

**Arena tropicalista: a política da cultura em Caetano e Chico**

PRISCILA GOMES CORREA\*

*Chico, você gosta de mim?*

Caetano Veloso

*Gosto de Caetano porque ele me desconcerta*

Chico Buarque

Quando indagado por Caetano, no vídeo, Chico sorriu desconcertado. Estava cada um em seu papel, talvez na expressão de suas *personas* públicas, um pouco do *Chico tímido* e do *Caetano atrevido*. A intimidade entre os dois compositores permitia essa brincadeira no programa *Vox Populi*, exibido pela *TV Cultura* em 1979, em que um entrevistado era sabatinado por perguntas feitas pelo “povo” nas ruas. A participação de Caetano entre o público, fazendo “a pergunta que não quer calar”, realçava a exploração de um suposto embate, ao mesmo tempo em que expunha a proximidade entre os dois artistas. O desconcerto em questão pode remeter também ao gesto tropicalista, presente em atitudes e canções, de exposição de imagens até constrangedoras, porém reveladoras de realidades muitas vezes ignoradas ou obliteradas.

Nesse caso, indagar Chico sobre Caetano, bem como a posição de Caetano, aparece como uma surpresa desconfortante, mas abarca a mesma estratégia que já embalava o *show Chico e Caetano Juntos* de 1972, o encontro dos dois artistas em palco como uma experiência inusitada. Talvez uma imaturidade da *mídia* que permanece até nossos dias, uma vez que também Caetano Veloso, em recente programa de humor da televisão (*CQC* da *TV Bandeirantes*), foi indagado por um telespectador: “Quem é melhor, você ou o Chico Buarque?”. Um deboche que permanece, apesar do esvaziamento de seu conteúdo. O fato é que, desde o despontar do Tropicalismo (1967), explora-se um cisma entre os dois compositores com base em seus projetos artísticos diferenciados, e os procedimentos tropicalistas colocaram a oportunidade de confrontá-los, pois estava em questão qual seria a atitude apropriada em relação à cultura no Brasil (tal era a *problemática comum*).

\* Universidade de São Paulo (USP)/Doutora em História Social

Problemática que pode ser investigada tomando como ponto de partida a relação entre o artista e a política, mas uma política própria da cultura, a *política da cultura*, que um artista pode exercer tanto por meio de sua obra, quanto por meio de sua atuação, de seu posicionamento diante dos assuntos públicos, exercitando sua influência. Aliás, cabe lembrar que o conceito de política está ligado ao de poder e, neste caso, o poder ideológico que se exerce sobre as mentes pela produção e transmissão de ideias, de símbolos, de visões de mundo e de ensinamentos práticos mediante o uso da palavra (BOBBIO, 1997:15). Como destacou Norberto Bobbio, trata-se de uma política própria da cultura e, por se realizar no longo prazo, não coincide com a política dos políticos.

À semelhança de um intelectual, o artista também pode encarnar um espírito crítico, e o faz pela intervenção artística e essencialmente política nos assuntos da sociedade em que vive. Para isso, o artista se coloca como sujeito de uma *ação*, sob um *poder* que lhe é outorgado pela sociedade, na medida em que ele se apresenta como um homem de cultura, criador ou mediador, fazendo-se, conseqüentemente, em homem de política, produtor e consumidor de ideologia. No entanto, nem todo artista exerce esse papel, somente aqueles que tendo adquirido alguma notoriedade saem de seu domínio particular para criticar a sociedade e os poderes estabelecidos. Dessa forma, estamos diante do artista/intelectual, aquele que se atribui uma missão de cultura, uma missão de consciência pela humanidade, como na definição de Edgar Morin (1995:189). Por isso, Bobbio considera que a “política da cultura” é uma “ação que se enquadra bem numa concepção ampla de política, entendida como atividade voltada para a formação e a transformação da vida dos homens” (1997:490).

Caetano Veloso e Chico Buarque são artistas que inegavelmente exercem ampla influência na sociedade brasileira, não por acaso a cada eleição ou questão pública eles são chamados a se declarar sobre o tema. Mas podemos remontar ao início de suas carreiras, às suas primeiras intervenções sobre os assuntos da sociedade, bem como aos seus supostos enfrentamentos na mídia. O primeiro foco foi um festival de música transmitido pela televisão (1967), quando Caetano ingressou no “sistema” visando mostrar o paradoxo da atitude dos defensores da tradição, que estariam na verdade atuando sob os preceitos do mercado. Daí sua atitude radical de assumir esse contexto, desvelando a suposta hipocrisia daqueles que saíam numa marcha contra as guitarras, por exemplo. Tanto que já declarava, em entrevista de 1968,

que entrou no Festival para destruir a ideia que o público universitário fazia deste: “Eles pensam que Festival é uma arma defensiva da tradição da música popular brasileira. E a verdade mesmo é que Festival é um meio lucrativo que as televisões descobriram. Tradição, banana nenhuma” (in COELHO, 2008:164).

