

MAX JEFFERSON DOS SANTOS

**A POÉTICA CONTEMPORÂNEA DE CAETANO VELOSO POR MEIO DA LEITURA
DE QUATRO CANÇÕES**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

Maceió, agosto de 2008.

MAX JEFFERSON DOS SANTOS

**A POÉTICA CONTEMPORÂNEA DE CAETANO VELOSO POR MEIO DA LEITURA
DE QUATRO CANÇÕES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Alagoas, para obtenção do título de Mestre, na área de Concentração Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Sarmiento Lima

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

Maceió, agosto de 2008.

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

S237p Santos, Max Jefferson dos.

A poética contemporânea de Caetano Veloso por meio da literatura de quatro canções / Max Jefferson dos Santos, 2008.

119 f. : il.

Orientador: Roberto Sarmento Lima.

Dissertação (mestrado em Letras e Linguística: Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2008.

Bibliografia: f. 78-83.

Anexos: f. 84-119.

1. Veloso, Caetano, 1942- . – Crítica e interpretação. 2. Crítica literária.
3. Poesia brasileira contemporânea. I. Título.

CDU: 869.0(81).09

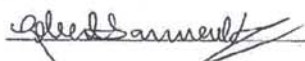
TERMO DE APROVAÇÃO

MAX JEFFERSON DOS SANTOS

Título do trabalho: A poética contemporânea de Caetano Veloso por meio da leitura de quatro canções

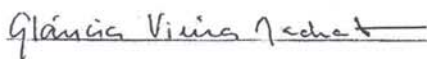
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:



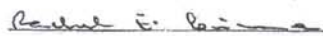
Prof. Dr. Roberto Sarmento Lima

Examinadores:



Profa. Dra. Gláucia Vieira Machado

Universidade Federal de Alagoas



Profa. Dra. Rachel Esteves Lima

Universidade Federal da Bahia

DEDICATÓRIA

A todos que vêem – nas canções – a noção de poética. Principalmente, aos que não colocam as coisas no mesmo campo, para que não se perca o rigor que estudo exige.

Aos familiares que estiveram mais próximos da real execução deste trabalho.

À inestimável amiga Caroline Blanca Maciel Marinho, por me presentear com um dos livros de Caetano – *Letra só* –, cuja consulta foi fundamental para este trabalho.

AGRADECIMENTOS

À paciência e competência do Prof. Dr. Roberto Sarmiento Lima, pelas muitas vezes que me fez compreender, de fato, a proposta deste trabalho.

Aos membros da banca examinadora, Prof^a. Dr^a. Rachel Esteves Lima e, em particular, à Prof^a. Dr^a. Gláucia Vieira Machado, que fortaleceu o caminho da pesquisa com sua competência nesta área.

Ao amigo Cristiano Lessa de Oliveira, que contribuiu para que eu repensasse a versão do meu resumo e pela grata contribuição ao vertê-lo.

EPÍGRAFE

“Amo a palavra CIDADE. Amo cidades. Me sinto um ser urbano.”
(Caetano Veloso)

RESUMO

Análise da poética-musical de Caetano Veloso em “London, London” (1970), “Adeus, meu Santo Amaro” (1971), “Sampa” (1978) e “Meu Rio” (2000) como tradução do comportamento do artista contemporâneo diante da presença imagética da cidade, cuja força produtiva leva o sujeito lírico, segundo uma visão negativista mas produtora do ser poético, a tornar-se, além de espectador da realidade, o veículo e a linguagem pela qual se organiza o texto. Por isso, a cidade não é exclusivamente tema, mas, antes de tudo, desempenha papel discursivo, orienta a visão e produz uma imagem do real. Portanto, Caetano será observado como um músico-poeta contemporâneo que absorveu as propostas da tradição do moderno, segundo a teoria de Octavio Paz, e as categorias da negatividade, propostas por Hugo Friedrich, estabilizando-se num espaço mais consciente onde essas categorias, já descontextualizadas em relação à primeira modernidade, atualizam suas imagens e sentido poéticos, dentro da contemporaneidade, onde Danto a classificará como um estilo de usar estilos.

Palavras-chave: Caetano Veloso, poesia cidadina, produção.

RESUMEN

Análisis de la poética-musical de Caetano Veloso en “London, London” (1970), “Adeus, meu Santo Amaro” (1971), “Sampa” (1978) y “Meu Rio” (2000) como traducción del comportamiento del artista contemporáneo delante de la presencia imagenética de la ciudad, cuya fuerza productiva lleva el sujeto lírico, según una visión negativista más productiva del ser poético, a convertirse, además de espectador de la realidad, el vehículo y el lenguaje por el que se organiza el texto. Por ello, la ciudad no es exclusivamente tema, pero, antes de todo, desempeña papel discursivo, guía la visión y produce una imagen del real. Por lo tanto, Caetano será observado como un músico-poeta contemporáneo que absorbió las propuestas de la tradición del moderno, según la teoría de Octavio Paz, y las categorías de la negatividad, propuestas por Hugo Friedrich, estabilizándose en un espacio más consciente donde esas categorías, ya descontextualizadas respecto a la primera modernidad, actualizan sus imágenes y sentido poéticos, dentro de la contemporaneidad, donde Danto la clasificará como un estilo de usar estilos.

Palabras-clave: Caetano Veloso, poesía citadina, producción.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1. A CIDADE QUE SE CONVERTE NA PRÓPRIA FORMA	11
2. O ACRE E O LÍRICO DO ACRILÍRICO	21
2.1. Caetano Veloso entre o moderno e o pós-moderno	27
2.2. Nas origens da abstração poética	32
2.3. Os efeitos poéticos a partir de um olhar citadino	35
3. A AUTO-EXPULSÃO DO SUJEITO LÍRICO	43
3.1. O desenraizamento do sujeito lírico	52
3.2. Nos trilhos de uma possível poética	66
CONCLUSÃO	74
REFERÊNCIAS	78
DISCOGRAFIA	82
ANEXOS	84
APÊNDICE	89

INTRODUÇÃO

A canção popular avizinhou-se da arquitetura, das artes plásticas, do teatro, do cinema e da literatura com vigor semelhante ao dessas áreas e injetou, por sua natureza híbrida, uma inequívoca complexidade na vida cultural do país.

(Eucanaã Ferraz)¹

Este trabalho analisa a obra poético-musical de Caetano Veloso, em particular, os poemas “London, London”, “Adeus, meu Santo Amaro”, “Sampa”, e “Meu Rio”, vendo o artista como poeta-músico contemporâneo que, tanto absorveu as propostas da tradição do moderno como sugere Octavio Paz², quanto as categorias da negatividade, propostas por Hugo Friedrich³, estabilizando-se num espaço mais consciente onde essas categorias, já descontextualizadas em relação à primeira modernidade, atualizam suas imagens e sentidos poéticos, dentro do que prevê a contemporaneidade. À medida que Caetano é apresentado como um herdeiro dessa tradição moderna, algumas semelhanças serão possíveis em relação a poetas como Baudelaire – precursor dessa modernidade – cuja ambiência e motivos são os da cidade. Tudo isso como um auxílio para compreender um Caetano que, operando esses modos de escrita poética, pode ser, também, investigado na linha dessa tradição moderna.

A arte contemporânea consegue se harmonizar entre procedimentos de épocas literárias diversas e, portanto, não se vê na necessidade de posicionar diante de determinado conjunto de valores. Essa noção de contemporaneidade que, segundo Danto⁴, define a diferença marcante entre a arte moderna e a contemporânea permite-nos compreender a obra poética de Caetano Veloso, que, apesar de sua herança simbolista (raiz de sua modernidade), supera os limites em direção à contemporaneidade.

Apesar de reconhecer que o texto de Caetano Veloso dialoga, por um ângulo mais preciso, com a vertente simbolista francesa e, por outro viés, menos pontual, com a modernidade literária mais ampla por sua vez, inscrita nos limites do simbolismo francês, decorrência dessa nova poética, a proposta deste trabalho é ver o poeta como um contemporâneo, alguém que

¹ VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

² O Simbolismo rompe com a idéia de tradição, o antigo caráter estético, e funda uma espécie de tradição, a de romper sempre com o que lhe vem antes. Isso coincide com a idéia de Baudelaire, de que o moderno é a presença do transitório no eterno. Esse movimento regular é que faz o moderno.

³ Caetano Veloso, cuja visão é dirigida pela cidade, transforma o sujeito lírico em espectador de si mesmo. Para isso, a tradição moderna já o fez conhecer as figuras da negatividade (que estão em Hugo Friedrich) e, agora, na segunda metade do século XX, é o poeta já estabilizado no curso dessa tradição..

⁴ DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

herdou as propostas advindas da modernidade, a partir de Baudelaire, mas que, acima de tudo, soube contextualizá-las no seu espaço histórico-sociocultural, o que, para alguns críticos, será chamado de pós-moderno, mas, aqui, será compreendido e avaliado como contemporâneo. Caetano Veloso será apreciado criticamente como um poeta cuja visão é dirigida pela cidade que impõe sua força e vontade segregadora e, por isso, transforma o sujeito lírico em espectador de si mesmo. Ao contrário dos simbolistas franceses, entre os quais o período de choque do primeiro contato com a cidade criou uma sensibilidade e uma percepção de realidade, a poesia de Caetano transforma-se, nele, em momento de estabilização. A cidade não é apenas um tema, desde os simbolistas, mas uma perspectiva de realização literária, um foco orientador de uma nova sensibilidade poética, que vem a substituir a natureza ou transformá-la segundo essa nova orientação. Neste sentido, Caetano já não é moderno clássico, que busca ainda reconsiderar o mundo. Portanto, o sujeito lírico, em Caetano Veloso, passa a conviver com o ideário da cidade e, nela, aceitando-a e sendo aceito, em meio à poesia que produz não só o tema como também os sentidos poéticos (Cf. SANT'ANNA, 1985, p. 83).

O tratamento dado, aqui, à poética contemporânea de Caetano Veloso adota como base duas grandes vertentes: herança simbolista, desde Rimbaud, por exemplo, segundo a qual a poesia opta por uma música intelectual⁵, estratégia desagregadora da linearidade da linguagem verbal que se dá pela recusa do referente externo ao texto, ou seja, por meio do apagamento do próprio referente, colocando-se, assim, contra a representação em poesia; tendência

⁵ A tendência para a música intelectual, mais peculiar à poesia simbolista, leva-nos a refletir sobre o fato de que a poesia nasce do ritmo e da musicalidade, já que representar, no sentido da velha mimese aristotélica, muitas vezes mal interpretada, não é mais possível, em virtude da cisão entre o eu e o mundo. Daí a busca de uma linguagem essencial que sempre nutriu a fantasia dos poetas. A poesia medieval era uma forma oral que se servia da música como mero acompanhamento, sendo completamente condescendente com a melodia. Entretanto; posteriormente, a poesia foi em busca da sua própria musicalidade e viu o ritmo como representante da instauração da ordem que regula o latejar automático do movimento. Essa ordem não eliminou, na linha melódica, o latejar que nasce espontâneo e que explora um caminho revestido que é a sua própria esfera de ação. Nesse âmbito, as palavras se desobrigam da pressão do que se está em pedaços. Isto é, um ritmo ou uma rima, por mais simples que possa parecer, sugere informações que facilmente se gravam na memória e fundam uma vã representação num determinado espaço de tempo. É o retorno da musicalidade que a faz duradoura pois seus sons deixam um vestígio no readquirir de idéias ou imagens até essa musicalidade exaurir-se no momento em que surge uma musicalidade seguinte sem perder contato com o som anterior que retorna e supera os intervalos não-melódicos. Há uma tentativa de recuperar a linguagem em si mesma a partir de palavras que se tornam ecos e articulações de fonemas que se propagam pelo texto que, dessa maneira, se poetiza pela evocação sonora e incorporação dos sentidos. Seguindo o princípio de Hegel de que a expressão é insuficiente para traduzir as inquietações da alma, os românticos deram o primeiro passo para integralizar poesia e música pondo em cena um discurso que reagisse diante das regras e das significações limitadas, pois tanto as imagens quanto os ritmos mostravam-se mal providos do necessário. Essa pobreza imagética e rítmica conduz os românticos a uma palavra que começa a ter vida exterior em grande abundância numa tentativa de exprimir a desordem, a situação angustiada e o esclarecimento do espírito.

contemporânea, no sentido dado a essa palavra por Danto, pela qual Caetano Veloso se apropriaria de dicções diversas, ora moderna, ora romântica, ora clássica, como se fosse poeta dessas épocas literárias, sem se opor a elas, como o faria o moderno, caso de Manuel Bandeira, por exemplo, quando parodia o estilo romântico de Castro Alves em “Teresa” em que Bandeira, pela estratégia criativa da paródia, desestrutura o olhar clássico e a perspectiva desse olhar.

A poesia de Caetano Veloso circula por entre essas vertentes modernas e se estabiliza numa contemporaneidade que segue em direção oposta ao avanço universal da mercadoria onde o consumismo⁶ chegou às produções simbólicas: música, cinema, teatro, poesia. As letras de Caetano Veloso reivindicam uma avaliação mais profunda que foge àquela noção *kitsch* de fazer poesia popular e o artista assume um papel importante na construção poética ao discutir os meios em que se insere e de como é possível sobreviver em um espaço hostil que transforma a sua arte em mero material consumível⁷. Neste sentido, compreendemos que Caetano, mesmo num século posterior, também foi obrigado a produzir em meio à supremacia da força capitalista que acelerou o movimento com que se consome a arte. Entretanto, é fato que Caetano exerce seu poetar num momento estável que o permite refletir sobre o comportamento de seus predecessores.

Apesar de, definitivamente, não ser possível classificar um poeta como pertencente exclusivamente a um estilo de época, acredito ser mais oportuno compreender Caetano como um poeta contemporâneo que muito deve à lição da modernidade tendo em vista que, desta forma, não correremos o risco de compreendê-lo como um recuperador de formas literárias mais antigas, posto que a noção de contemporaneidade já assimila, circunstancialmente, muitas dessas tendências. Na análise, não exclusiva, todavia primordial, dos poemas “Sampa”, “Trilhos urbanos”, “Mãe” e “Trem das cores”, de Caetano Veloso, o que se pode ver é que, em cada poema, há uma desagregação do referente, isto é, há objetos que se cruzam inesperadamente, fazendo diluir a organização do tempo e do espaço e também há menção estilística a outros estilos. Nisso, Caetano Veloso é um contemporâneo, no sentido dado por Danto. É esse conceito de contemporaneidade, o dado por Danto, que subsidiará este trabalho.

⁶ O contemporâneo, visto por Danto, seria esse consumista dos estilos alheios, adaptando-os a sua expressão, incorporando seus motivos, na mesma linguagem e na mesma sensibilidade. O contemporâneo, assim, seria aquele que finalmente se colocou rente ao sistema capitalista, adequando a sua linguagem à linguagem dos outros, assimilando-a, adotando-a para valer.

⁷ Os artistas do século XIX, em particular, Baudelaire, tiveram em suas obras uma forte influência desse espaço capitalista que rompe com valores tradicionalmente artísticos e obriga o artista a repensar o seu papel e buscar meios para sua produção artística.

1 – A CIDADE QUE SE CONVERTE NA PRÓPRIA FORMA

Os poemas-canção “London, London” (1970), “Adeus, meu Santo Amaro” (1971), “Sampa” (1978) e “Meu Rio” (2000) servem para uma reflexão acerca da modernidade em Caetano Veloso, que, seguindo uma trilha aberta pela poética desde os simbolistas franceses, coloca no centro da discussão maneiras de problematizar a posição da poesia no contexto urbano da sociedade industrializada, mostrando assim, o quanto Caetano foi moderno e respeitou esse caminho aberto pelos franceses, caso de Baudelaire, principalmente, cuja ambiência e motivos são os da cidade, numa tentativa de desestruturar o espaço lírico e o olhar atravessado do artista que sai de um lirismo, ainda romântico, em direção a uma nova sensibilidade poética ocasionada pela experiência, vivência e, sobretudo, da observação desse artista sobre a cidade. Nesse sentido, é possível recorrer a outros poetas dessa linhagem, como Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, que realizaram uma poética cidadina reveladora desse novo lirismo.

Baudelaire é o primeiro grande nome do movimento [Simbolista], com sua poesia visionária, que, a um só tempo, canta a vida artificial das metrópoles, o desejo do desconhecido e o sonho de uma pátria “anterior”, de raiz platônica. [...] Sob direta influência francesa, o movimento estabelece-se na Rússia, Itália, Espanha e Portugal. (GOMES, 1985, p. 25)

Com isso, constatamos que lirismo e urbanidade vão se cruzar a partir dos simbolistas, em relações tensas e hostis. Desaparece aos poucos o motivo da natureza intocada, privilégio do cantar romântico, ainda voltado para as relações entre o homem e a paisagem, na qual o eu lírico de então encontrava refúgio para, justamente, fugir da cidade. A poética moderna, ao contrário, enfrenta essa nova e inevitável situação.

A escolha desse corpus serve, ainda, para mostrar como esse tema unificador – a cidade – se confluí nas quatro canções e, ao mesmo tempo, de como elas (as canções) evoluem durante esse espaço de trinta anos de fazer poético tendo a cidade como um de seus objetos de observação, prova de que a modernidade é um processo que ainda não se extinguiu.

Sendo a cidade o foco principal desse trabalho, em se tratando de tema e, mesmo, do próprio convergir da poesia em suas analogias com o tratamento dado à linguagem, de que se serve o poeta, ela (a cidade) será o caminho para entender essa sensibilidade artística desde a

segunda metade do século XIX, com Baudelaire, até a segunda metade do século XX, com Caetano, cuja estabilidade no curso dessa tradição já é uma realidade. Portanto, levantando as possíveis ligações contextuais com a problemática aqui selecionada, as cidades e o poder que elas têm em infundir uma sensibilidade diferente nas manifestações líricas promoveram uma literatura experimental na era da modernidade, através da intensa atividade nos grandes centros urbanos, em especial nas capitais culturais da Europa da segunda metade do século XIX. Esse desenvolvimento que vem desde a França, de Baudelaire, desenvolveu-se até o nosso século como uma “arte de cidades”. A atmosfera de novas artes e novas idéias atraiu artistas e, inclusive, exilados de outros países para novas formas de arte e para causas que se tornaram objeto de lutas e combates. Para tanto, ao pensarmos a modernidade, não podemos deixar de invocar esse ambiente urbano cuja ambiência de Paris, além das demais metrópoles, não nos deixa perder de vista o fato de que essas cidades, segundo Bradbury:

Eram ambientes geradores das novas artes, pontos centrais da comunidade intelectual, e mesmo de conflito e tensão intelectual. Em sua maioria, eram cidades com um papel humanista consagrado, centros culturais e artísticos tradicionais, locais de arte, aprendizagem e idéias. Mas muitas vezes também eram ambientes novos, trazendo em si a complexidade e a tensão da vida metropolitana moderna, que se encontram tão profundamente arraigadas na consciência e na escrita modernas. (BRADBURY, 1989, p. 76)

Bradbury reforça a idéia de que “sempre existiu uma íntima ligação entre a literatura e as cidades”. O enfrentamento da cidade é que produz uma nova sensibilidade e um novo lirismo, que só de fato se desenvolveu com o aparecimento das cidades no mundo grego antigo. Cara, em *A poesia lírica*, afirma que, desde a formação das cidades-Estado, na Grécia Antiga, “essa poesia de caráter individual documenta um momento importante da vida grega, com a multiplicação dos centros de vida, o desenvolvimento das cidades e a decadência das antigas aristocracias” (1985, p. 15). O lirismo moderno seria uma reatualização desse contexto inicial, já sob o capitalismo. Continua Cara: “Assim como a antiga cidade tinha configurado um novo ambiente para o poeta, fazendo nascer a poesia lírica na Grécia Antiga, é outra vez a *cidade* que vem dar novos contornos ao modo como o sujeito se relaciona com o mundo objetivo” (CARA, *ibidem*, p. 40; o grifo da autora).

É nas cidades que podemos encontrar as condições básicas que integram um sistema estruturado (autor – obra – público) com suas editoras, bibliotecas, livrarias e, além do mais, o

contato cultural mais intenso: movimento que se intensifica na sociedade capitalista, em que tudo se transforma em mercadoria, suas pressões, novidades, o som de muitas línguas e a rápida troca de idéias e estilos. A cidade foi, por muito tempo, execrada pelos pensadores e intelectuais que idealizavam se evadir de seus vícios, do seu caráter imediato, sua velocidade vertiginosa e ao próprio modelo de homem que cinde com o comportamento pastoral como uma crítica à cidade ou, simplesmente, a superação desta. A ida constante às cidades levou os escritores e intelectuais de encontro ao essencial em termos de arte e, por fim, a uma efetiva plenitude dos seus dotes artísticos, portanto:

O poder de atração e repulsão da cidade tem fornecido temas e posturas que atravessam profundamente a literatura, na qual a cidade aparece mais como metáfora do que como lugar físico. De fato, para muitos escritores a cidade chegou a se converter numa analogia da própria forma – Pope e Johnson, Baudelaire e Dostoiévski, Dickens e Joyce, Eliot e Pound. Mas, como sugere a extensão dessa lista de nomes, a cidade não continuou como uma mesma coisa, e tampouco as formas. [...] A cidade se tornou cultura, ou talvez o caos que se segue a ela. Sendo ela própria modernidade enquanto ação social, a cidade é, ao mesmo tempo, o centro da ordem social existente e a fronteira criadora de seu crescimento e transformação. (BRADBURY, 1989, p. 77)

O artista moderno é um indivíduo “aprisionado” pelo ideário da cidade moderna que traz em sua essência as características de uma sociedade movida pela tecnologia. Neste sentido, a cidade representou, para a arte modernista, uma espécie de museu cultural e ao mesmo tempo um ambiente novo. Esse artista moderno, segundo Friedrich, apresenta

[...] a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então (p. 891 e ss.). Este é o problema específico de Baudelaire, ou seja, a possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica. Sua poesia mostra o caminho, sua prosa examina-a teoricamente a fundo. Este caminho conduz a uma distância, a maior possível da trivialidade do real até a zona do misterioso; o faz de tal forma, todavia, que os estímulos civilizados da realidade, incluídos nesta zona, possam se converter em poéticos e vibrantes. Este é o início da poesia moderna e de sua substância tão corrosiva quanto mágica. (FRIEDRICH, 1991, p. 35-36)

As relações entre o lírico e a sociedade não são pacíficas, e sim tensas. Por isso, Friedrich, pensando nisso, propôs categorias de análise para a poesia moderna, desde os simbolistas franceses, de forte caráter negativo⁸.

⁸ Como se vê nas expressões cunhadas por ele: “despersonalização”, “idealidade vazia”, “decomposição e deformação”, “cristianismo em ruína” (consultar o livro *Estrutura da lírica moderna*, desse autor).

Esses centros culturais tinham a função de preservar a tradição num determinado campo, aliando-a às novidades mais significativas. O que veio a caracterizar, de fato, o caráter moderno dessas cidades foi que elas passaram a produzir mudanças. Ao final do século XIX já havia a consciência de que a cidade era peça importante do processo globalizante que tinha por objetivo dissolver antigas relações de classe. E é justamente esse processo que vem a afetar profundamente a auto-imagem dos artistas num incentivo da busca por uma nova estética que encontra fluidez diante da cidade moderna. Esses fatores, somados, reafirmam a consciência de que o século XX tenha sido o século da urbanização ocidental. Para tanto, escritores e artistas encontravam-se paradoxalmente em posição independente e de indefinição social a que poderíamos, hoje, entender como “alienação”; além do mais, somam-se, ainda, o fato de que o crescimento das cidades, em suas mais largas diferenciações de pessoas e situações, venha a coincidir com a ânsia por profundas novidades culturais e a atmosfera de crise de valores e expressões, incidindo especificamente nas artes. O resultado disso é claramente detectado na forma (falta de) e na (des) criação da arte modernista. Essa cidade em crescimento constante reproduz um caos cultural que vai indicar sua eventual “Torre de Babel”, com sua pluralidade na literatura moderna.

Entretanto, essa forma de expressão a que se chegou na modernidade, não é de toda inédita. É possível encontrar traços dessa nova sensibilidade tanto no Realismo quanto no Naturalismo, movimentos ainda rentes a uma estética da representação, antes mesmo da diluição das formas que se daria exemplarmente a partir dos simbolistas franceses, com os impressionistas na pintura. E, nesse sentido, há os que sustentem o surgimento dessa sensibilidade desde o romance realista, com seus temas: seja na ênfase ao novo (realista), seja no poder do meio no movimento das massas (naturalista) como uma resposta à idéia da cidade moderna. A diferença é que os realistas ainda se apegavam a certo moralismo na arte, procurando ver na literatura uma maneira de resgatar as formas comunitárias, o espírito coletivo, a harmonização da sociedade, dentro do pensamento sociológico de Durkheim, que encarava a sociedade positivamente, como uma arena em que o conflito social não era visto sociologicamente e o futuro, através da evolução e da conjunção de fatores de solidarização entre as partes afetadas, levaria o homem a uma melhora das condições de vida. Com o Simbolismo, o homem não tem mais esse afã nem ilusão: caem os mitos, cai a crença no Positivismo. No lugar, certa desesperança e intimismo amargurado diante da realidade social avassaladora.

Ao ampliarmos, nesse contexto, a metáfora da cidade e buscando a experiência urbana podemos ver a poesia como um gênero que vai explodir as confianças e as certezas, optando por um estilo fragmentado e aparentemente desconectado com o referente a partir de uma postura capaz de enfrentar os conflitos e o crescimento urbano. O romance urbano realista começa a desconfiar dos seus limites, e, em troca, o romance moderno, influenciado por notações simbolistas, volta-se para o clima de decadentismo, que se vê em *À rebours*, de Huysmans, em *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e, no Brasil, em *O Ateneu*, de Raul Pompéia. O romance moderno une sua forma de subjetividade ao espaço e aos sentidos (audição, visão e olfato) da cidade numa consciência particularmente acelerada. À parte disto, podemos sistematizar as características marcantes desses estilos ao traduzir a cidade moderna, pois, ao contrário da humanização (realista) e da cientificidade (naturalista), o modernismo tende a pluralizar e surrealizar, portanto:

Enquanto em muitas obras realistas a cidade é fronteira emancipadora, o ponto de transição para possibilidades promissoras, enquanto em muitas obras naturalistas a cidade é um enorme sistema pulsando junto com a vontade humana, mas ao mesmo tempo ultrapassando-a – selva, abismo ou guerra –, em muitas obras modernistas ela é o ambiente da consciência pessoal, das impressões fugidias, a cidade das multidões de Baudelaire, os conflitos do submundo de Dostoiévski, o *mélange adúltere du tout* (a mescla adúltera do todo) de Corbière (e de Eliot). (BRADBURY, 1989, p. 79)

A tendência modernista de vitimar-se dentro da cidade adota como uma de suas formas principais o poema e o romance urbano. Essa característica inclina-se no sentido de situar esse artista na cidade. Porém, não por que a cidade represente o seu material moderno, mas, sobretudo, pela construção do ponto de vista moderno. Muitos desses artistas, em suas obras, assumiram posições, adotaram perspectivas a partir de certo distanciamento, exilando-se, de certo modo, de suas origens, de sua classe e de qualquer tipo de obrigação ou dever de quem ocupa um papel marcado numa cultura harmônica. Ao imergir cada vez mais na cidade, esse artista chega à condição de intelectual, tornando-se membro de um grupo sem classe, aberto; portanto, à novidade, e tentando incorporar uma consciência globalizada e independente. Se, por um lado, uma das características da literatura moderna é a perda e o desligamento; por outro, há, ainda, uma emancipação artística que permite muitos de seus heróis literários a encontrarem-se numa redefinição pessoal diante do espaço urbano numa tentativa de buscar-se e buscar a sua arte sob

“as luzes da cidade”, o que leva a uma exposição existencial diante dela, onde, nas palavras de Harte, em seu poema “Viagem a Berlim”, a pessoa é “violentamente lançada à vida selvagem”.⁹

Sendo o modernismo uma arte metropolitana, sua arte é coletiva, especializada, intelectual e feita para seus semelhantes em se tratando de estética. Em verdade, essa arte é mais que metropolitana; é, acima de tudo, cosmopolita pois “uma cidade leva à outra no típico percurso estético até a metamorfose da forma” (Cf. BRADBURY, 1989, p. 80).

O escritor pode se concentrar no local, como James Joyce em Dublin e Hemingway nas florestas de Michigan, mas sua visão tem o distanciamento de uma perspectiva expatriada do internacionalismo estético. Além disso, ele pode se tornar o tipo de escritor modernista que, para George Steiner, em seu livro *Extraterritorial* (1972), é próprio de nossa época: o escritor “sem domicílio”, o escritor que concebe a própria língua como um poliglota – o que fez Wilde ao escrever *Salomé* em Frances, Pound com seu plurilingüismo, Becket e Nabokov, que escrevem em mais de um idioma e utilizam esse fato para refletir sobre a natureza da linguagem. (BRADBURY, 1989, p. 80)

Desse modo, essa constante emigração ou exílio permite ao artista filiar-se ao moderno país das artes, adquirindo seus aspectos: sua paisagem, sua geografia, suas comunidades locais e centros de exílio próprio. Esse escritor acaba se tornando integrante de um grupo errante, culturalmente questionador (como Caetano, após o AI 5) ou mesmo espontaneamente. O fazer poético vira uma distante cidade ideal em que valem a íntima relação do criador com a fecundidade do caos. Ao formular a oportuna frase: “os escritores precisam ter dois países, um a que pertençam e outro onde realmente vivam”, Gertrude Stein¹⁰ nos permite depreender, dessa idéia de expatriamento, que as imagens geográficas vão se modificando conforme a estética. O “provincianismo cosmopolita” de que fala Roger Shattuck¹¹, são as possíveis comunidades cosmopolitas dentro das grandes cidades e que lançam influências, mantendo um contato com demais centros urbanos modernos. E, por isso, podemos dizer que o modernismo constitui um movimento internacional. Isso se constitui na atuação do artista em cada cidade específica, e, também, na sua disposição em passar por muitas outras.

Um grande exemplo dessa cidade foi a Paris dos anos 20 que mostrou essa tendência em se mostrar uma cidade do modernismo ao atrair emigrantes. Neste sentido, Paris se tornou mais que o caos e a continuidade dessa tradição moderna, tornou-se a cidade cosmopolita ideal,

⁹ Cf. o ensaio de Richard Sheppard, “A poesia expressionista alemã”. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (Org.). *Modernismo: guia geral*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹⁰ Gertrude Stein, *The auto-biography of Alice B. Toklas* (Londres, 1933).

¹¹ Roger Shattuck, *The banquet years: the arts in France, 1885-1918* (Londres, 1959)

com sua cultura, sua tolerância, seu estado febril, seu papel ativo e radical, porém, sob certo controle.

Ao constatar que as multidões significam solidão, Baudelaire definiu, de certo modo, o nascimento dessa literatura modernista que nasce na cidade. Com isso, termos como *multitude* e *solitude* tornaram-se permutáveis em se tratando de poetas de imaginação fecunda e em plena atividade:¹² “*Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Quine sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée*”¹³.

Quando Baudelaire aproxima (e nos aproxima) esses termos, convence-nos de sua fecunda imaginação que vê, nas massas, a mesma generalização dada ao substantivo *solitude*. Para tanto, à medida que as pessoas se aproximam das cidades, estas se tornam menos reais. Alguns artistas modernistas como Maiakóvski, por exemplo, explicam essa irrealidade muito mais como uma falha na arte que propriamente uma falha humana, pela sua discordância. Desse fator, vem, por exemplo, algumas marcas que podem ser consideradas distintivas entre simbolistas e modernistas. Se, para estes, a poesia era popular, àqueles viam-na como algo antidemocrático, pertencente a um grupo elitizado:

Crane vê Helena de Tróia num bonde, Maiakóvski vê com alegria o proletariado urbano como atores do milênio, e na obra de ambos os poetas a renovação das cidades segue paralelamente à renovação da poesia, daí resultando uma concepção anti-simbolista da linguagem como propriedade do povo, e não de alguma elite cultural purificadora. (HYDE, 1989, p. 276)

Esses mesmos artesãos do espaço urbano transfigurador recusaram a cidade moderna. E Baudelaire traduziu este estado de espírito de Crane e Maiakóvski ao reconhecer que a cidade não apresenta uma realidade considerada objetiva, partindo do pressuposto de que *multitude* e *solitude* são suscetíveis de conversão. É o que podemos constatar em *Les fenêtres* (As janelas): “*Celui qui regard Du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n’est pas d’objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu’une fenêtre éclairée d’une chandelle.*”¹⁴ Sendo a

¹² Baudelaire, *Le spleen de Paris*, XII, *Les foules*. Cf. Walter Benjamin, *Illuminations* (Londres, 1970)

¹³ Multidão e solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar a solidão tampouco sabe ficar sozinho numa multidão atarefada.

¹⁴ Quem olha de fora por uma janela aberta nunca vê tantas coisas quanto aquele que olha uma janela fechada. Não existe coisa mais profunda, mais misteriosa, mais fecunda, mais tenebrosa, mais fascinante do que uma janela iluminada por uma vela.

cidade pós-romântica, essencialmente antipoética, ela pode se apresentar como o material mais poético de todos dependendo do olhar que se lança sobre ela. Neste sentido, o ponto de vista sobre o material é modernista e se estabelece nessa cidade moderna e plural, com sua postura defensivamente arrogante e sua discursividade com um suposto interlocutor, tudo convergindo na própria analogia da forma na arte modernista. O diálogo com o eu, mas um outro eu, acaba sendo um mal característico dessa modernidade onde se perde o contato com a realidade, e vive-se num mundo imaginário que, para si próprio, criou. Desse modo, inclusive, Baudelaire acaba sendo seu próprio interlocutor:

Quase todas as poesias de *Les Fleurs du Mal* falam a partir do eu. Baudelaire é um homem completamente curvado sobre si mesmo. Todavia este homem voltado para si mesmo, quando compõe poesias, mal olha para seu eu empírico. Ele fala em seus versos de si mesmo, na medida em que se sabe vítima da modernidade. Esta pesa sobre ele como excomunhão. (FRIEDRICH, 1991, p. 37)

A cidade traduzida por Baudelaire em sua escrita é a Paris do Segundo Império e em crescimento. Essa cidade está sob o domínio da ideologia burguesa e, portanto, acaba sendo previsível que surjam, a partir dela, e contra ela, inclusive, dissensões, pois o poeta é pertencente, ainda que simbolicamente, à “morada dos miseráveis”, a uma espécie de água-furtada, sem, no entanto, ambicionar a transfiguração do espaço a partir de uma nova ordem, mas, como poeta moderno, tentando explicar para si mesmo por que estava necessariamente condenado numa sociedade tão convicta de sua salvação. Essas cidades modernas eram vistas muitas vezes como a encarnação da liberdade e o que ela trazia de impiedoso era, na verdade, a própria essência de uma cidade severa e ao mesmo tempo graciosa no que ela possui de mais natural.

Algumas dessas cidades, a Paris de Baudelaire, por exemplo, apresentavam os disfarces de estilos onde sua aparência encobria a miséria numa espécie de paródia consumista onde o caráter hipócrita e tediante aliaram-se a essa cidade. Isso levou a uma liberdade absolutamente interior, mostrando-nos uma linguagem literária ameaçada pelos clichês de formas retóricas mortas. Além do mais, essa poesia urbana de que trata Baudelaire não apresenta uma inovação formal radical, pois o que, nos franceses, no simbolismo, se traduzia por novo, já era patente entre os românticos ingleses:

O simbolismo configurou-se como doutrina na França, graças a poetas e doutrinadores do porte de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, mas seus precursores encontram-se sem

dúvida alguma na literatura anglo-germânica. [...] Mais ainda, aquilo que entre os franceses, no Simbolismo, se traduzia por novos temas e por uma subjetividade que controlava as emoções, já era patente entre os românticos ingleses, principalmente na musicalidade de um Wordsworth e na imaginação de um Shelley. (GOMES, 1985, p 13)

Ainda assim, é possível encontrar os problemas que levaram a inovações modernistas formais por toda obra baudelairiana pois há uma relação problemática entre poeta e público leitor, problemas que afetam as relações numa sociedade fadada a hipocrisia ao inter-relacionar-se:

A cidade é a metáfora, a única metáfora adequada, com a qual podem se expressar problemas relacionais. As exigências do mercado requerem que o poeta se mude para a cidade, como qualquer outro artesão; as pressões da concorrência determinam que ele viva precariamente num estado de guerra pelo dinheiro excedente da *bourgeoisie* em ascensão, única a garantir a base material da arte: são seus consumidores, e os que bancam querem dar o tom. Assim isolado, o poeta se interioriza com uma interioridade desesperada, diferente da subjetividade romântica, e junta os fragmentos culturais que lhe dão uma sensação pessoal de pertença e um sentido de que existe uma ordem, mesmo que pessoal. O poeta, pois, tem seu contexto cultural, mesmo que tenha de reinventá-lo constantemente. (HYDE, 1989, p. 279)

Um dos conflitos do poeta moderno está no fato de, numa sociedade de consumo, capitalista, existir um público que banca, e, portanto, quer dar o tom. As relações de consumo fazem com que o poeta esteja em constante estado de guerra com a sociedade. Sua interioridade é contrária àquela romântica que tem gosto pela melancolia e pelo sofrimento, onde a morte é a solução para a perda da individualidade; a moderna busca, por não se reconhecer nesse espaço capitalista, criar o seu universo a partir de fragmentos culturais. Segundo Baudelaire, em seu poema “*Le cygne*” (O cisne), “a forma de uma cidade muda mais depressa que o coração de um mortal”. Portanto, o poeta é o reflexo de algo que já se fragmentou irremediavelmente e, com isso, precisa encontrar conforto nessa fragmentação. É o poeta recuperando os fragmentos de uma tradição em estilhaços para reconfortar-se na fragmentariedade que é contrária à opressão diluidora do seu caráter fecundo.

