito que dentro do sistema capitalista essa questão da arte popular fica comprometida”, ainda mais que o abismo que separa o grande povo e os intelectuais estava cada vez maior. Mesmo assim suas participações em causas sociais e políticas estavam mais intensas, como maneira de aproveitar sua influência, uma esperança: “de repente você pode através da arte comunicar a esse povo a importância que ele tem para poder reivindicar o básico” (HOLLANDA, 31/12/1978:10).

Chico prosseguia, portanto, em sua crítica social sob uma postura jornalística, ou seja, com o objetivo de constatar situações, sem propor mudanças,

mas confiando no critério das pessoas. Esse, aliás, foi o diferencial predominante entre a obra *buarquiana* e a *canção de protesto* nos Festivais, pois não se concentrou em denúncias, mas sim em expor vivências, buscando estimular solidariedades. Já em 1975 não compartilhava sequer a “ilusão” de levar teatro ao povo, e com a peça *Gota d’água* (escrita em parceria com Paulo Pontes), visava um teatro “pelo povo” e não “para o povo” (HOLLANDA, 2/8/78). Posição que, aos olhos de Caetano, era um “erro formal”, como declarou no mesmo período:

[...] não dá para você não ter ansiedade em relação à solução dos problemas sociais. Só que eu acho que, no caso da arte, o engajamento não se dá por essa via, 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 está fazendo (*in* GASPARI, 2000:148).

Note-se, com isso, que ainda é a tensão entre o individual e o coletivo que perpassa essa divergência de posturas entre os dois compositores. Embora o problema enfrentado seja o mesmo, é a maneira de se colocar como artista que está em questão. É do plano individual que Caetano visa interferir de fato na sociedade, acreditando na força do recado artístico; mas Chico, apesar de compartilhar esse anseio estético, aposta também no compromisso social, com a encomenda coletiva que sempre lhe chega. Decerto são duas posições válidas, e que, como vimos, enraízam-se desde o projeto original de ambos, mas também foram as incertezas que permitiram, em grande parte, uma interlocução contínua entre as *personas* de Chico e de Caetano, representantes de uma diversificada sensibilidade de formação coletiva.

Aqui podemos nos voltar para a proposta de Clifford Geertz, que propõe uma interpretação da arte como um sistema cultural, lembrando que “estudar arte é explorar uma sensibilidade”, e que esta sensibilidade é essencialmente uma formação coletiva, cujas bases são tão amplas e tão profundas como a própria vida social (GEERTZ, 1997:149). Com isso, afastamo-nos da tendência a transformar a expressão artística em discurso formal, como também em força estética grandiloquente em si, mas sim a tomando como um sentimento pela vida inseparável de seus meios de exposição.

Portanto, essa tentativa de compreensão de um sistema cultural, sob o qual atuam nossos dois compositores, permite-nos a fruição dos dois projetos artísticos sem considerá-los simplesmente como expressão de estruturas sociais ou como pregação de doutrinas úteis: “apenas materializam uma forma de viver, e trazem um modelo específico de pensar para o mundo dos objetos, tornando-o

visível” (GEERTZ, 1997:150). Questionamentos que, no entanto, são relevantes, visto que tantas vezes acompanharam o próprio fazer artístico de ambos, junto a dúvida sobre o seu papel social em meio aos dilemas da cotidianidade.

Um paralelo possível, com modos de pensar e criar já consolidados, aparece nos álbuns lançados em 1984: *Velô* (do Caetano) e *Chico Buarque*. Neste disco, Chico canta a questão social, a política, o amor e a vivência. Além de *Pelas Tabelas*, *Vai Passar* ganha projeção como um hino apoteótico, a festa diante dos novos rumos políticos do país. Apesar da ironia com que o compositor trabalha cada uma das temáticas ali presentes, a recepção dessas canções relaciona-se profundamente com o papel político que estava representando na ocasião. Até mesmo a postura de rejeição ao “sistema”, compunha favoravelmente a *persona* de Chico; pois suas reservas quanto a aparecer na televisão ou em *shows* eram logo associadas à legitimidade de suas opiniões.

Não por acaso, notícias de lançamentos de seus trabalhos sempre se acompanhavam de uma suposta surpresa, um dado de raridade (situação paradoxalmente semelhante aos sentidos do *realejo*, que já cantava em 1968). Por mais que se negasse a assumir esse papel, Chico correspondia a outra face daquela modernidade, cujas *expectativas* já desgastadas pela *experiência*, não mais possuíam fundações sociais:

Chico vai passando para o clima da Nova República: Sinal dos tempos, ele aderiu ao vídeoclip. Sinal dos tempos, ele não briga (tanto) contra a censura, mas contra o desemprego dos músicos. Atento, ouve o som dos novos tempos e acha que o rock ainda encontra um caminho mais brasileiro, "a partir de uma revalorização do Brasil como projeto". [...] Já vão longe os tempos de medo da platéia e avisa, para quem tem esperança, que seu show vai passar. Já vão longe os tempos em que "artista que ia a Cuba voltava prestando depoimento". Ele tem esperança de que Tancredo reate relações com aquele país (in HOLLANDA, 04/02/85).

Assim era anunciada uma entrevista ao artista publicada pelo jornal *O Globo*, em 1985, as novidades em torno de uma *persona* que supostamente se mantinha arredia as experiências do *pop* ou *rock*, que teria reservas quanto a apresentar-se em público, mas que “voltava” à mídia mais flexível, registrando opiniões relevantes sobre cultura e política. Curiosamente, todo gesto de resistência era passível de apropriação midiática, pelo espetáculo: o artista podia procurar dar voz ao povo, mas também podia ser a voz de uma elite desejosa de se redimir

diante das misérias do cotidiano brasileiro. Papéis involuntários, mas que provocou desconfortos e resistências constantes em sua trajetória artística.

Desde uma temporada de shows com Maria Bethânia, em 1975, Chico evitava *shows*, exceto com intuitos políticos e sociais, dizia-se sem desenvoltura para o palco, como a que tinham Caetano ou Bethânia; por outro lado, incomodava-o o papel de porta-voz político: “parei de fazer show por isso. As pessoas aplaudiam muito mais quando eu entrava do que quando eu saía. Começou a ficar muito pesado esse negócio. A minha música passou a ser menos importante do que aquilo que esperavam que eu dissesse” (in ZAPPA, 1999:113). Ora, é aí que as incertezas do artista revelam interações sensíveis com opções supostamente “menos engajadas” como a de Caetano. Quando este, em 1979, apontou o “erro formal” da atitude de Chico, completava que:

[...] ele comete esse erro a ponto de dizer assim: “eu sou um cidadão, como cidadão eu acho...”, dá a impressão de que fazer música, sambinha, não é tão importante; que o importante é querer justiça social. [...] Agora, o sambinha dele não é um sambinha, é mais do que a própria justiça social, é alguma coisa que poderá até criar condições estéticas, psicológicas e sociais na alma do brasileiro, para que se possa um dia viver alguma justiça social (in GASPARI, 2000:149).

Era, precisamente, a percepção que tantas vezes motivou Chico a se abster do cenário público, ao mesmo tempo que se sentia chamado a falar. Trata-se, entretanto, de um fenômeno mais amplo de inserção dos ideais de esquerda (aos quais Chico estava associado) em meio ao processo de *redemocratização* do país, como *locus* de busca pela transformação social. Isso porque, desde o golpe de Estado, os intelectuais e artistas de esquerda, apesar de perseguidos, enfrentaram o desafio de buscar uma via alternativa de exercício na *esfera pública*,⁶¹ pois, se até 1964 as instituições do Estado eram as vias de projeção mais viáveis, a partir de então, ocorreu a passagem do âmbito político tradicional para instâncias da cultura, o que, como identificou Rodrigo Czajka, supunha,

⁶¹ Importante ressaltar que a noção de *esfera pública* aparece neste estudo a partir das abordagens de Jürgen Habermas: é essencialmente uma esfera burguesa que começou a se desenvolver no século XVIII. Portanto, uma categoria histórica que “pode ser entendida inicialmente como a esfera das pessoas privadas reunidas em um público; elas reivindicam esta esfera pública regulamentada pela autoridade, mas diretamente contra a própria autoridade, a fim de discutir com ela as leis gerais da troca na esfera fundamentalmente privada, mas publicamente relevante, as leis do intercâmbio de mercadorias e do trabalho social” (1984:42). Somente por meio dessa relação/separação do privado, a esfera pública adquiriu funções políticas a partir do século XVIII, pois fazia a mediação entre o Estado e a sociedade civil, daí tornar-se o lugar da discussão democrática (CORREA, 2008:49).

[...] uma dupla necessidade decorrente das transformações pelas quais passavam as esquerdas: a revisão de suas posições frente às transformações que então se processavam na política e na cultura e, ao mesmo tempo, a fundamentação de um espaço próprio para discutir essas transformações no qual atuaram hegemonicamente (2004:57).

Esse espaço muitas vezes se expandiu no cenário artístico, para aquelas vozes que não podiam ser caladas tão facilmente pelo regime, daí as cobranças ditas e inauditas que tantas vezes se dirigiam aos artistas populares.

Dessa maneira, nas projeções artísticas de Caetano e de Chico, as interfaces entre cotidiano e cultura se entrecruzavam em substâncias políticas, banalidades e vivências. O *recado* exigia, então, uma irrevogável interação com o mercado de bens culturais, sob uma cotidianidade carente de crítica, pois vendida como um *status quo* inalterável. Em *Brejo da Cruz* (1984), surge uma cotidianidade urbana dilatada, capaz de absorver todas as *expectativas* que cruzam os céus do Brasil. Esse *horizonte de expectativas* (KOSELLECK, 2006) se perde na *presentificação* constante, a que os sujeitos são submetidos. Não há memória, por isso uma situação circular se instala:

A novidade/ Que tem no Brejo da Cruz/ É a criançada/ Se alimentar de luz [...]
Eletrizados/ Cruzam os céus do Brasil/ Na rodoviária/ Assumem formas mil [...]
Já nem se lembram/ Que existe um Brejo da Cruz/ Que eram crianças/ E que comiam luz (HOLLANDA, 1984, CD).

A “novidade” é mais uma constatação irônica do observador, o abandono das crianças, a miséria e a fome, a migração interna e o descaso de uma sociedade que prefere esquecer “de onde essa gente vem”. Gente “que se disfarça tão bem”, a ponto de nem se lembrar de si e de tantos outros que desencarnam lá no Brejo da Cruz. Um problema que aflige o país de ponta a ponta, mas que o compositor localiza no funcionamento cotidiano da cidade, mais do que uma situação anormal, os meninos que se alimentam de luz, estão aí na base urbana de serviços: “São jardineiros/ Guardas noturnos, casais/ São passageiros/ Bombeiros e babás [...] São faxineiros/ Balançam nas construções/ São bilheteiras/ Baleiros e garçons”.

O *espaço de experiência*, de recordação, surge no intuitivo gestual: “Uns têm saudade/ E dançam maracatus/ Uns atiram pedra/ Outros passeiam nus”. Mas tudo sob o âmbito da inconsciência e de um saber não verbal. Maneira pela qual o compositor aponta o problema da falta de acesso do cidadão a educação e cultura.

Tanto que, em documentário para a televisão francesa, que foi ao ar em 1990, avalia o contra-senso de um país que se diz do futuro, mas relega a educação para segundo plano, e conclui: “Uma nação forte e ignorante é também uma nação perigosa” (HOLLANDA, 1990, DVD). A crítica da cotidianidade está na constatação dessa ignorância de situações-limite sob as quais vivem tantos brasileiros, como um círculo vicioso que se alimenta de esperanças e sonhos de sobrevivência.

A canção também se pauta pela regularidade rítmica, que o compositor tem explorado intensamente como recurso sonoro capaz de representar a repetição cotidiana, mas desta vez o samba cede espaço a sonoridades diversas da música brasileira, sobretudo nordestina, como baião e maracatu. A velocidade com que se passa pelas ações dos personagens, suas atividades presentes no cotidiano da cidade, ou seja, a *tematização* sonora, contrapõe-se ao prolongamento vocálico do final de cada estrofe, uma *passionalização* que afasta a memória do *Brejo da Cruz*, sempre pronunciado como uma referência distante, por que silenciada pela sociedade.

Note-se que nesse disco, de 1984, Chico assume o uso mais constante da eletrônica,

Não vou tocar guitarra. Mal toco meu violão. Mas meu ouvido me obriga a incorporar a eletrônica, tudo isso que está no ar. Acho que isto está dosado no meu disco. Tem o lado acústico, as cordas, e tem os botõezinhos também (HOLLANDA, 04/02/85).

Essas possibilidades acústicas surgem nesta canção, pontuada por picos agudos proporcionando a sensação de contexto urbano em meio à variedade de timbres instrumentais que criam uma trilha para a narrativa, enquanto a repetição percussiva permanece constante e inalterada. Pode-se observar nas “imagens sonoras” da canção, essa regularidade sonora, pontuada por sons eletrônicos, que na *Figura 4*, referente ao trecho inicial da canção, aparecem em tons amarelos mais difundidos, dado seu impacto acústico mais contínuo. Já na *Figura 5*, podemos observar nas linhas verticais amarelas a reverberação de sons eletronicamente trabalhados com um efeito também regular e de grande projeção, se considerarmos que atinge intensidades quase imperceptíveis ao ouvido humano.

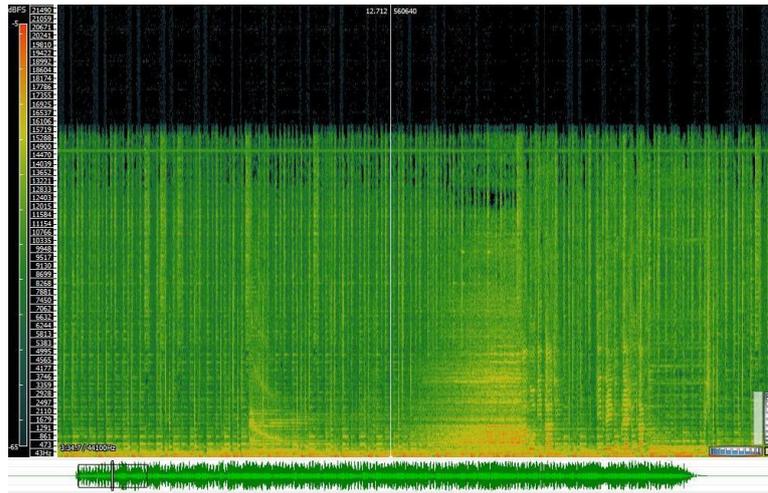


Figura 4 – *Brejo da Cruz* (1984) – Chico Buarque
(Espectograma: Free Software Sonic Visualiser, University of London)

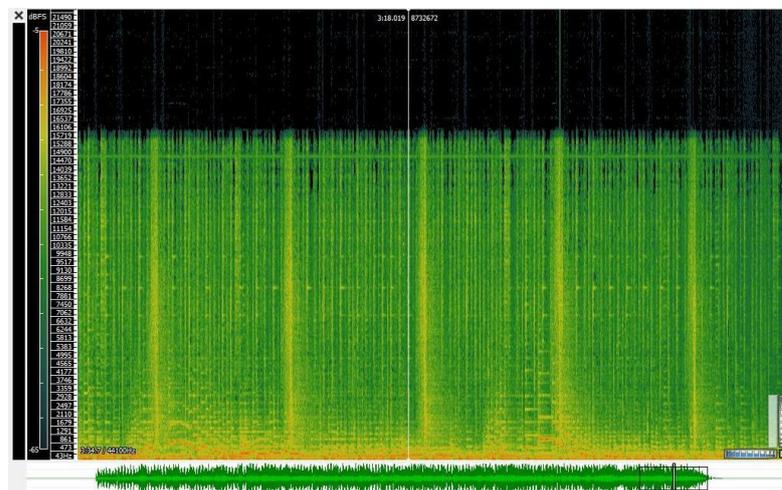


Figura 5 – *Brejo da Cruz* (1984) – Chico Buarque
(Espectograma: Free Software Sonic Visualiser, University of London)

Esses espectogramas ganham maior significação para este trabalho quando comparados às imagens de uma canção de Caetano, *Podres Poderes* (1984); gravada no mesmo ano que *Brejo da Cruz*, apresenta o cotidiano das grandes cidades sob uma crítica direta a ação da elite e de todo um povo avesso às leis e ao respeito pelos demais, sempre títeres nas mãos de homens que exercem seus “podres poderes”. Assim, como Chico canta uma realidade ignorada pela sociedade, Caetano critica essa hipocrisia que perpassa as relações sociais no país, que trata as maiores atrocidades como “gestos naturais”.

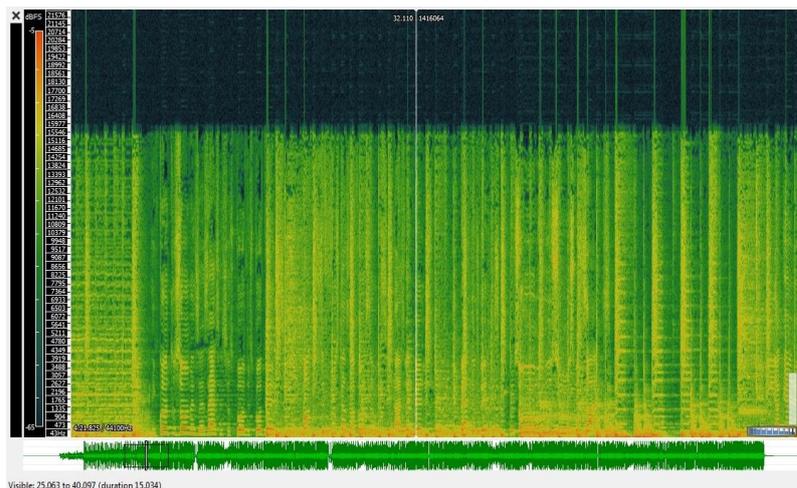


Figura 6 – *Podres Poderes* (1984) – Caetano Veloso
(Espectrograma: Free Software Sonic Visualiser,
University of London)

Na *Figura 6*, trecho inicial da canção, é possível observar, que há uma “desordem” visível na utilização dos recursos sonoros, o que a torna até mais conclusiva, quando justaposta à obra do Chico Buarque. Caetano experimenta com as sonoridades, busca-as dos domínios mais diversos. Essa diversidade de expressão se manifesta claramente no espectro de sua composição. Um espécie de experimentalismo com as sonoridades do *rock* permite essa variedade de reverberações sonoras justapostas. Dessa maneira, nesta imagem, o *ostinato*, típico da música com referencial *pop*, aparece “quebrado”, com a variação dos timbres que o levam adiante. Trata-se, evidentemente, da própria representação de cotidiano, não só em sua natureza repetitiva, mas também sob suas faces mutáveis, condizente com uma cotidianidade presentificada (fenômeno esboçado na canção de Chico: “a novidade”).

Além disso, a canção retrata uma realidade de caos e “trevas”, uma confusão de valores sensíveis a escuta. Para isso também contribui a estética do *rock*, com uma certa radicalidade, quase violência, na entonação do cantor. Um pronunciamento que denuncia ao mesmo tempo os “podres poderes” e os vícios cotidianos da população:

Enquanto os homens exercem seus podres poderes/
Motos e fuscas avançam os sinais vermelhos/
E perdem os verdes/
Somos uns boçais [...] Queria querer
gritar setecentas mil vezes/
Como são lindos, como são lindos os burgueses/
E os japoneses/
Mas tudo é muito mais [...]. Será que nunca faremos senão
confirmar/
A incompetência da América católica/
Que sempre precisará de ridículos tiranos? (VELOSO, 1984, CD).

O compositor expressa sua insatisfação com uma sociedade que historicamente se submete a “ridículos tiranos”, e sua burguesia sequer merece respeito, pois há muito mais por trás disso tudo, que a faz contribuir com essa estrutura social fundada sobre extrema desigualdade. Percebe-se logo que é a falta de representação sob a *esfera pública* que aflige o compositor, que, assim como Chico Buarque, percebe que a ele é delegado o papel de pensar e tentar transformar, se não mesmo amenizar a brutalidade dessa sociedade. Completa sua indagação com uma referência direta à obra *buarquiana*: “Será, será que será que será que será/ Será que essa minha estúpida retórica/ Terá que soar, terá que se ouvir/ Por mais zil anos?”.

Existe aí uma inequívoca intertextualidade com *O que será* (1976), canção em que Chico canta, precisamente, esse “recado”, essa intuição por um Brasil livre, perdido nos cantos e recantos do cotidiano, entre meias palavras, nos gestos e nas frestas: “O que será que será [...] O que não tem governo nem nunca terá/ O que não tem vergonha nem nunca terá/ O que não tem juízo” (HOLLANDA, 1976, CD). Uma retórica própria de toda canção envolvida em “salvar-nos dessas trevas”, mas até quando isso será preciso?: “Será que apenas os hermetismos pascoais / Os tons, os mil tons, seus sons e seus dons geniais/ Nos salvam, nos salvarão dessas trevas/ E nada mais?”. Eis que uma lacuna é identificada pelo compositor, será que nada mais o país é capaz de produzir para sair dessas trevas, sob as quais “morrer e matar de fome, de raiva e de sede/ São tantas vezes gestos naturais”?

A impaciência que explode da melodia revela um compositor chamado pelas circunstâncias a falar sobre coisas indesejáveis, situando-se do lado oposto da “onda” otimista gerada pelo processo de abertura política do país. Como observou Guilherme Wisnik, “Caetano desconfiava da imaturidade política do país, preferindo enxergar o futuro democrático como um equacionamento de extremos” (WISNIK, 2005:113). O que pouco difere de sua interpretação original de 1967, quando já pensava o Brasil com essas dualidades a serem resolvidas, quando o *belo* e o *grotesco* faziam parte de uma mesma “brasilidade”. Como lembra em *Verdade Tropical*: “nós, os tropicalistas, diferentemente de muitos amigos nossos da esquerda mais ingênua, que pareciam crer que os militares tinham vindo de Marte, sempre estivemos dispostos a encarar a ditadura como uma expressão do Brasil” (VELOSO, 1997:467).

Essas contradições, que afloram de forma pungente das canções de Caetano, remetem mesmo às características de uma sociedade que ainda enfrenta obstáculos ao processo de modernização. Uma situação em que, como observou José de Souza Martins, “o mundo social é antigo e antiquado, mas o ônibus da modernidade chegou lá” (MARTINS, 2000:42). Seriam talvez anomalias da modernidade, ou mesmo um caráter desta, mas se aderirmos à interpretação de que uma de suas expressões mais eficientes de consciência crítica é o *deboche*, a linguagem tropicalista de Caetano surge como projeção viável para superação de uma “crítica mutilada” desde a origem.

Pois que a reivindicação social ou a crítica social, que poderia “levar a um certo controle dos rumos da modernização em nome dos interesses sociais dos que poderiam ser por ela prejudicados”, não conseguiu expressão, senão como um empecilho. Trata-se de uma consciência de tais contradições já presente desde, pelo menos, a Semana de Arte Moderna, de 1922, buscando-se uma “recuperação do tradicional como contraponto e base dessa ironia e dessa consciência”. Diante disso, já pontuou Martins, o tradicionalismo aparece, então, como “referência mais de uma consciência nacional do que de uma consciência social” (2000:33).

O tradicional e o moderno dialogariam, então, como partes constitutivas de uma noção de nacionalidade. Criando, entretanto, bases para uma sensibilidade social capaz de racionalizar todo o conjunto de condutas que resultam das mais diversas contradições geradas pela desigualdade social. É quando morrer e matar de fome, de raiva e de sede, aparecem como gestos naturais, quando se justifica o injustificável. E peripécias cotidianas das mais brutais, como o avanço dos sinais vermelhos, despontam como índices anômalos de uma sociedade que, além das carências materiais, sofre com a carência de sentido, diante de um hibridismo de valores ainda sem conceituação.

E também Chico Buarque cantou essas contradições, a chegada do Brasil moderno associado à miséria. Em canção homônima composta para o filme *Bye Bye Brasil* (1979) de Carlos Diegues, desponta um Brasil desconhecido, mas já imerso em referenciais estrangeiros, inter-regionais, tecnológicos, capazes de proporcionar uma cotidianidade em constante mutação, novamente um processo de sensibilização pelo presente, mas com um sentimento de saudade decorrente do afastamento contínuo dos referenciais do sujeito, da sua própria cultura. É quando

as *expectativas* e *experiências* compõem o mesmo pólo, como elementos de passionalização frente às novidades tecnológicas ou culturais.

Com base nas imagens do filme, que narra a trajetória pelo Brasil da *Caravana Rólidei*, trupe de artistas mambembes, Chico compôs a letra para *Bye Bye, Brasil*, canção-tema da trilha sonora de autoria de Roberto Menescal. A narrativa da canção não remete, entretanto, diretamente à narrativa do filme, captando essencialmente uma sensibilidade comum frente a um Brasil novo. A canção expõe elementos desse Brasil a partir de uma ligação telefônica entre o sujeito em viagem de trabalho (ou busca por trabalho) e sua companheira. A velocidade das transformações é representada pelo ritmo constante produzido por bateria e guitarra, intercalados aos sons produzidos por sintetizador, justamente imprimindo um sentido mais tecnológico à experiência de escuta, ao mesmo tempo em que as imagens do filme mostram o percurso da trupe nas estradas ainda sem asfalto rumo ao norte e nordeste do país.

Essa ação contínua é pontuada pela melodia vocal predominantemente passional, uma vez que motivada pela saudade do sujeito, ou pela percepção intuitiva de perdas progressivas de referenciais diversos: “Oi, coração/ Não dá pra falar muito não/ Espera passar o avião [...] Já tem fliperama em Macau/ Puseram uma usina no mar/ Talvez fique ruim pra pescar [...] Eu vi um Brasil na tevê” (HOLLANDA, CD, 1980). Eis que um Brasil que não está na televisão, almeja produtos que aí são vendidos, a calça *Lee*, e tem esperanças no avanço da indústria automobilística, na implantação de usinas (sem uma clara percepção sobre suas consequências ambientais), e no avanço das telecomunicações. O fato é que “aquela aquarela mudou”, talvez já imersa na linguagem considerada “moderna”, o inglês (“Eu penso em vocês night and day”), e suas sonoridades (“o som é que nem os Bee Gees”), pois eram as definições clássicas de Brasil (ao estilo Ari Barroso: “Meu Brasil brasileiro/ Terra de samba e pandeiro”) que entravam em choque com as contradições projetadas pelo filme e canção.⁶²

É assim que um Brasil surge como imagem, e no imaginário da modernidade isso provém como “um nutriente tão ou mais fundamental do que o

⁶² Interessante observar que, de Ari a Chico, instala-se uma nova aquarela, não tão alegre, mas crítica, pois como bem notou Adélia Bezerra de Menezes: evidentemente, a “visão otimista” sofreu duros golpes: “da imagem de ‘país do futuro’ cantado euforicamente pelos nossos poetas e sambistas de antanho a ‘país subdesenvolvido’, ‘país colonizado’, ou, numa linguagem ainda mais atualizada, ‘país dependente’ e ‘periférico’ medeiam algumas décadas, os avanços do capitalismo imperialista, e também – por que não? – o amadurecimento de uma consciência política” (MENESES, 2002:167).

pão, a água e o livro, ela justifica todos os sacrifícios, privações e também transgressões” (MARTINS, 2000:43). Tanto que no filme, Lorde Cigano (personagem de José Wilker), percebe que o fracasso de sua Caravana em determinadas cidades coincide com a presença das antenas de televisão (as *espinhas de peixe*); por mais precárias que fossem as habitações e cidades, a propulsão da televisão provocava profundas transformações no gosto popular, o que incluía o progressivo abandono de práticas culturais próprias e gestadas cotidianamente.

Diante disso, até mesmo o espetáculo ilusionista de Lorde Cigano perdia interesse, e o recurso a transgressões diversas imprime um caráter mais brutal à narrativa cinematográfica, visto que como alternativa à baixa audiência do show, oferecido pelo grupo de artistas, estes se submetem a outros expedientes (apostas e prostituição) para arrecadar suas propinas. São fissuras sociais decorrentes da diluição das identidades sob uma realidade em que convivem o arcaico e o moderno, ainda sob o signo do chamado *milagre econômico*. Esse “milagre” era um processo rápido de desenvolvimento econômico, promovido pelo governo militar e baseado no endividamento exorbitante do país, e no crescimento exponencial da desigualdade social no início da década de 1970.

As consequências desse processo afetaram, sobretudo, os trabalhadores mais pobres, de maneira que o tão festejado avanço tecnológico aparecia *nonsense*. Como ironizou o compositor Gonzaguinha, em canção também de 1979:

Bié, bié Brasil/ Bye bye Brasil, adeus/ Tanto faz se eu cantar em português ou inglês/ Pois se mudou foi Deus, foi Deus/ Salve a maravilha eletrônica/ Que já resolveu a fome crônica/ Mares de antenas de TV pelo país/ Tornam nosso índio mais alegre e mais feliz/ E ninguém segura esse milagre/ Até Frank Sinatra veio à festa/ Pois esse é um país que foi pra frente meu bem/ E se ele foi, foi Deus, foi Deus (GONZAGUINHA, CD, 1993).

Era um Brasil, que se fosse pra frente, seria só por Deus, pois, diferentemente da propaganda institucional, o país nem parecia ir pra frente, nem parecia progredir culturalmente, ainda que submerso nos mares de antenas de TV.

Se observarmos um dos cartazes de divulgação internacional do filme *Bye, bye, Brasil*, fica patente que as “maravilhas eletrônicas” nada modificaram, e a imagem, bastante *tropicalista*, remete à ideia de um Brasil desconhecido, ainda a ser

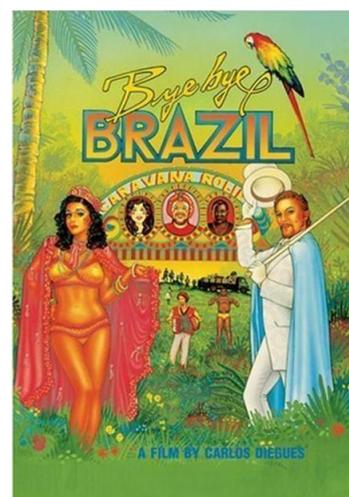


Figura 7
Cartaz do filme *Bye, bye Brasil*

desbravado, com suas florestas e mistérios. O que, em verdade, é uma ironia, pois se trata de um Brasil já devastado pela invasão cultural e pelo milagre econômico, que tanta migração provocou, com o trabalhador seguindo pelas estradas em busca de oportunidades.

Note-se que Chico Buarque dedicou diversas canções à crítica dessa situação, o que, para além de uma constatação, eram denúncias muitas vezes motivadas pelos movimentos sociais apoiados pelo compositor a partir de meados da década de 1970. Por exemplo, a canção, fora da discografia, *Milagre brasileiro* (1975), é uma crítica contundente ao mesmo tempo em que um convite a revolta contra a desigualdade social: “Cadê o meu, ó meu?/ É o milagre brasileiro/ Quanto mais trabalho/ Menos vejo dinheiro [...] Mas, também, se eu fosse eu/ Quebrava o teu/ Cobrava o meu/ Direito”. Na ocasião as estatísticas mostravam que um operário, em 1974, tinha que trabalhar quase o dobro do tempo para adquirir a mesma quantidade de alimentos que em 1965 (MENESES, 2002).

Situação que, naturalmente, convidava o compositor a se manifestar, percebendo que as transformações da cotidianidade do povo brasileiro estavam intimamente ligadas a esse processo de desvalorização contínua do trabalhador. O que, ao final da década, provocou um amplo movimento grevista, preponderantemente na região do *ABC Paulista*, área altamente industrializada, que abrigava diversas multinacionais e metalúrgicas. Foi, em verdade, um sopro de esperança, a reivindicação de direitos pelos operários: “As cabeças levantadas/ Máquinas paradas/ Dia de pescar/ Pois quem toca o trem pra frente/ Também de repente/ Pode o trem parar/ Eu não sei bem o que seja/ Mas sei que seja o que será/ O que será que será que se veja/ Vai passar por lá”.

São versos de Chico, para a canção *Linha de Montagem* (1980), composta em parceria com Novelli, que apontam para essa perspectiva de transformação social a partir da ação dos “verdadeiros” sujeitos históricos, aqueles que *tocam o trem pra frente*. A referência ao trabalho alienado, desprovido de sentido, como é o da linha de montagem, aparece, então, sob a ação do homem rebelado contra a máquina, símbolo de uma engrenagem social em que o trabalho humano aparece desconectado de suas raízes vitais (MENESES, 2002:134). Esse é o trabalho que coincide com a cotidianidade a ser transformada, imersa na redundância, uma repetição maçante que prescinde de valores e desejos do sujeito histórico.

Some-se a isso uma realidade política alijada, alocada de acordo com interesses institucionais (governo militar e empresários de grandes conglomerados industriais e multinacionais), em que o trabalhador não tinha voz. Aliás, apesar da abertura política e da Lei da Anistia (1979), ainda permanecia a repressão e a censura. Por isso, o *show*, previsto para abril de 1980, em que Chico iria apresentar *Linha de Montagem*, com a renda revertida para o Fundo de Greve dos metalúrgicos, foi proibido pela Polícia Federal e pelo DEOPS – *Departamento Estadual de Ordem Política e Social* (MENESES, 2002:131). Diante disso, para Chico, a *feita* (a transformação) já não se continha somente no violão, era preciso apoiar a conscientização do povo, suas greves e manifestações, promover a crítica da vida cotidiana.

Eis que para pensar (cantar) a realidade brasileira, Chico e, também, Caetano, apresentaram perspectivas diversas, mas sempre partindo do dado cotidiano, do uso do espaço urbano. A partir disso, a crítica começa a fluir da expressão artística, atenta para a diluição da espontaneidade - essa característica dominante da vida cotidiana, como já definiu Agnes Heller (2008:47) -, sob a repetição constante que dominava o dia-a-dia de milhões de pessoas, de trabalhadores então submetidos ao sistema industrial de trabalho. A sensibilidade para esse contexto é a motivação, a “encomenda” mais pungente ao artista, o primeiro a perceber um distanciamento quase irrevogável entre o sujeito e seu fazer-se e, por conseguinte, alienado da produção de sua própria vida.

São as conseqüências de uma cultura que passava a se fundar sobre as estruturas do mercado de bens culturais. Quando até mesmo as atividades culturais populares, possível refúgio de encontro com a *feita*, com o saber cotidiano que dá posse de si ao sujeito, quando não transmutadas em mercadoria, eram ignoradas como situações antiquadas. Reencontrar a música, “o samba em paz”, projetava-se, para nossos dois músicos, como possível síntese dos desejos de um povo cada vez mais silenciado em suas práticas culturais e cotidianas.

Os estudos de Henry Lefebvre, sobre a vida cotidiana no mundo moderno, oferecem-nos uma conceituação bastante pertinente desse processo, pois, como parte dele, o autor transcreve a militância em sua crítica, tal uma tentativa de

conter o veículo que avança desgovernado. E apresentou um projeto, de inspiração marxista, também em 1968, “rumo à revolução cultural permanente”, mas para isso caracterizou a sociedade em que vivia. Ainda com a percepção de que a *cultura* “é uma fonte de ações e de atividades ideologicamente motivadas” (1991:38), daí a *cotidianidade* aparecer como conceito de transformação pela filosofia (mas que aqui adotamos pelo desejo de restituição da *festa*, presente em toda forma de pensamento crítico, incluindo a canção).

Antes da instalação do capitalismo de concorrência, predominavam os *estilos*, outra percepção da produção do tempo, que conferia “um sentido aos mínimos objetos, aos atos e atividades, aos gestos, um sentido sensível e não abstrato (cultura) tirado diretamente de um simbolismo”. Mas, como já vimos, sob a sociedade moderna, perdem-se os sentidos, tudo vira imagem e signo, e a percepção de um “homem de transição, a meio caminho entre o fim do Estilo e sua re-criação”. O que logo legitimou “a formulação do projeto revolucionário: recriar um *estilo*, reanimar a *festa*, reunir os fragmentos dispersos da cultura numa metamorfose do cotidiano” (LEFEBVRE, 1991:45).

Postura que ganhou força sob o romantismo revolucionário e que, por isso, agrega as falhas que, paradoxalmente, fundam a *cotidianidade*, qual seja a ruptura entre cotidiano e não-cotidiano (religião, arte, filosofia); a idéia de *arte pela arte*, a instalação do *estetismo*; e a ascensão da nostalgia (a busca pelo tempo perdido). Elementos que, de alguma maneira, foram transcritos tardiamente na arte cancionista, diante do acirramento contínuo desse processo, quando Chico e Caetano, às vezes muito além de Lefebvre ou Debord, graças à sua linguagem de privilegiada inserção popular (ainda que progressivamente restrita), apontaram índices críticos em suas experiências.

