

CANTANDO A CULTURA BRASILEIRA: DO COTIDIANO URBANO À CANÇÃO, OS PROJETOS ARTÍSTICOS DE CAETANO VELOSO E DE CHICO BUARQUE

Priscila Gomes Correa *

Resumo: Confrontando as trajetórias artísticas de Caetano Veloso e de Chico Buarque encontramos perspectivas paralelas e complementares sobre temáticas do cotidiano urbano e da cultura em geral. Um exercício concomitante com a canção, suas tradições e linguagens, delineando projetos artísticos mais amplos e já esboçados no limiar de suas carreiras. Neste trabalho identificamos esses projetos iniciais, suas permanências e desdobramentos em algumas canções e *performances* artísticas. Analisando, em especial, trechos de dois importantes documentos de natureza equivalente, o livro *Verdade Tropical* de Caetano e a coleção de 12 DVDs: *Chico a série*, que expõem, por meio de textos e narrativas autobiográficas, olhares retroativos sobre esses percursos, projetos e, sobretudo, memórias e reflexões sobre as possibilidades e limites da cultura e da arte no país.

Palavras-chave: Música Popular; Caetano Veloso; Chico Buarque

Abstract: By comparing the artistic careers of Caetano Veloso and Chico Buarque, one can find corresponding and complementary perspectives regarding daily urban matters and culture in general. A simultaneous work using the song, its traditions and languages, describing wider artistic projects, already sketched from the beginning of their careers. One can recognize, in this article, such initial projects, their permanence and developments in certain songs and artistic performances. When analyzing, in special, excerpts from two important documents of similar nature, the book *Verdade Tropical*, by Caetano Veloso, and the collection of 12 DVDs: *Chico a série*, which presents, through the use of texts and autobiographical narratives, a retrospective point-of-view over such trajectories and, overall, memories and reflections about the possibilities and limits of culture and art in the country.

Keywords: Popular Music; Caetano Veloso; Chico Buarque

As trajetórias artísticas de Caetano Veloso e de Chico Buarque apresentam inevitáveis paralelos, mas confrontá-las pode parecer irrelevante se atentarmos exclusivamente para as obras em si, para sua singularidade, pois haverá sempre, mesmo entre os menos parciais, a percepção de que são incomparáveis. Além disso, pode sugerir um hábito canhestro de manipular a cultura a partir de oposições nem sempre verdadeiras, mas estimulantes, pois prenhes de debates, e mesmo dos costumes mais cotidianos de discutir os *gostos* e, neste caso, as *escutas* próprias de cada interlocutor. Eis um mote fundamental para o nosso confronto, o cotidiano, essa matéria-prima, viva, em constante mutação e que tem permeado há quase um século o fazer e o pensar da canção popular brasileira.

* FFLCH-USP/Doutoranda/Agência Financiadora: FAPESP

Em primeiro lugar, porque a canção popular, tal qual vem sendo praticada desde o início do século XX, tem se revelado como uma das principais linguagens artísticas capaz de abarcar os anseios de um vasto setor da população por se manifestar *do e sobre* o cotidiano, por meio de uma maneira de dizer especial e compartilhada, quando “as coisas ditas poderiam então ser reditas quase do mesmo jeito e até conservadas para a posteridade” (TATIT, 2004:70). Em segundo lugar, porque ao observar o conjunto das obras de Caetano e de Chico podemos encontrar perspectivas paralelas e complementares sobre temáticas do cotidiano urbano e da cultura em geral. Um exercício concomitante com a canção, suas tradições e linguagens, delineando projetos artísticos mais amplos e já esboçados no limiar de suas carreiras.

Caetano Veloso expôs sua relação com as canções logo no primeiro disco (*Domingo – 1967*), com um texto de contracapa onde esboçava seu “projeto” como músico: “a minha inspiração não quer mais viver apenas da nostalgia de tempos e lugares, ao contrário quer incorporar essa saudade num projeto de futuro”, destacando que se tratava de um trabalho com canções mais antigas, pois no mesmo ano estava gravando seu segundo disco com um estilo mais definido e uma marcante preocupação com o *aqui e agora*, com a necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento. Por isso, embora algumas canções já abordassem temas relativos ao cotidiano urbano, esse primeiro disco estava distante de seu projeto artístico, apresentando ainda canções preponderantemente ligadas à bossa nova. Ligação que, no entanto, refletia muito do percurso crítico imaginado por Caetano para a música popular, é o artista brasileiro retomando a “linha evolutiva” da música, defrontando-se com “o problema da libertação do Brasil”, como propôs em artigo de 1965, *Primeira feira de balanço*.