De fato, o *Festival de Música Popular Brasileira* da TV Record fora concebido pela direção do programa com o objetivo central de entretenimento, e, como já declarou Paulo Machado de Carvalho Filho, imaginava-se aquilo como um programa de luta-livre (CALIL, TERRA, 2010: DVD). O que certamente, com as disputas em torno dos “projetos de Brasil”, acabava acontecendo entre os músicos, embora sob os parâmetros criados pelo mercado. Não demorou muito para que o Tropicalismo (movimento artístico ao qual Caetano estava associado) fosse alocado nessa estrutura, e sua crítica acabasse compondo o *espetáculo* (como Hélio Oiticica tinha previsto ao lamentar os rumos do movimento). Junto à gestação de um *contexto performático*<sup>1</sup>, e opções ideológicas compradas pelo *mercado* como embalagens promissoras, apareciam divergências pessoais entre os artistas ligados à problemática.

Chico já foi chamado centenas de vezes a responder sobre o assunto, e dentre as diversas respostas, a seguinte expõe claramente como a polêmica atingiu o artista:

*Mas eu não tinha objeção de ordem ideológica, nada disso. Só que, de certa forma, fui afetado pela violência com que o movimento em torno do tropicalismo me atingiu [...]. Edu Lobo e eu éramos adversários do tropicalismo. E eu nunca senti isso, tirando o que havia de pessoal, que podia haver e havia de certo ressentimento pessoal, de mágoa* (in BACAL et alii, 2006:189).

Pois bem, é nesse “movimento em torno do tropicalismo” que é possível localizar o cerne da divergência criada em relação ao Chico, e que acabou proporcionando um diálogo constante entre *Caetano* e *Chico* sob/sobre aspectos da cultura e da arte no Brasil. Por isso, convém abordar brevemente o papel do crítico na tropicália, por se constituir no campo de divergência mais frequente, sempre em meio à crítica e historiografia.

Trata-se do processo de construção coletiva do movimento tropicalista, uma vez que em suas diversas interfaces envolveu uma vasta gama de sujeitos (já na confecção do

---

<sup>1</sup> A noção de *contexto performático* aponta para a influência que um conjunto de gestualidades, “maneiras de fazer”, de tocar, arranjar ou dançar predominantes em um determinado período, exerce sobre as diferentes expressões artísticas e culturais, permeando-as sem que se configure como um referencial consciente, mas sim como uma linguagem, um *modus operandi* disponível como recurso cultural capaz de sancionar determinadas atitudes como legítimas integrantes do universo da cena pública. (CORREA, 2011:14).

disco-manifesto do grupo: *Tropicália ou Panis et Circencis*), desde músicos e arranjadores até artistas plásticos, cenógrafos e críticos de arte na elaboração conjunta de determinadas obras, incluindo seu caráter cênico e comercial. Isso posto, toda essa movimentação acabou refletindo nas interpretações sobre a música, redundando em comprometimentos declarados, como de Augusto de Campos, na defesa dos tropicalistas. Trata-se da mesma lógica de exclusão que norteava a existência dos festivais: nestes, enalteciam-se os eleitos e camuflavam-se os demais. No entanto, como apontou Luiz Tatit, “quando a prática da exclusão começa a transpirar a ponto de concorrer com a prática de seleção do concurso, o sistema todo tende a entrar em colapso - no limite, os excluídos tomam o lugar dos eleitos” (TATIT, 2005:120).

Foi o que aconteceu nos derradeiros momentos dos festivais. De início, foi muito lucrativa a prática da indústria de se apropriar das tensões, até mesmo das vaias do público, gravando em compactos as músicas já acompanhadas das vaias, como aconteceu com o famoso discurso de Caetano Veloso em 1968. Durante as eliminatórias do *III Festival Internacional da Canção* no TUCA (Teatro da Universidade Católica), Caetano ao apresentar sua canção “É proibido proibir” foi severamente repudiado com vaias pelo público, ele aproveitou para realizar um *happening* de protesto contra essa reação. Um pungente discurso em que o artista expôs a atitude tropicalista em contraponto àquela que seria da *esquerda nacionalista*.