Com Lefebvre encontramos, portanto, a raiz da questão (ou questões) a partir do conceito de *cotidianidade* e a intuição de que se vive, então, uma dupla ilusão: “a da transparência e da evidência (‘é assim’) e a da realidade substancial (‘não pode ser diferente’). Assim se define a ilusão do imediato no cotidiano” (LEFEBVRE, 1991:198). Precisamente, dessa maneira, funda-se o pensamento dito *pós-moderno*, que mais do que isso, é a sensação de *novidade* constante que prescinde de memórias e valores sociais, quando não vinculados a satisfação de desejos que estão à venda na, digamos, “sociedade do espetáculo”.

Assim, Guy Debord também inspira a nossa apreensão dessa realidade, ao localizar, nesse mesmo processo, no calor da hora (como um *soixante-huitard*), características de uma sociedade em que a mercadoria estaria prestes a ocupar totalmente a vida social. Situação em que o sujeito

pela tela do espetáculo, para trás da qual sua própria vida foi deportada, só conhece os interlocutores fictícios que o entretêm unilateralmente com sua mercadoria e com a política de sua mercadoria. O espetáculo, em toda a extensão, é sua imagem do espelho; aqui se encena a falsa saída de um autismo generalizado (DEBORD, 1997:140).

Nessa medida, é que a crítica do cotidiano acompanha-se, inevitavelmente, da crítica do poder midiático. Instância que se serviu, paulatinamente, do anterior processo de divisão do trabalho, responsável maior pela “separação consumada” sob o espetáculo.

Cara a cara, canção de 1969, também expõe a preocupação de Chico Buarque, com uma cotidianidade desprovida de seu próprio tempo. Compondo o álbum *Chico Buarque de Hollanda n. 4*, disco em que aparecem canções como *Essa moça tá diferente*, *Agora falando sério* e *Mulher, vou dizer o quanto eu te amo*, todas imbuídas de crítica ao contexto de amplas transformações sociais e políticas do período, essa canção prossegue na crítica presente em *Roda Viva*, agora em suas conseqüências no âmbito privado, na vida do homem de todo dia. Não só o artista e o operário, mas também o executivo, que tem um “nó de gravata no coração”, então imerso nos valores de uma sociedade que exige a apatia e a pressa, como recursos de eficiência e produtividade: “Tenho um peito de lata/ 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” (HOLLANDA, CD, 1970).

Como avaliou Adélia Bezerra de Meneses, é assim que “se figura a morte afetiva da personagem de *Cara a cara*, vítima do ‘princípio de desempenho’ de que fala Marcuse [...] Junto a ‘peito de lata’, indicia a dessensibilização do indivíduo, a dessexualização do corpo, sua robotização” (in HOLLANDA, 1999:9). Trata-se do gesto mecânico e da busca de uma objetividade que evite o enfrentamento do próprio *eu*, com a manutenção das circunstâncias que permitem o funcionamento contínuo dessa máquina que impede o indivíduo de encarar o que não quer ver, a

saber, o vazio de seu próprio cotidiano: "Tenho um metro quadrado/ Um olho vidrado/ E a televisão/Tenho um sorriso comprado/ A prestação [...] Tenho o passo marcado/ O rumo traçado sem discussão/ Tenho um encontro marcado/ Com a solidão/ Tenho uma pressa danada [...]".

Uma pressa vivida e desejada, um analgésico que impede o personagem de ficar *cara a cara*, a manutenção veloz e repetitiva do processo é a garantia de que não precisa *esperar* como um Pedro pedreiro, de que pode entrar no círculo da hipocrisia social sem que tenha tempo de questioná-la. Para representar esse círculo, propor a fruição dessa sensação o compositor investe sobre diversos recursos sonoros. É um arranjo acelerado entre metais e percussão, que expõe a vertigem do ir e vir sempre igual, mas de ritmo quebrado, quadrado, seguida de uma tematização dos versos que revela a narrativa dura e sem vida do personagem. Na figura 8, uma observação superficial do espectrograma pode ilustrar a exploração acústica dessa sensibilidade, pois com a linha vermelha destacamos o movimento ondular das frequências sonoras, um desenho repetitivo de fácil percepção pela escuta, mais uma expressão da *roda viva* buarquiana.

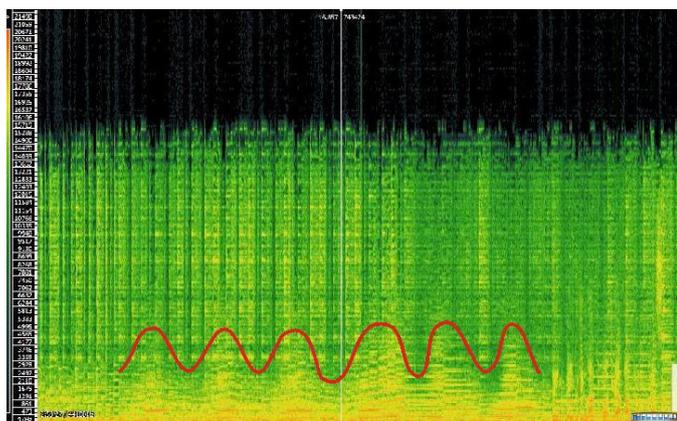


Figura 8 – *Cara a cara* (1969) – Chico Buarque
(Espectrograma: Free Software Sonic Visualiser, University of London)

Trata-se do trecho inicial da canção, uma introdução instrumental, mas também se pode observar, no canto inferior direito da imagem, como as frequências são “quebradas”, aceleradas, quando o MPB4 começa a cantar os versos da canção. Também a partir da escuta é possível perceber que o prolongamento da pronúncia das vogais, que caracteriza um processo de passionalização, somente é esboçado quando pronunciadas palavras como *emoção*, *atenção*, *canção*, capazes de envolver a ação afetiva do sujeito. Mas o distanciamento dessa ação revela, mais uma vez, a desesperança quanto ao poder transformador da música, sentimento

recorrente em diversas músicas desse LP de 1970, com canções compostas, em sua maioria, durante exílio de Chico na Itália.

Ainda que sob os versos predominantemente de Vinícius de Moraes, em *Gente Humilde* (letra de 1969, sobre música de Garoto), Chico Buarque vai apontar o lugar possível de sobrevivência ou superação dessa cotidianidade avassaladora de *Roda viva* e *Cara a cara*. Um olhar ainda bastante idealizado sobre o subúrbio, mas uma imagem que acompanhará a obra buarquiana até a definitiva *Subúrbio*, de 2006. A parceria teria se consolidado quando Chico, por insistência de Vinícius (que queria inaugurar a nova parceria), acrescentou à canção apenas os seguintes versos: “pelas varandas/ flores tristes e baldias/ como a alegria/ que não tem onde encostar” (in *HOMEM*, 2009:82). Contudo, a interpretação de Chico também revela uma contribuição bastante singular, uma sensibilidade confusa, que permeia todo o disco, adquire nessa faixa um sentido afetivo, destacando uma interação do compositor com os fatos narrados.

Trata-se de uma característica desse disco, com diversas canções narradas na primeira pessoa, expondo a experiência do artista (que costuma compor da perspectiva de um observador externo, apresentando *canções-vivência*). Isso porque a temporada na Itália não ofereceu oportunidades suficientes, levando o artista à preocupação de como manter a família, pois a chegada da primeira filha colocava novas responsabilidades. Por isso, o próprio compositor apontou, anos depois, esse disco como obra de transição:

[...] Esse disco é um disco de transição. É o disco da minha maturidade, não como compositor, mas como ser humano. Eu estava morando na Itália, com problemas pra voltar pro Brasil, com uma filha pequena... Virei um homem. Eu era moleque. Virei um homem e não sabia o que dizer. [...] A história é essa. É um disco feito por necessidade. Os outros três discos anteriores são desnecessários (ri). Eu precisei passar por isso pra chegar ao disco seguinte, que é *Construção*, que já é um disco maduro como compositor. Aqui é um disco em que eu estou maduro como homem, como ser humano. Pera aí. Sou gente grande. Tenho uma filha pra criar. Acabou a brincadeira. Mas eu não sabia ainda como exprimir essa perplexidade (HOLLANDA, 27/09/1989).

O termo utilizado é bastante preciso, pois, de fato, é um disco que exprime a *perplexidade* do artista diante, do exílio, da ditadura, do tropicalismo, da desigualdade social, do avanço devastador da *cidade* e do *mercado* sobre a vida das pessoas. Enfim, deparava-se com um “tempo que carece/ de um carinho/ de uma prece/ de um sorriso/ de um encanto” (*Mulher, vou dizer quanto te amo*), e ainda buscava uma linguagem apropriada para esse novo contexto. Daí a negação em “Agora falando sério/eu queria não cantar”. Portanto, era sim um disco confuso

na medida em que ainda estava preso às temáticas dos anos sessenta, até mesmo a capa do LP, com a imagem do Chico sorridente, já não combinava com o tom melancólico que acompanhava então os trabalhos dos artistas da “resistência” (FERREIRA, 2010).

Enfim, *Gente Humilde* é uma canção que exprime parte desse contexto de insatisfação do artista, que assume seu compadecimento com a situação de “sua gente”, “que nem tem com quem contar”, mas que segue em frente. Na verdade, o personagem conta, com certa amargura, sua percepção eventual de uma situação constantemente ignorada: “Tem certos dias/ Em que eu penso em minha gente/ E sinto assim/ Todo o meu peito se apertar/ Porque parece/ Que acontece de repente/ Feito um desejo de eu viver/ Sem me notar”. Essa consciência lhe desperta sentimentos como despeito e até inveja, diante de sua indigna inação quando comparada a luta dessa gente sofrida, mas que ainda assim guarda valores simples e hábitos até ingênuos: “São casas simples/ Com cadeiras na calçada/ E na fachada/ Escrito em cima que é um lar”.

A melodia lenta proporciona um caráter presente à narrativa, que se desenvolve como uma confiança do personagem, mas a dicção bastante passional pontua o distanciamento contínuo entre o narrador e o contexto narrado, daí a tristeza diante de sua limitação de “não ter como lutar”, senão uma simples concessão moral: “E eu que não creio/ Peço a Deus por minha gente/ É gente humilde/ Que vontade de chorar”. Chico compartilhou essa sensibilidade, já tão comum na obra de Vinícius de Moraes (que, sobretudo, desde meados da década de sessenta imprimiu preocupações de cunho social às suas canções), voltando-se com mais frequência para o cotidiano de tantos *Pedros pedreiros* das periferias e subúrbios.

Na sua busca por uma linguagem própria e apropriada, Chico encontrou na experiência do trabalhador, em especial daquele que vive à margem do sistema produtivo, mas responsável *por essa máquina girar*, um dos motes para sua *construção* lírica. O sujeito que saindo pela manhã e retornando somente ao anoitecer, morador do subúrbio, é aquele capaz de apreender sua cidade através do movimento (do transporte público, do trem), guardando em seus gestos os valores varridos pelo “sistema”. Justamente, é essa necessidade de deslocamentos por regiões distantes, os *trajetos*, também um tema de lírica e reflexão constante do compositor, como em *Pedro Pedreiro*, *Bye, bye Brasil* e *Iracema voou*.

No mesmo sentido, Caetano Veloso aborda momentos dessa percepção, mas enfatizando o ponto de vista dos sentidos e dos gestos, como os *trajetos* urbanos de *Alegria*, *alegria* ou *Sampa*. Agora é o *não-lugar* que se produz, a maneira de *passar* define, então, alguma errância inevitável do sujeito, que desvinculado de um *lugar* próprio, cria seus referenciais a partir de reminiscências e percepções dessa inusitada vivência de espaços, supostamente, de outrem, pois a metrópole ainda se oferece a Caetano como realidade adversa. Portanto, são as experiências dos *trajetos* que definem a apreensão do espaço urbano como lugar de projeção ora individual, ora coletiva, em diversas das canções citadas até o momento.

Supor a naturalidade afetiva dessa situação pode mascarar a ironia, ou melhor, o paradoxo que permeia a vivência desses personagens, visto que cotidianamente se deparam com um desconcertante *espelho*. Em *Cara a cara*, esse espelho é evitado a todo custo, para não se ficar diante “do que não quer ver”; em *Gente Humilde*, existe o “encarar”, mas desesperançado e sem ação possível, um espelho social que revela essa apatia. As simbologias do reflexo, como simulacro ou como verdade, também despontam das canções de Caetano. Uma das mais sugestivas, composta em parceria com Gilberto Gil, em 1968, é *Lindonéia*, a história de uma jovem sonhadora, suburbana, sob o signo brutal de seu desaparecimento.

Lindonéia resultou de uma encomenda feita por Nara Leão. Queria uma canção inspirada no quadro do pintor Rubens Gerchman, chamado *Lindonéia ou a*

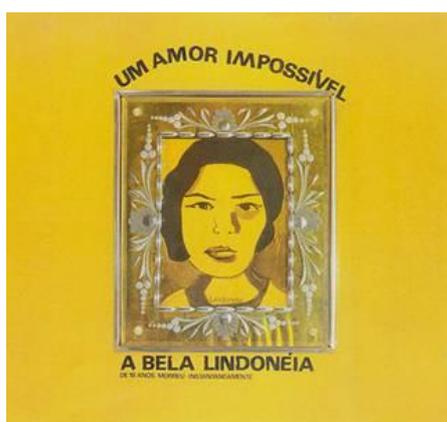


Figura 9 – Foto: *Lindonéia ou a Gioconda do Subúrbio* (1966) – de Rubens Gerchman (Reprodução)

Gioconda do Subúrbio, de 1966. Foi mais uma oportunidade para os jovens compositores tomarem contato com a *Nova Objetividade Brasileira*, pois ao lado de artistas como Hélio Oiticica, Antonio Dias e Carlos Vergara, Gerchman compunha essa tendência de vanguarda das artes figurativas no Brasil. A obra plástica compõe-se de materiais diversos e, em seu suporte, há um espelho sobre qual está o retrato da bela Lindonéia, uma serigrafia em cores ao estilo *pop art* (um alaranjado com traços em preto), destacando-se a moldura *kitsch* com arabescos, muito comuns, até

meados do século, em porta-retratos e outros objetos decorativos.

À maneira de um jornal sensacionalista estão impressas as seguintes frases: "Um amor impossível"; "A bela Lindonéia - de 18 anos morreu instantaneamente". Informação que contextualiza o retrato, sugerindo uma história de amor com final trágico (como em *Domingo no Parque* de Gil), bem como indicando o caráter sonhador da jovem, refletida no espelho como o espectador que vê sua imagem entreposta à imagem de Lindonéia. A canção dialoga diretamente com a obra plástica, uma descrição da sensação desperta pela obra, pelo do mundo de Lindonéia, esse reflexo ambíguo do cotidiano do observador/ouvinte.

A morte descrita, associada às sombras no rosto de Lindonéia remete, imediatamente, à violência do contexto, o enigma da Gioconda está no cotidiano opressivo dos subúrbios, à mercê da violência doméstica ou policial, que então ganhava destaque, sob o acirramento da repressão militar. Se o quadro de Gerchman pode ser visto como uma "espécie de crônica melancólica da solidão anônima", é nesse dado que Caetano encontra o parentesco direto com o tropicalismo musical, na ênfase que ele e Gil tentaram dar a essa carga poética presente no quadro (VELOSO, 1997:274):

Na frente do espelho/ Sem que ninguém a visse/ Miss/ Linda, feia/ Lindonéia
desaparecida/ Despedaçados/ Atropelados/ Cachorros mortos nas ruas/ Policiais
vigiando/ O sol batendo nas frutas/ Sangrando/ Oh, meu amor/ A solidão vai me
matar de dor [...]. Lindonéia desaparecida/ Na igreja, no andor/ Lindonéia
desaparecida/ Na preguiça, no progresso/ Lindonéia desaparecida/ Nas paradas
de sucesso (VELOSO, 1968, CD).

Eram dados de uma cotidianidade que se expandia pelo país, com referenciais culturais que assomavam em lembranças, mas com a jovem Lindonéia desaparecida em meio a sonhos e até ideologias. Como interpretou Gilberto Vasconcellos, a *preguiça* seria "uma alusão irônica à ideologia colonialista: o nosso 'atraso' é justificado pela índole preguiçosa do povo"; enquanto o *progresso* "entrelaça-se com cenas de violência, jogando-nos na cara o tributo que se paga ao caráter contraditório do desenvolvimento periférico: a um só tempo, o progresso nos fascina e nos humilha" (1977:94).

De fato, como convém ao próprio projeto tropicalista, explorar tais contradições era revelar as mazelas brasileiras, e, para isso, contribuía a singela interpretação de Nara Leão, oferecendo ao bolero de Gilberto Gil, uma voz melosa e dramática, como convinha ao mundo sem alternativas de *Lindonéia*. Aliás, Celso Favaretto aponta o dado suburbano, presente em canções do LP *Tropicália ou panis et circense*, como alusão a um espaço fechado "em que a repressão não é sentida

como política, mas como policial” (1996:92). Portanto, à opressão própria da cotidianidade soma-se a repressão circunstancial do período, até mais violenta porque ignorada pelos sujeitos que a sofrem.

A tela do espetáculo aparece em *Lindonéia*, na interlocução ilusória que envolve seus sonhos imersos nos referenciais então propagados pela indústria da cultura (*miss, paradas de sucesso*). O espelho que engoliu Lindonéia e que, na obra de Gerchman, também envolve o observador, agora se oferece ao ouvinte, no embalo de um bolero “banal” que o entretém em meio às figuras violentas da narrativa. O espelho aparece como símbolo desconcertante, capaz de revelar “o que não quer ver”, e vai reaparecer em outras canções, como *Sampa* (1978), uma reminiscência da percepção da cidade de São Paulo pelo compositor, sob um contexto em que a *citê* ainda conflitava com o artista, sob a voz dos críticos.

A vivência da cidade abarca essa experiência com sua respectiva *esfera pública*, Caetano ainda se debatia com os críticos quando lançou o disco *Muito – dentro da estrela azulada* (1978). O trabalho foi “o maior fracasso de vendas”, e o artista, em entrevista de 1991, expôs sua mágoa:

O disco não vendeu nada, uns 30.000, numa época que Bethânia vendia 700.000 e Chico, 500.000. O rádio nunca tocou e a PolyGram é cúmplice disso. Uma canção como *Terra* nunca tocar no rádio? Os programadores de rádio são burros, reacionários e só servem ao que há de mais medíocre. Gente colonizada, pequena, merece ser humilhada [...]. Se não vendeu, o Brasil não presta. Se fico assim agora, imagine na época (VELOSO, 16/05/1991).

Realmente, como observado por Marcos Napolitano, no período entre 1978 e 1979, “a MPB voltou a ocupar um espaço comercial e cultural bastante destacado, consolidando-se como a ‘faixa de prestígio’ e de lucro a longo prazo da indústria fonográfica” (2001:341), o que seguia na contramão das vendas do álbum de Caetano, o qual estava em sua fase de mais vasta criação artística, lançando diversos discos em sequência, incluindo *Jóia, Qualquer Coisa e Bicho*. Nesse período, fins da década de setenta, exigia-se dos artistas um “engajamento” mais efetivo nas causas políticas e sociais, uma presença pública como a de Chico. Justamente, o *paralelo* mais uma vez servia a alguns interesses que não os do próprio artista.

Por um lado, essa tal crítica apontava um declínio de qualidade na obra do artista, também o criticando por sua ausência “política”. Por outro lado, Caetano permanecia na mídia, incluindo diversas participações em programas de televisão. Situação de popularidade que destoava das vendas do disco, daí sua revolta, com

uma estrutura em que estavam aliadas as rádios, a indústria fonográfica e os críticos. Dessa maneira, dez anos depois do surgimento do tropicalismo, mais uma vez são as incomodas “estruturas” que permanecem direcionando o mercado musical.⁶³ Afora essa situação prática, pode-se dizer que ainda são as diversas polaridades culturais que estão em questão. A presença de *Sampa* (uma das canções de maior sucesso de Caetano) em um dos discos de maior fracasso de vendas do artista (desconsiderando o disco com maior índice de devoluções, o *Araçá Azul*), é bastante sugestiva.

Sampa expõe um contexto de contradição, mas, sobretudo, propõe as memórias do artista, uma sensibilidade arredia, crítica e deslumbrada, que sob a metrópole encontra significações para a tendência de constante exclusão urbana. Eis a cidade de São Paulo, que não se oferece ao entendimento, mas que ainda assim diz algo *ao coração*: “Alguma coisa acontece no meu coração/ Que só quando cruza a Ipiranga e Av. São João/ É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi”. Uma informação difusa, outrora repudiada pelo sujeito: “Quando eu te encarei frente a frente e não vi o meu rosto/ Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto/ É que Narciso acha feio o que não é espelho” (VELOSO, 1978, CD).

Assim, Caetano coloca em questão uma sensibilidade *narcísica*, que lhe é própria, uma experiência no espelho, mas não como uma inversão, e sim um avesso contínuo. A dura metrópole nada mais é que o outro lado, a face oculta de “um sonho feliz de cidade”, a experiência complementar à emancipação humana, a mistura criativa que subsiste à discrição (quando a sentimentalidade torna-se embaraçosa). O compositor desfragmenta, em sua experiência pessoal, a estrutura de deserção do político, a sanção a um mundo em que se vive para si ilusoriamente, pois que sem conexões com tradições ou com a posteridade. Uma concessão, ou explicação à cidade, que oferece sua *poesia concreta* e *Rita Lee*, mas que não se encara tal qual um narciso, que então lhe mostra suas contradições: “Do povo

⁶³ Na ocasião, Caetano fez declarações polêmicas numa entrevista em São Paulo, dizia querer respeito: “Eu quero ser igual aos artistas, eu quero ser como Chico Buarque e Maria Bethania que vendem milhões, enquanto vendo alguns mil”. E destacou que também representa “uma série de coisas nessa palhaçada que é a vida social brasileira e não quer ser discriminado”, porque a sociedade é capitalista e ele quer a casa grande, a piscina o dinheiro que os outros ganham também fazendo suas palhaçadas. Evidentemente, grande parte da imprensa divulgou a notícia destacando a seguinte frase de Caetano: “Eu invejo o Chico Buarque” (VELOSO, 12/12/1978).

oprimido nas filas, nas vilas, favelas/ Da força da grana que ergue e destrói coisas belas/ Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas” (*Id. ibid.*).

Um cotidiano urbano repleto de contradições, mas ignorado pela própria cidade, daí Caetano mostrar na opção *narcísica* uma saída: “para mim tem grande significação que a canção *Sampa* leve muitos paulistanos a me agradecer por eu ter despertado o narcisismo básico de que a cidade necessitava para poder seguir e que já parecia quase irremediavelmente perdido” (VELOSO, 2005:70). Trata-se de uma visão positiva pouco frequente, se observarmos seu parentesco com o processo tão bem descrito por Gilles Lipovetsky, segundo o qual o narcisismo enfraquece a capacidade de lidar com a vida social, pois tudo é psicologizado, havendo uma procura de autenticidade, mas de maneira nenhuma de espontaneidade (LIPOVETSKY, 1989).

Naturalmente, pois se Caetano revela em sua canção uma série de contradições no coração da cidade, o efeito de um possível narcisismo é nutrir-se mais de ódio do que de admiração pelo Eu (cidade). Apesar disso, *Sampa* conclui com uma imagem de confraternização, mesmo que tenha sido “um difícil começo” (quando Caetano chegou, em meados da década de sessenta), agora “[...] os Novos Baianos passeiam na tua garoa/ E novos baianos te podem curtir numa boa”. É o que Luis Tatit identificou como a conquista do objeto (*Sampa*), até então distante do sujeito da narrativa, “recompensada com a universalização do feito em termos de uma integração geral baianos/São Paulo” (2002:285).

Decerto uma remissão às *janelas escancaradas* pelo tropicalismo, ao caminho aberto na cidade pelos “antigos” baianos, mas também a constatação de um confronto sensível, São Paulo/Bahia. Nesse sentido, há um interessante comentário de Heloisa Buarque de Hollanda, que identifica em *Sampa* o contraste entre a São Paulo urbano-industrial sob o impacto do progresso, e a Bahia, “sentida como reduto de resistência cultural e absorvendo a fantasia utópica do paraíso pré-capitalista” (2004:96). Uma polaridade refletida nas contradições que vicejam nos dois ambientes, como projeções românticas diante do *espelho*.

Contudo, na obra de Caetano, encarar a cotidianidade é mais que identificar mazelas sociais, é atingir uma individualidade libertária, é atuar no

comportamento. Suas reminiscências também são memórias populares, a música de rádio, o samba-canção, os boleros que povoavam os sonhos dos ouvintes da década de cinquenta são revisitados em suas canções, como em *Sampa*, que se desenrola sob um samba-canção, à maneira do clássico *Ronda* de Paulo Vanzolini. Ou como as referências à canção *brega* em *Pecado Original* (1978), um tema para o filme *A dama do loteação*, baseado na obra de Nelson Rodrigues e dirigido por Neville de Almeida.

A canção parte da sensualidade própria da personagem (interpretada por Sonia Braga), com uma narrativa de desejos, ilustra o drama vivenciado pela “dama”, que após ser violentada pelo marido na noite de núpcias, extravasa seu desejo brutalmente podado, sob o silêncio dos costumes, com atitudes inconsequentes, talvez um erotismo de busca por liberdade. Por isso, redimensiona-se o erotismo no cotidiano, buscando a naturalidade que lhe cabe, uma vez que “todo mundo, todos os segundos do minuto/ vive a eternidade da maçã”.

O verso intertextual (citação de uma música *brega* de Waldick Soriano) “eu não sou cachorro, não”, é uma referência àquele “desprezo que se votava as coisas como sexo, religião, relação homem/mulher”,⁶⁴ já citado por Caetano, pois é a esse mesmo nicho que um público supostamente *não-alienado* relegava a sonoridade *brega*, o gosto popular pelo sentimentalismo fácil de algumas canções populares. Uma repressão maquiada de “bom gosto”, capaz de criar esse sentimento presente no sujeito da canção: “Sonho de ter uma vida sã/ Quando a gente volta o rosto para o céu/ E diz olhos nos olhos da imensidão:/ Eu não sou cachorro, não/ A gente não sabe o lugar certo de colocar o desejo”.

Na verdade, a canção surge como um manifesto pela liberdade do corpo, apontando que “Todo beijo, todo medo, todo corpo/ Em movimento está cheio de inferno e céu”. Quando uma espécie de hipocrisia social é repudiada, como também em *A luz de Tieta* (1996), canção para a trilha do filme *Tieta*, inspirado na obra homônima de Jorge Amado, e que expõe essa repetição cotidiana do gesto de repressão do desejo, até mesmo do desejo alheio: “Toda noite é a mesma noite/ A vida é tão estreita/ Nada de novo ao luar/ Todo mundo quer saber/ Com quem você se deita/ Nada pode prosperar”. Eis que esse *todo* indistinto, esse *todo* completo, que invade o viver, esse *todo* como expressão do sempre, de “uma dor que é

⁶⁴ Veja-se depoimento de Caetano transcrito acima, na página 111.

sempre igual”, conduz à inércia quando estabelece a regularidade insuperável do tempo, do espaço ou das coisas.

Dessa maneira, a arte cantou as várias faces do automatismo e irracionalismo estrutural das sociedades modernas, capazes de projetar as vivências humanas na total falta de sentido, no vazio. Mas com o avanço da sensibilidade dita *pós-moderna* até mesmo o erotismo é transformado em uma de suas facetas. O processo de liberação sexual, a partir de 1968, ao ser acoplado aos interesses de toda uma indústria, seguiu associado “a tendência a reconstituir as *proibições* antigas para recriar as *transgressões* que dariam um sentido (desaparecido)” (LEFEBVRE, 1991:94).

Situação capaz de gerar patologias e insatisfações diversas, pois “as proibições se prolongam no seio da cotidianidade, mesmo quando suas justificações ideológicas desaparecem”. A literatura de Nelson Rodrigues, por exemplo, expõe muitas vezes essa busca surreal pela satisfação dos desejos reprimidos, com reações extremas e uma sexualidade exacerbada. É quando a “*apropriação* pelo ser humano *do seu desejo* acha-se suspensa a meio caminho entre o real e o possível, na transição entre a ação prática e o imaginário” (*Id. Ibid*): “A gente não sabe o lugar certo de colocar o desejo”. Uma situação que gera, em última instância, o desejo único de fuga do cotidiano, sensibilidade perfeitamente identificada por Henry Lefebvre, já em 1968:

Contrariando-se, opondo-se, implicando-se, misturam-se de um lado a satisfação, a procura obstinada do estado “satisfeito”, e, de outro, a insatisfação, o mal-estar. O consumo de espetáculo torna-se o espetáculo do consumo. O consumo devorador do passado (obras de arte, estilos, cidades), a saturação rápida e o tédio se encadeiam. A partir daí, como não aspirar à ruptura? Como não querer fugir do cotidiano? Bem entendido, esse desejo. Essa aspiração, essa ruptura e essa fuga são rápida e facilmente recuperáveis: organização do turismo, institucionalização, programação, miragens codificadas, colocação em movimento de vastas migrações controladas. Daí decorre a autodestruição do objeto e do objetivo: a cidade pitoresca, a região turística, o museu desaparecem sob o afluxo dos consumidores. Que acabam consumindo apenas a sua própria presença e a sua própria acumulação. (LEFEBVRE, 1991:94).

Note-se, aliás, que foi no diálogo com o cinema e o teatro que Caetano e Chico desenvolveram muitas de suas obras nesse sentido, de representação de desejos reprimidos ou vigiados. Uma das obras mais famosas de Chico é *O que será (À flor da pele)*, de 1976, para a trilha do filme *Dona Flor e seus dois maridos*, baseado também na obra de Jorge Amado, sob direção de Bruno Barreto. Nela o compositor canta toda a emoção, paixão ou desejo, que não se pode dissimular, nem sequer entender ou definir: “o que será que me dá/ [...] o que será que será/

que dá dentro da gente que não devia/ que desacata a gente/ que é revelia/ [...] o que não tem descanso/ nem nunca terá/ o que não tem cansaço/ nem nunca terá/ o que não tem limite” (HOLLANDA, 1990, CD). O clamor do sujeito da canção, suas inquietações subjetivas, está ligado intimamente com essa *infinitude*, com esse ciclo (*o todo dia*) que não tem descanso, e que nunca terá limite porque é humano.

Tal qual a obstinação tão mais presente em *O que será (À flor da terra)*, em que há um anseio comum já consagrado, portanto, irrefreável; na versão, *À flor da pele*, gravada em 1990, por Chico Buarque, há mais que uma força incontida, há uma onda de desejos e frustrações contínuas,⁶⁵ um distanciamento atestado pela dicção passionalizada, uma desaceleração que reforça a incompreensão diante do objeto. O que difere da versão *À flor da terra*, cuja tematização e aceleração rítmica atestam a presença, a força, do tal objeto oculto. Aliás, como bem observado por Luiz Tatit, em uma minuciosa análise da canção, que em suas três versões (*Abertura, À flor da terra, À flor da pele*) apresenta o mesmo plano melódico, esse algo oculto está plenamente definido, pois sob “uma saraivada de perguntas desenha-se uma afirmação cristalina” (TATIT, 2002:259).

Mas além de *O que será*, com suas significações mais amplas, Chico também visitou a temática em outra representação de subúrbio, *Suburbano Coração* (1984), canção que expõe as sobrevivências de uma repressão moral típica, até ingênua quando comparada com a posterior *erotização espetacular* da sociedade. O espaço suburbano⁶⁶, apesar de manter, supostamente, algumas características da sociabilidade *pré-espetacular*, também é o lugar de sobrevivência de uma moralidade arcaica, aquela mesma identificada por Caetano em Tietá (“todo mundo quer saber com quem você se deita”). A cantilena da vizinhança introduz a narrativa do suburbano coração (canção encomendada para o espetáculo de Maria Bethania, *A hora da estrela*, e que daria origem a uma peça de teatro de Naum Alves de

⁶⁵ Cabe notar que esse disco, de 1990 (*Chico Buarque ao vivo – Paris- Le Zenith*), resulta de um show realizado pelo artista em Paris, parte de uma longa turnê no país e no exterior que, inclusive, deu origem ao documentário *Chico ou o país da delicadeza perdida*. Apesar de ser “uma música mais livre” – sem militância para atender expectativas – algo mais dele, mais lírico – em busca da delicadeza perdida, também é o momento das ilusões perdidas, dos desejos e frustrações contínuas e irrefreáveis, de um Brasil, mais bruto, em que realidade e ficção se confundem (HOLLANDA, 1990, DVD).

⁶⁶ *Subúrbio* - apesar de o termo traduzir uma situação intermediária entre cidade e campo, desde as primeiras décadas do século passado, costuma ser usado para designar áreas servidas pela ferrovia. No Rio de Janeiro, “o setor Norte-Oeste fez com que se considerasse subúrbio um lugar onde há um serviço de transporte urbano – o trem – e onde supostamente morariam as classes sociais menos abastadas, perdendo assim o seu caráter geográfico. Já em São Paulo, subúrbios são os municípios formados a partir da construção da linha férrea que ligava a capital ao interior” (PALLONE, 2005).

Souza, em 1989): “Quem vem lá?/ Que horas são?/ Isso não são horas, que horas são?”.

O julgamento alheio, que perpassa essa narrativa, expõe a história de uma mulher solitária, à espera de um amor, o qual lhe faz uma visita - mas “as línguas vão falar” - e sob esse olhar alheio ela prepara a casa, com uma simplicidade que se confunde com seu coração: “Quando aumentar a fita/ As línguas vão falar/ Que a dona tem visita/ E nunca vai casar/ Se enroscam persianas/ Louças se partirão/ O amor está tocando/ O suburbano coração”. Assim, o subúrbio, tal qual uma cidade pequena e do interior, caracteriza-se por esse julgamento da vizinhança, e pela distância do centro: “O amor já vai embora/ Ou perde a condução/ Será que não repara/ A desarrumação/ Que tanta cerimônia/ Se a dona já não tem/ Vergonha do seu coração” (HOLLANDA, 1984, CD).

Essa *indiferença* aparece como uma conquista, um gesto de transgressão, que nada mais é que a *posse de si* pelo sujeito. É aí que encontramos na expressão artística um diálogo possível com outra tendência crítica de interpretação do cotidiano, aquela desenvolvida por Michel de Certeau. Ao deslocar “a atenção do consumo supostamente passivo dos produtos recebidos para a criação anônima, nascida da prática do desvio no uso desses produtos”, esse autor desenvolveu, em meados da década de setenta (*A invenção do cotidiano*), uma importante reflexão sobre as práticas culturais do cotidiano, voltando-se para as criações perecíveis. Elaborou, assim, uma *teoria das práticas cotidianas* para identificar as *maneiras de fazer*, as astúcias dos consumidores, uma verdadeira *rede de antidisciplina*. Modo pelo qual Lucy Giard define o projeto de Michel de Certeau, e sua intenção de refutar “as teses comuns sobre a passividade dos consumidores e a massificação dos comportamentos” (CERTEAU, 1997:27).

De fato, Michel de Certeau expõe as possibilidades contidas na observação de toda uma sociedade que não se reduz a sua estrutura de produção sócio-cultural ou às suas redes de *vigilância* (referenciando a tese de Michel Foucault), mas que abriga as “mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço” por elas organizado. É um jogo entre *estratégias* e *táticas*, sendo estas que abrigam as astúcias de jogar com os acontecimentos para transformá-los em *ocasiões*, como *performances operacionais* que permitem as vitórias do *fraco* sobre o mais *forte* (os poderosos, a doença, a violência das coisas ou de uma ordem, etc.). (CERTEAU, 1997:47).

É então que desponta uma definição de cultura popular diferenciada, pois que não mais restrita à sobrevivência de algo que deveria ser embalsamado e preservado, mas sim partindo de práticas vivas, ainda que passageiras. E, como sintetizou Jesús Martín-Barbero, “a cultura popular a que se refere Certeau é a impura e conflitiva cultura popular urbana”:

Cultura popular fala então não de algo estranho, mas de um resto e um estilo. Um *resto*: memória da experiência sem discurso, que resiste ao discurso e se deixa dizer só no relato. Resto feito de saberes inúteis à colonização tecnológica, que assim marginalizados carregam simbolicamente a cotidianidade e a convertem em espaço de uma criação muda e coletiva. E um *estilo*, esquema de operações, modo de caminhar pela cidade, habitar a casa, de ver televisão, um estilo de intercâmbio social, de inventividade técnica e resistência moral (MARTÍN-BARBERO, 2006:122).