Nesse primeiro artigo sobre música, Caetano explorou a diversidade de interlocuções culturais com as quais o músico popular poderia dialogar. E retomar a linha de *inovação mais tradição*, trilhada por João Gilberto, seria explorar uma amplitude de possibilidades sonoras para criar/recriar uma cultura própria a partir do trabalho daqueles que aprenderam com João “porque uma canção só tem razão se se cantar” (VELOSO, 1977:6-11). Dessa maneira, as particularidades da canção como linguagem, constituíam-se como tema de reflexão de Caetano, que despontava sob o auge do impacto da televisão, recurso que trazia então um novo fôlego à aliança duradoura entre a canção popular e a tecnologia.

Note-se que, assim como Chico Buarque, Caetano faz parte da geração de artistas que tiveram toda a sua obra registrada em áudio e vídeo. Aliás, muitos estudos contemporâneos partiram da idéia, assim elaborada por Alberto Medina, de que “a música popular tem sido um dos fatores de modificação de valores e comportamentos justamente porque irá expressar a

primeira geração brasileira nascida e criada dentro da nova tessitura tecnológica de comunicação” (MEDINA, 1973:35). Uma geração de artistas que, evidentemente, teria como foco de indagações as relações entre estética e entretenimento, uma vez que a cultura passou a ser definitivamente encarada também como um investimento comercial.

Portanto, não por acaso, as canções de nossos dois artistas estariam engendrando representações sobre a cotidianidade urbana e também desembocando dialeticamente em concepções mais amplas sobre a cultura, remetendo-nos à idéia de cultura como uma *práxis*, como uma maneira de *produzir*, “a produção de sua própria vida pelo ser humano” (LEFEBVRE, 1991:38). Observe-se então que, a partir disso, podemos identificar *escutas históricas* que envolvem desde memórias e erudição pessoais, tradições de pensamento e culturas políticas até determinados modos de proceder da criatividade cotidiana, seja nas canções ou nas intervenções intelectuais dos artistas. O fato é que o músico deseja fazer escutar a sua própria *escuta*, ou seja, dentre as apropriações possíveis de sua obra, interessa-lhe também a *escuta* intencional e ativa (SZENDY, 2001:170).

Por exemplo, dentre as canções de Caetano, podemos citar *No dia em que eu vim-me embora* (1967), composta em parceria com Gilberto Gil, não só por expor uma temática de passagem/viagem, como também por expressar esteticamente a ponte entre um estilo tradicional (embora urbano, da origem até a “necessidade” de atravessar para a Capital) e uma canção mais desvinculada, pois o tom com que descreve a cena contrasta com a dramaticidade com que o tema dos retirantes aparecia em trabalhos de outros compositores da época: sem alarde, simplesmente descreve sua partida, nem chorando, nem sorrindo, a tal ponto que a única coisa que sente é o cheiro da mala. Não pode parar, mesmo sentindo-se sozinho na capital, afinal isso precisa ser feito (NERCOLINI, 1997: 155).

No entanto, ao mesmo tempo em que a letra é entoada de maneira quase que desdenhosa, as variações de timbre instrumental iniciam com tom solene (como convém a uma história de retirante), mas logo “não teve nada demais”, então uma balada *pop* começa a acompanhar o trajeto do personagem. A solidão que espera o narrador, “sozinho pra Capital”, não aparece como negativa, mas como uma individualidade inevitável, com a aceleração rítmica apontando para os rumos “tropicalistas” que então tomaria o narrador na capital, na grande cidade. Note-se o esboço de uma temática social, mas em vez de um clamor pela conscientização, como nas chamadas *canções de protesto*, desponta um aspecto existencial, uma vivência imersa dentro de processos sociais e culturais, sem questionamentos intelectuais ou “engajados” do próprio personagem, mas sim na forma da narrativa, na estrutura estética e interpretação do artista.