Especialmente na modernidade, o poeta possui uma realidade interna que corresponde à sua total alienação diante da sociedade e de sua profunda conscientização de que não pode modificar interiores através de aparências. Esse artista moderno passa a refletir a divisão do homem moderno ao elevar as imagens urbanas a alegorias de primeira intensidade. O poeta moderno vem carregado do essencial poético mas precisa ir ao interior desse material para lapidá-lo e esse material é uma herança que tem séculos de idade. O que parece ser negativo, sua falta de

riqueza criativa, na verdade, mostra a sua capacidade maior em criar uma ordem partindo do vazio, mostrando-se essencialmente moderno. Se o indivíduo cria sua ordem pessoal a partir do vazio, tal como deve fazer o artista moderno, vem, daí, o fato de que o sujeito lírico não pode ser empírico, como diz Friedrich:

Com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores. Não se pode levar suficientemente a sério o que o próprio Baudelaire diz a respeito. O fato de que suas afirmações se reportem a outras análogas de E. A. Poe, não diminui seu valor, ao contrário, situam-nas na linha certa. (FRIEDRICH, 1991, p. 36-37)

O eu que tenta se livrar da possível prisão dicotômica causada entre solidão e multidão, mostra-nos que esse homem moderno e, portanto, mutilado em seu espírito, traz as feridas mais profundas e passionais que culminam, inevitavelmente, em sua escassez.

2 – O ACRE E O LÍRICO DO ACRILÍRICO

Dessacralização, sim, de natureza crítica e intelectual, mas cuja base era – e é – menos o conhecimento e a distância que o envolvimento e a apreciação sentimental: *canção*. Ou ainda, *poemas cantados*, na (des)continuidade das obras de Noel Rosa, Lamartine Babo, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Lupicínio Rodrigues, Luiz Gonzaga, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, João Gilberto e Roberto Carlos.

(Eucanaã ferraz)¹⁵

A música popular brasileira sempre trouxe, ao longo de sua história, traços que, definitivamente, não nos permitem deixá-la de fora do quadro estético que sempre norteou a literatura. Música e literatura apresentam correspondências várias que, apesar das qualidades sensíveis e específicas, são igualmente formas de arte. No Brasil, especificamente no início do século XIX, já é possível perceber essa tendência de unir poesia e música¹⁶ cujo resultado foi a passagem do meramente escrito ao acompanhamento musical de poemas, por exemplo, de Tomás Antônio Gonzaga, Gonçalves Dias, Castro Alves e, inclusive, a prosa de José de Alencar, caso de *O guarani* que foi motivo de ópera de Carlos Gomes, compositor campinense, que deu a uma matéria nacional o acabamento lírico europeu, no gênero ópera e que, segundo Candido:

[...] a aliança entre poesia e música, a partir de uma verificação, a saber, que a notória pobreza poética das literaturas neolatinas no século XVIII foi até certo ponto redimida pela música que levou poemas medíocres ao nível de canções encantadoras, inclusive, no caso luso-brasileiro graças à modinha. Segundo Mário de Andrade, ela teve origem erudita, em árias de óperas italianas, mas os portugueses e brasileiros, sobretudo estes, amaciaram e deram cunho terno à sua melodia, que ao ser associada a poemas de acentuado cunho afetivo tornou-se um modo considerado nosso de expressão. (CANDIDO, 2002, p. 91).

Com o tempo, essa tendência foi crescendo. Ao mesmo tempo, porém, é bom dizer, foi se desenvolvendo cada vez mais uma poesia para ser apenas lida, lida solitariamente, a poesia cujo único suporte físico é o livro. A origem musical da lírica foi-se estendendo no tempo, mas não quer dizer que ela se tenha tornado dominante através dos séculos. O modernismo, tentando aliar literatura erudita à linguagem popular, às vezes se serviu desse expediente, o da música. Temos o caso evidente de Vinicius de Moraes, tendo em vista que associou a modinha à poesia

¹⁵ VELOSO, Caetano. *Letra só*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

¹⁶ A música em Caetano – refiro-me à música do poema em si, e não à música que acompanha o poema, no CD – é de outra ordem. É claro, porém, que o fato de ser um autor que usou o disco como veículo principal de seus poemas faz dele um poeta conhecido, popular, que agradou a gerações inteiras e é marcado por um ritmo e uma batida peculiar.

erudita de maneira durável, e já no começo do século XIX corriam muitos versos de Tomás Antônio Gonzaga, o que se estendeu à obra da maioria de nossos poetas, aí temos Drummond com o poema *José*. Porém, nem sempre o resultado dessa união foi bom. Atualmente, por exemplo, os compositores tendem, em grande maioria, a adotar procedimentos estilísticos que remontam a um Romantismo clichê, fazendo desse casamento entre poesia e música um produto *kitsch*, justamente pela falta de reflexão interna acerca dos elementos estruturantes da poesia. No caso da pesquisa que temos pela frente, observamos em Caetano Veloso, um autor que, conforme pretendemos demonstrar, reflete sobre os recursos expressivos de que se serve. Essa afirmação fica evidente nesse trecho da canção *Acrílico*, gravada no álbum *Caetano Veloso*, de 1969:

[...]
Quero canto de vinda
Divindade do duro totem total
Tal qual quero canto
Por enquanto apenas mimo o campo ver-te
Acre e lírico o sorvete
Acrílico Santo Amargo da Putrificação

Neste caso, é o próprio Caetano que comprova essa consciência do fazer poético e de unir poesia e música: Caetano Veloso seria um herdeiro dessa linhagem, o da união entre a poesia e a canção.

É um caso raro de texto que escrevi sem ser para letra de música. Também não sabia se era poesia ou prosa. O meu interesse era pelas palavras inventadas, pela mistura que se podia fazer com elas, conforme eu tinha visto na revista dos poetas concretos, sobretudo na *Invenção*¹⁷, que Augusto de Campos me deu de presente. Eu achei aquilo tudo muito próximo do que me interessava, e escrevi “*Acrílico*”. O acrílico era um material muito novo, tinha justo aparecido, e como o texto tem várias reminiscências, a palavra *acrílico* dava uma espécie de nó no tempo. (CAETANO, 2003, p. 18-19)

Aqui se percebe claramente a preocupação de Caetano com o signo lingüístico ao compor, por aglutinação, uma palavra que vem carregada de contradições, a começar pela palavra *acre* que, em sua etimologia, sugere algo que corrói, que é áspero, ao lado da palavra *lírico*, que simboliza o ritmo e a musicalidade da linguagem, formando, portanto, um neologismo

¹⁷ Com o fim da revista *Noigrandes*, o grupo concretista passou a se reunir em torno de outro título, *Invenção*, cujos números 1 e 2 foram editados em 1962. Chegou até ao número 5, em 1967. Caetano fala da relação entre o Tropicalismo e o Concretismo em seu livro *Verdade tropical* (São Paulo: Companhia das Letras, 1997), no capítulo “A poesia concreta”.

intencional, segundo o poeta. Isso confirma as idéias de Roland Barthes a respeito do signo, pois, segundo o crítico, “Todo signo inclui ou implica três relações. Primeiramente uma relação interior, a que une seu significante a seu significado; em seguida, duas relações exteriores: a primeira é virtual, ela une o signo a uma reserva específica de outros signos, da qual o destacamos para inseri-lo no discurso; a segunda é atual, junta o signo aos outros signos do enunciado que o procedem ou lhe sucedem.” (BARTHES, 1982, p. 41) Este é, a meu ver, o estágio em que se encontra o signo na poesia de Caetano Veloso. O acre e o lírico convivem juntos, mostrando que Caetano opta não por um lirismo fácil, adocicado, mas por um lirismo que investiga as próprias bases do lirismo tradicional, fazendo inscrever-se em um lirismo moderno.

Os versos finais têm uma história curiosa. Eu tinha acabado de sair da prisão e estava confinado na Bahia quando gravei a canção.¹⁸ Durante a gravação, o Rogério Duarte¹⁹ insistiu comigo para que eu mudasse o verso final: “*Acrílico Santo Amaro da Putrificação*”, dando àquilo um caráter meio religioso mas também com argumentos muito bem pensados, que acabaram me impressionando, e que não eram diretamente religiosos. Ele dizia: “É o nome da santa padroeira de sua cidade, isso é uma carga muito pesada, as pessoas da sua família, seu pai, sua mãe, vão ouvir, e você está passando um período tão difícil na sua vida...”. Eu nunca me preocupava muito com as pessoas da minha família porque eles não se melindravam com nada, mas a argumentação de Rogério era forte, no geral, e sugeria um quadro capaz de desencadear forças negativas. Bem, era 1969. (VELOSO, 2003, p. 19-20)

Inúmeras foram as letras de músicas de caráter crítico que tiveram seus textos adaptados e reformulados em função do espaço sociopolítico, sobretudo em tempos de repressão. Compositores como Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil, Geraldo Vandré e, inclusive, Caetano Veloso, tiveram de adequar seus textos a momentos de extrema restrição quanto à liberdade de preservar versos cujo papel sociológico (externo) une-se ao literário através dos recursos estilísticos. Nesse sentido, entendemos que o elemento externo (social), em Caetano Veloso, assim como em seus contemporâneos, caso de Chico, por exemplo, importa, no dizer de

¹⁸ Em dezembro de 1968 o Congresso Nacional foi fechado e, em 13 de dezembro, editou-se o Ato Institucional nº 5, com o qual a ditadura militar, instalada no país desde o golpe de 1964, passou a cercear as liberdades civis e a cassar mandatos e direitos políticos. Caetano e Gilberto Gil foram presos em São Paulo e, em seguida, levados para o quartel do Exército, em Marechal Deodoro, no Rio de Janeiro. Ambos foram soltos em fevereiro e seguiram para Salvador, proibidos de aparecer em público e de prestar quaisquer declarações. Em *Verdade tropical*, Caetano fala desse breve período que antecedeu a partida para o exílio em Londres e explica que o chefe da Polícia Federal dera a esse regime de “prisão” o nome de “confinamento” (op. cit., p. 408).

¹⁹ Rogério Duarte (Ubaíra, Bahia, 1939) é artista gráfico, compositor, tradutor e professor. No início dos anos 60, mudou-se para o Rio, onde cursou arte industrial. Ajudou a dar forma ao Tropicalismo. Além de parcerias com Caetano e Gil, fez capas para seus discos, bem como para Gal Costa, João Gilberto, Jorge Ben, e criou o célebre cartaz de *Deus e o diabo na terra do sol nascente*, filme de Glauber Rocha.

Antonio Candido, “não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (CANDIDO, 2000, p. 6) O apoio da música na letra, como faz Caetano, não implica que a música interna às palavras não seja o seu forte, como o foi para os poetas simbolistas franceses, dentro daquela linha da música intelectual, de Mallarmé e Rimbaud. Tanto que se pode apreciar criticamente a poesia de Caetano, tirando-a do contexto do seu suporte, a canção e a música.

Algum tempo depois, Augusto de Campos me pediu permissão para se referir ao verso, porque ele se lembrava do uso da palavra “putrificação” na versão original e isso me remeteu ao *dear dirty Dublin*, de Joyce. Eu contei toda a história ao Augusto e disse que não me opunha absolutamente a ele citar a imagem original e lhe expliquei que só a retirara durante a gravação por causa das preocupações de Rogério Duarte. O mais engraçado porém é que, nessa ocasião, quando falei sobre o caso com Rogério, ele me disse: “Ah, mas você sabe quem foi que me vendeu aquele grilo? Foi o André Midani”. O Midani era o presidente da Polygran, a gravadora! (VELOSO, 2003, p. 20)

Esse trecho revela, com mais clareza, o convívio de Caetano Veloso com os intelectuais de sua época e, portanto, mercedamente, situado entre os nossos melhores poetas, o que faz de Caetano um compositor com significativa consciência dos recursos estilísticos de que se serve ao fundir forma e conteúdo em sua obra poética. Esse diálogo de Caetano com acadêmicos, críticos e teóricos da lírica moderna e pós-moderna revela sua consciência quanto ao ato de compor poemas. Caetano, como cantor popular, destaca-se, portanto, de muitos outros poetas de MPB, ao aderir à pesquisa teórica sobre o lirismo.

Eu acho que, do ponto de vista do texto, é importante a manutenção de “*Acrílico Santo Amargo da Putrificação*”, que é muito mais forte e bonito. Também seria um pouco demagógico evitar a imagem, porque eu adoro Santo Amaro e, hoje em dia, embora não seja religioso nem queira ser, sou devoto de Nossa Senhora da Purificação. E “putrificação” dizia e diz muita coisa sobre a cidade, que vem apresentando muitos sinais de degradação urbana e social, sobretudo de deteriorização do ambiente, por causa da poluição química, violentíssima nessas décadas de intensa industrialização.²⁰ Penso que há muita verdade no termo “putrificação”, que, para além da referência a Santo Amaro, é radicalmente contra uma imagem idílica das cidades do interior do Nordeste. E acho que Nossa Senhora da Purificação me faz mais forte por eu ter coragem de manter essa visão crítica, inconformada e algo revoltada, que reconhece as nossas mazelas. A vida brasileira é muito problemática e é ruim querer esconder isso²¹. (VELOSO, 2003, p. 20-21)

²⁰ Ao longo de duas décadas, a Companhia Brasileira de Chumbo (fechada em 1994) acumulou em Santo Amaro da Purificação, segundo estudos, mais de 500 mil toneladas de escória de chumbo, espalhadas em seus calçamentos e quintais. Há pelo menos dez anos, dona Canô, mãe de Caetano, tornou-se “ativista” em favor da despoluição de sua cidade.

²¹ Para ver quanto tal opinião tem marcado a obra de Caetano, ver as letras reunidas na seção “Projeto Brasil”, de *Letra só*.

Diante dessa passagem, fica impossível pensar Caetano Veloso como um artista sem consciência do fazer poético, tendo em vista que convive com intelectuais, além de ser um leitor ávido da boa arte literária. E Caetano segue pensando a sua poesia:

Quanto à primeira parte da imagem, “amaro” é “amargo” em italiano. Existe esse nome, Amargo, como nome de homem na Espanha, pelo menos em algumas peças de Lorca assim como há para mulheres nomes como Martírios e Dolores. Em *A casa de Bernarda Alba*, de Lorca, uma das moças se chama Angústia. Então, eu julgava que Amaro fosse um nome italiano de homem que significava mesmo “amargo”, como para os espanhóis. Mas terminei por descobrir que, na verdade, Santo Amaro é São Mauro e que teria havido uma corruptela do nome. As biografias dos santos registram Santo Amaro ou São Mauro. E Mauro quer dizer mouro. O interessante é que lá em Santo Amaro se cultivava cana-de-açúcar desde sempre.²² É por isso que em outra canção, “Trilhos urbanos”, falo: “Cana doce, santo amaro”. Ao lado do doce, outra vez, o amargo. (VELOSO, 2003, p. 21-22)

Já na origem dos estudos poéticos, desde os gregos antigos, se fala de relação entre poesia e música a ponto de o gênero se chamar *lírico*, derivado de “lira”. Para os gregos, música e poesia tinham praticamente o mesmo sentido. Observamos que a poesia contemporânea, apesar de fortemente marcada pelas mudanças ocorridas ao longo da história, não perdeu o seu caráter primitivo. Segundo as idéias de Paz, a modernidade é o futuro com traços tradicionais (Cf. PAZ, 1984, p. 23).

Se prestarmos atenção àquilo que os escritores e pensadores do século XX afirmaram sobre a modernidade e os compararmos àqueles de um século atrás, encontraremos um radical achatamento de perspectiva e uma diminuição do espectro imaginativo. Nossos pensadores do século XIX eram simultaneamente entusiastas e inimigos da vida moderna, lutando desesperados contra suas ambigüidades e contradições: sua auto-ironia e suas tensões íntimas constituíam as fontes primárias de seu poder criativo. Seus sucessores do século XX resvalaram para longe, na direção de rígidas polarizações e totalizações achatadas. A modernidade ou é vista com um entusiasmo cego e acrítico ou é condenada segundo uma atitude de distanciamento e indiferença neo-olímpica; em qualquer caso, é sempre concebida como um monólito fechado, que não pode ser moldado ou transformado pelo homem moderno. Visões abertas da vida moderna foram suplantadas por visões fechadas: Isto e Aquilo substituídos por Isto ou Aquilo. (BERMAN, 1986, p. 23-24)

Daí compreendemos Caetano como um poeta que segue uma tradição do moderno – isso desde os simbolistas, que, segundo as teorias mais destacadas, marcam a entrada da literatura

²² Segundo historiadores, em fins do século XIX havia em Santo Amaro cerca de 130 engenhos de açúcar, que, mais tarde, deram lugar às usinas.

na modernidade – mas que se atualiza ao adequar essa tradição a um espaço já consolidado, o espaço de quem já se fragmentou irremediavelmente. Desde Baudelaire se fala em modernidade como tradição (outra tradição) e a ruptura é a sua forma privilegiada de mudança mas não basta ser novo para ser moderno, é preciso ser plural, diferente: a tradição antiga, por exemplo, era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical. Não há uma relação entre o ontem e o hoje, mas sim uma ruptura e negação dessa idéia. Neste sentido, podemos dizer que Caetano, por exemplo, é moderno quando opera sua oposição mais veemente à tradição.

Em “Alegria, alegria” mostra a possibilidade de atualizar o instrumento musical tradicional: em vez da lira, a guitarra elétrica; em vez da musa pálida, romântica, Brigitte Bardot, símbolo da modernidade no cinema e na cultura do século XX. Caetano segue essa tradição, pois justifica e nega essa modernidade intelectualmente, vivendo dela e morrendo por ela. Porém, Caetano não segue essa tradição apenas porque a nega, mas, acima de tudo, porque oferece novas e surpreendentes combinações – Caetano é moderno porque exerce a paixão crítica e, desta forma, assume um papel de dupla negatividade, mas não uma negatividade depreciativa e sim um ato de definir-se, desprendendo-se de uma tradição anterior. Essa ruptura se dá essencialmente porque a poesia moderna se coloca em oposição à sociedade capitalista. Mas, no próprio poema “Alegria, alegria”, Caetano faz menção aos símbolos modernos de consumo capitalista: o cinema, a guitarra, a Coca-Cola. Ele defende o consumo, inclusive o consumo de bens e valores internacionais, contra aquele nacionalismo arraigado e obsoleto do Brasil, que se aferrou por muito tempo ao verde-amarelo, de modo cego. Nesse sentido, o moderno, em Caetano, já se deixa contaminar pelo espírito pós-moderno, para o qual o que importa é o consumo dos bens postos em circulação na sociedade contemporânea. Aquele tom moderno de oposição é amenizado desde os primeiros poemas desse poeta, gerando uma aguda ruptura com a tradição. Portanto, pode-se dizer que Caetano segue essa tradição na medida em que realiza uma poesia auto-suficiente.

2.1. Caetano Veloso nos limites entre o moderno e o pós-moderno

O poder de repulsa e atração da cidade tem fornecido temas e posturas que atravessam profundamente a literatura, na qual a cidade aparece mais como metáfora do que como lugar físico. De fato, para muitos escritores a cidade chegou a se converter numa analogia da própria forma [...]

(Malcolm Bradbury)²³

A poética de Caetano Veloso pode ser estudada a partir de dois eixos: a herança simbolista, na sua tentativa de desintegrar o referente, como já vimos, optando por uma poética que se coloca contra a idéia de retratismo, de representação e de imitação; o tom de contemporaneidade, com que Caetano dialoga com estilos diversos, passeia por eles, sem se decidir por nenhum, incorpora linguagem e sensibilidade várias, além de assumir a mentalidade consumista capitalista dos bens culturais.

Caetano Veloso – artista contemporâneo – será, de certa forma, mimetizado, ao ser tomado como figura representativa de nossa fragmentação poética e de uma desestruturação lingüística que se renovam diante das suas perspectivas latentes. A partir da modernidade, de categorias de análise propostas por Friedrich e do panorama da poesia francesa (Baudelaire), traçando um percurso até a contemporaneidade, para chegar a Caetano Veloso, que é considerado moderno porque opera sua poesia num tempo em que passado, presente e futuro tornam-se instantes, o que acaba por encerrar a contradição entre o novo e o tradicional. Além do mais, só o fato de se saber pertencente a uma tradição e, de certa forma, se saber diferente dela, faz com que Caetano interogue, negue e critique a partir da consciência de se pertencer a essa tradição, a “tradição do moderno”.

Caetano, homem do século XX, é um constatador. Ele constata, não prevê. O que era dilacerante e desconhecido, para os modernos, é constatável para Caetano Veloso. A essa altura, a indústria cultural – a da Coca-Cola, a de Brigitte Bardot, a da guitarra do rock – já é algo forte e inevitável. Tem-se de conviver com tal realidade. O que parecia “idealidade vazia” – que tentava suprir o vazio do mundo com a poesia, mas que via que a poesia não realizava esse desiderato – é, para Caetano Veloso, uma idealidade preenchida pelo mundo consumista capitalista, a que não se pode fugir mais, a não ser aceitar. O mundo terreno se impõe a Caetano, não há por que

²³ BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

levantar os olhos e sofrer com a idealidade vazia experimentada pelos modernos. A música, a chamada música dissonante, música desconhecida, que expulsa a harmonia do mundo e que assim simboliza a relação do eu com o mundo, é, em Caetano, a música do barulho, da cidade, a música da guitarra elétrica, como fala também em outro poema seu, “Tropicália”, sobre o barulho do avião, do som de Carmem Miranda, fundindo tudo isso à imagem da romântica Iracema. A fusão de valores, e a vitória dos valores modernos (o disco, o show musical, o avião, a voz), fazem de Caetano aquele moderno que dialoga com a tradição, impondo sua rebeldia e sua transgressão, mas também aquele que constata não poder fugir disso, como em “Sampa”, onde o olhar constata a “deselegância das meninas” e a sombra dos edifícios, sem demonstrar espírito demolidor, apenas constata, compreendendo a cidade e o poema. Então, não há a aversão à cidade, como se vê em Baudelaire, por exemplo, mas adesão, compreensão, constatação. Um autêntico contemporâneo, pois.

As mudanças e revoluções estéticas do último século serviram não apenas como rupturas mas como continuidade. A constância de temas e tratamentos literários perpassa as épocas reforçando a persistência no comportamento da composição lírica em seus modos de pensar, ver e sentir. Na verdade, Caetano produz uma poesia cidadina repetindo alguns critérios de escrita da modernidade dos poetas do século XIX, desde o Simbolismo²⁴. Para tanto, quando se pensa em modernidade, é impossível não regressar a Baudelaire a fim de tratar dos caminhos e procedimentos da modernidade que surge como algo que substitui o que o tempo elidiu. Não sendo, portanto, possível recorrer a velhos mestres por não se encontrar neles a presença do transitório que tanto interessa ao pintor moderno, como sugere Baudelaire. Instala-se, portanto, a noção de tempo que encerra o paradoxo entre o antigo e o novo. É nesse contexto que

²⁴ Desde Baudelaire, na Paris do Segundo Império, que o poeta moderno se debruça diante de uma cidade em crescimento e fortemente dominada pela ideologia burguesa, surgindo, dessa forma, os movimentos dissidentes aos quais os poetas pertenciam formal e simbolicamente às moradas infames e escondidos, às ocultas, nos sótãos atrás das fachadas sem nenhum sonho de transformar a realidade mas querendo fazer-se compreender da sua condenação numa sociedade gerida pelo consumo. As metáforas, na modernidade, se adequaram a imagens urbanas. É o talento individual contrastando com a tradição literária que compõe o conflito moderno. A cidade é encarada como o espaço libertário, e sua crueldade impiedosa surge naturalmente produzindo uma poesia racional, serena, bela, produzindo uma poesia cujo tecido, por vezes enigmático, hermético, a-linear e antidiscursivo, indicia novas relações entre o eu e o mundo, não mais visto em sua serenidade ou beleza, como o atestam os *topoi* da poesia antiga latina e grega. Por exemplo, o espaço poético, na modernidade, não mais se confunde com o *locus amoenus* dos clássicos. O consumo modela a arte moderna e tem uma liberdade de caráter interior. As inovações formais da poesia moderna surgem da relação conturbada entre poeta e seu público. É o mercado exigindo que o poeta se desloque para a cidade numa sociedade que controla financeiramente o mercado artístico, resta ao artista viver precariamente e em guerra contra a sociedade e os que querem atrativos regidos pelo dinheiro.

compreendemos um Caetano que, assim como Constantin Guys, captura o momento passageiro, “extraindo o eterno do transitório”, servindo-se de cenários múltiplos, ele capta, como um errante em meio à multidão, o transitório a partir de um esboço da realidade fugaz e diante de uma velocidade vertiginosa com que a cidade cria seu espetáculo. A captura dessas imagens exige de Caetano a mesma competência e consciência dos poetas do século XIX: de que é preciso ser veloz na sua execução e de que é preciso ter consciência da sua marca como única possível se se quer seguir essa “tradição” a partir das marcas deixadas no tempo.

A obra de Caetano Veloso é observada sob alguns aspectos que compõem a estrutura da lírica moderna e, conseqüentemente, de acordo com as marcas que permeiam a sua contemporaneidade. Portanto, um moderno e um contemporâneo, no mesmo autor. Dessa forma, Baudelaire será um dos referenciais mais felizes dessa lírica citadina como forma de diálogo entre épocas literárias. Todavia, ao reconhecer o tempo para o qual cada poeta escreve, não será possível estabelecer uma ligação direta e idêntica mas, sim, uma reelaboração dos conceitos estéticos por parte de Caetano, que herdou algumas das propostas da modernidade a partir de Baudelaire e adequou-as ao seu contexto.

É na cidade que nasce a poesia moderna e, efetivamente, com Baudelaire. Aliás, a própria expressão lírica tem sua origem no fato de que o homem, ao habitar as cidades, organizando-se socialmente, perde sua personalidade, vê ameaçada sua integridade subjetiva, confrontando-se com o coletivo, e vê-se na necessidade de exprimir-se individualmente como forma de resistência a esse confronto e conflito com o social mais amplo. Portanto, deslocando-se essa questão da Antigüidade, onde o homem sentiu pela primeira vez o duelo entre o eu e o mundo, para os dias de hoje, vemos, por exemplo, que essa relação homogênea entre os termos *multitude* e *solitude* reflete o isolamento do artista moderno que vai em busca de uma identidade literária interior a fim de fugir, como se pode dizer atualmente, aos anseios capitalistas. O espaço citadino ocupa o lugar do espaço lírico e se renova, pois passa a manter uma ligação estreita com o mundo capitalista e, paralelamente a essa renovação, segue a poesia que reproduz as mudanças que se sucederam na arte e na literatura, combinando-se com o entendimento da sociedade capitalista moderna, vitoriosa desde o século XIX.

O mundo mítico criado pelo artista urbano confirma a recusa das cidades, na modernidade. Além disso, a cidade passa a ser, em substituição à natureza, outro espaço mítico, como se viver na cidade, em poesia e em linguagem literária, não fosse possível nos mesmos

níveis da realidade, que é polemizada, discutida, até rejeitada. E essa conclusão, por parte de Baudelaire, de que multidão e solidão são termos sinônimos, leva-nos a outra confirmação: a cidade moderna não possui uma realidade palpável, facilmente reconhecida. A cidade, estranha também ao homem moderno, pelo que representa de ameaça à vida interior, é, naturalmente, antilírica, antipoética; entretanto, o modo como é vista por parte do poeta, torna-a intrinsecamente o material mais poético, pois a cidade passa a dirigir o olhar do poeta, e, apesar do conflito instaurado entre o eu e o mundo social, a cidade é o tema e é linguagem, passando a dirigir o olhar do poeta. Neste sentido, a atitude defensivamente ativa do artista moderno tornou-se postura regular entre estes e resultou numa possível discussão com um interlocutor irreal. Esse diálogo com o eu e com o outro reflete um mal típico da sociedade moderna, onde se perde o contato com a realidade e vive-se num mundo imaginário que se cria para si próprio

As cidades que dirigem a visão de Caetano são cidades da segunda metade do século XX e brasileiras; portanto, a contribuição de Caetano a essa modernidade por intermédio de Baudelaire será encarada nos moldes de sua inserção nos motivos brasileiros, propondo uma escrita que revela os movimentos da cidade brasileira, dos temas à escrita. As cidades brasileiras que regem a sua produção poética estão entre a região Nordeste e o eixo Rio/São Paulo. Em “Avarandado”, de 1967, do álbum *Domingo*, observamos o eu lírico longe de sua cidade natal e refletindo sobre o que deixou para trás, suas imagens, sua gente e seu cenário que impõe sua lógica (Cada palma enluarada / Tem que estar quieta, parada / Qualquer canção, quase nada / Vai fazer o sol levantar / Vai fazer o dia nascer). Aqui, ao contrário do que acontece numa grande capital, o olhar do poeta se fixa em imagens que, num primeiro momento, não produzem o efêmero, mas se tornam efêmeras na medida em que o poeta se reconhece enquanto personagem de uma multidão cosmopolita. E o próprio Caetano confessa: “É um pouco posterior a ‘Coração vagabundo’, que compus quando na Bahia. ‘Avarandado’ eu fiz quando estava em São Paulo, com Bethânia, no tempo do *Opinião*²⁵. Tinha saudades de Dedé, fiz pensando nela. Foi a primeira música minha gravada pelo João²⁶”. (Cf. VELOSO, 2003, p. 25-26)

²⁵ Em 1965, Caetano abandonou o curso universitário e foi para o Rio de Janeiro acompanhando sua irmã, Maria Bethânia, convidada a substituir a cantora Nara Leão (1942-89) no espetáculo *Opinião*. Nesse mesmo ano, Caetano seguiu para São Paulo, quando participou, ao lado de Gil, Gal, Bethânia e Tom Zé, do musical *Arena canta Bahia*, dirigido por Augusto Boal, no palco do TBC.

²⁶ Disco *João Gilberto*, de 1973.

O cosmopolitismo de Caetano impede-o de viver apenas em Santo Amaro, portanto, o poeta parte para Salvador e, conseqüentemente, para as maiores capitais do país caso do Rio de Janeiro e São Paulo.

Não sei dizer por que eu já chegara de Santo Amaro preparado para coisas assim. Eu simplesmente ansiava por elas. Um conto de William Saroyan²⁷ lido acidentalmente na infância, Clarice Lispector na revista *Senhor*, o neo-realismo italiano, mas sobretudo João Gilberto tinham me levado a uma idéia do moderno com a qual eu me comprometi desde cedo. Isso descreve como o tema já tinha-se tornado meu desde Santo Amaro, mas não explica as razões para que fosse assim. Chegar a Salvador no ano em que eu ia completar dezoito anos significou para mim a entrada no grande mundo das cidades. Nenhuma metrópole depois disso teve sobre mim sequer o décimo daquele impacto. (VELOSO, 2005, p. 272-273)

A inserção de Caetano nessa modernidade leva-nos a crer que o ideal moderno é algo que cresce com o tempo e acompanha a própria velocidade; sendo assim, vê-se em Caetano a transição dos limites do moderno para o contemporâneo. Daí a importância de reconhecer essa “tradição do moderno” de que fala Paz a fim de compreender como Caetano Veloso se insere nessa perspectiva. Além do mais, como todo artista que herdou traços da modernidade, Caetano é um poeta preparado para as mudanças. Sua visão de mundo, autenticamente contemporânea, revela um artista que consegue intuir a experiência humana de sua própria época, expressando de modo profundamente compatível o pensamento que faz parte dessa experiência. (Cf. BRADBURY, MCFARLANE, 1989, p. 17)

²⁷ William Saroyan nasceu em Fresno, Califórnia, EUA a 31 de agosto de 1908. Foi aos 16 anos que Saroyan resolveu ser escritor. Na época, graças sobretudo à atuação de algumas revistas, o conto tinha se tornado uma verdadeira mania nos Estados Unidos. Assim, Saroyan decidiu escrever pequenas histórias. No início, tentou imitar o estilo das revistas sensacionalistas, mas seus contos foram rejeitados. Passou então a escrever com espontaneidade, inspirando-se em acontecimentos pessoais, pequenas aventuras vividas no decorrer de sua infância e adolescência. A fórmula deu certo e, em 1934, com a publicação do volume de contos *O Ousado Rapaz no Trapézio Volante* (*The Daring Young Man on the Flying Trapeze*) recebeu entusiástica acolhida da crítica. Audaz e impetuoso, preocupado com a expressão espontânea, Saroyan continuou a recorrer com frequência ao conto autobiográfico, de que escreveu uma longa série: *Inalar e Exalar* (*Inhale and Exhale*, 1936), *Criancinhas* (*Little Children*, 1937), *Amor, Aqui Está Meu Chapéu* (*Love, Here Is My Hat*, 1938), *A Confusão Com Os Tigres* (*The Trouble With Tigers*, 1938), *Meu Nome É Aram* (*My Name Is Aram*, 1941), *Depois dos Trinta Anos* (*After Thirty Years*, 1962), entre outros. Escreveu também para o teatro, tendo ganho o prêmio Pulitzer em 1939 com a peça *O Tempo De Sua Vida* (*The Time of Your Life*). *A Comédia Humana* (*The Human Comedy*, 1942) é sem dúvida seu romance mais famoso e constitui uma das mais tocantes páginas da moderna ficção norte-americana. Escrito em plena Segunda Guerra Mundial, o romance apresenta uma seqüência de quadros simples, cotidianos, que mostram as experiências humanas de um adolescente, Homero Macauley, estafeta (como o próprio autor) de uma agência postal.

2.2. Nas origens da abstração poética

Não acredito que a obra possa nascer espontaneamente do símbolo; mas o símbolo nasce sempre da obra, se esta é exequível. A obra nascida do símbolo só pode ser uma alegoria, e é por isso que o espírito latino, amigo da ordem e da certeza, parece-me mais inclinado à alegoria do que ao símbolo. O símbolo é uma força da natureza, e o espírito do homem não pode resistir às suas leis. Tudo o que o poeta pode fazer é colocar-se, em relação ao símbolo, na posição de carpinteiro [...]

(Maurice Maeterlinck)²⁸

É a partir do Simbolismo²⁹ que a idéia de tradição se rompe, ele funda uma espécie de tradição onde “o moderno é auto-suficiente: cada vez que aparece funda a sua própria tradição.” (PAZ, 1984, p. 18)

A incomunicabilidade de Rimbaud com o público e com a sua época torna-se conseqüentemente também a incomunicabilidade com o passado. Seus argumentos não são de caráter pessoal mas, sim, estão vinculados ao espírito de seu tempo. O passado tornando-se um peso, devido ao extinguir-se da genuína consciência de continuidade e à sua substituição pelo historicismo e pelas coleções em museus, produz em alguns espíritos do século XIX uma reação que conduz à repulsa de tudo aquilo que é passado. Esta permanecerá uma característica permanente da arte e da poesia modernas. (FRIEDRICH, 1991, p. 65)

A modernidade nega é o passado estético, e isso se dá a partir de uma autodestruição criadora. Ser novo não é necessariamente ser moderno, exceto se for portador de uma dupla carga explosiva: a negação do passado e a afirmação de algo diferente. A modernidade é essencialmente crítica pois, segundo Paz, “A arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas é também crítica de si mesma.” (PAZ, 1984, p. 20)

²⁸ GOMES, Álvaro. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985.

²⁹ No entanto, os poetas simbolistas sentem-se porta-vozes de multidões inteiras, alienadas de seu eu-profundo, parece querer resgatar a subjetividade perdida nesse mundo, o mundo material capitalista, em tudo estranho ao poético e ao indivíduo, recorrendo, pela linguagem, a uma espécie de estado de transe mediúnico, místico e metafísico, que seria a base artística desse tipo de fingimento literário. Esse estado essencialmente criador lhes propicia ao mesmo tempo uma espécie de vidência em relação às dimensões mais profundas da interioridade, pessoal e coletiva, e a busca da Poesia Pura, da realidade da linguagem, isenta de qualquer contágio proveniente do mundo material; a “*floresta de símbolos*”, de que fala Baudelaire. Tanto pela ruptura com a mentalidade burguesa quanto pelo desenvolvimento de novos horizontes expressivos da linguagem, cuja raiz está na “*paixão pelo efeito estético*” que herdou do Parnasianismo, o Simbolismo anuncia e antecipa a revolução modernista da poesia, constituindo, como já afirmamos, uma estética fundadora e fecundadora da Modernidade literária: a produção artística do século XX. Segundo Alfredo Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira*, “O Parnaso legou aos simbolistas a paixão pelo efeito estético. Mas os novos poetas buscavam algo mais: transcender os seus mestres para reconquistar o sentimento de totalidade que parecia perdido desde a crise do Romantismo.” (BOSI, 1981, p. 295)

A função exercida pela literatura moderna, em seus melhores momentos, foi a de dizer “não” a uma realidade inaceitável e de sugerir a possibilidade de outras histórias (não de indicar ou prescrever soluções, como nas utopias políticas). Atualmente, a literatura parece contentar-se com espelhar uma realidade fragmentada, desprovida de valores e, portanto, de utopia. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 206)

Assim como os modernistas que se serviram da observação da cidade³⁰ para compor, Caetano releva essa mesma tendência mas, agora, com uma consciência que o faz explorar ao máximo tais características, a ponto de seu texto assumir uma certa impermeabilidade que o faz fugir do simbólico e aproximar-se de um quadro de caráter abstracionista. O tema da cidade, em Caetano Veloso, é uma via condutora das imagens e da escrita a partir de um olhar que já se fragmentou, irremediavelmente. A poesia de Caetano, bem além da moderna e modernista, torna banal o processo de composição da lírica moderna ao brincar com os recursos de que outrora se serviram os modernistas. E aí Caetano se descola dessa primeira modernidade, se podemos chamar assim.