Talvez seja esse *resto* que habita o espaço urbano/suburbano das representações de Chico Buarque e de Caetano Veloso. Diríamos, então, um *resto de estilo*, pois se para Michel de Certeau o próprio cotidiano abriga a possibilidade revolucionária (a *festa*) sob as *maneiras de fazer*, seria tal qual a reunião dos fragmentos dispersos pela cotidianidade, a re-criação dos *estilos* perdidos, como na proposição de Henry Lefebvre. Portanto, as criações anônimas e perecíveis sob a cotidianidade poderiam reanimar um *resto de estilo*. Pois bem, o artista popular é por si só um sujeito das práticas de transgressão da cotidianidade, e, além disso, pode contar outras tantas maneiras de fazer e refazer a vida.

Voltamos então a questão da *indiferença* frente a opressão exercida por determinadas estruturas sócio-culturais, agora tomando como exemplo a canção *Samba e amor* (1969), composição de Chico Buarque que expõe, dessa maneira, alguns elementos de subversão da cotidianidade. Nessa canção, a idéia de cidade para o trabalho, com sua pressa e obrigações de todos os dias, surge à memória, em seu estado latente, como ação contínua que permeia a experiência do personagem que, ironicamente, coloca atitudes extra-ordinárias de intensa significação subjetiva em meio ao cotidiano urbano apressado, mas “lá fora”:

Eu faço samba e amor até mais tarde/
E tenho muito sono de manhã/
Escuto a correria da cidade, que arde/
E apressa o dia de amanhã/
De madrugada a gente ainda se ama/
E a fábrica começa a buzinar/
O trânsito contorna a nossa cama,
reclama/
Do nosso eterno espreguiçar (HOLLANDA, 1970, CD).

A experiência do músico na cidade abarca um paradoxo, pois ao mesmo tempo que compõe o espetáculo, sua atividade é símbolo de lazer, de *festa*, por isso está presente na canção essa pressão mecânica do “mundo do trabalho”, ao qual *samba e amor* fazem contraponto, dormir e acordar tarde destoa da correria da

cidade. Note-se, entretanto, que a essa altura a intensa profissionalização do músico, exigia-lhe uma série de obrigações. Chico se via obrigado a responder as pressões do sistema - da máquina comercial e da censura. Por isso, quando o sujeito da canção desfruta de certa liberdade, “não tenho a quem prestar satisfação”, desenha-se o desejo do compositor, que neste mesmo álbum, de 1970, declarava que queria não cantar (*Agora falando sério*).⁶⁷

A *passionalização* preponderante atesta o distanciamento do personagem de seu objeto, pois ao mesmo tempo que se declara indiferente à cidade que *contorna sua cama*, sabe-se transgressor, e esboça uma dúvida sobre sua opção: “não sei se preguiçoso ou se covarde”. Sua indiferença é, por conseguinte, um desejo, constantemente criticado pela cidade fugaz, que reclama da “eternidade” do seu prazer. A interpretação de Caetano Veloso para essa canção, em 1975, dá uma tonalidade mais enfática às contradições, com voz e violão, trabalha o *silêncio/melodia do prazer* em oposição ao *ruído da cidade*. Quando a cidade “apressa o dia de amanhã”, o violão é silenciado, como que parando o tempo, e “de madrugada a gente ainda se ama”, e um novo silêncio, até que a fábrica “começa a buzinar”, quando uma breve aceleração rítmica é introduzida.

Esse jogo com as sonoridades reforça e enriquece substancialmente o *projeto entoativo* de Chico, calcado nesse desejo de prolongar o prazer, enquanto a repetição rítmica é associada aos afazeres cotidianos. Portanto, a despeito das pressões da estrutura sócio-cultural que permeia a vivência do sujeito, há uma brecha de apropriação desse espaço. Ainda que sob o chamado das obrigações da cidade, o sambista se abandona no prolongar do tempo do prazer. A canção ainda seria interpretada pelos dois artistas juntos, no documentário *Certas Palavras* (1980), de Maurício Berú, integrando em uma única performance o *projeto entoativo* da canção.

O fato é que não existe uma delimitação efetiva entre as perspectivas de Chico e de Caetano, pois, como vimos, elas se confundem em ambas as obras, mas é possível identificar uma preponderância, localizando elementos centrais de suas sensibilidades. Trata-se, justamente, da possibilidade de apreensão ou

⁶⁷ Nesse sentido, Adélia Bezerra de Menezes aponta que essa canção acabou funcionando como um “adeus à disponibilidade” do artista, pois Chico se tornou, até há pouco tempo, em todos os sentidos, um dos compositores que mais tiveram que “prestar satisfação” (MENESES, 2000:122).

representação das “artes de fazer” (a arte de andar pelas ruas, circular pelos meios de transporte, etc.), como aspecto de vivência criativa, como recurso às *táticas* de subversão da cotidianidade. Não só, evidentemente, mas como possibilidade de encontro da *festa*, pois ao cantar o “homem simples”, o homem da vida cotidiana, o artista está na verdade localizando um indício para superação de determinados problemas.

Pode-se citar o exemplo, tão bem explorado por Chico Buarque, do subúrbio, abrigando a população expulsa de regiões marcadas pela valorização imobiliária, constituído por um grande contingente de migrantes. É no trem (do Pedro ou do Malandro) que essa herança migrante perdura; sem estabilidades locais, seus usuários são errantes e, como os moradores desta cidade/bairro periférico, estão em constante trânsito. E quando a finalidade do trabalho é o próprio trabalho, a obra desvencilhada do trabalhador; quando a cidade o priva de um lugar, o próprio trem se torna um lugar de vivência e apropriação, através de uma identidade simbólica. Neste sentido, *Pedro pedreiro* aparece como o símbolo de um problema muito maior, “maior do que o mar”.

É uma identidade fragmentada que se constrói através dos vidros estilhaçados de um trem: viadutos, passarelas, *shoppings*, contrastando com as fábricas desativadas, as ruínas urbanas e suas pichações, os trens abandonados com estruturas corroídas pela ferrugem, as habitações clandestinas, os armazéns ferroviários com as portas lacradas, tijolo e cimento onde antes haviam janelas. Enfim, a estranha sensação de que algo foi emudecido. Essa identidade é que interessa ao artista resgatar, mesmo que a partir das sobrevivências de um suposto arcaísmo, de uma realidade ainda carente das supostas consequências do *desenvolvimentismo*. No entanto, tão menos refém do processo de fetichização do mercado e tão mais próxima de relações sociais originais, quiçá populares.

Sabe-se, todavia, o quão difícil é a esse mesmo artista captar a realidade que lhe é estranha, daí a postura não menos crítica de buscar na individualidade as consequências da submissão à cotidianidade. Tudo porque a narrativa de um cotidiano suburbano não deixa de ser uma idealização, por maior que seja a atenção devotada à observação dessa realidade/representação. Por isso, a vida cotidiana do jovem de classe média, errante pela metrópole, constitui-se apenas como o outro lado da representação. Pois, também de sua observação, o uso marginal do espaço urbano aparece como estado crítico, de indivíduos

alienados até mesmo de sua própria existência, como se percebe nas obras mais recentes de Caetano Veloso (de *Fora da Ordem* ao *O Herói*).

Com isso, apontamos as perspectivas de Chico e Caetano como complementares, quando as conseqüências da sociedade de consumo são igualmente captadas, como a separação do indivíduo de suas práticas sociais. Assim, como Guy Debord já assinalou, instala-se um processo que reforça “esse vivido individual da vida cotidiana separada”, quando esta fica sem linguagem; sem conceito, sem acesso crítico ao seu próprio passado, não registrado em lugar algum: “ele não se comunica. É incompreendido e esquecido em proveito da falsa memória espetacular do não-memorável” (1997:107). Daí a constante referência à memória, à experiência do tempo em diversas canções, pois é justamente nessa falta de comunicação que reside a opressão, como se todos se debatessem dentro do “tijolo de cristal”, pertinente metáfora de Cortázar para definir a sociedade de consumo, seu espetáculo emudecido.

No mesmo sentido, o conto de Cortázar oferece uma perspectiva, pois há um sonho do personagem, um desejo ou certeza de que é possível criar, ainda que sob a cotidianidade:

quando abrir a porta e assomar à escada, saberei que lá embaixo começa a rua; não a norma já aceita, não as casas já conhecidas, não o hotel em frente; a rua, a floresta viva onde cada instante pode jogar-se em cima de mim como uma magnólia, onde os rostos vão nascer quando eu os olhar, quando avançar mais um pouco, quando me arrebrantar todo com os cotovelos e as pestanas e as unhas contra a pasta do tijolo de cristal, e arriscar minha vida enquanto avanço passo a passo para ir comprar o jornal na esquina. (CORTAZAR, 2008:4).

Ainda que essa opção seja apenas comprar um jornal na esquina, é na maneira de fazê-lo que está a “revolução”, o convite a não resistir aos delicados atos cotidianos que podem, sim, tudo transformar a despeito do chamado, sempre presente, da eficácia e da norma aceita para se debater “convenientemente” dentro do “tijolo de cristal”.

Quero que você venha comigo todo dia

A norma, a eficácia, a repetição, a disciplina e a obrigação, eis um tal *cotidiano*, que prescinde do *lazer*, da *festa*, ou que mesmo esta normatiza. A experiência do cotidiano passa a ser frequentemente associada à rotina e à

exploração do trabalho. A opressão do cotidiano, que, na verdade, é uma opressão gerada por uma estrutura social específica, é traduzida em cotidianidade, aparecendo na espera do trem, nas filas, vilas, favelas. É nesse dia-a-dia que aflora a sensibilidade para um *tempo imposto*, ou para um *tempo livre* esvaziado de sentido, pois que orientado e vigiado. Um cotidiano, ainda que equivocadamente, começa a se definir pela sensibilidade, como tantos artistas cantam, pintam e escrevem, pois, a arte, como as canções de nossos dois compositores, já aponta a *situação* e, dentro dela, a *saída*.

Em 1971, Chico Buarque compôs *Cotidiano*, uma canção-síntese para essa sensibilidade comum, pois tantos outros artistas a representavam de maneiras diversas, em tempos diversos. Basta citar dois exemplos. Primeiro um filme de Alberto Salvá, *Um homem sem importância* (1971), relato autobiográfico que expõe um dia na vida de um jovem desempregado (interpretado por Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha), vítima da circularidade de um sistema que exclui, a cada dia. A narrativa cinematográfica está associada diretamente às canções de Denoy de Oliveira, cujos versos anunciam o tema da história: “das gentes que precisam trabalhar/ pra pagar o prato de ontem”. A canção até parece dialogar com *Pedro pedreiro* ou *Cotidiano*, mas a narrativa expõe uma consciência crítica própria do compositor, uma linguagem mais próxima da denúncia da *canção de protesto*, do que das *canções-vivências* de Chico Buarque:

[...] quantos vão sofrendo neste mesmo trem/ cantando e rindo sem saber porque [...] hoje eu vou viver um dia bem banal/ vou deixar pra lá toda alegria maior/ o feijão com arroz é um prato excepcional/ e a fantasia colorida está enxugando o chão/ sem carnaval [...] nem feliz nem triste/ e amanhã se eu acordar/ vou tentar mais uma vez (in SALVÁ, 1971, Película Cinematográfica).

A mesma *espera*, a mesma *dor*, e, como nas primeiras canções de Chico, é o *carnaval* o único consolo, ainda que provisório. Contudo, essa percepção não é apenas *fruit de l'air du temps*, ela permanece em diversas representações artísticas até nossos dias, como atesta nosso segundo exemplo, a canção *Seis Horas* (2011), de Kleber Albuquerque e Adolar Marin:

Seis horas da manhã/ Aurora faz o café/ Arlindo esquentando a Kombi/ Luzinete vai a pé [...] Pra viver de faz-de-conta/ Trabalhar pra pagar conta [...] Tem fila pra procurar/ Patrão [...] Acorda, Zé/ Acorda, Mané (ALBUQUERQUE, 2011, CD).

O carnaval não é citado na letra dessa canção, mas a aceleração rítmica, com ênfase percussiva, desponta nos versos “pra viver de faz-de-conta”, uma tematização que remete ao samba, associando uma ilusão que já não espera pelo

carnaval, está presente no dia-a-dia. Assim, esse jovem compositor inspirado pela tradicional MPB, apresenta a consolidação de um processo apontado em tantas canções de Chico e de Caetano, como também em tantas teorias do cotidiano. Ainda a *sociedade do espetáculo*, com seu “quadro a cintilar/ Vendendo ilusões/ A quem não pode pagar”, diz a letra de outra recente canção de Kleber Albuquerque e Zeca Baleiro, *Tevê* (2011). É quando o “lazer não é mais festa ou recompensa pelo labor, também não é ainda a atividade livre que se exerce para si mesma. É o espetáculo generalizado: televisão, cinema, turismo” (LEFEBVRE, 1991:62).

Esse desassossego que habita o fazer artístico, remete, portanto, ao fato básico para um encontro com a *festa*, a consciência de que “a vida cotidiana não está ‘fora da história’, mas no centro do acontecer histórico; é a verdadeira essência da substância social (HELLER, 2008:34). De acordo com Agnes Heller, o artista se converte, em suas fases produtivas, em representante do gênero humano, aparecendo como protagonista do processo histórico global, mas “toda obra significativa volta à cotidianidade e seu efeito sobrevive na cotidianidade dos outros” (2008:43). Por isso, não é difícil entender a relevância atribuída ao artista popular, como arauto de tantas vivências.

Em 1972, esses debates teóricos sobre o cotidiano já estavam em curso e o turbilhão de transformações culturais que caracterizaram o 1968 pelo mundo também tecia um novo contexto de atuação para os jovens artistas brasileiros, que então enfrentavam uma tensa censura sob o governo ditatorial brasileiro. Pouco após a volta do exílio, Chico e Caetano gravaram um LP, *Chico e Caetano juntos e ao vivo*, no Teatro Castro Alves, de Salvador, em novembro de 1972. Nesse álbum, aproveitando-se do popular confronto realizado pelo público e imprensa, buscaram dirimir quaisquer conflitos entre seus projetos artísticos, ao mesmo tempo em que intensificaram suas posições críticas, explorando as possibilidades de *performances* mais agressivas no palco.

Eis um segundo momento de encontro entre os dois artistas (se considerarmos a fase dos festivais como um primeiro encontro, ainda que indireto), no qual, estrategicamente, souberam aproveitar os diversos confrontos que foram explorados e criados entre eles. No *show* de 1972 são interpretadas as canções

Você não entende nada (de Caetano) e *Cotidiano* (de Chico Buarque), um encontro mais direto de complementaridade entre as duas óticas sobre o cotidiano, uma vez que a canção de Caetano remete justamente àquele jovem de *Alegria, alegria*, insatisfeito com a cotidianidade e que visa a transformação pelo comportamento, *por que não?* Sua realidade é mesmo aquela cantada por Chico Buarque em seguida, mas sob uma ótica mais crítica, quando diz: “Quando eu chego em casa nada me consola/Você está sempre aflita/Com lágrimas nos olhos de cortar cebola/ Você é tão bonita/ Você traz a coca-cola, eu tomo/ Você bota a mesa, eu como/ Eu como, eu como, eu como, eu como/ Você!” (HOLLANDA, VELOSO, CD, 1972).

A transformação do comportamento está nesse jogo de palavras com “eu como”, que em seus sentidos antropofágico e erótico, atribui um caráter mais arredo ao personagem, que diante da sequência de gestos cotidianos, pressupõe que nada o consola. Eis novamente as referências a produtos industriais, a gestos cotidianos repetidos, levando a uma superação pela decisão de tudo abandonar, de transformar: “Eu quero é ir-me embora/ Eu quero dar o fora”. Ao mesmo tempo em que apresenta um convite à transformação, por meio de uma reflexão, envolvendo o desejo do narrador, e pela ação, “quero que você venha comigo”, embora tudo se mantenha sempre no plano do desejo.

Note-se, portanto, que essa solução não é atingida (assim como em *Alegria, alegria*), pois, ao final, uma tensão se estabelece pela repetição infinita, justamente quando o samba recebe maior marcação, com a introdução do chocalho, revelando o distanciamento contínuo do objeto desejado. Aí o desejo (em ritmo mais lento, de disponibilidade) se transmuta em espera (mais veloz, mais automática), numa *espera* como a de *Pedro pedreiro*, é quando Chico Buarque começa a acompanhar a melodia, introduzindo *Cotidiano*. Aliás, essa longa introdução é na verdade um processo de adaptação de tom, Chico subiu um tom para poder acompanhar Caetano. Ocasão em que descobriu essa possibilidade em sua voz, o que para Caetano já era muito natural, visto que o falsete lhe permitia atingir um patamar bastante agudo.

Cotidiano é ainda mais pessimista, não exhibe uma possibilidade de transformação sob a cotidianidade, e uma aceitação muda perpassa a narrativa. Na verdade é a rotina que oprime o personagem, uma rotina que exclui ação para si: “todo dia ela faz tudo sempre igual”. A realidade pressuposta é representada, mas não propõe alternativas, ainda que o personagem destaque que “todo dia eu só

penso em poder parar/ Meio-dia eu só penso em dizer não”, em seguida, lembra-se “depois penso na vida pra levar/ E me calo com a boca de feijão”. Um processo que retrata bem o período pelo qual passava o Brasil e o próprio compositor, que desde seu quarto LP (*Chico Buarque de Hollanda n.4* – 1970) já esboçava um abandono de toda a esperança carregada pela música. Agora o cotidiano era mais penoso; agora a massificação cultural já suplantava os valores que poderiam motivar sujeitos, como o narrador de *Cotidiano*, a parar; agora o artista não tinha mais sua voz, calada sob a censura do governo militar.

Por isso, na gravação ao vivo, uma alternativa só ressurge ao final com a proposta de Caetano: “eu quero ir-me embora e quero que você venha comigo”. Aí a complementaridade entre as duas propostas: “eu quero que você venha comigo todo dia”, uma circularidade negativa que acaba envolvendo as duas perspectivas, mostrando o peso da cotidianidade nas escolhas coletivas (como em Chico) e individuais (como em Caetano). Diferentemente da primeira fase de ambos os compositores, quando vislumbravam alternativas, ainda que de distante concretização, um certo *desespero* caracteriza a presente crítica ao cotidiano.

O disco inteiro apresenta uma linguagem de desespero, tanto nas interpretações críticas de Caetano, que “lê” de maneira singular o texto das canções, atribuindo uma batida lerda e monótona até aos sambas-rasgado (como em *Partido alto*), quanto nas versões “agudas” de Chico. Este, em *Você não entende nada/Cotidiano*, compõe uma interessante performance com Caetano, que aumenta o *tom/altura* do canto na medida em que os versos da canção propõem transformações, “eu quero que você venha comigo”. Até que ao final volta a atingir uma *altura* compatível com a de Chico, o qual retroage para um canto passional, porém aos gritos, enfatizando o desespero diante da cotidianidade. Consolida-se, assim, uma aproximação sensível entre as duas perspectivas (note-se que a composição de Caetano foi inspirada em *Com açúcar, com afeto*).⁶⁸

Chico realiza, então, uma adaptação entoativa, uma apropriação de sua própria composição, mantendo assim seu projeto de uma arte mais popular, para ser usada.⁶⁹ Dessa maneira, a *rede de recados* permanece em funcionamento, e nela os

⁶⁸ Sobre a relação entre *Com açúcar, com afeto* e *Cotidiano*, Chico diz: “é a mesma mulher. Não há dúvida nenhuma. Quando ela morde com a boca de pavor, ela no fundo está manifestando talvez o mesmo sentimento de aflição, de angústia, que sente a mulher de *Com açúcar, com afeto*, que abre os braços para ele depois de um dia inteiro de solidão”. (Entrevista do Chico no encarte do Programa do show *Chico, Nara e MPB4*, de 1973 (HOLLANDA, 1973b).

⁶⁹ De fato, Chico sabe, aprendeu com Vinícius de Moraes, que a maneira de se cantar é que faz o discurso da canção. Contudo, da mesma maneira, também ofereceu alguns “ensinamentos” a

dois compositores encontraram o ponto de junção entre suas críticas sociais e subjetivas. Nesse, sentido, uma canção/metáfora, que citamos, mas que novamente se apresenta como bastante representativa, é *Janelas Abertas n°2*, de Caetano Veloso, interpretada por Chico neste disco de 1972, quando o artista revela seu projeto de extroversão da cultura. Se até então Chico e Caetano apresentavam discordâncias no que tange à relação entre música popular e mercado, nesse encontro de 1972 as “janelas” foram sendo sucessivamente abertas para a reflexão dos compositores sobre o mundo “lá fora”, ainda que este se realizasse nas instâncias mais íntimas da cotidianidade, e que o artista tivesse que abrir as “portas que dão para dentro”, para só então abrir as janelas, revelando tantas “carolinas” e “margarinas” a serem precisadas pelo/no fazer da canção, no tempo indefinido entre *realidade e representação*.

Aliás, esse paralelo entre *Você não entende nada* e *Cotidiano*, pode ser observado também a partir das imagens das canções, dos seus espectrogramas. Para isso, de cada uma das duas músicas foram extraídos dois trechos, um do segmento inicial, outro do segmento final:

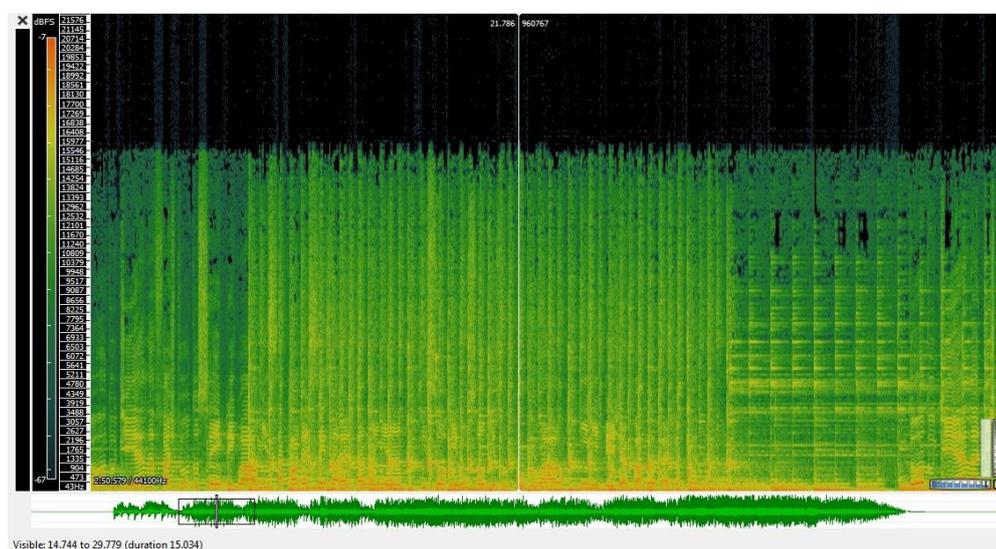


Figura 10 – Cotidiano (segmento inicial) – 1971
(Espectrograma: Free Software Sonic Visualiser, University of London)

Vinícius, quando discordaram a respeito da letra para *Valsinha* (1971). Explicou: “a turma gosta da *Valsinha*, é por isso que estou puxando sardinha para o lado da minha letra, que é mais simplória, do que pelas suas modificações que, enriquecendo os versos, talvez dificultem um pouco a compreensão imediata. E essa valsinha tem um apelo popular que nós não suspeitávamos” – Carta ao Vinícius – 1971. (in ZAPPA, 2008:98).

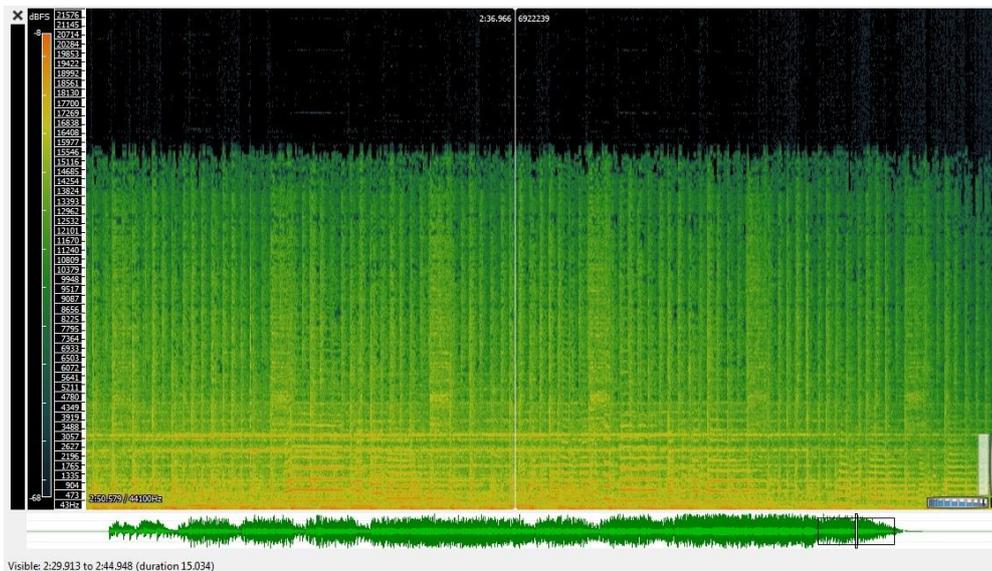


Figura 11 - Cotidiano (segmento final) – 1971
 (Espectrograma: Free Software Sonic Visualiser, University of London)

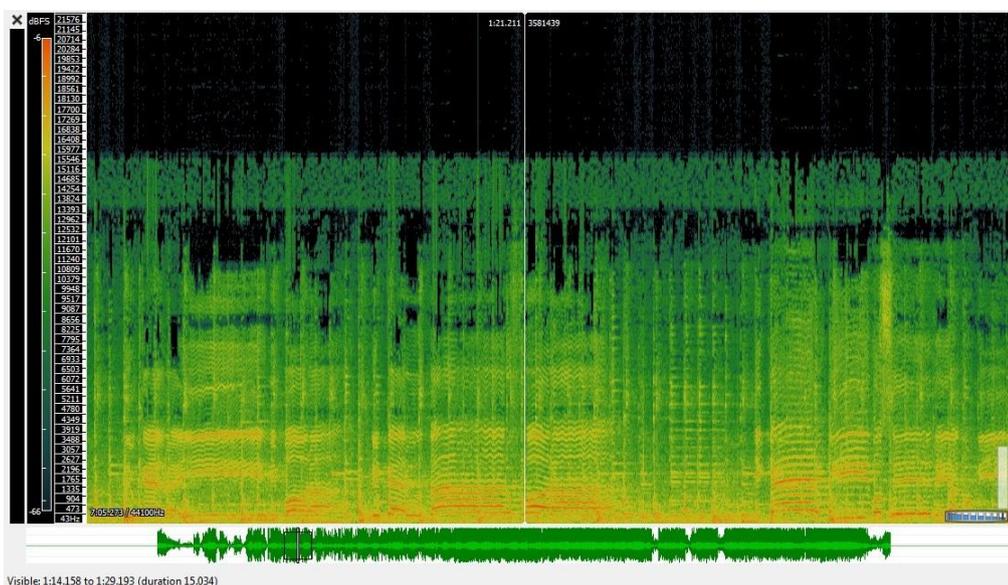


Figura 12 – Você não entende nada/Cotidiano (segmento inicial) – 1972
 (Espectrograma: Free Software Sonic Visualiser, University of London)

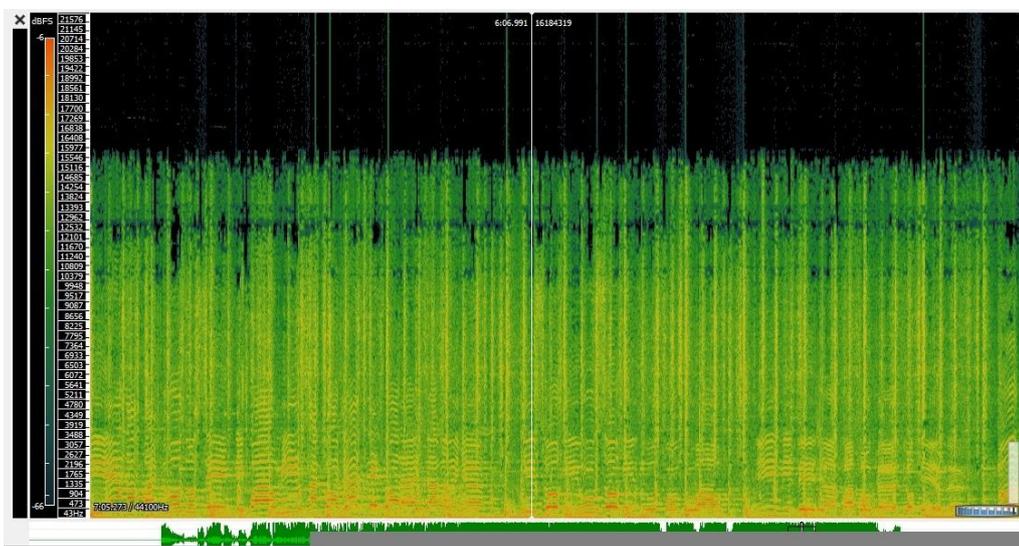


Figura 13 – Você não entende nada/Cotidiano (segmento final) – 1972
 (Espectrograma: Free Software Sonic Visualiser, University of London)

A versão trabalhada de *Cotidiano* está no registro fonográfico de 1971, visto que apresenta, de maneira mais clara, informações que são diluídas na versão conjunta com Caetano. Contudo, considerando-se que a gravação do *show* de 1972 transmite características preponderantes da estética de Caetano, e que este não realizou nova gravação para *Você não entende nada*, essa canção é avaliada nesse registro único. Em que se pese a existência intertextual dessa canção, seu diálogo direto com a obra de Chico aparece como um amálgama necessário. Não por acaso, ao cantar *Você não entende nada*, no trio elétrico em Salvador, no carnaval de 2010, Caetano termina com o complemento *buarquiano*: “eu quero que você venha comigo *todo dia*”.

A breve comparação entre os dois pares de espectogramas, sugere que cada uma das peças está relacionada às diferentes realidades estéticas que formam o ponto de partida de cada uma delas. O exemplo do Chico Buarque evidencia, por meio da sequência de barras e linhas verticais, a regularidade da marcação e das pulsações básicas do samba. O espectograma até mesmo retrata a sequência da base métrica de 16 pulsações mínimas, que, conforme já mencionado anteriormente, serve de “alegoria sonora” para a repetição infundável das coisas do cotidiano (“todo dia ela faz tudo sempre igual”). Além disso, estão claramente visíveis duas dessas unidades métricas que se repetem no primeiro segmento do espectograma referente à música do Chico, enquanto no segundo segmento, esses ciclos estão subsumidos na difusão de sonoridades emitidas por metais e outros instrumentos elétricos, como se percebe na propagação acústica representada pelas linhas horizontais em tom amarelo.

Vistos por si só, sem qualquer informação acerca da música e do contexto que retratam, esses espectogramas teriam muito pouco a dizer. Neste caso, porém, ilustram, de forma evidente, e até mesmo ampliam o que a pesquisa já levantou até o momento. Novamente o espectograma referente à música do Caetano já diz muito por si: há uma “desordem” na utilização dos recursos sonoros, mesmo levando-se em consideração todas as “sujeiras” e ruídos naturalmente presentes em gravações de *shows* ao vivo. Torna-se, porém, até mais conclusiva, quando justaposta à obra do Chico Buarque, devido à diversidade de expressão sonora a que Caetano recorre. Enquanto as ilustrações de *Cotidiano* permitem visualizar a repetição, o ciclo e sua marcação com a percussão, a ilustração de *Você não entende nada*, na figura 13, mostra uma base acústica menos regular.

Por isso, é interessante observar na imagem do segmento final de *Você não entende nada/ Cotidiano*, trecho em que, evidentemente, aparece a canção de Chico, como uma certa regularidade é estabelecida, sugerindo que, de fato, um diferencial no tratamento estético do som acompanha o fazer de cada um de nossos dois artistas. Contudo, espectogramas de expressões sonoras não se restringem a representar a peça, a composição, pois uma realização (apresentação, *show*) específica pode se diferenciar muito da outra, diluindo características que depois, ao se analisar a ilustração, não permanecem mais visíveis. A imagem sonora fica impregnada, portanto, não apenas pelas estruturas sonoras em si, mas essencialmente, também, pelos arranjos da respectiva versão da música analisada.

Além disso, na peça em questão, já em estúdio essas gravações foram muito alteradas em função das exigências da censura, pois toda vez que apareceram termos vetados ou palavrões, estes foram abafados com as palmas do público, uma montagem que, infelizmente, deturpa a percepção da *performance* original de palco. Por outro lado, essa combinação entre *performance* ao vivo e mixagem de estúdio, também revela elementos importantes do contexto histórico. Pois, examinar a questão, até que ponto as estruturas musicais confirmam ou então ilustram as observações acerca de características culturais e sociais, é possível graças a recuperação de “paisagens sonoras”, seja por meio de testemunhos auditivos, seja por meio de espectogramas, ou melhor, a partir da interlocução entre as duas experiências (*registráveis*) de fruição analítica das canções.

De tal modo, essa série de imagens de espectogramas, que apresentamos, demonstra bem como a parceria no palco entre Chico e Caetano diluiu os elementos que reconhecemos anteriormente, como em *Roda viva* e *Podres Poderes*. Apesar de que a observação um pouco mais minuciosa da figura 13 já possa trazer à tona os respectivos elementos acústicos de relevância de um e do outro autor, em especial, na relação com a regularidade rítmica, explorada tradicionalmente por Chico, e experimentada de diferentes maneiras por Caetano. Enfim, com essa última sequência de *imagens acústicas*, acreditamos ilustrar brevemente algumas das questões que discutimos ao longo deste trabalho.

Assim patenteando o processo de elaboração das representações artísticas de nossos dois compositores. Para que na segunda versão da música, gravada pela dupla em 1986, apesar das diversas transformações que a obra de ambos os artistas sofreu, se possa verificar essa continuidade da crítica da vida

cotidiana, ou melhor, da cotidianidade. Desse segundo encontro só há o registro em vídeo, as imagens do *Programa Chico & Caetano*. Gravado no Rio de Janeiro, o programa tinha a objetivo de representar um ponto de encontro entre amigos, e, mais uma vez, as *personas* de Chico e de Caetano se prestavam como a expressão perfeita para esse objetivo geral de confraternização.

Por isso, é certo que a reversão performática, a troca de interpretações da canção, com Chico cantando Caetano, e vice-versa, representaria a consolidação dos entrecruzamentos das duas trajetórias, revelando outra apropriação possível. Ademais, de acordo com o novo contexto que então se esboçava (após a abertura política no país), simplesmente pela postura e entonação diferenciada (*performance*), a canção adquiriu primordialmente o sentido comemorativo (notando-se que o novo arranjo apresentava uma aceleração rítmica, partindo de uma interpretação mais entusiasmada e alegre, assim como em *Festa Imodesta*). Portanto, a *feira* vai ressurgir no gesto dos compositores, em seu encontro supostamente harmônico e complementar, como ênfase no papel do artista popular nesse processo crítico que visa a transformação.

Algumas ressalvas se fazem, entretanto, necessárias. Cumpre lembrar que na década de oitenta, o músico popular ainda gozava de grande projeção política, sobretudo aqueles que representaram a MPB em seu nascedouro (fins da década de sessenta), mas agora o chamado *rock brasileiro* conquistava espaço, com uma sonoridade diferenciada, mas ainda voltada para a crítica social. Diante disso, o programa de Chico e Caetano visava mostrar diálogo com a tradição e com as novidades na música popular, aquela “linha evolutiva”, desde Tom Jobim até Cazuza e Luis Caldas. Mas esse tom comemorativo do programa abriga também um caráter próprio do período, da já nascente sensibilidade pós-moderna.