No mesmo sentido referencial, a canção *Paisagem útil* (1967) apresenta esse “novo” olhar de recém chegado capaz de apreciar as fontes da Bossa Nova (pois paráfrase da canção *Inútil Paisagem* de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira) de uma perspectiva menos idealizada, visto que as belezas naturais do Rio de Janeiro surgem entre os novos imperativos mercantis que tomavam a cidade: “no alto do céu do Rio/ uma lua oval da Esso”. Apesar da entoação vocal bastante saudosista e solene, como de um samba-canção, o arranjo de Damiano Cozzella oferece variações de timbre a partir de uma marchinha. A descrição de uma seqüência de atos diários comuns, urbanos, suspende temporariamente a harmonia dissonante para inserir esta pausa sonora de projetos individuais na cotidianidade: “Quem vai ao cinema/Quem vai ao teatro/Quem vai ao trabalho/Quem vai descansar/Quem canta, quem canta/Quem pensa na vida/Quem olha a avenida/Quem espera voltar”.

Desenha-se assim um cotidiano urbano sob a sociedade de consumo, em toda a sua “utilidade”, pois se em *Inútil Paisagem*, contesta-se a utilidade das belezas naturais quando não se tem o amor desejado, em *Paisagem útil* Caetano sugere a “utilidade” mercantil da paisagem artificial sob a qual também “corações amantes”: “uma lua oval da Esso/comove e ilumina o beijo/ dos pobres tristes felizes/ corações amantes do nosso Brasil”. Dessa maneira, ironiza o lirismo romântico que costumava perpassar as canções do período, mas sempre a partir desse diálogo ou releitura. Diante disso, torna-se mais clara a opção de Caetano por gravar dois discos em 1967, dois momentos experimentais. Por um lado, uma atitude *gilbertiana* de decantação do samba, por outro, sua transformação radical pela apropriação das mais diversas sonoridades e linguagens: a atitude *tropicalista*.

Aliás, a canção de 1967, *Tropicália*, gravada no segundo disco de Caetano, apresenta uma das possíveis sínteses de seu “projeto”, visto que constrói uma alegorização da realidade, valendo-se não mais da narrativa, mas da colagem poética, de ruídos e guitarras. Não se trata da descrição de uma cotidianidade particular, mas aquela que envolve toda uma sociedade, elementos que invadem o dia-a-dia das residências, sobretudo pelo filtro da mídia televisiva (“Domingo é o Fino da Bossa/ Segunda-feira está na fossa/ Terça-feira vai à roça /Porém/O monumento é bem moderno/Não disse nada do modelo do meu terno/Que tudo mais vá pro inferno, meu bem”), ao mesmo tempo em que expõe imagens constrangedoras ao discurso desenvolvimentista: “e no joelho uma criança sorridente, feia e morta/ estende a mão”. Detalhadamente discutida por Caetano em seu livro, *Verdade Tropical*, esta canção-ícone inaugura o seu “projeto” de cultura, com os mais diversos desdobramentos ao longo de sua obra.

Assim, motor de uma nova sociedade em gestação, as conseqüências do processo de intensa industrialização nacional perpassam as canções de Caetano, sua atuação artística é crítica, inclusive, da idéia de “engajamento”. Por isso, suas obras apresentam os problemas, mas não apontam soluções. Trata-se de um “projeto” ambicioso, visto que muito além da política *tout court*, visando uma transformação cultural, mas sem pretensões didáticas, daí sua ênfase nos parâmetros estéticos de sua arte. Como bem anotou Marcos Napolitano, “temos em Caetano Veloso a tentativa de assumir o problema da tradição e da ruptura como uma escolha de criador, inserida numa reflexão cultural e política mais ampla, dentro dos limites e possibilidades oferecidas pelo mercado” (NAPOLITANO, 1998).

Caetano nos expõe um olhar retrospectivo dessa trajetória em seu livro de 1997, *Verdade Tropical*, no qual encontraremos não só o relato de sua “aventura” tropicalista, como também algumas interpretações que condizem com sua intenção inicial de pensar e propor a “fatal e alegre participação na realidade cultural urbana universalizante e internacional”. E, depois de indicar em diversas canções, afirma em prosa que “a música popular é a forma de expressão brasileira por excelência” (VELOSO, 1997:144). Uma idéia polêmica, mas já bastante compartilhada por diversos intelectuais, denotando o papel central desempenhado pelo músico popular na cultura e na sociedade brasileira. Assim, o artista é também o intelectual, atua esteticamente e opina sobre os assuntos da *cit e*, exercendo grande influência sobre a opinião pública.

