

CAETANO VELOSO Pensador do Brasil¹

Stélio Marras*

Eu sou mulato, me sinto mulato, sou cultural e fisicamente mulato

O interesse por Caetano Veloso, inscrevendo-o como um pensador do Brasil, passa por duplo entendimento. Primeiro, por considerar a temática recorrente que atravessa o conjunto de sua obra desde o tempo fundante do tropicalismo: o Brasil – o compositor privilegia o seu país como objeto de questionamento, de compreensão, de reflexão. E segundo, daí derivado, porque Caetano se forja, e é forjado, como um pensador, o sujeito que observa, o intelectual que experimenta, tal como o antropólogo, o exercício circular de *estranhar o que é familiar, e tornar familiar o que era estranho* (DaMatta, 1987). Trata-se de um pensador em ampla acepção – não aquele ligado ao restrito círculo desta ou daquela tradição legitimada historicamente a formar pensadores, como a tradição acadêmica ou instituições oficiais dessa ordem.

Caetano pensa, tematiza questões sensíveis ao *ser brasileiro*; ele as expõe na ordem do dia, atinge, interpreta e serve-se de uma estrutura mítica legada pela tradição do pensamento que talvez tenha em Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda seus mais importantes e influentes autores, de quem Caetano é leitor confesso. E tudo coloca à prova do tempo histórico, o tempo presente, as perguntas e aflições urgentes do hoje. O pensamento se realiza e resulta especial porque move-se em contexto especialíssimo, a tradição da música popular. Herdeiro pródigo, Caetano serve-se da riqueza desse repertório quase imemorial e o conjuga com toda informação que entende profícuo cruzar.

Pensar é bom e não é antagônico ao sentimento. A clareza é muito excitante e a curiosidade científica bastante sexual²

Pois é como pensador, neste justo sentido, que se tomou uso de suas *falas*, espalhadas que estão ao longo de um histórico de entrevistas, depoimentos, escritos, veículos e fontes gerais. Colocadas em paralelo às canções, esses *ditos* revestem-se pois de significação e atuam na finalidade de corroborar algumas idéias, enfatizar aspectos, costurar e ordenar sentidos para a proposição geral do que se quer tratar aqui. Porém, a obra de seu cancionista bastaria em si, se assim quisesse; poderia ser tomada como fonte única para exploração de infinitos temas acerca da cultura brasileira.

O fato de recorrer a emissões de outras naturezas do autor – e de certa forma esquivando-se em centrar-se no essencial de Caetano, as canções – deve ser entendido aqui meramente como um recurso metodológico do analista social, cuja pouca intimidade com a teoria e a crítica literárias deverá lhe justificar indulgência³

O interesse por Caetano Veloso extrapola a esfera artística ou a dos consumidores de música brasileira. Desperta investigações acadêmicas – como é o caso aqui. Já foi referido como uma ”espécie de esfinge para parte da intelectualidade brasileira”⁴. Na arena

¹ Texto produzido em 1995 e revisto em 1997. Agradecimento especial à Lilia K Moritz Schwarcz.

* Stélio A. Marras é membro do corpo editorial da *Sexta Feira*, bacharel em Ciências Sociais pela USP, mestrando pelo Depto. de Antropologia Social da USP, com bolsa da Fapesp.

²Revista *Isto é Senhor*, 28/6/89.

³ Sobre a semiótica da canção, ver Tatit, 1996.

⁴*Isto é Senhor*, *idem*.

política, não por acaso, seu prestígio é visado. Basta lembrar o episódio em que o ex-presidente da República, Fernando Collor de Melo, queria a todo custo uma visita do compositor ao Planalto – e isto em função do desencadeamento provocado por uma de suas *falas*. Mandou cartas, mandou recados – tudo em vão. Mais sorte teve o sociólogo Fernando Henrique Cardoso. Depois de ter merecido o voto declarado do singular eleitor, o recém-eleito Presidente aproveita, já na primeira entrevista coletiva, para demonstrar reciprocidade, ao mesmo tempo em que associa a figura de Caetano Veloso ao país que toma nas mãos pelo mandato – o país original de futuro promissor:

*O Presidente tem destinado a Caetano Veloso um tratamento muito especial. Citou-o já em sua primeira entrevista coletiva, após as eleições, como uma espécie de intérprete da originalidade cultural brasileira e de sua perspectiva de afirmação do mundo*⁵

Inscriver Caetano na história da intelectualidade brasileira leva-nos imediatamente a refletir sobre o *lugar* de onde ele fala. Pois este *lugar* é o que hoje distinguimos como *Música Popular Brasileira*. É a essa *tradição* que se liga o nosso pensador – a essa linhagem de autores, essa fonte seminal de informação, de história, amálgama de representações, substrato gerador de idéias, repositório privilegiado da cultura brasileira. A história da música no Brasil deve revelar o lugar original para processamento e veiculação de idéias, pensamentos, *filosofias* – a canção:

*Incrível: É melhor fazer uma canção. Se você tem uma idéia incrível, é melhor fazer uma canção. Está provado que só é possível filosofar em alemão*⁶.

A gesta tropicalista: redescoberta do Brasil

I want to hear and see everything

Não há aqui a intenção de investigar a multiplicidade de aspectos que o tropicalismo encerra; mas iluminar alguns deles – aqueles que se mostram pertinentes a uma nova *sugestão* de Brasil que o movimento trazia com coerência e alto grau de originalidade sob sua exterioridade exuberante, um *caleidoscópio*, uma *metralhadora giratória* cujos efeitos viriam a formar e informar gerações *a posteriori*.

Ora, o que se desenha no tropicalismo⁷ é a retomada radical – e por isso agressiva –

⁵Revista da *Folha de São Paulo*.