³⁰ Assim como entre os românticos, pode-se dizer nossos primeiros modernos, a subjetividade do poeta moderno é resultado da necessidade de interiorização desesperada que junta fragmentos de caráter cultural a fim de fornecer um sentido de ordem, ainda que pessoal. É um contexto cultural que subsiste no poeta moderno mesmo sendo necessário ser reinventado a todo o momento. Segundo Baudelaire, a cidade é mais veloz que o coração humano, ela se modifica e suas imagens se tornam alegorias (mitos ou símbolos) que pertencem a uma realidade interna do poeta num instante em que este tem a mais completa consciência de que não se mudam essências a partir de fachadas. Essas imagens urbanas constroem, através das alegorias, a divisão do artista moderno que passa a refletir a divisão do homem moderno. As pressões comerciais da metrópole fazem com que a cidade lidere, reine absoluta. Boa parte dessa poesia urbana, no período baudelairiano, traz para dentro do âmbito da audição e da visão o movimento flutuante e uma sucessão rápida e cambiante de impressões, sensações em um espaço volúvel, a partir do verso simbolista e da pintura expressionista franceses numa reflexão ainda que superficial. Aqui, no Brasil, assim como ocorreu com os escritores ingleses, a classe dos trabalhadores livres assalariados na sociedade técnica industrial transfere espaço ao trabalhador comum, o tom e os movimentos traduzem fielmente a fala popular em um universo de artistas reclusos que mantêm um diálogo com o leitor e se valem da gíria para compor um argumento obscuro ao parodiar uma alta cultura e zombetear sarcasticamente a poesia que impera. O homem moderno é alegoricamente privado e, por essa razão, traz chagas ainda mais infernais no interior da sua paixão motivadora. Estando, assim, fadado à escassez, este poeta coloca a cidade como ponto principal no poema, usando simbolicamente artifícios que erguem estruturas metafóricas representativas da submissão da natureza diante da vontade enérgica do homem moderno que se encontra marginalmente organizado numa sociedade aturdida e sem refinamento. O poeta prenuncia a sucumbe, ao mesmo tempo, a uma desgraça sistemática e organizacional.

Essas tendências nos levam a crer que o poeta moderno e, conseqüentemente, o poeta contemporâneo, caso de Caetano, enfrentam a cidade³¹, não se evadem dela, como os árcades e os românticos. É, de certo modo, o enfrentamento da cidade que produz uma nova sensibilidade e um novo lirismo, fazendo lembrar a própria origem do lirismo, que só de fato se desenvolveu com o aparecimento das cidades no mundo grego antigo. O nível de consciência adquirido pelo poeta contemporâneo faz-nos questionar sobre o fato de o próprio poeta estar, em sua composição lírica, rediscutindo o conceito de lirismo e do contexto que motivou essa experiência lírica.

Em “Sampa”, percebe-se que Caetano, assim como os modernos, separa a lírica do coração. Esta perspectiva já é observada por Hugo Friedrich quando este vai expor o início da despersonalização da lírica moderna que se inicia com Baudelaire e tem, fora da França, E. A. Poe como expoente que soube separar tais elementos do modo mais resolutivo e que, aliás, foi traduzindo contos de Poe que Baudelaire empreende essa virada crítica em poesia. Essa atitude moderna já acontece em poetas como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, que traduziam os efeitos estéticos sugeridos pelos simbolistas franceses, ao contrário, por exemplo, de nossos simbolistas que ainda não tinham assimilado a essência dessa tendência. Sendo assim, Caetano Veloso, nada mais é, neste momento, que um seguidor da tradição moderna, como sugere Octavio Paz.

[...] Com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores. [...] Fora da França, Poe foi quem mais separou, de modo mais resolutivo, um do outro, a lírica e o coração. Desejou como sujeito da lírica uma excitação entusiástica mas que esta nada tivesse a ver com a paixão pessoal nem com *the intoxication of the heart* (a embriaguez do coração). (FRIEDRICH, 1991, p. 36-37)

³¹ No capitalismo selvagem também se cria uma poesia kitsch, ultra-sentimental, pseudo-mística, pornográfica, em que simplesmente se projeta, desprezando a tradição literária. A “poesia-resistência” de que trata Bosi, é aquela em que o ser supera o tempo, e seu trabalho busca na tradição literária, sobretudo a partir do século XIX, uma poesia que resiste às pressões, quer a da academia, quer à idéia de que a poesia seja mera projeção dos sentimentos. O poeta está exprimindo, contemplando a realidade, sentindo-a. Para isso, resiste ao caráter descartável.

Esse trecho reafirma a presença da despersonalização da lírica em Caetano Veloso e, ao mesmo tempo, deixa claro que esta característica já não tem nada de “novo” pois já foi desenvolvida inclusive pelos modernistas de 22. Portanto, o que se pode obter desse ideal de lírica, a partir da perspectiva da modernidade, é que Caetano soube herdar propostas advindas da modernidade, assim como esse desligamento entre sujeito e coração. Mas, com propósitos bem distintos, pois os modernos o quiseram fazer muito mais pela transformação enquanto nossos contemporâneos, assim como Caetano, pretendiam observar e sentir esse novo espaço da construção da lírica.

2.3.Os efeitos poéticos a partir de um olhar citadino

A cidade se tornou cultura, ou talvez o caos que se segue a ela. Sendo ela própria modernidade enquanto ação social, a cidade é, ao mesmo tempo, o centro da ordem social existente e a fronteira criadora de seu crescimento e transformação.

(Malcolm Bradbury)³²

Segundo o pensamento de Berman (1986), é inútil resistir às opressões das injustiças da vida moderna; resta, portanto, ao artista contemporâneo, o sentimento de passividade e desesperança³³ que dominou os anos 70, momento em que se situam alguns dos poemas de Caetano que refletem, na contemporaneidade, a perda do controle sobre as contradições que os modernos como Baudelaire, Marx, Nietzsche, que sentiram a modernidade como um todo, tiveram de agarrar com toda a força como busca de sobrevivência. (Cf. BERMAN, 1986, p. 33-35) A contemporaneidade poética de Caetano Veloso – nesse sentido Berman e Danto se

³² BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

³³ O pensamento de Berman se conecta, nessa caracterização de contemporaneidade, com o pensamento de Danto, que vê no contemporâneo uma adoção de estilos e de tendências sem o espírito demolidor e destrutivo do passado que caracterizou o moderno.

aproximam pois essa “perda de controle” é a perda do espírito demolidor dos modernos e que os contemporâneos deixaram atenuar bastante – não resolveu os conflitos da modernidade, em contrapartida, encontrou novos meios de mascarar e mistificar conflitos. A poética de Caetano Veloso pertence àquela poesia do século XX que conseguiu contemplar³⁴ o caos da vida urbana do século XIX. Em Caetano, ao contrário de Baudelaire, inexistente o desejo de entrar em conflito e exaurir as incoerências da vida moderna já que o poeta quer é tão-somente limitar-se a uma tentativa de encontrar-se em si mesmo diante das angústias, sem o peso das angústias e do caos da sociedade de consumo que tanto desconcertaram os modernos diante da cidade que se desenvolvia, em ritmo avançado de industrialização.

O homem moderno carregou consigo a descrença nas possíveis e concretas mudanças acenadas pelo processo de industrialização vivido pela sociedade. A descrença e a frustração. [...] na era da cultura de massa, o seu ponto de sombria exaustão. Frustrado diante da realidade presente, sem esperanças de futuro, o homem contemporâneo parece ter assumido a passividade do conformismo, a busca nostálgica do passado [...] (PROENÇA FILHO, 1995, p. 34-35)

O contemporâneo é um espectador passivo diante da multiplicidade, do caos e das mudanças bruscas da cidade. Em “Sampa”³⁵, o eu lírico se vê ali sem maiores conflitos. Até acha

³⁴ Caetano já ultrapassou o espírito moderno, e, portanto, contempla o caos, a desestruturação sem propor uma utopia, um concerto, uma nova forma substitutiva para o caos. A exemplo dessa poética contemporânea, temos o poema “As vitrines”, de Chico onde o eu lírico é um observador dessa mulher, que nem aparece para ele em carne e osso, a não ser em pedaços refletidos nas vitrines das lojas da cidade, como um simulacro, uma aparência apenas, como dizia Platão.

³⁵ No livro *A linguagem liberada* há um ensaio que o integra, com esse mesmo título, “A linguagem liberada”, e, nele, a autora, Rosenfield, assim como Berman, retrocede ao Romantismo para definir a primeira modernidade. A segunda seria aquela que começaria com os simbolistas franceses, Baudelaire à frente. Segundo a autora, foram os românticos alemães que entenderam a obra literária em sua autonomia, em face da moral e dos costumes – que é um traço da modernidade. Autonomia! Essa tendência moderna de a arte se auto-refletir vem desse meio romântico, e Hegel já apontava para isso e dizia que o próprio da arte não é exatamente *representar*, como diriam os clássicos, mas *representar a representação*. Isso é uma ampliação, como via Hegel, do domínio da arte, para quem julgava que bastava mirar o mundo e representá-lo. Não que antes a arte não tivesse feito isso; apenas no Romantismo em diante isso se tornou uma obsessão artística: o autor voltar-se para si próprio e para sua produção. O feio e o irracional fazem parte dessa ampliação (foi assim que o romântico Victor Hugo escreveu *Nossa Senhora de Paris* e mostrou o Quasimodo, o belo-horrível, o corcunda horripilante que se apaixona pela cigana Esmeralda e vice-versa). O que Caetano diz de Sampa, por exemplo, vem de uma tradição que vem dos românticos. O belo está no horrível. O que

bonita a deselegância das meninas paulistas, e o avesso é simplesmente o avesso, não está à procura do lado direito, não quer restaurar a unidade e a beleza convencionais. A multiplicidade das imagens exige uma nova organização de consumo: o consumo dessas imagens deve ser tão intenso que propicie o reabastecimento de imagens atualizadas. Neste sentido, o mundo real perde a sua materialidade, transformando-se em signo, em vã representação. Os gestos individuais seguem um conformismo sistemático em virtude de uma acentuada caracterização da visão de mundo. Assiste-se, portanto, a um capitalismo globalizante através de uma multifragmentação social que substitui a acentuação individual por grupos representativos.

O tema da cidade é central na poética da modernidade. Neste caso, temos grandes nomes destacados em nossa literatura que viram na cidade essa nova sensibilidade estética, como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Cesário Verde em Portugal. É possível contrastar essa tendência com as poéticas parnasiana e romântica, que colocaram ênfase na paisagem natural, seja para exaltá-la, a pretexto da nacionalidade (caso dos românticos), seja para colocá-la como peça decorativa (caso dos parnasianos). Os árcades elegeram o campo como forma de se opor ao desenvolvimento das cidades no século XVIII.

A poesia pastoral, como *tema*, talvez vinculada ao desenvolvimento da cultura urbana, que, opondo as linhas artificiais da cidade à paisagem natural, transforma o campo num bem perdido, que encarna facilmente os sentimentos de frustração. Os desajustamentos da convivência social se explicam pela perda da vida

faz com que a literatura seja uma visão antinaturalista das coisas, deforme as coisas, proponha uma nova visão do já conhecido e velho. Isso Hegel chamou de “fim da arte”, que não quer dizer o término da arte ou que a arte acabou. O que acabou foi certa expectativa diante da arte. Aquela, harmoniosa, que unia a arte à natureza. Desde que a cidade se transformou em tema, desde os românticos, e especialmente, desde os simbolistas, para quem a cidade é mais do que um tema, é uma visão que dirige o olhar do poeta, que mais nunca se acreditou que o mundo fosse harmonioso ou que a arte pudesse salvar o mundo. Ir além da arte, como diz Hegel, ultrapassar o fim da arte é entrar numa era em que já não importam as setorizações. O feio pode ser belo, eis aí o resultado. O banal pode ser artístico: vejamos o caso de Andy Warhol, que pegou caixas de sabão de supermercado e tirou-as de lá e com elas fez uma exposição de escultura, apenas porque mudou o contexto em que se situavam as caixas de sabão (o *Brillo Box*). Caetano, por exemplo, se encanta com o feio e com o passageiro, o banal e o ridículo. Sem se chocar. Recupera às vezes o tom melancólico do romântico, o tom escultórico e plástico da linguagem, como é o caso dos parnasianos; utiliza-se da paródia, um recurso moderno. Isso em um texto só, o que caracteriza sua contemporaneidade, segundo Danto.

anterior, e o campo surge como cenário de uma perda eufórica. A sua evocação equilibra idealmente a angústia de viver, associada à vida presente, dando acesso aos mitos retrospectivos da idade de ouro. Em pleno prestígio da existência cidadina os homens sonham com ele à maneira de uma felicidade passada, forjando a convenção da *naturalidade* como forma ideal de relação humana. (CANDIDO, 1975, p. 62)

A nova estética advinda da cidade sugere uma transformação da forma estética e faz com que o escritor torne-se membro de um grupo errante e culturalmente questionador, ainda que escreva sobre o local, como Caetano em *London, London* onde a visão do poeta tem o distanciamento de uma perspectiva expatriada do internacionalismo estético que em Caetano parte da própria escolha da língua, neste caso, a inglesa para se distanciar da crítica que essa poética contém e exige do poeta que reflete sobre a cidade. Neste momento poético, Caetano pode se tornar o tipo de escritor que, para George Steiner, em seu livro *Extraterritorial* (1972), é próprio de nossa época: o escritor “sem domicílio”, o poeta que é um poliglota, que escreve em mais de um idioma e utiliza esse fato para refletir sobre a própria natureza da linguagem³⁶. Esse “sem domicílio”, de Steiner, é o que se expressa fora de sua língua, que é sua pátria, como diz o próprio Caetano em “Língua”³⁷. Entretanto, não é o fato de ter escrito em língua inglesa e ter homenageado Londres que Caetano se pode caracterizar como um expatriado. Pois, mesmo utilizando a língua portuguesa, Caetano se mostra um expatriado: em “Sampa”, por exemplo, revela-se como um “estrangeiro” que chega a São Paulo e se depara com outro mundo cultural, definindo sua nova sensibilidade, a do poeta engajado na cidade e com seus motivos estéticos.

“Língua”

Gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luís de Camões
Gosto de ser e de der e de estar
E quero me dedicar a criar confusões de prosódia
E uma profusão de parodias
Que encurtem dores

³⁶ STEINER, George. *Extraterritorial: papers in literature and the language revolution*. Londres, 1972.

³⁷ VELOSO, Caetano. *Letra só; Sobre as letras*. Organização Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

E furtem cores como camaleões
Gosto do Pessoa na pessoa
Da rosa no Rosa
E sei que a poesia está para a prosa
Assim como o amor está para a amizade
E quem há de negar que esta lhe é superior?
E deixa os Portugais morrerem à míngua
“Minha pátria é minha língua”
Fala Mangueira” Fala!

Flor do Lácio Sambódromo Lusamérica latim em pó
O que quer
O que pode esta língua?
[...]

Assim, é comum o exílio que, desde os românticos, revela-se como um tema que não é só assunto de literatura, mas implica transformações na linguagem literária. É, por extensão, um tema moderno, o da inaptabilidade ao meio, o da rejeição das estruturas vigentes. Na contemporaneidade poética de Caetano Veloso, o poeta já é um adaptado, não assume o conflito intercultural, não sofre com a diferença. Em “Sampa” há um olhar crítico que revela que o poeta não é um maravilhado com o desconhecido, mas imerge no desconhecido incorporando à sua sensibilidade os motivos recém-descobertos, sem trauma nem visionarismo. Nem mesmo com tom de linguagem de paródia. Trata-se de uma atitude de aceitação, de incorporação. É o que se pode chamar de recuo da noção de modernidade para o período romântico. Permitindo a filiação ao moderno país das artes, percorrido de modo árduo por boa parte de nossos poetas contemporâneos em tempos de ditadura militar. Sendo assim, Chico Buarque, Gilberto Gil, e tantos outros que, assim como Caetano, encontraram em outro país o seu caráter de exílio próprio. O exílio, aliás, é também, assim como a cidade, um tema da modernidade e o poeta contemporâneo age com o mesmo tom risonho e provocativo dos temas que foram caros aos modernos.

A imagem do poeta que se isola do seu espaço natural e, sobretudo, social, parece, em alguns momentos, a única salvação para o artista que se depara com uma nova realidade e

termina por fazer dessa privação uma das características mais marcantes da lírica moderna com uma poesia refinada e restrita. A contemporaneidade apenas assumiu outra atitude, apesar de usar os mesmos recursos, substituiu a paródia pelo pastiche – pelo pastiche, se aceita; pela paródia, se recusa – ao fazer uso desses recursos de forma silenciosa, ao contrário dos modernos que foram revolucionários. Assumiram o tom crítico mas não tão sério quanto o foi na modernidade e sim marcado por certo descaso, aceitando e rindo da reflexão dos modernos ao invés de se valer de seu caráter corrosivo. Entretanto, a paródia ainda existe no Pós-Moderno mas o pastiche, de fato, é o procedimento dominante, porque, no lugar da luta feroz, da busca da unidade perdida, da crítica, os pós-modernos aceitam a sociedade e a transformam em um simulacro, um objeto de consumo. Daí o recurso estilístico ser reutilizado mas numa perspectiva de quem usa sabendo que usa para não mais chocar, como é o caso dos modernos, mas para dizer “estou criando em sintonia com a época em que vivemos, assumindo o fragmentarismo, o fracasso das utopias. A arte vira consumo e até despreza ser teorizada. A exposição do “Brillo Box”, por Andy Warhol”, em 1964, segundo Danto, é um feliz exemplo desse tipo de arte:

A década de 1960 foi um paroxismo de estilos, e no decorrer dela, com as controvérsias, ao que me parece – e isto foi, em primeiro lugar, o fundamento de meu discurso sobre o “fim da arte” – aos pouco foi ficando claro, primeiro por meio dos *nouveaux realistes* e do *pop*, que não havia uma forma especial para a aparência das obras de arte em contraste com o que eu havia designado “coisas meramente reais”. Para usar o meu exemplo favorito, nada precisa marcar externamente a diferença entre a *Brillo Box* de Andy Warhol e as caixas de Brillo do supermercado. E a arte conceitual demonstrou que não era preciso nem mesmo ser um objeto palpável para que algo fosse uma obra de arte visual. Isso significava que, no que se refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte e também significava que, se fosse o caso de descobrir o que era arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento. Seria, em resumo, preciso voltar-se para a filosofia. (DANTO, 2006, p. 16)

Ao fazer referência à visão pessoal do artista, observamos a condição de poeta lírico.

O sentimento surge a partir de uma percepção muito própria de um instante, cena ou paisagem que, para Paz, “a maneira própria de sentir a poesia é dizê-la”, e o poeta “fala das coisas que são

suas e de seu mundo, mesmo quando nos fala de outros mundos”. A visão que o poeta contemporâneo tem do mundo que o circunda corresponde à sua nova sensibilidade estética e vai direcionar os caminhos pelos quais este poeta irá transitar para se chegar ao ideal poético – o espírito. Um dos poetas contemporâneos que, assim como Caetano Veloso, souberam trabalhar esse sentido de modo a traduzir o comportamento do artista contemporâneo diante da inevitabilidade da cidade foi o cantor e compositor Chico Buarque. Um de seus poemas emblemáticos dessa atitude estética é, sem dúvida, “As vitrines”.

É possível notar a consciência do poeta contemporâneo que, ao se convencer de que a cidade é um vão, não reage contra este fato. Sofrer com o vão seria ter a atitude de Rimbaud, cuja luta por preencher a “idealidade vazia” é a própria razão do poema. Em Chico, o vão é aproveitado esteticamente. Não se sai desse mundo cotidiano para outro plano mais elevado – chame-se de religião, de fuga da realidade, de busca dos valores cristãos –, mas, ao contrário, o poeta aproveita positivamente o cotidiano mais simples para fazer explodir o lirismo. No caso de “As vitrines”, a visão lírica da mulher multifaceta-se nos vidros das lojas, em que a mulher se divide sem nunca se completar, mas sem perder ao mesmo tempo sua beleza. E isso contamina o próprio arranjo lírico: o poeta colhe os pedaços que ela foi deixando pelas calçadas. Pedaços de imagem. O simulacro da mulher é o que restou, não a mulher, ela mesma. O sujeito lírico apenas se vale dessa consciência para viver na cidade já que esta é um vazio completo onde os “letreiros”, ao colorir a amada, reproduzem imagens mistas fazendo com que o lado de dentro e o de fora se pareçam, ocasionando assim, uma confusão por parte do sujeito lírico que nunca sabe qual é o seu lugar numa sociedade assim. O individualismo, cuja maior expressão vem do Romantismo, é colocado aqui de modo extremo, estilizado pela linguagem onde o sujeito lírico e a amada nunca se encontram. A multiplicidade da sombra (da amada) leva-nos a perceber que esse sujeito não consegue definir com exatidão o seu espaço. Essa ambigüidade não nos permite

definir se a amada está na calçada ou nos vidros das lojas. Por isso a cidade comanda o espetáculo, dirige a cena. A cidade não é só tema; é, antes, um modo de ver.

A cidade é a grande responsável pelo desencontro entre o sujeito lírico e sua amada pois a cidade impõe sua força e vontade segregadora. Além disso, a imagem do poeta que vigia a amada é banalizada pelo eu lírico assim como foi principalmente o eu lírico azevediano³⁸ do poema “*É ela! É ela! É ela! É ela!*”³⁹. É a poesia que cai no chão, o lugar baixo, e o eu lírico a apanha fazendo-nos perceber que Chico, enquanto artista contemporâneo, faz também reflexões a respeito da reflexão dos modernos como o fez Caetano. Ambos, na contemporaneidade, exercendo um papel metaliterário, com a consciência de que a poesia perde-se na cidade, irremediavelmente, pois as luzes e as vitrines (em Chico) ocupam o seu lugar. Enquanto o poeta moderno quer transformar, o poeta contemporâneo limita-se apenas a ver, observar, sem traumas, inquietudes ou sentimento futuro.

³⁸ A poesia de Álvares de Azevedo é uma espécie de primeira demonstração de um lirismo que desconstrói os motivos líricos tradicionais. Álvares de Azevedo seria até um poeta valorizado, por isso, pelos poetas do modernismo. Segundo Bosí, em sua *História concisa da literatura brasileira*, a poesia de Álvares de Azevedo oferece rica documentação para a psicanálise; e é nessa perspectiva que a têm lido alguns críticos modernos, ocupados em dar certa coerência ao vasto anedotário biográfico que em geral empana, em vez de esclarecer a nossa visão dos românticos típicos. Mas, para um enfoque artístico, importa mostrar como todo um complexo psicológico se articulou em uma linguagem e em um estilo novo, que se manteve por quase trinta anos na esfera da história literária e sobreviveu, esgarçado e anêmico, até hoje, no mundo da subcultura e das letras provincianas. Para tanto, a leitura de Álvares de Azevedo merece prioridade, pois foi o escritor mais bem dotado de sua geração. (Cf. BOSI, 1981, p. 120-121)

³⁹ “**É ela! É ela! É ela! É ela!**” (fragmento)

É ela! é ela! – murmurei tremendo,/E o eco ao longe murmurou – é ela!/Eu a vi... minha fada aérea e pura – /A minha lavadeira na janela!//Dessas águas-furtadas onde eu moro/Eu a vejo estendendo no telhado/Os vestidos de chita, as saias brancas;/Eu a vejo e suspiro enamorado!//Esta noite eu ousei mais atrevido/Nas telhas que estalavam nos meus passos/Ir espiar seu venturoso sono./Vê-la mais bela de Morfeu nos braços!//Como dormia! que profundo sono!.../Tinha na mão o ferro do engomado.../Como roncava maviosa e pura!... /Quase caí na rua desmaiado!//Afastei a janela, entrei medroso.../Palpitava-lhe o seio adormecido.../Fui beijá-la... roubei do seio dela/Um bilhete que estava ali metido.../Oh! De certo... (pensei) é doce página/Onde a alma derramou gentis amores;/São versos dela... que amanhã de certo/Ela me enviará cheios de flores...//É ela! é ela! – repeti tremendo;/Mas cantou a página secreta.../Oh! meu Deus! era um rol de roupa suja!

(AZEVEDO, Álvares. *Poesias completas de Álvares de Azevedo*. 7. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995).

3 – A AUTO-EXPULSÃO DO SUJEITO LÍRICO

A análise dessas canções de Caetano Veloso busca pensar o papel do artista em seu espaço identitário onde o a sua poesia reflete, também, a sua visão de “nação” enquanto território que conduz os caminhos de sua poética. Caetano Veloso, fortemente influenciado por outros artistas como Ary Barroso, por exemplo, cantou o Brasil a partir de suas principais metrópoles, iniciando com sua terra natal, Santo Amaro da Purificação, em seguida, Salvador, onde foi cursar filosofia e conheceu grandes nomes do cenário artístico-cultural brasileiro como o grande parceiro, desde os tempos da Tropicália, Gilberto Gil ao cineasta Glauber Rocha. Mas, Caetano não limitou sua observação da cidade ao Recôncavo baiano; foi, por inúmeras razões, cantar Sampa e recantar o Rio. Toda essa relação do artista com a movimentação das cidades brasileiras, deu-lhe um tom pesado em suas poesias feitas em tempos de exílio, como é o caso de “London, London”⁴⁰. Sua poesia continua refletindo essa nova sensibilidade mas, também, reflete seu estado diante das coisas e dos acontecimentos que fazem dele um artista exilado: ora por vontade própria, quando abandona Santo Amaro e, posteriormente, Salvador; ora quando é obrigado a deixar o país e buscar reduto para manter sua arte com o mesmo vigor e compromisso de quem possui um coração vagabundo apontado para a arte.

Em “London, London”, Caetano mostra a cidade de Londres a partir de um olhar estrangeiro, expatriado, brasileiro, onde a cidade é moldada por sua paisagem fria, o que a torna distante dos costumes latino-americanos. Dessa forma, mesmo sendo possível “cruzar as ruas sem medo”, ainda assim, há a certeza do isolamento, por não haver ninguém para dizer alô. Essa impossibilidade de identificação por parte do sujeito lírico faz com que ele passe a andar em círculos, procurando por “discos voadores”, constatando, com isso, não haver saídas, perspectivas neste outro espaço, neste outro mundo. Esse registro, a partir de uma perspectiva estrangeira, focaliza a cidade com sua paisagem urbana, sua rua, onde se constata certa exclusão mas, acima de tudo, um comodismo diante dessa situação, pois movimento da cidade não interfere na

⁴⁰ Em 1970, em Londres, Caetano envia artigos para o tablóide carioca *O Pasquim* e canções novas para intérpretes como Gal Costa, que recebeu “London, London”. Caetano começa a se apresentar por palcos da Inglaterra e de outros países da Europa e lança seu primeiro álbum concebido e gravado no exílio, *Caetano Veloso*, que traz seis canções escritas em inglês – entre elas, “London, London”, “Maria Bethânia” – e uma regravação de “Asa branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. “London, London” é lançada, primeiro, no álbum *LeGal*, de Gal Costa, pela gravadora Philips, em 1970. A gravação de Caetano Veloso está no álbum *Caetano Veloso*, dele, pela gravadora Polygram, em 1971.

composição lírica desse artista, torna-se, então, parte de sua postura artística, reflexo desse espaço.

London, London⁴¹

I'm wandering round and round nowhere to go
I'm lonely in London London is lovely so
I cross the streets without fear
Everybody keeps the way clear
I know, I know no one here to say hello
I know they keep the way clear
I am lonely in London without fear
I'm wandering round and round here nowhere to go

While my eyes
Go looking for flying saucers in the sky

⁴¹ Eu vagueio pela cidade sem destino
Estou só em Londres, Londres é tão simpática
Atravesso as ruas sem receio
Todos conservam o caminho desimpedido
Sei que não conheço ninguém para dizer-lhe alô
Sei que eles conservam o caminho desimpedido
Estou sozinho em Londres sem receio
Estou vagando por aqui sem destino

Enquanto meus olhos
Procuram por discos voadores no céu

Oh! Passam dias e também o outono
E as pessoas se apressam ordenadamente
Um grupo se dirige a um policial
Este parece muito satisfeito em poder servi-los
É bom estar pelo menos vivo e eu concordo
Ao menos ele parece muito satisfeito e
É bom viver em paz todos os dias
Todos os anos e eu concordo

Enquanto meus olhos
Procuram por discos voadores no céu

Eu não escolho rosto para olhar
Não escolho caminho
Apenas estou aqui
E está tudo bem

Gramma verde, olhos azuis, céu carregado
Deus abençoe o sofrimento oculto e a felicidade
Vim aqui para dizer sim e digo

Mas meus olhos
Continuam procurando por discos voadores no céu.

*Tradução de Nestor Deola, extraída de FRANCHETTI, Paulo Elias Allane; PÉCORRA, Antônio Alcyr Bernardez. *Literatura comentada: Caetano Veloso*. São Paulo: Abril Educação, 1981.

Oh Sunday, Monday, Autumm pass by me
And people hurry on so peacefully
A group approaches a policeman
He seems so pleased to please them
It's good at least to live and I agree
He seems so pleased at least
And it's so good to live in peace and
Sunday, Monday, years and I agree

While my eyes
Go looking for flying saucers in the sky

I choose no face to look at
Choose no way
I just happen to be here
And it's ok
Green grass, blue eyes, gray sky, God bless
Silent pain and happiness
I came around to say yes, and I say

But my eyes
Go looking for flying saucers in the sky

A Londres de que trata Caetano é “lovely” porque o sujeito lírico já não mais vive as angústias existenciais que outrora revelou outros de nossos artistas assim expatriados pois, em Caetano, o sujeito lírico tenta neste espaço onde é possível conviver com diferentes culturas. Nesse sentido, o nosso “estrangeiro” não busca nas marcas da cultura brasileira, especialmente a exaltação ufanista, a sua questão, pois não há mais lugar para uma visão que se recusa a aceitar a internacionalização da cultura brasileira como fruto de um projeto modernizador. O poeta se encontra definitivamente como um estrangeiro, pois não encontra alguém com que possa manter contato identificando-se claramente o exílio.

Se, por um lado, a vida na cidade carece de um esforço de identificação; há, entretanto, a certeza da tensão promovida pelo caráter anônimo e indiferente diante das multidões.

O sujeito lírico anda sem direção porque o espaço não permite construir as mesmas expectativas de quando se estava no Brasil. Neste caso, é necessário, assim como foi para Baudelaire (ver citação), criar uma espécie de mundo para o qual seja possível viver e exercer o seu fazer poético diante dessa nova perspectiva de espaço; porém, mesmo assim, é possível conectar as bases da poesia urbana, já apresentadas em solo nacional, como o caráter dessa

tradição moderna, a da poesia citadina, que se torna presença marcante no momento em que Caetano se despede das grandes cidades brasileiras e passa a vivenciar um modelo mais vertiginoso e com certa passividade, certo conformismo, o aspecto característico das cidades européias, em particular, o londrino. Estar solitário em Londres, apesar do caráter contraditório, é importante para o artista que passa a assimilar essa nova possibilidade de ver o espaço, sobretudo o citadino, em sua poesia. Desse modo, o sujeito lírico não apresenta medos diante do novo e, admira-se em ver como as pessoas criam, cada uma, o seu espaço, deixando, dessa forma, o caminho sempre livre, pois não há interferências. É uma solidão que, se não cabe ao artista, enquanto homem, preenche-o enquanto artista de modo a não lhe causar medos. Por ser um espaço totalmente avesso a sua realidade, o sujeito lírico passa a procurar no espaço, especialmente no céu, onde é possível se desconectar da realidade, discos voadores, enquanto o cotidiano da cidade transcorre em sua normalidade com as pessoas (a multidão) passam apressadas. Segundo Benjamin, nenhum tema se impôs com mais autoridade aos literatos do século XIX quanto o tema da multidão:

A multidão – grandes camadas para as quais a literatura se convertera em hábito – começava a organizar-se como público. Surgia no papel de cliente; queria – como os poderosos nos quadros da Idade Média – encontrara-se no romance contemporâneo. O autor mais feliz do século adaptou-se, por necessidade íntima, a esta exigência. Multidão era para ele, quase num sentido antigo, a multidão dos clientes, o público. Hugo é o primeiro a dirigir-se à multidão, em títulos como: “*Les Misérables*”, *Les Travailleurs de La Mer*” [...] Não foi por acaso que o jovem Marx encontrou a maneira de ajustar contas com “*Les mystères de Paris*”. De imediato, impôs-se lhe a tarefa de forjar a massa férrea do proletariado dessa massa amorfa, que se achava então exposta aos afagos de um socialismo literário. Desta forma, a descrição que Engels faz dessa massa na obra de sua juventude, prenuncia, ainda que timidamente, um dos temas marxistas. (BENJAMIN, 1975, p. 46)

A multidão do cotidiano londrino observado por Caetano Veloso parece nos ligar às observações de Engels de que Londres é uma cidade onde se pode caminhar horas inteiras sem chegar ao menos ao começo de um fim, tem algo de desconcertante. Entretanto, se para Engels, o efeito consternador proveniente da multidão provoca uma reação moral em virtude o ritmo com que as pessoas cruzam e se ultrapassam, para Caetano, as pessoas passam, mesmo apressadas, em paz. Certamente, o provincianismo da Alemanha, de Engels, não provocou a mesma tentação de perder-se entre a multidão londrina como provocou as cidades brasileiras do século XX, em Caetano Veloso. Se, no século XIX, era natural para um parisiense, caso de Baudelaire, mover-se diante da multidão; no século XX, Caetano apresenta a sua poesia marcada e impregnada dessa

atmosfera não importando a posição que assumia diante da cidade, ao contrário de Engels, por exemplo, que a deixa de fora. Neste sentido, pode-se afirmar que Caetano, numa modernidade tardia, assume esse mesmo caráter citadino diante das massas como sugere Benjamin sobre Baudelaire:

A massa é a tal ponto intrínseca em Baudelaire que em sua obra, inutilmente, se procura uma descrição dela. Como seus temas essenciais, ela nunca aparece em forma de descrição. Para ele, segundo diz com perspicácia Desjardins, “trata-se mais de imprimir a imagem na memória do que dar-lhe cor e enfeitá-la”. Buscar-se-á em vão em “*Les Fleurs do Mal*” ou em “*Spleen de Paris*” algo semelhante aos afrescos urbanos nos quais Victor Hugo era insuperável. Baudelaire não descreve a população, nem a cidade. E é justamente esta renúncia que lhe permite evocar uma na imagem da outra. Sua multidão é sempre a da metrópole; sua Paris é sempre superpovoada. (BENJAMIN, 1975, p. 48)

Caetano, assim como Baudelaire, não descreve a população londrina, tão pouco a cidade, mas, sim, lança as imagens citadinas na memória através de sua maneira de buscar em outro espaço as formas, a representação: “Green grass, blue eyes, grey Sky, God bless”, ou seja, o verde da grama, o azul dos olhos e o cinza do céu, onde as imagens se sucedem, sem nomear o objeto. São, antes, as qualidades desses objetos que importam, suas cores, brilhos, rastros. Nisso o poeta tem ligações com o Simbolismo, na sua maneira de representar. Põe em xeque a própria noção de representação, e a palavra adquire solidez, consistência em si mesma, não porque remonta a algo fora do poema, mas porque cria uma realidade dentro do poema.

A clássica novela de Poe⁴², uma das mais antigas versões desse tema das multidões, nos oferece semelhanças em relação à canção de Caetano Veloso, no modo de narrar o movimento da cidade londrina onde se percebe, a partir do narrador, seja no conto, seja na canção, o movimento solidamente satisfeito das pessoas que passam pelas ruas de Londres com a intenção, apenas, de abrir caminho entre a multidão:

Muitos dos passantes tinham um aspecto prazerosamente comercial e pareciam pensar apenas em abrir caminho através da turba. Traziam as sobancelhas vincadas, e seus olhos moviam-se rapidamente; quando davam algum encontrão em outro passante, não mostravam sinais de impaciência; recompunham-se e continuavam, apressados, seu caminho. Outros, formando numerosa classe, eram irrequietos nos movimentos; tinham o rosto enrubescido e resmungavam e gesticulavam consigo mesmos, como se se sentissem solitários em razão da própria densidade da multidão que os rodeava. Quando obstados em seu avanço, interrompiam subitamente o resmungo, mas redobravam a

⁴² A narrativa intitula-se *O homem da multidão*. Passa-se em Londres e é narrada em primeira pessoa por um homem que, depois de longa doença, sai, pela primeira vez, no tumulto da cidade.

gesticulação e esperavam, com um sorriso vago e contrafeito, que as pessoas que os haviam detido passassem adiante. Se alguém os acotovelava, curvavam-se cheios de desculpas, como que aflitos pela confusão. (POE, 2001, p. 392)

Em Caetano, o sujeito lírico observa, também, como essas pessoas passam apressadas e com tanta paz, como observamos nos versos: “And people hurry on so peacefully”. O que pode ser estranho no modo de descrever o movimento da multidão, em Poe, pelo que ela oferece de ameaçador ao levar o sujeito a sucumbir à violência dessa multidão que converte o sujeito em *flâneur*; em Caetano, o sujeito para não se sentir ameaçado pela multidão, e lida harmoniosamente com ela a ponto de absorver pra si a satisfação dessa massa: “And it’s so good to live in peace and”. Essa imagem da multidão pressentida por Engels e Poe se tornou o foco de Baudelaire que, ao tornar-se cúmplice dela, aniquila-a e converte-a em nada, sob um olhar de desespero. Entretanto, segundo Baudelaire, “para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso gozo fixar seu domicílio no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugitivo e no infinito”, o que não acontece no conto de Poe, pois, apensar de o sujeito estabelecer residência na multidão, não a desfruta de modo apaixonado, “falta-lhe a facilidade e a desenvoltura com que se move o *flâneur* através da multidão e que o *feuilletoniste* copia e aprende, como afirma Benjamin (1975: 47). A multidão de Poe e de Engels tem algo de perverso, e que ofende profundamente, ao contrário da multidão de Baudelaire onde o poeta é atraído por ela, que o prende em sua armadilha, e se defende dela. (Cf. BENJAMIN, 1975, p. 48)

Ao constarmos o modo como cada um desses escritores se posicionam diante das multidões, percebemos que Caetano herda, mais nitidamente, a visão sobre a multidão a partir da modernidade de Baudelaire, pois o sujeito lírico, em Caetano, e não apenas em “London, London”, mas em muitas de suas canções, estabiliza-se no curso da tradição do moderno:

Passado o período de choque do primeiro contato com a cidade, a personagem passa a conviver com ela, e nela, em harmonia recíproca, aceitando-a e sendo aceito, em meio à poesia que agora enxerga. O que era caótico, irreconhecível, depois do período de vivência e reconhecimento da cidade, se unifica em ordenação cósmica, em integração do “eu” ao mundo, num mesmo e harmonioso todo que se projeta para o futuro. (SANT’ANNA, 1985, p. 82-83)

Em “London, London”, Caetano não se apresenta apenas como um exilado, mas, também, enquanto alguém que se exilou de língua materna. Nitidamente mais distante do espaço

e da situação que motivara o tropicalismo, Caetano passa a produzir um lirismo onde o sujeito é mais observador, absorvendo os registros do que vê e sente, sem maiores inquietações, como outrora fizeram os modernos da segunda metade do século XIX e da primeira metade do século XX. Em “London, London”, Caetano não apenas nos direciona para as peculiaridades do exílio forçado e do estranhamento local, mas, nos direciona, também, às marcas contraditórias do Brasil da Ditadura que são visivelmente afloradas quando confrontadas com a realidade londrina. Caetano Veloso, cuja visão é dirigida pela cidade, em “London, London”, também transforma o sujeito lírico em espectador de si mesmo. Para isso, a tradição moderna já o fez conhecer as figuras da negatividade e, agora na segunda metade do século XX, é o poeta já estabilizado no curso dessa tradição. Por isso, não há mais traumas, mas conhecimento do trauma. A cidade, como disse Baudelaire em *O pintor da vida moderna*, cria o espetáculo do transitório. As imagens parecem não se fixar, pois o movimento urbano não permite ao eu lírico a acomodação e o privilégio de uma visão unitária das coisas.