Daí a ênfase que Caetano devota a idéia mesmo de “projeto”, sempre utilizada também em rela o a Chico Buarque, uma constante referência ao longo de seu relato. Ora para negar quaisquer conflitos entre os dois, ora para confrontar seus “projetos”. Chico representaria “a síntese final da dialética da composi o de música popular no Brasil”, representa o popular que seria um empecilho para a afirma o inicial do projeto tropicalista (VELOSO, 1997:234). Idéia que o próprio Chico compartilhou momentaneamente, por ocasião de um mal-entendido a respeito de Gilberto Gil, escrevendo um breve artigo no qual se contrapõe a atitude tropicalista ao dizer que “foi com o *samba* que João Gilberto rompeu as estruturas da nossa can o (...). E não precisa dar muito tempo para se perceber que nem toda loucura   genial, como nem toda lucidez   velha”. (HOLLANDA, 9/12/68).

No entanto, mesmo em entrevista gravada em 2004, para a cole o de 12 DVDs sobre sua trajetória, Chico ainda aponta para a distância existente entre seu projeto e o dos tropicalistas:

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

Aliás, observe-se que também Chico traçou suas preocupações iniciais no texto da contracapa de seu primeiro disco (*Chico Buarque de Hollanda -1966*): “melodia e letra devem formar um só corpo (...). Por outro lado, a experiência em partes musicais (sem letra) para teatro e cinema provou-me a importância do estudo e da pesquisa musical, nunca como ostentação e afastamento do ‘popular’, mas sim como contribuição ao mesmo”. Assim revelando, também, preocupação com as questões estético-ideológicas em torno da canção popular e, até mesmo, da problemática do descompasso entre o erudito e o popular que marcou a trajetória da música brasileira no século XX. Seus primeiros já avaliavam um *eu* lírico de vozes interditas na realidade pressuposta, o que lhe aproximava, mas não restritamente, da *canção de protesto*, pois havia denúncia em suas obras, mas, sobretudo, a proposição de perspectivas vivenciais. Assim, expôs desde o início canções com temática social, propondo a festa, a fraternidade entre os homens, partindo de uma idealização do homem simples suburbano, e com a situação política do país motivando críticas sociais mais acentuadas.

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

No entanto, a melodia *buarquiana* ainda está ligada a linguagem tradicional, embora a presença forte da percussão represente um posicionamento, um reajuste da “batida” da bossa nova ao samba urbano (ao estilo de Ismael Silva ou Noel Rosa), ou seja, dá sua “contribuição” ao “popular”. Trata-se de um posicionamento frente às transformações pelas quais passava a música popular, pois se observa que naquele momento não era somente a

introdução de instrumentos elétricos que ameaçava, mas também o abandono pós-bossa nova do ritmo da percussão que caracterizava o samba desde sua origem como diziam os críticos da bossa nova, como José Ramos Tinhorão (TINHORÃO, 1986:223).

Nesse sentido, outra canção bastante representativa desse período de ajustamento estético/narrativo de Chico Buarque é *Olê, Olá* (1965), pois a busca/espera pelo samba/música revela a dicotomia entre festa/cotidiano, como felicidade/tristeza. Assim o samba perde sua onipotência (“tem mais samba”), pois adquire tempo e lugar. A idealização do samba salvador, acompanha porém uma construção de espaço popular propício, mas efêmero, para sua realização. O espaço urbano e o tempo cotidiano restringem o espaço/tempo do samba, uma tensão dialética e não excludente: “Não há mais quem cante/Nem há mais lugar/O sol chegou antes/Do samba chegar /Quem passa nem liga/Já vai trabalhar”. Observe-se que os recursos harmônicos são fundamentais para o desenrolar da narrativa que está calcada na fala, no coloquial, expressando as esperanças e possibilidades, enquanto as variações de timbre e diversificação sonora imputam-lhe uma tensão a partir da aceleração do andamento da música e apesar da batida do samba (ou seja, exploram-se as temporalidades da própria música como recurso inibidor de sua continuidade).