⁶Caetano Veloso, canção *Língua*. De entrevista ao Jornal do Brasil, em 6/1/92: *Gosto de falar, tenho algumas coisas a dizer e sou solicitado a fazer isso. Sei que articulo bem as idéias. Mas o fato de um músico popular ocupar assim tanto espaço na mídia é bem um reflexo da situação cultural brasileira. Também sei que a instância da canção popular brasileira é possivelmente o pior lugar para levantar, discutir certos problemas. Mas não abdicó desse lugar no qual acabei trabalhando.*

⁷“O nome de ‘tropicalismo’, que rejeitei a princípio por considerar restritivo, hoje me parece adequado como nenhum outro o seria. Justamente por eu ter preferido enfatizar em primeiro lugar nossa aceitação do repertório do pop internacional – como oposição de choque ao nacionalismo –, apelido hoje me soa como uma revelação involuntária da essência do movimento. Sua própria construção – por jornalistas ingênuos a partir de uma sugestão de Luis Carlos Barreto por causa da obra de Oiticica – tem a marca do acaso significativo, do acerto inconsciente a uma verdade. Uma responsabilidade pelo destino do homem tropical, um dínamo escondido que desencadeasse uma resposta histórica para uma pergunta semelhante à de Nietzsche – eis a motivação íntima do que se chamou de tropicalismo em música popular brasileira” (Veloso, *Verdade Tropical*, 1997:501).

de uma estrutural questão ligada à *identidade nacional*; qual seja, a de reiteradamente, de tempos em tempos, perguntar-se sobre a sua natureza. A pergunta obsessiva assenta-se sobre a seguinte base: a de partir do ponto de vista – que encerra uma questão de fundo mítico – do amálgama de raças, amálgama cultural fundante da idéia do *ser brasileiro*; tratar-se-á, parece que sempre, em mobilizar a “fábula das três raças” (DaMatta, 1978) no afã de responder ao *quem somos nós*, ou *o que faz do brasil, o Brasil*.

A mistura tropicalista notabilizou-se como uma forma sui generis de inserção histórica no processo de revisão cultural que se desenvolve desde o início dos anos 60. Os temas básicos dessa revisão consistiam na redescoberta do Brasil, volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização (Favaretto, 1979:13).

A ambição tropicalista revela-se na intenção do empreendimento: há que reler o país; isto que é próprio de uma ambição de natureza antropofágica, posto que se tratava de incorporar elementos contrários.

Não é difícil imaginar o impacto dessa postura junto a boa parte da *intelligentzia brasileira* de classe média no contexto por si só provocativo dos anos 60. Da turbulência do momento sobra à história do pensamento a exposição de um claro conflito dominante entre interpretações polarizadas sobre o que era e o que devia ser o Brasil. De um lado, o ideal ideologizado de *autenticidade nacional*, que tinha suas bases num suposto original autêntico que devia ser resgatado do passado na sua forma pura, acabada, definitiva; de outro, não menos eivado de ideologia, o Brasil aparecia como o país que sofreria para sempre a pena fatal, o pecado original de ser nação colonizada, mero reprodutor reflexivo de idéias estrangeiras – macaqueava. Ora, o tropicalismo invade o fulcro que separa esses dois pólos e assume-se na incômoda posição de vincular um caldo de tradições a “estrangeirismos”⁸. Pois é daí – isso que pode ser chamado de uma eterna *tradução da tradição*, tarefa sempre histórica – que advém nossa originalidade.

*Com relação à idéia que se fazia de que nós fôssemos talvez traidores de um possível nacionalismo, na verdade, o tropicalismo tinha no seu cerne uma atitude radicalmente nacionalista ... imensamente ambicioso, e que não morreu de todo. Era um nacionalismo de tomar posse de tudo e passar a ter as forças em nossas mãos, uma atitude de país que estava se tornando sujeito da história do mundo, e que queria ser um sujeito diferente, original. Eu ainda quero isso.*⁹

“Ver com olhos livres” – a máxima modernista oswaldiana era retomada pelos tropicalistas¹⁰. Pois não se tratava de buscar espelhamento de um único Brasil; mas de Brasis. O país assumido é o que se mostra multifacetado sem, no entanto, lançar mão da

⁸“Nós, os tropicalistas, diferentemente de muitos amigos nossos da esquerda mais ingênua, que pareciam crer que os militares tinham vindo de Marte, sempre estivemos dispostos a encarar a ditadura como uma expressão do Brasil. Isso aumentava nosso sofrimento, mas hoje sustenta o que parece ser meu otimismo. É que penso e ajo como se soubesse na carne quais as potencialidades verdadeiras do Brasil, por ter entrado num diálogo com suas motivações profundas – e simplesmente não concluo que somos um mero fracasso fatal. Aprendi então a reconhecer os indícios de formação de forças regeneradoras e, embora saiba que aposto com alto risco, sempre sou levado a dobrar minhas fichas.” (Veloso, 1997:467/468).

⁹Caetano Veloso, Especial Rede Manchete, 1992 – comemoração aos 50 anos do compositor.

¹⁰A 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, 1997:247/248).

unidade que lhe garanta ser reconhecido como tal – um país com identidade definida, como um sincretismo de misteriosa untura. O centro do projeto ambicioso tropicalista está no assumir a cultura brasileira como algo que traz inerentemente a si mesma a virtude sincrética, como na expressão do samba do crioulo doido. E faz disso festa; e a música brasileira revelou-se *locus* com importância de primeira grandeza a explicitar o fato.