O cotidiano de Londres, indiferente ao poeta (e ele indiferente às pessoas na cidade), transcorre em sua normalidade. Isso lembra Baudelaire, em seu “Spleen de Paris”. O mundo muda ao redor, e o poeta busca formas alternativas de viver na cidade. Um sentimento de auto-expulsão, como observamos em “Adeus, meu Santo Amaro”, onde o poeta se despede de Santo Amaro da Purificação.

Adeus, meu Santo Amaro⁴³
Adeus, meu Santo Amaro
Que eu dessa terra vou me ausentar
Eu vou para Bahia
Eu vou viver, eu vou morar
Eu vou viver, eu vou morar
Adeus meu tempo de chorar
E não saber porque chorar
Adeus, minha cidade
Adeus, felicidade
Adeus, tristeza de ter paz
Adeus, não volto nunca mais
Adeus, eu vou me embora
Adeus e canto agora
O que eu cantava sem chorar

⁴³ A canção, feita para o show *Rosa dos ventos*, de 1971, de Maria Bethânia, mesmo tendo sido incluída no roteiro do show, não foi incluída na gravação do álbum deste show em 1971. Mas, todas as fontes de referência a esta canção, inclusive o livro *Letra só*, de Caetano Veloso, datam e indicam a música como sendo da mesma época e pertencente ao show *Rosa dos ventos*. Mais tarde, em 1978, com o lançamento do álbum *Maria Bethânia e Caetano Veloso*, a canção é gravada e, desta vez, incluída na faixa do deste álbum.

Essa despedida se dá, não apenas no plano físico, mas, inclusive, na sua maneira de fazer poesia. Caetano se despede do tempo em que seu fazer poético estava intimamente ligado à dor e ao sofrimento típicos do romantismo, como se percebe nos versos: “Adeus meu tempo de chorar/E não saber por que chorar”. Esse “choro” inconsciente, por parte do sujeito lírico, revela um poeta que, outrora menos consciente dos recursos de que se servia para realizar a sua poética, escapa do provincianismo de sua cidade natal, pequena, ainda rural e se apresenta cada vez mais cosmopolita quando diz “Eu vou para Bahia (Salvador)/Eu vou viver, eu vou morar”. É possível, ainda, cruzar a canção “Adeus, meu Santo Amaro” com outra canção de Caetano, “Motriz”, gravada por Maria Bethânia, no álbum *Ciclo*, de 1983, onde o sujeito lírico se mostra como alguém que se despede do torrão natal: “Em tudo a voz da minha mãe/E a minha voz dela/E a tarde dói”. Mostrando como Caetano se vale da dor da despedida, o tema romântico predileto, para mostrar como seu poeitar caminha para uma ampliação de horizontes. É o artista se valendo, num tom de pastiche, do temas que foram caros para os românticos que, segundo afirma Bosi:

As coordenadas do contexto fazem-se traços mentais e afetivos. [...] O mundo natural *encarna* as pressões anímicas. E na poesia ecoam o tumultuo do mar e a placidez do lago, o fragor da tempestade e o silêncio do acaso, o ímpeto do vento e a fixidez do céu, o terror do abismo e a serenidade do monte. (BOSI, 1981, p. 101-102)

As semelhanças de Caetano com os românticos do século XIX ficam no fragmentarismo, na perda da individualidade. Num desajuste que conduz à dor e à aflição, sentimento conhecido na época como “mal-do-século”. É esse estado de espírito que leva o indivíduo romântico à busca da solidão, ao gosto pela melancolia e pelo sofrimento. Entretanto, Caetano, em pleno século XX, mostra-se como um artista que superou esses traços, mostrando que a modernidade escapa ao saudosismo e reflete sobre certo sentimento de perda. A ironia da dicção e a expressão mais atual mostram um poeta que, desde a forma de dizer – não apenas o que diz –, corrói na base o tom elevado da poesia tradicional.

Iniciada com “No dia em que eu vim-me embora” – 1967, feita em parceria com Gilberto Gil esta confissão migratória eleva-se à condição de motivo constante, à medida que pontilha no curso de toda a obra deste artista brasileiro. [...] O poeta não se desvencilha dos fios afetivos que o amarram umbilicalmente à terra-natal. [...] Em todas essas canções desenvolve Caetano Veloso a rota de seu percurso migratório: como um sertanejo brasileiro, o personagem de muitas canções é tangido, por circunstâncias de desorganização social, a deixar seu ambiente familiar e cordial e a rumar para o sul do

país, em esperança de melhor futuro. Por isso, o *leitmotiv*, ao perfazer a situação circunstanciada de Caetano Veloso, relata a senda migratória do sertanejo no seio da realidade brasileira. (Cf. SAN'TANNA, 1985, p. 63-67)

O verso “Adeus, felicidade” pode ser facilmente intertextualizado com outro famoso verso do artista presente em “Sampa”, onde Caetano vem de outro sonho feliz de cidade, caso de Santo Amaro da Purificação. Em “Adeus, meu Santo Amaro”, o poeta prenuncia o que será fato anos depois, quando migra para São Paulo e se depara com uma nova realidade, e que resultará numa outra maneira de compreensão e produção lírica. São já é outro sonho diferente de felicidade. Em “Adeus, tristeza de ter paz”, o poeta abandona o paradoxo de ser triste e, ao mesmo tempo, ter paz, abandonando de vez o estilo puramente romântico para mergulhar na diversidade de estilos simultâneos de uma modernidade cidadina. Tanto que, logo em seguida, Caetano diz “Adeus, eu não volto nunca mais”. É evidente que o artista se refere a voltar ao velho estilo fixo de fazer poesia e não ao fato de regressar à sua terra natal que, aliás, serve e continua a servir de inspiração e de diálogo entre os poemas que irá compor ao logo de trajetória poética.

Alguns poemas-canções, com clara manifestação do tema migratório, dois fatores podem ser considerados. Como primeiro, a naturalidade com que o autor reconstrói retábulos de suas imagens recortadas. Tal se exemplifica em “No dia em que eu vim-me embora”, com a construção de imagens análogas às de um coro grego, na tragédia em que aparecem a avó, mãe e irmã sendo deixadas para trás, ante a despedida do sujeito, que delas só ouve “ais” e “uis”. Sua saída equivale ao desligar-se de um passado ancestral da história da cidade (avó), um passado fruído no curso mesmo da vida (mãe) e o tempo das vivências mais contingentes, que já se tornarão passado (irmã). Trata-se, neste caso, de um artifício estrito à iconicidade do drama literário. (SANT'ANNA, 1985, p. 69)

Nos versos finais de “Adeus, meu Santo Amaro”, constatamos que Caetano, como já havíamos dito anteriormente, se despede do velho modelo de poeta, “Adeus e canto agora”, e passa unificar seu canto, “O que eu cantava sem chorar”, a uma nova realidade poética, ou seja, sem o tom lamentoso de antes, sem chorar. E quando Caetano volta (e volta-se) para a terra natal, Santo Amaro, a enxerga com outro olhar, o olhar de quem está tomado pelo fragmento das grandes capitais. É o poeta constatando que, o que foi um dia, não pode mais voltar a ser.

Sendo esse tema – o da despedida do torrão natal – uma constante da literatura e, também, constante na obra de Caetano, valem aqui, ainda breves, comentários de algumas das canções desse poeta que bem soube unir um tema clássico às novas formas de ver o espaço habitado pelo sujeito lírico. Para tanto, temos, “No dia em que eu vim-me embora”, de 1967, onde o poeta confessa o seu caráter migratório; em “Irene”, de 1969, onde diz “Eu não sou daqui”,

já justificando o seu caráter cosmopolita, de não pertencer a um determinado lugar; em “Sugar cane fields forever”, de 1973, onde sugere, estar indo embora, de trem, observando a paisagem e se despedindo do canto como algo único em sua poesia; em “Épico”, onde justifica os motivos de sua migração para o eixo Rio/São Paulo e, portanto, o clássico “Sampa”, em homenagem a São Paulo, já estabelecido na vertigem da grande cidade, e “Tempo de estio”, em homenagem ao Rio de Janeiro, num mesmo tom de quem se estabelece na metrópole mas ainda se vale dos aspectos marcantes de Santo Amaro para promover um diálogo e nos mostrar o percurso e de como sua poética evolui ao longo das décadas.

3.1. O desenraizamento do sujeito lírico

Os mistérios de São Paulo, seu encantamento sedutor aliando-se à concretude da fantasia do artista, pois, Caetano, mimeticamente, representa o caráter onírico que aqueles nordestinos que migram para Sampa esperam.

Sampa⁴⁴

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
Da dura poesia concreta de tuas esquinas
Da deselegância discreta de tuas meninas
Ainda não havia para mim Rita Lee
A tua mais completa tradução
Alguma coisa acontece no meu coração
Que só quando cruza a Ipiranga e avenida São João

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
E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho
Nada do que não era antes quando não somos mutantes
E foste um difícil começo
Afasto o que não conheço
E quem vem de outro sonho feliz de cidade
Aprende depressa a chamar-te de realidade
Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso

Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas
Da força da grana que ergue e destrói coisas belas
Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas
Eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços
Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva

⁴⁴ A canção se encontra no álbum *Muito (Dentro da estrela azulada)*, de 1978, pela Polygram.

Pan-Américas de Áfricas utópicas, tûmulo do samba
Mas possível novo quilombo de Zumbi
E os Novos Baianos passeiam na tua garoa
E novos baianos te podem curtir numa boa

A emoção do artista ao cruzar a “Ipiranga e a avenida São João” pode ser facilmente compreendida por sua chegada à São Paulo vindo de um ônibus que partia do Rio em direção à famosa esquina. Suas primeiras imagens: a Cinelândia, o bar Jeca, e o bar Brahma; seu aspecto visual, em particular “os caracóis dos seus cabelos”, em muito chamou a atenção das meninas que falavam em voz baixa e riam discretamente. Seu estado atônito, ao atravessar o cruzamento da São João para a Ipiranga, procurava, em meio à multidão, alguém com quem pudesse se identificar e, pensando na imagem de Rita Lee, constatou que não havia – ainda não tinha – uma referência que pudesse traduzir completamente a cantora.

Após o choque do primeiro contato, o sentimento de *solitude* toma conta do poeta que, mesmo em meio à multidão, não se reconhece e nem se enxerga refletido entre os demais, como definiu Camões quando sugeriu que “é solitário andar por entre a gente”. A cidade que parece avessa, e por isso vista de seu interior, é, na verdade, caracterizada pela exterioridade de seu caráter consumista e, portanto, o poeta convive passivamente com o estado de coisas que norteiam o mundo consumista. Sua decepção com as filas, a poluição, o povo oprimido – com a modernidade –, é amenizada pelo seu caráter adaptável e, portanto, menos inconformado com o cenário, reagindo como um pós-moderno. A referência ao amigo paulistano José Agrippino de Paula, autor do livro *PanAmérica* e a Vinicius, com sua famosa expressão “tûmulo do samba”, sobre o ritmo em São Paulo, o que para Caetano, parece ter surgido na época dos quilombos.

Caetano Veloso é um poeta já instalado na vertigem da cidade e, em “Sampa”, ele constrói o retrato lírico e avesso da realidade através da cidade (São Paulo), com suas meninas sem graça, o avesso do avesso. É o novo – “Alguma coisa acontece no meu coração” – que produz esse retrato lírico e avesso da realidade; é algo que acontece no coração do sujeito lírico e que o faz portador de uma nova sensibilidade estética. É a cidade comandando a cena, ditando os caminhos que nortearam a visão do artista e, inclusive, seu coração. É no espaço mais movimentado da cidade (o cruzamento da Ipiranga com a São João) que o sujeito lírico percebe a mudança de foco que, outrora guiava o seu fazer poético. Aos poucos, o sujeito lírico vai descrevendo partes da cidade e, conseqüentemente, suas contradições:

Da dura poesia concreta de tuas esquinas
Da deselegância discreta de tuas meninas

Nesses dois versos, fica evidente a contradição e, ao mesmo tempo, a ligação que o poeta faz entre as palavras ESQUINAS – DURA – POESIA, refletindo uma cidade concreta e de concreto, de cimento armado e, ao mesmo tempo, poética.

[nesses versos] encontram-se justapostos termos substantivos e adjetivos de caráter semântico contraditório (“dura / poesia concreta”; “deselegância / discreta”). Provavelmente aí se situem as discordâncias de visão do personagem, na relação entre o passado (seu momento de chegada) e a perspectiva contemporânea, o seu presente. Parece que, no passado – o momento em que a personagem chegou “por aqui” –, as esquinas eram duras e as meninas de São Paulo, apenas deselegantes. Agora no presente, aquelas esquinas duras passam a ter beleza de uma poesia concreta e as meninas são de uma discreta deselegância. (SANT’ANNA, 1985, p. 81)

A repetição dos dois primeiros versos, no final da estrofe, reforça a idéia de que a visão é dirigida pela cidade que transforma o sujeito lírico em espectador de si mesmo. Além do mais, no início da segunda estrofe, “o choque da cidade grande é explicado pela sensibilidade do jovem Narciso, que ainda não estava preparado para fruir outra coisa que não a si mesmo, refletidamente” (SANT’ANA, 1985, p. 82). O verso “Nada do que não era antes quando não somos mutantes” dá a idéia de que a tradição do moderno, a qual Caetano se insere, se fundamenta na mudança, como sugeriu Octavio Paz. (Cf. PAZ, 1984, p. 25)

O hipérbato nos dois primeiros versos indica a relação assustadora das situações novas postas frente a frente ao sujeito, já que são cabalmente distintas das do tempo em que o “eu” ainda não se “transforma”. Em contrapartida, o estado presente do personagem poemático é essencialmente dinâmico. Recorde que, neste caso, o eu lírico transporta-se de um ambiente a outro, sem ter conquistado ainda a liberdade, a permissividade interior, que costuma ocorrer quando alguém se distancia abruptamente do ambiente onde foi criado. No presente, a personagem-poeta é “mutante”, permitiu-se mudar. (SANT’ANA, 1985, p. 86)

Nos dois últimos versos da segunda estrofe, percebemos o quanto a cidade comanda o espetáculo, dirige a cena com sua força e vontade segregadora.

Aprende depressa a chamar-te de realidade
Porque é o avesso do avesso do avesso

Ao contrário de Baudelaire, Caetano, agora, não intenciona denunciar o homem fragmentado sob o capitalismo pois seu caráter pós-moderno impede-o de lutar heroicamente, com pensamento utópico, porque a sociedade de consumo absorve tudo que aparentemente lhe é contrário, como a contracultura dos anos 50 e 60. Ao rotinizar-se, a rebelião perde seu efeito explosivo e revolucionário tão marcante em Baudelaire que

[..] denuncia o homem alienado, fragmentado, sob o capitalismo. A sua forma de rejeitar a sociedade contemporânea – que não abre espaço para o lúdico (pois não gera lucros, a não ser em alguns casos, como, por exemplo, o da indústria cultural) – aparece sob as vestes do hermetismo, do simbolismo e do sensorialismo, que negam o predomínio da inteligência e do racionalismo. (LIMA, 1987, p. 27)

Esse diálogo com a modernidade faz com que a contemporaneidade poética de Caetano, segundo Proença Filho, seja “simultaneamente e em certos aspectos, uma intensificação de aspectos do Modernismo e, em outros, uma reação contra o programa modernista”. (PROENÇA FILHO, 1995, p. 48-49)

O contexto em que se inserem as “oficinas de florestas”, de Caetano Veloso, pode ser comparado com a “floresta de símbolos”, de Baudelaire. E, segundo Lima, é o lugar onde

[...] O homem [...] já não domina o código verbal que, para ele, se transforma numa “floresta de símbolos”. Essa é primeira estranheza a instalar-se no texto literário moderno, amparado na concepção de que o código corrente, através da sua sintaxe lógica, já não reflete a articulação literatura/realidade. Por isso, o discurso é constituído de “confusas palavras” que, entretanto, parecem brotar da Natureza e não do mundo da Cultura. (LIMA, 1987, p. 25)

E, segundo Sant’Anna,

Esta expressão [tuas oficinas de florestas...] sugere que São Paulo seja uma oficina onde se forjam florestas – metaforicamente, um conglomerado prolífero de emaranhados e edifícios de concreto. Assim, figurativamente, o trecho sugere que a cidade seja um aglomerado nascente, sempre crescente de chaminés de fábricas, torres e arranha-céus, e, por ironia, sugestivo, que mobiliza o sintagma estereotipado “selva de pedra”. (SANT’ANNA, 1985, p. 88)

A última estrofe do poema traz o eu poético já estabilizado no curso da tradição do moderno, sem traumas, ou inquietudes. São “os novos baianos que te podem curtir numa boa”. Numa referência direta ao grupo musical baiano e que se estende a todos os demais artistas baianos que se formaram na cidade de São Paulo.

[...] passado o período de choque do primeiro contato com a cidade, a personagem passa a conviver com ela e nela, em harmonia recíproca, aceitando-a e sendo aceito, em meio à poesia que agora enxerga. O que era caótico, irreconhecível, depois do período de vivência e reconhecimento da cidade, se unifica em ordenação cósmica, em uma integração do “eu” ao mundo, num mesmo e harmonioso todo que se projeta para o futuro. (SANT’ANNA, 1985, p. 82-83)

Esse é o ponto ao qual devemos inserir Caetano Veloso, como um poeta que herdou e superou alguns traços da modernidade e manteve em sua poesia a instabilidade dessa tradição, associando-a ao seu contexto sociocultural. Sendo assim, Caetano segue a tradição do moderno por ter sua visão dirigida pela cidade, transformando o sujeito lírico em espectador de si mesmo porém já estabilizado no curso dessa tradição, pois, ao apresentar marcas peculiares da modernidade, elimina as fronteiras entre a arte erudita e a arte popular. Outra característica marcante de sua poesia contemporânea é a intertextualidade que se dá não apenas no diálogo ou cruzamento de vários textos mas na mistura de estilos. Em “Outras palavras”, de 1981, gravada no álbum que lava o mesmo nome da canção, Caetano, em uma de suas estrofes, mostra-se sob vários estilos mas que totalizam-o como um poeta contemporâneo:

Quase João Gil Ben muito bem mas barroco como eu
Cérebro maquina palavra sentidos corações
Hiperestesia Buarque voilà tu sais de cor
Tinjo-me romântico mas sou vadio computador
Só que sofri tanto que grita porém daqui pra frente:
Outras palavras

Nota-se, a partir dessa estrofe, que o poeta se reconhece como um barroco, e, talvez, aí caiba a noção “neobarroca”, de Haroldo de Campos, que aplicou o termo pela primeira vez à literatura e que compreende uma estética que recicla o barroco contemporâneo, refletindo e refratando o mundo sógnico enquanto rarefação, incompletude, caos e arte de polemizar certezas (RIBEIRO NETO, 1999, p. 1) e sente-se romântico quando altera sua “cor” primitiva reconhecidamente moderna e totalizantemente contemporânea. Há traços modernos formais que caracterizam o poeta como alguém estabilizado nessa modernidade, assim como a ausência de pontuação que indica a velocidade vertiginosa com que as informações e os conceitos vão se aglomerando em um mesmo eu poético a fim de compor um quadro abstracionista de um indivíduo que se forma a partir do irremediável. Nessa mesma linha de intertextualidade,

podemos compreender o poema-canção “Os argonautas”⁴⁵, de 1969, e que se encontra no álbum *Caetano Veloso*. Nesta canção, Caetano se aproveita intencionalmente de obras do passado, neste caso, de um poema de Fernando Pessoa que revela o caráter autocrítico do poeta:

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

Navegar é preciso
Viver não é preciso

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

Navegar é preciso
Viver não é preciso

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

Navegar é preciso
Viver não é preciso

Através do tema das navegações, Caetano caminha em busca de uma poesia que alcance uma estética que rompe com a modernidade no que esta tem de complexo, paradoxal, formalista, sua tradição e historicismo, pois eu lírico vê-se num estado de inércia, sob o enfraquecimento lento e progressivo diante das utopias modernas, estando, desta forma, estabelecido tranqüila e sossegadamente num espaço que não permite mais inquietações. Na leitura desta canção, percebe-se como Caetano evidencia essa noção de contemporaneidade usando o “porto” como elemento caracterizador dessa estabilização pois resulta no “não”, no

⁴⁵ “Caetano refere-se originalmente a navegantes destemidos que se entregam a empreendimentos arriscados, tentando descobrir novos rumos, ou ainda, segundo a lenda, heróis gregos, passageiros do navio Argo em busca do Tosão de Ouro.” Observação: conferir o artigo “E assim começou a viagem do argonauta Caetano Veloso”, de Hygia Therezinha Calmon Ferreira, publicado no livro *Poesia e Música*, organizado por Carlos Daghlían e publicado pela editora Perspectiva em 1985.

“nada”, no “silêncio” como quem busca precisamente sua poesia e necessariamente através de seu navegar.

Mas eu não tinha embarcado na viagem desses sebastianistas, nem como estudioso nem como, digamos assim, militante. Apenas me parecera interessante que houvesse gente falando no Reino do Espírito Santo e numa futura civilização do Atlântico Sul numa época em que todo o mundo falava em mais-valia e nas teses científicas de transformar o mundo através da classe operária. Essas coisas me atraíam não por místicas (tenho um espontâneo horror de misticismos), mas por excêntricas. E sobretudo foi por causa disso que entrei com contato com o livro *Mensagem*, que revelou para mim a grandeza da poesia de Fernando Pessoa do “Poema em linha reta” e da “Ode marítima”, também o do poema do outro Menino Jesus e, naturalmente, o poeminha do fingidor: eram os poemas que as meninas citavam, que muita gente lia em voz alta para mim, cujos trechos eram repetidos de cor e que uma vez ou outra eu mesmo lia no exemplar de algum colega de faculdade. Sabia dos heterônimos e de algum folclore sobre sua vida e juntava aqueles poemas ao repertório de poesia brasileira moderna (Vinicius, Drummond, Bandeira e Cecília, e depois também Cabral) e isso era (com os negros de Castro Alves e os índios de Gonçalves Dias mais os ciganos de Lorca) toda a poesia que eu conhecia. Com *Mensagem* era o Pessoa do poeminha do fingidor que adensava. Cada peça curta era um labirinto de formas e sentidos e, mais importante que tudo, não me parecia possível que se demonstrasse mais fundo conhecimento do ser da língua portuguesa do que nesses poemas. Meu poeta favorito – e o que eu mais extensamente li – era João Cabral de Melo Neto. E diante dele tudo parecia derramado e desnecessário. Assim também os poemas de Álvaro de Campos – que eram os mais queridos das meninas. Mas com *Mensagem* eu me sentia em presença de algo mais profundo quanto a tratar com as palavras – por causa de cada sílaba, cada som, cada sugestão de idéia parecer estar ali como uma necessidade de existência mesma da língua portuguesa: como se aqueles poemas fossem fundadores da língua ou sua justificação final. (VELOSO, 2005. p. 55-56)

Essa contemporaneidade à qual Caetano pertence apresenta uma preocupação maior com o presente, sem expectativas futuras. Uma liberdade plena da experiência como uma “metáfora da liberação social” que se aproxima de um anarquismo criador, uma espécie de quadro de caráter abstracionista que foge ao figurativo (Cf. PROENÇA FILHO, 1995, p. 42).

Visto que tais exigências e avaliações vêm delimitadas por seus contrários, a época precedente tem de usar também categorias negativas, mas exclusivamente com a finalidade de condenação: fragmentário, “confuso”, “mero amontoado de imagens”, noite (em vez de luz), “esboço talentoso”, “sonhos vacilantes”, “tecidos esvoaçante” (Grillparzer). E agora, com outra forma de poetar, eis que surgem também outras categorias, quase todas negativas, e além do mais referidas, em crescente medida, não mais ao conteúdo mas, antes, à forma. (FRIEDRICH, 1991, p. 21)

A harmonia de diferentes correntes do pensamento estilístico numa intertextualidade que faz uso permanente da paródia⁴⁶ traz a certeza de que a contemporaneidade é, simultaneamente, uma intensificação da modernidade e uma reação contra esse programa modernista. O que, nas palavras de Paz,

distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas é também crítica de si mesma (PAZ, 1984, p. 20)

Na canção “O ciúme”, de 1987, Caetano exerce essa paródia:

Dorme o sol à flor do Chico, meio-dia
Tudo esbarra embriagado de seu lume
Dorme ponte, Pernambuco, Rio, Bahia
Só vigia um ponto negro: o meu ciúme

O ciúme lançou sua fecha preta e se viu ferido justo na garganta

Quem nem alegre, nem triste, nem poeta
Entre Petrolina e Juazeiro canta

No poema, a personificação do “sol” reflete o olhar do poeta que descansa diante do encantamento do “Chico” (o rio) em pleno sol a pino e ao mesmo tempo mostra como o cenário impõe sua vontade e comanda a visão do poeta. Onde maravilhar-se diante de seu esplendor é inevitável assim como é inevitável, também, querer mudar esse estado de coisas; portanto, resta ao poeta admirar e conviver pacificamente com o cenário. O verbo, em terceira pessoa (vigia), comprova que não é o sujeito lírico quem comanda as ações do espetáculo, a ele, cabe o ciúme, através da insegurança (sentimento de posse e necessidade de controle), da inveja (não quer que o que julga exclusivamente seu seja compartilhado – não tolerando que esse carinho, olhar seja recebido por outros) e da raiva (passando a odiar tanto o bem amado quanto quem recebe sua atenção). É um mundo de sofrimentos, angústias, desentendimentos, determinados pela “sombra monstruosa do ciúme”.

⁴⁶ De acordo com a teoria de Mikhail Bakhtin, que redimensiona o conceito, a paródia pode ser entendida como um discurso que estabelece um diálogo com outro, assumindo uma atitude crítica e marcadamente irônica em relação a ele. Essa significação afasta-se da tradicional que a define como apenas um “canto paralelo” ou uma simples “imitação burlesca”.

No verso “Quem nem alegre, nem triste, nem poeta” percebemos a deliberada presença da intertextualidade num momento em que Caetano dialoga diretamente com o clássico poema de Cecília Meireles⁴⁷. Além disso, o texto, assim como o de Cecília, notadamente moderno, volta-se sobre si mesmo, produzindo, portanto, uma metalinguagem que traz a imagem do eu lírico enquanto poeta que reflete sobre o seu poetar, questionando e compreendendo o mundo. Assim, não é o poema “O ciúme” um poema sobre o ciúme, como pode aparentar, mas sobre o ato de fazer poesia. O que menos interessa é, pois, o tema, mesmo dito assim, explicitamente, e mais a reflexão sobre o procedimento poético para falar do ciúme. Como no soneto “Amor é um fogo que arde sem se ver”, de Camões, em que o que menos importa é o amor, mas *como definir o amor*, segundo a sensibilidade maneirista, avizinhandose do barroco.

Durante séculos nossos escritores não imaginavam que fosse possível considerar a literatura (a própria palavra é recente) como uma linguagem, submetida, como qualquer outra linguagem, à distinção da lógica: a literatura nunca refletia sobre si mesma (às vezes sobre suas figuras, mas nunca sobre seu ser), nunca se dividia em objeto e ao mesmo tempo olhante e olhado; em suma, ela falava mas não se falava. Mais tarde, provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura. (BARTHES, 1970, p. 27-28)

É na busca pelo imediato da sociedade (capitalista) de consumo que surge a poética da metalinguagem. Segundo Bosi, este processo só acontece quando o poeta domina o código de tal forma que se encontra diante de um estágio avançado do fazer poético (Cf. BOSI, 1997, p. 148) entendendo por “metalinguagem”

não a ostensão positiva e eufórica do código; não a norma, a regra abstrata do jogo, mas exatamente o contrário: o momento vivo da consciência que me aponta os resíduos mortos de toda retórica, antiga ou moderna; e com a paródia ou com a pura e irônica citação, me alerta para que eu não caia na ratoeira da frase feita ou do trocadilho compulsivo. Aqui a consciência trava mais uma luta e cumpre mais um ato de resistência a essa forma insinuante de ideologia que se chama “gosto”. A lucidez nunca matou a arte. Como boa negatividade, é discreta, não obstrui ditatorialmente o espelho das imagens e dos afetos. Antes, combatendo hábitos mecanizados de pensar e dizer, ela dá à palavra um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os objetos. Valéry,

⁴⁷ “Motivo”

Eu canto porque o instante existe/e a minha vida está completa./Não sou alegre nem sou triste:/sou poeta.//Irmão das coisas fugidias,/não sinto gozo nem tormento./Atravesso noites e dias/no vento.//Se desmorono ou se edifico,/se permaneço ou me desfaço, /— não sei, não sei. Não sei se fico/ou passo.//Sei que canto. E a canção é tudo.//Tem sangue eterno a asa ritmada./E um dia sei que estarei mudo:/— mais nada.

Montale, Drummond e João Cabral de Melo Neto são mestres nesse discurso de recusa e invenção. (BOSI, 1997, p. 149)

Esse refletir sobre seu poeitar implica em dar mais importância à forma que aos conteúdos, embora se saiba, desde os formalistas, que forma já é conteúdo, a forma eleva-se a primeiro plano enquanto conteúdo passa para segundo plano. Essa poesia, busca na “recusa” a sua escolha de valor mistificando sua poesia para fugir ao presente. É a partir da própria impotência diante da sociedade capitalista que o poeta opera o milagre poético. A poesia é forçada ao estranho e ao silêncio. Portanto, resta-lhe voltar-se para si mesma. Ser metalingüística.

O sonho órfico recupera a linguagem para a própria linguagem: o som e sua fúria resgatam o sentido na totalidade: as palavras passam a se agrupar por ecos tonais, pequenos módulos que articulam os fonemas e, depois, os disseminam ao longo de todo o discurso. [...] A palavra, então, nasce torrencial – um manancial inesgotável, querendo expressar o caos, os transe, as iluminações, capaz de recuperar o transcendente, que o pecado do homem perdeu. A poesia para a poesia. (GOMES, 1989, p. 52)

Sobre a poesia de Caetano Veloso, é possível perceber o quanto o poeta foi e é inovador em seu exercício de compor⁴⁸. Caetano faz, assim como muitos de seus contemporâneos⁴⁹, um trabalho metaliterário. Essa característica reflete a reflexão que os poetas modernos e, conseqüentemente, os pós-modernos exercem diante do processo literário (poético).

Segundo o crítico José Guilherme Merquior, “a poesia é o tipo de mensagem lingüística em que o significante é tão visível quanto o significado, isto é, a carne das palavras é tão importante quanto o seu sentido” (MERQUIOR, 1997, p. 17). Portanto, a poesia de Caetano Veloso apresenta alguns traços modernos apesar de, reconhecidamente, atualizá-los. É o que, outrora, em meados do século XIX, fizeram os simbolistas franceses. Baudelaire – com a desestruturação, a ênfase ao tema da cidade, a desestabilização do conceito de belo, a negatividade; Rimbaud – com sua desestruturação lingüística (espécie de silêncio da música). Caetano recupera essas questões em poemas como “Sampa” e “Trem das cores”, respectivamente, baudelairiano e rimbaudiano. A partir daí, já se vê como o poeta, caso de Caetano, se debruça diante da visão imagética da cidade como o fez Baudelaire. E não são

⁴⁸ Entende-se, aqui, que compor não apenas o ato de fazer letras para canções, mas também como um fazer poético devido à consciência desse tipo de escritor contemporâneo.

⁴⁹ Que não se compreenda que todos os compositores contemporâneos de Caetano Veloso são, necessariamente, esses muitos que exercem um trabalho crítico e consciente do fazer poético. Refiro-me, apenas, aos que, assim como Caetano, são merecedores de tal afirmação diante da obra que acumularam ao longo de sua labuta. Por não citar todos, citarei um Chico, um Aldir Blanc, um Arnaldo Antunes, um João Bosco etc.

poucos os poemas de Caetano que vão dar ênfase ao tema e à dicção ditada e organizada pela visão da cidade.

Mesmo levando em consideração que, de fato, ao artista cabe fundamentalmente criar, ao crítico, comentar; hoje, todavia, a consciência de linguagem – um dos traços da modernidade – leva muitos criadores a serem comentadores do próprio processo de criação. (Cf. RIBEIRO NETO, 1999, p. 4) Entre 1956 e 1968, há uma sucessão de novas vanguardas poéticas, que se colocam entre o formalismo, a experimentação estética radical, o não-comportamento da literatura com a substância do real e, inversamente, a participação, o engajamento, o compromisso sociopolítico, a adesão da arte à necessidade de expressar a vida. Em ambas as tendências, verifica-se uma interpenetração entre a palavra, a música popular e a crítica, como demonstram seus movimentos de maior expressão – o Tropicalismo, a Bossa Nova, o Cinema Novo, etc. –, que projetam o Brasil no contexto mais amplo da cultura mundial.

Na canção “Meu Rio”, de 2000, que está no álbum *Noites do Norte*, de Caetano Veloso, a cidade carioca, o Rio de Janeiro, é visto sob o olhar do sujeito lírico que, neste caso é o próprio artista.

Meu Rio⁵⁰

Perto da favela do Muquiço
Eu menino já entendia isso
Um gosto de Susticau
Balé no Municipal
Quintino:
Um coreto
Entrevisto do passar do trem
Nós nos lembramos bem
Baianos, paraenses e pernambucanos:
Ar morno pardo parado
Mar pérola
Verde onda de cetim frio
Meu Rio
Longe da favela do Muquiço
Tudo no meu coração
Esperava o bom do som: João
Tom Jobim
Traçou por fim
Por sobre mim
Teu monte-céu
Teu próprio deus
Cidade
Vista do outro lado da baía

⁵⁰ A canção está no álbum *Noites do Norte*, de 2000, pela Universal, e também consta no álbum ao vivo do mesmo nome, gravado no ano seguinte ao do álbum em estúdio.

De ouro e fogo no findar do dia
Nas tardes daquele então
Te amei no meu coração
Te amo
Em silêncio
Daqui do Saco de São Francisco
Eu cobiçava o risco
Da vida
Nesses prédios todos, nessas ruas
Rapazes maus, moças nuas
O teu carnaval
É um vapor luzidio
E eu rio
Dentro da favela do Muquiço
Mangueira no coração
Guadalupe em mim é Fundação
Solidão
Maracanã
Samba-canção
Sem pai nem mãe
Sem nada meu
Meu Rio

Para o sujeito lírico, há dois “Rios”: no primeiro, há as primeiras impressões do artista sobre a cidade em que ele mesmo confessa a consciência imagética do espaço desde a sua infância, com o gosto da suas bebidas, a arquitetura da cidade. E, onde ele, recordando o clima, a beleza do mar, se confessa um retirante e se inclui entre os tantos nortistas que se impressionam com a imagem e os aspectos da grande metrópole. Ao evocar, através do adjetivo pátrio, os nortistas: “Baianos, paraenses e pernambucanos”, Caetano faz com que a expressão se torne ampla e se dirija a todos os artistas do norte do Brasil, inclusive o próprio Caetano, que, no passado, ao chegarem ao Rio de Janeiro, absorveram as cores, os sons e as imagens de uma cidade que se mostravam deslumbrante do ponto de vista do novo. No verso “Nós nos lembramos bem”, Caetano deixa isso evidente.

Que nossa chegada representava ao menos uma ameaça de ruptura, já era notório. No final dos anos 80, o jornalista carioca Paulo Francis escreveu de Nova Iorque para um jornal de São Paulo que, ao ver Bethânia cantando o "Carará" em substituição a Nara Leão em 64, percebera que o Rio mudara e ele passara desde então a considerar aquele momento como o marco da vinda "dessa gente" (que ele despreza) para o Rio; nos anos 70, o jornal carioca O Pasquim nos apelidou de Baihunos, numa campanha insistente em nos chamar de bárbaros invasores; mas já em 66, na altura dos episódios que estou narrando, falava-se com um misto de carinho, curiosidade e desconfiança sobre o "grupo baiano": inventou-se o termo báfia (um trocadilho com máfia) para caracterizar nossa alegada tendência à ajuda mútua, no que fomos também comparados aos judeus, e, last but not least, circulavam rumores que inspiraram o termo surubaiana, que podia ser apenas uma forma apimentada de referir-se ao tratamento terno usual entre os membros

do grupo (ou um outro modo de dizer "bãfia"), mas sugeria a intuição de uma mensagem sexual que se temia (e talvez secretamente se desejava) de nós. (VELOSO, 1997, 147-148)

O senso crítico de Caetano Veloso sobre o papel dos artistas nortistas, sobretudo os nordestinos, é constatado a partir do fragmento retirado de seu livro intitulado *Verdade tropical* onde o músico-escritor-crítico mostra, a partir da senda tropicalista, como foi notado, assim como seus conterrâneos, enquanto artista que sai de sua terra natal, o nordeste, e passa a ser percebido por uma geração que cantava música popular apaixonadamente, como quem toma partido.

No segundo (Rio), a cidade e o artista se mostram mais intuitivos, e o que era apenas imagem, lembranças, passa a ser traduzido em forma de poesia, de música, através do som, neste caso, do cantor baiano João Gilberto, que traduziu a Bossa Nova musicalmente, e do compositor carioca Antônio Carlos Jobim, o Tom Jobim, que traduziu o movimento bossanovista em poesia finalizando projetando na mente do artista, caso de Caetano, toda a alma da cidade carioca que a partir de elementos poéticos e musicais. Antes de mesmo de Caetano, ao compor “Meu Rio”, João Gilberto e Tom Jobim já exerceram a tarefa de traduzir esse espaço citadino através da Bossa Nova. Quando Caetano traduz o espaço, a cidade carioca, a partir, e também, de Tom e João, faz, portanto, uma tradução da tradução do espaço citadino, de certo modo. Embora a primeira parte da canção apresente uma visão quase que exclusiva, neste sentido, do nordestino que vem como um expatriado – nisso o artista difere de Tom, mas, talvez, esteja em João essa ligação, sendo este músico um nortista também.