Já estava em curso uma situação de marginalização da história, a hipervalorização do tempo presente, com exclusão da memória e descaso com o futuro, em detrimento de retrospectivas ou prospectivas críticas da sociedade. Até mesmo, ou principalmente, as políticas de Estado seguiam nessa perspectiva, veja-se o exemplo da *Lei da Anistia*, de 1979, que, apesar dos supostos benefícios imediatos, contribuía com esse processo de esquecimento. Os conciliadores, que no mundo todo ganhavam projeção, eram os agentes de um esquecimento programado para se adaptar ao mercado de bens de consumo, políticos e culturais. A cultura *pop* atingia seu ápice, absorvendo toda manifestação crítica de outrora, incluindo as

imagens da *Coca-Cola*, do *Che Guevara* e/ou do *Michael Jackson* na mesma prateleira (não à maneira tropicalista). A chamada *hegemonia cultural da esquerda* começava a se desmantelar frente aos ideais neoliberais que vicejavam com Margaret Thatcher e Ronald Reagan.

Mas é entre os franceses que o ato de comemorar vai ganhar novos sentidos, quando da comemoração cívica dos duzentos anos da Revolução Francesa. Proclamou-se o consenso republicano, sob o *slogan* da *França Unida*. Era o esvaziamento do significado revolucionário, já que todas as contradições e dicotomias teriam sido superadas, não haveria mais o que se buscar nessa memória. Esse é o exemplo mais patente de reversão de significados do ato comemorativo, antes associado à *festa*, à *posse de si* pelos atores sociais, ao extraordinário do cotidiano, mas agora, como questionado por Irene Cardoso, em sua reflexão sobre os sentidos da comemoração do 1968, nota-se que:

Diante da situação contemporânea da marginalização da história e da memória, simultânea à aceleração das comemorações, é preciso perguntar então se estas comemorações não vêm justamente substituir a perda de sentido da história e da memória e do próprio acontecimento. Comemora-se porque esse sentimento está perdido, mas mais do que isso, para que continue perdido. O que se comemora é o sentido do próprio presente (CARDOSO, 2001:204).

Essa breve reflexão é importante para esclarecer parte do contexto que envolveu a criação do programa de televisão conduzido por nossos dois compositores. Colocar em questão todo esse sentido de apogeu e reverência às suas trajetórias, propicia um olhar mais atento à cenografia e *performance* desenvolvidas para o Programa, como elementos que podem apontar para dados relevantes não só da constituição das *personas* de Chico e de Caetano, como também dos percursos da cultura brasileira no período.

Já vimos, no primeiro capítulo, como até mesmo o vestuário aparecia como expressão de suas *personas*. A amizade entre os dois artistas é destacada como cumplicidade em palco, quando os dois se encaram, como que compartilhando da necessidade de anuência do outro, ao cantar sua música. E, por fim, a reconciliação, cantada e festejada entre suas *personas*, até mesmo entre Chico, Caetano e a TV Globo, é o mote que “embala” o programa, primeiro ao colocar na abertura o crachá do artista (com número funcional, na empresa Rede Globo), e depois ao intercalar seus nomes no logotipo do programa, como uma aliança, como se pode observar nos fotogramas a seguir:



Chico Buarque e Caetano Veloso –
Compositor /Apresentador da Rede Globo
(Fotograma: HOLLANDA, VELOSO, 1986, Vídeo)



Logotipo do Programa Chico & Caetano
(Fotograma: HOLLANDA, VELOSO, 1986,
Vídeo)



Performance de Chico e Caetano para *Você não entende nada/Cotidiano*,
Com o chamado final: "Venha Comigo!!!"
(Fotograma: HOLLANDA, VELOSO, 1986, Vídeo)

Destaque-se também a cenografia de Mario Monteiro, com um palco em preto-e-branco com o fundo encoberto, por vezes, por uma névoa, dando destaque com alguns fochos de luz sobre os artistas. Precisamente como vemos no fotograma acima, Chico e Caetano iluminados. Eis a consolidação, ou imagem da consolidação do papel do músico popular na sociedade brasileira, já sem as antigas contradições, ligado, primordialmente, à *festa*. Seria uma conquista, mas talvez uma expressão de esvaziamento das significações culturais que envolveram suas *personas*.

Isso se levarmos em conta que após esse período, ambos terão projeção reduzida (não só em termos de venda de discos, mas de influência na mídia popular) na *rede de recados* da música (e do mercado), sob a explosão de ritmos e sonoridades que caracterizou a década de noventa, sob o gosto fácil do *pop*, e sob os “novos” gêneros (romântico, sertanejo ou pagode, entre outros). Some-se a isso que, na ocasião, despontava a figura do artista como depositário da alegria dessa nova *feira*, quando até mesmo Pablo Milanés ou Mercedes Sosa, ao comparecerem no Programa (que ainda era alvo da Censura da Polícia Federal, que vetou a execução da canção *Merda*, de Caetano Veloso), era muito mais como sugestão de um clássico de prestígio, do que da crítica social, que tanto representavam.

CAPÍTULO III

Cantando a cultura brasileira: propostas e performances na cidade dos artistas

Consultem sua experiência; e constatarão que só compreendemos os outros, e que só compreendemos a nós mesmos, graças à velocidade de nossa passagem pelas palavras. Não se deve de forma alguma oprimi-las, sob o risco de se ver o discurso mais claro decompor-se em enigmas, em ilusões mais ou menos eruditas.

Paul Valéry - 1939

De fato, a velocidade de passagem pelas palavras é um dos parâmetros essenciais à apreensão efetiva das entonações definidoras dos significados que perpassam o cotidiano e a cultura. Não por acaso as canções revelam-se capazes de aprofundar essa sensibilidade ou percepção de realidades específicas. Mais do que isso, abarcam identidades, como aquela revelada na *performance* de Caetano Veloso para *A volta de Asa Branca*, uma ênfase difusa sobre o sotaque que nada mais é que a melodia de algum lugar. Ou mesmo a violência também difusa que emana das narrativas de Chico Buarque sobre o operário em construção. Cada um a sua maneira, fazendo-se artista no espaço urbano, lapidando linguagens e gestos para uma “cidade dos artistas”, sem males definitivos.

O encontro com uma linguagem própria foi fundamental na definição dos percursos artísticos de Caetano e de Chico, incluindo toda a experiência conquistada desde os festivais, da temporada de exílio, até a volta, um tanto desconfiada, para um Brasil imerso na ditadura militar. Não por acaso, Vinícius de Moraes aconselhou Chico a voltar fazendo barulho, daí o disco já preparado na Itália, era a *linguagem da fresta* que dava continuidade à *rede de recados*. E várias foram as situações desconfortáveis às quais os artistas eram submetidos pela repressão nesse período. Um dos exemplos mais expressivos ocorreu no *show*

promovido pela *Phonogram* (atual *Universal*) em 1973, no Anhembi, em São Paulo - *Phono 73: o canto de um povo*.

Nesse evento, diversos artistas como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Odair José, Sérgio Sampaio, Toquinho, Vinícius de Moraes, Erasmo Carlos, Raul Seixas e outros, todos contratados pela gravadora, apresentaram-se numa clara atitude de incômodo com a ditadura, que intensificava a censura. Foi nessa ocasião que Chico Buarque e Gilberto Gil tiveram seus microfones desligados ao tentar cantarolar a canção *Cálice*. Mas é, sobretudo, a distensão estética, a postura em palco, a ebulição que as *performances* podiam provocar, que causaram maior entusiasmo, enfim, a transmutação da arte em comportamento, uma ciência herdada das seminais experiências tropicalistas.

Foi então que Caetano realizou uma de suas melhores *performances* ao cantar *A volta da Asa Branca* de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, incluindo ruídos e cantorias de cegos, improvisos e citações, numa interpretação inusitada daquele clássico. Surpreendeu também ao cantar ao lado de Odair José a canção brega *Eu vou tirar você desse lugar*. Aliás, tinha também a intenção de voltar do exílio fazendo barulho, por isso a sequência de *shows* e discos polêmicos. Do disco *Transa* (1972) ao *Araçá Azul* (1973), que, esbanjando experimentalismos, não foi bem recebido pelo seu público, já profundamente habituado às combinações *pop* de seus discos anteriores, enquanto nesse novo trabalho, são entoados diversos sons, grunhidos, trechos de canções tradicionais e “sujeiras sonoras”, numa combinação de reminiscências, de experiências de infância do compositor.



Caetano Veloso interpretando *A volta da Asa Branca* no *show Phono 73*
(Fotograma: MIDANI, 1973, DVD)



Chico Buarque tentando cantar *Cálice* no *show Phono 73*
(Fotograma: MIDANI, 1973, DVD)

O fato é que em *Araçá Azul*, Caetano coloca radicalmente sua experiência musical, seu modo de representação artística. Assim, como Chico Buarque vai encontrar sua expressão singular no disco *Construção*. Logo de início, ambos os compositores possuíam seus respectivos *projetos* artísticos, que foram ganhando contornos mais claros ao longo de suas carreiras. Nesse período seguinte (*Araçá Azul* e *Construção*), já se pode vislumbrar os caminhos de uma definição estética, a conquista de uma *linguagem* própria claramente delineada. E numa terceira etapa, agora submersos no irrefreável contexto político-social de fins da década de setenta, a consolidação de um *lugar* na sociedade.

É dessa maneira, tal qual um percurso de *memória* ou de *canção*, com seus desvios, subterfúgios, labirintos e sua presença contínua na significação da vida; como contornos de sensibilidades, que independem de objetividade diacrônica, mas que brotam da subjetividade da *escuta*, enfim, das *maneiras de fazer* do cotidiano, que buscamos, neste capítulo, expor os percursos de nossos dois artistas pela cultura brasileira. Observar, por conseguinte, os entrecruzamentos diversos envolvendo o *projeto*, a *linguagem* e o *lugar* social do músico popular.

Primeiramente, deve-se notar que uma *postura* mais despojada vai predominar no período pós-exílio, Chico Buarque também deixa o cabelo crescer, adota o bigode, roupas mais coloridas e, sobretudo, um estilo mais enfático ao cantar. Nestes termos é que o show *Phono 73* representou um marco estético e ideológico, ao consolidar uma mistura de gêneros, tal qual a proposta tropicalista (resultado talvez inesperado pela gravadora, ao juntar todo o seu leque de contratados), permitindo certa liberdade *performática*, sobre a qual a censura não podia atuar de maneira tão contundente como o fez na apresentação de Gilberto Gil e Chico Buarque.

Diante dessa confluência de interesses (talvez um estado de exceção, talvez a revelação de uma essência comum), é importante observar, mais uma vez, que a *representação* artística, ou mais especificamente, a *criação*, não aparece, simplesmente, como resultado de uma escolha estética pura. Ela compõe parte de um todo social, capaz de caracterizar uma época. E a unidade de uma época, como observou Pierre Bourdieu, “é menos uma cultura comum que a *problemática* comum que não é outra coisa do que o conjunto das tomadas de posição ligadas ao conjunto das posições marcadas no campo” (1983:168). É, por isso, que ao longo deste estudo procuramos apresentar e analisar as diversas facetas que envolvem a

trajetória artística de Chico ou de Caetano, ou de ambos, visto que atuantes no mesmo *campo de produção artística*.

O que demonstra a pertinência do plano analítico de Bourdieu também para estudos como este, porém, sem adentrar em procedimentos conceituais, tencionamos destacar tão somente sua sugestão de que, na verdade, é uma *problemática* o que motiva as tomadas de posições, definindo o lugar intelectual do sujeito no contexto que, até o momento, estamos denominando *esfera pública*. A partir disso, uma *cultura popular urbana* se depreende das obras e trajetórias artísticas em questão, como uma idéia, como um valor, como um contexto, e como uma historicidade. Mais do que isso, desponta uma reflexão ampla sobre a cultura brasileira, uma *tomada de posição*, em especial sobre a idéia de Brasil. Como já observado por José Miguel Wisnik, “não é difícil perceber que, às vezes, Chico Buarque faz como se virasse, com uma canção, a página da história”. Suas canções,

[...] ao mesmo tempo em que assinalam acontecimentos da vida brasileira nas últimas décadas, são elas próprias acontecimentos marcantes que se vão formulando para nós; em tempo real; e em tempo simbólico [...]. Nelas, a grande história vem sempre repassada pelas pequenas experiências, essas por sua vez reveladoras da vida coletiva de um modo inesperado (WISNIK, 2004:244-245).

Promovendo esse tipo de *escuta*, a obra de Chico Buarque vai lançando dados sobre a cultura, justamente sua intenção de mostrar, observar determinadas situações, tal qual um jornalista. Com Caetano Veloso a experiência é semelhante, mas como um observador crítico, uma vez que, como resumiu Guilherme Wisnik:

“[...] toda a sua entrada e afirmação na cena artística esteve baseada na incorporação estética e transgressiva da atitude de um país que queria se tornar sujeito da história do mundo, e de modo original. No entanto, de lá pra cá, não só esse projeto de país desandou – com tudo o que ele implicava de investimento na idéia de “formação nacional” -, como, no plano da canção de massas, aquilo que o filósofo alemão Theodor Adorno chamou de “regressão da audição” avançou enormemente, sobrecarregando o seu grau de redundância em detrimento da originalidade” (WISNIK, 2005:119).

São duas *leituras*, duas *escutas* de grande pertinência, que desenham com precisão o panorama de reflexão de cada compositor. É desse modo que Chico Buarque com suas *canções-vivência*, expõe na experiência do “homem simples” deficiências de uma sociedade apoiada sobre as bases instáveis da desigualdade social. *A cidade dos artistas* (1981) é uma canção composta para o filme *Os Saltimbancos Trapalhães* (1981), com sua narrativa alegórica traça a experiência do artista (ou mesmo do brasileiro) na cidade. Assim, como nas operações cotidianas descritas por Certeau, Chico identifica as *artes de fazer*, as *táticas* que permitem,

àqueles que são preteridos pela estrutura social vigente, uma experiência de produção/criação de sua própria vida.

A canção, interpretada por Elba Ramalho e Os Trapalhões, desenvolve-se no âmbito da vivência popular da cidade, incluindo desde o artista mambembe até o artista da grande mídia, já imerso no mercado. Todos sob a mesma instabilidade, a mesma situação de marginalidade sócio-cultural, compartilhando as mesmas ilusões e desejos pelo reconhecimento de seu trabalho:

Na cidade/ Ser artista/ É posar sorridente/ É ver se de repente/ Sai numa revista/
É esperar que o orelhão/ Complete a ligação/ Confirmando a excursão/ Que te
leva ao Japão/ Com o teu pianista/ E antes que/ O sol desponte/ Contemplando/
O horizonte/ Conceder entrevistas/ Aos outros artistas/ Debaixo da ponte
(HOLLANDA, 1981b, CD).

A confusão de expectativas proporcionada pela *estrutura espetacular* permite a Chico Buarque explorar essa ambiguidade, à qual é submetido o artista popular e, também, o trabalhador comum, que atuando nas margens cria condições de sobrevivência, consolidando-se como *artista* (é comum a expressão “esse cara é *artista*”, como um sujeito *esperto*, *malandro*, que sabe se virar na cidade).⁷⁰ Ainda que apenas o sonho de um mambembe que sequer tem onde dormir, as expectativas descritas nos primeiros versos são as aparentes condições que deveriam envolver o artista.

Na verdade, é outra ilusão, mas à qual o *artista de todo dia* nem tem acesso, a realidade logo se apresenta, associada à consciência de que: “Na cidade/ Ser artista/ É subir na cadeira/ Engolindo peixeira/ É empolgar o turista/ É beber formicida/ É cuspir labareda [...] Ser artista/ Na cidade/ É não ser quase nada/ É não ter documento/ Até que o rapa te pega/ Te dobra, te amassa/ E te joga lá dentro”. Com o desemprego crescente, cada vez mais o cotidiano do brasileiro era *ser artista*, lançar-se no trabalho informal pela busca de sustento, já nem lembrando *que existe um Brejo da Cruz*.

Chico Buarque segue preenchendo as margens das páginas da história, passagens presentes, mas já *desbotadas na memória*. *A cidade dos artistas* já não tem, supostamente, suas vozes caladas, é o início dos anos oitenta, e o compositor

⁷⁰ No mesmo sentido, Wanderley Guilherme dos Santos escreveu um ensaio desmistificando a figura do *malandro*, que tão festejada prescinde de sua existência de fato, nas margens da sociedade. Mesmo nas canções da década de trinta, identifica, ou melhor, lança luz, sobre a vida de precariedades e pobreza em que vive o tal malandro: “eles têm dinheiro, mas vão perder logo, estão sempre em má situação. É uma vida pobre do ponto de vista material, vida modesta, atormentada e amedrontada, pois se encontram permanentemente vulneráveis à delação de alguém, por alguma coisa que fizeram ou que não sabem se fizeram, só sabem que são objetos de repressão por parte da ordem ali presente” (in CAVALCANTE *et alii*, 2006:28).

ainda enfrenta, entretanto, as pressões da *roda viva*. Com a canção *A voz do dono e o dono da voz* (1981), Chico cantou as contradições que o mercado impõe ao artista, muitas vezes alijado de sua própria voz.

A canção traça todo o percurso da aliança da música popular com a tecnologia, e mais, com a indústria. Até que uma situação “atroz”, então se delineou:

[...] a voz firmou contrato/ E foi morar com novo algoz/ Queria se pensar, queria ser um prato/ Girar e se esquecer, veloz [...] O dono foi perdendo a linha – que tinha/ E foi perdendo a luz a além/ E disse: Minha voz, se vós não sereis minha/ Vós não sereis de mais ninguém (HOLLANDA, 1981a, CD).

A conclusão óbvia é que a voz não existe sem o dono, e que todo esse processo de fetichização, muitas vezes promovido pela indústria fonográfica, leva a uma destruição de todo o processo criativo. Ao *dono* e à *voz*, resta perceber que “o que é bom para o dono é bom para a voz”, cabendo àquele a decisão. Uma situação *nonsense*, mas alegoria de uma questão que envolveu a carreira de Chico ao longo da década de setenta. O episódio dos microfones, no *show Phono 73*, ainda causava descontentamento, pois após saber que o papel de *mão da censura*, para desligar os cabos, coube aos organizadores do evento, Chico iniciou uma guerra com a gravadora, até conseguir contrato com um novo selo (Ariola), em 1980. Contudo, como narrado por Humberto Werneck, o compositor não teve sorte:

[...] no dia em que acabou de gravar *Almanaque*, a Ariola foi vendida - exatamente para a Polygram. O clima no final do contrato era tão ruim que Chico, durante a gravação de seu último disco na casa, *Vida*, em 1980, se inquietou com a possibilidade de que a Polygram viesse a guardar, de olho em futuros lançamentos, a sua voz-guia - espécie de rascunho com a voz do cantor, para orientar o trabalho de orquestração. Na tentativa de inviabilizar qualquer eventual projeto nesse sentido, Chico tratou de recheiar a fita com palavrões. Estava extremamente tenso, nessa época. Um dia, ao preencher um cheque para o analista, desabafou: "Vou mandar esta conta para a Phonogram" (in HOLLANDA, 2006c:81).

Apesar do tom anedótico, essa pressão exercida pela indústria sobre o fazer artístico incomodava, não só Chico Buarque, mas também Caetano que no mesmo período resolveu produzir seus próprios discos. Mas, afóra os percalços da “fama”, interessava aos artistas como *chegar ao povo*, e, no início da década de oitenta, os maiores sucessos de público, atingindo milhões, eram os filmes e programas humorísticos dos *Trapalhões*, que nas figuras emblemáticas de Didi (nordestino esperto), Dedé (galã de subúrbio), Zacarias (mineiro matuto) e Mussum (malandro do morro), representavam alegorias e paródias de Brasil, expressavam identidades, às vezes com simplificações polêmicas, mas, mais do que isso, guardavam a memória coletiva de um *jeito de corpo*.

Maneira pela qual, Chico participou do projeto dos *Saltimbancos Trapalhões*, e Caetano cantou uma homenagem, *Jeito de Corpo* (1981), ao quarteto de humoristas, reconhecendo (como antes já fizera em relação ao Chacrinha) sua importância dentro da cultura brasileira. A canção também inclui a *performance* social do próprio compositor, “não pensem que é um papo torto/ é só um jeito de corpo/ não precisa ninguém me acompanhar”. Ou seja, está além do discurso, na prática cotidiana, nos meneios de voz, no *jeito de corpo*.

É desse modo que algum “projeto Brasil” vai sendo gestado, no processo de construção constante do *lugar* do artista na cidade. Sabe-se, então, que fazer música é trabalhar a/na cultura do país, pois como todo fato humano, a expressão musical manifesta uma constante dinâmica entre conquistas culturais e propostas novas, de evolução particular ou correlações externas. Não se trata de conservar intacto o patrimônio herdado do passado, mas de enriquecê-lo segundo as circunstâncias do presente para transmitir os frutos às gerações seguintes (AUBERT, 2001:22). Em suma, essa transmissão está na *arte de todos os dias*, no *jeito de corpo*, nessa identidade muitas vezes sem expressão verbal, mas profundamente contundente.

Alguns elementos dessa identidade são revelados nas representações artísticas, as quais são capazes, como vimos, de promover relações dialógicas entre os temas locais e globais. Relações pertinentes, na medida em que o olhar sobre o *outro* reforça a definição de *si*, uma atmosfera bastante freqüentada por Caetano, que tem se consolidado como intérprete do Brasil e divulgador internacional privilegiado da experiência de sua música popular. Numa atitude que, na opinião de Guilherme Wisnik, aponta para a reversão artística dos complexos de subdesenvolvimento herdados da colonização (WISNIK, 2004:12).

Aliás, o trânsito internacional do artista também dialoga com seu projeto artístico, compõe, até mesmo, a constituição de sua *persona*. Seria relevante, portanto, verificar como Chico Buarque se relaciona com esse contexto. Para isso, partimos do pressuposto corrente, no Brasil, de que este é um artista intimamente comprometido com uma música originalmente brasileira, enquanto Caetano Veloso apresenta uma obra declaradamente simpática à cultura *pop* e internacional. Essa

entonação diversa entre suas obras condiz com a recepção diferenciada de seus trabalhos no exterior, mais especificamente na Europa. É notável que a repercussão do trabalho de Caetano seja muito maior, e que, curiosamente, está associada a uma imagem do artista como expressão de uma música propriamente brasileira, sendo seu maior divulgador. O que difere até da recepção da *Bossa Nova*, que tem sido interpretada como uma sonoridade mais universal.

Além disso, é relevante observar que, como esclarece o radialista Wolfgang König, da RBB de Berlim, especialista em música, a ideia de um confronto ou comparação entre Chico e Caetano inexistente na Europa, pois são vistos como artistas totalmente diferentes e com propostas específicas, mesmo porque o trabalho de Caetano Veloso tem mais difusão, e o do Chico Buarque não tem grande repercussão. Esse paralelo seria uma expressão de problemáticas culturais internas, próprias do Brasil (KÖNIG, 2010, Mp3). De fato, a exploração do contraste entre Chico e Caetano, apesar de possuir elementos de base estética, está intimamente ligada a questionamentos bastante localizados, veiculados por determinada identidade ou conjunto de valores que cada um acaba representando.

No entanto, a postura do artista em âmbito internacional, também revela algumas características de suas *personas* artísticas. Primeiramente, é evidente que a disparidade de difusão de seus trabalhos no exterior, deve-se, em especial, às políticas de promoção de suas respectivas gravadoras, porém, mais uma vez, a *persona* do artista se impõe, rompe fronteiras. Ao comentar a reduzida presença de Chico nas rádios da Europa, König atribuiu isso ao fato do artista não fazer mais *shows*, por opção, enquanto Caetano continua produzindo. Salientou, então, que Chico Buarque só aceitou realizar um *show* em Berlim, por ocasião da Copa do Mundo de Futebol (2006), porque foi contratado para assistir e comentar os jogos. O que estaria demonstrando o desinteresse do próprio artista em expor seu trabalho no exterior.

Decerto, em alguma medida, Chico não tem um interesse especial em exportar seu trabalho; nem mesmo Caetano, mas este procura dialogar, interagir constantemente com as tendências internacionais da música popular, até mesmo regravando diversos clássicos em espanhol e inglês. Chico gravou pouco em outros idiomas, e muitas vezes só por necessidades econômicas (como no tempo do exílio na Itália) ou por pressão das gravadoras. De qualquer forma, no mínimo desde o período do exílio, Chico e Caetano perceberam o quanto a estética, a lírica que

desenvolviam estava arraigada na sociedade brasileira, era aqui que o *recado* podia e devia ser dado, era aqui que o compositor popular poderia dar o *tom*.

O cenário e os projetos: o recado

O que se percebe é que essa construção da imagem pública dos dois artistas, mesmo em “cenários externos”, demandava, além das “vontades” do *marketing* das gravadoras, uma projeção estética bastante definida. E foi com esse objetivo que ambos entraram em estúdio para gravar discos apresentando uma linguagem própria mais amadurecida. Chico Buarque, sob a direção de Roberto Menescal, compôs o álbum *Construção* (1971), seu quinto disco, que considera o primeiro com um estilo próprio definido: “*Construção*, para mim, é um disco esteticamente muito importante” (HOLLANDA, 1979). Agora o compositor sabia exatamente como exprimir sua *perplexidade*, compôs um disco triste, até mesmo pesado, ao criticar a cotidianidade e o regime político, quando mostra a irrevogabilidade desse contexto sobre a vida dos sujeitos.

As canções do disco já não podem ser simplesmente alocadas ora no samba nolesco ora na Bossa Nova: há um tratamento diferenciado da batida do samba, com arranjos que reforçam sua temporalidade inerente. O tempo é o sujeito mais recorrente nas canções, ainda que oculto, está na velocidade, na circularidade, na fúria das sonoridades. *Deus lhe pague*, *Construção*, *Cotidiano*, *Minha história*, entre outras canções, traça um contexto de opressão latente (social, moral ou política). O compositor, com esse trabalho, consolida uma imagem de *resistente à ditadura*. Até mesmo a capa do LP, apresenta um uma foto mais séria, de um homem maduro, sem aquele sorriso de garoto dos discos anteriores, com cores sóbrias, condizentes com os tempos difíceis de então.

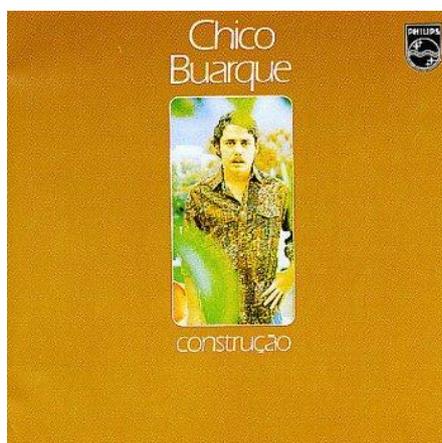


Figura 14 – Capa do LP *Construção* (1971), de Chico Buarque

Desse disco, a canção de maior destaque é, evidentemente, *Construção*, a narrativa sobre um dia na vida de um operário que morre num acidente de trabalho. Talvez seja a música mais analisada pela bibliografia, visto que uma de suas canções mais elaboradas. Aliás, a mais recente análise que podemos citar, como exemplo, é a de Manoel Dourado Bastos (*Notas de testemunho e recalque: uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola*), pois investiga a canção em sua relação com o todo do álbum, captando a circularidade sensível que envolve o conjunto das canções, demonstrando a organização lírica que justifica a citação de *Deus lhe pague* (faixa 1) ao final de *Construção* (faixa 4).

Para os objetivos deste estudo, é importante notar que esse disco representa a radicalização de tendências que já observamos no esboço do projeto artístico de Chico Buarque, desde *Pedro pedreiro*, com uma crítica cada vez mais incisiva sobre a cotidianidade, cuja temporalidade irreversível já nem dispensa um tempo ilusório para os carnavais de outrora. Lorenzo Mammi também aponta essa presença singular do tempo como sujeito nas canções *buarquianas*: “[...] o tempo que se revela nas canções de Chico Buarque é sempre fora da ordem, vai contra o tempo cotidiano, ou traz à tona seu automatismo; é um movimento que resiste a, ou corre à frente de, ou se afasta do tempo e o observa à distância” (in ZAPPA, 2008:20).

Esse é o movimento contínuo proposto pelo compositor como amarras cotidianas, mas também como o balanço de um estado de espera necessário para encontrar a *saída*, sob o desalentador cenário que o rodeava. Como aponta na última canção do disco, *Acalanto* (1971): “Dorme minha pequena/ Não vale a pena despertar/ Eu vou sair por aí afora/ Atrás da aurora mais serena”. De fato, mas também metaforicamente, Chico se lança na *cidade dos artistas* como um pai em busca do leite para prover o sustento dos filhos. Também ele, agora imbuído de uma missão bastante clara, daquela “encomenda ampla e anônima”, se lança ao trabalho e, como algum dos personagens de suas canções, entra em uma cidade indiferenciada, também guiado pelo imperativo da hora certa (ou do atraso).

Também uma *espera*, sobretudo quando se coloca o contraponto de *Quando o carnaval chegar* (1972), composta para o filme homônimo de Cacá Diegues:

Quem me vê sempre parado, distante/ Garante que eu não sei sambar/ Tou me guardando pra quando o carnaval chegar/ Eu tô só vendo, sabendo, sentindo, escutando/ E não posso falar/ Tou me guardando pra quando o carnaval chegar [...] E quem me ofende, humilhando, pisando, pensando/ Que eu vou aturar/ Tou me guardando pra quando o carnaval chegar/ E quem me vê apanhando da vida duvida que eu vá revidar/ Tou me guardando pra quando o carnaval chegar [...] Eu tenho tanta alegria, adiada, abafada, quem dera gritar/ Tou me guardando pra quando o carnaval chegar (HOLLANDA, 1972, CD).

Nesse caso, note-se que é mais que uma esperança, é a certeza de que o carnaval vai chegar, e que ele vai revidar. O que muito se assemelha com a canção *Apesar de você* (1970) – que, censurada, só pôde ser gravada anos depois - e a noção de que “amanhã vai ser outro dia”, e tudo vai mudar, inclusive a relação de forças sociais. Por isso, Chico associou, anos depois, *Quando o carnaval chegar* como uma maneira de marcar o lado lúdico de *Construção* (HOLLANDA, 1979).

Aliás, há que se notar que a própria canção *Construção* tem seu lado lúdico inerente, agora em termos formais, visto que Chico, quando a compunha, lembrou “daqueles objetos de Lygia Clark na Bienal. Que você ia mexendo, dando essa idéia de que as pessoas pudessem cantar como quisessem, sendo que a única característica das peças é serem trissílabos proparoxítonas” (HOLLANDA, 1973, DVD). Esse lado lúdico, voltado para o “uso” da canção, revela a disposição do compositor de lançar a música para ser apropriada pelo ouvinte, ao qual é oferecida a oportunidade de brincar com os versos da canção. Mas tal liberdade não foi muito praticada, pois as escutas de *Construção* tendem a colocá-la como um objeto irretocável (vestígios de uma interpretação romântica de obra de arte).

Contudo, voltando ao aprimoramento estético do álbum, é possível perceber que algumas parcerias acrescentaram novos dados ao trabalho de Chico, sendo notável que os arranjos para *Deus lhe pague* e *Construção* tenham sido elaborados pelo maestro tropicalista, Rogério Duprat. Informação pouco difundida à época, mas é evidente a presença de toda uma intertextualidade, recursos sonoros de contextualização, muito característicos das contribuições de Duprat, com um efeito de trilha sonora integrada à própria narrativa da canção. Outra parceria preponderante nesse disco é com Vinícius de Moraes, que estreitou seus laços de amizade com Chico, sobretudo durante a temporada na Itália.

Um jeito de cantar que resolve quaisquer *probleminhas* nos versos (as *maneiras de fazer*, os desvios da norma culta), uma peculiar ingenuidade de sentimentos, aquela delicadeza que parecia existir no país dos anos cinquenta; mais tudo o que representava Vinícius, o *poetinha camarada*, Chico absorveu em sua

estética. Vinícius era, talvez, a maior expressão de alguns valores caros a Chico Buarque, opostos ao pragmatismo e ostentação que começara a reinar na sociedade contemporânea:

Vinícius é uma pessoa que é difícil de imaginar hoje, porque ele é o contrário de muita coisa que hoje é vitoriosa, quer dizer, a ostentação. Porque ele tinha toda essa coisa generosa, às vezes ingênua, às vezes *porra-louca*, uma coisa que não existe mais hoje [...], existe sempre um resultado que se busca, um objetivo, uma coisa pragmática e tal [...]. Não imagino em que lugar ele estaria dentro desse país em que a gente vive, e mesmo desse mundo (in FARIA Jr, 2006, DVD).

Assim, do projeto à definição estética, Chico compartilhava valores e encontrava seu *lugar* na sociedade. Da mesma maneira, Caetano Veloso também buscava seu caminho próprio após o auge tropicalista, e, com *Araçá Azul*, visava “um movimento brusco de autoliberação dentro da profissão: precisava me desembaraçar no estúdio, testar meus limites e forçar meus horizontes” (VELOSO, 1997:488). Radicalizando o experimentalismo tropicalista, *Araçá Azul* já expõe a contribuição do compositor para o cinema, ao realizar a trilha sonora do filme *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, trabalhando grunhidos e sonoridades nordestinas. De onde surgiu a “canção” *De conversa* (1973), “ela consiste em gemidos e grunhidos superpostos, sons de vozes brasileiras em conversas, em que se mantêm os sotaques, mas se abstraem as palavras. A isso se somava percussão tocada por mim mesmo sobre meu corpo” (1997:485).

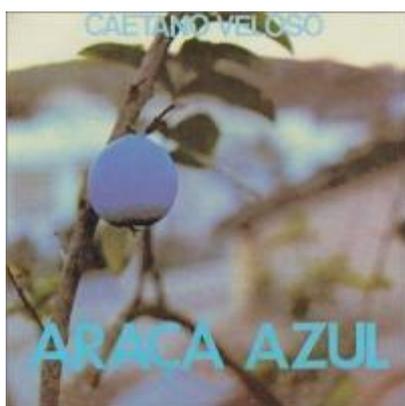


Figura 15 – Capa do LP *Araçá Azul* (1973) de Caetano Veloso



Figura 16 – Parte do encarte do LP *Araçá Azul* (1973) de Caetano Veloso

De tal modo, a própria gravação do disco era uma *performance*, incluindo atividades no estúdio, fotografias para o encarte do álbum, textos e experiências diversas explorando a tensão entre som e ruído, entre memória e ação. Os arranjos

inusitados também pertencem a Rogério Duprat, com sua incrível capacidade de endossar, ou mesmo lançar luz, sobre os aspectos mais inventivos das composições musicais. O samba de roda, que permeou a infância de Caetano, reaparece aí na voz de Edith Oliveira, junto com canções de rádio, como aquelas que cantava na infância – lembrando que gostava de cantar em público; desde criança fazia apresentações para sua família, um gosto pelo palco que o acompanha até os dias de hoje.

A memória de sua cidade, do dia-a-dia de Santo Amaro, surge como um testemunho involuntário, “no caso daquele *Araçá Azul*, que é um disco que terminou ficando assim muito cheio disso [reminiscências], ele ficou muito assim por uma razão quase que inversa, porque foi um disco que eu fiz sem pensar, sem parar pra pensar, entendeu?”. O que condiz com sua busca pela expressão livre do corpo, dos sentidos. Por isso, tal qual em nossas memórias, misturam-se vivências de diferentes temporalidades, em meio ao tradicional samba de roda, os ruídos do tráfego da grande cidade, e o som experimental inspirado em Walter Smetak.⁷¹

A influência desse compositor é fundamental, pois as possibilidades sonoras, encontradas em instrumentos e objetos diversos, surgem à semelhança das imagens poéticas, muitas vezes contraditórias, encontradas por Caetano para colocar suas reflexões sobre sua própria subjetividade, sobre as coisas da cidade ou do país - um mesmo embalo criativo entre expressões do corpo e incursões ao *enigma Brasil*. Aliás, em um amplo estudo, *Araçá Azul: uma análise semiótica* (2003), especificamente sobre esse disco, Peter Dietrich considera o álbum como um todo, apontando-o como um trabalho que em todos os seus aspectos é interligado, e percorre justamente os diversos níveis de identidade do compositor:

Partindo daquilo que lhe é muito próximo, Caetano propõe a construção da identidade sob o aspecto geográfico, étnico e lingüístico. Se em determinada passagem dois elementos estão em relação de oposição, como por exemplo o sertão e a cidade urbana, em outra eles estão juntos para construir a idéia de identidade nacional. Mais adiante, a identidade nacional pode dar lugar à identidade latino-americana, ou até mesmo pan-americana. Temos então uma sucessão de movimentos de oposição e de síntese, numa veloz recombinação de elementos (DIETRICH, 2003:185).