Assumir Beatles não excluía Vicente Celestino; pois este é o país da “Geléia Geral”; a *baixa* música importada dos anos 60, sob o signo geral do *iê-iê-iê*, é devorada pelo Bumba-meu-boi, que o digere em Bumba-iê-iê-meu-boi. O olhar estrangeiro sobre nós, personificado em Carmem Miranda, ganha novo sentido na retomada tropicalista:

*Na época do tropicalismo a gente se interessou em ouvir Carmem Miranda com atenção, com carinho. Era o Brasil visto pelos estrangeiros e revisto pela gente, com muito amor, retomando a caricatura e afirmando a verdade interna*¹¹

A faceta moderna do país, sua vitalidade que reclamava expressão estética, encontrou na fórmula da *música pop* o veículo certo para realizar-se. Mas a pretensão de fazer caber tradições aparentemente inconciliáveis num mesmo disco, promover alguma unidade estética entre Bob Dylan e Roberto Carlos, Vicente Celestino e Beatles, bossa nova e música de vanguarda; esse imenso projeto *caleidoscópico* haveria ainda que dispor de um instrumento fundamental que fizesse ligar coisas díspares entre si:

*Dessa mistura toda nasceu o tropicalismo, essa tentativa de superar o nosso subdesenvolvimento partindo exatamente do elemento “cafona” da nossa cultura, fundindo ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como guitarras e roupas de plástico. Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo*¹².

Tal instrumento, tal o papel da *alegoria*¹³. Aqui, a alegoria, por excelência, faz uso de recursos carnavalescos. O carnaval é ele mesmo o *lugar* da percepção sincrética, ambivalente, excêntrica. A dimensão da festa fora incorporada pelos modernistas e agora reapropriada pelos tropicalistas; e isto porque trazia (traz) à flor da superfície, tanto mais explícito, o seu caráter constitutivo de *dinâmica cultural*, um constante movimento de incorporar os dados mais inusitados num universo de significações, num jogo lúdico e dessacralizado dos significados – dos eventos, coisas ou pessoas; uns em contraste com os outros¹⁴.

Além disso, e para além do espetáculo no palco, o tropicalismo interiorizava o “discurso do carnaval” nas canções: funcionava como uma espécie de *linguagem da mistura*.

No caldeirão antropofágico tudo remete a tudo, produzindo-se uma relativização alegre dos valores em conflito e uma degradação contínua da informação (Favaretto, *idem*:99).

¹¹Especial Rede Manchete, *idem*.

¹²Caetano Veloso, citado por Favaretto, 1979:12-13.

¹³Esse recurso garantiu unidade estética entre os produtores culturais contemporâneos. Por isso, o diálogo entre os tropicalistas e Glauber Rocha, no cinema; Hélio Oiticica, nas Artes Plásticas; José Celso Martínez Correa, no teatro. Além de promover a própria mistura constitutiva do tropicalismo, a alegoria tinha ainda a virtude de esquivar-se da censura, dado este seu caráter ambíguo, de mensagens obtusas.

¹⁴“Na visão carnavalesca do mundo, a realidade está em constante transformação, pois instala um jogo em que as dissonâncias e contrastes permanecem como luta contínua de forças contraditórias. O rito carnavalesco é ambivalente; é a festa do tempo destruidor e regenerador” (Favaretto, *idem*:91).

A festa, o carnaval, a paródia, o humor, o pastiche, a cafonice traduziam-se em recursos formais adequados no cumprimento da tarefa tropicalista. A idéia de Brasil daí derivada, o entendimento do que devia *parecer ser* o Brasil, a representação desse ente devorador, antropófago insaciável, tornava indispensável, naquele momento (não se pode esquecer do diálogo histórico, posto que o tempo era de provocações), tais e quais instrumentos que viabilizavam a ambição.

A análise da canção *Tropicália*, feita por Celso Favaretto – “música inaugural”, “matriz estética do movimento” – denuncia claramente essa interpretação de Brasil, o uso de um *caldo cultural* selecionado ao lado de novas informações *estrangeirizadas*, a estética da mistura, *estética da inclusão*, a harmonização entre forma e conteúdo, o contexto histórico que mobiliza imaginários:

*Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés os caminhos
Aponta contra os chapadões
Meu nariz
Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
No planalto central do País
Viva a bossa-sa-sa
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça¹⁵*

A imagem mítica de uma “montagem sincrônica de fatos, eventos, citações (...)” (*idem:41*) aparece nos ícones de *Jóia*:

*Beira de mar, beira de mar,
beira de mar é 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.*

Aqui temos, na primeira estrofe, uma espécie de momento inaugural do contato, algo que soa de fundo romântico e idílico (pois que a lógica do mito é autônoma e não se obriga a cotejar, por exemplo, a historiografia) com o selvagem oferecendo o fruto da terra ao estrangeiro num gesto de nítida benevolência e disposição à troca, clara transigência com o Outro, e abertura ao intercâmbio que resultaria na miscigenação elevada ao elogio, como em Gilberto Freyre ou Darcy Ribeiro, ou como na proposição tropicalista.

¹⁵“(...) o luxo no lixo e a carnavalização do monumental; a bossa e a palhoça, cada uma contendo a outra – a bossa é o nosso jeito brasileiro que, no entanto, pressupõe o velho e o contém; a palhoça é o velho que pressupõe e contém o novo”(Favaretto, *idem:47*).

Dá-se o caju, fruta caracteristicamente tropical que serve aqui como metonímia da originalidade e da diferença¹⁶, e tem de volta, num brusco salto histórico que revela uma solução de reciprocidade em longa duração, a Coca-cola nas mãos da menina contente de copacabana. E tudo permeado de amor – nobre untura que rege o contato, a troca e a reciprocidade ideais. Esta é a configuração mítica que parece guiar seu *otimismo básico* em relação ao Brasil.

A angústia do sujeito nasce do que diverge ao cumprimento social desse ideal: a nação que falha à sua promessa, e instaura uma contradição fundante, entremeado da *dor* e da *delícia de ser o que é*.