Diante disso, críticos como Augusto de Campos, do grupo dos poetas concretos, escreveram diversos artigos acerca da música popular. E já em 1968 foi publicada uma coletânea de textos (*O Balanço da Bossa*) onde o autor defendia uma visão evolutiva da música popular que o “grupo baiano” (Caetano, Gil, Gal, Torquato, etc.) estaria concretizando. Ora, nesse mesmo ano o movimento tropicalista se estruturou, divulgando-se através de discos, *happenings*, *shows*, e da televisão; e Augusto de Campos estava entre seus “teorizadores”. O crítico explicava as músicas e atividades tropicalistas, definia conceitos e objetivos, interpretava e construía as “engrenagens”, logo adotadas pelos artistas: “afinal, não era nada que viesse desmentir ou negar a nossa condição de artista, nossa posição, nosso pensamento, não era. Mas a gente é posta em certas engrenagens e tem que responder por elas”, salientou Gilberto Gil (*apud* FAVARETTO, 1996:21).

Desse modo, semelhante ao que ocorria nas artes plásticas, os críticos interpretavam para o público o sentido das atividades artísticas. Por isso, pode-se dizer que Augusto de Campos ou Nelson Motta, entre outros jornalistas e críticos, atuaram no movimento. Na medida em que se propunham, por exemplo, a interpretar as experimentações ao vivo (efêmeras) realizadas pelos tropicalistas, os *happenings*. Essa arte do precário e do passageiro exigia uma análise para materializar seus efeitos, tratando-se de uma manifestação de contexto que provocava diversas reações no público: “*Não gostei. Não entendi nada*”. Surgiam, portanto, novas relações com a canção popular, novos focos de debate e representação, aos quais Caetano Veloso aderiu prontamente, enquanto Chico Buarque seguia alheio a tal processo.

Nesse sentido, é interessante notar que a atividade do crítico foi decisiva na configuração intelectual do movimento tropicalista, pois se trata do surgimento de um novo interlocutor que passaria a interferir na *rede de recados* ou de comunicação da música popular, elaborando significações capazes de envolver as trajetórias dos artistas. A “lógica de preferência” germinava agora desde a *crítica* até o *público* e vice-versa, e Augusto de Campos é um exemplo clássico de atuação nessa lógica, que da preferência seguia à disputa (o que muitas vezes favorecia aos anseios comerciais da indústria da cultura). Como colunista de jornal, Campos escreveu o artigo “É Proibido Proibir os Baianos” publicado no *Correio da Manhã* em 30/10/68, era uma clara tomada de posição, pois realizava uma síntese das influências e objetivos do movimento tropicalista, ao mesmo tempo em que exaltava suas qualidades diante do que se produzia naquele momento na música popular.

O pretexto foi o incidente com Caetano Veloso ocorrido, semanas antes, nas eliminatórias no TUCA. Campos, que estava presente nessa apresentação de 15 de setembro, escreveu o artigo supracitado repudiando a reação do público, num texto na mesma linha do discurso proferido por Caetano na ocasião, porém com maior embasamento teórico. Caetano dizia: “você não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada [...] Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival [...] quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu!”. Ao mesmo tempo os Mutantes completavam a *performance* com música, gritos e ruídos.

A canção de Caetano, *É proibido proibir* (1968), foi lançada em um compacto acompanhada pela *Ambiente de Festival*, o registro do discurso proferido pelo autor no Festival. Uma composição que Caetano considera primária, realizada a partir da frase que os estudantes franceses do *maio de 68* tomaram aos surrealistas. Repetir tal frase em uma canção foi sugestão do empresário Guilherme Araújo, então Caetano compôs uma marcha simples, mas cuja gravação contava com uma longa introdução inspirada na música de vanguarda, preparada por Rogério Duprat e interpretada pelos Mutantes. O registro fonográfico é uma expressão bastante rica do Tropicalismo, incluindo a declamação de um poema de Fernando Pessoa no meio do número. A *performance* prevista para o Festival era, porém, ainda mais surpreendente, com uma atitude cênica ousada e o uso de roupas extravagantes.

O tema da canção é inspirado, evidentemente, na transgressão revolucionária dos estudantes franceses, naquela busca pela ruptura com o *status quo* de uma classe média burguesa, como também tem indícios da simpatia, já declarada, dos tropicalistas pela guerrilha revolucionária como uma saída mais plausível que o discurso da chamada *esquerda nacionalista*: “Me dê um beijo, meu amor/ Eles estão nos esperando/ Os automóveis ardem em chamas/ Derrubar as prateleiras/ As estantes, as estátuas/ As vidraças, louças, livros, sim/ Eu digo sim/ Eu digo não ao não/ Eu digo/ É proibido proibir”. Associada ao discurso contestador de Caetano, a gravação adquiriu imediatamente um caráter documental, em que se pese a leitura imediata de Augusto de Campos:

*A fala de Caetano, integrada ao happening de sua música, é um contundente documento crítico cuja importância transcende a área da música popular para se projetar na história da cultura moderna brasileira, como um desafio da criação e da inteligência, na linha dos pioneiros de 22 (CAMPOS, 1993:268).*

Esse era o tom do artigo publicado na ocasião evidenciando, primeiramente, os possíveis sustentáculos das ideias “incompreendidas” dos tropicalistas, que estariam aplicando o método antropofágico de Oswald de Andrade, partindo da contribuição de João Gilberto, e voltando “a pôr em xeque e em choque toda a tradição musical brasileira, bossa-nova inclusive, em confronto com os novos dados do contexto universal” (CAMPOS, 1993:262). Assim, a tropicália estaria desmistificando a tradicional música brasileira ao colocar em conflito seus principais elementos a partir de novos dados obtidos pela associação à música de vanguarda.

Caetano e os baianos estariam levando toda essa “implosão informativa” para o consumo, pois estavam produzindo informação ao violarem o código de convenções que o rege. Essa violação ocorreria em consequência da criação de uma nova linguagem que estaria associando diversos elementos sonoros e visuais. Campos concluiu que Caetano, Gil e os Mutantes, ao atuarem dessa forma, foram intensamente vaiados, mas souberam se apropriar da ocasião ao inserir tudo num *happening*, assim produzindo informação nova a partir do *estranhamento*.

Contudo, dizia Campos, essa mensagem não foi apreendida pelo público que estava preso a preconceitos ideológicos (*conservadores, stalinistas e nacionalóides*). Assim, o autor deixava claro quem era o seu interlocutor, parte da esquerda e os adeptos da *canção de protesto*, aqueles que ainda se pautavam na oposição entre participação e alienação, dicotomia que estaria sendo implodida pelos tropicalistas ao tentarem despertar “a consciência da sociedade repressiva que nos submete”, porém esse público estaria alienado a essa condição, por isso a negação.

Seu objetivo era, portanto, por a nu a incoerência desse público que vaiou Caetano, por meio de um argumento semiótico, justificando seu ataque direto aos “protestistas”. Ademais, acabava justificando a vaia tanto por meio da Teoria da Informação quanto pela comparação com grandes artistas do início do século que também, em seu tempo, foram vaiados e incompreendidos (Maiakovski, Schonberg e Debussy, entre outros), mas que, enfim, eram grandes gênios inventores. Como o público desses artistas, o de Caetano, no TUCA, cometeu o erro de dispensar informação criativa, por estar preso à redundância cultural e integrado inconscientemente a preconceitos e ao *Sistema*.

De tal maneira, abonava-se o movimento tropicalista ao mesmo tempo em que se desatualizava qualquer oposição, pois ao colocar o grupo como vanguarda (“*É proibido Proibir* ficará como um marco de coragem e de integridade artística”) deslocava seu julgamento para o futuro. Por isso recusou-se ao uso do sufixo “ismo” que *historicizaria* o movimento; daí a preferência pelo termo “protestistas” (com “ismo”) em referência aos ditos adversários, encerrando esse grupo dentro do chamado *Sistema*, ou seja, nos limites do previsível. Por esse mesmo viés de desqualificação, remetia-se ao público dos festivais, que seria especificamente de universitários e não o “povo”, colocando em dúvida o caráter

popular do festival. Por outro lado, à “música popular de vanguarda” elaborada pelos tropicalistas, não se aplicaria mais o termo “popular” com sua definição corrente:

*são eles, hoje, indiscutivelmente, cantando simples ou menos simples, com ou sem pretensão, a vanguarda viva da música popular brasileira, talvez já não tão “popular”, na acepção meramente quantitativa do termo, mas - a partir deles cada vez mais inventiva (CAMPOS, 1993:292).*

Diante disso, a complementaridade entre o texto de Campos e o discurso proferido por Caetano Veloso no TUCA reforça a noção de *mão dupla* entre a crítica e a *tropicália*: “o problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira”. Esta frase do discurso de Caetano foi, como vimos, reanimada por Campos, e tamanha parcialidade do crítico foi comentada posteriormente até pelo próprio Caetano: “na defesa ostensiva dos tropicalistas, Augusto de Campos deixara ver não apenas como se desenvolvesse sua combatividade, mas também como esta mesma combatividade criara-lhe limitações” (VELOSO, 1997:225).