Cerca de dois meses depois, encorajado por Dedé — que decidiu mudar-se para o Rio por minha causa —, eu chegava, de ônibus, à estação rodoviária do Rio de Janeiro, onde, para minha surpresa, me esperava a adorável Sylvia Telles, a cantora, segurando um cachorrinho no colo. Ela me levou de automóvel até o apartamento de Alex e me disse que, assim que eu estivesse pronto, naquele mesmo dia iríamos à casa de Edu Lobo. Este, um grande compositor então na crista da onda, me recebeu na noite daquele mesmo dia, com um carinho e um interesse sinceros de que nunca me esquecerei e é a imagem da hospitalidade com que o Rio, apesar dos preconceitos que depois vim a descobrir, me acolheu. E será sempre a medida de minha gratidão — em que pesem as crises de fúria — para com aquela que João Gilberto chama de "a cidade dos brasileiros". (VELOSO, 1997, p. 95)

Na terceira parte da canção, que se inicia com o verso-palavra “Cidade”, Caetano unifica as duas primeiras partes da canção em que são mostrados dois olhares distintos, mas não menos integrantes, por isso, da cidade do Rio de Janeiro. O poeta assume uma visão panorâmica,

agora, para mesclar, fundir as duas primeiras partes anteriores numa só, como se quisesse dizer – e nos diz – que os aspectos que compõem a cidade, seja no primeiro olhar lançado sobre ela, aparentemente mais simples, ou mesmo no segundo, onde tenta tirar os traços desses aspectos da cidade, já absorvidos, dentro da obra poético-musical da combinação entre o compositor (Tom) e o intérprete (João). Tudo isso numa tentativa feliz de refletir sobre o papel da poesia, sua função poética, provando que não há elemento poético se separarmos conteúdo de forma, assim como já sugeriu outra Octavio Paz ao afirmar que o conteúdo é forma brontando, ou seja, o conteúdo brota da forma. Essa analogia pode ser observada na canção de Caetano quando pensamos dois lados de um mesmo “Rio” e que tendem a se fundir logo em seguida para compor a plenitude poética atingida pelo poeta que consegue captar esses elementos que compõem a cidade e aglutiná-los de modo a deixá-los essencialmente ligados a ponto de um desembocar no outro.

a palavra poeta encerrava tal grandeza como nenhuma outra poderia, e, mesmo que um tanto secretamente, eu a acolhi em meu coração e procurei aplicá-la ao que eu fazia e faria — embora não fosse poesia. Mas o fato é que eu já considerava João Gilberto um artista maior, em todos os sentidos. Um poeta, pelas rimas de ritmo e de frase musical que ele entretecia com os sons e os sentidos das palavras cantadas. Um criador revolucionário como Glauber — sem os defeitos: sem mão pesada ou inábil. Á altura de João Cabral e de João Guimarães Rosa, mas atuando para uma larga audiência, e influenciando imediatamente a arte e a vida diária dos brasileiros. Eu podia ser um pouco Glauber, um pouco João Gilberto, com esse novo repertório de idéias que lançaríamos no seio da música popular. E a música popular é a forma de expressão brasileira por excelência. Sentia-me assim superexcitado pelo que se delineava diante de mim. E Torquato entendia minha excitação e, desde que se converteu ao ideário, partilhava-a comigo. Hoje considero o ridículo da pretensão de ser "meio Glauber, meio João Gilberto". Mas o ridículo não reside em a pretensão ser demasiado grande — as idéias pretensiosas, mesmo quando ridículas, são motor e sinal de energia criadora. O ridículo está em ser errada a equação. Felizmente não se faria possível ser "um pouco Glauber, um pouco João": isso era apenas um modo tolo de eu me dizer que tinha de me tornar eu mesmo. (VELOSO, 1997, p. 143-144)

O trecho acima mostra o quanto sua obra foi fortemente influenciada pela tentativa de fazer poesia ao modo de Tom Jobim, traduzido musicalmente por João Gilberto. Além do mais, como o próprio Caetano afirma, essa tentativa de traduzir a poeticidade musical da cidade do Rio de Janeiro acaba mostrando que o poeta, mesmo fortemente influenciado pelos seus predecessores, imprime sua marca específica de fazer poesia. Ainda nessa terceira parte da canção, é possível observar como o poeta passeia por dentro da cidade: suas imagens, seu som, mesclando os sentidos como fizeram os franceses, sobretudo Baudelaire. Logo em seguida, num tom mais de pastiche (pós-moderno), o poeta ri (“E eu rio”) enquanto se confunde com a própria

cidade o Rio de Janeiro. Por fim, o poeta retorna à primeira parte do poema (“Dentro da favela do Muquiço”), só que com o olhar de quem já absorveu todas as nuances da cidade e, por isso, o tom de pastiche mesmo diante da solidão, de estar sem pai, nem mãe, sem absolutamente nada que lembre a sua terra natal. Enfim, a canção se divide em quatro partes indistintas porque cada uma reforça, gradativamente, a evolução do olhar do poeta diante da cidade do Rio de Janeiro.

3.2. Nos trilhos de uma possível poética

Eu sabia que ia cantar “Giulietta Masina” e, portanto “Cajuína” e “Lua, lua, lua, lua”. Estava certo de cantar “Trilhos urbanos” também, pois era preciso pôr tudo na perspectiva de minha meninice em Santo Amaro, onde eu vi os filmes de Fellini pela primeira vez e de onde me vem esse sentimento de recuperação metafísica do tempo perdido que é semelhante ao sentimento que percebo nesses filmes.

(Caetano Veloso)⁵¹

A aceleração do tempo, na modernidade, torna imperceptível e insignificante a oposição entre passado e presente. Isto significa dizer que nosso presente é tão veloz, e se atualiza de forma tão vertiginosa, que se torna passado muito rapidamente. Em contrapartida, um passado distante se torna algo muito próximo. Essa espécie de “fuga” da sociedade moderna leva o poeta a recorrer a esse passado mítico, muitas vezes, para poder realizar sua poesia diante dessa sociedade de consumo. Sendo esse passado presentificado pelo rito que o atualiza constantemente. Portanto, segundo Paz, as coisas devem se passar tal como se passaram nesse passado imemorial. (Cf. PAZ, 1984, p. 27)

A partir do retorno do exílio, no início dos anos 70, a abordagem da cidade nas obras de Caetano e Gil tomará uma nova direção, mais conservadora. Isto pode ser percebido ao analisarmos duas canções do final dos anos 1970, uma de cada autor, porém ambas saudosistas das respectivas cidades das suas infâncias. Para Caetano, em *Trilhos Urbanos*, uma ode à sua cidade natal, Santo Amaro da Purificação: *o melhor o tempo esconde / longe muito longe / mas bem dentro aqui / quando o bonde dava volta ali; bonde da Trilhos Urbanos / vão passando os anos / e eu não te perdi / meu trabalho é te traduzir*. Gil, por sua vez, compusera dois anos antes o samba *Tradição*, que retrata a cidade da Bahia da sua infância, *no tempo que preto não entrava no Bahiano nem pela porta da cozinha*. Gil circula por uma Salvador do tempo do *lotação de Liberdade / que passava pelo ponto dos Quinze Mistérios / indo do bairro pra cidade / pra cidade, quer dizer, pro Largo do Terreiro / pra onde todo mundo ia / todo dia, todo santo dia*. Porém, mesmo nesta retomada das letras saudosistas e do samba-canção típico dos anos 1950, não podemos dizer que Caetano e Gil estivessem se afastando da visão de cidade pós-moderna, já que justamente neste momento, o pensamento urbano sinalizava um retorno

⁵¹ VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

à tradição e um interesse pelas manifestações artísticas e culturais do passado. Basta observar que é no final dos anos 1970 que arquitetos e urbanistas como Aldo Rossi, Paolo Portoghesi, Leon Krier e Robert Venturi adotarão um viés historicista, sob o discurso da defesa da identidade cultural. (ANDRADE JÚNIOR, 2005, p. 15-16)

Em “Trilhos urbanos”⁵², esse tempo mítico como resistência é uma constante:

O melhor o tempo esconde
Longe muito longe
Mas bem dentro aqui
Quando o bonde dava a volta ali
No cais de Araújo Pinho
Tamarindeirinho
Nunca me esqueci
Onde o imperador fez xixi

O “longe daqui” e o “imperador faz xixi” são expressões que remetem a um passado mítico no espaço e também no tempo. Literariamente, reforça a idéia de que a modernidade escapa do saudosismo e reflete sobre certo sentimento de perda. A ironia da dicção, o uso de termos populares, a expressão mais atual mostram um poeta que, desde a forma de dizer – não apenas o que diz –, corrói na base o tom elevado da poesia tradicional.

A resposta ao ingrato presente é, na poesia mítica, a ressacralização da memória mais profunda da comunidade. E quando a mitologia de base tradicional falha, ou de algum

⁵²Segundo SAN'T ANNA, “Trilhos urbanos” é um fragmento autobiográfico da persistente confissão migratória de Caetano Veloso (SAN'TANNA, 1985, p. 63) e o próprio Caetano, em um de seus livros, afirma: “As minhas letras são todas autobiográficas. Até as que não são, são.” (Cf. VELOSO, 2003, p. 37) Essa linha migratória e saudosista já pode ser observada, em Caetano, a partir da canção “No dia em que eu vim-me embora”, contida no disco *Caetano Veloso*, de 1967, onde o sujeito lírico banaliza o processo de migração (E eu nem olhava pra trás/No dia em que eu vim-me embora/Não teve nada de mais), “não entendendo nada”, porque o ‘novo’ traz consigo a necessidade de adaptação por parte do sujeito lírico, reforçando a descoberta de Baudelaire de que as multidões significam solidão e que os termos *multitude* e *solitude* são termos intercambiáveis para um poeta de imaginação fértil e ativa. (Cf. HYDE, 1989, p. 275). Além disso, em “Adeus, meu Santo Amaro”, o poeta se despede da cidade com o mesmo jogo de idéias usado em “Sampa” quando dá adeus à “feliz cidade” (Adeus, minha cidade/Adeus, felicidade). Em 1969, na canção “Irene”, o poeta retoma este motivo migratório quando diz que deseja ir embora por se sentir preso a um espaço e estar, literalmente, preso ao evocar a imagem da irmã com seu sorriso. E, segundo o próprio Caetano: é nesse contexto de fuga do espaço prisional que podemos compreender, apesar do saudosismo, a necessidade do poeta em fugir do espaço cuja possibilidade de vivência e atuação poética está limitada a um processo político-social que não permite a esse poeta a total expressão artística. Por isso, em “Trilhos urbanos”, o poeta recorda a sua cidade natal mas reconhece que, fisicamente, a cidade está longe dele, e, é através do coração que mantém essa proximidade com a cidade (O melhor o tempo esconde/Longe muito longe/Mas bem dentro aqui) que ameniza a sensação de saída e a situação de trânsito entre as cidades, o que será recorrente em “Épico” (Vivo entre São Paulo e Rio/Porque não posso chorar) e em “Sampa” e “Tempo de estio” que relacionam, respectivamente, São Paulo e Rio de Janeiro.

modo já não entra nesse projeto de recusa, é sempre possível sondar e remexer as camadas da psique individual. A poesia trabalhará, então, a linguagem da infância recalçada, a metáfora do desejo, o texto do Inconsciente, a grafia do sonho. (BOSI, 1997, p. 150)

O mito e o sonho são elementos usados na modernidade para escapar à contaminação da sociedade capitalista. É o isolamento que leva o poeta à interiorização criando seu próprio contexto cultural e reinventando-o constantemente. A poesia citadina permite apenas aproximações. Portanto, resta ao artista moderno recorrer às ligações e analogias para exercer seus procedimentos simbólicos.

O *símbolo*, considerado categoria fundante da fala humana e originalmente preso a contextos religiosos, assume nessas correntes a função-chave de vincular as partes do Todo universal que, por sua vez, confere a cada uma o seu verdadeiro sentido. Na cultura ocidental, a partir das revoluções burguesas da Inglaterra e da França, os grupos que se achavam na ponta de lança do processo foram perdendo a vivência religiosa dos símbolos e fixando-se na imanência dos dados científicos ou no prestígio dos esquemas filosóficos: empirismo, sensismo, materialismo, positivismo. Os pontos de resistência viram dos estratos pré-burgueses ou antiburgueses, isto é, dos aristocratas ou das baixas classes média, postas à margem da industrialização. Dessas fontes provêm o mal-estar e as recusas à concepção tecno-analítica do mundo: o Romantismo nostálgico de Chateaubriand e de Scott; o Romantismo idealista de Novalis e de Coleridge; o Romantismo erótico e fantástico de Blake, Hoffmann, Nerval e Poe, de quem Baudelaire, os *boêmios*, os “*os malditos*” receberiam tantas sugestões. (BOSI, 1981, p. 295-296)

A segunda estrofe do poema do poema de Caetano mostra como o artista moderno “traduz” o espaço citadino enquanto ser cujo olhar é guiado pela cidade, sendo, portanto, um porta-voz das nuances desta que o obriga a cumprir a tarefa de satisfazê-la.

Cana doce, Santo Amaro
Gosto muito raro
Trago em mim por ti
E uma estrela sempre a luzir
Bonde da Trilhos Urbanos
Vão passando os anos
E eu não te perdi
Meu trabalho é te traduzir

Caetano prefere a sugestão à nomeação em seu “gosto raro” pela cidade de Santo Amaro. Essa opção, segundo Mallarmé, vem da necessidade que o poeta, a partir do movimento simbolista, tem de “traduzir” a mensagem cifrada que descobre permanentemente em seu “eu

profundo” e com isso o poeta segue essa tradição ao reconhecer que “nomear” o objeto poético seria eliminar três quartos do prazer que é a felicidade de decifrá-lo paulatinamente.

Noutros termos: era preciso empregar uma linguagem indireta, que apenas sugerisse os conteúdos emotivos e sentimentais, sem narrá-los ou descrevê-los, e visse-os como imagens num espelho côncavo. Teria de ser uma linguagem especial, que insinuasse a múltipla essência das realidades mais fundas do “eu” sem lhes comprometer a integridade, uma “linguagem sugestiva, linguagem que estabelecesse entre a palavra e o objeto relações múltiplas, relações sugestivas”. (MOISÉS, 1967, p. 36)

É a recusa do modelo parnasiano – considerado sem procedimento estético por apresentar os objetos de modo direto – que leva o poeta, neste caso, Mallarmé, a crer que o sentido de “mistério” leva poeta e leitor a agirem como criadores nessa espécie de jogo sugestivo. Assim como foi para o Simbolismo, o objeto, em Caetano, não é o fim a que se propõe mas o meio de chegar ao abstrato que nessa perspectiva revela ser “intraduzível”, sendo o poema uma interação entre o símbolo e o mistério sugerido.

Rua da Matriz ao Conde
No trole ou no bonde
Tudo é bom de ver
São Popó do Maculelê
Mas aquela coisa certa
Não dá pra entender
O Apolo e o Rio Subaé

O poeta recorre a uma espécie de memória fotográfica que pressupõe uma combinação entre o representativo, o abstrato e o psicológico, ou seja, um Surrealismo revitalizado que se liberta das exigências lógico-rationais e vai além da consciência cotidiana, chegando ao inconsciente. É essa mistura de tendências, sem a dominância de um código sobre o outro, como se todos os códigos e sensibilidades, no fim, se encontrassem e se harmonizassem, independentemente de suas marcas históricas, segundo Danto, que faz de Caetano um contemporâneo. Essa “escrita automática” reflete um impulso criativo-artístico que se dá através do fluxo da consciência do poeta que lança sobre o poema. Além disso, o poema de Caetano reflete um texto que se aproxima dos cidadãos comuns.

Afirmar que o poeta só emprega palavras que já estavam nele não desmente o que se disse sobre as relações entre poema e linguagem comum. Para dissipar esse equívoco basta recordar que, por sua própria natureza, toda linguagem é comunicação. As

palavras do poeta são também as palavras de sua comunidade. Do contrário não seriam palavras. Toda palavra implica dois elementos: o que fala e o que ouve. O universo verbal do poema não é feito dos vocábulos do dicionário, mas dos vocábulos da comunidade. O poeta não é um homem rico em palavras mortas, mas em vozes vivas. Linguagem pessoal quer dizer linguagem comum revelada ou transfigurada pelo poeta. O mais elevado dos poetas herméticos assim definia a missão do poema: “Dar um sentido mais puro às palavras da tribo.” E isso é real até no sentido mais superficial da frase [...] (PAZ, 1982, p. 55-56)

Os termos “Krishna” e “vixe Maria” reproduzem uma rima parcial que provoca um efeito dissonante no ritmo do poema. Essa tensão dissonante realizada por Caetano em “Trilhos urbanos” é uma característica típica das artes modernas e foi se transformando em uma potência estranha, que se governa por leis próprias; eliminando, dessa forma, a dicotomia que relega a desordem à dissonância ao passo que carrega de garantias de segurança a consonância na poesia lírica.

Essa poesia dissonante da poesia moderna exprime-se ainda em outro aspecto. Assim, traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento lingüístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a *absurdidade*, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais e querem, freqüentemente, ser entendidas somente como tais. Entretanto, elas aparecem também nos conteúdos. (FRIEDRICH, 1991, p. 16)

O verso “Será que esses olhos são meus?” revela uma nova sensibilidade e visão das coisas, de que a cidade é símbolo, dirigindo a visão do poeta lírico. Desse modo, a reflexão sobre o sentimento de perda é retomada quando o poeta se questiona sobre o fato de que realmente são seus “olhos” que enxergam todo esse fragmentarismo. Esse espaço atemporal confirma as idéias de Paz ao se referir a um tempo onde todos os tempos e espaços confluem num aqui e agora. Ou seja, essa aceleração, na modernidade, é na verdade uma fusão dos tempos que aponta para uma perfeição que estaria no futuro.

Os lugares mencionados por Caetano não revelam um espaço objetivo; são cidades que se mostram sob um aspecto fragmentado através do flagrante de suas imagens essenciais para o poema e remetem, nas palavras de Candido⁵³, a um “saudosismo transfigurador” que se pode observar em “Saudosismo” (Eu, você, João/ Girando na vitrola sem parar/ E o mundo dissonante que nós dois/ Tentamos inventar tentamos inventar/ tentamos inventar).

⁵³ Ver: Candido, Antonio. *Os parceiros do rio bonito*. 6 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982, p. 193.

[...] o personagem de muitas canções é tangido, por circunstâncias da desorganização social, a deixar seu ambiente familiar e cordial e a rumar para o sul do país, em esperança de melhor futuro. Por isto, o *leitmotiv*, ao perfazer a situação circunstancial de Caetano, relata a senda migratória do sertanejo no seio da realidade brasileira. Reflete, sobretudo, os “trilhos urbanos”, o êxodo, os rumos, caminhos e descaminhos trilhados pelo nordestino – “nor-destino do Brasil” –, tal como, proverbialmente, dirá Caetano em “Épico”. (SANT’ANNA, 1985, p. 66-67)

O título do poema-canção “Trilhos urbanos”⁵⁴ trata da estação de trem e do bonde, por isso a canção fala de Trilhos Urbanos, por se tratar do nome da companhia existente em Santo

⁵⁴ Segundo Caetano Veloso, Santo Amaro da Purificação é quase na foz do rio Subaé, tanto que lá é comum que se diga “lá em cima, lá embaixo”, ou “fulano mora lá em cima, mora lá embaixo”, embora a região seja plana, pois a referência mais importante é o rio, de modo que as coisas ficam rio acima ou rio abaixo. O cais do Araújo Pinho de que fala a canção era um cais de rio que ficava mais próximo do mar, mas havia outros, todos importantes, pois eram atracadouros de grandes saveiros que traziam mercadorias, sobretudo cerâmica de Nazaré das Farinhas, ou passageiros. O rio era navegável por saveiros consideráveis, que vinham até dentro da cidade, no meio mesmo da cidade. Em *Capitães de areia*, de Jorge Amado, Pedro Bala pega um saveiro e vai sozinho para Santo Amaro, vem até o meio da cidade e fica no saveiro olhando as estrelas. O Jorge Amado escreveu isso em 1937, mas eu via esses saveiros chegarem quando era adolescente, com uns dezessete anos. O cais que recebia as cerâmicas de Nazaré ficava defronte do Clube Irapuru, onde havia funcionado o ginásio de Santo Amaro, um ginásio privado, antes do estadual ser inaugurado. Os saveiros atracavam junto da ponte sobre o Subaé, no local em que atualmente se chega quando se vem pela estrada de rodagem, onde também fica a estação de trem. Mais para baixo, passava o bonde, que era puxado a burro. Por isso a canção fala de Trilhos Urbanos, porque era esse o nome da companhia. Esses bondes eu usei até os dezenove anos, mais ou menos. Noutras cidades maiores, aquilo era uma coisa do século XIX, mas permaneceu em Santo Amaro, pois era lucrativo e atendia bem à população; não foram eletrificados e se mantiveram até meados dos anos 60. Santo Amaro também era ligada a Salvador por uma linha de navios, porque o rio Subaé abre num braço de mar já na ponta da cidade, e o bonde ia até o atracadouro do navio, o chamado Porto do Conde. O bonde era a única condução que levava quem chegava de navio ao centro da cidade. Entre uma coisa e outra havia uma usina de álcool, tirado da cana-de-açúcar dali. Em volta não existiam casas nem chão onde construir, pois era um manguezal, atravessado apenas pelos trilhos do bonde. O Porto do Conde, que era de cimento, deve estar lá, provavelmente em ruínas, porque não é usado há muitos anos. “Trilhos urbanos” é sobre essas viagens de bonde. A letra também faz referência a dois tamarindeirinhos que ficavam na beira do rio, no cais de Araújo Pinho, que morreram ou foram derrubados, e à visita que o imperador d. Pedro II fez à cidade (a rua lá de baixo, que ele certamente percorreu, passou a se chamar Rua do Imperador). Foi uma visita oficial a Santo Amaro, a primeira cidade a exigir, por meio de sua Câmara de Vereadores, a independência do Brasil, e Cachoeira, outra cidade heróica da independência. Em frente à casa de Araújo Pinho, que era a maior de todas, pois ele era o sujeito mais rico da cidade (a casa está lá, em ruínas, porque o Patrimônio não a salvou, nem a cidade a salvou), havia dois tamarindeiros. O que se diz, e se consolidou como um folclore, é que os cavalos do imperador ficaram amarrados ali, e mais, que ele saltou e fez xixi naquele lugar! Há também uma menção a Gal, por causa de um show dela que, no Rio, foi considerado o máximo. Chamava-se *Gal Tropical*. Eu e Dedé fomos ver. E não gostamos. Isso foi um problema para nós dois, porque a imprensa colocava o espetáculo nas alturas, todo mundo adorava, todos os nossos amigos; eu me lembro que Guilherme, que era o diretor, estava orgulhoso; lembro também que Regina Case achava que o show era o máximo, dizia que era a coisa mais linda do mundo, e todo mundo achava isso. E eu e Dedé não gostamos, achamos tudo posado, uma coisa falsa, e o jeito de cantar muito pré-marcado. Mas, afinal, repentinamente, tinha uma verdadeira epifania. Gal cantava “Balancê”! Mudava a roupa, vinha umas fitas coloridas, era uma coisa! Eu fiquei muito emocionado. E nós dois estávamos tão fragilizados por não termos gostado antes, que quando vimos aquele número, o “Balancê”, a escolha da música, o jeito que ela cantava, aquelas fitas coloridas, eu e Dedé choramos. Eu chorei tanto de emoção, mais de uma hora seguida, que não conseguia falar com Gal depois. E fiquei com aquilo na cabeça. Tinha sido quase que uma experiência mística. Daí eu falar disso na canção. A canção é isso: Santo Amaro, o cais, a “pena de pavão de Krishna”, “vixe Maria”, Nossa Senhora da Purificação, Gal cantando o “Balancê”, o bonde passando, tudo num momento só, atemporal, como num “cinema transcendental”, como se fosse uma experiência mística.

Amaro da Purificação, além de falar sobre as viagens de bonde. Portanto, segundo o próprio Caetano, a canção é isso: Santo Amaro, o cais, a “pena de pavão de Krishna”, “vixe Maria”, Nossa Senhora da Purificação, Gal cantando o “Balancê”, o bonde passando, tudo num momento só, atemporal, como num “cinema transcendental”, como se fosse uma experiência mística. (VELOSO, 2003, p. 70).

Nesta canção, depois de enumerar vários entretons de seu jeitinho afetivo (cordial) pelo lugar, e após vê-lo pintado com palavras e música, reluta o poeta-personagem em acreditar que sua visão contingente da cidade-natal seja um relato fiel: “Será que estes olhos são meus?” – pergunta o eu-lírico num dos versos da canção. É uma pergunta sem resposta, pois esta visão santamarense é purificada como imagem essencial e mítica da cidade relacionada com a infância, não podendo, por isto, ser localizada em um ponto específico do mapa geopolítico. Sintomaticamente, a revivência transfiguradora de Santo Amaro da Purificação, como realidade presentificada em liricidade. (SANT’ANNA, 1985, p. 68)

O poeta contrapõe passado e presente mítico através dos advérbios “longe” e “aqui” (Longe muito longe/Mas bem dentro aqui) e os recortes da cidade surgem como imagens surreais de uma memória atemporal que guarda, inclusive, suas lendas (Onde o imperador fez xixi); mostra o poeta como um propagador das imagens da cidade, com seu “gosto raro”, sua doce cidade que nem o tempo apaga pois o espaço é mítico, é memorial e atemporal. É o poeta estabilizado no curso da modernidade traduzindo os reflexos da cidade (Bonde da Trilhos Urbanos/Vão passando os anos/E eu não te perdi/Meu trabalho é te traduzir); isso mostra o quanto o poeta se debruça sobre as imagens saudosistas de uma espaço que, muitas vezes, não faz sentido mas que refletem a sensação de poder voltar no tempo. Além do mais, o próprio sujeito lírico questiona se essa visão das coisas são suas de fato (Será que esses olhos são meus?), reforçando as idéias de Friedrich, quando este sugere que a poesia, ao se referir a conteúdos – das coisas e dos homens – não as trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. (Cf. FRIEDRICH, 1991, p. 16).

Este poema – “Trilhos urbanos” – nos remete a outro de Caetano – “Motriz” – em que o eu lírico percorre de trem o interior da Bahia, indo de Santo Amaro da Purificação a Salvador, rememorando saudosamente sua cidade natal, mas num tom que é mais conformado ao estilo romântico. Ao contrário de “Trilhos urbanos” que adota um tom mais irreverente, “Motriz” apresenta um lirismo mais comportado, mais afeito à sensibilidade romântica.

Motriz

[...]

Em tudo a voz da minha mãe...

E a minha voz dela...

E a tarde dói...

[...]

Que voz... que dor...

Que doce amargo cada vez que o vento traz

[...]

Mas a voz diz

E que me faz,

E traz, capaz de ser feliz

[...]

E a penha – Motriz!

Motriz...

Motriz...

Sentindo-se deslocado no seu tempo e no seu espaço, o sujeito lírico busca um mecanismo de evasão que o leva a procurar paisagens novas, estranhas, exóticas. Neste sentido, o romantismo do sujeito lírico revela um indivíduo fragmentado, como se fosse apenas mais uma “peça” da engrenagem social, onde perde a sua individualidade. Esse desajuste conduz à dor e à aflição e leva ao gosto pela melancolia. Há, aí, em meio a uma sintaxe modernista, um tom saudosista, que contrasta com os poemas escolhidos para serem analisados nesta dissertação. Entretanto, isso revela que Caetano passeia por estilos, sem se deter especialmente em um em particular, definindo sua contemporaneidade. O Romantismo, aqui, é visto como um estado da alma ou uma posição diante do mundo que pode ser sinônimo de idealismo. Pode, portanto, ocorrer em qualquer período.

CONCLUSÃO

Finalmente, precipita-se no meio da multidão à procura de um desconhecido cuja fisionomia, apenas vislumbrada, fascinou-o num relance.

(Charles Baudelaire)⁵⁵

A poesia de Caetano Veloso compreende aquela noção de Danto de que a arte contemporânea não mais permite ser representada por narrativas mestras de modo algum, pois, segundo ele, a arte modernista não apenas chegara ao fim, mas que, agora, vivemos um momento, pelo menos na arte, de profundo pluralismo e total tolerância de diversidades estilísticas e de procedimentos literários. Nada está excluído. (Cf. DANTO, 2006, p. 16) Nessa linha de raciocínio, Caetano pertence a um grupo de artistas que surge para algo diferente – pós-moderno – cuja estrutura e forma ainda estão sendo compreendidas.

O fim da arte moderna, como sugere Danto, não leva, consigo, seu tema: “O que havia chegado a um fim era a narrativa, e não o tema da narrativa.” Portanto, Caetano recupera o tema da cidade, que fora marcante na modernidade, e atualiza-o como quem reconhece e domina os recursos de que serve a ponto de aceitá-los e representá-los liricamente ao apropriar-se desta e de outras dicções.

Essa arte contemporânea à qual pertence a obra de Caetano Veloso não apresenta aquela breve fórmula para propagar uma opinião ou mesmo uma marca mais precisa. Neste sentido, a arte do passado foi veementemente combatida pelos modernos ao passo que os contemporâneos – caso de Caetano – eximiram-se daquele sentimento de que era preciso se libertar do passado e do sentimento reivindicatório de que tudo fosse completamente diferente. Para Caetano, assim como os demais poetas contemporâneos, os estilos do passado estão disponíveis e cabe ao artista definir o uso que lhe dará. É certo que o espírito em que esta arte passada foi realizada não se encontra disponível. Inclusive, porque o modelo atual de arte é o da colagem. Dessa forma, a arte contemporânea não precisa ajustar-se completamente.

Caetano, convenientemente, toma para si diversos estilos à medida que o conceito desses estilos não compreende apenas o nome de um período estilístico como o modernismo, por exemplo, que se inicia no último terço do século XIX, ou mesmo que o maneirismo seja o nome de um período estilístico que se inicia no primeiro terço do século XVI. Neste sentido, Danto não

⁵⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

acredita que um estilo literário segue-se a outro, ou não meramente, pois um estilo é, acima de tudo, marcado por uma ascensão a um novo nível de consciência. Portanto, a representação mimética se tornou menos importante do que a reflexão sobre os meios e os métodos de representação.

Caetano Veloso transita livre e tranqüilamente entre os estilos porque, assim como na modernidade e, essencialmente, na contemporaneidade, não há uma noção temporal, para tanto, a poesia de Caetano comprova que “moderno” não é necessariamente “o mais recente” e que “contemporâneo” seja o que está acontecendo no presente momento. Sua poesia dialoga entre os tempos e nos traz uma noção mais completa de contemporâneo, pois, como sugere Danto, Caetano faz mais do que representar um certo estilo de arte, fornece-nos um estilo de usar estilos. Quando Caetano se apresenta como um “moderno”, por exemplo, isso é num sentido estilístico e não temporal.

A obra de Caetano se distancia daquela representação vaga e pseudo-mítica. Vai além, instaura idéias sistematizadas que vão de encontro à motivação intelectual e dialoga, paradoxalmente, mas não menos fecundamente, com o mercado e com o público popular. Sua obra se liga a temas visivelmente modernos que vão desde a visão cinematográfica à própria noção de crítica num texto poético que, algumas vezes, beira o experimentalismo. Seu canto espalha-se em reflexões que (des)constroem e desabrocham para os ritmos, as melodias e para um inclinar harmonioso. Além disso, percebe-se uma plasticidade no encadeamento das idéias instantâneas porque seu pensamento muda de direção constantemente: perde-se do ponto de partida e retorna a ele deixando marcas impressas no tempo, no espaço e na audição, remetendo-nos àqueles versos que outrora realizou Rimbaud, numa desordem aparente que se estrutura basicamente pelos significados isolados que cria.

Caetano produz um tipo de poesia que facilmente se pode compreender dentro dos moldes de certa noção de modernidade pois sua afirmação do eu poético finda por desenhar seu interlocutor e seu contexto. É bem verdade que o poema cantado de Caetano Veloso precisa ser pensado na seara da música, mas o trabalho poético desse artista conflui essas duas vertentes, desviando nosso olhar para a chamada série literária dada a singularidade com que esse poeta trabalha os deslocamentos conceituais e formais que são capazes de elevar ao extremo as dimensões estéticas.

Portanto, as canções, aqui, são vistas apartadas da continuidade melódica, a palavra poética que reclama nossa concentração na sua materialidade, na interrupção de seus versos e de suas estrofes. Percebe-se uma economia do mínimo em sua poesia e uma simplicidade extrema paralela a uma grande sofisticação formal. Sua modalidade literária e seu vocabulário sofisticado levam a uma simbolização que guarda uma tradição introjetada, negada, deformada que se estabelece por sobre àqueles escombros de vanguarda que tem como via de acesso a música moderna. Sua dissonância está relacionada ao fato de sua poesia ser devedora da modernidade. Mas, ao mesmo tempo, aponta para o distanciamento, indo em direção às artes mais violentas de vanguarda e à cultura pop.

O caráter tropicalista abre seu texto para experimentações vanguardistas e, conseqüentemente, rir dos procedimentos formais das vanguardas⁵⁶. Esse movimento proposto por Caetano e Gil, não apenas atua na produção da poesia dos anos já em fins da década de 60, mas também orientou os rumos desse procedimento poético nos anos 70 através da radicalização do processo de abertura do poema, os poetas que surgem nesse momento seguiram uma linha do que se fez no Tropicalismo, apostando na inserção do efêmero circunstancial num espaço que se pretendia estável e mais ou menos cerrado de poesia. Neste sentido, caminhou-se, com ímpeto, em direção a certa desintelectualização muito afim dos movimentos da chamada contracultura.

Suas letras contribuem tanto para a poesia escrita quanto para a canção, pois seus versos contêm uma acelerada pulsação, certa “colagem” e cosmopolitismo que dialoga com a tradição poética, lembrando a síntese alegórica de Oswald de Andrade, o lirismo cotidiano e irônico de Manuel Bandeira e o filtro da radicalidade construtiva de João Cabral. Seus temas representam a força motriz de criação literária: o canto, a música, o próprio sujeito, as indagações sobre o eu, o amor, amar, a mulher, o ciúme, outras cidades, a cidade, experimentações, o ludismo, a pesquisa da linguagem, o cinema, a literatura.

O leitor encontra nesta pesquisa um panorama da poesia contemporânea de Caetano e sua relação direta com a poesia moderna, numa tentativa de assinalar os traços da modernidade poética e uma contemporaneidade regida por esses traços que são nitidamente atualizados. Discutiu-se, primordialmente, o fazer poético de Caetano numa sociedade regida pelo consumismo. Neste contexto, a poesia de Caetano – e não apenas a sua – buscou trilhar caminhos

⁵⁶ Os tropicalistas operavam um retorno aos procedimentos mais radicais do modernismo dos anos 20 e dialogavam com a poesia concreta dos anos 50. (VELOSO, 2003, p.18)

que desviassem desse consumismo descartável que obriga a arte a prostrar-se antes mesmo de atingir seu ápice.

Para Rosenfield (1989), – com base em Ezra Pound – a modernidade se define como aquele momento em que o artístico e o ético se separam. Não caberia à arte dar lições de moral. Aliás, Oscar Wilde já dizia isso, no prefácio de *O retrato de Dorian Gray*: a arte é inútil, isto é, não se deixa levar por conteúdos morais. O que o moderno queria era criar uma utopia em cima do artístico. A arte me devolveria à vida, sob novas condições: destruir o mundo velho, moralmente velho, e construir um outro. Nisso aí é que se distingue o pós-moderno, que nem utopia quer construir mais. O moderno não quer restaurar as velhas utopias, mas viver uma utopia por meio da arte. O pós-moderno não quer nada. Além disso, Rosenfield fala da rejeição moderna do conceito de mimese vista vulgarmente como “imitação”. Não há o que imitar mais. O mundo se reconstrói no texto, que é o que lhe dá autonomia. E Caetano passa por todos esses estágios do pensamento artístico.

REFERÊNCIAS

- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BAUDELAIRE, Charles. “As Multidões”. In: *Charles Baudelaire, poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Kreiger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BRADBURY, Malcolm. *As cidades do modernismo*. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (Org.). *Modernismo: guia geral*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5 ed. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. (vol. 1) / 1750-1836.
- CARA, Salete. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1985.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook – Caetano Veloso*. 2 v. 5 ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.
- FONSECA, Heber. *Caetano, esse cara*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

- FOWLIE, Wallace. *Rimbaud e Jim Morrison: os poetas rebeldes*. Trad. Alexandre Feitosa Rosas. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.
- FRANCHETTI, Paulo Elias Allane; PÉCORA, Antônio Alcyr Bernardez. *Literatura comentada: Caetano Veloso*. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: II – da metade do século XIX a meados do século XX*. 2 ed., São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *O poético: magia e iluminação*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1989. – (Debates; v. 228)
- HYDE, G. M. *A poesia da cidade*. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (Org.). *Modernismo: guia geral*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- KARL, Frederick Robert. *O moderno e o modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- LIMA, Roberto Sarmiento. *Manuel Bandeira: o mito revisitado (uma leitura intertextual da poética da Modernidade)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.
- LOBO, Luiza FARIA & FARIA, Márcia Gonçalves S. (org.). *A poética das cidades*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- LUCCHESI, Ivo e DIEGUEZ, Gilda Korff. *Caetano. Por que não?: uma viagem entre a aurora e a sombra*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1993.
- MACHADO, Gláucia Vieira. *Todas as horas do fim: sobre a poesia de Torquato Neto*. Maceió: EDUFAL, 2005.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topobooks, 1997.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. 2. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PERRONE-MOSIÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- POE, Edgar Allan. “O Homem das Multidões”. In: *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2001. p. 392-400.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 7. ed. Trad. Augusto de Campos & José Paes. São Paulo: Cultrix, 1988.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-Modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1995.
- RIBEIRO NETO, Amador. *Caetano Veloso, compositor neobarroco*. PUC/SP: 1999.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *A linguagem liberada: estética, literatura, psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- SANT’ANNA, Romildo. “Caetano: viagens e trilhos urbanos”. In: *Poesia e música*. Carlos Daghlían (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SANT’ANNA, Romildo. “Sampa, uma parada”. In: DAGHLÍAN, Carlos. (Org.) *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Col. Debates)
- SANT’ANNA, Romildo. “Sampa, uma parada”. In: *Poesia e música*. Carlos Daghlían (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição das canções do Brasil*. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2002.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- VELOSO, Caetano. *Letra só*. [FERRAZ, Eucanaã. (Org.)] São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. [FERRAZ, Eucanaã. (Org.)] São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. São Paulo: Cultrix, 1967.