O Brasil original de Caetano Veloso

Para que uma cultura seja realmente ela mesma e esteja apta a produzir algo de original, a cultura e os seus membros têm de estar convencidos de sua originalidade e, em certa medida, mesmo da sua superioridade sobre os outros (Lévi-Strauss, 1981:34)

Me sinto com sorte por ser brasileiro. Não me refiro às boas ou más qualidades, ou ao sofrimento terrível das crianças, ou à enorme distância entre ricos e pobres. Uma nação é algo que pode transcender tudo isso e estar abaixo ou acima de todos os prazeres e dores. É como uma linguagem: não é o que ela faz, mas o que ela é; é um ser, um organismo, algo que tem íntimas ligações com ela mesma. Um país é sua realidade e seus mitos; e o Brasil é certamente um mito¹⁷

O país de opostos, contraditório, fascinante e detestável aparece ao observador quando este se flagra como tal; ou quando o observado é feito de objeto. Na canção *Estrangeiro*, o autor fora de seu país – ele a compõe nos Estados Unidos – vê-se *distante* do *familiar*; e assim faz-se a oportunidade do *estranhamento*. A situação do compositor fora do país, ele mesmo então estrangeiro, talvez o tenha incitado a elencar três olhares de ilustres estrangeiros sobre o lugar que ele tem como “a imagem oficial do Brasil” – o Rio de Janeiro¹⁸

*O pintor Paul Gauguin amou a baía de Guanabara
O compositor Cole Porter adorou as luzes na noite dela
da baía de Guanabara
O antropólogo Claude Lévi-Strauss detestou a
baía de Guanabara
Pareceu-lhe uma boca banguela*

Mas ele a ama porque a tinha antes sequer de tê-la visto concretamente. Imagem íntima e familiar, a baía que trouxera à mente era a baía antecipadamente amada – cegamente

*E eu menos a conhecera mais a amara
Sou cego de tanto vê-la*

¹⁶ E também mediador de troca paradigmático em Caetano, como sendo o mote propulsor de *Cajuína*.

¹⁷ C. Veloso, *O Estado de São Paulo*, 10/9/92.

¹⁸ A baía de Guanabara – Rio de Janeiro – é, para Caetano, “a imagem oficial do Brasil, mais do que nossa bandeira. É o nosso hino nacional visual”. *Isto é Senhor*, 28/6/89.

*de tanto tê-la estrela
o que é uma coisa bela
O amor é cego*

A familiaridade da imagem é que faz cegar. De tão profundamente arraigada a imagem do Rio de Janeiro no espírito que a preconcebeu, que a cidade se fez estrela a hipnotizar com a força de sua luminosidade incontestável. Mas, aí não existe problema para o sujeito; afinal, o amor seria mesmo cego.

O desafio do estrangeiro, no entanto, faz-se no exercitar o estranhamento a fim de descobrir essa familiaridade dissimuladora que encobre de afeição. O país que aparece velado é o país essencialmente contraditório – por isso amado e detestado —, que marca a continuidade entre o antigo e o novo nas gerações que se sucedem. O exercício do pensador apanha o fluxo do tempo, e faz dele objeto de reflexão

*Estão às minhas costas um velho com cabelos nas narinas
E uma menina ainda adolescente e muito linda*

Os dois estão lá. Mas o *estrangeirado* agora manipula a cegueira, o próprio olhar, o que quer ver do que já sabe preexistir

*Não olho para trás mas sei de tudo
Cego às avessas, como nos sonhos, vejo o que desejo*

Do velho e da menina, ouve em coro a continuidade das injustiças no tempo, as mazelas que se repetem:

*O macho adulto branco sempre no comando
(...)
Riscar os índios, nada esperar dos pretos*

Em seguida, na volta do olhar estranhado, sente-se só, mas agora com a lucidez adquirida:

*E eu menos estrangeiro no lugar que no momento
sigo mais sozinho caminhando contra o vento
e entendo o centro do que estão dizendo aquele cara e aquela*

A canção que revela a contradição explícita do país – com a mesma violência de que se serve como mote – é *Haiti*. Não só a música guarda um estado de tensão repetindo três acordes básicos ao longo do texto quase falado que remete imediatamente ao *rap* de inspiração americana – a música negra de conteúdo social; não só forja este clima sonoro adequado ao *chamamento* da consciência, como também a letra por si só compõe um texto feito de tensões. Pois ao tempo em que o autor sugere o paralelo com o país nos limites da catástrofe social,

O haiti é aqui

ele mesmo, imediatamente, recusa essa realidade

O haiti não é aqui

E segue então oscilando entre o país da grande promessa

*A grandeza épica de um povo em formação
nos atrai, nos deslumbra e estimula*

e o país sobre o qual recai outra realidade – caótica, violenta, autoritária, cruel e racista —
que obscurece a grandiosidade da nação

*Não importa nada
(...)
Ninguém, ninguém é cidadão*

o país profundamente desigual que se revela na imagem patética do provável mendigo
mijando sobre o lixo dos ricos envolto em saco plástico de luxo, brilhante

*Um homem mijando na esquina da rua
sobre o saco brilhante de lixo do Leblon*

é o país que esconde cinicamente sua face autoritária, cruel, racista, hipócrita

*E quando ouvir o silêncio sorridente de São Paulo
diante da chacina
111 presos indefesos. Mas presos são quase todos pretos
ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres
E pobres são como podres e todos sabem
como se tratam os pretos*

Essa verve insurgente do autor tem nas canções *Podres Poderes* e *Cu do Mundo* igual teor
de crítica severa. Mas o Brasil de Caetano “tem jeito”:

*Vejo tudo esgarçado e me machuca o deplorável estado físico e psicológico do brasileiro. Sei que não há uma
razoável perspectiva de futuro, mas é preciso lembrar que as dificuldades estão em toda parte e em todos os
tempos. Há alguma coisa na minha vontade que me faz acreditar, me dá a certeza de que o Brasil tem jeito¹⁹*

A natureza dessa espécie de clarividência de Caetano sobre o destino do Brasil liga-se à
maneira como entende a nossa formação enquanto *povo*, enquanto nação *original*

*Tudo o que faz nossa possível glória [a promessa épica do povo em formação], faz também nossa miséria
cotidiana²⁰*

A superação das dificuldades diz respeito portanto a nós mesmos; tarefa esta que, de
acordo com o entendimento do pensador, figura algo perfeitamente realizável para esse país
que se constitui a si mesmo uma promessa. A solução há de ser inevitavelmente original,
diferente:

Acho que nós somos um povo que não conseguimos criar uma nação saudável, robusta e afirmada. Eu não

¹⁹ Entrevista, em 17/11/91. Fonte não identificada.