Assim, de acordo com Marcos Napolitano, a crítica de Augusto de Campos foi eficaz como contribuição para uma “visão heróica” do tropicalismo, superdimensionando o ato de ruptura com um segmento esteticamente conservador da MPB. Portanto, o crítico tropicalista teria construído uma estratégia de afirmação para uma “vanguarda heróica”, até mesmo contribuindo para a criação de mitos a respeito do movimento, como se este tivesse de fato rompido com as “estruturas dos festivais”. Mas, na verdade, os tropicalistas não teriam atuado sobre códigos desconhecidos pelo público, teriam ampliado esses códigos que organizavam os critérios de avaliação e julgamento estéticos, até então difusos no panorama cultural brasileiro (NAPOLITANO, 1999:275), consolidando elementos de um *contexto performático* que se expandia lentamente, sobretudo entre os jovens dos grandes centros urbanos, pois só assim, valendo-se de recursos culturais disponíveis, seria possível ao movimento provocar reações de repúdio ou adesão.

Do mesmo modo, um olhar crítico sobre a política e a atitude dos artistas e intelectuais de esquerda ligados ao projeto *nacional-popular* está presente em muitas das primeiras canções de Caetano, o que levou diversos críticos e pesquisadores a apontarem seu tropicalismo como uma ruptura com esse projeto; mas, como destacou Marcelo Ridenti, o tropicalismo é, também, fruto dessa cultura política da época; modernizador e crítico, porém

centrado na ruptura com o subdesenvolvimento nacional e na construção de uma identidade do povo brasileiro (2000:269).

Ainda assim, aos olhos de muitos contemporâneos o Tropicalismo de fato rompeu algumas *estruturas*. Para Paulinho da Viola, por exemplo, antes havia movimentos de música popular, algumas vezes até forçados por festivais, “mas depois do movimento tropicalista isso acabou. Foi uma coisa muito forte, muito crítica, que pôs por terra uma série de valores, ridicularizou bastante os valores aos quais a gente também vinha se agarrando até então”. Ou seja, promoveu-se uma abertura para a criação: “e é até errado se ficar discutindo a utilização de qualquer elemento dentro de uma música, mesmo sendo do passado ou do futuro, ou de agora” (in CICLO, 1975:78). Portanto, a inserção coletiva do movimento tropicalista promoveu sua difusão como elemento novo sob o próprio contexto da MPB, atribuindo-lhe legitimidade e voz de intervenção sob esse *contexto performático* consolidado, ou seja, daquelas posturas associadas à busca de um projeto de superação do subdesenvolvimento do país.

O Tropicalismo se revelou como um ponto de convergência dos anseios da crítica social entre os artistas, uma arena de debates, visto que abarcava elementos das instancias políticas de crítica dominantes, ao mesmo tempo em que trazia dados políticos e estéticos que circulavam difusamente pela sociedade, como práticas culturais que ainda buscavam uma expressão própria. Realmente, não há um *descentramento* substancial do campo ideológico predominante, mas há uma ênfase estética diferenciada e fundamental para os percursos seguintes da música brasileira. O que ficou muito claro desde os estudos de Celso Favaretto (*Tropicália; alegoria, alegria*), com sua abordagem minuciosa das estratégias artísticas do movimento. E, como já observado por Mariana Villaça,

[...] o tropicalismo conseguiu um efeito bastante original de combinação do código musical com o poético: diferentemente das formas mais tradicionais de canção nas quais o arranjo reitera o conteúdo ou a chamada ‘mensagem’ [...], várias canções tropicalistas trazem arranjos que destoam ou contrastam com a letra, tornando ambíguo ou ‘cifrado’ seu sentido’ (2004:174).

Procedimentos que devem muito à participação dos maestros do movimento *Música Nova*, e à disponibilidade inventiva dos Mutantes. Além disso, a visão carnalizada da cultura possibilitava a crítica a partir da apropriação de *lugares comuns*: as andorinhas de louça na varanda, o pinguim em cima da geladeira, os bibelôs que enfeitam as casas de

subúrbio, e em vez de chamar isso de mau-gosto, incorporavam tudo, partindo para a aceitação crítica do lado supostamente vergonhoso de nossa cultura, que a elite recusava (SANT'ANNA, 1980:63). Somem-se a isso, as temáticas do cotidiano brasileiro, também ignoradas por essa mesma elite, que seja a opressão do cotidiano urbano, os dramas dos marginalizados, dos migrantes e trabalhadores.

Temáticas e questionamentos que não seguiam na contramão do trabalho de Chico Buarque, mas que, sob a defesa e expansão do grupo, pareciam itens que compunham uma barricada de oposição aos demais compositores da chamada *MPB*. O que explica, em parte, a aversão inicial de Chico ao movimento, e a posterior tentativa de abrandar esse embate inicial. A crítica musical fazia avançar na mídia uma suposta disputa entre tropicalistas e Chico Buarque, e o embasamento teórico oferecido por figuras altamente especializadas como Augusto de Campos exigia uma tomada de posição. Chico lançava mão, então, de seus próprios referenciais: o samba, a bossa nova, Mário de Andrade, entre outros.