TRABALHOS SOBRE CAETANO VELOSO

ALMEIDA NETO, Carlos Guimarães de. *Trajatória e afirmação: identidade cultural em Mário de Andrade e Caetano Veloso*. PUC/RJ: 2003.

ANDRADE JÚNIOR, Nivaldo Vieira de. *A música popular na formação da imagem da cidade brasileira: a tropicália e o espaço urbano contemporâneo*. I ENECULT/PPGAU/FAUFBA: 2005.

BIANCHETTI, Simone Menegale. *Referência e intertexto na poesia de Caetano Veloso*. UnB/Departamento de Teoria da Literatura: 1993.

GONÇALVES, João Carlos. *O estranho estrangeiro de Caetano Veloso*. PUC/SP: 1993.

LIMA, Marco Antonio Pires. *Caetano Veloso*. UnB/Dep. de Comunicação: 1997.

LONTRA, Hilda Orquídea Hartmann. *O tropicalismo e a vanguarda poética brasileira: análise de poemas de Caetano Veloso e Gilberto Gil*. PUC/RS. Inst. de Letras e Artes: 1983.

MELLO, Glaucia Boratto Rodrigues de. *Caetano Veloso*. UFPE/CFCH. Departamento de Ciências Sociais: 1993.

MOLINA, Marcia Antonia Guedes. *(En)cantando, desvendando: um estudo lingüístico de canções de Caetano Veloso*. PUC/SP: 1993.

MOUSQUER, Antônio Carlos. *A caminhada poética de Caetano Veloso: 1967-1991*. PUC/RS. Inst. de Letras e Artes: 1993.

NERCOLINI, Marildo José. *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*. UFRG/PPGS: 1997.

NEVES, Ana Maria Felipini. *Caetano Veloso, o vate tropical*. Universidade Estadual Paulista: 1995.

RIBEIRO NETO, Amador. *Caetano Veloso, compositor neobarroco*. PUC/SP: 1999.

SANTUZA, Cambraia Neves Ribeiro. *Objeto não identificado: a trajetória de Caetano Veloso*. UFRJ: 1988.

DISCOGRAFIA DE CAETANO VELOSO EM ORDEM CRONOLÓGICA

- VELOSO, Caetano & [COSTA, Gal]. *Domingo*. Philips, 1967.
- VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso (1967)*. Philips, 1967.⁵⁷
- VELOSO, Caetano. *Tropicália ou Panis et Circencis*. Philips, 1968.
- VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso (1969)*. Philips, 1969.
- VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso (1971)*. Polygram, 1971.
- VELOSO, Caetano & [GIL, Gilberto]. *Barra 69*. Polygram. 1972
- VELOSO, Caetano. *Transa*. Polygram, 1972.
- VELOSO, Caetano. *Caetano e Chico – juntos e ao vivo*. Polygram, 1972.
- VELOSO, Caetano. *Araçá Azul*. Polygram, 1972.⁵⁸
- VELOSO, Caetano & [COSTA, Gal / GIL, Gilberto]. *Temporada de verão – ao vivo na Bahia*. Polygram, 1974.
- VELOSO, Caetano. *Jóia*. Polygram, 1975.
- VELOSO, Caetano. *Qualquer coisa*. Polygram, 1975.
- VELOSO, Caetano [Doces Bárbaros]. *Doces bárbaros*. Polygram, 1976.
- VELOSO, Caetano. *Bicho*. Polygram, 1977.
- VELOSO, Caetano. *Caetano... muitos carnavais....* Polygram, 1977.
- VELOSO, Caetano & [BETHÂNIA, Maria]. *Maria Bethânia e Caetano Veloso ao vivo*. Polygram, 1978.
- VELOSO, Caetano. *Muito (Dentro da estrela azulada)*. Polygram, 1978.
- VELOSO, Caetano. *Cinema transcendental*. Polygram, 1979.
- VELOSO, Caetano. *Outras palavras*. Polygram, 1981.
- VELOSO, Caetano. *Cores, nomes*. Polygram, 1982.
- VELOSO, Caetano. *Uns*. Polygram, 1983.
- VELOSO, Caetano. *Velô*. Polygram, 1984.
- VELOSO, Caetano. *Caetano totalmente demais ao vivo*. Polygram, 1986.
- VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso (1986)*. Polygram, 1986.

⁵⁷ As discografias trazem, quase sempre, a data 1968. Caetano Veloso, no entanto, confirma que o disco estava inteiramente pronto em 1967.

⁵⁸ Embora as discografias apresentem 1973 como data do disco, tanto Caetano como a gravadora Universal ratificam que a *label copy* do LP estava completa já em novembro de 1972. Portanto, 1973 é apenas o ano de comercialização de *Araçá azul*.

VELOSO, Caetano. *Caetano*. Polygram, 1987.

VELOSO, Caetano. *Estrangeiro*. Polygram, 1989.

VELOSO, Caetano. *Circuladô*. Polygram, 1989.

VELOSO, Caetano. *Circuladô vivo*. Polygram, 1992.

VELOSO, Caetano & [GIL, Gilberto]. *Tropicália 2*. Polygram, 1993.

VELOSO, Caetano. *Fina estampa*. Polygram, 1994.

VELOSO, Caetano. *Fina estampa – ao vivo*. Polygram, 1995.

VELOSO, Caetano. *Tieta do agreste*. Polygram, 1996.

VELOSO, Caetano. *Livro*. Polygram, 1997.

VELOSO, Caetano. *Prenda minha*. Universal, 1998.

VELOSO, Caetano. *Omaggio a Frederico e Giulietta – ao vivo*. Universal, 1999.

VELOSO, Caetano. *Noites do norte*. Universal, 2000.

VELOSO, Caetano. *Noites do norte ao vivo*. Universal, 2001.

VELOSO, Caetano & [MAUTNER, Jorge]. *Eu não peço desculpa*. Universal, 2002.

VELOSO, Caetano. *A foreign sound*. Universal, 2004.

VELOSO, Caetano. *Onqotô*. Independente, 2005.

VELOSO, Caetano. *Cê*. Universal, 2006.

VELOSO, Caetano. *Cê ao vivo*. Universal, 2007.

ANEXOS

ANEXO 1

London, London (1970)

I'm wandering round and round nowhere to go
I'm lonely in London London is lovely so
I cross the streets without fear
Everybody keeps the way clear
I know, I know no one here to say hello
I know they keep the way clear
I am lonely in London without fear
I'm wandering round and round here nowhere to go

While my eyes
Go looking for flying saucers in the sky

Oh Sunday, Monday, Autumm pass by me
And people hurry on so peacefully
A group approaches a policeman
He seems so pleased to please them
It's good at least to live and I agree
He seems so pleased at least
And it's so good to live in peace and
Sunday, Monday, years and I agree

While my eyes
Go looking for flying saucers in the sky

I choose no face to look at
Choose no way
I just happen to be here
And it's ok
Green grass, blue eyes, gray sky, God bless
Silent pain and happiness
I came around to say yes, and I say

But my eyes
Go looking for flying saucers in the sky

(VELOSO, 2003, p. 195-196)

ANEXO 2

Adeus, meu Santo Amaro (1971)

Adeus, meu Santo Amaro
Que eu dessa terra vou me ausentar
Eu vou para Bahia
Eu vou viver, eu vou morar
Eu vou viver, eu vou morar
Adeus meu tempo de chorar
E não saber porque chorar
Adeus, minha cidade
Adeus, felicidade
Adeus, tristeza de ter paz
Adeus, não volto nunca mais
Adeus, eu vou me embora
Adeus e canto agora
O que eu cantava sem chorar

(VELOSO, 2003, p. 30)

ANEXO 3

Sampa (1978)

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
Da dura poesia concreta de tuas esquinas
Da deselegância discreta de tuas meninas
Ainda não havia para mim Rita Lee
A tua mais completa tradução
Alguma coisa acontece no meu coração
Que só quando cruza a Ipiranga e avenida São João

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
E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho
Nada do que não era antes quando não somos mutantes
E foste um difícil começo
Afasto o que não conheço
E quem vem de outro sonho feliz de cidade
Aprende depressa a chamar-te de realidade
Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso

Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas
Da força da grana que ergue e destrói coisas belas
Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas
Eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços
Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva
Pan-Américas de Áfricas utópicas, tûmulo do samba
Mas possível novo quilombo de Zumbi
E os Novos Baianos passeiam na tua garoa
E novos baianos te podem curtir numa boa

(VELOSO, 2003, p. 198-199)

ANEXO 4

Meu Rio

Perto da favela do Muquiço
Eu menino já entendia isso
Um gosto de Susticau
Balé no Municipal
Quintino:
Um coreto
Entrevisto do passar do trem
Nós nos lembramos bem
Baianos, paraenses e pernambucanos:
Ar morno pardo parado
Mar pérola
Verde onda de cetim frio
Meu Rio
Longe da favela do Muquiço
Tudo no meu coração
Esperava o bom do som: João
Tom Jobim
Traçou por fim
Por sobre mim
Teu monte-céu
Teu próprio deus
Cidade
Vista do outro lado da baía
De ouro e fogo no findar do dia
Nas tardes daquele então
Te amei no meu coração
Te amo
Em silêncio
Daqui do Saco de São Francisco
Eu cobiçava o risco
Da vida
Nesses prédios todos, nessas ruas
Rapazes maus, moças nuas
O teu carnaval
É um vapor luzidio
E eu rio
Dentro da favela do Muquiço
Mangueira no coração
Guadalupe em mim é Fundação
Solidão
Maracanã
Samba-canção
Sem pai nem mãe
Sem nada meu
Meu Rio

(VELOSO, 2003, p. 213-214)

APÊNDICE

NOS LIMITES CULTURAIS DE CAETANO VELOSO

As primeiras impressões musicais surgem antes mesmo de Caetano ter qualquer consciência do que vem a ser música de fato. Segundo consta, Caetano, ao ouvir a música “Maria Bethânia”⁵⁹, de Capiba, gravada por Nelson Gonçalves, sugerira que sua ilustre irmã fosse chamada pelo mesmo nome da canção. Isso já nos revela a relação de Caetano com a música mesmo sem domínio de sua significação. Não raro era o seu gosto pela arte de uma forma geral ao passo que se deparava com a obra de artistas que marcaram a tradição do nosso cancioneiro popular como Luiz Gonzaga, Noel Rosa e tantos outros, além disso, a cidade se apresentava híbrida com seus sambas e seus terreiros.

Desde cedo, Caetano pôde desfrutar das imagens citadinas que compõem os grandes centros urbanos e absorveu, com isso, o espírito do artista cosmopolitista. Seu deslocamento de Santo Amaro da Purificação para Salvador coincide com o surgimento da Bossa Nova e do Cinema Novo que intensificam seu interesse pela música, o cinema e o teatro sob a influência de nomes como João Gilberto e Glauber Rocha. Em 1961, então com 19 anos, Caetano exerce uma de suas muitas aptidões artísticas e passa a escrever críticas de cinema sendo dirigido por Glauber Rocha no “Diário de Notícias”. Nessa mesma época, aprende a tocar violão, conhece Gilberto Gil cuja referencia vinha de suas aparições na TV e que resultaram na célebre frase de sua mãe, dona Cano, dizendo: “Caetano, venha ver o preto que você gosta.”

⁵⁹ “Pouco antes de eu completar quatro anos de idade, nasceu nossa irmã mais nova, para quem eu escolhera o nome de Maria Bethânia, por causa de uma bela valsa do compositor pernambucano Capiba, que começava com estas linhas majestosas e, à época, indecifráveis para mim: "Maria Bethânia, tu és para mim / a senhora do engenho", e era grande sucesso na segunda metade da década de 40, na voz potente de Nelson Gonçalves. Naturalmente todos achavam graça no fato de eu saber cantar canções de gente grande, e mais ainda na minha determinação de nomear minha irmãzinha segundo uma dessas canções. Mas ninguém se sentia com coragem de realmente pôr esse nome "tão pesado" num bebê. Como havia várias outras sugestões (iam de Cristina a Gislaïne), meu pai resolveu escrever todos os nomes em pedacinhos de papel que, depois de dobrados, ele jogou na copa de meu pequeno chapéu de explorador e me deu para tirar na Sorte. Saiu o da minha escolha. Meu pai então pôs um ar resignado (que era uma ordem para que todos também se resignassem) e disse: "Pronto. Agora tem que ser Maria Bethânia". E saiu para registrar a recém-nascida com esse nome. Recentemente, ouvi de minhas irmãs mais velhas uma versão que diz que meu pai escrevera Maria Bethânia em *todos* os papéis. Não é de todo improvável. E, de fato, na expressão resignada de meu pai era visível - ainda hoje o é, na lembrança - um intrigante toque de humor. Mas, embora me encha de orgulho o pensamento de que meu pai possa ter trapaceado para me agradar, eu sempre preferi crer na autenticidade do sorteio: essa intervenção do acaso parece conferir mais realidade a tudo o que veio a se passar desde então, pois ela faz crescerem ao mesmo tempo as magias (que nos dão a impressão de se excluírem mutuamente) do presságio e da unicidade absolutamente gratuita de cada acontecimento.” (VELOSO, 1997, p. 54-55)

Já cursando a Faculdade de Filosofia na UFBA, realiza seu primeiro trabalho como músico ao assinar a trilha sonora das peças “O boca de ouro”, de Nelson Rodrigues e “A exceção e a regra”, de Brecht.

Em 1964, a reunião dos artistas que mais tarde seria denominado “Os doces bárbaros” (Caetano, Gil, Gal e Bethânia) uniram-se a Tom Zé, outro importante artista que traduzirá o movimento tropicalista, para se apresentarem no show “Nós, por exemplo” que marcará a forma como o grupo se apresentará no Rio e em São Paulo. O encontro de Caetano com João Gilberto é também marcado pela sua saída do curso de Filosofia e da Bahia para acompanhar a irmã convidada a substituir a cantora Nara Leão no show “Opinião”, no Rio de Janeiro. Em 66, a “Revista Civilização” publica, em seu sétimo número, um depoimento de Caetano em que trata da linha evolutiva da música popular brasileira a partir da Bossa Nova.

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias de sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompas, sétimas, nonas e tem samba. Aliás, João Gilberto é para mim exatamente o momento em que isso aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação no dar-um-passo-à-frente, da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música popular brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça (pouca gente conhece) sugeriam esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral. (CAMPOS, 1978, p. 63)

É o primeiro momento em que Caetano se mostra como um escritor-crítico, alguém que pensa a arte. No mesmo ano, estréia nos festivais com a música “Boa Palavra”, interpretada por Maria Odette, que se classifica em quinto lugar no Festival Nacional da Música Popular, da TV Excelsior. Com a música “Um dia”⁶⁰, ganha o prêmio de melhor letra no segundo Festival da Música Popular, da TV Record.

⁶⁰ “[‘Um dia’] É sobre querer voltar para Salvador. Quando compus os versos ‘no rastro do meu caminho/no brilho longo dos trilhos/na correnteza do rio/vou voltando pra você’, eles ecoavam, para mim, a letra lusitana escrita para ‘Mãe Preta’, que é o ‘Barco negro’*, que fala ‘no vento que lança areia nos vidros, na água que canta, no fogo mortiço, no calor do leito, nos barcos vazios, dentro do meu peito estás sempre comigo’.” (VELOSO, 2003, p. 71)

* “Barco negro” é a versão do poeta português David Mourão-Ferreira para a música de Caco Velho e Piratini. Apareceu pela primeira vez no filme *Os amantes do Tejo*, de Henri Verneuil, produção francesa rodada em Lisboa e Paris, com Daniel Gélin e Trevor Howard. No filme Amália Rodrigues interpreta um pequeno papel e canta, além de “Barco negro”, “Canção do mar”.

Antes de o tropicalismo ganhar corpo e nome, Augusto, tendo ouvido Maria Odette cantar “Boa palavra” no festival da TV Excelsior, e, por outro lado, tendo lido minha intervenção num debate sobre música popular na *Revista Civilização Brasileira*, no qual eu insistia na ênfase sobre João Gilberto e preconizava a “retomada da linha evolutiva” que este representava, escreveu um artigo chamado “Boa palavra sobre a música popular”, saudando minha chegada no cenário da MPB como um fato auspicioso. (VELOSO, 1997, p. 208)

Em 1967, Caetano compõe a trilha do filme “Proezas de Satanás na terra do leva-e-traz”, de Paulo Gil Soares; lança seu LP de estréia, *Domingo*, dividido com Gal Costa. Na contracapa do álbum, Caetano já demonstra sua filiação à Bossa Nova, entretanto, Caetano avisa:

Acho que cheguei a gostar de cantar essas músicas porque minha inspiração agora está tendendo para caminhos muito diferentes dos que segui até aqui. Algumas canções deste disco são recentes (“Um dia”, por exemplo), mas eu já posso vê-las todas de uma distância que permite simplesmente gostar ou não gostar, como de qualquer canção. A minha inspiração não quer mais viver apenas da nostalgia de tempos e lugares, ao contrário, quer incorporar essa saudade num projeto de futuro. Aqui está – acredito que gravei este disco na hora certa: minha inquietude de agora me põe mais à vontade diante do que já fiz e não tenho vergonha de nenhuma palavra, de nenhuma nota. (VELOSO, 2005, p. 203)

Caetano e Gil apresentam-se no terceiro Festival da Música Popular Brasileira da TV Record: Caetano, com “Alegria, alegria”; Gil, com “Domingo no parque” que ficam, respectivamente, em quarto e segundo lugares. No mesmo ano, “Alegria, alegria” é lançada em compacto simples. Surge o Tropicalismo, movimento de vanguarda que aplica e atualiza, num contexto de massa, a filosofia antropofágica do modernista Oswald de Andrade. Na imprensa, Augusto de Campos saúda o grupo baiano que o promove. Enquanto isso, Caetano organiza o movimento cantando a canção-manifesto “Tropicália”.

O segundo manifesto, o *Antropófago*, desenvolve e explicita a metáfora da devoração. Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou nas palavras de Haroldo de Campos, “assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação”. Oswald subvertia a ordem de importação perene – de formas e fórmulas gastas – (que afinal se manifestava mais como má seleção das referências do passado e das orientações para o futuro do que comedida da força criativa dos autores) e lançava o mito da antropofagia, trazendo para as relações culturais internacionais o ritual canibal. A cena da deglutição do padre d. Pero Fernandes Sardinha pelos índios passa a ser a cena inaugural da cultura brasileira, o próprio fundamento da nacionalidade. A idéia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas como uma luva. Estávamos comendo os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma

formulação sucinta e exaustiva. Claro que passamos a aplicá-la com largueza e intensidade, mas não sem cuidado, e eu procurei, a cada passo, repensar os termos em que a adotamos. (VELOSO, 1997, p. 247-248)

O primeiro álbum individual *Caetano Veloso*, de 1968, traz os clássicos “Alegria, alegria”, “Tropicália”, “Soy loco por ti, América” (de Gil e Capinan), “No dia em que vim me embora” e “Superbacana”. No mesmo ano, lança, num compacto simples, a leitura tropicalista da antiga “Yes, nós temos bananas”, de João de Barro e Alberto Ribeiro. O álbum *Tropicália ou panis et circense* é lançado coletivamente: Caetano, Gil, Gal e Tom Zé, além dos maestros e arranjadores eruditos Rogério Drupat e Júlio Medaglia. Marcaram presença, também, os poetas-letristas tropicalistas Torquato Neto, piauiense, e Capinan, baiano. Acontece a antológica vaia ao se apresentar com a canção “É proibido proibir”, na eliminatória paulista do terceiro Festival Internacional da Canção (FIC), da TV Globo, no teatro da PUC/SP. Vestido de roupa de plástico, Caetano lança, de improviso, um discurso contra a platéia e o júri. “Vocês não estão entendendo nada”⁶¹, grita. A canção é desclassificada e sai em compacto simples. No quarto Festival da Música Popular Brasileira, Gal se apresenta com “Divino maravilhoso”⁶², parceria de Caetano e

⁶¹ “Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado. São a mesma juventude que vai sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, absolutamente nada! Hoje não tem Fernando Pessoa! Eu hoje vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura do festival, não com o medo que o Sr. Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir esta estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu, não foi ninguém. Foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora! Vocês não dão para entender! Mas que juventude é essa? (gritos) Vocês jamais conterão ninguém! Vocês são iguais sabe a quem? (tem som no microfone?) Vocês são iguais sabe a quem? Aqueles que foram a Roda Viva e espancaram os atores... Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada! E por falar nisso: VIVA CECILDA BEKER! VIVA CECILDA BEKER! Eu tinha me comprometido em dar esse VIVA aqui, não tem nada a ver com vocês! O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira! Mas eu e o Gil já abrimos o caminho, o que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique! Eu não tenho nada a ver com isso! Nada a ver com isso! Gilberto Gil! Gilberto Gil está comigo pra nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil! Acabar com tudo isso de uma vez! Nós entramos em festival pra isso! Não é Gil? Não fingimos, não fingimos, aqui, que desconhecemos o que seja festival não! Ninguém nunca me ouviu falar assim! Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas, e vocês? E vocês? Se vocês... se vocês em política forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! Junto com ele, tá entendendo? E quanto a vocês... (incompreensível). O júri é muito simpático mas é incompetente. DEUS ESTÁ SOLTO! (Me dê um beijo, meu amor/Eles estão nos esperando/Os automóveis ardem em chamas/Derrubar as prateleiras/As estantes, as estátuas/As vidraças, louças, livros, sim/E eu digo sim/E eu digo não/E eu digo não ao não/E eu digo/É proibido proibir/É proibido proibir/É proibido proibir/É proibido proibir/É proibido proibir/É proibido proibir) Fora do tom, sem melodia! Como é júri? Não acertaram? Qualificaram a melodia do Gilberto Gil e ficaram por fora! Juro que o Gil fundiu a cuca de vocês! Chega!”

⁶² “É muito política, do período das passeatas, da preparação para a luta clandestina. Foi feita com muita consciência. Muitos não entenderam, achavam que os tropicalistas eram alienados porque não fazíamos o papel do esquerdista convencional. Mas acho que as pessoas da esquerda convencional estavam certas, porque eu realmente não me identificava com elas, embora me identificasse com alguma coisa da esquerda. Eu me sentia à esquerda, sim, mas

Gil, que fica em terceiro lugar. No mesmo festival, Caetano defende, como interprete, “Queremos guerra”, de Jorge Bem. É lançado, pela Tupi de São Paulo, o programa de vanguarda *Divino, maravilhoso* com todo o grupo tropicalista. Um compacto duplo é lançado e inclui a gravação de “A voz do morto”⁶³, samba censurado e com o disco recolhido das lojas. Em dezembro de 68, Caetano lança “Atrás do trio elétrico”, de sua autoria, e “Torno a repetir”, de domínio público, em compacto simples. O programa *Divino, maravilhoso* tem suas últimas apresentações pois o terror sinaliza para Caetano e Gil com o Ato Institucional nº 5, que pôs fim à liberdade artística no Brasil. Caetano e Gil são presos em São Paulo sob o pretexto de terem desrespeitado o hino nacional e a bandeira brasileira. São levados para o quartel do Exército de Marechal Deodoro, no Rio, e têm suas cabeças raspadas.

O discurso que improvisei (eu estava tão excitado nos dias que precederam essa segunda apresentação, que nem era capaz preparar mentalmente uma fala ordenada: as idéias de coisas para dizer se sucediam numa velocidade estonteante) foi moldado pelo sentimento que me inspiravam as caras que eu via na platéia, sua raiva e sua tolice. Na verdade essas caras tinham desaparecido quase todas, pois logo que os Mutantes iniciaram a introdução a maioria esmagadora dos assistentes voltou-se de costas para o palco numa demonstração um tanto assustadora (em retrospecto, admirável em seu ineditismo), no que foram prontamente imitados pelos Mutantes, que passaram a tocar de costas para a platéia. Quando, em substituição à declamação do poema de Pessoa, comecei a falar (a urrar, seria mais adequado dizer) de improviso, alguns expectadores, depois praticamente todos, viram-se de frete para ver o que estava se passando. À medida que os rostos curiosos – mas nem por isso livres do ódio que os fizera desaparecer – ressurgiam, minha ira e meu confuso entusiasmo cresciam e, numa voz a um tempo descontroladamente insegura e confiantemente profética, eu disse: “Essa é a juventude que diz que quer tomar o poder? Se vocês forem em política como são em estética, estamos fritos. (VELOSO, 1997, p. 302-303)

No carnaval de 69, na quarta-feira de cinzas, Caetano e Gil são soltos e seguem para Salvador e precisam se manter confinados, sem aparições em público ou mesmo dar declarações. Caetano prepara as bases de voz e violão para lançar o seu álbum *Caetano Veloso* e realiza dois shows de despedida no Teatro Castro Alves. Em seguida, partem, Caetano e Gil, com suas

tinha muitos problemas com todo o pessoal de esquerda. Tinha e tenho, ainda hoje. Naquela época, tais dificuldades pareciam maiores porque eles não aceitavam o que eu estava apresentando como contribuição para a luta de esquerda. Mas, hoje, acho que eram coisas realmente diferentes, e que, numa certa medida, eles tinham razão, porque, embora em “Divino maravilhoso” e outras canções eu tivesse relativamente apoiando as insinuações de luta clandestina, cuja coragem, heroísmo e idealismo eu louvo, naquela época – e hoje tenho ainda mais certeza disso – não tinha simpatia pela instauração, através de uma revolução, de uma ditadura do proletariado.” (VELOSO, 2003, p. 35)

⁶³ A primeira gravação data de 1968, na voz de Aracy de Almeida. A canção foi gravada por Caetano no mesmo ano, em compacto duplo, no qual é acompanhado por Os Mutantes (Lado A: “A voz do morto”, “Baby”; Lado B: “Saudosismo”, “Marcianita”).

respectivas esposas, as irmãs Dedé e Sandra Gadelha, para o exílio na Inglaterra. O show, de gravação precária, transformar-se-á no disco *Barra 69*, lançado em 1972. O álbum *Caetano Veloso* é o único da discografia de Caetano que não traz uma foto sua na capa, que é toda branca e apenas com a assinatura do artista, impossibilitado de aparecer com o novo visual e dar qualquer explicação real do acontecido. Neste álbum, há, entre outras, “Atrás do trio elétrico”, “não identificado” e “Carolina”, de Chico Buarque. No mesmo ano, lança o compacto simples com “Charles anjo 45”, de Jorge Bem, e “Não identificado”.

Em 1970, em Londres, Caetano envia artigos para o tablóide carioca *O Pasquim* e canções novas para intérpretes como Gal Costa, que recebeu “London, London”, Maria Bethânia que recebeu “A tua presença”, Elis Regina (“Não tenha medo”), Erasmo Carlos (“De noite na cama”) e Roberto Carlos (“Como dois e dois”). Caetano começa a se apresentar por palcos da Inglaterra e de outros países da Europa e lança seu primeiro álbum concebido e gravado no exílio, *Caetano Veloso*, que traz seis canções escritas em inglês – entre elas, “London, London”, “Maria Bethânia” – e uma regravação de “Asa branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. A gravação de “Asa branca” exprime a profunda tristeza vivida pelo artista em estar longe do Brasil. À época, uma canção de muito sucesso, “I don't want to stay here / I wanna to go back to Bahia”, de Paulo Diniz, feita para Caetano, dizia: “Quero voltar pra Bahia”.

Depois de passar quatro meses confinados em Salvador, Gil e eu fomos convidados a deixar o país. Essa decisão terrível foi resultado das conversas de Gil com o coronel Luís Artur, chefe da Polícia Federal na Bahia, a quem tínhamos deveras de nos apresentar diariamente durante o período de confinamento e cuja simpatia Gil conquistara por causa da aparente afinidade entre seus novos interesses religiosos e o espiritismo do coronel (os militares brasileiros tradicionalmente de formação positivista, tornaram-se, em grande número, kardecistas – não poucos combinando Allan Kardec com Auguste Comte). Sem direito a aparições públicas, não ganhávamos dinheiro suficiente para sustentar as famílias. No fim do segundo mês, Gil começou a pedir ao coronel que intercedesse em nosso favor junto a seus superiores no Rio e em Brasília, o coronel, que desde nossa chegada externara desaprovação ao fato de lhes termos sido entregues sem nenhum papel que documentasse nosso “processo” ou mesmo nossa prisão, empenhou-se em nos ajudar. Seus reiterados pedidos de que nos deixassem trabalhar encontrou como resposta a sugestão de nossa saída do país. Tendo prendido dois emergentes astros da música popular a quem raspavam os cabelos famosos, temendo que eles se tornassem, depois da prisão injustificada, inimigos mais ferozes do que os tinham suposto – e inimigos com poderes sobre a opinião pública –, os militares ficaram sem saber o que fazer com eles. O exílio, imposto com a mesma grosseira informalidade da prisão, foi a solução que lhes pareceu inteligente. (VELOSO, 1997, p. 413-414)

Em 71, Caetano recebe permissão para voltar ao Brasil por um mês a pretexto de comparecer à missa de quarenta anos de casamento de seus pais. Em sua chegada, no Rio, é

interrogado e recebe um pedido para que faça uma canção de elogio à rodovia Transamazônica, em construção, no período do governo mais ditatorial do regime militar: o governo Médici. Seu primeiro disco em inglês é lançado no Brasil pela Philips e, em outra ocasião, Caetano retorna ao Brasil para visitar a família na Bahia e apresentar-se na TV Globo e na TV Tupi, juntamente com Gal, em um programa com João Gilberto. Neste segundo retorno, aproveita para deixar um frevo novo para o carnaval de 72: “Chuva, suor e cerveja”. De volta a Londres, grava e lança o álbum *Transa*, com cinco músicas em inglês, “Triste Bahia” (sua musicalização de trecho de um soneto do poeta barroco baiano Gregório de Mattos) e “Mora na filosofia”, de Monsueto Menezes. Lança, também, o compacto duplo *O carnaval de Caetano* com cinco músicas, entre elas, “Chuva, suor e cerveja”.

Quando meus pais iam fazer quarenta anos de casados, Bethânia conseguiu das autoridades militares brasileiras uma permissão especial para eu entrar no país. Ao desembarcar no Rio, fui separado de Dedé por três homens que saíram de um fusca estacionado junto à escada do avião. Eram militares à paisana. Eles me levaram para um apartamento na avenida Presidente Vargas e ali me interrogaram e ameaçaram por três horas. Tive muito medo, muita angústia. Diante de um gravador de rolo ligado (onde terão ido parar essas fitas?), os homens que me levaram – mais os que estavam à minha espera (todos se identificaram como oficiais, mas usavam roupas civis) – exigiram que eu compusesse uma canção de propaganda da Transamazônica, a estrada que o governo militar começava a construir e que era um dos símbolos do “Brasil Grande”, declinaram a lista dos artistas meus colegas que estavam colaborando com eles (inclusive, segundo eles, como denunciante de subversivos), pediram esclarecimentos sobre minhas relações com Violeta Gervaiseau e os Arraes no exílio e, quando eu já tinha conseguido me desobrigar de compor sobre a Transamazônica, impuseram as condições de minha estada de um mês: eu teria que seguir logo para Salvador, onde devia permanecer (e de onde não podia sair) até a volta para Londres; estava proibido de cortar o cabelo ou fazer a barba enquanto estivesse em território nacional (temiam que parecesse obra deles); não podia recusar entrevistas com a imprensa, mas teria que dá-las por escrito e submetê-las a leitura prévia por parte de agentes federais que me vigiarão durante toda a estadia; finalmente, era obrigado a fazer duas apresentações na TV, uma no programa do Chacrinha e outra no *Som Livre, Exportação*, novo musical da TV Globo, para que “tudo parecesse normal”. (VELOSO, 1997, p. 452-453)

No início de 72, Caetano retorna, em definitivo, para o Brasil. É lançado o álbum *Barra 69*, em fevereiro, e *Transa*, em março, no Brasil. Um show com Gil no Teatro Municipal, do Rio, marca o retorno do exílio; outro, individual, marca a estréia de Caetano no Tuca, em São Paulo, e percorre outras grandes cidades do país. Caetano apresenta-se com novo visual e choca parte do público imitando os trejeitos de Carmem Miranda. Após a turnê, lança um compacto simples, com Gil, contendo as faixas “Cada macaco no seu galho”, de Riachão e “Chiclete com banana”, de Gordurinha e Almira Castilho. A partir do segundo semestre, Caetano intensifica sua

atividade artística: produz o álbum *Drama*, de Maria Bethânia; compõe a trilha sonora de *São Bernardo*, filme de Leon Hirszman, baseado no romance homônimo do escritor Graciliano Ramos. A trilha recebe o prêmio de melhor música do Festival de Cinema de Santos. No teatro Castro Alves, em Salvador, Caetano dividiu um show com Chico Buarque e com a participação do grupo MPB-4. O espetáculo, gravado, transformara-se no álbum *Caetano e Chico juntos e ao vivo*, e serve para desmentir os rumores de intrigas entre os dois artistas.

Leon Hirszman terminara de rodar a adaptação para o cinema do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e me pediu que fizesse a trilha sonora. Na nossa primeira conversa, mencionei o fato de Graciliano (como João Cabral) não gostar de música, e relembrei entusiasmado o quanto era maravilhosa a solução encontrada por Nelson Pereira dos Santos em *Vidas secas*: apenas o ranger da roda de madeira do carro de boi servia de música para o filme. E Leon logo concordou, acrescentando que fora justamente com isso em mente que me procurara, pois via semelhanças entre o carro de boi de Nelson e meus grunhidos na gravação de “Asa-Branca” em meu primeiro disco de Londres. Foi uma iluminação. Ele queria de fato que eu compusesse algo para o filme usando apenas minha voz da maneira mais próxima possível do que eu fizera em “Asa-Branca”, e imediatamente imaginei formas sonoras organizadas a partir dessa matéria-prima. Ele queria mais: que eu *improvisasse* à medida que ia vendo as imagens projetadas na tela. E assim fizemos. (VELOSO, 1997, p. 483-484)

O álbum individual *Araçá azul*, de 1973, surpreende o público pelo seu grau de experimentalismo anticomercial e tem um grande número de devoluções, chegando a ser retirado de catálogo. Na mesma época, lança o compacto simples com “Um frevo novo”, dele, para o carnaval; começa a se apresentar pelo interior do país seguindo o roteiro dos circuitos universitários. Em um evento promovido pela gravadora Philips, surpreende ao se apresentar cantando a música “Eu vou tirar você desse lugar”, de Odair José, considerada brega. Caetano encerra o ano de 73 com o lançamento do compacto simples contendo a inédita “Deus e o diabo”, para o carnaval.

A reação do público foi veemente: o disco [*“Araçá azul”*] bateu recordes de devolução. *Transa* tinha tido boa acolhida (sobretudo por causa da regravação do velho samba de Monsueto Menezes “Mora na filosofia”) e o fato de eu estar de volta ao Brasil ainda era notícia. Além disso, eu fizera um show ao lado de Chico Buarque no Teatro Castro Alves, em Salvador, com imenso sucesso, e esse show (uma comção resultante do esforço amadorístico de um conhecido comum a nós dois, ampliada pela suposta rivalidade) foi transformado num disco ao vivo que vendeu muito. Tudo isso leva as pessoas a procurarem meu disco novo nas lojas. Ao chegar em casa, a maioria nem sequer agüentava ouvir a primeira faixa até o fim: voltava correndo ao vendedor para tentar devolver o disco. Eu me orgulhava desse tipo de fracasso. Mas o fato é que não estava satisfeito com disco em si. Tanto Augusto de Campos quanto Rogério Drupat (que atendeu docemente meu convite para orquestrar uma faixa – o que fez com o

grande brilho habitual) se mostraram entusiasmado com o que ouviram. Nunca tive – nem antes nem depois – de nenhum desses dois artistas elogios tão apaixonados. E dei (dou) uma imensa importância a isso. O que fez com que eu me recolhesse em relação ao *Araçá azul* foi a constatação de que, apesar de minha entrega, eu não conseguia nada comparável, por um lado, ao disco novo do Jorge Bem (chamado *Bem* e um dos momentos mais altos da música popular no Brasil). (VELOSO, 1997, p. 486-487)

Em 74, Caetano investe numa nova atividade no meio musical, a de produtor. Neste ano, produz o álbum *Cantar*, de Gal Costa, que inclui duas canções suas; realiza, no início do ano, um show no Teatro Vila Velha, em Salvador, ao lado de Gal Costa e Gilberto Gil, que se transformará no álbum *Temporada de verão*; lança, também, um compacto simples com “Cara a cara”, dele, e “Hora da razão”, de Batatinha e J. Luna. Em 75, Caetano lança um compacto simples com musicalizações suas para os poemas “dias, dias, dias” (com citação de “Volta”, de Lupicínio Rodrigues) e “Pulsar”, de Augusto de Campos, que sai encartado em *Caixa preta* (Edições Invenção), obra do poeta em parceria com Julio Plaza; quatro anos depois, sairá, também acoplado ao livro *Viva vaia* (editora Duas Cidades), que será então publicado por Augusto de Campos.

Após ter passado mais de dois anos sem gravar um álbum individual, Caetano lança dois, ao mesmo tempo: *Jóia*, que traz canções experimentais como “Asa, asa” e “Gravidade”, além de “Jóia”⁶⁴, que dá título ao álbum e “Lua lua lua lua”⁶⁵; *Qualquer coisa*, com o clássico que lhe dá título e três canções dos Beatles. O caráter provocativo de Caetano aparece nos manifestos em que define os dois trabalhos como pseudomovimentos, ironizando a idéia da necessidade de se criar movimentos.