²⁰ Especial Rede Manchete, *idem*.

quero pôr a culpa nos outros porque eles se desenvolveram bem... Não, eu adoro os americanos ... Nós somos diferentes; e dessa nossa diferença podemos fazer uma coisa muito melhor, mais interessante do que os americanos fizeram até aqui²¹; ... é uma ambição nacional muito grande que rola na minha cabeça²².

A *diferença* aparece como tema exercitado regularmente na obra de Caetano Veloso. O Brasil a ser descoberto é questão posta desde *Tropicália* e que atravessa seu cancionário. Aqui, são os *Americanos*²³ submetidos a espelho da brasilidade. Frente a eles, os “tipicamente americanos”, estoura eloqüentemente a diferença: o Brasil multirracial, mestiço, em que “a mulata é a tal”:

*Para os americanos, branco é branco, preto é preto
E a mulata não é a tal*

A mulata, figura paradigmática que cerca o pensamento sobre a formação étnica e cultural brasileiras, preenche a categoria intermediária entre o branco e o preto, uma posição estrutural a qual recorreu tantas vezes o pensador da história social, ou da mitologia do Brasil – ou, ainda mais precisamente, sua mito-história social. Ora se a classificara (como a seu par, o mulato, mas cujo destaque e posição significativa seguem distintos dos da mulata na história do pensamento) em registro positivado, o elogio da miscigenação; ora se o negativiza (como para o baiano médico-cientista Nina Rodrigues ou nos romances naturalistas de um Alúcio de Azevedo). É o tipo nuançado que se denuncia evidentemente na epiderme; é o produto explícito da mistura de raças e culturas. Em Caetano (como se deduz diretamente de Gilberto Freyre) esta nuance aparece destacada positivamente, uma apologia gloriosa da mistura.

Mas a originalidade também carrega seu ônus (o que há de épico e a seu modo escatológico no mito). Por isso somos tributários do que decorre negativamente de uma indefinição própria de país que se forja original:

*Enquanto aqui embaixo a indefinição é o regime
E dançamos com uma graça cujo segredo nem eu mesmo sei
Entre a delícia e a desgraça
Entre o monstruoso e o sublime*

Mas, justamente por ser o Brasil essa grandiosa “sugestão”, tal posto provocaria uma reação de “medo”, de “auto-destrutividade”, e mesmo “auto-sabotagem”. A “desacreditada” idéia de “país do futuro” seria produto de uma sociedade que se espanta diante de si mesmo, diante do destino eloqüente que se lhe desenha e reclama realização e consumação histórica. É como se o país se quedasse inerte frente à tarefa épica que ele

²¹ “Em rápidas palavras, eu próprio poderia dizer que não vivencio o que me interessa em minha criação a partir da perspectiva do ‘século americano’ e sim de uma sua possível superação” (Veloso, 1997:500).

²² *Idem*.

²³ Canção homônima do disco *Circuladô*, 1992. A comparação Brasil X Estados Unidos aparece tematizada logo nas duas primeiras páginas de *Verdade Tropical*: “O paralelo com os Estados Unidos é inevitável. Se todos os países do mundo têm, hoje, de se medir com a ‘América’, de se posicionar em face do Império Americano, e se os outros países das Américas o têm que fazer de modo ainda mais direto – cortejando suas respectivas histórias com a do seu irmão mais forte e afortunado –, o caso do Brasil apresenta a agravante de ser um espelhamento mais evidente e um alheamento mais radical. *O Brasil é o outro gigante da América, o outro melting pot de raças e culturas, o outro paraíso prometido a imigrantes europeus e asiáticos, o Outro. O duplo, a sombra, o negativo da grande aventura do Novo Mundo*” (grifo meu).

próprio – exatamente por determinação dessa sua singular natureza constitutiva – se impõe a si mesmo:

*O Brasil tem medo de si mesmo*²⁴

Conseqüentemente, revela-se o centro da percepção da originalidade: *essa imensa extensão de terra americana onde um povo mestiço fala português*. Por isso mesmo há que cumprir a tarefa de se assumir original e lidar com essa singularidade em proveito próprio:

*O Brasil é de fato uma promessa de algo grande e original. Isso é fatal. Isso não é uma crença minha, uma esperança, uma hipótese. Isso é a nossa realidade. Nós somos uma imensa extensão de terra americana onde um povo mestiço fala português. Quer dizer, qualquer coisa que funcione aqui será imensamente original. E isso mete medo, a quem não é brasileiro, mas também a quem é brasileiro*²⁵.

Tamanha aparece a diferença, de tão eloqüente e promissora é que afinal resulta uma configuração mítica, enquanto um ideal a ser cumprido, o destino a ser tomado pelas próprias mãos, a utopia a ser realizada²⁶:

*Eu tenho em relação à idéia de Brasil um otimismo básico, um otimismo mítico que, eu suponho, o Brasil tem condições de preencher. Na verdade, eu acho que o Brasil excede essas exigências*²⁷.