⁷¹ No mesmo ano em que lançou seu *Araçá Azul*, Caetano se dedicou, ao lado de Gil, à gravação e edição musical do trabalho de Walter Smetak em LP, mas que só seria lançado em 1975 – “A idéia de produzir um disco de Walter Smetak nasceu em mim no dia em que fiquei conhecendo a série de instrumentos que ele inventou e fabricou. É um conjunto tão extraordinariamente fascinante de objetos compostos com uma variedade de materiais que vai da cabaça ao isopor, é um mundo tão grande de sugestões plásticas e sonoras, que me pareceu absolutamente necessário documentar o trabalho deste homem singular” (in SCARASSATTI, 2008:64).

Tudo isso exposto numa linguagem capaz de causar *estranhamento*, um trabalho que deixou Caetano satisfeito, mas “o problema é que o público comprava e devolvia o *Araçá Azul*. E outro fato histórico: o maior recorde de devolução de discos da MPB” (VELOSO, 16/05/91), explicou anos depois. Além disso, o artista teve que enfrentar a incompreensão do público, foi vaiado em diversos *shows* no período, o que levou até sua mãe, Dona Canô, a sair em sua defesa, ao explicar:

Caetano não admite que desfaçam do trabalho dele [...]. Ele estava mostrando o nordestino montado a cavalo [...]. O tipo de música apresentado nos 45 minutos iniciais do *show* não está ao alcance do grande público [...]. Acho muito prematuro esse tipo de música que Caetano está fazendo ultimamente (in CAETANO, 26/11/1973).

Isso porque, ao ser vaiado, ele parou o *show* e foi embora, ganhando as páginas dos jornais do dia seguinte. E a explicação de sua mãe remete a uma reflexão que ele já apresentava, nos debates públicos, em 1966 (em especial no debate: *Que caminho seguir na música popular brasileira?*), sobre seu projeto como artista, em meio ao debate de como *chegar ao povo*:

Sei que a arte que eu faço agora não pode pertencer verdadeiramente ao povo. Sei também que a arte não salva nada nem ninguém, mas que é uma das nossas faces. Me interessa que corresponda o que faço à posição tomada por mim diante da realidade brasileira (QUE, 1966:385).

A cultura sob os debates tropicalistas

Chico, você gosta de mim?
Caetano Veloso

Gosto de Caetano porque ele me desconcerta
Chico Buarque

Quando indagado por Caetano, no vídeo, Chico sorriu desconcertado. Estava cada um com seu papel, talvez na expressão de suas *personas* públicas, um pouco do *Chico tímido* e do *Caetano atrevido*. A intimidade entre os dois compositores permitia essa brincadeira no programa *Vox Populi*, exibido pela *TV Cultura* em 1979, em que um entrevistado era sabatinado por perguntas feitas pelo “povo” nas ruas. A participação de Caetano entre o público, fazendo “a pergunta que não quer calar” a Chico Buarque, realçava a exploração do suposto embate, ao mesmo tempo em que expunha a proximidade entre os dois artistas. O desconcerto em questão pode remeter, também, ao gesto tropicalista, presente em atitudes e

canções, de exposição de imagens até constrangedoras, porém reveladoras de realidades muitas vezes ignoradas ou obliteradas.

Nesse caso, indagar Chico sobre Caetano, bem como a posição de Caetano, aparece como uma surpresa desconfortante, mas abarca a mesma estratégia que embalava o *show* de 1972, o encontro dos dois artistas em palco. Talvez uma “imaturidade” da *mídia* que permanece até nossos dias, uma vez que também Caetano Veloso, em recente programa de humor da televisão (*CQC da TV Bandeirantes*), foi indagado por um telespectador: “Quem é melhor, você ou o Chico Buarque?”. Um deboche que permanece, apesar do esvaziamento de seu conteúdo. O fato é que desde o tropicalismo, explora-se uma *cisma* entre os dois compositores, que de início apresentaram projetos diferenciados, e os procedimentos tropicalistas colocaram a oportunidade de confrontá-los, estava em questão que atitude ser tomada em relação à cultura no Brasil (tal era a *problemática comum*).

O primeiro foco, como vimos, foram os festivais de música transmitidos pela televisão, quando Caetano ingressou no “sistema” visando mostrar o paradoxo da atitude dos defensores da tradição, quando, na verdade, estavam atuando sob os preceitos do mercado. Daí sua atitude radical de assumir esse contexto, desvelando a suposta hipocrisia daqueles que saíam numa marcha contra as guitarras, por exemplo. Tanto que já declarava, em entrevista de 1968, que entrou no Festival para destruir a ideia que o público universitário fazia dele: “Eles pensam que Festival é uma arma defensiva da tradição da música popular brasileira. E a verdade mesmo é que Festival é um meio lucrativo que as televisões descobriram. Tradição, banana nenhuma” (in COELHO, 2008:164).

De fato, o Festival fora concebido pela direção do programa com o objetivo central de entretenimento, e, como já declarou Paulo Machado de Carvalho Filho, imaginava-se aquilo como um programa de luta-livre (CALIL, TERRA, 2010, DVD). O que de fato, com as disputas em torno dos “projetos de Brasil”, acabava acontecendo entre os músicos, embora sob os parâmetros criados pelo mercado. Não demorou muito para que o tropicalismo fosse alocado nessa estrutura, e sua crítica acabasse compondo o *espetáculo* (como Hélio Oiticica tinha previsto ao lamentar os rumos do movimento). Junto à gestão de um *contexto performático* e opções ideológicas compradas pelo *mercado* como embalagens promissoras, apareciam divergências pessoais entre os artistas ligados a *problemática*.

Chico já foi chamado centenas de vezes a responder sobre o assunto, e dentre as diversas respostas, a seguinte expõe claramente como a polêmica atingiu o artista:

Mas eu não tinha objeção de ordem ideológica, nada disso. Só que, de certa forma, fui afetado pela violência com que o movimento em torno do tropicalismo me atingiu [...]. Edu Lobo e eu éramos adversários do tropicalismo. E eu nunca senti isso, tirando o que havia de pessoal, que podia haver e havia de certo ressentimento pessoal, de mágoa (in BACAL *et alii*, 2006:189).

Pois bem, é nesse “movimento em torno do tropicalismo” que é possível localizar, portanto, o cerne da divergência criada em relação ao Chico, e que acabou proporcionando um diálogo constante entre *Caetano* e *Chico* sob/sobre aspectos da cultura e da arte no Brasil. Por isso, convém abordar brevemente o papel do crítico na tropicália, por se constituir no campo de divergência mais frequente, sempre em meio à crítica e historiografia.

Trata-se do processo de construção coletiva do movimento tropicalista, uma vez que em suas diversas interfaces envolveu uma vasta gama de sujeitos (já na confecção do disco-manifesto do grupo: *Tropicália ou Panis et Circencis*), desde músicos e arranjadores até artistas plásticos, cenógrafos e críticos de arte na elaboração conjunta de determinadas obras, incluindo seu caráter cênico e comercial. Isso posto, toda essa movimentação acabou refletindo nas interpretações sobre a música, redundando em comprometimentos declarados, como de Augusto de Campos, na defesa dos tropicalistas. Trata-se da mesma lógica de exclusão que norteava a existência dos festivais: nestes, enalteciam-se os eleitos e camuflavam-se os demais. No entanto, como apontou Luiz Tatit, “quando a prática da exclusão começa a transpirar a ponto de concorrer com a prática de seleção do concurso, o sistema todo tende a entrar em colapso - no limite, os excluídos tomam o lugar dos eleitos” (TATIT, 2005:120).

Foi o que aconteceu nos derradeiros momentos dos festivais. De início, foi muito lucrativa a prática da indústria de se apropriar das tensões, até mesmo das vaias do público, gravando em compactos as músicas já acompanhadas das vaias, como aconteceu com o famoso discurso do Caetano de 1968. Quando nas eliminatórias do *III Festival Internacional da Canção* no TUCA (Teatro da Universidade Católica), Caetano ao apresentar sua canção “É proibido proibir” foi severamente repudiado com vaias pelo público, realizando um *happening* de protesto contra essa reação. Um famoso discurso em que o artista expõe a atitude tropicalista em contraponto àquela que seria da *esquerda nacionalista*.

Diante disso, críticos como Augusto de Campos, do grupo dos poetas concretos, escreveram diversos artigos acerca da música popular. E já em 1968 foi publicada uma coletânea de artigos, *O Balanço da Bossa*, na qual o autor defendia uma visão evolutiva da música popular, que o “grupo baiano” (Caetano, Gil, Gal, Torquato, etc.) estaria concretizando. Ora, nesse mesmo ano o movimento tropicalista se estruturou, divulgando-se através de discos, *happenings*, *shows*, e da televisão; e Augusto de Campos estava entre seus “teorizadores”, pois explicava as músicas e atividades tropicalistas, definia conceitos e objetivos, interpretava e construía as “engrenagens”, logo adotadas pelos artistas: “afinal, não era nada que viesse desmentir ou negar a nossa condição de artista, nossa posição, nosso pensamento, não era. Mas a gente é posta em certas engrenagens e tem que responder por elas”, salientou Gilberto Gil. (*apud* FAVARETTO, 1996:21)

Desse modo, semelhante ao que ocorria nas artes plásticas, os críticos interpretavam para o público o sentido das atividades artísticas. Por isso, pode-se dizer que Augusto de Campos ou Nelson Motta, entre outros jornalistas e críticos, atuaram no movimento. Na medida em que se propunham, por exemplo, a interpretar as experimentações ao vivo (efêmeras) realizadas pelos tropicalistas, os *happenings*. Essa arte do precário e do passageiro exigia uma análise para materializar seus efeitos, tratando-se de uma manifestação de contexto que provocava diversas reações no público: “*Não gostei. Não entendi nada*”. Surgiam, portanto, novas relações com a canção popular, novos focos de debate e representação, aos quais Caetano Veloso aderiu prontamente, enquanto Chico Buarque seguia alheio a tal processo.

Nesse sentido, é interessante notar que a atividade do crítico foi decisiva na configuração intelectual do movimento tropicalista, pois se trata do surgimento de um novo interlocutor que passaria a interferir na *rede de recados* da música popular, elaborando significações capazes de envolver as trajetórias dos artistas. A “lógica de preferência” germinava agora desde a *crítica* até o *público* e vice-versa, e Augusto de Campos é um exemplo clássico de atuação nessa lógica, que da preferência seguia à disputa (o que muitas vezes favorecia aos anseios comerciais da indústria da cultura). Como colunista de jornal, Campos escreveu o artigo “É Proibido Proibir os Baianos” publicado no *Correio da Manhã* em 30/10/68, era uma clara tomada de posição, pois realizava uma síntese das influências e objetivos do movimento

tropicalista, ao mesmo tempo em que exaltava suas qualidades diante do que se produzia naquele momento na música popular.

O pretexto foi aquele incidente com Caetano Veloso ocorrido, semanas antes, nas eliminatórias no TUCA. Campos, que estava presente nessa apresentação de 15 de setembro, escreveu o artigo supracitado repudiando a reação do público, num texto na mesma linha do discurso proferido por Caetano na ocasião, porém com maior embasamento teórico. Caetano dizia: “você não está entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada [...] Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival [...] quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu!”. Ao mesmo tempo os Mutantes completavam a *performance* com música, gritos e ruídos.

A canção de Caetano, *É proibido proibir* (1968), foi lançada em um compacto acompanhada pela *Ambiente de Festival*, o registro do discurso proferido pelo autor no Festival. Uma composição que Caetano considera primária, realizada a partir da frase que os estudantes franceses do *maio de 68* tomaram aos surrealistas. Repetir tal frase em uma canção foi sugestão do empresário Guilherme Araújo, então Caetano compôs uma marcha simples, mas cuja gravação contava com uma longa introdução inspirada na música de vanguarda, preparada por Rogério Duprat e interpretada pelos Mutantes. O registro fonográfico é uma expressão bastante rica do tropicalismo, incluindo a declamação de um poema de Fernando Pessoa no meio do número. A *performance* prevista para o Festival era, porém, ainda mais surpreendente, com uma atitude cênica ousada e o uso de roupas extravagantes.

O tema da canção é inspirado, evidentemente, na transgressão revolucionária dos estudantes franceses, naquela busca pela ruptura com o *status quo* de uma classe média burguesa, como também tem indícios da simpatia, já declarada, dos tropicalistas pela guerrilha revolucionária como uma saída mais plausível que o discurso da chamada *esquerda nacionalista*: “Me dê um beijo, meu amor/ Eles estão nos esperando/ Os automóveis ardem em chamas/ Derrubar as prateleiras/ As estantes, as estátuas/ As vidraças, louças, livros, sim/ Eu digo sim/ Eu digo não ao não/ Eu digo/ É proibido proibir”. Associada ao discurso contestador de Caetano, a gravação adquiriu imediatamente um caráter documental, em que se pese a leitura imediata de Augusto de Campos:

A fala de Caetano, integrada ao *happening* de sua música, é um contundente documento crítico cuja importância transcende a área da música popular para se

projetar na história da cultura moderna brasileira, como um desafio da criação e da inteligência, na linha dos pioneiros de 22 (CAMPOS, 1993:268).

Esse era o tom do artigo publicado na ocasião, evidenciando, primeiramente, os possíveis sustentáculos das ideias “incompreendidas” dos tropicalistas, que estariam aplicando o método antropofágico de Oswald de Andrade, partindo da contribuição de João Gilberto, e voltando “a pôr em xeque e em choque toda a tradição musical brasileira, bossa-nova inclusive, em confronto com os novos dados do contexto universal” (1993:262). Assim, a tropicália estaria desmistificando a tradicional música brasileira ao colocar em conflito seus principais elementos a partir de novos dados obtidos pela associação à música de vanguarda.

Caetano e os baianos estariam levando toda esta “implosão informativa” para o consumo, pois estavam produzindo informação ao violarem o código de convenções que o rege. Essa violação ocorreria em consequência da criação de uma nova linguagem que estaria associando diversos elementos sonoros e visuais. Campos, concluiu que Caetano, Gil e os Mutantes, ao atuarem dessa forma, foram intensamente vaiados, mas souberam se apropriar da ocasião, inserindo tudo num *happening*, assim produzindo informação nova a partir do *estranhamento*.

Contudo, dizia Campos, esta mensagem não foi apreendida pelo público que estava preso a preconceitos ideológicos (*conservadores, stalinistas e nacionalóides*). Assim, o autor deixava claro quem era o seu interlocutor, parte da esquerda e os adeptos da *canção de protesto*, aqueles que ainda se pautavam na oposição entre participação e alienação, dicotomia que estaria sendo implodida pelos tropicalistas, ao tentarem despertar “a consciência da sociedade repressiva que nos submete”, porém esse público estaria alienado a essa condição, por isso a negação.

Seu objetivo era, portanto, pôr a nu a incoerência desse público que vaiou Caetano, por meio de um argumento semiótico, justificando, seu ataque direto aos “protestistas”. Ademais, acabava justificando a vaia tanto por meio da Teoria da Informação quanto pela comparação com grandes artistas do início do século que também, em seu tempo, foram vaiados e incompreendidos (Maiakovski, Schonberg e Debussy, entre outros), mas que, enfim, eram grandes gênios inventores. Como o público desses artistas, o de Caetano, no TUCA, cometeu o erro de dispensar informação criativa, por estar preso à redundância cultural e integrado inconscientemente a preconceitos e ao *Sistema*.

De tal maneira, abonava-se o movimento tropicalista ao mesmo tempo em que se desatualizava qualquer oposição naquele momento, pois ao colocar o grupo como vanguarda (“*É proibido Proibir* ficará como um marco de coragem e de integridade artística”) deslocava-se seu julgamento para o futuro. Por isso recusou-se ao uso do sufixo “ismo” que *historicizaria* o movimento; daí a preferência pelo termo “protestistas” (com “ismo”) em referência aos ditos adversários, encerrando esse grupo dentro do chamado *Sistema*, ou seja, nos limites do previsível. Por esse mesmo viés de desqualificação, remete-se ao público dos festivais, que seria especificamente de universitários e não o “povo”, colocando em dúvida o caráter popular do festival. Por outro lado, à “música popular de vanguarda” elaborada pelos tropicalistas, não se aplicaria mais o termo “popular” com sua definição corrente:

são eles, hoje, indiscutivelmente, cantando simples ou menos simples, com ou sem pretensão, a vanguarda viva da música popular brasileira, talvez já não tão “popular”, na acepção meramente quantitativa do termo, mas - a partir deles cada vez mais inventiva (CAMPOS, 1993:292).

Diante disso, a complementaridade entre o texto de Campos e o discurso proferido por Caetano Veloso no TUCA reforça a noção de *mão dupla* entre a *crítica* e a *tropicália*: “o problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira”. Esta frase do discurso de Caetano foi, como vimos, reanimada por Campos, e tamanha parcialidade do crítico foi comentada, posteriormente, até pelo próprio Caetano: “na defesa ostensiva dos tropicalistas, Augusto de Campos deixara ver não apenas como se desenvolveu sua combatividade, mas também como esta mesma combatividade criara-lhe limitações” (VELOSO, 1997:225).

Assim, de acordo com Marcos Napolitano, a crítica de Augusto de Campos foi eficaz como contribuição para uma “visão heróica” do tropicalismo, superdimensionando o ato de ruptura com um segmento esteticamente conservador da MPB. Portanto, o crítico tropicalista teria construído uma estratégia de afirmação para uma “vanguarda heróica”, até mesmo contribuindo para a criação de mitos a respeito do movimento, como se este tivesse de fato rompido com as “estruturas dos festivais”. Mas, na verdade, os tropicalistas não teriam atuado sobre códigos desconhecidos pelo público, teriam ampliado esses códigos que organizavam os critérios de avaliação e julgamento estéticos, até então difusos no panorama cultural brasileiro (NAPOLITANO, 1999:275).

Do mesmo modo, um olhar crítico sobre a política e a atitude dos artistas e intelectuais de esquerda ligados ao projeto *nacional-popular* está presente em

muitas das primeiras canções de Caetano, o que levou diversos críticos e pesquisadores a apontarem seu tropicalismo como uma ruptura com esse projeto; mas, como destacou Marcelo Ridenti, o tropicalismo é, também, fruto dessa cultura política da época; modernizador e crítico, porém centrado na ruptura com o subdesenvolvimento nacional e na construção de uma identidade do povo brasileiro (2000:269).

Ainda assim, aos olhos de muitos contemporâneos o tropicalismo de fato rompeu algumas *estruturas*. Para Paulinho da Viola, por exemplo, antes havia movimentos de música popular, algumas vezes até forçados por festivais, “mas depois do movimento tropicalista isso acabou. Foi uma coisa muito forte, muito crítica, que pôs por terra uma série de valores, ridicularizou bastante os valores aos quais a gente também vinha se agarrando até então”. Ou seja, promoveu-se uma abertura para a criação: “e é até errado se ficar discutindo a utilização de qualquer elemento dentro de uma música, mesmo sendo do passado ou do futuro, ou de agora” (in CICLO, 1975:78). Portanto, a inserção coletiva do movimento tropicalista promoveu sua difusão como elemento novo sob o próprio contexto da MPB, atribuindo-lhe legitimidade e voz de intervenção sob um contexto lingüístico e performático consolidado.

Realmente, não há um *descentramento* substancial do campo ideológico predominante, mas há uma ênfase estética diferenciada e fundamental para os percursos seguintes da música brasileira. O que ficou muito claro desde os estudos de Celso Favaretto (*Tropicália; alegoria, alegria*), com sua abordagem minuciosa das estratégias artísticas do movimento. E, como já observado por Mariana Villaça,

“[...] o tropicalismo conseguiu um efeito bastante original de combinação do código musical com o poético: diferentemente das formas mais tradicionais de canção nas quais o arranjo reitera o conteúdo ou a chamada ‘mensagem’ [...], várias canções tropicalistas trazem arranjos que destoam ou contrastam com a letra, tornando ambíguo ou ‘cifrado’ seu sentido” (2004:174).

Procedimentos que devem muito à participação dos maestros do movimento *Música Nova*, e à disponibilidade inventiva dos Mutantes. Além disso, a visão carnalizada da cultura possibilitava a crítica a partir da apropriação de *lugares comuns*: as andorinhas de louça na varanda, o pinguim em cima da geladeira, os bibelôs que enfeitam as casas de subúrbio, e em vez de chamar isto de mau-gosto, incorporavam tudo, partindo para a aceitação crítica do lado supostamente vergonhoso de nossa cultura, que a elite recusa (SANT’ANNA, 1980:63). Somem-se a isso, as temáticas do cotidiano brasileiro, também ignoradas

por essa mesma elite, que seja a opressão do cotidiano urbano, os dramas dos marginalizados, dos migrantes e trabalhadores.

Temáticas e questionamentos que não seguem na contramão do trabalho de Chico Buarque, mas que, sob a defesa e expansão do grupo, pareciam itens que compunham uma barricada de oposição aos demais compositores da chamada *MPB*. O que explica, em parte, a aversão inicial de Chico ao movimento, e a posterior tentativa de abrandar esse embate inicial. A crítica musical fazia avançar na mídia uma suposta disputa entre tropicalistas e Chico Buarque, e o embasamento teórico oferecido por figuras altamente especializadas como Augusto de Campos, exigia uma tomada de posição. Chico lançava mão, então, de seus próprios referenciais: o samba, a bossa nova, Mário de Andrade, entre outros.

Em *Essa moça tá diferente* (1970), pode-se encontrar uma *alegoria* para a questão, com o compositor expondo sua insatisfação de maneira bem humorada, mas retomando a ideia subjacente àquela sua frase inicial de desagravo: “não precisa dar muito tempo para se perceber que nem toda loucura é genial, como nem toda lucidez é velha”. É uma canção ligeira, que ironiza o deslumbramento com a televisão, com a música *pop*, com toda essa modernização que vira as costas para a tradição, para o samba:

Essa moça tá diferente/ Já não me conhece mais/ Está pra lá de pra frente/ Está me passando pra trás/ Essa moça tá decidida/ A se supermodernizar/ Ela só samba escondida/ Que é pra ninguém reparar/ Eu cultivo rosas e rimas/ Achando que é muito bom/ Ela me olha de cima/ E vai desinventar o som [...]. Mas o tempo vai/ Mas o tempo vem/ Ela me desfaz/ Mas o que é que tem/ Que ela só me guarda despeito/Que ela só me guarda desdém [...] Se do lado esquerdo do peito/ No fundo, ela ainda me quer bem (HOLLANDA, 1970, CD).

E completa que “essa moça é a tal da janela/ que eu me cansei de cantar/ e agora está só na dela/ Botando só pra quebrar/ mas o tempo vai [...]”, lembrando da fase anterior, em que havia interlocução, em que ele próprio podia contribuir tentando mostrar o mundo “lá fora”.

Diante do avanço contínuo da sensibilidade *pós-moderna*, e do avanço irrefreável do consumismo, Chico regravou essa música em 1990, então reanimando o debate sob os novos parâmetros de uma realidade que parecia mais violenta e marginal, de um *país da delicadeza perdida*. Assim era apresentada sua obra em um especial para a televisão francesa (TV RF3), gravado em 1989, em comemoração aos 25 anos de sua carreira. Trata-se de um *show* entremeado pela entrevista com o compositor e por cenas de outro documentário, *Uma avenida chamada Brasil* (1988), de Octávio Bezerra, que mostra a dura realidade das pessoas que vivem às

margens ou passam por uma das avenidas mais importantes do Rio de Janeiro. Diante disso, em resposta aos tempos de desencanto, na nova versão de *Essa moça tá diferente*, Chico acrescentou uma citação da canção *Eu quero um samba* (1945), de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida, em contraste com a *moça* que agora queria se *pós-modernizar*.

Além das imagens do *show*, o clipe da música inclui cenas com crianças sambando com intensa alegria em frente a barracos de favela, indiferentes a esse contexto de pobreza. O que dialoga com a citação de “eu quero um samba feito só pra mim”, retomando a ideia de que o samba é a maior expressão de alegria em contraste com a tristeza - é a *festa*: “Ah, quando o samba acaba/ Eu fico triste então/ Vai melancolia/ eu quero alegria/ dentro do meu coração” (HOLLANDA, 1990, DVD). Assim, Chico reafirmava seu projeto original, encontrando no samba, naquilo que ele representava, a identidade capaz de apontar para uma *saída*, para um movimento de transformação social, baseada nas práticas populares despidas das cores do espetáculo (não por acaso, o documentário expõe em preto e branco a “realidade”, contrastando com as cores do *show* musical).

Projeto que, evidentemente, desconfiava da eficácia da atitude tropicalista de diálogo crítico com a indústria da cultura, pois ao fazer concessões às instâncias que promoviam indiretamente essa situação de intensa desigualdade social, de crescente distanciamento de valores éticos capazes de mobilizar o sujeito para uma ação afirmativa de seu lugar no mundo, a música popular podia ser imediatamente cooptada como agente desse processo. Aliás, note-se que desde o início os tropicalistas privilegiaram a estrutura cênica de seus espetáculos, cientes do impacto que poderia causar como complemento aos trabalhos artísticos, em verdade compondo esse trabalho. Contudo, também a indústria privilegiava a cênica, a produção, a embalagem, mas nem sempre como recurso complementar, mas sim como o próprio “produto” cultural.

Pois bem, o questionamento que envolve a inserção do artista em meio a essa grande estrutura do espetáculo é a sugestão de que os valores da montagem, da exposição e da promoção prevalecem sobre os da imaginação, da criação e da expressão artística (SEVCENKO, 2001:127). De maneira que tudo na sociedade de consumo assume uma dimensão estética legitimadora, em detrimento da ética. Uma estrutura ambígua que Chico preferiu não percorrer, enquanto Caetano, anos depois, também esboçaria algum escrúpulo ao colocar a seguinte

questão: “em que medida a oportunidade que se me ofereceu de brilhar como grande figura na história recente da MPB se deve à queda de nível da exigência promovida pela mesma onda de ostensiva massificação que eu contribuí para criar?” (VELOSO, 1997: 224).

Na verdade, apenas uma ressalva para si mesmo, uma auto-avaliação para que pudesse seguir ciente de que suas pretensões estéticas teriam de fato boas consequências, ainda que produzindo no campo minado do mundo do entretenimento massificado. Nesse período, em que Caetano publicou *Verdade Tropical*, o tropicalismo passou a ser encarado como a perspectiva vitoriosa, em função da predominante mistura de gêneros e estilos na música popular e das boas relações mantidas com o poder (incluindo a ênfase que a imprensa dava aos contatos amistosos de Caetano com o presidente da república, Fernando Henrique Cardoso). Diante disso, um jornalista escreveu na ocasião:

se a interface do tropicalismo com a experimentação ainda serve de estímulo para jovens artistas, sua face “vitoriosa” é convocada por outros tantos para endossar o rebaixamento estético e a vulgarização comercial das antigas premissas. Talvez fosse esse mesmo o destino inelutável do movimento, num contexto de crescente desmobilização ideológica e normalização da cultura nos limites do mercado (GONÇALVES, 02/11/1997).

Essa questão é, de fato, inelutável como resultado da prática tropicalista. Por outro lado, podemos nos voltar para o fato de que no Brasil, um dos gestos tropicalistas de fusão de elementos *arcaicos* com *modernos*, sob a técnica aparentemente aleatória de juntar emblemas do residual, do atual e do emergente, não condiz com a prática comum na arte chamada *pós-moderna* de juntar tudo em subsistemas disparatados e acrílicos, pois, de acordo com Nicolas Brown,

[...] aqui a matéria-prima nunca é inteiramente casual [...]. Na produção cultural semiperiférica esse tipo de justaposição é mais ou menos dado imediatamente como conteúdo geopolítico, já que a própria textura do dia-a-dia semiperiférico envolve a experiência da contemporaneidade do residual com o emergente (in CEVASCO, OHATA, 2007:300).

Em outros termos, assim como a questão do nacional-popular para Caetano, a experiência concomitante do *arcaico* com o *moderno* já é, não pode ser forjada como uma vivência esvaziada de conteúdo, não é um *recuo da história* como no contexto primeiro-mundista, pois nas produções semiperiféricas se transforma em *sintoma da própria história* (*id. ibid*). Daí uma atenção diferenciada que os artistas devotam à cotidianidade, em que se forjam os elementos dessa *problemática comum*.

Em suma, que *linguagem* adotar, que *atitude* tomar frente à *problemática* da cultura no Brasil estava no cerne do debate, mas a decisão por determinado caminho não destoava dos outros caminhos, pois todos tinham o mesmo objetivo de construção de uma identidade nacional, capaz de levar a superação do subdesenvolvimento do país. Tanto que, por diversas vezes, os procedimentos estéticos e políticos adotados por Chico e Caetano podiam ser e eram permutáveis. Com algumas exceções, Chico não cedeu às sonoridades da *pop music*, mas deslizou por diversas sonoridades da música brasileira, incluindo a associação com a música eletrônica. Caetano, apesar das dezenas de músicas com conteúdo político, permaneceu reticente quanto à necessidade ou não de engajamento político do artista, sobretudo diante da possibilidade disso intervir, didaticamente, sobre sua criação: “continuarei em dúvida se uma música que diz “eu sou uma música a favor da justiça social, contribui de fato para esta justiça social” (VELOSO, 17/06/1977).

“A gente vai levando essa guia”: os caminhos da crítica na canção

Para uma observação atenta do histórico paralelo entre Chico e Caetano, há que se destacar na *rede de recados* da música popular, sua recepção, sua crítica e sua historiografia. Os ouvintes não podem oferecer, evidentemente, os registros ideais de suas escutas, mas algumas opiniões ou opções podem ganhar expressão em figuras expoentes da *esfera pública*, como artistas, jornalistas, intelectuais e até políticos. Contudo, mais recentemente, o acesso à internet tem revelado alguns focos sugestivos para a observação da recepção das canções. Nas redes sociais, como o *Orkut*, há dezenas de comunidades de fãs e apreciadores de determinados artistas; são espaços informais de discussão sobre temas relativos à obra e carreira desses artistas, e não raro esse público expõe sua interação cotidiana com tais obras, suas escutas e opiniões.

Dessa maneira, constitui-se um espaço propício para a observação e coleta de dados que compõem a “biografia” de tantas canções. Para este estudo, entretanto, procuramos observar que nas dezenas de comunidades dedicadas a Chico e outras tantas a Caetano, existe uma frequente citação do paralelo que estivemos analisando ao longo deste estudo. Uma das mais proeminentes comunidades dedicadas a Chico Buarque já conta com mais de 400 mil participantes

e a maior comunidade dedicada a Caetano Veloso possui cerca de 80 mil membros. Somente uma rápida busca no histórico de fóruns de discussão já expõe, em ambas as comunidades, uma lista de debates confrontando as duas trajetórias artísticas, ainda que muitos destaquem o quão vazia seria essa comparação, o debate segue sempre renovado: *Chico versus Caetano*; *Chico ou Caetano? Por que?*; *Por que Chico é melhor que Caetano*; *Caetano é melhor que Chico*, etc.⁷²



Fórum
 Início > Comunidades > Artes e Entretenimento > Chico Buarque de Hollanda > Fórum
 Resultados 1 - 12 de mais de 1000
 buscar neste fórum:

1 2 3 4 5 > >>

Por que Chico é melhor que Caetano?
 ... também prefiro **chico** eu realmente prefiro **chico**.. mas ainda acho **chico** e **caetano** duas coisas bem... [view](#)
 ... **Chico** é mais didático (informação nas músicas) eo **Caetano** mais lírico (pela poesia e subjetividade). Comparar... [view](#)
 ... o **chico** é mais poesia, e sua genialidade é incomparável.. já o **caetano** tem um estilo digamos... [view](#)
 29 mensagens - Última mensagem 22/05/10

Caetano e Chico Buarque...a luta do século
 ... de ser feita. **Chico** e **Caetano** são do mesmo estilo e é gritante a vantagem pro nosso Buarque, sinceramente... [view](#)
 ... **caetano** e **chico** olha, eu gosto de algumas músicas do **Caetano**, mas ele não fica... [view](#)
 **Caetano** canta bem.. **Chico** é cantor,compositor e muito carismatico também ...por... [view](#)
 27 mensagens - Última mensagem 12/09/06

Chico ou Caetano? Por quê?
 ... **Chico** Comparar **Chico** e **Caetano** , e comparar Senna e Piquet. Os dois são campeões, porém... [view](#)
 ... **Chico** e **Caetano**. Ambos são poetas maravilhosos e possuem uma obra preocupada com situações... [view](#)
 ... comunidade do **Caetano** e na comunidade de MPB ele colocou,e só dá **Chico**,nas duas... [view](#)
 72 mensagens - Última mensagem 02/10/10

caetano é melhor que chico
 ... do mainstream. mas, viva **Chico** e viva **Caetano**! eu só... [view](#)
 ... Verão é melhor que inverno Apreciar **Chico** Buarque e curtir **Caetano** Veloso sem a preocupação de saber qual... [view](#)
 ... **Chico** Buarque tem os olhinhos infantis, tem os olhos de um bandido (e **Caetano** sabe disso... [view](#)
 40 mensagens - Última mensagem 25/08/07

Figura 17 – Comunidade Chico Buarque de Hollanda. Página da Google – Rede Social Orkut: www.orkut.com. Acesso em jan. 2011.

Com o intuito de aproveitar esse novo espaço de projeção, Caetano lançou, em 2008, um *blog* como parte de um projeto de criação e construção de um novo trabalho artístico.⁷³ Nesse *site*, o artista não só escrevia suas considerações “sobre tudo” (política, arte e cotidiano), como também expunha suas mais recentes composições, criadas em uma série de *shows* realizados no Rio de Janeiro no mesmo período. As gravações inéditas eram postadas no *site* via *Youtube*, espaço virtual de armazenamento gratuito de vídeos, e o público tinha acesso imediato às composições do artista, podendo opinar e realizar diversas intervenções no fórum do *blog*, com a interação do próprio compositor, que sempre respondia aos questionamentos dos internautas.

⁷² Não só entre os *internautas*, também na imprensa ainda existem parâmetros semelhantes de comparação, como cita Nelson Motta: “Chico ainda é visto e ouvido e discutido como oposto a Caetano, a quem os admiradores de Chico acusam de individualismo internacionalizado, de fazer o jogo da direita. Já os fãs radicais de Caetano consideram Chico um tradicionalista e populista, um atraso para a revolução socialista libertária. Os dois se incomodam com as divisões, que consideram injustas e estúpidas” (MOTTA, 2009:249).

⁷³ Trata-se do último CD do artista *Zii e Zie* (2009). O *blog* chamado *Obra em Progresso: Caetano Veloso* (www.obraemprogresso.com.br) já está desativado, mas ainda disponível para consultas, permanecendo como página do *site* oficial do artista: www.caetanoveloso.com.br.

Note-se que a figura do *internauta* difere do leitor e do espectador, pois aparece como agente multi-mídia que lê, ouve e combina materiais diversos, sob um contexto de *tecnosociabilidade*. São condições ambientais que tornam possíveis novas maneiras de ser, novas sensibilidades sobre o tempo e o espaço, até mesmo novas cadeias de valores, que podem proporcionar a expansão emotiva que um contexto presencial geralmente calaria: “as redes virtuais alteram os modos de ver e ler, as formas de reunir-se, falar e escrever, de amar e saber-se amado à distancia, ou, talvez, imaginá-lo”. (CANCLINI, 2008:54).

Uma situação não ignorada pelo artista, que sob o progressivo declínio da indústria fonográfica e, até mesmo, da influência cultural da chamada *MPB*,⁷⁴ localiza nas redes virtuais um novo nicho para a exposição de seu trabalho. Experiência sintonizada com o projeto tropicalista que Caetano tem desenvolvido desde o início de sua trajetória, pois é na mesma “linha evolutiva” identificada em 1965 que busca se equilibrar e, mais uma vez, na “recriação da forma samba”, como deixa claro ao expor a concepção dessa série de *shows* chamada *Obra em Progresso*:

O ponto de partida foi desenvolver os tratamentos do ritmo de samba na guitarra elétrica, sugerido pelo modo como Pedro Sá cria “riffs” com sonoridades refinadas. As novas composições, em que comecei a trabalhar no verão em Salvador, serão concebidas tendo em vista esses experimentos rítmicos (VELOSO, 2008/09, Site).