Em *Essa moça tá diferente* (1970), pode-se encontrar uma *alegoria* para a questão, com o compositor expondo sua insatisfação de maneira bem humorada, mas já se colocando na arena de referenciais tropicalistas, ainda que retomando a ideia subjacente àquela sua famosa frase de desagravo: “não precisa dar muito tempo para se perceber que nem toda loucura é genial, como nem toda lucidez é velha”. É uma canção ligeira, que ironiza o deslumbramento com a televisão, com a música *pop*, com toda essa modernização que vira as costas para a tradição, para o samba:

*Essa moça tá diferente/ Já não me conhece mais/ Está pra lá de pra frente/ Está me passando pra trás/ Essa moça tá decidida/ A se supermodernizar/ Ela só samba escondida/ Que é pra ninguém reparar/ Eu cultivo rosas e rimas/ Achando que é muito bom/ Ela me olha de cima/ E vai desinventar o som [...]. Mas o tempo vai/ Mas o tempo vem/ Ela me desfaz/ Mas o que é que tem/ Que ela só me guarda despeito/Que ela só me guarda desdém [...] Se do lado esquerdo do peito/ No fundo, ela ainda me quer bem (HOLLANDA, 1970, CD).*

E completa que “essa moça é a tal da janela/ que eu me cansei de cantar/ e agora está só na dela/ Botando só pra quebrar/ mas o tempo vai [...]”, como referencia a fase anterior de sua obra, em que havia interlocução, em que ele próprio podia contribuir tentando mostrar o mundo “lá fora”.

Eis que alguns novos contextos urbanos estariam modificando esse hábito, e a televisão aparece como uma janela para o mundo, sem que se saia de casa, sem ação possível ou necessária. Na verdade, a ampla difusão da televisão, sobretudo a partir de meados dos anos 60, acarretava profundas transformações no modo de interação social, e Chico Buarque, assim como muitos de seus contemporâneos, observava com desconfiança esse processo, do qual fazia parte, coadunava intimamente, mas com desconforto. Sua obra, desde *A Banda*, arrebanhou órfãos de vivências urbanas como as brincadeiras de rua, as festas populares, as conversas com a vizinhança, os namoros pelas janelas, as serenatas. A transposição da janela representava o ato extraordinário sob a cotidianidade, quando se poderia “talvez viver de uma vez a vida”. Neste sentido, sua canção *Carolina* (1967) ganhara as ruas e lembranças: Nelson Rodrigues captou em famosa frase uma sensibilidade comum: “em nossos dias, a televisão matou a janela”.

A *arena tropicalista* já se esboçava desde o paralelo entre *A Banda* (Chico Buarque) e *Alegria, alegria* (Caetano Veloso), e se consolidou quando Caetano gravou *Carolina* (1969). Isso porque, ao realizarmos a escuta atenta de ambos os registros fonográficos, a versão de Chico Buarque registrada em seu terceiro disco, conta com instrumentação bastante diversificada, metais e cordas, um arranjo que expõe o desenvolvimento desse conjunto de timbres calcado na batida constante da percussão, repetição rítmica própria do gênero samba, na verdade, um samba-canção. O compositor dialoga com a tradição, enquanto a interpretação de Caetano expõe algumas alterações substanciais, ao imprimir no movimento de execução do instrumento, e na maneira particular de entoar a canção, alguns referenciais que não só remetem à tradição melódica da música romântica, como também às sonoridades da música *pop*.

Diante disso, é adequada a assertiva: “no mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer” (TATIT, 2002:9). Ora, em performance muito mais sintética, Caetano apresenta voz e violão, diluindo a batida percussiva ao enfatizar ainda mais a linha melódica, e as variações de timbre inicialmente restritas ao violão configuram de fato certa displicência. Ainda que fiel ao *projeto entoativo* da canção, justamente por explorar a base melódica da mesma, a versão em questão da música causa estranhamento. Uma vez que, por um lado revela uma voz passional do intérprete, arrastada e em tom desiludido. Note-