Na tradição que o liga à produção do pensamento *do e sobre* o Brasil, Caetano Veloso, igualmente, retoma a “fábula das três raças”(DaMatta, derivado de Gilberto Freyre), como o registro ideal a partir do qual a *identidade brasileira* haverá de revelar sua face mais *autêntica*.

*O fato de nós sermos América portuguesa, único país que é América portuguesa, cria um estilo nacional ... nossa realidade racial é muito diferente ... o que o acaso nos deu é muito rico*²⁸.

Porém, não obstante as mazelas que a missão épica traz em si – mas justamente por ser épica –, Caetano positiviza a fábula – é o nosso trunfo:

*Como desacreditar de uma nação com esse grau de originalidade, com um esforço de solução racial diferente de qualquer outro país, um lugar que pode ser belo, amável, gerador de amor?*²⁹

As dificuldades a serem transpostas terão de dispor dos recursos advindos dessa via resultante da originalidade. Enquanto isso, construímos e desconstruímos o destino, num misto de grandeza (*pletora de alegria*) e miséria que o cotidiano flagra:

²⁴Especial Rede Manchete, *idem*.

²⁵Entrevista a Marília Gabriela, Rede Bandeirantes, programa *Cara-a-Cara*, 1993.

²⁶Não é o caso de se desenvolver aqui, mas essa idéia que aparece recorrente nas *falas* do autor acerca do destino, do dever mítico, do vir a cumprir, esse ideal genuinamente escatológico, não me parece ser algo descolado de uma estrutura de cultura popular profundamente enraizada no brasileiro; uma *profundez cultural* de teor mítico.

²⁷Especial Rede Manchete, *idem*.

²⁸*Idem*, grifo meu.

²⁹Rev. *Isto é Senhor*, *idem*. “Ter como horizonte um mito do Brasil – gigante mestiço lusófono americano do hemisfério sul – como desempenhando um papel sutil mas crucial nessa passagem é simplesmente uma fantasia inevitável” (Veloso, 1997:501).

*Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína!*³⁰

E numa espécie de síntese da dualidade, a externalidade gritante da contradição resulta a imagem em que

o cano da pistola que as crianças mordem reflete todas as cores da paisagem que é muito mais bonita e muito mais intensa do que no cartão posta.

Estar *fora da ordem*, como *da nova ordem mundial*, é motivo de alegria e tristeza para o poeta:

*Desde o momento em que o Bush pronunciou essa expressão “nova ordem mundial”, eu imediatamente senti a tristeza de estar excluído dessa possível nova ordem mundial, e a grande alegria de não estar com ela comprometido, de não estar identificado com ela!*³¹

Ou seja, o Brasil que está fora do que seja desejável nessa nova ordem, *como as leis da cidadania*, está igualmente fora do que seja repugnante ao espírito do pensador, como a submissão dos *traços socioculturais específicos* à voraz hegemonia universalizante da ordem, donde apontaria o autor uma saída original, de país original.³²

Afinal o autor não abre mão do que distingue como caráter informal da cultura social brasileira – os “laços pessoais”, por exemplo —, ainda que reconheça nisso entraves no alcance do Brasil ideal:

*Às vezes estou em lugares do mundo em que as leis da cidadania são muito respeitadas, mas sinto que isso não basta, que as coisas não estão humanamente bem. Eu senti em Nápoles um calor propriamente humano que se identifica em grande parte com nossa informalidade, com essa desorganização e essa supremacia do indivíduo sobre o cidadão – que é tratada num texto de Jorge Luís Borges e que aparece nitidamente em Raízes do Brasil, de Sérgio Buarque!*³³

Nesse mesmo sentido é que não exclui o “jeitinho” brasileiro. Pelo contrário, esse traço nos diferencia e compõe uma espécie de doce originalidade brasileira que não deve ser extinguida, nem para que venhamos a superar o que deva ser superado – é aspecto constitutivo, revelador da originalidade, o anúncio do caráter singular e porventura libertário:

*Resumindo, eu acho que o Brasil pode se utilizar de uma capacidade mínima que ele tem para a cidadania para impor seu estilo próprio. Mas, no fundo, quando eu vejo Jorge Amado dizendo que o fim do jeitinho não seria bom, eu concordo com ele ... Eu não gosto dessa fetichização da cidadania como panacéia!*³⁴

³⁰ Da letra da canção *Fora da ordem*.

³¹ Especial Rede Manchete, *idem*.

³² “Caetano parece ter em mente uma pendular e complexa equação para o país. Se, de um lado, vê a necessidade do fortalecimento das leis da cidadania e do desenvolvimento segundo certos cânones das sociedades economicamente mais avançadas, mostra-se igualmente zeloso quanto aos traços socioculturais que fazem do Brasil o que ele é” (Revista da *Folha de São Paulo*, 1994, autor não identificado).

³³ *idem*.

³⁴ *idem*.

Olhos:

“Eu sou mulato, me sinto mulato, sou cultural e fisicamente mulato”

“I want to hear and see everything”

“Essa coisa de que o Brasil não presta porque não tem isso, mas pode vir a ter e então vai se salvar .. Eu acho que o Brasil presta como ele é. O Brasil é interessante porque é ele”. **no final**

Post- Scriptum: Verdade Tropical e outras mais

Haveria que considerar o lançamento, no final de 97, do livro *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso, uma longa narrativa de 500 páginas tecida em prosa meio-ensaística-meio-confessional; e de natureza claramente digressiva, como próprio da rememoração – um assunto engendrando outro conforme tal ou qual aspecto que os associa. A leitura do livro, em linhas gerais, corrobora o exposto aqui, e não acrescenta mesmo maiores *verdades* acerca do tema não antes reveladas nos depoimentos e entrevistas (como as da seleção desse trabalho), ou sobretudo com o vigor, a complexidade ou o poder de impregnação da forma das canções – e a singularíssima canção brasileira em especial.