A incorporação de instrumentos de percussão em paralelo ao violão caracteriza a maioria das obras de Chico do período, o tempo rítmico aparece fortemente marcado, com ênfase na repetição, sobretudo nas canções referentes à temática do cotidiano. Esse elemento harmônico, uma variação de timbre calcada em percussão e bateria, difere da construção rítmica presente nas canções tropicalistas de Caetano, que com a incorporação de instrumentos elétricos lega a um segundo plano a questão do samba, ao enfatizar o tratamento *pop* das melodias. O que se pode observar na canção *Alegria, alegria*, uma marchinha com melodia atraente resultante da justaposição de sons e imagens poéticas, expressando a fugacidade cotidiana que envolveria a vivência de um jovem ao caminhar pela cidade, metrópole da cultura massiva: “Caminhando contra o vento/Sem lenço sem documento/ No sol de quase dezembro/Eu vou... O sol nas bancas de revista/ Me enche de alegria e preguiça/ Quem lê tanta notícia?/ Eu vou...”.

O texto da canção caracteriza-se, sobretudo, pela “iconização”, pela seqüência de imagens completadas pela participação de elementos sonoros. E como observou Luiz Tatit, “compondo ícones desse tipo, Caetano transfere a experiência vivida para dentro da canção, transformando-a em experiência a ser vivida a partir da escuta” (TATIT, 1996:268). Não obstante, à preocupação com o *aqui e agora*, com o *presente*, sempre tão explorado em suas canções, pode-se acrescentar o lirismo nostálgico de Chico Buarque. Este parte do olhar do

outro, da vivência daquele que *espera*, visto que excluído de alguma maneira dos processos centrais que movimentam a vida nas cidades, mas ainda aberto às experiências comunitárias livres da manipulação sob a sociedade industrializada. Em suma, se Caetano partiu de um desconforto fundamental com o nacionalismo da esquerda, Chico partiu do desconforto com o sistema, com a indústria da cultura, mas estas duas problemáticas se entrecruzam nas trajetórias de ambos, e é a ênfase que, sobretudo, difere substancialmente.

Referências bibliográficas

- HOLLANDA, C. B de. *COLEÇÃO de DVDs Chico Buarque Especial*, 12 vol. 2005/06
- HOLLANDA, C. B. de. *Tantas Palavras: Todas as Letras e reportagem Biográfica de Humberto Werneck*. São Paulo, Cia das Letras, 2006
- HOLLANDA, C.B. de. Nem toda loucura é genial, como nem toda lucidez é velha. *Última Hora*, 9/12/68.
- LEFEBVRE, H. *A Vida cotidiana no mundo moderno*,. São Paulo, Ática, 1991
- MEDINA, C A de. *Musica popular e comunicação*. Rio de Janeiro, Vozes, 1973
- NAPOLITANO, M. A invenção da musica popular brasileira: um campo de reflexão para a história social. *Latin American Review*, Univ. Texas Press, 1998
- NERCOLINI, M. J. *Artista-intelectual: a voz possível numa sociedade que foi calada: um estudo sociológico sobre a obra de Chico Buarque e Caetano Veloso no Brasil dos anos 60*. Dissertação de mestrado, Porto Alegre, IFCH/UFRS, 1997.
- ORTIZ, R. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1988
- ORTIZ, R. Prefácio In DIAS, M. T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- SZENDY, P. *Escucha: uma historia del oído melómano*. Barcelona, Paidós, 2001
- TATIT, L. *O século da canção*. Cotia, Ateliê Editorial, 2004..
- TINHORÃO, J. R. *Pequena história da música popular*. São Paulo, Art Editora, 1986
- VASCONCELOS, G. *Musica popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro, Graal, 1977
- VELOSO, C *Verdade Tropical*. São Paulo, Cia das Letras, 1997
- VELOSO, C. *Alegria, Alegria: uma caetanave organizada por Waly Salomão*. Rio de Janeiro, Ed. Pedra Q. Ronca, 1977
- VELOSO, C. *Letra só, sobre as letra*. São Paulo, Cia das Letras, 2003
- VELOSO, C. *O mundo não é chato*. São Paulo, Cia das Letras, 2005