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

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

De fato, *Carolina* é uma peça bastante emblemática do paralelo constante entre as trajetórias artísticas de Chico e Caetano, seu tema segue sendo atualizado, não por acaso Chico regravou *Essa moça tá diferente*, canção que parte da intertextualidade com *Carolina*. Diante do avanço contínuo da sensibilidade *pós-moderna*, e do avanço irrefreável do consumismo, Chico canta essa música em 1990, então reanimando o debate sob os novos parâmetros de uma realidade que parecia mais violenta e marginal, de um *país da delicadeza perdida*. Assim era apresentada sua obra em um especial para a televisão francesa (TV RF3),

gravado em 1989, em comemoração aos 25 anos de sua carreira. Trata-se de um *show* entremeado pela entrevista com o compositor e por cenas de outro documentário, *Uma avenida chamada Brasil* (1988), de Octávio Bezerra, que mostra a dura realidade das pessoas que vivem às margens ou passam por uma das avenidas mais importantes do Rio de Janeiro. Diante disso, em resposta aos tempos de desencanto, na nova versão de *Essa moça tá diferente*, Chico acrescentou uma citação da canção *Eu quero um samba* (1945), de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida, em contraste com a *moça* que agora queria se *pós-modernizar*.

Além das imagens do *show*, o clipe da música inclui cenas com crianças sambando com intensa alegria em frente a barracos de favela, indiferentes a esse contexto de pobreza. O que dialoga com a citação de “eu quero um samba feito só pra mim”, retomando a ideia de que o samba é a maior expressão de alegria em contraste com a tristeza - é a *festa*: “Ah, quando o samba acaba/ Eu fico triste então/ Vai melancolia/ eu quero alegria/ dentro do meu coração” (HOLLANDA, 1990, DVD). Assim, Chico reafirmava seu projeto original, encontrando no samba, naquilo que ele representava, a identidade capaz de apontar para uma *saída*, para um movimento de transformação social, baseada nas práticas populares despidas das cores do espetáculo (não por acaso, o documentário expõe em preto e branco a “realidade”, contrastando com as cores do *show* musical).

Projeto que, evidentemente, desconfiava da eficácia da atitude tropicalista de diálogo crítico com a indústria da cultura, pois ao fazer concessões às instâncias que promoviam indiretamente essa situação de intensa desigualdade social, de crescente distanciamento de valores éticos capazes de mobilizar o sujeito para uma ação afirmativa de seu lugar no mundo, a música popular podia ser imediatamente cooptada como agente desse processo. Aliás, note-se que desde o início os tropicalistas privilegiaram a estrutura cênica de seus espetáculos, cientes do impacto que poderia causar como complemento aos trabalhos artísticos, em verdade compondo esse trabalho. Contudo, também a indústria privilegiava a cênica, a produção, a embalagem, mas nem sempre como recurso complementar, mas sim como o próprio “produto” cultural.

Pois bem, o questionamento que envolve a inserção do artista em meio a essa grande estrutura do espetáculo é a sugestão de que os valores da montagem, da exposição e da promoção prevalecem sobre os da imaginação, da criação e da expressão artística

(SEVCENKO, 2001:127). De maneira que tudo na sociedade de consumo assume uma dimensão estética legitimadora, em detrimento da ética. Uma estrutura ambígua que Chico preferiu não percorrer, enquanto Caetano, anos depois, também esboçaria algum escrúpulo ao colocar a seguinte questão: “em que medida a oportunidade que se me ofereceu de brilhar como grande figura na história recente da MPB se deve à queda de nível da exigência promovida pela mesma onda de ostensiva massificação que eu contribuí para criar?” (VELOSO, 1997: 224).

Na verdade, apenas uma ressalva para si mesmo, uma auto-avaliação para que pudesse seguir ciente de que suas pretensões estéticas teriam de fato boas consequências, ainda que produzindo no campo minado do mundo do entretenimento massificado. Nesse período, em que Caetano publicou *Verdade Tropical*, o Tropicalismo passou a ser encarado como a perspectiva vitoriosa, em função da predominante mistura de gêneros e estilos na música popular e das boas relações mantidas com o poder (incluindo a ênfase que a imprensa dava aos contatos amistosos de Caetano com o presidente da república, Fernando Henrique Cardoso). Diante disso, um jornalista escreveu na ocasião:

*se a interface do tropicalismo com a experimentação ainda serve de estímulo para jovens artistas, sua face “vitoriosa” é convocada por outros tantos para endossar o rebaixamento estético e a vulgarização comercial das antigas premissas. Talvez fosse esse mesmo o destino inelutável do movimento, num contexto de crescente desmobilização ideológica e normalização da cultura nos limites do mercado (GONÇALVES, 02/11/1997).*

Essa questão é, de fato, inelutável como resultado da prática tropicalista. Por outro lado, podemos nos voltar para o fato de que no Brasil, um dos gestos tropicalistas de fusão de elementos *arcaicos* com *modernos*, sob a técnica aparentemente aleatória de juntar emblemas do residual, do atual e do emergente, não condiz com a prática comum na arte chamada *pós-moderna* de juntar tudo em subsistemas disparatados e acríticos, pois, de acordo com Nicolas Brown,