O livro cumpre dar mostras dos fundamentos objetivos do tropicalismo pela lente do inelutável subjetivismo de Caetano. Esses dois registros se confundem virtuosamente e resulta um tratamento, digamos, historiográfico do movimento, e que retira poder de convencimento pelo seu tom rememorativo e confessional. A devida remissão ao contexto dos anos heróicos serve a pensar que o tema Brasil – tão marcadamente característico em Caetano desde então – lhe tenha, ao tropicalismo e à Caetano, sido fruto da influência, ou ainda mais, do diálogo que a seu tempo travara com o pensamento e as manifestações nacionalistas de esquerda – como as discussões do CPC da Une ou o teatro de Boal. O esforço de memória do autor recria vivamente esse ambiente. O que Glauber Rocha fazia na perspectiva do Cinema Novo – *Barravento, Deus e o Diabo na Terra do Sol*³⁵, *Terra em Transe*³⁶ –, repunha a tematização acerca do Brasil em novos patamares, e sob novas formas, e que certamente acabou instigando Caetano, cuja referência jamais abandonou.

Não por acaso é mais que sintomático que o livro inicia e termina falando sobre o Brasil. As primeiras linhas:

³⁵ Este filme o teria impactado mais que todos na medida em que via nele a coragem criadora do cineasta em “dar conta de todo um imaginário e de toda uma problemática particulares do Brasil. Via-se na tela o próprio desejo dos brasileiros de fazer cinema. Não era o Brasil tentando fazer direito (ou provando que o podia), mas errando e acertando num nível que propunha, a partir de seu próprio ponto de vista, novos critérios para julgar erros e acertos” (Veloso, 1997:101).

³⁶ *Terra em Transe*, cujas imagens “procuravam revelar como somos e perguntavam sobre nosso destino”, representou para o tropicalismo de Caetano, na rememoração de hoje (Veloso, 1997: 105), “o golpe no populismo de esquerda [que] libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral com que nem se sonhava. (...) experimenta-se a um tempo o grotesco e o arejado da situação dessa ilha sempre recém-descoberta e sempre oculta, o Brasil.(...) O povo brasileiro é captado em seus paradoxos que não se sabe se são desesperantes ou sugestivos”.

No ano 2000 o Brasil comemora, além da passagem do século e do milênio, quinhentos anos do seu descobrimento. (...) É um acúmulo de significados para a data não compartilhado com nenhum outro país do mundo.”

Tal “acúmulo de significados” que recai sobre o “país nesse final de milênio” diz respeito justamente à contraditória (mas fundante) oposição entre “nação falhada” e “país do futuro”(ver Introdução). Esta contradição parece-me que atualiza algo de ordem mito – histórica que Sérgio Buarque de Holanda descreve em *Visões do Paraíso* – esta terra do imaginário pré-colombiano e pré-cabralino a um tempo paradisíaco e anômalo.

Vereda, o capítulo final do livro, soa-me duplamente significativo. Ali o autor ergue uma discussão sobre o Brasil contrapondo autores diversos como Samuel Huntington, Eric Hobsbawm e o filósofo brasileiro Antônio Cícero (também discute a questão com o psicanalista italiano Contardo Calligaris no capítulo *Antropofagia*, pp.241-262). Penso imediatamente no capítulo final de *Raízes do Brasil* (“Nossa Revolução”), de Sérgio Buarque, de quem Caetano é leitor. Lá, como em *Vereda*, a parte final destina-se a apontar as perspectivas que o Brasil guardaria para si mesmo. Malgrado a comparação imprópria entre autores que falam a partir de registros completamente distintos, entendo que esta similitude de estrutura dos livros não deva ser aleatória. Guardadas as devidas cautelas que permitem transitar de um a outro registro, percebo-os, no entanto, como igualmente pensadores *do e sobre* o Brasil.

Mas *Vereda* conota mais que o vir-a-ser, o rumo, a direção a ser trilhada, a perspectiva que se abre para um futuro; o termo também indica a região abundante de água em meio à aridez da caatinga. E significa ainda *atalho*, o caminho descoberto, o que corre ao largo do percurso convencional. Ora, toda essa significação se tece coerentemente na solução tropicalista acerca do Brasil, como ser antropofágico que é (e que deveria entender-se mais e mais como tal) devorando as idéias que lhe são (im)postas mas assumindo e (re)criando o próprio destino, o próprio caminho. As águas que abundam na caatinga seriam a metáfora do *otimismo básico* a que se refere Caetano em relação ao Brasil – o país abundante em meio à árida miséria.

Cabe aqui notar que as idéias expostas por Caetano Veloso nascem ou desaguardam nas canções.

*Eu vejo tudo preferencialmente através da canção., primeiramente passando pela canção*³⁷.

A canção opera a mediação para tudo que vê, como um mecanismo privilegiado de percepção do mundo e das coisas, como parâmetro necessário a que recorrer todo o tempo. O mundo reformata-se sob essa lente. A narrativa do livro denuncia este traço. As questões fundas de quase tudo chamam uma correspondência qualquer com a música. Quase todo assunto armado desemboca aí. O ícone maior – o herói civilizador para Caetano (civilização tropical?) – é João Gilberto:

*Depois dele, na minha profissão, não se pode aceitar nada menos do que fazer a massa mundial comer o biscoito fino que se fabrica no Brasil.*³⁸

³⁷Caetano Veloso em entrevista para Almir Chediak in: *Songbook* s/d.

³⁸Veloso, 1997:258.