Desde o álbum *Cê* (2006), Caetano se faz acompanhar por uma banda de *rock*, visando uma sonoridade mais atual e refinada. E com a interlocução virtual, busca desenvolver uma linguagem mais apropriada ao contexto de profundas transformações microeletrônicas que passou a envolver nosso cotidiano. A despeito de uma sensibilidade contemporânea voltada para a *presentificação* pura, essa postura condiz com uma das funções sociais da música popular, qual seja sua capacidade de “parar” o tempo, de “fazer-nos sentir que estamos vivendo em um momento sem memória ou ansiedade sobre o que veio antes ou o que virá depois”. É a atenção à possibilidade de intensificação da experiência presente, tão bem proporcionada pela música popular, cujas melodias são frequentemente a chave para a nossa lembrança de coisas passadas (FRITH in LEPPERT, MELBARY,

⁷⁴ Aliás, como já assinalou Sean Stroud, a *MPB*, apesar de sua condição de doente, ainda exerce um certo grau de influência cultural na mídia brasileira, embora mesmo esses últimos vestígios de seu prestígio têm estado sob ataque crescente ao longo dos últimos anos (STROUD, 2008:181). Acrescente-se que esses vestígios têm conquistado sobrevida na rede virtual, proporcionando uma ampla circulação, provavelmente ampliando a tradicional *rede de recados* da música popular, ao servir de escape às vozes progressivamente silenciadas pelo mercado fonográfico tradicional.

1987:142). Eis a consciência que acompanha o processo criativo de Caetano, de novo aquele “compromisso total com o mundo contemporâneo”, e não só a percepção de “oportunidade comercial” oferecida pela internet.

Chico Buarque ainda não procurou explorar esse campo cibernético, mas sua atuação tem sido aí reproduzida em vídeos, entrevistas e debates frequentes. Até mesmo o idealizador de seu *site* oficial, Wagner Homem, com base nas diversas “histórias de canções” que reuniu nesse arquivo, bem como com a enorme quantidade de dados disponibilizados por aficionados pelo trabalho do artista, lançou recentemente um livro contendo essas histórias. No mesmo sentido, autores de diversos *blogs* têm disponibilizado seus acervos particulares da obra de Chico na rede, com vídeos e entrevistas raras. Uma verdadeira rede de trocas de materiais (registros escritos, fonográficos e audiovisuais) que garante também a Chico Buarque sua sobrevivência na esfera virtual.

É dessa maneira que a música popular permanece se recriando em suas funções sociais, na gestão de identidades, sentimentos e tempo. O que, segundo Simon Frith, depende da experiência da música como algo que possa ser possuído (in LEPPERT, MELBARY, 1987:144), por isso a *internet* é capaz de oferecer o mais recente “campo” em que o confronto Chico *versus* Caetano permanece sendo reanimado, como expressão de todo um conjunto de representações apoiadas em suas *personas*. Mas, na maioria das vezes, revela-se um campo político submerso em opiniões e julgamentos sobre questões que não as músicas, um deslocamento superficial que, no entanto, está calcado nessa imagem pública atribuída a cada um dos artistas.

As recentes manifestações de apoio a políticos e campanhas diversas proporcionaram mais um *revival* desse confronto, quando os compositores apareceram como supostos representantes de valores ligados a partidos como PT (*Partido dos Trabalhadores*) ou PSDB (*Partido da Social Democracia Brasileira*). Isso porque, uma transformação, ou melhor, definição do espectro político brasileiro, após o estado de excepcionalidade sob o governo militar, colocou em campos opostos diversos parceiros de outrora pela redemocratização do país. Maneira pela qual, Chico Buarque, que antes oferecera apoio as campanhas de Fernando Henrique Cardoso, até mesmo cedendo sua música *Vai Passar* como *jingle* do candidato, em 1985, estava agora do lado oposto, no apoio aos adversários de FHC.

Em 1998, uma nota na imprensa destacava que o presidente Fernando Henrique Cardoso teria feito críticas a Chico Buarque (seria *ultrapassado* e *elitista*), e elogios a Caetano Veloso e Gilberto Gil (seriam *gênios*), durante uma conversa com o ex-presidente de Portugal Mário Soares. A imprensa apressou-se na análise e crítica à polêmica gerada por tal declaração, tentando mostrar que em seu contexto a frase do presidente não apresentava o mesmo sentido, mas muitos também apontaram a controvérsia como resultado de um traço cultural brasileiro: “este é um dos poucos países do mundo em que as posições políticas de cantores populares são levadas a sério. Parte desse fenômeno se explica pela pobreza cultural do Brasil, um país onde faltam bons escritores e a produção acadêmica costuma discutir os sexos dos serafins”, dizia um jornalista à época (LIMA, 05/08/1998).

Aparentemente o próprio jornalista não tinha muita clareza sobre a quem era destinado o papel político na *esfera pública* brasileira, mas sua avaliação nos serve como interessante indício da constante necessidade de se discutir *Brasil*, ainda despertada pelas representações em torno de nossos dois compositores. Os apoios de Chico Buarque a Lula e de Caetano Veloso a FHC, repetiram-se por diversas eleições, “se o Chico alegou seu voto ao Lula, isso me libera pra apoiar o Fernando Henrique”, dizia Caetano. A última polêmica se deu em 2009, agora se disseminando rapidamente na rede virtual, quando Caetano anunciou sua decisão de votar na candidata de oposição Marina Silva, pois “ela é meio preta, é cabocla, é inteligente como o Obama, não é analfabeta como o Lula, que não sabe falar, é cafona falando, grosseiro. Ela fala bem” (VELOSO, 05/11/2009).

Essa declaração provocou imensa reação na mídia e *internet*, de apoio ou repulsa a opinião do artista. Até mesmo sua mãe, Dona Canô entrou no debate, mas em defesa do presidente Lula, dizendo que iria pedir desculpas pela atitude impensada do filho Caetano: “tudo o que Caetano diz vira notícia, ele precisa entender isso. Não pode sair por aí falando o que quer, ele não é doido” (in FRAZÃO, 16/11/2009). O mais surpreendente foi a reação do presidente Lula, quando indagado sobre a polêmica num programa de televisão (*É Notícia*, da *Rede TV*), em 15 de novembro de 2009, declarou: “minha resposta a Caetano eu dei ontem a noite, cheguei em casa e ouvi o CD do Chico Buarque”. Era a desforra, na medida daquela de FHC, em 1998, em relação a Chico Buarque.

Esse tem sido o tom predominante dos debates, que tentam supor uma competição silenciosa entre os dois artistas, ao mesmo tempo a simples referência a

seus nomes estaria abarcando um conjunto de valores, uma representação política, já facilmente assimilada pelo público. A imagem do artista já não é apenas um produto disponível no mercado de bens culturais, também está acessível no mercado de bens, digamos, políticos e ideológicos. Aliás, cabe lembrar que o enfoque sobre suas opiniões políticas ganhou força em fins da década de 1970, com Chico Buarque interagindo com todo o movimento de busca pela redemocratização do país e Caetano sendo intensamente criticado por não participar, nem apoiar nenhum candidato às eleições parlamentares.

Mais uma vez era a apropriação de suas imagens pelo chamado *sistema*. Diante disso, por diversas ocasiões, Chico tentou rechaçar a exploração política de sua *persona* associada à de Caetano, e dizia:

não me nego a participar [...]. É um aproveitamento político do meu eventual valor artístico. Eu permito isto nas épocas de eleição. Agora, não posso permitir que se faça uma exploração política do meu nome para atacar o Caetano Veloso, por exemplo [...]. O sujeito tem ou não tem preocupações sociais. E não acho que Caetano Veloso seja um cara desligado disso. Algumas músicas dele, inclusive neste último disco, têm, nitidamente, preocupações sociais. (HOLLANDA, 07/10/1977).

De fato, no disco de 1977 (*Bicho*), Caetano apresentava o protesto social, mas de uma maneira mais leve, dançante e até ingênua, sem, no entanto, perder a contundência crítica. No disco há *Odara* e um constante diálogo com ritmos da *discoteca* e com a experiência africana, depois de viagem realizada com Gilberto Gil à Nigéria. Em *Gente*, canta o respeito e o valor da individualidade do ser humano: “Das estrelas se perguntarem se tantas são/Cada estrela se espanta à própria explosão [...] Gente é pra brilhar, não pra morrer de fome”. E, mais uma vez, o compositor lança mão das significações do *espelho*, “gente, espelho da vida, doce mistério”, para ressaltar a importância dessa “gente”, de todos os mistérios da vida que abarca em si.

Contudo, o álbum foi muito criticado, como uma postura *hippie* e descomprometida. Caetano lembra que até mesmo Elis Regina cantava *Gente*, no seu show *Transversal do tempo*, em tom bastante debochado “como se fosse um show de travesti, como se fosse uma bicha” (VELOSO, 2003:41). O disco não correspondia àquela “encomenda ampla e anônima” (identificada por Chico anos depois). De qualquer forma, ainda que um artista não tenha uma agenda política explícita, a produção cultural acarreta efeitos políticos, ainda que sejam negativos como nesse caso. Por um motivo evidente, porém frequentemente ignorado, ma já citado em avaliação de David Harvey, “os artistas se relacionam com eventos e

questões que os cercam, e constroem maneiras de ver e de representar que têm significados sociais” (1994:37).

Em suma, o público e a imprensa em parceria com a classe política seguiram pontuando até nossos dias o paralelo Chico/Caetano, de maneira bastante pueril, mas sem ignorar alguns significados culturais envolvidos, qual seja o questionamento do papel da arte e do artista na sociedade, incluindo parâmetros como a ética, a estética, a mercadoria, a política, o povo e o indivíduo. Já vimos que os artistas em questão não ficaram indiferentes a esse contexto, também interagiram, analisaram e até contribuíram com o contraste estabelecido entre eles. Suas declarações na imprensa, desde 1968, também são bastante sugestivas, mostrando que não só o tropicalismo estava no cerne da questão.

Caetano apontou, por diversas vezes, sua interlocução com Chico Buarque: “às vezes penso que minha profissão tem sido perseguir Chico Buarque. Mas é uma perseguição amorosa. E tem dado bons resultados já faz tanto tempo” (VELOSO, 2005:172), lembrando algumas de suas composições que dialogam diretamente com a obra de Chico, como *Você não entende nada* e *Pra ninguém*, a estas podemos acrescentar ainda *Podres Poderes*, *Baby* e *O Homem Velho*, entre outras. Uma intertextualidade musical, mas sempre em contraponto, como é característica das composições de Caetano desde *Alegria, alegria* em relação à *Banda*. Até que os dois realizaram uma canção juntos, em 1975, período em que Chico e Maria Bethânia apresentavam um espetáculo sob a direção de Caetano.

A canção é *Vai levando* (1975), um samba que parte dessa expressão popular que indica que nem tudo está bem, mas o sujeito *vai levando*, suportando a situação e tantos obstáculos que surgem. O primeiro registro fonográfico é a gravação ao vivo com Chico e Maria Bethânia, uma versão mais acelerada, expressão da temporada frenética de *shows* da dupla. Porém, existe um vídeo de 1978, para a televisão, em que os dois compositores interpretam a canção. Nessa versão o andamento é desacelerado, e a tematização carregada pelas sequências de rimas revela uma estrutura repetitiva, uma reiteração infinda que acaba atribuindo certa ironia a essa resistência cotidiana a tantos empecilhos:

Mesmo com toda a fama/ Com toda a Brahma/ Com toda a cama/ Com toda a lama/ A gente vai levando [...] A gente vai levando essa chama/ Mesmo com

todo o emblema/ Todo o problema/ Todo o sistema/ Toda Ipanema/ A gente vai levando [...] A gente vai levando essa gema/ Mesmo com o nada feito/ Com a sala escura/ Com um nó no peito/ Com a cara dura/ Não tem mais jeito/ A gente não tem cura/ Mesmo com o todavia/ Com todo dia/ Com todo ia/ Todo não ia/ A gente vai levando [...] Vai levando essa guia (HOLLANDA, 1975, CD).

Os versos fazem referência ao cotidiano dos próprios artistas, como também de todo brasileiro, a cotidianidade aparece, mais uma vez, com o uso da palavra “todo”, que, neste caso, representa uma força contínua que afasta o sujeito de seu potencial transformador, pois que na sequência de versos seguinte os obstáculos continuam. Por isso, a expressão “a gente vai levando” é cantada em tom passional, demonstrando que não é um gesto fácil, diante de tantas forças contrárias. Ao mesmo tempo, a canção se refere a uma coletividade, “gente”, o que caracteriza uma identidade, uma luta comum: “a gente vai levando essa chama”, apesar do “todo dia”.

A narrativa da canção não precisa explicar os impedimentos de que estão imbuídas a *fama*, a *Brahma*, a *lama* ou o *sistema*, pois seus significados já compõem a *rede de recados*. Com essa canção, Chico e Caetano estavam interagindo com um conjunto de representações que àquela altura tinha muito a dizer ao público e aos demais artistas. Tanto que a canção foi regravada e muitas vezes cantada por outros artistas. Em um show na Itália, em 1978, Vinícius de Moraes, Toquinho, Tom Jobim e Miúcha, interpretaram a canção como um recado, uma mensagem para o próprio Chico Buarque. O fato é que com *Vai levando*, nossos dois compositores apontam não só para uma problemática comum, como também reafirmam seu papel de porta-vozes de representações e sensibilidades na sociedade: mesmo com toda a fama, eles seguem levando essa guia.

Muitas vezes o confronto polêmico se estendeu também à historiografia, mas a abordagem centrava-se, predominantemente, na referência e contraste entre as duas obras, sem os julgamentos ideológicos correntes. Os primeiros trabalhos sobre Chico Buarque e/ou Caetano Veloso datam já de fins dos anos de 1960, mas eram de autoria da crítica especializada. Os estudos acadêmicos despontariam no início da década seguinte, como uma consequência esperada do prestígio que

esses artistas já desfrutavam, com suas canções ganhando as páginas da imprensa como dados culturais de grande relevância social e valor artístico.

Essa espécie de rede de interlocução analítica, paralela à *rede de recados* da música popular, é o registro mais fidedigno que temos do debate intenso que envolveu, então, os estudos sobre música popular brasileira. Pois, se na investigação histórica a imaginação é um elemento fundamental para a eficácia de sua narrativa, a mesma precisa ser refreada e disciplinada pelas fontes, “é isso que a distingue das artes e de outros métodos de representação da realidade (GADDIS, 2003:59). Sobretudo quando o nicho documental apresenta tão ampla motivação polêmica, imersa em juízos de valores e ideologias diversas, como o recorrente paralelo entre Chico e Caetano, constituindo um tema dos mais propícios ao engano analítico.

Daí a necessidade de confrontar as mais diversas “frentes documentais”, adotando o procedimento de adaptar as representações às realidades, recuperando os mais diversos contextos e processos históricos, como já sugeriu o historiador John Gaddis, lembrando que “é a realidade que impede que nossas representações virem fantasias” (2003:143). Dessa maneira, a bibliografia sobre nossos dois compositores oferece uma ilustração bastante detalhada do confronto, declarado ou praticado, entre as duas trajetórias artísticas. *Declarado* nas narrativas críticas e historiográficas, ou *praticado* coletivamente, quando se pode contrapor uma centena de livros exclusivamente sobre Chico Buarque a outra centena exclusivamente sobre Caetano Veloso.

Com efeito, em 2006, ao realizar um levantamento prévio dos trabalhos sobre esses dois artistas, foi possível localizar, em todo o país, cerca de 90 teses ou dissertações sobre Chico Buarque (como assunto principal das pesquisas), e cerca de 60 sobre Caetano Veloso. Nestes últimos cinco anos esse número sofreu uma ampliação intensa, quase duplicando, sobretudo de estudos realizados por historiadores. Aliás, cabe frisar, mais uma vez, que a produção bibliográfica sistemática sobre a chamada *MPB* começou ainda na década de 1970. E, de acordo com Marcos Napolitano, “num primeiro momento, a maior parte da produção foi realizada por jornalistas, na forma de crônicas, biografias e memórias” (2006:138).

Contudo, apesar das pesquisas sobre música popular brasileira, no plano geral, terem florescido nos programas de pós-graduação sobretudo a partir da década de 1980. No que tange aos trabalhos específicos sobre Chico Buarque, a

primeira dissertação data de 1973, um estudo de Anazildo Vasconcelos da Silva defendido na área de Literatura Brasileira, pela UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro). O livro foi publicado em 1974, mas sem grande divulgação, e reeditado em 1980, com acréscimo das pesquisas subseqüentes do autor. Intitula-se *A Poética e a Nova Poética de Chico Buarque*. O objetivo do trabalho era abordar a poesia do compositor de um ponto de vista literário, determinando o projeto poético da obra.

Trata-se de um estudo bastante sistemático, que já apresenta um esboço contextual e lírico da obra de Chico Buarque, identificando estágios do projeto estruturador da obra. E ao abordar o plano da significação expõe um tipo de análise que muito se aproxima dos recentes estudos em lingüística, já pontuando que a direção da poesia *buarquiana* é “significar uma dimensão existencial do homem”, construída através do redimensionamento do cotidiano pela dinâmica da poesia (SILVA, 1974:21). Esse trabalho foi retomado recentemente pelo autor, que lançou em 2010 o livro *Quem canta comigo: representações do social na poesia de Chico Buarque*, agora explorando com mais detalhes as marcas de contextualização histórica presentes na lírica do artista.

Portanto, além de se constituir em trabalho seminal sobre o compositor, o livro de Anazildo Vasconcelos da Silva possui o mérito de identificar entre as diversas vozes que compõem a lírica do artista a dimensão existencial calcada no redimensionamento do cotidiano. Contudo, sua obra não ganhou tanta projeção quanto a tese de doutoramento de Adélia Bezerra de Meneses, desenvolvida também na área de literatura, mas defendida na USP (Universidade de São Paulo) em 1981. O livro, publicado em 1982, intitula-se *Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque*, apresentando um enfoque especial sobre o evidente aspecto político da obra do compositor.

Ainda é um dos trabalhos mais completos sobre o compositor, expondo uma vasta pesquisa e contato com documentação original, que permitiu a autora uma abordagem contextual bastante ampla, no que se pese seu diálogo com a família Buarque de Hollanda e outros interlocutores contemporâneos. O fato é que a pesquisa atingiu seu objetivo de estabelecer um paralelo entre a produção de Chico Buarque e a História recente do Brasil, ultrapassando assim os possíveis limites de um estudo estritamente calcado em teoria literária, daí já se consolidar como um trabalho clássico.

Com bem notou Marcos Napolitano, a tipologia de canções (vertentes *nostálgica, crítica e utópica*), que conformam a obra de Chico Buarque proposta por Adélia Meneses, ainda não foi superada significativamente por outros estudos, apesar de estar entre aqueles trabalhos que ainda apresentavam ênfase no exame isolado das letras das canções. Fato que caracteriza a quase a totalidade dos estudos acadêmicos sobre música popular realizados até aproximadamente os anos de 1990, quando a preocupação por abordagens interdisciplinares começaram a reger as perspectivas metodológicas sobre a música popular, considerando-se a singularidade da forma canção, incluso “o surgimento de uma vigorosa ‘teoria da canção’, a partir dos aportes de semiótica da canção, de Luiz Tatit” (NAPOLITANO,2006:148).

Não menos vasta é a bibliografia sobre Caetano Veloso, destacando-se estudos elaborados por ensaístas logo no alvorecer tropicalista do compositor, como Augusto de Campos (em *Balanço da Bossa*, de 1968); como também investigações indiretas, visto que sobre o movimento tropicalista, mas que apresentam importantes análises de diversas canções de Caetano, como *Música Popular: de olho na fresta* (1977) de Gilberto Vasconcellos ou *Tropicália: alegoria, alegria* (1979) de Celso Favaretto. Este último, resultado de uma pesquisa de mestrado, mas em filosofia pela USP, apresentou uma inovadora interpretação ao levar em consideração as performances e cênica tropicalista, citando os arranjos e sonoridades que compõem as obras.

Ademais, assim como o trabalho de Adélia Meneses, o estudo de Favaretto contribuiu, na ocasião, para uma valorização das práticas artísticas dos anos sessenta, apontando para uma abordagem, sobremaneira, positiva do movimento tropicalista, seguindo a abordagem “heróica” já desenvolvida por Augusto de Campos. Fato que não desmerece esses estudos, mas demonstra o quanto a simpatia do pesquisador pelos temas e objetos de estudo ainda orientava suas abordagens (o que não difere, entretanto, dos mais recentes trabalhos acadêmicos). Nos casos citados não há prejuízo para o trabalho, pelo contrário, desenvolvem-se narrativas densas e comprometidas, um alinhamento afetivo que favorece o trato sensível com a *arte cancionista*.

Não obstante, um livro publicado no mesmo período tentou enveredar por um caminho diverso, de crítica, mas a leitura do trabalho deixa patente o envolvimento do autor com os debates polêmicos que acompanharam a trajetória do

artista, também descambando para julgamentos de valor. Trata-se de *Chico Buarque: análise poético-musical* de Gilberto de Carvalho, publicado também em 1982. Possui o mérito de abordar a construção da imagem do artista, porém sua crítica logo descamba para o *diz-que-diz*, sua opinião, de pessoas ou grupos que julgam existir uma disparidade entre a obra do compositor e sua pessoa: “paremos para pensar: a excelência de sua obra não tem correspondência necessária com a sua pessoa” (CARVALHO, 1982:50).

Some-se a isso sua opinião de que o artista “sabe que, trabalhando o não-mito, ou seja, cavando a imagem de um artista popular, aparentando ser alguém ligado às coisas do povo (e não sendo, obrigatoriamente), ele reinstaura a estrutura do mito”. Exceto por tomar as dores de alguém, “muitos gestos de justiça, solidariedade e cordialidade que dele esperavam algumas pessoas ou grupos que conheço, na realidade, nunca aconteceram”, essa crítica ainda ganhará sobrevida anos depois. Como podemos perceber nos artigos de Paulo César de Araujo (*Chico Buarque: em questão a falta de contato entre o cantor e o povo*), e Lula Branco Martins (*Chico Buarque e a imagem do artista*), ambos de 2004, por ocasião das comemorações dos 60 anos do compositor. Martins acrescenta, até mesmo, que a principal obra de Chico “pode ter sido a sua imagem, lapidada tijolo por tijolo desde os anos 60” (13/06/2004).

Ainda sobre a abordagem de Gilberto de Carvalho é interessante notar que, mais uma vez, Caetano Veloso é evocado em contraste com o Chico:

Como compositor acho, ninguém foi melhor do que ele, nos últimos tempos. Talvez só Caetano Veloso (que, já o esnobou, certa vez, dizendo que Chico faz música “também” – palavra que aí tem o sentido de convencional). E Chico reconhece o primeiro plano em que se encontra Caetano, tanto que, numa entrevista, inquirido sobre o que o estimulava a compor novas músicas, respondeu: “Ouvir Caetano” (1982:49).

Esse tipo de abordagem direta não vai reaparecer, evidentemente, na historiografia acadêmica sobre os dois artistas. Mas, tornou-se cada vez mais necessário referenciar um ao outro, com suas trajetórias paralelas, o que é muito frequente nos trabalhos mais recentes (agora mais atentos à trajetória do artista, além de suas obras).

Da década de 1990 até os dias de hoje foram produzidas teses e dissertações versando sobre cada aspecto possível de se identificar na obra desses artistas. Existem trabalhos específicos sobre a *política*, o *feminino*, o *teatro*, o *malandro*, entre outros temas, em Chico Buarque. Um recorte bastante relevante,

mas poucas vezes abordado, é a dimensão da vida urbana, que aparece pela primeira vez em dissertação defendida na PUC-SP, em 1994, por Miriam Porto Noronha. Um estudo ainda seminal na área de História, já apontando as fontes musicais como indícios para se pensar a sociedade e a identidade brasileiras no espaço urbano.

É interessante observar que a pesquisadora já realiza um esforço para tentar abordar a canção sem separar melodia e letra, apoiando-se na base emocional expressa pela música. Além disso, a música é utilizada como um documento histórico, ao mesmo tempo em que considerada como um todo, definindo sua trajetória de seu nascedouro ao ouvinte, e este sendo identificado a partir de entrevistas (NORONHA, 1994:10). Diferentemente dos tradicionais trabalhos das Letras, essa dissertação apresenta a possibilidade de novos enfoques para a obra *buarquiana*, que não só a identificação de sua lírica. Embora uma investigação desse aspecto seja fundamental, como nos estudos de Adélia Meneses, a obra de Chico Buarque possibilita a perspectiva do contexto de produção e da trajetória do artista, além dos conteúdos narrativos das canções.

Nesse mesmo sentido, a dissertação de Marcos Aurélio da Silva, *Cantando o horror brasileiro: a marginália e a crítica do espaço social na letra da canção de Chico Buarque de Hollanda* (1994), tencionou uma abordagem interdisciplinar, mas movendo-se no campo das humanidades, da interpretação e sensibilidade para a escuta das canções, sem adentrar na análise minuciosa das sonoridades, mas citando a percepção musical quando necessário. Esse estudo também envereda pela interpretação da ênfase sobre o cotidiano urbano presente no conjunto da obra do artista, pois “através da representação do cotidiano dos ‘infelizes e desvalidos’ brasileiros, o autor estabelece uma precisa fotografia dos espaços nacionais e aponta, preto no branco, as mazelas sociais advindas das contradições que assolam este país” (SILVA, 1994:188).

Há também os estudos que incluem a pauta da identidade nacional ao lado da política, uma temática que possibilita os mais diversos paralelos como em *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque* (2007), de Ligia Vieira Cesar, expondo a busca por uma “identidade ideológica própria, nos tempos difíceis de crise política de seus respectivos países”. *A MPB entre o nacional, o popular e o universal: Edu Lobo e Caetano Veloso, engajamento político e atualização musical em debate – 1965-1968*, dissertação na área de história, defendida em 2008 (PUC-

SP), de Eder Martins, confronta esses dois projetos artísticos como expressão de referências modernistas, ao mesmo tempo em que desenvolve uma abordagem das trajetórias artísticas desses dois compositores, já atentando para a fundamental influência desse aspecto sobre as respectivas obras.

Também analisando as trajetórias de dois artistas atuantes a partir de fins dos anos sessenta, Manoel Dourado Bastos, oferece um trabalho amplamente documentado e contando com rico arcabouço analítico para as canções: *Notas de testemunho e recalque: uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola (de meados da década de 1960 a meados da década de 1970)*. Defendida em 2009, essa tese já se encontra dentro dos novos parâmetros “exigidos” para uma abordagem eficiente de trajetórias artísticas e canções, no campo da História, considerando enfim a canção em sua totalidade, com suas inseparáveis sonoridades.

Ademais, Manoel Bastos identifica um dado que já aponta para as observações presentes nesta pesquisa, qual seja, a abordagem de *Gente Humilde* como uma canção representativa (pelo menos de um primeiro momento da obra de Chico). Visto que “nela estão sintetizadas relações com a tradição musical (Garoto), com a bossa nova (Vinícius de Moraes) e com a temática social (a “gente humilde)”. Contudo, o autor identifica um sentido de *comiseração* muito forte na perspectiva *buarquiana*,

[...] bem observado, o gesto máximo que encontramos em “Gente Humilde”, impulsionado por aquele interesse realista na observação da questão social, é de uma *comiseração* do narrador liricizado para com os pobres, em fim de contas personagens principais das canções ora em questão (BASTOS, 2009:202).

Constatação bastante propícia de um traço marcante na obra de Chico Buarque, mas que consideramos, neste estudo, como bastante dosado com um caráter narrativo singular, a *canção-vivência*, que modifica profundamente essa perspectiva que, de fato, surge do diálogo com a Bossa Nova. Como vimos, nessa fase (em *Pedro pedreiro*, por exemplo), o recurso à ironia ainda não tem preponderância, mas sim uma tentativa de se colocar no lugar do outro, tentar expor sua vivência, e não simplesmente denunciá-la como um “horror social”.

Aliás, com este breve diálogo com outras pesquisas, visamos observar que os estudos sobre música popular, em especial sobre as obras e trajetórias de Chico Buarque e/ou Caetano Veloso, tendem a realizar interpretações com base em análises mais completas das fontes, o que proporciona uma paisagem comum, um

campo de estudos que se consolida gerando uma historiografia crítica. Isso porque, enquanto as pesquisas sobre música popular tinham que provar sua importância, criar e propor metodologias de análise fidedignas, pouco se avançava no estudo crítico de conteúdo. Com essas bases consolidadas começamos a vislumbrar uma historiografia (necessariamente interdisciplinar) sobre o assunto, já identificadas as “características inevitáveis do panorama”.

Essas características aparecem, por conseguinte, nos diversos textos que se propõem a abordar a obra de Chico Buarque (por exemplo), independentemente da disciplina, pode ser na História, na Filosofia, na Letras ou Sociologia, as fontes já merecem uma abordagem ampla e muitas vezes compartilhando metodologias comuns. Em *O Brasil de Chico Buarque*, Fabiane Batista Pinto, realiza um estudo sociológico, mas incluindo considerações sobre as sonoridades e arranjos. Da mesma maneira que Fernando Marcílio Lopes Couto, em *Chico Buarque: música, povo e Brasil*, da área de Teoria Literária. São duas dissertações concomitantes, ambas defendidas em 2007, que versam sobre um recorte temático semelhante, e partem da noção fundamental de abordagem da canção como um todo (música e letra).

Nesse sentido, cabe notar que até recentemente, apesar de declarada a necessidade de se ultrapassar a abordagem estrita das letras de canções, poucos pesquisadores encontravam respaldo metodológico e analítico para abordar tais canções populares. Agora, só com uma breve mirada sobre os trabalhos realizados por historiadores, podem-se identificar pelo menos três caminhos metodológicos possíveis: a referência *musicológica*, que exige uma formação ou conhecimento mais especializado do pesquisador; a abordagem de *performances* artísticas - uma perspectiva interdisciplinar que considera todo o cenário de exposição da obra, desde o processo criativo do artista, gravação, arranjos, diagramação do material de divulgação, até apresentações em palco, roupas, dança, entre outras possibilidades de observação significativa -; e a abordagem a partir da *teoria da canção*, em especial a metodologia analítica desenvolvida por Luiz Tatit, concentrada na abordagem das dicções e tensões melódicas das canções.

Outro recente estudo, desenvolvido por Miriam Hermeto, “*Olha a gota que falta*”: *um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980)*, uma tese defendida em 2010, apresenta uma abordagem bastante diversificada e minuciosa do objeto:

[...] a análise de *Gota D'Água*, a partir do arcabouço teórico-metodológico da história cultural, foi construída a partir de três escalas de observação do evento, correspondentes às três *modalidades de execução e circulação* do texto na sociedade em que foi lançado, em meados da década de 1970: o livro e a leitura, o espetáculo teatral e a assistência, o disco de vinil e a audição (HERMETO, 2010:385).

Um objetivo concretizado pela autora que, aliás, apresenta um rico respaldo teórico, o que inclui também a perspectiva presente na obra de Reinhart Koselleck, o qual ainda tem muito a oferecer aos estudos historiográficos. Além disso, a pesquisadora abordou as canções utilizando parte da metodologia proposta por Tatit, observando o papel das dicções nos registros fonográficos em questão.

Assim, percebe-se um anseio comum que permeia os diferentes trabalhos, ao mesmo tempo em que se observam deficiências similares, como por exemplo, uma metodologia ainda escassa para análise rítmica, quando o pesquisador não compartilha das análises próprias da musicologia. Decerto é uma preocupação que surgiu nesta pesquisa, quando identificamos que a opção rítmica de cada compositor poderia caracterizar um diferencial significativo em seus processos criativos, uma vez que aparecia com frequência em meio ao polêmico e suposto confronto entre Chico e Caetano, o contraste entre o padrão rítmico do samba e o da música *pop*. Além da *escuta atenta*, as *paisagens sonoras*, tão bem ilustradas pelas imagens de espectogramas, oferecem um caminho possível que tentamos esboçar neste trabalho.

Ademais, ao observar a bibliografia referente a Caetano Veloso, nos deparamos com um novo arsenal analítico, o que revela o procedimento bastante pertinente de construir a narrativa metodológica a partir das fontes. Pois, cada objeto apresenta singularidades que não podem ser ignoradas. Por conseguinte, existe ainda uma paisagem comum aos estudos sobre música popular, mas ampliada de acordo com as necessidades dos novos objetos. Diferentemente da obra de Chico Buarque, que convida a uma narrativa clássica, sob parâmetros poéticos, a obra de Caetano parece exigir um olhar atento para o experimentalismo, o que levou muitos pesquisadores a narrativas também experimentais.

São trabalhos que oferecem uma grande riqueza documental, escapam do conceitualismo tão impróprio para a análise sensível de canções, mas que podem cair no erro, muito comum entre historiadores, de *comprar* o discurso dos atores históricos, do próprio objeto. Deve-se lembrar, aliás, que o discurso sobre a música popular tem se filiado, por diversas vezes, à interpretação original de Caetano

Veloso, da “linha evolutiva”, o que também se aplica a uma perspectiva heróica sobre o tropicalismo, que deve muito ao engajamento de Augusto de Campos. Afora isso, encontramos interessantes dissertações, como a de João Carlos Gonçalves, *O estranho estrangeiro de Caetano Veloso* (1993), em comunicação e semiótica. Trata-se de um trabalho com narrativa metalinguística, “demonstrando a *estranha* poética construída por Caetano, aberta, por isso mesmo, em eterna crise, pedindo a participação do leitor em seu desvendar” (GONÇALVES, 1993:12).

A bibliografia sobre Caetano costuma aderir ao desvelamento dos artifícios simbólicos apropriados pelo compositor em suas obras, a vasta intertextualidade oferece motivo para uma série de investigações, como a dissertação de Renato César Moraes de Souza, *A vida é amiga da arte: memória literária em Caetano Veloso* (2004), que expõe um verdadeiro glossário de tais referências intertextuais presentes nas canções, ao mesmo em tempo que revisita a experiência em Santo Amaro da Purificação, que faz de Caetano o *estrangeiro* na metrópole, “mas que consegue dar luz poética a um mundo destruído pela ganância e pelo poder”, Uma face política que o autor sugere faltar em seu estudo, mas, conclui, “a retórica que gostaríamos de fazer soar por *zil* anos traz, de política, a opção pela poesia, em *busca do belo e do Amaro*” (SOUZA, 2004:132).

Justamente, a cidade e a política surgem da obra de Caetano sob sentidos estéticos; daí a necessidade de um procedimento de inversão narrativa, como o proposto por Paulo Eduardo Lopes, em *A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo* (1999), pois até mesmo a configuração da *canção* não aparece nas letras do tropicalismo (sobretudo nas canções de Caetano), de maneira completamente exposta (LOPES, 1999:262), há que se abstrair das figuras empregadas nas canções, geralmente de maneira aparentemente desconexa, essa significação. Daí os pesquisadores enfatizarem o procedimento estético que caracteriza as canções tropicalistas, sempre explorando contrastes e estranhamentos na construção de sua paisagem lírica.

Por fim, convém destacar que os diversos estudos que apresentam paralelos entre dois artistas, envolvendo Chico ou Caetano, raramente realizam uma conexão entre as duas trajetórias, partindo apenas da constatação da contemporaneidade, da semelhança temática ou da postura dentro de determinado contexto. O que difere substancialmente da proposta que procuramos desenvolver neste trabalho, buscando na idéia de confronto entre os dois artistas os contextos e

intertextualidades mútuas que foram sendo construídas sob as representações em torno de suas *personas* paralelas.

Mas não se pode esquecer que tal paralelo, embora sem uma integração analítica, já foi esboçado numa dissertação de 1997, denominada o *Artista-intelectual: 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*, de Marildo Nercolini. Um trabalho que expõe a investigação paralela (mas sem confronto) entre Chico e Caetano por serem exemplares, ou seja, “dois dos principais expoentes da música popular brasileira a partir da década de 60” (1997:19). De maneira similar, Marcelo Ridenti dedicou parte substancial de seu livro *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV* (2000), à abordagem de parte da obra de Chico e de Caetano, tomados como referenciais, “[...] por serem os artistas brasileiros mais conhecidos e influentes” (2000:13). Um dado que, evidentemente, corrobora a presença paralela dos dois artistas no cenário público.

Além disso, outra vertente bibliográfica, agora de maior projeção, são as biografias e ensaios, que também atestam essa *influência*. No mesmo clima comemorativo que acompanhou a realização do *Programa Chico & Caetano*, a publicação de *songbooks*, livros de canções, visava reunir parte da obra de artistas renomados. A coleção era dirigida por Almir Chediak, e o primeiro compositor escolhido foi Caetano Veloso. O *songbook* de Chico foi editado em 1999. Contudo, outras dezenas de coletâneas de obras dos dois artistas seguiram sendo editadas e reeditadas, em concomitância às biografias e estudos analíticos sempre atualizados. Dentre os ensaístas mais recorrentes destacam-se Adélia Bezerra de Meneses, Humberto Werneck, Fernando de Barros e Silva, Lorenzo Mammi e Regina Zappa (sobre Chico); e Guilherme Wisnik, José Miguel Wisnik e Roberto Benevides (sobre Caetano).

