

COTIDIANO Y LA CULTURA EN LAS CANCIONES DE CAETANO VELOSO Y CHICO BUARQUE - BRASIL

COTIDIANO E CULTURA NAS CANÇÕES DE CAETANO VELOSO E DE CHICO BUARQUE - BRASIL

DAILY LIFE AND CULTURE IN THE SONGS OF CAETANO VELOSO AND CHICO BUARQUE - BRASIL

PRISCILA GOMES CORREA

*Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP).
Professora de Teoria da História da Universidade do Estado da Bahia (UNEB)- Brasil.*

E-mail: cbcvpgc@hotmail.com

Recibido el 10/09/2012
Aprobado el 16/11/2012

RESUMEN

Al confrontar las trayectorias artísticas de Caetano Veloso y Chico Buarque encontramos perspectivas paralelas y complementarias en temas de la vida urbana cotidiana y la cultura en general. Son artistas que realizan un ejercicio concomitante con la canción, sus tradiciones y lenguas, que describen los proyectos artísticos más amplios y ha esbozado el umbral de sus carreras. En este trabajo se identifican los proyectos iniciales, sus continuidades y desarrollos en algunas canciones y actuaciones artísticas.

Resumo: Ao confrontar 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. São artistas que realizam 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.

PALAVRAS-CHAVE: Música popular; Caetano Veloso, Chico Buarque; Cotidiano

ABSTRACT

In facing the artistic path of Caetano Veloso and Chico Buarque we found parallel and complementary perspectives in themes related to the urban life and culture in general. These are artists the made a concomitant exercise with a songs, traditions and languages that describe their widen artistic projects as the base of their careers. This paper identifies the initial projects, continuity and development in some songs and performances.

KEY WORDS: popular music, Caetano Veloso, Chico Buarque, daily life,

I INTRODUÇÃO

Janelas abertas para o Cotidiano

A abordagem de temas e questões da vida cotidiana urbana tem sido muito comum na canção popular brasileira, como retrato das contradições e problemas da vida urbana ou de suas vivências e imaginários, formando uma extensa e complexa rede de recados e interlocução. Caetano Veloso e Chico Buarque são dois importantes artistas brasileiros que a partir da década de 1960 começaram a atuar nessa rede de comunicação, ampliando-a ao tomar a canção também como expressão privilegiada para expor projetos ou impressões críticas sobre a cultura brasileira. De maneira que, do conjunto de suas obras podemos apreender modos de re-significação e representação acerca das relações entre cotidiano/cultura e cidade/subúrbio, como manifestações paralelas, complementares ou convergentes. E, uma vez que as canções desses compositores resultam de diversos fatores individuais e coletivos, daí engendrando reflexões e vivências sobre a sociedade brasileira, torna-se importante investigarmos também alguns dos processos, práticas e interlocuções que envolveram suas intervenções artístico-intelectuais.

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

Exemplos como estes foram periódicos ao longo dos últimos quarenta anos, e, ainda que não tenham sido parceiros frequentes, Chico e Caetano sempre foram vistos como referenciais paralelos. Logo no início desta investigação foi possível encontrar diversas notícias como esta: “*Novo disco de Caetano reata 'dobradinha' com Chico*”, (CALAZANS, 2006) destacando o esperado lançamento de CDs dos dois artistas no mesmo ano. Essa referência acontecia mesmo quando não lançavam discos, basta citar só mais uma recente

notícia, intitulada “Sem discos novos, Chico Buarque e Caetano Veloso continuam em cena com outras armas: livros, DVDs e coletâneas em CD”, na qual o jornalista destaca que “os dois artistas [...] parecem mesmo destinados a viver como polos opostos fundamentais para a cultura brasileira contemporânea” (PIMENTEL, 2003).

Enfim, o paralelo tornou-se historicamente inevitável, sugerindo ao mesmo tempo uma ampla gama de distensões independentes. Deste modo, é muito frutífero para o historiador da cultura o estudo de determinadas trajetórias intelectuais e artísticas como as de Caetano e de Chico, cujas inegáveis influências já indicam a importância de suas produções, que correspondem a transformações sociais e culturais. Em suma, essas trajetórias e todas as suas correlações constituem o objeto básico deste trabalho, ao expressarem percepções e ações com determinados embasamentos sociais, capazes de revelar permanências e transformações no tecido da história.