⁶⁴ “Deu título ao disco. É um negócio pequeno mas bonito. Fala de uma menina específica, Claudinha O’Reilegh. A gente ia ver o sol nascer em Copacabana todo dia de manhã, antes de dormir, e ela tomava coca-cola.” (VELOSO, 2003, p. 44)

(Beira do mar/Beira do mar/Beira de maré na América do Sul/Um selvagem levanta o braço/Abre a mão e tira um caju/Um momento de grande amor/De grande amor//Copacabana/Copacabana/ Louca total e completamente louca/A menina muito contente/Toca a coca-cola na boca/Um momento de puro amor/De puro amor)

⁶⁵ “É uma das canções mais lindas do disco *Jóia*. É pequena, é bonita. Eu adoro ‘e mesmo o vento canta-se compacto no tempo’, porque tem a palavra ‘compactua’ antes. Também gosto de ‘estanca’ e ‘branca, branca, branca’, que têm o eco de alguma coisa de Haroldo de Campos, dos poemas dele que eu lia nos anos 60 e que traziam palavras como ‘estanco’, ‘branco’.” (VELOSO, 2003, p. 45-46)

(Lua lua lua lua/Por um momento meu canto contigo compactua/E mesmo o vento canta-se compacto no tempo/Estanca//Branca branca branca branca/A minha nossa voz atua sendo silêncio/meu canto não tem nada a ver/Com a lua//Lua lua lua lua)

Na capa original de *Jóia*⁶⁶, Caetano, sua mulher e filhos nus, num desenho feito pelo próprio Caetano. A capa é proibida e saí, mais tarde, reconstituída, quando o álbum é lançado em CD; a capa de *Qualquer coisa*⁶⁷ parafraseia o álbum *Let it be*, dos Beatles e Caetano lança, no mesmo ano, um compacto simples que destaca “A filha da Chiquita Bacana”.

⁶⁶ **MANIFESTO DO MOVIMENTO JÓIA**

respeito contrito à idéia de inspiração. alegria. saber a calma para ir perder a pressa de estar. inspiração quer dizer: todo esforço em direção a esforço nenhum, nenhum esforço em direção a todo esforço em direção a esforço nenhum. todo esforço em direção a nenhum esforço em direção a todo esforço em direção a nenhum. todo esforço em direção a nenhum esforço em direção a todo esforço em direção a nenhum esforço em direção ao todo.

nenhum círculo vicioso é vicioso a ponto de impossibilitar o verde, o aparecimento do verde, a esperança no aparecimento do verde, escravo livre da insensatez azul e do equilíbrio amarelo.

respeito contrito à idéia de inspiração. jóia. meu carro é vermelho. inspiração quer dizer: estar cuidadosamente entregue ao projeto de uma música posta contra aqueles que falam em termos de década e esquecem o minuto e o milênio.

inspiração: águas de março

sexo dos anjos. e não fazem por menos.

RELEASE DO DISCO JOIA, 1975.

(VELOSO, 2005, p. 196)

⁶⁷ **MANIFESTO DO MOVIMENTO QUALQUER COISA**

I nada de novo sob o sol. Mas sob o sol.

II evitar qualquer coisa que não seja qualquer coisa.

III cantar muito.

IV soltar os demônios contra o sexo dos anjos.

V a subliteratura. A subliteratura e a superliteratura. E até mesmo a literatura.

VI por que não?

VII jazz carioca. Samba paulista. Rock baiano. Baião mineiro.

VIII jazz carioca feito por mineiros. Samba paulista feito por baianos. Baião mineiro feito por cariocas. Rock baiano feito por paulistas.

IX e até mesmo a música, por que não?

X mas sob o sol.

XI a década e a eternidade, o século e o momento, o minuto e a história.

XII exemplos: a obra de jorge mautner. A pessoa de donato. O papo de gil. O significante em maria Bethânia. O significado em elis regina. Baiano e os novos caetanos etc.

XIII fama e cama. Sempre de novo deitar e criar.

XIV salvador dali no fantástico.

XV o show da vida.

XVI bob dylan live.

XVII qualquer coisa é radicalmente contra os radicalismos e, paradoxalmente, considera ridículo tal paradoxo, ridiculamente não vê nenhum paradoxo nisso. Decididamente a favor do advérbio de modo.

XVIII a televisão está melhor do que o carnaval. Insistir no carnaval.

XIX e de novo sob o sol. E sempre.

RELEASE DO DISCO QUALQUER COISA, 1975.

(VELOSO, 2005, p. 197-198)

Caetano, Gil, Gal e Bethânia se juntam, após dez anos do show “Nós, por exemplo”, para cantar como um grupo, os Doces Bárbaros, em 76. Estréiam o show no Anhembi, em São Paulo e percorrem, em turnê, dez cidades brasileiras. A Philips lança um compacto duplo gravado em estúdio com as canções do show “Doces Bárbaros”. Em julho de 1976, a turnê é interrompida porque Gil e o baterista Chiquinho Azevedo, da banda que acompanhava o grupo, são presos por porte de maconha e uma polêmica de dimensão nacional se estabelece em torno do acontecimento. Em uma das declarações dadas, Caetano afirma não fazer uso de drogas, justificando o apelido de Caretano, cunhado anos antes pelo amigo Rogério Duarte, artista gráfico-poeta-músico baiano, um dos mentores do movimento tropicalista. Em outubro o álbum duplo com o material do espetáculo “Doces Bárbaros” é lançado e se transforma também em filme por Jom Tob Azulay.

Eu não era um desbundado: não tomava drogas, mantinha algum conforto burguês para minha família com os proventos do meu trabalho na música, amava o essencial da cultura do Ocidente. Rogério tinha inventado um apelido para mim que me agradava: Caretano. Os músicos que eu conhecera a chegar ao Rio em 64 usavam drogas como um exercício de alheamento do mundo prosaico dos homens sensatos, e de aproximação do numinoso, do transcendente ou da iluminação – e, naturalmente, da “musicalidade”. Ser ou estar “louco” era considerado um privilégio. As pessoas que nunca “se enlouqueciam” eram merecedoras de desprezo. É curiosa a dubiedade do termo que esses músicos tomaram emprestado dos bandidos para designar os que não se drogavam: *caretas*. Aparentemente, essa palavra – que tradicionalmente significa “máscara” ou “mascarado” – surgiu entre os malandros como uma maneira jocosa de dizer “cara” (*careta* é um diminutivo de *cara*): de alguém que não tomou nada para mudar a mente diz-se que está “de cara limpa”. Muitas vezes ouvi músicos dizerem que tiveram que enfrentar essa ou aquela situação “totalmente de cara”. Algumas vezes ouvi quem dissesse: “Eu estava de cara limpa, de cara, de careta mesmo, caretinha”. Assim, careta, na gíria bandida dos músicos, queria dizer, em princípio, o contrário de mascarado. Mas seu uso como um depreciativo dos não-usuários de drogas terminou por trazer de volta algo do antigo valor semântico, já que drogar-se significava – com sua conotação de abrir-se para Deus e para a música – desmascarar-se. Os “caretas” são os burgueses sempre de cara limpa e sempre de máscara. (VELOSO, 1997, p. 471-472)

Em 77, é publicado, pela editora Pedra Q Ronca, o livro *Alegria, alegria*, uma compilação de artigos, manifestos e poemas de Caetano, além de entrevistas com ele, feita pelo amigo e poeta Waly Salomão. Caetano e Gil participam do 2º Festival Mundial de Arte e Cultura Negra, em Lagos, Nigéria, onde passam cerca de um mês. Seu novo álbum *Bicho* é lançado e reuni músicas como “Tigresa” (já gravada por Gal), “Um índio”⁶⁸, “Gente”⁶⁹, “Leãozinho”⁷⁰,

⁶⁸ “Essa canção me deixa orgulhoso por eu ter posto na letra o nome de Bruce Lee, naquela altura, e rimando com Muhammad Ali, Peri, Filhos de Ghandi. Para mim, isso vale a música.” (VELOSO, 2003, p. 71)

“Alguém cantando”⁷¹, “Two naira fifty kobo”⁷² e “Odara”. Nova polêmica se instaura, pois o termo “odara” acaba se tornando sinônimo de hippie, para a ala dos esquerdistas, “alienados”; os “odaras”, por sua vez, responderão aos que lhe cobram posicionamentos políticos explícitos, chamando-os de “patrulheiros ideológicos”. A canção “Alegria, alegria” vira tema principal de novela da Rede Globo, à qual dá o nome, tirado de um de seus versos: “Sem lenço, sem documento” (verso tirado do livro *As palavras*, do escritor Jean-Paul Sartre, papa do existencialismo); a citação é um procedimento comum na obra do compositor baiano.

[...] “Alegria, alegria”, seu [Chacrinha] bordão da temporada (ele lançou muitos que entraram na linguagem cotidiana), se tornou o título dessa minha canção projetada para ser um mero abra-alas mas que se tornou o sucesso mais amplo e mais perene entre todas as minhas composições. Isso dentro do território nacional, uma vez que os estrangeiros – mais próximos de mim neste caso – não lhe percebem tanta graça. Sendo que os brasileiros, que nunca a esqueceram, jamais se acostumaram com o título, referindo-se a ela na maioria das vezes, não pelo primeiro verso, nem pelo último, nem mesmo pelo quase refrão “eu vou”, mas pelo prenhe “sem lenço, sem documento”, que surge duas vezes, e em posições assimétricas, na longa letra. Não creio que isso se deva

⁶⁹ “É uma letra ingênua. Quando eu estava fazendo, achava uma loucura aquela música, que parecia coisa de Broadway, de musical de segunda. No show *Transversal do tempo**, Elis Regina cantava “Gente” como se estivesse debochando da canção, com o arranjo servindo ao deboche, e aparecia “Beba Gente” escrito atrás, como se fosse Coca-Cola. E ela fazia tudo como se fosse um show de travesti, como se fosse uma bicha. Em *Trem azul*** , o último show dela, ela apresentava os músicos assim: “Os meus bofes, esse aqui...”. Parecia um espetáculo da Rogéria*** , era muito bom. A Elis ficou muito melhor no final. Foi melhorando, melhorando, melhorando. Ela era boa musicalmente. Um pouco antes de morrer, ela me escreveu uma carta dizendo que aquilo que ela tinha feito com a minha música em *Transversal do tempo* tinha sido idéia dos diretores do show, que ela não queria, que, por ela, não faria aquilo, e me pediu desculpas.”

* O show estreou em novembro de 1977, no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre, com roteiro e direção de Aldir Blanc e Maurício Tapajós. A estréia carioca aconteceu em Março do ano seguinte, no Teatro Ginástico, onde ficou por três meses. O disco com segmentos do show gravados ao vivo saiu em junho de 1978.

** O show estreou em julho de 1981, em São Paulo, e circulou por diferentes casas de espetáculo na capital paulista e em outras capitais, permanecendo em cartaz até dezembro do mesmo ano.

*** Nome adotado por Astolfo Barroso Pinto, a mais famosa travesti do Brasil, atriz e dançarina. (VELOSO, 2003, p. 41)

⁷⁰ “Fiz para o contra baixista Dadi, um amigo que eu adoro. Ele é lindo, e nessa época ele era novinho, era lindíssimo. Ele é de Leão, assim como eu.” (VELOSO, 2003, p. 56)

⁷¹ “Fiz para Nicinha, minha irmã, para ela cantar. E ela gravou cantando comigo.” (VELOSO, 2003, p. 22)

⁷² “Naira é o nome da moeda nigeriana. Kobo é a fração. “Two naira fifty kobo” é o preço que o motorista de ônibus que servia à delegação brasileira no FESTAC* atribuía a tudo que se lhe encomendava e terminou virando seu apelido. Ele punha ju-ju music para tocar no toca-fitas do ônibus, que ficava estacionado em frente ao prédio tipo “Fundação da Casa Popular” que nos abrigava (e que inspirou o termo “revafela”** a Gil), e dançava horas seguidas, sobre o asfalto da rua deserta. Ele era feio e magro, usava sempre aquelas roupas estampadas e dançava com os olhos fechados. Parecia um pierrô bêbado dos Carnavais baianos do início dos anos 60. Sua dança, no entanto, tinha essa graça graciosa africana e transmitia doçura e melancolia.”

* Caetano e Gil, em janeiro-fevereiro de 1977, participaram do 2º Festival Mundial de Arte e Cultura Negra, em Lagos, Nigéria, onde passaram cerca de um mês.

** O termo “refavela” deu nome a uma canção de Gil que diz ao final: “A refavela/Batuque puro/ De samba duro de marfim/Marfim da costa/De uma Nigéria/Miséria, roupa de cetim”. A canção foi gravada no disco homônimo, de 1977.

simplesmente ao fato de a expressão “alegria, alegria”, não constar na letra da música. É mais provável que a fenda da ironia que separa a canção de seu título tenha dissociado drasticamente uma do outro na mente do ouvinte comum. De todo modo, “sem lenço, sem documento” corresponde à idéia do jovem desgarrado que, mais do que a canção queria criticar, homenagear ou simplesmente apresentar, a platéia estava disposta a encontrar na canção. O verso que se segue à segunda aparição desse quase título – “Nada no bolso ou nas mãos” – foi tirado diretamente da última página de *As palavras* de Sartre: numa brincadeira comigo mesmo, eu tinha enfiado uma linha do que para mim era o mais profundo dos livros numa canção de circunstância. A ambição que tinha me levado a compor tal canção, no entanto, era grandiosa e profunda. (VELOSO, 1997, p. 167)

Em 78, excursiona pela Europa, com Gal Costa, para apresentações em Roma, Milão, Genebra e Paris; lança um compacto simples com duas canções temas de filmes: “Amante amado”, de Jorge Bem, da trilha de “Na boca do mundo” e, de sua autoria, “Pecado original”, para o filme “A dama do loteação”; lança o álbum *Muito*, contendo os clássicos “Terra”, “Sampa”, “Eu te amo”⁷³, “Love, love, love”⁷⁴ e “Muito romântico”⁷⁵ (já gravada por Roberto Carlos). O álbum marcou a presença dos músicos, reunidos com o nome de “A Outra Banda da Terra”, no trabalho de Caetano. É lançado o álbum *Maria Bethânia e Caetano Veloso ao vivo*, tirado de um espetáculo inicialmente concebido para ser apresentado apenas em Santo Amaro da Purificação, para levantar fundos para a catedral local, mas acabou sendo levado a várias cidades do país.

O seu novo álbum, em 79, *Cinema transcendental*, traz, no repertório, canções antológicas como “Lua de São Jorge”, “Oração do tempo”, “Beleza pura”⁷⁶, “Menino do Rio”⁷⁷

⁷³ “Compus especialmente para a Gal cantar em *Os doces bárbaros*, para ter extensão de voz. A idéia de fazer o espetáculo foi de Bethânia. Ela é decidida, chamou todo mundo e nós paramos tudo o que estávamos fazendo, as excursões, os projetos.”

⁷⁴ “Refere-se ao fato de que Pelé, quando fez o milésimo gol, ou quando fez um negócio no Cosmos, apareceu na televisão e disse: ‘Love, love, love’. Mas também é uma resposta ao Roberto Schwarz, quando diz ‘absurdo, o Brasil pode ser um absurdo, até aí tudo bem, nada mal, pode ser um absurdo, mas ele não é surdo, o Brasil tem ouvido musical’”.

⁷⁵ “Fiz para Roberto Carlos, que me pedia canções. A primeira que fiz foi ‘Como dois e dois’, em Londres; ele gravou. Depois fiz, e ele gravou também, ‘Muito romântico’ e ‘Força estranha’. Ele continuou me pedindo, e eu fiz mais umas duas, que ele não gravou. Uma delas chama ‘Pele’*”.

* A canção foi gravada por Maria Bethânia em *Talismã* (1980)

⁷⁶ “Tem uma referência direta à canção do Elomar, que eu adoro, que fala ‘viola, alforria, amor, dinheiro não’*. ‘Beleza pura’ é uma saudação ao início da ‘tomada’ da cidade de Salvador pelos pretos. Ela sempre foi uma cidade com muitos pretos mas, até os anos 70, eles ficavam mais ou menos ‘nos seus lugares’: puxadores de rede, de xaréu, tocadores de candomblé, pescadores, vendedores de acarajé, todos muito nobres, bonitos, mas cada um no seu lugar tradicional. E, nos anos 70, em grande parte por influência do movimento negro norte-americano e sul-africano, mas também por desenvolvimento do mundo e do Brasil, os pretos tomaram conta da cidade da Bahia de outra maneira, e ‘beleza pura’ é uma saudação ao início desse acontecimento. Eu sempre estive ligado às origens dessas coisas, por isso jamais poderia sentir a antipatia que os pretensiosos do centro tinham com relação à *axé music*. Sem falar em ‘Atrás do trio elétrico’, de anos antes.”

(estoura na voz de Baby Consuelo) e “Cajuína”. Sua apresentação como intérprete no Festival de MPB promovido pela TV Tupi, com a música “Dona Culpa ficou solteira”, Jorge Bem, recebe vaias por parte do público que não tolera a participação de artistas já consagrados no evento e a canção não recebe premiação. Em 81, lança *Outras palavras*, o álbum trará, além da canção-título (que mostra o compositor em mais uma incursão vanguardista), “Lua e estrela”, de Vinícius Cantuária, e “Rapte-me, camaleoa”⁷⁸ que promovem o disco em vendagem, chegando a cem mil cópias, garantindo o seu primeiro disco de ouro. “Vera gata”⁷⁹ e “Nu com a minha música”⁸⁰, dele, também fazem parte do disco. Em junho, é lançado o álbum *Brasil*, de João Gilberto com Caetano e Gil, com a participação de Bethânia. Estréia a peça “O percevejo”, no Rio, do poeta russo Vladimir Maiakóvski, dirigida por Luiz Antonio Martinez Correa, com participação de Dedé Veloso como atriz e com alguns poemas musicados por Caetano; uma das canções da trilha, “O amor”, se tornará sucesso na voz de Gal Costa.

Em 82, Caetano recebe o troféu Vinícius de Moraes de “melhor cantor” (de 1981), por seu trabalho no disco *Brasil*. Lança o álbum *Cores, nomes*, destacando “Queixa”⁸¹ (que também sai em compacto simples), “Ele me deu um beijo na boca” e “Meu bem, meu mal”⁸² (já conhecida na voz de Gal), dele, “Sina”, de Djavan e “Sonhos”, de Peninha; estas duas últimas, além da primeira, tornam o principal sucesso do disco, que, um mês depois de lançado, rende ao

* Elomar (Vitória da Conquista, Bahia, 1937) é cantor e compositor. Sua obra busca aliar o clássico e o sertanejo. A canção “Violeiro” (de *Das barrancas do Rio Gavião*, 1973) diz em seu refrão: “Apois pro cantadô i violero/só hai treis coisa nesse mundo vão/amô, furria, viola, nunca dinhêro/viola, furria, amô, dinhêro não”.

⁷⁷ “Fiz por encomenda da Baby Consuelo, que me pediu uma música para ela cantar para um cara que ele achava bonito, o Peti. Ele, um surfista aqui do Rio, era muito meu amigo, visitava muito a gente, andávamos juntos, íamos ao cinema. Ele foi lá em casa um dia, e enquanto conversávamos me lembrei do pedido da Baby. Eu estava com o violão e fiz a música assim, conversando com o Peti e com Dedé na sala, cantando baixinho, só pra mim mesmo, e ficou pronta ali, em poucos minutos. Então mostrei à Baby, que adorou e gravou. Eu gravei também, porque mostrei aos músicos da minha banda* e eles adoraram.”

* Caetano refere-se aos músicos de A Outra Banda da Terra, grupo que o acompanhou desde *Muito* (1978) até *Uns* (1983).

⁷⁸ “Fiz para Regina Case, que numa peça Asdrúbal* se chamava Camaleoa. É bem feitinha a letra. E tem de interessante o verso ‘rapte-me, adapte-me, capte-me, it’s up to me’, que traz uma rima bilíngüe.”

* O grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone apareceu em 1974, fundado pelo diretor Hamilton Vaz Pereira e pelos atores Regina Case e Luiz Fernando Guimarães. Humor, despojamento, irreverência e desconstrução da dramaturgia tradicional marcaram a linguagem do grupo desde o primeiro espetáculo, uma adaptação de *O inspetor geral*, de Nikolai Gogol (1974). *Trate-me Leão* foi uma criação coletiva, levada à cena em 1977. O grupo se manteve até 1983.

⁷⁹ “É totalmente autobiográfico. Conta a história de uma menina de São Paulo chamada Vera. Hoje ela é atriz, chama Vera Zimmermann.”

⁸⁰ “Eu estava no interior de São Paulo, viajando, eu fiz mesmo nu, com meu violão, sozinho, num quarto de hotel de uma cidade do interior.”

⁸¹ “Gosto muito. Fiz para Dedé. É uma canção sentimental. Fica bonita na página.” (VELOSO, 2003, p. 62)

⁸² “Fiz para Gal gravar. Tem um pouco uma idéia de Cole Porter em ‘You’re the top’. É uma pequena *list song*.”

cantor seu segundo disco de ouro. “Sina”, dedicada ao próprio Caetano, assim transformado num “muso”, contribuiu com um termo inédito para a linguagem brasileira falada: o verbo “caetanear”. É em meio a esse “caetanismo” que se dá uma polêmica com o crítico e escritor José Guilherme Merquior. Este o acusa de pseudo-intelectual que tenta usurpar “a área do pensamento”. “Por que os artistas – e não os pensadores – são chamados a opinar sobre os diversos assuntos?”, pergunta Caetano. “Esta é uma questão que deve se pensada com rigor e delicadeza”, diz.

[...] Uma vez, respondendo a uma minha provocação irresponsável, José Guilherme Merquior nos chamou, a mim e a todos os componentes do mundo dos espetáculos de subintelectuais de miolo mole. Sempre achei essa expressão bem cunhada. A meu ver ela não perde a sua força cômica por eu ser capaz de escrever assim. Mas o que me leva a reafirmar que houve uma superestimação do tropicalismo é a certeza de que, apesar *boutade* de Merquior, há um consenso hoje, no Brasil, da grandeza do que fizemos, quando quase nada fizemos além de chamar a atenção para o fato de que temos um dever de grandeza.⁸³ (VELOSO, 2005, p. 72)

Em 83, Caetano inaugura o programa "Conexão Internacional", da TV Manchete, entrevistando Mick Jagger, o líder e cantor dos Rolling Stones; a gravação foi em Nova York. Uma nova polêmica é travada agora nas páginas do jornal "Folha de S. Paulo" entre Caetano e o jornalista Paulo Francis. Este começa por criticar a postura do artista diante de Jagger na entrevista para o “Conexão Internacional”. Para Caetano, Francis é preconceituoso. Outros intelectuais e artistas são chamados a se posicionar contra ou favor. Caetano aumenta o número de suas apresentações no exterior, cantando no Olympia, em Paris; em Israel, numa caravana com Elba Ramalho e Djavan; na noite brasileira do Festival de Jazz de Montreux, na Suíça, com João Bosco e Ney Matogrosso; em Roma, com Gil, Gal e João Gilberto; e - pela primeira vez nos Estados Unidos - em Nova York, onde é elogiado pelo crítico do jornal "The New York Times". Na volta, lança o álbum *Uns*, cujo repertório destaca os sucessos "Eclipse oculto"⁸⁴ e "Você é

⁸³ Conferência proferida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 26 de outubro de 1993, no contexto do evento *Enciclopédia da Virada do Século/Milênio*. Uma versão reduzida, sob o título “Utopia Z”, foi publicada na *Folha de S. Paulo*, Caderno Livros, 1994.

⁸⁴ “É muito engraçada. Fala de uma trepada que não deu certo. É totalmente documental: ‘na hora da cama nada pintou direito’, o disco do Djavan, tudo. Tanto que a outra pessoa se lembrou direitinho e disse: ‘Pô, você botou todos os detalhes!’. Outro dia, ouvi o Djavan afirmando a mesma coisa que o Chico já disse várias vezes: ‘Minhas músicas não têm nada a ver com minha vida, não procurem semelhanças, elas não têm nada de autobiográfico’. As minhas, bem ao contrário, são todas autobiográficas. Até as que não são, são.” (VELOSO, 2003, p. 37)

linda"⁸⁵, "Peter Gaster"⁸⁶ dele, além da faixa título⁸⁷, e "É hoje" (também lançada em compacto simples), samba-enredo da escola de samba União da Ilha, do Rio, cuja bateria participa da gravação - Maria Bethânia também. O trabalho encerra a colaboração de A Outra Banda da Terra, que é dissolvida. Começa no Canecão, no Rio, a turnê nacional de "Uns". 13 de dezembro Morre aos 82 anos José Telles Velloso, o pai de Caetano. "O homem velho deixa vida e morte para trás"⁸⁸, escreverá o poeta numa canção do ano seguinte, "O homem velho"⁸⁹, inspirada no pai e incluída no novo trabalho, "Velô".

No início dos anos 80, Roberto Dávila, um jornalista de televisão que mais tarde veio a ser vice-prefeito do Rio, me pediu que fosse a Nova Iorque com ele para ajudá-lo a entrevistar Mick Jagger para uma nova série de programas de entrevistas longas chamado *Conexão Internacional*. Fui convidado, segundo me disse ele, porque eu sabia

⁸⁵ "Fiz para uma menina chamada Cristina, de quem eu gostei muito intensamente na Bahia, nos anos 80, e que morava defronte à minha casa, do outro lado da rua, em Ondina. É uma canção bem romântica." (CAETANO, 2003, p. 74)

⁸⁶ "É sobre um sujeito que foi importante na vida de Nietzsche. Quando li, anos atrás, o livro de Daniel Alevy sobre Nietzsche, que é muito bonito, fiquei fascinado pela personalidade de Peter Gast. Fiquei sabendo que ele foi músico e compositor a vida toda, que foi morar em Veneza e foi um amigo que, atpe o fim, não abandonou Nietzsche, que foi ficando louco e era intratável. Mas o trabalho de Peter Gast não ficou, ele não produziu nada de importante como músico e o que o fizesse conhecido por isso. Peter Gast era como Nietzsche o chamava. O nome dele era Heinrich Köselitz. *Gast* quer dizer hóspede, ou o visitante, ou o convidado. Então, eu não pude deixar de escrever a música, que veio inteira na minha cabeça. Fiz, mas depois pensei que era um negócio meio ridículo. Achava que era interessante, mas tinha vergonha, achava que ia ficar só para mim. Mas os meninos da banda acharam bonita a música, tocaram bonito, então eu gravei. Mas eu não falava muito no assunto, não dava muito atenção, pois continuava meio envergonhado por ser uma letra que falava de algo que eu simplesmente li num livro. Mas também me lembrava de Jorge Bem, que começa a letra de 'As rosas eram todas as amarelas', uma música incrível, com uma lista de personagens de Dostoiévski, o adolescente, o ofendido, o jogador, o ladrão honrado ('todos sabiam mas ninguém falava, esperando a hora de dizer, sorrindo, que as rosas eram todas amarelas'), depois cita as *Cartas ao jovem poeta*, de Rilke ('basta eu saber que poderei viver sem escrever mas podendo fazê-lo quando quiser'). Resolvi, então, considerar que eu estava na tradição de Jorge Ben, que, sem dar explicação, colocava na letra algo vindo de uma leitura, referências da alta cultura, usadas de uma maneira intelectualmente não autorizada. Mas, no meu caso, achava que não ficava muito bem por eu ser um cara com formação universitária, e pensava que podia ficar meio cabotino. Bem, deixei pra lá, não liguei; pensei um pouco no exemplo de Jorge Bem mas depois esqueci mas depois esqueci. Até que fui à Argentina e, durante uma entrevista minha à televisão, uma moça, que se chama Silvana Garret, cantou 'Peter Gast', em português, com um pianista amigo dela acompanhando. E ela cantou tão bonito, tão bem, que a música ficou, pra mim, salva para sempre." (VELOSO, 2003, p. 60-61)

⁸⁷ "É um maracatu. Acho que a letra vai toda certa, de ponta a ponta: 'uns vão, uns tão, uns dão, uns não, uns hão de'. É tudo bem-feito, letra e música." (VELOSO, 2003, p. 74)

⁸⁸ O homem velho deixa vida e morte para trás/Cabeça a prumo, segue rumo e nunca, nunca mais/O grande espelho que é o mundo ousaria refletir os seus sinais/O homem velho é o rei dos animais//A solidão agora é sólida, uma pedra ao sol/As linhas do destino nas mãos a mão apagou/Ele já tem a alma saturada de poesia, soul e rock'n'roll/As coisas migram e ele serve de farol//A carne , a arte arde, a tarde cai/No abismo das esquinas/A brisa leve traz o calor fugaz/Do sexo das meninas//Luz fria, seus cabelos têm tristeza de néon/Belezas, dores e alegrias passam sem um som/Eu vejo o homem velho rindo numa curva do caminho de Hebron/E ao seu olhar tudo o que é cor muda de tom//Os filhos, filmes, ditos, livros como um vendaval/Espalham-no além da ilusão do seu ser pessoal/Mas ele dói e brilha único, indivíduo, maravilha sem igual/Já tem coragem de saber que é imortal (VELOSO, 2003, p. 241)

⁸⁹ "À memória de meu pai, a Mick Jagger e a Chico Buarque, que agora tem 40 anos, mas aos 20 fez uma canção lindíssima sobre o tema." (VELOSO, 2003, p. 241.)

o que se passava no mundo do rock'n'roll e falava inglês: ele fazia perguntas jornalísticas ao Mick Jagger e eu entremearia uma conversa mole em inglês sobre o que quer que nos fosse (a mim e a Jagger) comum. Bem, dizer que entendo de rock'n'roll e falava inglês só era verdade relativa ao fato de meu amigo jornalista nada entender de rock e não falar inglês absolutamente. Mas – o que não foi dito – a minha presença no programa supostamente aumentaria a curiosidade a respeito do mesmo, uma vez que um tipo como eu é freqüentemente referido na imprensa como “o Bob Dylan brasileiro”, “o John Lennon brasileiro” ou – o que no caso em pauta vinha vem a calhar – “o Mick Jagger brasileiro”. (VELOSO, 1997, p. 34)

Em 84, acompanhado agora dos músicos da Banda Nova, com quem gravou seu novo disco, *Velô*, Caetano estréia no Palace, em São Paulo, a excursão nacional do show homônimo; lança *Velô*, trazendo, entre outras, “Podres poderes” (também em compacto), “O querer”⁹⁰, “Nine out of ten”⁹¹, “Shy moon” e “Língua”, estas duas com as respectivas participações de Ritchie e Elza Soares. Trata-se do trabalho mais rock do artista. Novas discussões esquentam as páginas da “Ilustrada”, da “Folha de São Paulo”. Atacado por um dos colaboradores do caderno, o poeta Décio Pignatari, Caetano responde aos insultos desfechando fortes golpes no articulista. Sobram farpas para todo lado.

Em 85, compõe e grava a música-tema - "Milagres do povo" - da série “Tenda dos milagres”, sobre a obra do escritor baiano Jorge Amado, da Rede Globo; nova incursão como produtor - desta vez, do álbum *Antimaldito*, do cantor e compositor, além de escritor, Jorge Mautner, amigo desde os tempos de Londres; apresentações na Europa: em Lisboa e, com Bethânia, em Madri, para platéias de 5 mil pessoas; show no Teatro Castro Alves, transmitido ao vivo pela Rede Globo; shows no Carnegie Hall, em Nova York; apresenta-se no projeto "Luz do solo", no Golden Room do Copacabana Palace, sozinho ao violão; o espetáculo, gravado, resultará no seu disco do ano seguinte.

Em 86, separado de Dedé Veloso, Caetano se une à carioca Paula Lavigne; "London, London", a triste canção do exílio do poeta-músico, é recuperada para as novas gerações numa gravação do grupo RPM, cantada por Paulo Ricardo. Quinze anos depois, novo estouro nas paradas. Caetano faz sua primeira incursão cinematográfica, "O cinema falado" (o título remete ao primeiro verso de um samba de Noel Rosa"). O filme é feito em apenas três semanas, sem repetição de planos, e dará o que falar. A ousadia poética de Caetano é detida pela censura, que

⁹⁰ “A estrutura é tirada de cordel. Mas também tem um pouco de ‘It ain’t me, babe’*, de Bob Dylan, que diz: ‘it ain’t me you’re lookin’ fr, babe’. Lá é diferente, mas alguma coisa em ‘O querer’ lembra esse tema, do homem que fala para a mulher: ‘eu não estou onde você quer’.”

* Canção do disco *Another side of Bob Dylan*, de 1964.

⁹¹ “A única canção que compus em inglês de que realmente gosto.” (VELOSO, 2003, p. 52)

proíbe a execução de "Merda", por ele composta de encomenda para a peça "Miss Banana". A canção homenageia a gente de teatro - "merda!" é a expressão do desejo de boa sorte de um ator para outro antes da entrada em cena. No mesmo ano, a Rede Globo estréia "Chico e Caetano", programa mensal onde os dois artistas, além de cantar, apresentam artistas convidados; entre estes, compareceram Cazuza, Jorge Ben Jor, Elza Soares, Tom Jobim, não faltando atrações internacionais, como o argentino Astor Piazzola e o cubano Silvio Rodrigues. O programa se transforma na coqueluche musical da TV brasileira em 1986, e todos vão querer dele participar, menos o roqueiro baiano Marcelo Nova, da banda Camisa de Vênus; Nova dirá que se recusa "a participar de 'namoro na TV'..."

Sempre quis se cineasta. *O Cinema falado* é, até agora, o único filme que dirigi. Portanto seria impossível ele não ter uma grande importância para mim. Importância não apenas afetiva: as questões que ele suscita dentro e fora do seu próprio âmbito são pertinentes ao diálogo que mantenho com quem quer que acompanhe o andamento do todo do meu trabalho. [...] A platéia vaiava *O Cinema falado* porque este ousava pôr na boca de um dos seus antipersonagens palavras diretas de desaprovação crítica ao cineasta da moda. Me pergunto por que o artigo que li apresentava uma versão tão distorcida daqueles fatos. É, de todo modo, muito significativo que nele se conclua que *O Cinema falado* teria "talvez passado em brancas nuvens se não tivesse sido feito por quem foi". É ruim, hein! Imagine-se o filme de um estreante anônimo que contivesse uma longa discussão crítica sobre a fala no cinema (e sobre o cinema no Brasil) encenada como um diálogo amoroso entre uma mulher e um rapaz, sob música de Walter Smetak; um texto de Thomas Mann sobre casamento e homossexualidade dito em alemão por um jovem caboclo numa praia do Rio, sob música de Shoenberg; um trecho de "Melanctha", de Gertrude Stein, traduzido pelo próprio diretor, interpretada por Regina Casé entre uma estação de favela, ao som de Billie Holiday; um poema concreto de Décio Pignatari dito por um negro bonito mas totalmente inocente de literatura, nu, em cópula estilizada com uma mesma Regina Casé, literalmente contracenando com a câmera-na-mão de Pedro Farkas, num ferino estudo cômico de Fidel Castro em entrevista televisiva; uma senhora de mais de oitenta anos cantando (bem) "Último desejo", de Noel Rosa, com sotaque baiano; um pintor fazendo de sua própria cara uma peça cubista para declamar a desqualificação de Picasso formulada por Claude Lévi-Strauss (com música de Verèse); uma pergunta Heidegger sobre o futuro da civilização ocidental pronunciada por uma menina de sete anos, entre flores, sob música de John Cage; [...] (VELOSO, 2005, p. 205-207)

Caetano grava, em Nova York, um disco destinado especificamente ao mercado norte-americano; estréia, em São Paulo, "Caetano Veloso e violão", show intimista que será levado ao Rio; é lançado o álbum *Totalmente demais*, gravado ao vivo durante as apresentações no projeto "Luz do solo". Entre as canções selecionadas, as suas "Vaca profana" e "Dom de iludir", lançadas anteriormente por Gal; "Todo amor que houver nessa vida", de Frejat e Cazuza, e a música-título, de Arnaldo Brandão e Tavinho Paes, que permanecera três anos retida pela

censura. O álbum quebrará os recordes de vendagem de Caetano até então, atingindo 250 mil cópias e lhe rendendo um Disco de Platina; estrepitosa estréia, no 3º Festival de Cinema, Televisão e Vídeo do Rio de Janeiro, do longa-metragem "O cinema falado", a realização de um velho sonho do artista. Será aplaudido por grandes diretores e artistas nacionais, mas também rechaçado por outros. Um filme sobre cinema e artes em geral, com produção independente, em linguagem experimental, em tom muito pessoal e com a participação quase que somente de amigos; lançamento, pelo selo Nonesuch, de *Caetano Veloso*, o chamado "disco americano", que obtém boa recepção crítica. O repertório reúne reedições de canções suas e de outros compositores em arranjos acústicos; um medley funde "Nega maluca", de Fernando Lobo e Ewaldo Ruy, a "Billie Jean", de Michael Jackson. Um outro grande compositor americano presente é Cole Porter com "Get out of town". Em dezembro de 86, a paz é restabelecida entre dois ex-amigos. Num encontro com os poetas concretos, em São Paulo, em que se comemoram trinta anos do movimento concretista, ocorre finalmente a reconciliação de Caetano com Décio Pignatari, dois anos depois dos mútuos ataques que desferiram através da imprensa. O ano de 86 termina com o fim do programa "Chico e Caetano" que se despede do telespectador da Globo, indo ao ar pela última vez.

Em 87, Caetano dá o seu depoimento para o Museu da Imagem e do Som - MIS - de São Paulo; presentes, como entrevistadores, os poetas paulistas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, além do psicanalista baiano, também amigo, Tenório Cavalcanti; Shows na Europa; relançamento de *Araçá azul*, a radical e contundente experiência de quase quinze anos antes. Em setembro, sai *Caetano*, seu novo LP-CD, com uma vendagem antecipada de cem mil cópias. O álbum traz, além de "Noite de hotel"⁹², dois hits: "Vamo comer", parceria com Tony Costa, e "Fera ferida", de Roberto e Erasmo Carlos. E dois clássicos: "Eu sou neguinha?" e "O ciúme". Diferentemente das vezes anteriores, o lançamento do novo trabalho em disco não é acompanhado de entrevistas. É que Caetano, desgostoso com a imprensa, resolveu não falar mais com ela. Já não fala há algum tempo e não vai falar por mais tempo ainda. Trata-se de mais um capítulo da história do eterno divórcio entre artistas e jornalistas - no Brasil, protagonizada, sobretudo e sobre todos, por ele, Caetano Veloso.