É dessa maneira que o compositor popular contemporâneo, a despeito das críticas a uma anômala situação de excessiva influência, mantém-se como representante privilegiado sob a *esfera pública*. No entanto, já se sabe que a arte, e a música em especial, possuem a peculiaridade de motivar identificações múltiplas com determinadas identidades, incluindo a nacional. É um processo geral pelo qual indivíduos e grupos podem vir a perceber, reconhecer e articular as associações

entre, por um lado, os fenômenos especificamente musicais e, por outro lado, as formações sociais mais amplas associadas à cultura nacional (BIDDLE, KNIGHTS, 2007:25). Isso é que nos permite considerar a diversidade de maneiras pelas quais a identidade nacional e da música podem ou não serem percebidas pelos sujeitos sociais.

Sem adentrar para um estudo de recepção que seria inviável, podemos citar a maneira pela qual os próprios compositores percebem essa relação e interagem sobre ela. Os temas do cotidiano adensaram as reflexões sobre a cultura brasileira nas obras de Chico e de Caetano. Contudo, a década de noventa ofereceu um contexto pouco promissor, provocando uma inevitável descrença quanto aos rumos do país. Chico não silenciou a voz operária em trânsito pela cidade, mas captou sua diluição por outros percursos, sob uma rede de serviços urbanos excludente. Eis que o uso cada vez mais restrito dos espaços urbano e rural, o motivou no engajamento pela luta dos sem-terra. Lançou, em 1997, o disco *Terra*, como parte de um projeto em parceria com o fotógrafo Sebastião Salgado e o escritor José Saramago, para apoiar o movimento. As canções *Brejo da cruz* e *Fantasia* ganharam sobrevida, agora na denúncia de uma situação de completa exclusão e *desgarramento* dos indivíduos sem-terra.

Entretanto, Chico não prescindiu de seu projeto, pois a despeito da derrocada de tantos sistemas ideológicos, em fins da década de oitenta, o país parecia encontrar o caminho da democracia, e o compositor se sentiu livre para dizer aquilo que ele próprio tinha necessidade, não mais motivado por aquela “encomenda ampla e anônima” da sociedade. Então mais fiel ao caminho que lhe parecia correto, então mais crítico das conseqüências do consumismo, e da (pós) modernização inconsequente. Em meio à desesperança de todos os dias, Chico afirmou: “esse país tem que dar, produzir alguma coisa interessante, eu não perco a esperança” (HOLLANDA, 1990, DVD). Por isso, festejou o compositor popular em *Paratodos* (1993), e cantou, mais uma vez, o dia-a-dia da cidade, com sua diversidade sonora e seus vendedores ambulantes, em *Carioca* (1999).

Também diante da crise ideológica dos primeiros anos da década de noventa, Caetano, ao lado de Gilberto Gil, reanimou os ideais tropicalistas, lançando o disco *Tropicália II*. Desse disco, *Haiti* é uma das canções mais expressivas, com sua incisiva denúncia de toda a barbárie que ainda vicejava no país, a intensa violência, a discriminação social e racial. Canção que seguia na mesma linha de

Fora da Ordem (1991), em que o compositor indagava sobre o sentido da tão propalada *Nova Ordem Mundial*, que mantinha na marginalidade a maior parte do planeta. Por fim, voltando ao diálogo com Chico Buarque, compôs *Pra ninguém* (1997), o que chamou de uma lista acrítica do que ele gosta, entre os músicos brasileiros (contrastando com o projeto e a linhagem tradicional que desponta da escuta de *Paratodos*): “só ao final é que surge o João, acima de tudo, como a atitude crítica que rege tudo o mais, até o gosto acrítico” (VELOSO, 2003:62).

O percurso temático do cotidiano à cultura perpassa, portanto, o conjunto da obra de Chico e de Caetano, de maneira que se pode observar esse processo, claramente, em mais de sessenta canções de cada um dos compositores. Por isso, enfatizamos neste capítulo as canções atreladas à determinadas *performances* sociais, capazes de revelar as representações que despontam do paralelo em questão. Esse mapeamento do *campo de produção artístico e social* exigiu, também, uma análise diferenciada de cada canção, não necessariamente vinculada ao seu conteúdo formal (como realizamos em algumas situações no segundo capítulo), mas pautada por sua inserção temática no contexto. A noção de cultura brasileira surge das próprias trajetórias artísticas, das quais as canções são indissociáveis. Por isso, a abordagem historiográfica percorrendo o conjunto das *redes de sociabilidades* que envolvem a biografia das canções, proporcionou uma perspectiva panorâmica sobre as duas trajetórias artísticas em seus diversos contrastes e semelhanças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre a cidade e o subúrbio – algum herói

*No avesso da montanha, é labirinto
É contra-senha, é cara a tapa
Subúrbio – Chico Buarque*

*Sempre quis tudo o que desmente esse país
O Herói – Caetano Veloso*

Confrontar as trajetórias artísticas de Chico Buarque e de Caetano Veloso é considerar as dimensões paralelas de seus projetos, práticas e *personas*, mas, sobretudo, é localizar entre tradições, opiniões e representações culturais os entrecruzamentos que foram sendo tecidos entre as duas trajetórias, como resultado de suas opções diversas ou similares. Neste estudo, a dimensão complementar de suas trajetórias recebeu maior destaque, por revelar duas ou mais faces da cultura, ou mesmo da identidade brasileira. O imperativo do confronto se justificou nesse indício que exigia bem mais que a identificação da singularidade (paralela e similar) de suas trajetórias, mas também o reconhecimento de que o recurso a comparação entre os dois artistas abrange a filigrana de uma *performance* social de produção de sentido, ultrapassando os limites da opinião ou gosto estético ou ideológico.

É também um campo ético que se conforma como resultado desta investigação, pois que no percurso do projeto, ao recado e à saída, o artista expõe, sob a escolha estética, a dupla proposta de como chegar à arte e como chegar ao povo. Vimos como cotidiano e cultura se entrecruzam nas obras dos dois compositores como duas faces inerentes da cultura brasileira, filha das contradições próprias do processo de formações nacional do país. Percorremos suas *escutas* históricas, numa exposição de temporalidades sobrepostas em significações diversas, mas capazes de revelar a complexidade de alguns processos culturais.

Por isso, nessas considerações finais podemos vislumbrar no paralelo entre duas canções, esse encontro de temporalidades, incluindo tantas *janelas* e *espelhos*

que exibem a cidade, desvendados ao longo da participação de nossos dois compositores na *rede de recados* da música popular.

Em 2006, Chico Buarque lançou o disco *Carioca*, e Caetano Veloso o disco *Cê*. São duas propostas, duas atitudes estéticas diferentes, mas voltadas para a *problemática comum* que ainda chamava os artistas à reflexão. As diversas dimensões da cidade, as relações com a sociabilidade vinculada ao massivo, o encontro da criatividade inerente aos percursos urbanos, os valores inscritos nas memórias e ideologias já esvaziadas de conteúdo significativo, constituem questões que perpassam suas obras. Contudo, é na construção estética, em especial, rítmica dos álbuns, que reside uma diferença substancial.

Atento às novas sonoridades, Caetano Veloso compôs canções para serem tocadas por uma banda de *rock*, um som mais cru, mas ainda na linhagem *pop*. Chico Buarque apresenta um álbum pautado pelo aprimoramento harmônico, seguindo a linhagem da Bossa Nova, inspirado, sobretudo, em Tom Jobim. Em entrevista à *Folha de São Paulo*, Chico ressaltou esse diferencial: “eu adoro o disco do Caetano. É interessante isso. Ele é o contrário do meu. A gente convive há quarenta anos, às vezes por caminhos paralelos, às vezes por caminhos diferentes, mas é bom que seja assim. É bom que seja assim para todo mundo: para mim, para ele, para a música”. E, instigado pelo entrevistador, completou: “não preciso concordar em tudo com o Caetano. Aliás, discordo quase sempre. Isso é bom, a gente discorda amigavelmente” (HOLLANDA, 31/12/2006).

À discordância estética soma-se a discordância política na consolidação de obras que correspondem ao mesmo gênero, à mesma preocupação social com o país. Poderiam ser detalhes, como são as divergências que na mesma medida separam Caetano de Edu Lobo ou Gilberto Gil, Chico Buarque de Toquinho ou Milton Nascimento, mas que, sob os contextos esboçados ao longo deste trabalho, ganham dimensões hiper-relevantes. Pois bem, em relação aos discos de 2006, é relevante observar que ambos os compositores realizam, também, uma atualização temática. Revisitando os espaços urbanos em busca do “herói” que sempre povoou suas narrativas. Esse herói do cotidiano, que desponta de contradições sociais e subjetivas, e que revela a dor e a esperança que motiva o fazer criativo.

O *Subúrbio* é revisitado por Chico Buarque, que enfim fecha o ciclo de seu diálogo com a *Gente Humilde*, de 1969. Um ciclo de compaixão e ilusão rompido pela realidade, cada vez mais dura, das periferias urbanas, pois a expectativa de

que subsistiriam valores, *restos de estilos*, nas regiões suburbanas, já não habita o imaginário do compositor como solução. Embora subúrbio idílico ainda esteja lá, com suas tradições e formas de expressão próprias, o compositor se vê chamado a opinar, já não acredita no bom senso da audiência, surda para quaisquer imagens ou ironias. À observação jornalística, Chico acrescenta a crítica e a proposta. Primeiro uma descrição já imbuída de crítica: “Lá não tem brisa/ Não tem verde-azuis/ Não tem frescura nem atrevimento/ Lá não figura no mapa/ No avesso da montanha, é labirinto/ É contra-senha, é cara a tapa”.

Em seguida um chamado, a tentativa de mobilização popular para uma reversão dessa situação de marginalidade: “Fala, Penha/ Fala, Irajá/ Fala, Olaria/ Fala, Acari, Vigário Geral/ Fala, Piedade”. A descrição prossegue, “Casas sem cor Ruas de pó, cidade/ Que não se pinta/ Que é sem vaidade”, mas sempre seguida pelo clamor pela ação: “Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção/ Traz as cabrochas e a roda de samba/ Dança teu funk, o rock, forró, pagode, reggae/ Teu hip-hop/ Fala na língua do rap/ Desbanca a outra/ A tal que abusa/ De ser tão maravilhosa”. Com esse choro-canção, o compositor já não visa *representar* as vivências suburbanas, quer que os próprios suburbanos falem, participem das instâncias de decisão da *city*:

Existe mesmo a intenção de fazer cantar a periferia – ou antes, a periferia da periferia. O Brasil sempre ocupou uma posição periférica no mundo e o Rio, cada vez mais, está numa situação periférica em relação às decisões nacionais, ao poder, à São Paulo. O subúrbio do Rio é a periferia dessa cidade meio marginalizada, e está literalmente fora do mapa (HOLLANDA, 06/05/2006a).

Com uma melodia *passionalizada*, Chico expõe o distanciamento entre as “duas” cidades, reduz o andamento quando descreve os detalhes das casas, da vida no subúrbio, mas imprime variações de timbre, com percussão, quando chama para ação. Uma atuação sobre a tessitura melódica como representação de um *jeito de corpo* próprio dessa gente toda. Apesar da esperança de mobilização, à maneira de *Gente Humilde*, o cantor imprime sua angústia diante dos problemas sociais tão agudos no subúrbio: “Lá não tem claro-escuro/ A luz é dura/ A chapa é quente/Que futuro tem/ Aquela gente toda/ Perdido em ti/ Eu ando em roda/ É pau, é pedra/É fim de linha/ É lenha, é fogo, é foda”. Destaca com ironia: “lá tem Jesus/ E está de costas”, como referência ao monumento do Cristo Redentor que está, de fato, de costas para a periferia da cidade.

Portanto, o herói *buarquiano* ainda reside no subúrbio, mas está em vias de desaparecimento, enquanto não se impuser, de alguma maneira, frente à grande

cidade que suga suas vivências sob aqueles percursos urbanos do trabalho para casa e vice-versa. Da mesma maneira, Caetano dá voz ao herói que surge das contradições sociais do país, que habita as periferias e praças. Aproveita para fazer um acerto de contas com a nossa história, com o “ser brasileiro”, quando faz referências a Sergio Buarque de Hollanda e Gilberto Freyre.

Além da canção, o compositor tem a oportunidade para colocar sua prosa em artigo de junho de 2006: “sem nunca ter escrito a expressão “democracia racial”, Freyre é frequentemente xingado por causa dela. Eu, que adoro esse mito, acho que se presta uma homenagem a Freyre ao atribuir-lhe a invenção” (VELOSO, 10/06/2006). Trata-se de uma aproximação do compositor aos intérpretes do Brasil, com um rap que ultrapassa a mera denúncia ao expor uma suposta vivência do narrador, do brasileiro: “é como em plena glória espiritual/ que digo:/ eu sou o homem cordial/ que vim para instaurar a democracia racial/ eu sou o homem cordial/ que vim para afirmar a democracia racial/ eu sou o herói/ só Deus e eu sabemos como dói”.

Eis uma “dor” que não se diz em palavras, só na melodia, nos sussurros e gemidos da guitarra, no *jeito de corpo* que suplanta o discurso falado e carrega essa paixão do indivíduo, do brasileiro: o herói do seu canto. Tal qual seu discurso improvisado, de 1968, para *Proibido proibir*, Caetano imprimi certa fúria ao seu discurso, mais uma vez apontando para a “dor sem esperança”. Mas não prescinde da proposta, agora presente na experiência paradoxal do personagem, que entre tantos caminhos revela o negativo que resulta da cordialidade brasileira:

descobri cedo que o caminho/ não era subir num pódio mundial/ e virar um rico olímpico e sozinho/ mas fomentar aqui o ódio racial/ a separação nítida entre as raças/ um olho na bíblia, outro na pistola/ encher os corações e encher as praças/ com meu guevara e minha coca-cola (VELOSO, 2006, CD).

Nesse longo discurso-canção, Caetano narra as peripécias decorrentes de um nacionalismo hipócrita que sempre o incomodou. E, assim como Chico Buarque, intuiu na situação de constante marginalidade do povo, da cidade e do país, a raiz de parte das mazelas que afligem o povo. Assim, a despeito das diferenças, semelhanças e complementaridades entre as trajetórias artísticas de Chico e de Caetano, o olhar de ambos sempre esteve voltado para uma arte popular em sua forma, em seus objetivos ou em suas temáticas, visando, como sujeitos históricos, um mundo melhor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS⁷⁵

LIVROS, ARTIGOS, TESES e DISSERTAÇÕES

ADORNO, T. *Filosofia da nova música*. São Paulo, Perspectiva, 1989

_____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In. *Os Pensadores*, v. 48, São Paulo, Abril Cultural, 1975

AGUILAR, G. *Poesia Concreta Brasileira*. São Paulo, Edusp, 2005

ALVES, H. A voz da juventude canta em dois tons. *O Jornal*, 6/11/66

ANDERSON, B. *Comunidades Imaginadas*. Lisboa: Edições 70, 2005

ANDRADE, M. de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1972

ARAUJO, P. C. de. Chico Buarque e as Raízes do Brasil: em questão a falta de contato do cantor com o povo. Especial Chico Buarque 60. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 13/06/2004

AUBERT, L. *La Musique de l'autre*. Paris, Georg Editeur, 2001

BACAL, T., COELHO, F. O., NAVES, S. C. (orgs.). *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006

BAKHTIN, M. Apresentação do problema. In. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec/USP, 1987

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa, Edições 70, 1984

BASTOS, M. D. *Notas de testemunho e recalque: uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola, de meados da década de 1960 a meados da década de 1970*. Tese de Doutorado. Assis, UNESP, 2009

⁷⁵ De acordo com a ABNT NBR 6023

_____. *Passagens da Afirmação Tropicalista? Auto-análise do movimento da música popular brasileira por meio da compreensão em processo das canções de Caetano Veloso*. Dissertação de mestrado. Brasília, UNB, 2004

_____. Permanência da promessa de felicidade: Um esquema interpretativo da nota de classes da 'linha evolutiva' musical brasileira. *Revista de História e Estudos Culturais*. V. 5, ano V, n. 4, Outubro/Novembro/Dezembro, 2008

BASUALDO, C. (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo, Cosac Naify, 2007

BÉHAGUE, G. Bossa & Bossas: Recent Changes in Brazilian Urban Popular Music. *Ethnomusicology*, Vol. 17, Nº.2, May, 1973

BENJAMIM, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1994

_____. *Obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In. *Os Pensadores*. v. XLVIII. São Paulo, Abril Cultural, 1975

BIDDLE, J., KNIGHTS, V. *Music, national identity and the politics of location*. Burlington, Ashgate, 2007

BOBBIO, N. *Os Intelectuais e o Poder: Duvidas e Opções dos Homens de Cultura na Sociedade Contemporânea*. São Paulo, UNESP, 1997

BORIM, D. Morte e vida Tropicália: O ideário sócio-político na obra de Caetano Veloso. *Hispania* (Special Portuguese). Vol. 85, Nº.3, Sep., 2002

BOSI, A. (org.). *Cultura Brasileira: Temas e situações*, São Paulo, Ática, 1987

_____. *Cultura de massa e cultura popular*. Rio de Janeiro, Vozes, 1972

BOTTESELLI, J. C., P. PEREIRA, A (coord.). *A música brasileira deste século por seus autores e interpretes*. São Paulo, SESC. Serviço Social do Comercio, 2002

BOURDIEU, P. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983

BOUTIER, J. JULIA, D. (org.). *Passados Recompuestos: Campos e Canteiros da História*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1998

BRAGA-TORRES, A. *Chico Buarque* (Col. Mestres da Música no Brasil). São Paulo: Moderna, 2002

BRAVO!, Revista. Caetano Veloso e Chico Buarque: o som e a palavra. Ano 11, número 140. Edição de Abril, 2009

BUCH, E. *Música e Política: a nona de Beethoven*. Bauru/SP, EDUSC, 2001

BUCH, E. Réception de la réception de Beethoven. *Revue de Musicologie*, T. 88e, Nº1, 2002

BURGUIÈRE, A. (org.). *Dicionário das Ciências Históricas*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1993

BURKE, P. (org.). *A Escrita da História – Novas Abordagens*. São Paulo, UNESP, 1992

_____. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo, Cia das Letras, 1989

_____. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro, Zahar, 2005

BUTTERMAN, S. R. O charme chique da canção de Chico Buarque: táticas carnavalescas de transcender a opressão da ditadura. *Revista de Música Latinoamericana*. Spring/Summer, 2001

CAETANO vaiado pára show e xinga a platéia. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 26/11/73.

CALADO, C. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo, Editora 34, 1997

CALAZANS, R. Novo disco de Caetano reata “dobradinha” com Chico. Site *Terra*, 09/08/2006 Disponível em: <http://musica.terra.com.br/interna/0,,OI1091405-EI1267,00.html> Acesso em: 10 fev 2010

CALDAS, W. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo, Ed. Nacional, 1979

_____. *Iniciação à música popular brasileira*. Barueri, SP, Manole, 2010

CAMPOS, A. de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1993

CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1990

_____. *Imagínarios Urbanos*. Buenos Aires, Eudeba, 1997

_____. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo, Iluminuras, 2008

CANDIDO, A. *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993

CARDOSO, I. *Para uma crítica do presente*. São Paulo, USP - Curso de Pós-Graduação em Sociologia/Ed. 34, 2001

CARMO JUNIOR, J. R. do. *Melodia Prosódia. Um modelo para a interface música – fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais*. São Paulo, FFLCH-USP, 2007

_____. A voz: entre a palavra e a melodia. *Teresa: revista de literatura brasileira*. FFLCH-USP, nº.4/5, São Paulo, Ed. 34, 2003

- CARVALHO, G. *Chico Buarque: Análise poético-musical*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982
- CASTRO, R. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa-Nova*. São Paulo, Cia das letras, 1991
- CAVALCANTE, B, et. alii. *Decantando a República: Inventário histórico e político da canção moderna brasileira*. (3 volumes), São Paulo, Nova Fronteira/FPA, 2006
- CAVALCANTI, A. R. *Música Popular: Janela-espelho entre o Brasil e o mundo*. Tese de Doutorado, UNB, 2007
- CAVALCANTI, L. M. D. *Música Popular Brasileira e Poesia: a valorização do 'pequeno' em Chico Buarque e Manuel Bandeira*. Dissertação de Mestrado, UFMG, 2001
- CAWELTI, J. G. Performance and Popular Culture. *Cinema Journal* (Special Issue on Film Acting), Vol. 20, N^o.1, Autumn, 1980
- CERTEAU, M de. *A cultura no plural*. Campinas, Papirus, 1995
- _____. *A invenção do cotidiano*, vols. 1 e 2. Petrópolis, Vozes, 1997
- CESAR, L. V. *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. São Paulo, Estação Liberdade, 1993
- CEVASCO, M. E., OHATA, M. *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo, Cia das Letras, 2007
- CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa, Difel, 1990
- CHAUVEAU, A. TÉTART, P. (orgs.). *Questões para a História do Presente*. Bauru, SP, EDUSC, 1999
- CICLO de Debates Casa Grande*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975
- COELHO, F., COHN, S. (orgs.). *Tropicália*. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2008
- COHN, G. (orgs.). *Comunicação e indústria cultural* São Paulo, Cia Editora Nacional, 1971
- COHN, S., PIMENTA, H. (org.). *Maió de 68*. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2008
- CONNELL .J, GIBSON, C. *Sound Tracks; popular music identity and place*. London, Routledge, 2003
- CONTIER, A. D. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo, Novas Metas, 1985.

_____. Edu Lobo e Carlos Lyra: O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*. vol.18, nº35, Anpuh, São Paulo, 1998

_____. Música no Brasil: história e interdisciplinaridade, algumas interpretações (1926-80) In *História em Debate*. Atas do XVI Simpósio Nacional de História, ANPUH, Rio de Janeiro, 1991

CORRÊA, J. C. M. Oficina. In *Arte em Revista: Anos 60*. Ano 1, n. 1, Ed. Kairós, São Paulo, jan-mar de 1979

CORREA, P. G. O Intelectual e a Política. In. *História, Política e Revolução em Eric Hobsbawm e François Furet*. São Paulo, Annablume/FAPESP, 2008

CORTÁZAR, J. *Histórias de cronópios e de famas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008

COSTA, M. A *Urbanização e migração urbana no Brasil*. Rio de Janeiro, IPEA/INPES, 1975

COUTINHO, E. G. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2002

COUTO, F. M. L. Nação e povo na obra de Chico Buarque. *Remate de males: Revista do Departamento de Teoria Literária*, Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP. Campinas N. 10, 1990

_____. *Chico Buarque: música, povo e Brasil* – Dissertação de Mestrado, UNICAMP, Campinas/SP, 2007

CUNHA, M. A. de M. *A poesia dos acordes: poética e identidade cultural na música popular brasileira* – Dissertação de Mestrado, UFPE, 2002

CYNTRÃO, S. H.(org.). *A Forma da festa – tropicalismo a explosão e seus estilhaços*. Brasília, UNB, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2000

CZAJKA, R. Redesenhando ideologias: cultura e política em tempos de golpe. *História: questões & debates*. Nº.40, Ed. UFPR, 2004

DAHLHAUS, C. *Estética Musical*. Lisboa, Edições 70, 1991

DANTAS, J. M. de S. *O canto e a canção: MPB*. Ao Livro Técnico, 1988

DASILVA F. B. e CAMARA E. Music and Society in Brazil: The Recent Experience. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 15, Nº. 1 Jun., 1984

DE BONIS, M. L. R. *A crítica e o artista: samba, repressão e poesia em Chico Buarque*. Dissertação de mestrado, São Paulo, PUC-SP, 2005

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997

- DIAS, M. T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo, Boitempo, 2008
- DIETRICH, P. *Araçá Azul: Uma análise semiótica*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 2003
- _____. *Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*. Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 2008
- DUARTE, P. S. NAVES, S. C. (org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro, Relume Dumará/Faperj, 2003
- DUARTE, R. *Tropicaos*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2003
- DUPRAT, R. Metodologia da pesquisa histórico-musical no Brasil. *Anais de História*, IV, Assis, 1972
- DURHAM, E. R. *Caminho da Cidade: a vida e a migração para São Paulo*. São Paulo, Perspectiva, 1984
- ECHEPARE, R. URICH, S. *Chico Buarque*. Buenos Aires, Gray Ediciones, 1985
- ECO, U. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1993
- ENGELS, F., MARX, K. *A Ideologia Alemã*. São Paulo, Editorial Grijalbo, 1977
- ERLMANN, V. *Hearing Cultures*. New York, Berg, 2005
- FALCÃO, F. S., ROCHA, L. H. P. et. alii. A linguagem de Chico Buarque - das frestas às metáforas contra a censura. In: SALGUEIRO W. C. F et. alii. (org.). *Letras por dentro II*. Vitória, Flor&Cultura, 2005
- FARIA, M. G. S. *Anos Sessenta; A Outra Proposta Revolucionária Na Voz De Caetano Veloso*. – Dissertação de Mestrado, UFRJ, 1996
- FAUSTO, B. (org.). *História geral da civilização brasileira: o Brasil republicano*. São Paulo, Difel, 1984
- FAVARETTO, C. *Tropicália, Alegoria, Alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1996
- FERNANDES, R. (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro, Garamond, 2004
- FERREIRA, G. A. A. Quando a versão é mais interessante do que o fato: a “construção” do mito Chico Buarque. In: REIS, D. A., ROLLAND, D. *Intelectuais e Modernidades*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2010
- FISCHERMAN, D. *Efecto Beethoven: Complejidad y valor em la música de tradición popular*. Buenos Aires, Paidós, 2004
- FONSECA, H. *Caetano, esse cara*. Rio de Janeiro, Revan, 1993

FONTES, M. H. S. *Sem Fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro, Ed. Graphia, 1999

FRAGA, P. Aos 62, Chico Buarque diz que debate sobre esquerda é conversa boba e de direita. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 30/12/2006.

FRAZÃO, H. Dona Canô vai pedir desculpas a Lula após Caetano chamá-lo de analfabeto. *UOL Notícias*, 16/11/2009. Disponível em www.noticias.bol.uol.com.br/Brasil/2009/11/16. Acesso em 15 dez 2010.

FRITH S. Look! Hear! The Uneasy Relationship of Music and Television. *Popular Music*, Vol. 21, Nº. 3, Music and Television, Oct., 2002

FRITH, S. Une histoire des recherches sur les musiques populaires. *Réseaux*, 2007

FUBINI, E. *Estética de la música*. Madrid: La balsa de la medusa, 2004

GADDIS, J. L. *Paisagens da História*. Rio de Janeiro, Campus, 2003

GALVÃO, W. N. *Saco de Gatos: ensaios críticos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976

GARCIA, W. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo, Paz e Terra, 1999

GARCIA, L. L. Chico, o dono de uma voz que fala por si - *O Estado de São Paulo*, 19/06/2004

GASPARI, E. *et alii.*, *Cultura em transito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000

GEERTZ, C. *O saber local*. Petrópolis, Vozes, 1997

GIL, G. *Gilberto Gil: todas as letras* (org. Carlos Rennó). São Paulo, Cia das Letras, 2003

GONCALVES, J. C. *O Estranho Estrangeiro De Caetano Veloso*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, PUC-SP, 1993

GONÇALVES, M. A. O Tropicalismo no Poder. *Folha de São Paulo*, 02/11/1997

GONZÁLEZ, J. P. Musicologia popular em América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista Musical Chilena*, enero-junio 2001.

GRIFFITHS, P. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998

GUMBRECHT, H. U. *Modernização dos sentidos*. São Paulo, Editora 34, 1998

HABERMAS, J. *Mudança estrutural da esfera pública: investigação quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo, Edições Vértice, 1990

HALFOUN, E. Caetano: já é alegria demais. *Última Hora*, 2/12/67

HARVEY, D. *Condição Pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo, Edições Loyola, 1994

HAUG, W. F. *Crítica da estética da mercadoria*. São Paulo, Unesp, 1997

HELLER, A. *O Cotidiano e a História*. São Paulo, Paz e Terra, 2008

HENNION, A. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós, 2002

HENNION, A. L'écoute à la question. *Revue de Musicologie*, T. 88e, nº1, 2002

_____. Musiques/Pratiques: Musique et sciences sociales. *Revue de Musicologie*, T. 88e, Nº1, 2002

HERMETO, M. *Olha a Gota que falta: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro "1975-1980"* [manuscrito]. Belo Horizonte, 2010

HISTÓRIA da Música Popular Brasileira. São Paulo, Abril Cultural, 1982

HOBBSAWM E. *Ecossistemas da Marselhesa: Dois Séculos Revêem a Revolução Francesa*. São Paulo, Cia das Letras, 1996

_____. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1985

.....
Obras de Chico Buarque⁷⁶

HOLLANDA, C. B. de. *A Banda (manuscritos)*. Rio de Janeiro, Ed. Paulo de Azevedo Ltda, 1966

_____. Meu refrão. Rio de Janeiro, *O Globo*, 08/10/1966

_____. Entrevista. Brasília, *Fatos & Fotos*, 18/11/1967

_____. Nem toda loucura é genial, como nem toda lucidez é velha. Rio de Janeiro, *Última Hora*, 9/12/68.

_____. *Roda Viva: comédia musical em dois atos*. Rio de Janeiro, Sabiá, 1968

_____. Eu, jornalista. *O Pasquim*, 8/11/1969

_____. Evasão. *O Pasquim*, Julho de 1969.

⁷⁶ Todas as referências de Chico Buarque foram padronizadas sob o sobrenome HOLLANDA, C. B. de., incluindo CDs, DVDs e Vídeos.

_____. *Calabar: o elogio da traição*. (com Ruy Guerra). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1973a

_____. Entrevista. Programa – Show Chico, Nara e MPB4. *Edição Especial da Revista Palco Platéia*, Ed. Sael, 1973b

_____. Chico Buarque: Faço questão de sair da posição de herói. (entrevista a Judith Patarra). *Revista Status*, n.5, Dez /74.

_____. O som do Pasquim (entrevista). *O Pasquim*, 1975

_____. Chico Buarque; cercado caros amigos (Entrevista a Margarida Autram). Rio de Janeiro, *O Globo*, 30/11/76.

_____. Chico Buarque: MDB não dá samba e a Arena muito menos. (Entrevista a Danusia Bárbara). Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 7/10/77.

_____. Chico Buarque; A tv é ruim, mas quanto mais melhor (Entrevista a Susana Schild). Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 8/9/77.

_____. Chico Buarque; cara nova, disco novo. (Entrevista a Ana Maria Bahiana). Rio de Janeiro, *O Globo*, 12/11/78.

_____. Um Chico sem bigode, um disco sem título, um autor que não quer rótulo. (Entrevista a Mara Caballero). Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 5/11/78.

_____. Como falar ao povo? (Entrevista). *Revista Veja*, 02/08/1978

_____. Arte popular só com o povo no poder (Entrevista a Jary Cardoso e Maria da Paz). São Paulo, *Folhetim*, n. 102, 31/12/1978

_____. *Ópera do malandro*. São Paulo, 1978

_____. Playboy entrevista Chico Buarque. Rio de Janeiro, *Revista Playboy*, fev. 1979.

_____. Chico Buarque de peito aberto. (Entrevista a Ronaldo Boscoli) *Revista Manchete*, 15/12/84.

_____. Chico vai passando para o clima da Nova República (Entrevista). *O Globo*, 04/02/85.

_____. Canta Brasil. (Entrevista a Débora Chaves). Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 12/1/86.

_____. Chico Buarque de Holanda: Soltando o verbo ao som das turbinas. (Entrevista a Albenisio Fonseca). *A Tarde*, 27/11/1987

_____ e SOUZA, N. A. de. *Suburbano coração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989

_____. Entrevista. *Revista Nossa América*. São Paulo, Memorial da América Latina, 1989

_____. Semana Chico Buarque. Entrevista a Geraldo Leite. São Paulo, *Rádio Eldorado*, 27/09/1989 Disponível em: www.chicobuarque.com.br. Acesso em 07 fev 2007

_____. Andando com Tom. *Songbook de Tom Jobim*. São Paulo: Ed Lumiar, vol. 1, 1990

_____. *Chico Buarque: Letra e Música*. 2v. São Paulo, Cia das Letras, 1997

_____. Enredos de Chico Buarque. (Entrevista a Lena Frias). Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 10/11/97

_____. Chico o craque de sempre (Entrevista). *Caros Amigos*, n 21, dezembro 1998

_____. *Songbook Chico Buarque*. (Ed. A. Chediak) 4v. São Paulo, Lumiar Editora, 1999

_____. Chico (Entrevista a Marcos A Gonçalves e Fernando de Barros e Silva). São Paulo, *Folha de São Paulo – Ilustrada*, 18/3/99.

_____. O homem que não gosta de ouvir música. (Entrevista). *Revista Bundas*, ano 2, n.53, 20 de junho de 2000

_____. Memórias prévias de um ídolo da MPB (Entrevista à Geneton Moraes Neto). *Continente Multicultural*, ano 1, n.7, julho 2001a

_____. Chico e Edu (entrevista). São Paulo, *Revista E Sesc São Paulo*, Ano 7, n.10, maio 2001b

_____. Chico aponta “um movimento geral de idiotice”. Barcelona, *La Vanguardia*, 30/06/2005

_____. Entrevista à Fernando de Barros e Silva. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 6/6/2006

_____. Entrevista à Fernando Eichenberg. *Revista Trip*, ano 19, n144, maio de 2006a.

_____. Entrevista à Mauricio Stycer. *Carta Capital*, maio de 2006b

_____. A dupla vida de Chico (entrevista a Josué Machado). São Paulo, *Língua Portuguesa*, Ano1, número 8, 2006c.

_____. Chico diz que vota em Lula de novo. (entrevista a Fernando de Barros e Silva). São Paulo, *Folha de São Paulo*, 06/05/2006a.

_____. Dois filhos de Francisco (Entrevista a Lauro Lisboa Garcia). São Paulo, *O Estado de São Paulo*, 06/05/2006b.

_____. Entrevista à Lauro Lisboa Garcia São Paulo, *O Estado de São Paulo*, 6/6/2006

_____. Aos 62, Chico Buarque diz que debate sobre a esquerda é conversa boba e de direita. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 30/12/2006

_____. *Tantas Palavras: Todas as Letras e reportagem Biográfica de Humberto Werneck*. São Paulo, Cia das Letras, 2006c

_____. *Leite derramado*. São Paulo: Cia das Letras, 2009

.....
HOLLANDA, H. B. *Impressões de viagem*. Rio de Janeiro Aeroplano, 2004

HOMEM, W. *Histórias de Canções: Chico Buarque*. São Paulo, Leya, 2009

IANNI, O. O intelectual e a indústria da cultura no Brasil. *Revista Comunicações e Artes*, São Paulo, 17, s/d

IKEDA, A. Musicologia ou musicografia? *Anais do I Simpósio Latino-americano de Musicologia*, Curitiba, 1997

JOUVENET, M. Les "grands musiciens" à l'époque de leur diffusion massive. *Revue de Musicologie*, T. 88e, N°1 2002

KEIL, C. e FELD, S. *Music Grooves: essays and dialogues*. Arizona, Fenestra Books, 2005

KERMAN, J. *Musicologia*. São Paulo, Martins Fontes, 1987

KIEFER, B. *História da música brasileira*. Porto Alegre, Editora Movimento, 1976

KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro, Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006.