Melhor produto e produtor da originalidade, o nome maior da bossa nova redime o Brasil afirmando-o na sua mais legítima expressão:

*Fique apenas claro aqui que a vereda que leva à verdade tropical passa por minha audição de João Gilberto como redentor da língua portuguesa, como violador da imobilidade social brasileira – da sua desumana e deselegante estratificação —, como desenhador das formas refinadas e escarnekedor das elitizações tolas que apequenam essas formas. Por meu intermédio, o tropicalismo tomou a realidade da música popular no Brasil Opela sua vocação mais ambiciosa materializada no som de João.*³⁹

“O Brasil ainda não acredita serenamente na inacreditável riqueza que se formou em sua música popular”, anotou José Miguel Wisnik⁴⁰. Pois de fato não há mesmo como dissimular a extraordinária importância que se precipita no acervo dessa tradição. Noel Rosa terá sido, digamos, *muito mais modernista*, em amplo (e mesmo restrito) sentido, do que Villa-Lobos. Mas qual o seu lugar, como o de um Pixinguinha, de um Monsueto Meneses, de um Herivelto Martins, ou de um Custódio Mesquita, ou Ataulfo Alves, Assis Valente, Lupicínio Rodrigues, Lamartine Babo, Luís Gonzaga, Ary Barroso, Cartola; qual exatamente o lugar dessas figuras na história das artes no Brasil? Quando se ouvirá falar de Orlando Silva que, nos anos 30, observa Caetano, “*criara um estilo moderno brasileiro de canto – com todas as firulas do choro, a ginga dos capoeiras e o sentimento latino*”⁴¹.

Não me lembro de menções devidas a esses nomes na escola (ocorre-me agora uma lembrança entusiasmada de ter visto *A Banda*, de Chico Buarque, num livro didático de primeiro grau – talvez a tenha ouvido em sala de aula). Mas retenho-me feliz e seguro de saber que enquanto a oficialidade ou o gosto exclusivista e caolho das elites babava em Bach, (um exemplo ao acaso), o Brasil inteiro ouvia a Rádio Nacional. Não há nada de errado em reconhecer o gênio de um Bach ou de um Mozart; o problema está na hierarquização: a música erudita sendo o supra-sumo, algo insuperável, e que todo o resto derive dela, que tudo venha abaixo dela, e que tudo se meça em relação a ela. Ora, sejamos antropofágicos e comamos Bach ou Mozart – eis o que diz o tropicalismo, e antes dele Oswald de Andrade, e o Oswald que chega a Caetano por meio do teatro de Zé Celso (especialmente a montagem de *O Rei da Vela* nos anos 60) e por meio do grupo dos concretistas, Augusto de Campos, o irmão Haroldo e o companheiro Décio Pignatari.

Se tratados como documento de primeira ordem – *o documento cancionista brasileiro* –, as ciências humanas brasileiras cotejariam uma reserva fabulosa e pouco ou pobremente explorada. Mas se as teses de escopo social até agora produzidas ainda não corresponderam à altura de tal riqueza, lembre-se que nessa área a semiótica e a crítica literária – nas figuras de um Luis Tatit ou de um José Miguel Wisnik – têm-se demonstrado muito mais profícuo e seminal. Para Caetano Veloso, cuja inserção nessa tradição lhe levantaria suspeita – não fosse a capacidade de articulação que estabelece entre a produção desses autores e tudo o mais que concerne ao Brasil —, a música popular realiza a mais bela promessa que já se vislumbrou para essa *ilha* continental; redescobre o Brasil e o afirma em todas as suas virtudes:

³⁹idem:502.

⁴⁰In: Chediak, s/d:16.

⁴¹In Veloso,1997:266-7. Caetano liga ainda Orlando Silva a João Gilberto, pois *sua compreensão da modernidade instaura uma liberdade inventiva que transcende todas as questões de dependência cultural. Foi essa chama viva que o gênio de João retomou, e é no sentido profundo desse gesto que se deve entender o acontecimento da bossa nova – e suas relações com a antropofagia.*

(...) a música popular brasileira tem sido, de fato, para nós como para estrangeiros, o som do Brasil do descobrimento sonhado (e aqui já se vislumbra um outro descobrimento, mútuo, em que o coração tende mais para o índio, que subiu à nau alienígena tão sem medo que ali adormeceu, do que para o grande Pedr'álvares, que mal pôs os pés em solo americano). Ela é a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo, tantos insuspeitados amantes esta tem conquistado por meio da magia sonora da palavra cantada à moda brasileira.⁴²

OLHOS:

Vejo a América como um estágio radicalmente novo da história da cultura ocidental. Traumaticamente 'lavada em sangue negro e índio', toda ela é uma antítese agressiva da Europa (*Verdade Tropical*, 1997:497).

O nome do Brasil não apenas me parece, por todos os motivos, belo, como tenho dele desde sempre uma representação interna una e satisfatória (*Verdade Tropical*, 1997:253).

Menos do que uma visão mística da História, eu gostaria que estas palavras fossem tomadas como um esforço de lucidez diante do que se apresenta como a matéria mesma da nossa história vivida (*Verdade Tropical*, 1997:502).

Referências bibliográficas

- CHEDIAK, Almir. *Caetano Veloso – songbook*, vol. I e II. RJ, Lumiar Editora, s/d.
- DAMATTA, Roberto. *Relativizando – uma introdução à Antropologia social*. RJ, Rocco, 1987.
- FAVARETTO, Celso F. *Tropicália – alegoria, alegria*. SP, Kairós, 1979.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa, Edições 70, 1981.
- NITSCHKE, Marcelo et. alli. *Tropicália 20 anos*. SP, Sesc, 1987.
- TATIT, Luis. *O cancionista – composição de canções no Brasil*. SP, Edusp, 1996.
- VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria*. RJ, Pedra Q. Ronca, 1977.
- _____. *Verdade tropical*. SP, Cia. das Letras, 1997.

⁴²Veloso, 1997:17