*[...] aqui a matéria-prima nunca é inteiramente casual [...]. Na produção cultural semiperiférica esse tipo de justaposição é mais ou menos dado imediatamente como conteúdo geopolítico, já que a própria textura do dia-a-dia semiperiférico envolve a experiência da contemporaneidade do residual com o emergente (in CEVASCO, OHATA, 2007:300).*

Em outros termos, assim como a questão do nacional-popular para Caetano, a experiência concomitante do *arcaico* com o *moderno* já é, não pode ser forjada como uma vivência

esvaziada de conteúdo, não é um *recoo da história* como no contexto primeiro-mundista, pois nas produções semiperiféricas se transforma em *sintoma da própria história* (*id. ibid*). Daí uma atenção diferenciada que os artistas devotam à cotidianidade, em que se forjam os elementos dessa *problemática comum*.

Em suma, que *linguagem* adotar, que *atitude* tomar frente à *problemática* da cultura no Brasil estava no cerne do debate que se travava sob essa *arena tropicalista*, mas a decisão por determinado caminho não destoava dos outros caminhos, pois todos tinham o mesmo objetivo de construção de uma identidade nacional, capaz de levar a superação do subdesenvolvimento do país. Tanto que, por diversas vezes, os procedimentos estéticos e políticos adotados por Chico e Caetano podiam ser e eram permutáveis. Com algumas exceções, Chico não cedeu às sonoridades da *pop music*, mas deslizou por diversas sonoridades da música brasileira, incluindo a associação com a música eletrônica. Caetano, apesar das dezenas de músicas com conteúdo político, permaneceu reticente quanto à necessidade ou não de engajamento político do artista, sobretudo diante da possibilidade disso intervir, didaticamente, sobre sua criação: “continuarei em dúvida se uma música que diz “eu sou uma música a favor da justiça social, contribui de fato para esta justiça social” (VELOSO, 17/06/1977).

### Referências Bibliográficas

- BACAL, T., COELHO, F. O., NAVES, S. C. (orgs.). *A MPB em discussão: entrevistas*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006
- BOBBIO, N. *Os Intelectuais e o Poder: Duvidas e Opções dos Homens de Cultura na Sociedade Contemporânea*. São Paulo, UNESP, 1997
- CALADO, C. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo, Editora 34, 1997
- CAMPOS, A. de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1993
- CEVASCO, M. E., OHATA, M. *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo, Cia das Letras, 2007
- COELHO, F., COHN, S. (orgs.). *Tropicália*. Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 2008

- CORREA, P. G. O Intelectual e a Política. In. *História, Política e Revolução em Eric Hobsbawm e François Furet*. São Paulo, Annablume/FAPESP, 2008
- CORREA, P. G. *Do cotidiano urbano à cultura: as canções de Caetano Veloso e de Chico Buarque*. Tese de Doutorado – FFLCH/USP, 2011
- FAVARETTO, C. *Tropicália, Alegria, Alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1996
- FERNANDES, R. (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro, Garamond, 2004
- GALVÃO, W. N. *Saco de Gatos: ensaios críticos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976
- HOLLANDA, C. B. de. Meu refrão. Rio de Janeiro, *O Globo*, 08/10/1966
- \_\_\_\_\_. Nem toda loucura é genial, como nem toda lucidez é velha. Rio de Janeiro, *Última Hora*, 9/12/68.
- MENESES, A. B de. *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 2002
- MORIN, E. *Os meus demônios*. Portugal, Publicações Europa-América, 1995
- NAPOLITANO, M. “Seguindo a Canção”: *engajamento político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Annablume:Fapesp, 2001
- \_\_\_\_\_. *A síncope das idéias*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2007
- PIGNATARI, D. *Contracomunicação*. São Paulo, Perspectiva, 1971
- QUE caminho seguir na música popular brasileira? (debate). *Revista Civilização Brasileira*, ano I, nº7, maio de 1966
- RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro, Record, 2000
- SANT’ANNA, A. R. de. *Musica popular e moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro, Vozes, 1980
- TATIT, L. *O século da canção*. Cotia, Ateliê Editorial, 2004.
- TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, EDUSP, 2002
- VELOSO, C. Entrevista. *Jornal Opinião*, 20/11/1972
- \_\_\_\_\_. *Alegria, Alegria: uma caetanave organizada por Waly Salomão*. Rio de Janeiro, Ed. Pedra Q. Ronca, 1977

\_\_\_\_\_. Caetano Veloso: não é nada disso, gente (entrevista). Rio de Janeiro, *Revista*,  
22/9/77

VILLAÇA, M. M. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular*.  
São Paulo, Humanitas/FFLCH-USP, 2004