LARSON, E. *Desafinando o coro dos contentes: o discurso polifônico em canções tropicalista*. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 2006

LEFEBVRE, H. *A Vida cotidiana no mundo moderno*,. São Paulo, Ática, 1991

_____. *Critique de la Vie Quotidienne*. Paris, L'Arche Éditeur, 1958

LEPPERT, R., MELBARY, S. *Music and Society: the politics of composition, performance and reception*. Cambridge, Cambridge University press, 1987

- LEYSHON, Andrew, MATLESS David, REVILL George The Place of Music: [Introduction]. *Transactions of the Institute of British Geographers*, New Series, Vol. 20, N°4, 1995
- LIMA, J. G. de. O tempo passou na janela. *Revista Veja*, 05/08/1998
- LIPOVETSKY, C. *A era do vazio*. Lisboa, Relógio d'água, 1989
- LOPES, I. C. TATIT, L. Ordem e desordem em fora da ordem. *Teresa: revista de literatura brasileira*. FFLCH-USP, n°4/5, São Paulo, Ed. 34, 2003
- LOPES, M. A. (org.). *Grandes nomes da história intelectual*. São Paulo, Contexto, 2003
- LOPES, P. E. *A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo*. Campinas/SP: Pontes, 1999
- LOWENTHAL, D. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985
- MACHADO NETO, C. G. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth (1863-1934)*. Tese de Doutorado. FFLCH-USP, São Paulo, 2004
- MACIEL, L. C. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996
- MAGNANI, J. G. C. Da periferia ao centro: pedaços & trajetos. *Revista de Antropologia*, v.35. São Paulo, USP, 1992
- MAIA, P. Na televisão, um momento raro de emoção. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 1/4/77
- MAIA, P. Televisão: Grande e Maldito. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 4/12/76
- MAISONNEUVE, S. Du concert à l'écoute: tendances récentes de l'histoire sociale de la musique. *Revue de Musicologie*, T. 88e, N°1, 2002
- MAMMI, L. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos estudos* 34, São Paulo, Cebrap, Nov, 1992
- MANCINI, R. Chico Buarque e a ótica do movimento. *Teresa: revista de literatura brasileira* – FFLCH-USP, n.4/5. São Paulo: Ed. 34, 2003
- MARCUSE, H. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro, Zahar, 1968
- MARIZ, V. *A canção brasileira: erudita, folclórica, popular*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977
- MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações. Cultura, comunicação e hegemonia*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1997

MARTINS, E. *A MPB entre o nacional, o popular e o universal: Edu Lobo e Caetano Veloso. Engajamento político e atualização musical em debate (1965-1968)*. Dissertação de Mestrado, PUC-SP, 2008

MARTINS, J. de S. *A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala*. São Paulo, Hucitec, 2000

MARTINS, L. B. Chico Buarque e a imagem do artista. Especial Chico Buarque 60. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 13/06/2004

MARX, K. *O Capital: crítica da economia política*. v.1. Livro primeiro. São Paulo, Editor Victor Civita, 1983

MATOS, C. N. *et alii. Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro, 7 letras, 2001

_____. *et alii. Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro, 7 letras, 2008

MEDEIROS, M. B., MONTEIRO, M. F. M., MATSUMOTO, R.K. (orgs.). *Tempo e Performance*. Brasília, Ed UNB, 2007

MEDINA, C A de. *Musica popular e comunicação*. Rio de Janeiro, Vozes, 1973

MELLO, J. E. H. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo, Editora 34, 2003

_____. *Música Popular Brasileira*. São Paulo, Melhoramentos, 1976

MENESES, A. B. As armas da ironia. Canção de Chico Buarque comenta desenraizamento dos Sem-Terra. *Folha de São Paulo - Caderno Mais*, São Paulo, p. 5/9, 20 abr. 1997

_____. *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 2002

_____. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000

MESQUITA, F. *A luz do sol da canção: o simbolismo solar na obra de Caetano Veloso (2v.)* Tese de Doutorado, São Paulo, FFLCH-USP, 2004

_____. Cores vivas ou uma canção do Albedo. *Teresa: revista de literatura brasileira* – FFLCH-USP, n.4/5. São Paulo, Ed. 34, 2003

MIRANDA, O. T. *Chico: o poeta da fresta: ou de como o poeta cantou sua cidade num tempo de tempestade*. Belém: Paka-Tatu, 2001

MORAES, J. G. *As Sonoridades Paulistanas*. Rio de Janeiro, Funarte, 1995

_____. *Metrópole em Sinfonia*. São Paulo, Estação Liberdade, 2000

_____. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 8, n. 13, Uberlândia, 2006

_____. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.20, n.39, 2000

_____. SALIBA, E. T. O historiador, o luthier e a música. In. *História e Música no Brasil*. São Paulo, Alameda, 2010

MORAES, R. O alarido das vidas marginais na obra de Chico Buarque. *Psicologia: Ciência e Profissão*, Brasília: s.n, v. 24, n. 4, 2004

MORELLI, R. C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas (SP), Editora da Unicamp, 1991

MORIN, E. *et alii. Linguagem da cultura de massa: televisão e canção*. Rio de Janeiro, Vozes, 1973

_____. *Os meus demônios*. Portugal, Publicações Europa-América, 1995

MOTTA, N. *Noites tropicais; solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro, Objectiva, 2009

MUSZYNSKI, M. J. de B. *Impacto das migrações internas: caso de São Paulo (1945-1982)*. São Paulo, Idesp, 1986

NAPOLITANO, M. “Seguindo a Canção”: *engajamento político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Annablume:Fapesp, 2001

_____. A arte engajada e seu público, 1955-1968. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, N.28, 2001

_____. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 8, nº.13, Uberlândia, 2006

_____. A invenção da música popular brasileira: um campo de reflexão para a história social. *Latin American Review*, Univ. Texas Press, 1998

_____. *A síncope das idéias*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2007

_____. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002

_____. O olhar tropicalista sobre a cidade de São Paulo. *Varia História*, Belo Horizonte: UFMG, 2005

NATTIEZ, J-J. *Music and Discourse*. Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1990

NEGUS, K. *Los géneros musicales y La cultura de lãs multinacionales*. Barcelona, Paidós, 2005

NEGUS, K., STREET, J. Introduction to 'Music and Television' Special Issue. *Popular Music*, Vol. 21, N nº3, Music and Television. Oct., 2002

NERCOLINI, M. J. *A construção cultural pelas metáforas: a MPB e o Rock Nacional Argentino repensam as fronteiras*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro, UFRJ, 2005

_____. *Artista-intelectual: a voz possível numa sociedade que foi calada: um estudo sociológico sobre a obra de Chico Buarque e Caetano Veloso no Brasil dos anos 60*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre, IFCH/UFRS, 1997

NESTROVSKI, A. *Música Popular Brasileira Hoje*. São Paulo, Publifolha, 2002

NETTL, B. RUSSELL, M. *In the Course of Performance*. Chicago, The University of Chicago press, 1998

NORONHA, M. P. *Dimensões da vida urbana sob o olhar de Chico Buarque*. Dissertação de mestrado, São Paulo, PUC-SP, 1994

OLIVEIRA PINTO, T. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *Revista África*, São Paulo, USP, 1999/2000/2001

_____. Ruídos, timbres, escalas e ritmos: sobre o estudo da música brasileira e do som tropical. São Paulo, *Revista USP*, nº77, 2008

_____. Som e musica: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, vol.44, nº1, São Paulo: FFLCH-USP, 2001

_____. Musical Difference, Competition, and Conflit: The Maracatu Groups in The Pernanbuco Carnival, Brazil. Austin. *Latin American Music Review*. V. 17, nº2, 1996

OLIVEIRA, M. P. de. *A Palavra Cantada Pôde Espantar e ao Mesmo Tempo Parecer Exótica: A Canção de Caetano Veloso*. Dissertação de mestrado, UNESP-SJRP, 2003

OLIVEIRA, P. C. *Um estrangeiro nas veredas da pós-modernidade*. Dissertação de Mestrado. UNESP-SJRP, 1993

ORTIZ, R. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 2006a

_____. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo, Brasiliense, 2006b

_____. *Mundialização e cultura* São Paulo, Brasiliense, 1994

O TROPICALISMO do cárcere ao poder. Especial Caderno Mais!, São Paulo. *Folha de São Paulo*, 02/11/1997.

- PALLONE, S. Diferenciando subúrbio de periferia. *Ciência e Cultura*. Vol.57, nº2, São Paulo, Apr/Jun., 2005
- PARRET, H. *Le sublime du quotidien*. Paris/Amsterdã, Hactes-Benjamins, 1988
- PECAUT, D. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo, Ática, 1989
- PERRONE, C. *A Letras & letras da musica popular brasileira* Rio de Janeiro, Elo, 1988
- PERRONE, C. Brazil. Popular Music, Vol. 6, Nº.2, *Latin America*, May, 1987
- PIGNATARI, D. *Contracomunicação*. São Paulo, Perspectiva, 1971
- PIMENTEL, J. Sem discos novos, Chico Buarque e Caetano Veloso continuam em cena com outras armas: Livros, DVDs e coletâneas em CD. Rio de Janeiro, *O Globo*, 15/11/2003
- PINTO, F. B. *O Brasil de Chico Buarque*. Dissertação de Mestrado. Fortaleza, UFC, 2007
- POCOCK, J. G. *Linguagens do Ideário Político*. São Paulo, Edusp, 2003
- PORTELA, G. L. *O fenômeno da intertextualidade na produção Caetaneana*. Dissertação de Mestrado. Campinas-SP, UNICAMP, 1998
- PORTO, S. D. Chico & Pablo e as mulheres. *Correio Braziliense*, 23/9/86
- PROUST, M. *Em busca do tempo perdido: O tempo redescoberto*. São Paulo, Editora Globo, 2004
- QUE caminho seguir na música popular brasileira? (debate). *Revista Civilização Brasileira*, ano I, nº7, maio de 1966
- QUEIROZ, R. de. Esse Caetano Veloso. *O Jornal*. 10/03/1968
- RABELO, A. P. *O teatro de Chico Buarque*. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 1998
- REI, C. A. de O. *A herança estilística da cantigas de amigo na lírica de Chico Buarque*. Tese de Doutorado, UERJ, 2007
- RÉMOND, R. *Por uma História Política*. Rio de Janeiro, UFRJ:FGV, 1996
- RIBEIRO, S. C. N. *Objeto Não Identificado: A Trajetória De Caetano Veloso*. Dissertação de mestrado, UFRJ, 1988
- RICARDO, S. *Quem quebrou meu violão*. Rio de Janeiro, Record, 1991
- RIDENTI, M (et. al.) *Intelectuais: sociedade e política*. São Paulo, Cortez, 2003

- RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro, Record, 2000
- RISÉRIO, A. *A Avant-Gard na Bahia*. São Paulo, Instituto Lina e Pietro Maira Bardi, 1994.
- _____. *et alii. Anos 70: trajetórias*. São Paulo, Iluminuras, Itaú Cultural, 2005
- ROEDERER, J. G. *Introdução a física e psicofísica da música*. São Paulo, Edusp, 2006
- ROSSATO, E. V. *As marcas da brasilidade nas canções de Caetano Veloso – Dissertação de Mestrado*. Londrina- PR, UEL, 2004
- SANDRONI, C. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro, Zahar/UFRJ, 2001
- SANT'ANNA, A. R. de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro, Vozes, 1980
- SANTOS, M. *Ensaio sobre a urbanização no Brasil*. São Paulo, Hucitec, 1982
- SARTRE, J-P. *A Náusea*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.
- SCARASSATTI, M. A. *Walter Smetak, o alquimista dos sons*. São Paulo, Perspectiva/SESC, SP, 2008
- SCHAFER, M. *A afinação do mundo*. São Paulo, Ed UNESP, 2001
- SCHAFER, M. *O ouvido pensante*. São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1991
- SCHNEIDER, A. (ed.). *Systematic and comparative Musicology: concepts, methods, findings*. Peter Lang, 2008
- SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978
- SEVCENKO, N. *A corrida para o século XXI: no Loop da montanha russa*. São Paulo, Cia das Letras, 2001
- SEVERIANO, J. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 2, 1958-1985*. São Paulo, Ed. 34, 1998
- SHEPHERD John. Music, Culture and Interdisciplinarity: Reflections on Relationships. *Popular Music*, Vol. 13, nº.2, Mellers at 80, May, 1994
- SILVA, A. A. *O trem da opressão: Estado e conflito social na Grande São Paulo*, São Paulo, Dissertação de mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 1982
- SILVA, A. L. da. *O itinerário do sol: o tempo em Caetano Veloso – Dissertação de Mestrado*. Brasília, UNB, 1998

SILVA, A. R. da. *Sinal Fechado: a musica popular brasileira sob censura*. Rio de Janeiro, Obra Aberta, 1994

SILVA, A. V. da. *A Poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação*. Rio de Janeiro, Sophos, 1974

_____. *A nova poética de Chico Buarque*. Rio de Janeiro, Sophos, 1980

_____. *Quem canta comigo: representações do social na poesia de Chico Buarque*. Rio de Janeiro, Garamond, 2010

SILVA, F. de B. e. *Chico Buarque*. São Paulo, Publifolha, 2004

SILVA, M. A. da. *Cantando o horror brasileiro: a marginalia e a critica do espaço social brasileiro na letra da canção de Chico Buarque de Holanda*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, UFRJ, 1994

SILVA, W. *Vou te contar – histórias de música popular brasileira*. São Paulo, Códex, 2002

SILVEIRA Jr, W. G. da. *Melancolias, Mercadorias. Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil*. Tese de doutorado, São Paulo, FFLCH-USP, 2005

SIRINELLI, J-F. A Geração. In: Ferreira, M. M e Amado, J. (orgs.) *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2000

SOARES, A. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular*. São Paulo, Annablume, 2002

SOUSA, K. G. de. *O modernismo em algumas letras tropicalistas de Caetano Veloso e os Mutantes: cultura pop e paradoxos poéticos na linha evolutiva da MPB*. Dissertação de mestrado. Goiania, UFG, 2004

SOUZA, M. C. R. da C. *O discurso de oposição de Chico Buarque de Hollanda na ditadura militar brasileira*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, PUC-SP, 1999

SOUZA, N. P. de. *Tropicália: Imagens, Alegorias e Fragmentos da Modernidade Brasileira*. Dissertação de mestrado, UFG, 2002

SOUZA, R.C.M. de. *A vida é amiga da arte: memória literária em Caetano Veloso*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, UFRJ, 2004

STROUD, S. *The defence of tradition in Brazilian popular music*. Aldershot, Ashgate, 2008

_____. "Música é para o povo cantar": Culture, Politics, and Brazilian Song Festivals, 1965-1972. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 21, No. 2, Autumn - Winter, 2000

SUKMAN, H. *Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2005

- SZENDY, P. *Escucha: uma historia del oído melómano*. Barcelona, Paidós, 2001
- TATIT, L. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001
- TATIT, L. LOPES, I. C. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2008
- TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, EDUSP, 2002
- _____. *O século da canção*. Cotia, Ateliê Editorial, 2004.
- TATIT, L. *Semiótica da canção: musica e letra*. São Paulo, Escuta, 1995
- _____. Música para reouvir. São Paulo, *O Estado de São Paulo*, 31/12/2006.
- TINHORÃO, J. R. *As origens da canção urbana*. Lisboa, Editorial Caminho, 1997
- _____. Sinal aberto para esse Chico, que dá tão bem o recado dos outros. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 20/12/74.
- _____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Ed. 34, 1998
- _____. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo, Editora 34, 1997
- _____. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo, Editora 34, 2005
- _____. *Pequena história da música popular*. São Paulo, Art Editora, 1986
- TREECE, D. Melodia, texto e O Cansionista de Luiz Tatit. *Teresa: revista de literatura brasileira*. FFLCH-USP, nº4/5, São Paulo, Ed. 34, 2003
- _____. Guns and Roses: Bossa Nova and Brazil's Music of Popular Protest, 1958-68. *Popular Music*, Vol. 16, nº.1, Jan., 1997
- TURNER, V. *The Antropology of Performance*. New York, PAJ Publications, 1988
- VALENTE, H. D. (org.). *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo, Via Lettera/Fapesp, 2007
- VALÉRY, P. *Variedades*. São Paulo, Iluminuras, 1991
- VASCONCELLOS, G. *Musica popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro, Graal, 1977
-
- Obras de Caetano Veloso**
- VELOSO, C. Entrevista à Hamiltom Almeida. *Revista Bondinho*, 13/4/1972

- _____. Entrevista. *Jornal Opinião*, 20/11/1972
- _____. *Alegria, Alegria: uma caetanave organizada por Waly Salomão*. Rio de Janeiro, Ed. Pedra Q. Ronca, 1977
- _____. Caetano Veloso: não é nada disso, gente (entrevista). Rio de Janeiro, *Revista*, 22/9/77
- _____. Caetano Veloso: extraordinariamente gostável mesmo sem fazer o modelito nacional (Entrevista a Maria Lucia Rangel). Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 12/12/79
- _____. Caetano Veloso: A beira dos 40 anos, uma instigante e suave perplexidade (Entrevista). Rio de Janeiro, *O Globo*, 4/3/81
- _____. *Songbook Caetano Veloso*. (Ed. A. Chediak) 2v. São Paulo, Lumiar Editora, 1988
- _____. Carmen Miranda Dada. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 22/10/1991
- _____. Entrevista à Márcia Cezimbra. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 16/5/1991
- _____. Nosso senhor da palavra cantada. (Entrevista a Marconi de Souza). Salvador, *A Tarde*, 9/3/96
- _____. *Verdade Tropical*. São Paulo, Cia das Letras, 1997
- _____. Homem de um milhão de idéias (Entrevista). Rio de Janeiro, *O Globo*, 4/6/99
- _____. Dostoievski, Ariano e a pernambucália. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 2/11/1999
- _____. Aquela coisa toda. São Paulo, *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 27/08/2000
- _____. Conferencia no MAM. *Teresa: revista de literatura brasileira* – FFLCH-USP, n.4/5. São Paulo, Ed. 34, 2003
- _____. Democracia racial rima com homem cordial. *Folha de São Paulo*, 10/6/2006
- _____. Entrevista à A. C. Silva e R. de Almeida. As garras de Caetano. *Jornal do Brasil*, 4/11/2005
- _____. Entrevista à Arnaldo Bloch. Profeta da utopia brasileira, *O Globo*, 4/11/2005
- _____. Entrevista à L. F. Vianna: Caetano vê “inoportunidade” em Lula. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 3/11/2005

- _____. Entrevista. *Revista Cult*. São Paulo, Agosto de 2006
- _____. O mundo não é chato. *Jornal do Brasil, Segundo Caderno*, 15/06/2001
- _____. *Letra só, sobre as letra*. São Paulo, Cia das Letras, 2003
- _____. *O mundo não é chato*. São Paulo, Cia das Letras, 2005
- _____. As garras de Caetano. (Entrevista), Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 4/11/2005
- _____. Profeta da utopia brasileira (Entrevista a Arnaldo Bloch) Rio de Janeiro, *O Globo*, 4/11/2005
- _____. Eu não sou maluco para reeleger Lula (entrevista a Marcos Augusto Gonçalves). São Paulo, *Folha de São Paulo*, 07/09/2006.
- _____. Caetano rejeita "virtude" da velhice. (entrevista a Manuel da Costa Pinto). Paulo, *Folha de São Paulo*, 11/05/2007.
- _____. *Obra em Progresso: Caetano Veloso*. Site: www.obraemprogresso.com.br, Rio de Janeiro, 2008/09
- _____. Caetano diz preferir Marina e chama Lula de 'analfabeto'. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05/11/2009
-
- VENTURA, Z. *1968: o ano que não terminou, edição revisada*. São Paulo, Editora Planeta do Brasil, 2008
- _____. *1968: o que fizemos de nós*. São Paulo, Editora Planeta do Brasil, 2008
- VIANNA, H. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995
- VILARINO, R. C. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo, Olho d'Água, 2000
- VILLAÇA, M. M. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular*. São Paulo, Humanitas/FFLCH-USP, 2004
- WEINSCHELBAUM, V. *Estação Brasil: conversas com músicos brasileiros*. São Paulo, Ed. 34, 2006
- WISNIK, G. *Caetano Veloso*. São Paulo, Publifolha, 2005
- WISNIK, J. M. e SQUEFF, E. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Música*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- WISNIK, J. M. Machado Maxixe: o caso Pestana. *Teresa: revista de literatura brasileira*. FFLCH-USP, nº4/5, São Paulo, Ed. 34, 2003

_____. *O som e o sentido: uma história das músicas*. São Paulo. Cia das Letras, 1989

_____. *Sem Receita*. São Paulo, Publifolha, 2004

ZAPPA, R. *Cancioneiro Chico Buarque*. Rio de Janeiro, Jobim Music, 3v, 2008

_____. *Chico Buarque - Perfis do Rio*. Rio de Janeiro, Editora Relume Dumará, 1999

ZAPPA, R., VEIGA, B. *Chico Buarque: Cidade Submersa*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2006

DISCOS (e canções)

ALBUQUERQUE, K. *Kleber Albuquerque e Miniorkestra de polkapunk: só o amor constrói*. Sete Sóis, CD, 2011

- Seis Horas – Faixa 3
- Teve – Fixa 13

CY, Q. *Quarteto em Cy: Chico em Cy*. Cia Industrial de Discos, CD, 1991

- Tamandaré – Faixa 9

GONZAGUINHA. *Meus Momentos*. EMI, CD, 1993

- Bié, bié, Brasil – Faixa 1

PORTO, F. *Fernanda Porto*. CD, 2004

- Roda Viva – Faixa 1 (com Chico Buarque)

SILVA, O. Orlando Silva. *O melhor de Orlando Silva*. BMG, CD, (1998), 1969

- Carolina – Faixa 11

Chico Buarque

HOLLANDA, C. B. de. *Chico Buarque de Hollanda*. RGE, CD, (2001), 1966

- A Banda – Faixa 1
- Tem mais samba – Faixa 2
- Pedro Pedreiro – Faixa 6
- Olé, Olá – Faixa 10

_____. *Chico Buarque de Hollanda Vol. 2*. RGE, CD, (2001), 1967

- Logo eu – Faixa 2

- Com Açúcar, Com Afeto - Faixa 3
- Quem te Viu, Quem te Vê – Faixa 6
- Realejo – Faixa 7
- A Televisão – Faixa 9

_____. *Chico Buarque de Hollanda Vol. 3.* RGE, CD, (2001), 1968

- Ela Desatinou – Faixa 1
- Carolina – Faixa 5
- Roda Viva - Faixa 6

_____. *Chico Buarque de Hollanda Vol.4.* RGE, CD, (2001), 1970

- Essa Moça Tá Diferente – Faixa 1
- Agora Falando Sério – Faixa 4
- Gente Humilde – Faixa 5
- Samba e amor – Faixa 8
- Cara a Cara – Faixa 10

_____. *Construção*, Phonogram, CD, (2001), 1971.

- Deus Ihe pague – Faixa 1
- Cotidiano – Faixa 2
- Construção – Faixa 4

_____. *Quando o carnaval chegar* (Chico – Nara – Bethânia). Phonogram CD, (2001), 1972

- Quando o Carnaval Chegar – Faixa 5
- Partido Alto – Faixa 10

_____ e VELOSO, C. Caetano e *Chico juntos e ao vivo*. CD, Phonogram (2001), 1972

- Partido Alto – Faixa 2
- Tropicália – Faixa 3
- Você Não Entende Nada/Cotidiano – Faixa 7
- Janelas Abertas nº2 - Faixa 10

_____. *Chicocanta*, PolyGram, CD, (2001) 1973

_____. *Sinal Fechado*. PolyGram. CD (2001), 1974

- Festa Modesta – Faixa 1

_____. *Chico Buarque e Maria Bethânia ao vivo*. PolyGram, CD, (2001), 1975

- Vai Levando – Faixa 17

_____. *Meus Caros Amigos*. PolyGram, CD, (2001), 1976

- O que será (A Flor da Terra) - Faixa 1
- Vai trabalhar vagabundo – Faixa 5

_____. *Chico Buarque*, Phonogram, CD, (2001),1978

- Cálice – Faixa 2

_____. *Ópera do Malandro*. Polygram. CD, (2001), 1979

_____. *Vida*, Phonogram, CD, (2001), 1980

- Bye bye ,Brasil –Faixa 11

_____. *Almanaque*. Polygram. CD, (2001), 1981a

- A voz do dono e o dono da voz – Faixa 4

_____. *Saltimbancos trapalhões*. Polygram. CD, (2001), 1981b

- A cidade dos Artistas – Faixa 4

_____. *Chico Buarque*. Polygram, CD, (2001), 1984

- Pelos tabelas – Faixa 1
- Brejo da Cruz – Faixa 2
- Vai passar – Faixa 10
- Suburbano coração – Faixa 7

_____. *Pedaço de mim*. Universal Music, CD – Bônus, 2001

- Primeiro de Maio – Faixa 8
- Linha de Montagem – Faixa 11
- Bye, bye Brasil – Faixa 13

_____. *O Grande Circo Místico*. Universal. CD, (2004)1983

_____. *Melhores Momentos de Chico & Caetano Som Livre*. CD (1997),1986.

- Festa Imodesta - Faixa 1

_____. *Francisco* BMG Ariola, CD, (1995) ,1987

- Bancarrota blues – Faixa 5

_____. *Chico Buarque*. BMG Ariola .CD, 1989

_____. *Chico Buarque ao vivo Paris Le Zenith*. BMG Ariola, CD, 1990

- Suburbano Coração - Faixa 11
- Brejo da cruz. – Faixa 17
- O que será – Faixa 18

- Vai passar - Faixa 19
- Essa moça tá diferente – Faixa 23

_____. *Paratodos*. BMG Ariola, CD, 1993

- Paratodos - Faixa 1

_____. *Terra*. Sonopress, CD, 1997

- Assentamento – Faixa 1
- Brejo da cruz – Faixa 2
- Levantados do chão – Faixa 3
- Fantasia – Faixa 4

_____. *As Cidades*. BMG Ariola, CD, 1998

- Carioca – Faixa 1

_____. *Chico ao Vivo*. BMG Ariola, CD, 1999

- Paratodos – Faixa 1
- Quem te viu quem te vê – Faixa 14
- Cotidiano - Faixa 5
- Bancarrota blues – Faixa 6
- Construção – Faixa 8
- Carioca – Faixa 10
- Vai passar – Faixa 13

_____. *Cambaio*. CD, 2001

_____. *Carioca*. Biscoito Fino, CD, 2006

- Subúrbio – faixa 1

_____. *Carioca ao vivo*. Biscoito Fino, CD, 2007

- Subúrbio – Faixa 5
- Bye Bye Brasil – Faixa 8

Caetano Veloso

VELOSO, C.e COSTA, G. *Domingo*, Phillips, LP, (1989), 1967.

- Coração vagabundo – Faixa 1

VELOSO, C.. *Caetano Veloso*, PolyGram, CD, (1990), 1967.

- No dia em que eu vim-me embora – Faixa 3
- Paisagem útil - Faixa 8

- Superbacana – Faixa 7
- Tropicália – Faixa 1
- Alegria, alegria – Faixa 4
- Eles – Faixa 12

VELOSO, C. *et alli. Tropicália ou panis et circenses*. Philips, CD, 1968.

- Lindonéia – Faixa 4

VELOSO, C. *Caetano Veloso*. PolyGram, CD, (1989), 1969.

- Acrílico – Faixa 11
- Carolina - Faixa 7

_____. *Caetano Veloso*. PolyGram, CD, (2003) 1971

- Asa branca – Faixa 7

_____. *Barra 69 ao vivo na Bahia*, PolyGram, CD, (2003), 1972a

- Superbacana – Faixa 3
- Alegria, alegria - Faixa 7

_____. *Transa*. PolyGram, CD, (2003), 1972b

_____. *Araçá Azul*. PolyGram, CD, (2003), 1973

- De conversa – Faixa 2

_____. *Jóia*. PolyGram, CD, (2003), 1975a

- Canto do povo de um lugar - Faixa 6

_____. *Qualquer Coisa*. PolyGram, CD, (2003), 1975b

- Samba e amor – Faixa 3

_____. *Bicho*. PolyGram, CD, (2003), 1977

- Gente – Faixa 3

_____. *Muito*. PolyGram, CD, (2003), 1978

- Sampa – Faixa 7

_____. *Maria Bethânia e Caetano Veloso ao Vivo*. CD Philips/Polygram, (2003), 1978

_____. *Cinema Transcendental*. PolyGram, CD, (2003), 1979

_____. *Outras palavras*. Polygram, CD, (2003), 1981

-Jeito de corpo Faixa 13

_____. *Cores, nomes*. Polygram, CD, (2003), 1982.

_____. *Uns*. Polygram, CD, (2003), 1983

_____. *Velô*. Polygram, CD, (2003), 1984.

-Podres poderes – Faixa 1

-Língua - Faixa 11

_____. *Totalmente Demais - ao vivo*. Philips/Polygram, CD, 1986

_____. *Caetano Veloso*. Polygram, CD, 1986

_____. *Caetano Veloso*. Philips/Polygram, CD, 1987

-Vamos comer – Faixa 6

_____. *Estrangeiro*. Philips/Polygram, CD, 1989

_____. *Circuladô*. Philips/Polygram, CD, 1991

-Fora da ordem - Faixa 1

_____. *Circuladô ao Vivo*. Philips/Polygram, CD, 1992

_____. *Tropicália 2*, com Gilberto Gil. Philips/Polygram, CD, 1993

-Haiti – Faixa 1

_____. *Livro*. Polygram, CD, 1997

_____. *Prenda Minha - ao vivo*. Polygram, CD, 1998

-Carolina – Faixa 10

_____. *Noites do Norte*. Universal Music, CD, 2000

_____. *Noites do Norte ao Vivo*. Universal Music, CD, 2000

_____. *Cê*. Universal Music, CD, 2006

-O herói – Faixa 12

FOTOGRAFIAS E SUPORTES AUDIOVISUAIS

ALMEIDA, N. *Chico posando para foto com o boneco Mug*. FOTO: Nelson de Almeida, InfoGlobo, 1966. Disponível em: <http://banco.agenciaoglobo.com.br/>

Pages/DetalheDalmagem/?idimagem=19938. Acesso em 20 mai 2010

ANDRADE, F. G. (dir.) *Coração Vagabundo*. Paramount, DVD, 2009

AZULAY, T. J. *Os doces Bárbaros*. A & B Produções Cinematográficas, DVD, (2007), 1978

CARTAZ do filme *Bye, Bye Brazil*. Disponível em <http://www.imdb.com/media/rm2145227520/tt0080482>. Acesso em 10 abr. 2011

CALIL, R., TERRA, R. *Uma noite em 67*. Videofilmes/Record Entretenimento DVD, 2010

DUARTE et al. Debate no MAM: Arte e Cultura Brasileira. Rio de Janeiro, Fita Cassete, 09 de jun., 1968

FARIA JR. M (dir.). *Vinicius*. Paramount, DVD, 2006

FESTIVAL MPB TV Record - 4 Entrevistas em 21/10/1967, 1967, Vídeo. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=U0wpVAf1NwA&feature=related>. Acesso em: 05 ago. 2009

FOLHA Press. Caetano no *Programa do Chacrinha*, 9 de abril de 1968 - FOTO: Folha Press Disponível em <http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/fotos>. Acesso em 23 fev 2010

FOLHA IMAGEM. Roberto Carlos defendendo *Maria, carnaval e cinzas* de Luiz Carlos Paraná, acompanhado pelo quarteto vocal O Grupo. FOTO: Acervo UH/Folha Imagem. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/folha/galeria/album/p_festival_04.shtml. Acesso em 05 mar. 2011

GIL, G. Depoimento de Gilberto. Projeto Música Brasileiro, MIS-SP, Vídeo, 1991

HOLLANDA, C. B. de. *Depoimentos para posteridade: Chico Buarque de Hollanda*. Rio de Janeiro, Museu da Imagem e do Som (MIS), Fita Cassete, 11/11/1966.

_____. *Coleção Chico Buarque Especial*. DVD, 12 vol. 2005/06

_____. *Carioca ao vivo*. Biscoito Fino, DVD, 2007

_____. *Chico Buarque: MPB especial*. Biscoito Fino/ TV Cultura. DVD, (2010), 1973

_____. *Chico e as cidades*. BMG, DVD, 2000

_____. *Chico ou o país da delicadeza perdida*. BMG, DVD, (2003), 1990

_____. *Projeto IBM: Depoimento de Chico Buarque*. Encontro Marcado com a Arte, s/d

JOBIM, Vinicius Toquinho com Miúcha. Coqueiro Verde, DVD, (2007), 1978.

KÖNIG, W. *Wolfgang König*: entrevista concedida a Priscila Gomes Correa. Copenhagen, Dinamarca, Mp3 (36 minutos), 01 nov. 2009

MATOGROSSO, N. *Um Brasileiro: Ney Matogrosso interpreta Chico Buarque*. DVD, 1996

MIDANI, A. *Phono 73: O canto de um povo*. Universal Music, DVD, (1997), 1973

RICARDO, S. *Sergio Ricardo*. Entrevista concedida a Priscila Gomes Correa. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, Mp3 (1 hora e 35 minutos), 24 fev. 2011

SALOMÃO, P. Caetano no programa *Divino Maravilhoso*, 28 de outubro de 1968 - FOTO: Paulo Salomão, Ed. Abril (BASUALDO, 2007:72)

SALVÁ, A. *Um homem sem importância*. Película Cinematográfica, 1971

SANTOS, W. Edu Lobo e Marília Medaglia, também acompanhados por quarteto vocal, defendendo a canção vitoriosa, *Ponteio*. FOTO: Wilson Santos, Jornal do Brasil. Disponível em <http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/a-noite-que-mudou-a-musica-popular-brasileira> Acesso em 05 mar 2011

SANTOS, W. Chico Buarque e MPB4 defendendo *Roda Viva* do próprio Chico. FOTO: Wilson Santos, CPDOC, JB). Disponível em http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20100730/not_imp587910,0.php Acesso e 04 de mar 2011

SOLBERG, H. *Palavra (En)cantada*. Radiante Filmes, DVD, 2009

TAPAJÓS, R. *Linha de montagem*. DVD, 1992

TATE, Collection. Tropicália, Penetráveis PN 2 'Pureza é um mito' e PN 3 'Imagético' - Hélio Oiticica. FOTO: Projeto Hélio Oiticica, Tate Collection Disponível em <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=89517&tabview=work> Acesso: 21 fev 2010

TROPICÁLIA: The DVD. Vídeo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=WSdHBHF1m5w>. Acesso em 07 fev 2009

VELOSO, C. *Caetano Veloso: Noites do norte ao vivo*. Universal Music, DVD, 2001

_____. *Caetano: Prenda Minha*. Universal Music, DVD, 2000

_____. *Multishow Cê ao vivo*. Universal Music, DVD, 2007

_____. *O cinema falado*. Uns, DVD, (2003), 1986

_____. *Caetano Veloso - Alegria, alegria*. Vídeo, 1992. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=p4srizmb8B4/http://www.youtube.com/watch?v=R3jPbEPq2iE&feature=related/http://www.youtube.com/watch?v=8tgzye09PAk>. Acessos em: 05 ago. 2009

_____ .Show realizado em São Paulo em 10/10/2005: *Tropicália: Andreas Kisser com Caetano Veloso. Vídeo, 2005.* Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=nWx905ENZQA&feature=PlayList&p=8915A25BCDFA2CCE&index=0>. Acesso em: 06 ago 2009

WADDINGTON, A. *Outros (doces) Bárbaros: Bethânia, Caetano, Gil, Gal.* Conspiração filmes/ Biscoito Fino, DVD, 2004

SOFTWARE

Free Software Sonic Visualiser, Queen Mary, University of London (Chris Cannam, Christian Landone, and Mark Sandler, *Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files*. In. Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference). Disponível em: <http://www.sonicvisualiser.org/>. Acesso em 20 out 2010

Faixas do CD⁷⁷

1. *Carolina* – Chico Buarque
2. *Carolina* – Caetano Veloso
3. *Festa Imodesta* – Chico Buarque
4. *Festa Imodesta* – Chico Buarque/Caetano Veloso
5. *A Banda* – Chico Buarque
6. *Alegria, alegria* – Caetano Veloso
7. *Tropicália*– Caetano Veloso
8. *Pedro Pedreiro* – Chico Buarque
9. *Realejo* – Chico Buarque
10. *Tamandaré* – Quarteto em Cy
11. *Roda Viva* – Chico Buarque/ MPB4
12. *Roda Viva* – Chico Buarque/ Fernanda Porto
13. *Acrílico*– Caetano Veloso
14. *Brejo da Cruz* – Chico Buarque
15. *Podres Poderes* – Caetano Veloso
16. *Lindonéia* – Nara Leão
17. *Gente Humilde* – Chico Buarque
18. *Sampa* – Caetano Veloso
19. *Cotidiano* – Chico Buarque
20. *Você não entende nada/ Cotidiano* – Chico Buarque/Caetano Veloso
21. *Vai Levando* – Chico Buarque/ Maria Bethania
22. *Subúrbio* – Chico Buarque
23. *O herói* – Caetano Veloso

⁷⁷ O áudio e a letra integral de cada uma das canções citadas neste trabalho, bem como a quase totalidade das obras de Chico Buarque e de Caetano Veloso, estão disponíveis para consulta e escuta em seus sites oficiais: www.chicobuarque.com.br e www.caetanoveloso.com.br.