⁹² "Fiz em Lisboa, num hotel. Estava muito mal, deprimido e irritado ao mesmo tempo. Falo mal dos videoclipes da MTV que estavam passando, digo que são uma mera diluição do 'sangue do poeta', numa referência ao filme de Cocteau*, do qual todos os videoclipes de rock-and-roll são uma contrafação de décima quinta categoria. Eu já achava, mas na hora senti aquilo com muita raiva." (VELOSO, 2003, p. 53)

* *Le sang d'un poète* (1930)

Em 88, Caetano realiza shows em Paris; a revista “Vogue” publica um número especial total e exclusivamente dedicado a Caetano Veloso; New York revisited: *Caetano* agora é levado para o público americano; ele volta a falar com a imprensa. Um dos primeiros a entrevistá-lo é o amigo Waly Salomão, num programa da TV Bandeirantes; de volta a Nova York, desta vez para gravar, produzido por Arto Lindsay e Peter Scherer, a dupla de americanos que formam o Ambitious Lovers (Lindsay é um velho amigo que já viveu no interior de Pernambuco). Em dezembro, é publicado, pela editora Lumiar, e lançado, no Rio, o songbook “Caetano Veloso”, produzido por Almir Chediak. Em dois volumes e com as letras e as cifras de 135 canções.

Em 89, Caetano se apresenta na Itália; aparece no papel do poeta Gregório de Mattos em “Os sermões - a história de Antonio Vieira”, filme de Julio Bressane; estréia no Canecão, no Rio, a turnê de promoção do CD-LP *Estrangeiro*, gravado em Nova York e que está sendo lançado. Entre as músicas, além da que dá título ao disco, “O estrangeiro”⁹³, há, também, “Este amor”⁹⁴ e “Branquinha”⁹⁵, inspiradas em e dedicadas a, respectivamente, Dedé Veloso, sua ex, e

⁹³ “Arto Lindsay tinha me proposto produzir um disco meu, junto com Peter Schere, seu parceiro nos Ambitious Lovers. Mas eu já tinha engatilhado a produção do disco *Caetano* com Guto Graça Mello. Bob Hurvitz, do selo americano Nonesuch, que já tinha feito um disco meu em Nova York (um que leva meu nome, foi gravado em dois dias e tem faixas só com o violão ou com um pequeno grupo armado entre os músicos que me acompanhavam no show *Uns*), queria fazer um outro disco comigo lá. Eu botei os dois em contato. Daí nasceu *Estrangeiro*. É um disco de que muita gente fala bem. Eu gosto. Acho que pensei o título do disco e daí pensei em escrever a canção. Sempre soube que no título do disco o artigo definido não apareceria, mas no da canção, sim. É uma letra bonita. ‘Ara/ela’ – ‘aro/elo’, são um par de rimas interessante. E a lembrança de Dylan no final tem muita graça.” (VELOSO, 2003, p. 55)

⁹⁴ “Fiz para Dedé. Acho uma canção lindíssima, sobretudo a primeira parte. Não considero tão boa a ponte com a segunda parte. Não que seja feia, é até bonita, mas quando se canta, e muda o ritmo, fico com pena, porque a primeira parte, naquele ritmo e com aquelas palavras, ‘se alguém pudesse ser um siboney’, é mesmo muito linda. Eu comecei a canção a partir de um texto de Kafka, um daqueles textos curtos, que começa assim: ‘se alguém pudesse ser pele vermelha e sair pelas pradarias’. Eu mudei para ‘siboney’, que são os índios que habitavam a ilha de Cuba pré-colombiana.” (VELOSO, 2003, p. 40)

⁹⁵ “Fiz para Paulinha. É muito delicada e um pouco provençal. Tem algo dos poemas provençais que o Augusto de Campos traduziu, Arnaut Daniel, não sei bem: ‘nado contra a maré’*. Gosto muito da sonoridade: ‘Este macaco complexo, este sexo equívoco, este mico-leão’. E Pororoquinha era como o pessoal do Gantois** chamava a Paulinha. A filha de mãe Cleusa, Mônica, chamava Paulinha assim: ‘vem cá Pororoquinha!’. Dizia que ela era uma Oxum da pororoça, ‘Você não é Oxum de um riachinho, de uma fonte, você é Oxum de uma pororoça’. A canção também fala em ‘mão no leme’, porque Paulinha é do Leme***. Eu adoro chamá-la de ‘meu irmão nesse mundo vão’ e ‘meu igual neste mundo mau’.”

* As traduções que Augusto de Campos fez dos poetas provençais foram reunidas no livro *Verso reverso controverso* (São Paulo: Perspectiva, 1978). Ali, o poema “Canção”, de Arnaut Daniel, teve os seus dois versos finais assim traduzidos: “Caço lebre com boi e nado/contra a maré em luta eterna” (p. 61).

** Gantois, o mais famoso terreiro de candomblé do Brasil, foi criado em 1849. sua mais célebre mãe-de-santo foi Mãe Menininha (Salvador, Bahia, 1894-1986), cujo nome se popularizou em todo o país com a canção “Oração de Mãe Menininha” (1972), de Dorival Caymmi. Com sua morte, o lugar que ocupava desde 1922 foi legado à sua filha, Cleusa Millet, que morreu em 15 de outubro de 1998, aos 67 anos. A nova ialorixá que comanda a casa é a irmã de Mãe Cleusa, Carmen de Oliveira Silva.

Paula Lavigne, sua mulher, e “Jenipapo Absoluto”⁹⁶. O hit é “Meia-lua inteira”, de um compositor que está começando a ascender e que integra, como percussionista, a sua banda: o baiano Carlinhos Brown. *Estrangeiro* será o seu primeiro disco lançado quase simultaneamente (pouco depois) no exterior. A recepção pela crítica especializada nos Estados Unidos será das melhores. O cantor e compositor David Byrne, líder da banda Talking Heads, fará na época, elogios rasgados a Caetano e sua arte. Mais shows na Europa, alguns com João Gilberto e João Bosco (em apresentações separadas). Em novembro, recebe o Prêmio Shell para a Música Brasileira - 89, apresentando-se no Teatro Municipal do Rio; em dezembro, outro prêmio: o Sharp, de Música.

Em 26 de janeiro de 1990, Caetano sofre um atentado em Salvador, em sua casa, onde costuma passar as férias todos os verões: uma bomba explode e três tiros são disparados. Caetano e sua esposa nada sofrem, mas, é importante lembrar que, semanas antes ao episódio, Caetano havia feito duras críticas à administração do então prefeito Fernando José. Em 2 de fevereiro, dia de Iemanjá, morre, no Rio, o filho de Gil, Pedro Gadelha Gil Moreira, afilhado de Caetano, que estava em coma há uma semana em virtude de um acidente de carro. No mesmo ano, Caetano participa do Festival de Jazz na Suíça. Sai no Brasil, finalmente, o álbum *Caetano Veloso*, o seu álbum americano, de 1986. Para promover o lançamento, acompanhado de três músicos, Caetano estréia no Canecão um novo espetáculo: *Acústico*.

Em 21 de abril de 1991, sua apresentação em homenagem ao Dia da Terra atrai 50 mil pessoas à enseada do Botafogo, no Rio; em junho, Junho Completa-se a lista de lançamentos de todos os seus discos (os que fez até então) em laser (LPs em CDs); em setembro, Shows no Town

*** Bairro da Zona Sul do Rio de Janeiro.

⁹⁶ “Fala de Santo Amaro, como tantas outras. Há duas citações: a primeira é ‘aquele que considera’, que cita letra e melodia de uma canção de Ataulfo Alves^{*}; a segunda é ‘Rosa também’, que recupera a letra e melodia de ‘Mané fogueteiro’^{**}, um sucesso com Augusto Calheiros. Eu tinha citado noutras letras Irene, Clara, Nicinha, menos Mabel, que, quando eu era criança, era a minha irmã favorita, com quem eu mais me identificava e é minha madrinha de apresentação (eu a chamo às vezes de Dinha). E ela reclamava disso. Enfim, ela, que faz poesia, apareceu aqui, aliada à poesia. Mas a canção me emociona por outras duas coisas também. Primeiro, o jeito como aparece meu pai: ‘Onde e quando é jenipapo absoluto? / Meu pai, seu tanino, seu mel’. Eu adoro isso. Uma pessoa em São Paulo, descendente de italianos, pensou que meu pai se chamasse Caetano, porque os italianos usam Tanino como apelido de Caetano, de Gaetano. Não é o caso, pois aqui ‘tanino’ é substantivo comum. A letra também fala de ‘prensa’, porque meu pai me chamava para ajudá-lo a prensar o jenipapo numa prensa de madeira para fazer o licor. Era sempre a mim que ele chamava: ‘Caetano, vamos prensar o jenipapo’”. Eu adorava fazer. E adorava o licor, adoro ainda. Prensar o jenipapo com meu pai me deixava todo orgulhoso. Ele tinha certa cumplicidade comigo numas coisinhas assim. E algumas eram cruciais, como essa, espremer o jenipapo. Outro dado que me emociona é que essa canção fala de minha identificação com meu pai mas declara, em seguida, que ‘minha mãe é minha voz.’” (VELOSO, 2003, p. 43-44)

^{*} “Infidelidade”, samba em parceria com Américo Seixas, de 1947.

^{**} Samba-canção de João de Barro, de 1934.

Hall, em Nova York. A estada se estende para as gravações de seu novo disco, novamente produzido por Arto Lindsay; em outubro, publica um longo artigo, de profundas implicações culturais, sobre a cantora Carmen Miranda no jornal "The New York Times". O texto, que chamará a atenção de um dos editores da Alfred Knopf, sairá posteriormente no Brasil, na "Folha de S. Paulo". Em novembro, lança o álbum *Circuladô*. O CD destaca a canção-título, composta por ele a partir de um fragmento da obra de "proesia" (prosa + poesia) "Galáxias", do poeta Haroldo de Campos; duas novas canções-pensamentos acerca do Brasil e da sua inserção no plano internacional: "Fora de ordem" e "Cu do mundo"; e mais duas de fonte de inspiração familiar, uma sobre a mulher, Paulinha, "Ela ela", e outra para anunciar o filho de ambos, "Boas vindas". Numa carta para Caetano, o presidente da República do Brasil, Fernando Collor de Melo, sugere um encontro entre os dois. Caetano (eleitor de Leonel Brizola, no primeiro turno, e de Lula da Silva, no segundo, nas eleições presidenciais de 1990, das quais Collor saiu vencedor) acabará não respondendo à carta.

Em Janeiro de 1992 é publicado o livro "Caetano, por que não?" um estudo sobre o artista, abordando o seu percurso poético-musical, feito pelos acadêmicos Gilda Dieguez e Ivo Lucchesi; o livro sai pela Francisco Alves. Em 25 de janeiro, um público estimado em 50 mil pessoas assiste à sua apresentação no Anhangabaú, em São Paulo, no aniversário da cidade; em 7 de março, nasce Zeca Lavigne Veloso, segundo filho de Caetano e seu primeiro com Paula Lavigne; no Rio, em março, "Circuladô", o espetáculo, estréia no Canecão, no Rio; em abril, no programa de entrevistas de Jô Soares – o "Jô onze e meia", do SBT –, Caetano resolve, inesperadamente, contar quem o delatou em 1968, detonando o processo que levou à sua prisão: o locutor de rádio Randal Juliano. Ele teria noticiado - sem checar a veracidade, ao embalo das atitudes ditatoriais - que Caetano e Gil haviam desrespeitado os dois símbolos nacionais, parodiando o hino e rasgando a bandeira. Em maio, pela segunda vez, Caetano recebe o Prêmio Sharp de Música; em agosto, seus cinquenta anos de idade, completados dia 7, servem de motivo para vários tributos na mídia. No principal deles, a TV Manchete exibe uma série especial de cinco programas, dirigida pelo cineasta Walter Salles. "O tempo não pára e no entanto ele nunca envelhece". Em dezembro, em virtude do grande sucesso do show, que acabou resultando num disco, e duplo: o CD "Circuladô vivo", que é lançado.

A história da interdição da Sucata por causa da bandeira de Hélio correu de boca em boca e, possivelmente agarrado a essa palavra, *bandeira*, um apresentador de rádio e

televisão de São Paulo, Randal Juliano, resolveu criar uma versão fantasiosa em que nós aparecíamos enrolados na bandeira nacional e cantávamos o Hino Nacional enxertado de palavras. Esse sujeito era um demagogo de estilo fascista que cortejava a ditadura agredindo os artistas. Atitudes como essa eram usuais em seu programa e, como nós não tínhamos assistido a sua peroração contra nós, não demos muita importância quando nos contaram. Agora o major Hilton me informava que esse locutor tinha se dirigido explicitamente aos militares pedindo punição para nós, e que essa arenga havia surtido efeito sobretudo na Academia das Agulhas Negras, a prestigiosa escola de formação de oficiais do exército. (VELOSO, 1997, p. 396-397)

Em Fevereiro de 1993, é publicado o livro "Caetano - esse cara", organizado por Héber Fonseca, publicado pela editora Revan, contendo depoimentos dados ao longo da carreira em várias publicações, emissoras de rádio e de televisão; em março e abril, o desejo de comemorar os 26 anos de Tropicalismo e os trinta de amizade coloca, em estúdio, Caetano Veloso e Gilberto Gil, para a gravação de um novo disco, juntos. O trabalho começou a ser preparado antes e marcou a retomada da parceria dos dois. Em agosto é lançado o álbum *Tropicália 2*⁹⁷, de Caetano e Gil, pela Polygram. Entre os destaques, o hit "Haiti"⁹⁸, rap social da dupla; a homenagem "Cinema Novo", também dos dois; e "Desde que o samba é samba"⁹⁹, de

⁹⁷ TROPICÁLIA 2

O falsete de Milton Nascimento é um dos mais belos sons produzidos pela espécie humana hoje sobre a Terra. Assis Valente não merecia aquele casal de biógrafos espíritos que teimaram em tratar sua vida sexual no mesmo clima obscurantista de dissimulação e subterfúgio que era a regra no tempo em que ele viveu e que provavelmente contribuiu para levá-lo ao suicídio. Roberto Silva é uma sombra da ponte que leva Orlando Silva e Ciro Monteiro a João Gilberto – uma linha evolutiva não presente na consciência dos outros grandes da época, que só viam o lado americano da modernização: os Alfs e Alves e Farneys, os Cariocas... Djavan é timbre áspero em nota doce. Paulinho da Viola, Tom Jobim e Chico Buarque são alguns dos homens mais bonitos que eu já conheci. Quando vi Prince pela primeira vez na TV americana, pensei: Miles Davis gosta disso. Amália Rodrigues, Ray Charles, Camarón de la Isla: lições do inevitável. Tudo em Michael Jackson é feito de matéria pop: sua grande música, sua grande dança, sua vida mínima. Em nossos dias só ele tem a mesma carga de popismo de Marilyn ou Elvis ou Elizabeth Taylor. Perto dele, Madonna parece uma mera teórica. Tudo o que não era americano em Raul Seixas era baiano demais.

CONTRACAPA DO CD TROPICÁLIA 2, 1993.

O texto intercalava, indistintamente, fragmentos escritos por Caetano Veloso e por Gilberto Gil; publicam-se aqui apenas os primeiros.

(VELOSO, 2005, p. 183)

⁹⁸ "Aqui, como em 'O cu do mundo', aparece uma visão da sociedade brasileira como mera degradação da condição humana. Claro que essas cenas de pesadelo surgem em mim num contexto de permanente preocupação com a idéia de Brasil. Tenho repetido que gostaria que compositores e cineastas brasileiros precisassem cada vez menos tomar o Brasil como tema principal. Sempre que penso nisso, as canções de letras mais pessimistas me parecem mais desculpáveis do que as outras. No caso de 'Haiti', acho que a abordagem da forma 'rap' em diapasão diferente, a força das imagens, o pioneirismo de explicar a não-aceitação do massacre dos 111 presos do Carandiru, em suma, o fato de eu ter me antecipado aos melhores músicos e poetas do hip-hop nacional que vieram a atuar nos anos 90 são razões para eu gostar especialmente dessa composição. Ela foi feita para ser cantada com Gil no disco *Tropicália 2* e inspirada por situação vivida numa festa do Olodum no Pelourinho. Fiz toda a letra e a música do refrão, inclusive a relação tonal entre o refrão e a harmonia que acompanhava as estrofes. Gil criou o 'riff' de violão que vai sob as palavras." (VELOSO, 2003, p. 42)

⁹⁹ "Fiz para Gil e eu gravarmos no *Tropicália 2*. É uma celebração, um samba sobre o samba. Gosto muito da idéia de que 'o samba ainda não chegou, o samba ainda vai nascer', porque é uma coisa que está no João Gilberto e que é

Caetano. Em 25 de setembro, Gil e Caetano apresentam "Tropicália 2" - o show - na Praça da Apoteose, no Rio; o espetáculo será levado, em 2 de outubro, ao Pólo de Arte e Cultura do Anhembi, em São Paulo.

Em 28 de janeiro de 1994, Salvador assiste finalmente a "Tropicália 2": o acontecimento é no Parque de Exposições; em fevereiro, o samba "Atrás da verde e rosa só não vai quem já morreu" – paráfrase do verso de "Atrás do trio elétrico" –, o velho sucesso carnavalesco de Caetano, dá nome ao enredo da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, que homenageia Caetano, Gil, Gal e Bethânia. Os quatro fazem um show na quadra da escola e depois brilham no desfile na Avenida Marquês de Sapucaí, no Rio, no carnaval. Caetano, que chegara a compor um samba para Mangueira, sai esfuziante e emocionadíssimo. Em maio, em estúdio, Caetano trabalha no álbum *Fina estampa*. A Polygram havia pedido um disco com suas canções vertidas para o espanhol, para lançar no mercado latino, mas Caetano preferiu gravar clássicos latinos relidos sob uma perspectiva bossa-novista. Para isso, chamou para fazer os arranjos orquestrais e toda a direção musical o maestro e violoncelista Jaques Morelenbaum, músico de sua banda que tocou anos com Tom Jobim. Em junho, os Doces Bárbaros Caetano, Gil, Gal e Bethânia voltam a cantar juntos, agora no Royal Albert Hall, em Londres; a bateria da Mangueira participa especialmente do espetáculo.

completamente oposta à posição dos protecionistas que defendem uma espécie de reserva indígena do samba. Nessa canção, o samba é um projeto de Brasil, e eu gosto disso. Recebi um grande presente na vida, que foi o João Gilberto chegar a gravar esse samba. Isso parecia impossível porque o João sempre esteve vacinado contra esse tipo de samba, que tem muitos cocoetes, que tem pinta de clássico, *instant classic*, cuja intenção vê-se logo. O João nem gosta muito do Noel Rosa, embora tenha gravado divinamente o 'Palpite Infeliz', uma canção de que ele gosta muito, que é do Noel sozinho. Mas, na época da Bossa Nova, nem falava em Noel, o que era uma atitude violenta. E isso eu sempre entendi confrontando as músicas de Wilson Batista, Herivelton Martins, Geraldo Pereira, e Assis Valente com as dele, que são intencionais, cuja idéia inteligente e o propósito de fazer uma coisa interessante percebe-se nelas imediatamente. Além disso, ele ficou na moda como compositor célebre, autor de letras geniais, no final dos anos 40, nos anos 50, quando o João já estava pronto, sem que o Noel tivesse feito parte da formação dele. O João se aproximou de 'Desde que o samba é samba' por um caminho enviesado. Disse-me que nunca tinha escutado a música, mas, na verdade, talvez tivesse sim, fisicamente. O que ele queria realmente dizer é que não tinha ouvido nada de especial naquele samba; mas a Paulinha, minha mulher, disse a ele que o samba era bonito, e que ele devia gravá-lo; ele deve ter pensado que a Paulinha talvez tivesse razão e quem sabe a canção tivesse mesmo algo interessante. Deve ter procurando alguma coisa no samba e, depois, me apareceu com aquilo! Disseram que eu produzi o disco em que ele gravou a música, mas, na verdade, não produzi nada, eu apenas ia com ele para o estúdio. E o certo é que ninguém produz o João: na hora em que ele chega, canta o que quer; depois muda; não canta as coisas que a gente pede, embora diga que sim, que vai cantar; depois... E ele é um doce no estúdio, é engraçado, é complicado, fica agoniado porque já gravou e tem medo de como tudo vai ser mixado, como se não quisesse, de fato, que as gravações tivessem um fim. É uma coisa muito complexa. No entanto, ele gravou o 'Desde que o samba é samba'. Isso para mim foi um presente inestimável. Ele fez uma coisa linda e o samba só então ficou sendo realmente o que as pessoas diziam – e que parecia uma idéia cafona: um clássico." (VELOSO, 2003, p. 33-34)

Em junho e julho, "Tropicália duo" - o "Tropicália 2" em transposição acústica, só com Gil e Caetano, vozes e violões - é exportado para a Europa e os Estados Unidos; em agosto, Caetano Veloso se encontra com Pedro Almodóvar, em Madri. O cineasta espanhol incluirá a gravação de "Tonada de luna llena" (de Simón Díaz) feita por Caetano (no CD "Fina estampa") na cena final de seu filme "A flor do meu segredo"; em show, em Nápolis, outro encontro: com Lucio Dalla, grande nome da moderna música popular italiana. Na volta, em São Paulo, na Tom Brasil, as primeiras das poucas apresentações de "Fina estampa" em território nacional. Outubro: "Caetano Veloso e violão" leva cerca de 40 mil pessoas à praça da Apoteose, no Rio, com participações especiais de Chico Buarque, Milton Nascimento e Mercedes Sosa. Em sua primeira entrevista como presidente da República virtualmente eleito (as eleições tinham acabado de se realizar), Fernando Henrique Cardoso cita frases de Caetano; para ele, o pensamento do artista a respeito do Brasil é um modelo a ser seguido; em dezembro, "Tropicália duo" inicia sua excursão brasileira por Rio, São Paulo e Belo Horizonte.

Em 1995, Caetano começa a escrever um longo livro de reminiscências, impressões, visões e opiniões sobre os anos 60. Trata-se de uma encomenda da editora norte-americana Alfred Knopf, desde que um de seus editores se impressionou com o texto do brasileiro sobre Carmen Miranda publicado no "The New York Times"; em abril, "Fina estampa" é levado a países da América Latina; em junho, apresentação no Central Park, de Nova York; com a participação do músico e compositor japonês Ryuichi Sakamoto. Em dezembro, "Alguma coisa acontece no meu coração / Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João". Exatamente na esquina celebrizada no clássico "Sampa" (lugar onde ele morou nos anos 60), ergue-se o palco do show que Caetano faz para São Paulo. Em 31 de dezembro, no reveillon, a praia de Copacabana assiste ao maior espetáculo musical da sua história: Caetano, Gil, Gal, Chico Buarque, Milton Nascimento e Paulinho da Viola cantam num tributo a Tom Jobim, com a participação especial da bateria da Mangueira.

Início de janeiro de 1996, A informação de que Paulinho da Viola recebeu cachê mais baixo que os demais participantes do show do reveillon gera um imbróglio envolvendo os artistas, a prefeitura do Rio e o patrocinador. Em meio às discussões, a mulher de Paulinho falseia um documento. Caetano, Gil, Gal e Chico rompem com Paulinho. Em abril, Caetano começa a gravar a trilha que compôs para o novo filme do diretor Carlos (Cacá) Diegues, "Tieta do Agreste", baseado na obra de Jorge Amado e com Sônia Braga no papel principal. Na direção

musical e nos arranjos, outra vez Jaques Morelenbaum. Há, também, a participação muito especial de Gal; em setembro, paralelamente à entrada do filme em cartaz, sai também a trilha original de Caetano em CD, "Tieta do Agreste", com Gal. O lançamento é da Natasha Records, da qual Paula Lavigne é sócia. Entre as composições, "O motor da luz", "Coração-pensamento" e uma que se tornará sucesso no carnaval baiano de 97, "A luz de Tieta". Caetano e Gal estréiam o show "Tieta do Agreste", tendo por base o repertório do filme e do CD com a trilha. A banda Didá, de percussionistas femininas da Bahia, participa. Em Dezembro, o artista é objeto de mais um livro - "O arco da conversa: um ensaio sobre a solidão", de Cláudia Fares (Casa Jorge Editorial). A Polygram lança no mercado uma caixa com 30 CDs de Caetano.

25 de janeiro de 1997, dia do aniversário de Tom Jobim, nasce, em Salvador, Tom Lavigne Veloso, segundo filho do casal (terceiro de Caetano); em junho e julho, turnê pela Europa e pelos Estados Unidos; em outubro é convidado por Madalena Fellini, irmã de Federico Fellini (1921-93) e faz um show na República de San Marino, perto de Rimini (Itália), cidade natal do cineasta; em comemoração do aniversário de casamento de Fellini e da atriz Giullite Masina (1920-94), anteriormente homenageada por Caetano em canção que leva seu nome; em novembro, dois lançamentos importantes: um livro e um disco. No início do mês, sai "Verdade Tropical" (editora Companhia das Letras, 524 páginas), o há muito esperado livro de Caetano, em que ele dá a mais profunda e pessoal das visões acerca dos principais aspectos e acontecimentos relacionados com o movimento tropicalista. A publicação é amplamente debatida nos principais centros intelectuais do país. No meio do mês, é lançado "Livro", o novo CD do artista. No repertório, entre outras, uma versão rap de "Navio negreiro", do poeta romântico baiano Castro Alves, outra de "Na Baixa do Sapateiro", clássico de Dorival Caymmi, e "Minha voz, minha vida", dele próprio, feita nos anos 80 para Gal Costa gravar.

Em fevereiro de 1998, recebe o título de doutor Honoris Causa pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). – Tropicália 30 Anos – foram realizadas várias homenagens ao cantor, entre elas Trio Eletrônico comandado por Gilberto Gil em Salvador. Em agosto, é premiado na categoria MPB do Video Music Brasil; em outubro, Caetano protagoniza um show-homenagem para a coreógrafa Pina Bausch que comemora 25 anos de sua dança-teatro na cidade alemã de Wuppertal; em novembro, uma exposição no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, reúne obras de 80 artistas que se inspiraram em músicas de Caetano Veloso. Enquanto isso, o cantor lança o disco *Prenda Minha*. Durante o ano faz turnê pelo Brasil com o show Livro Vivo. Em março de 1999,

Caetano e João Gilberto dividem palco do teatro Gran Rexpor, em Buenos Aires, Argentina; em maio, apresenta-se no teatro da Cité de La Musique, em Paris, no projeto "Carte Blanche" junto com Augusto de Campos e Lenine (show produzido pelo próprio Caetano Veloso); em maio, Caetano canta "Orfeu", em um CIEP, dentro da favela de Vigário Geral, no Rio de Janeiro; em junho participa da 27ª edição do JVC Jazz Festival em Nova York. Em julho, faz turnê pelos Estados Unidos e Canadá e em setembro lança *Omaggio a Federico e Giulietta*, com músicas sobre cineasta Federico Fellini.

Em Janeiro de 2000, dirige a produção do disco *João Voz e Violão*, primeiro disco de João Gilberto em estúdio em nove anos e seu álbum *Livro Vivo*, foi considerado o segundo melhor show do ano de 1999, segundo a revista norte-americana "Time Out", de Nova York; em fevereiro, ganhou o Grammy 99 de melhor álbum de world music pelo álbum *Livro*; vence o Grande Prêmio Cinema Brasil 2000, por *Orfeu* como melhor trilha sonora e o Prêmio Antônio Carlos Jobim; em abril, faz show junto com Dulce Ponte em comemoração dos 500 anos de descobrimento do Brasil. Faz a direção artística do CD de Virgínia Rodrigues – *Nós*; em junho, Show de abertura do Festival 500 Anos, em Londres e, em Modena, canta com Pavarotti. Em julho, entra em estúdio e inicia dois novos projetos: um CD com músicas inéditas, a maioria composta nos quartos dos hotéis em que se hospedou durante a recente turnê europeia, e um outro só com canções norte-americanas, as suas preferidas. Em setembro, o álbum *Livro* é escolhido o melhor álbum de MPB no primeiro Grammy Latino e em dezembro lança o álbum *Noites do Norte*.

Em Janeiro de 2001, Caetano faz a direção musical do CD *Nova Cara* do grupo Afro Reggae; em fevereiro, os Doces bárbaros (Caetano, Gil, Gal e Bethânia) fazem homenagem a Caymmi no Carnaval de Salvador que viveu um dia de homenagens ao cantor e compositor Dorival Caymmi, e aos criadores do trio elétrico, Dodô e Osmar. Subindo pela primeira vez no trio elétrico, a cantora Maria Bethânia se reuniu a Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa - retomando o quarteto conhecido como "doces bárbaros" para cantar grandes sucessos de Caymmi. Em maio, recebe o 8º Prêmio Multishow de Música como melhor cantor; produz, em dupla com Celso Fonseca, o cd de Martinália, *Meiga Presença*; em julho, participa do filme de Almodóvar, "Fale com ela" ("Hable con Ella"), cantando no set "Cucurrucucú Paloma" ("Coo Roo Coo Coo Paloma"); em setembro, é realizado um almoço de gala para Caetano Veloso,

na casa do cineasta italiano Michelangelo Antonioni, em Trveì na Itália e, em novembro, lança o álbum *Noites do Norte ao Vivo*.

Em abril de 2002, faz a direção musical do disco *Pé do Meu Samba*, de Martinália; em maio, faz turnê pelo Chile, Peru, Venezuela e México; em julho, participa do 36ª Festival de Montreux; em agosto, lança o álbum *eu não peço desculpas*, parceria com Jorge Mautner; em setembro, participa da mesa-redonda sobre o Grupo Noigandres no Teatro da USP juntamente com Augusto de Campos. Em setembro, o lançamento do filme "Fale com ela" ("Hable con Ella") de Almodóvar, onde Caetano participa de um set e a Editora Knopf lança, nos EUA: "Tropical Truth"; em novembro, turnê nos EUA, México e Canadá. Em dezembro, lança a caixa Todo o Caetano e realiza um show de reencontro dos Doces Bárbaros, no Rio de Janeiro e São Paulo. Em março de 2003, participa da cerimônia de entrega do 75º Oscar: Caetano Veloso e a mexicana Lila Downs cantam "Burn it Blue", trilha do filme "Frida", em Los Angeles; em maio, participa da homenagem ao poeta Waly Salomão na Bienal do Livro do Rio de Janeiro; em setembro, recebe o Prêmio do 4º GRAMMY LATINO 2003 como Melhor Álbum de Música Popular Brasileira - *Eu Não Peço Desculpa*, Caetano Veloso e Jorge Mautner. Em outubro, participa, na PUC, em São Paulo, do evento "Galáxia Haroldo", realizado pela TV Cultura, uma homenagem ao poeta, crítico e tradutor Haroldo de Campos – fundador do movimento de poesia concreta nos anos 50 –, morto em agosto deste ano; em novembro, é lançado o livro *Letra Só* pela Cia das Letras. Em dezembro, "Cinema Falado", de 1986, é relançado em DVD e faz a direção artística de *Mares Profundos*, de Virgínia Rodrigues. Em janeiro de 2004, faz show na esquina das avenidas Ipiranga e São João – São Paulo – em comemoração aos 450 anos da cidade; em abril, é lançado o álbum *A Foreign Sound*. Em maio, faz show no Carnegie Hall, em Nova York.

Em 2005, foram lançados os discos "Onqotô"¹⁰⁰ – músicas compostas por Caetano e José Miguel Wisnik para o espetáculo de dança do Grupo Corpo – e "O Coronel E O

¹⁰⁰ ONQOTÔ

Várias coisas se reuniram aqui: os trinta anos do Corpo, a primeira oportunidade de compor para dança, a colaboração com meu amado Zé Miguel. Fui parar no Candeal para esperar que os garotos percussionistas da Bahia criassem imagens sonoras do universo. Zé Miguel e eu tínhamos um mote que nós mesmos inventamos. Tínhamos nosso carinho pelo Corpo. E glosamos multiplicadamente. Ele foi a Gregório de Matos e eu fui a Camões. Cruzamos os nossos cantos. Achamos a voz humana de Greice para refazer em tom pedestre a pergunta terrível dos *Lusíadas*: on'q'o'tô'?, onde (é) que eu estou?, "onde pode acolher-se um fraco humano"? com amor, terror e humor, conversamos com os cosmólogos, com os místicos, com os dois poetas, com o dramaturgo escandaloso moralista. E oferecemos os resultados musicais dessa conversa, nossa música de homens de palavra, aos corpos dos bailarinos do Corpo. Rodrigo intermediou. Mais que isso: criou retroativamente o sentido do que fizemos; refez o mote e as camadas de glosa de modo a provar que tudo tinha sido dançado antes de ser escrito.

Lobisomem" – trilha sonora de Caetano e Milton Nascimento para o filme de mesmo nome, dirigido por Maurício Farias. Em maio de 2005, Caetano Veloso continua recebendo prêmios: o mais recente deles foi a Medalha de Ouro ao Mérito nas Belas Artes, anunciado pelo Conselho de Ministros do governo da Espanha. O cantor recebeu a homenagem junto a outros 14 artistas, incluindo a estilista venezuelana Carolina Herrera. A medalha tem por objetivo reconhecer pessoas e entidades que se destacam no campo de criação artística e cultural, segundo as autoridades espanholas. Vale lembrar que, recentemente, Caetano Veloso se separou de Paula Lavigne e notícias sobre desentendimentos entre o casal estão sendo freqüentemente divulgadas. Em julho, sucesso no Brasil, a música "A luz de Tieta", de Caetano Veloso, causa confusão na Venezuela. A canção foi utilizada em uma vinheta do Canal Telesur e deve ser lançada em vários países da América Latina. Mas, de acordo com o jornal colombiano El Tiempo, o canal estaria utilizando "elementos relacionados ao terrorismo em suas promoções". Tudo porque, durante a vinheta uma jovem aparece cantando o refrão "eta, eta, eta" o que levou o jornal a achar que o canal estaria agindo em defesa do grupo separatista ETA. Andrés Izarra, ministro da Comunicação e Informação da Venezuela, e Aran Aharonian, diretor do Canal, negaram as afirmações da imprensa. Em novembro, com inúmeros discos lançados e músicas bastante reconhecidas, Caetano Veloso deve mais uma vez navegar em outros mares.

O cantor, que colocou nas livrarias há oito anos, o livro *Verdade tropical*, lança a obra, *O mundo não é chato*, com a ajuda do poeta Eucanaã Ferraz, responsável pela organização do material. Após o lançamento do livro *O mundo não é chato*, Caetano volta a ocupar os palcos como convidado especial no show de gravação do DVD *Nenhum motivo explica a guerra*, do grupo cultural AfroReggae, no Circo Voador, no Rio. Caetano dividiu os vocais com os integrantes da banda durante a música "Haiti", que faz parte do repertório da compilação.

Há seis anos sem lançar um álbum inédito, Caetano finaliza, em julho de 2006, o CD *Cê*. O último inédito do cantor foi *Noites do Norte*, de 2000. Depois vieram um álbum ao vivo, um em parceria com Jorge Mautner e o polêmico *A Foreign Sound*, com versões em voz e violão para clássicos da música norte americana. Em julho, Caetano participa do primeiro álbum solo da rapper Negra Li que é lançado em setembro e terá como um dos grandes destaques a participação do cantor que participou de uma faixa escrita por ele própria em parceria com integrantes do

grupo AfroReggae. Depois do encontro, ocorrido no estúdio AR, na Barra da Tijuca, Caetano elogiou a rapper. Antes, Caetano já havia se aventurado no Rap ao lado do carioca MV Bill. Na Espanha, o artista baiano foi uma das atrações do 41º Festival de Jazz de San Sebastián. Com casa cheia, Caetano se apresentou junto com nomes como Solomon Burke, The Neville Brothers e Fredi's Quartet. Em janeiro de 2007, Caetano se reúne a outros artistas de reconhecimento internacional para participar do álbum *A tribute to Joni Mitchell*, álbum dedicado à cantora, compositora e pintora canadense. Entre os nomes presentes no tributo à Mitchell, estão Bjork, Prince, Elvis Castelo e James Taylor, que contam, cada um, uma faixa das doze faixas do disco e Caetano interpreta a canção “Dreamland”.

Caetano Veloso é o segundo homenageado do Som Brasil, da Rede Globo. A segunda edição do Som Brasil, que vai ao ar sexta-feira, dia 25 de maio, é uma homenagem a Caetano Veloso. Com apresentação de Patrícia Pilar, o programa mostra a versatilidade das músicas do compositor baiano, interpretadas por ele e por cantores da nova geração da música popular brasileira. Participam do programa Mariana Aydar, Jauperi e As Chicas. Para o diretor do programa, Luiz Gleiser, a escolha do homenageado para a segunda edição do Som Brasil surgiu devido à capacidade do cantor se manter sempre atual. “Ao assistir ao show do Caetano, comentamos que precisávamos tê-lo com urgência no programa, porque nesse show ele reinventa seu próprio repertório - e esta é justamente a proposta do novo “Som Brasil”, enfatizou. As músicas do show foram selecionadas pela equipe de criação do programa e revisadas pelo homenageado. Caetano interpreta “Desde que o Samba é Samba”, “London, London”, “Como Dois e Dois” e, do novo CD, “Rocks” e “Não Me Arrependo”; Mariana Aydar canta “Beleza Pura” e “Força Estranha”, esta última apresentada em ritmo de samba. “Ouvi muito Caetano na minha vida. Ele é o repertório de todo mundo”, afirma a cantora, que pretende incluir uma das músicas no seu show. Com uma versão pessoal da melodia de Caetano, Jauperi apresenta três canções: “Escolhemos o repertório juntos. “Sampa” foi uma sugestão minha; “Nosso Estranho Amor” e “Milagre do povo” foi da equipe do Gleiser”, disse o cantor. A banda As Chicas, formada por Isadora Medella, Paula Leal, Amora Pêra e Fernanda Gonzaga – as duas últimas filhas de Gonzaguinha –, traz ao palco “O Quereres”, “Gatas Extraordinárias” e “Divino Maravilhoso”. “Pra gente, ele é um ídolo, estamos adorando participar do programa”, revelou Isadora.