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

II REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

A “rede de recados” da música popular brasileira

De fato, a canção popular urbana adquiriu no Brasil uma especial notoriedade, revelando-se como uma forma artística capaz de expressar não só determinadas identidades, como também de sinalizar a cultura do país, constituindo inclusive

modos de reflexão oriundos dos entrecruzamentos e permeabilidades entre os diversos segmentos sociais. Como anotou Luiz Tatit (2004, p.11), cem anos foram suficientes para a sua criação, consolidação e disseminação, reunindo grande parte da sociedade brasileira – letrada ou não-letrada, prestigiada ou desprestigiada, profissional ou amadora – no delineamento de seu perfil musical. (Cabe enfatizar que citamos essa avaliação, sobretudo em referência a um determinado segmento da canção popular - urbana, comercial e de privilegiada inserção nos meios de comunicação, artísticos e intelectuais - constituindo uma espécie de tradição desde os primeiros sambistas, passando por artistas mais consagrados como Noel Rosa e Ataulfo Alves até chegar em João Gilberto, em Caetano, Chico e Vandré, em Ivan Lins, Cazuza, Lenine, etc. Essa forma musical constituiu-se, por conseguinte, em meio privilegiado de expressão pública, daí seus artífices gozarem amiúde de grande prestígio e influência.

Esse processo de consolidação passou por diversos momentos cruciais ao longo do século XX, cujo alvorecer propiciou a aliança entre os músicos populares e a tecnologia, entre os sambistas e o gramofone, denotando, definitivamente, a indissociabilidade entre estética e entretenimento na realidade da canção popular. E se esta já se configurava desde muito antes com base nos gestos e meneios da fala cotidiana, com o rádio e o disco ela começou a compor o dia-a-dia das residências e estabelecimentos comerciais de maneira amplificada. Da fala cotidiana entrava, então, para o cotidiano urbano, desprendida e para além de seus antigos espaços de audição, mas sem deixar de articular a diversidade de recados que o compositor popular vinha comunicando, pois, como caracterizou José Miguel Wisnik (2004, p.170), a música popular seria uma “rede de recados” que não abarca somente o conceitual, pois capta também e, sobretudo um conjunto de forças, uma “pulsão que inclui um jogo de cintura, uma cultura de resistência que sucumbiria se vivesse só de significados, e que, por isso mesmo, trabalha simultaneamente sobre os ritmos do corpo, da música e da linguagem”.

Trata-se de uma indicação de como a canção foi se tornando uma forma de comunicação capaz de revelar e compor a vida cotidiana, um modo de dizer especial e compartilhado, por isso sempre

envolvendo os mais diversos contra-discursos e re-significações, captando as transformações urbanas, suas contradições, problemas e imaginários. Interloquções diversas que acompanharam sua evolução ao longo do século, passando pela consolidação do samba como gênero mais representativo, pela Bossa Nova, Tropicalismo, até chegar à explosão de ritmos e gêneros desde a década de setenta.

Nesse ínterim, a evidente referência à vida nas cidades e regiões que estavam sofrendo crescente urbanização tornou-se uma constante dentre as temáticas das canções, como resultado de uma sensibilidade artística voltada, sobretudo, para as conformações e resistências diárias, já configurada pela literatura de fins do século XIX, mas então indissociável da linguagem e dos anseios cotidianos. Assim, desde as modinhas e marchas carnavalescas, passando pelos sambas de Noel, Sinhô, Donga ou Ismael Silva, e tantos outros momentos da música popular brasileira, até chegar ao *pop* e *rap* já naturalizados, encontramos os temas relacionados ao cotidiano urbano.

Contudo, os diversos processos sociais e culturais ocorridos a partir de meados do século ofereceram oportunidade para a ampliação dessa tradicional *rede de recados*, num movimento amplo de representação e reflexão que instigou diversos artistas para reações críticas sobre a cultura brasileira. Decerto que, desde seus primórdios, a canção popular desvelou antigas preocupações acerca da possibilidade de caracterização do “caráter nacional brasileiro”, um exemplo clássico foi o samba que, por volta dos anos trinta, esteve entre a repressão e a louvação. Em meio a uma extensa trama de tradições e debates, o desenvolvimento desse gênero musical foi ao encontro de uma multiplicidade de pretensões e, de acordo com Hermano Vianna, sua consolidação como música nacional expressou “o coroamento de uma tradição secular de contatos entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras”(VIANNA, 2004, p.34). Mas com a geração pós-Bossa Nova a canção atingiu um momento de autorreflexão mais profunda, inclusive com diversos artistas se valendo de sua inserção privilegiada na indústria cultural como recurso para promover determinadas reflexões críticas a partir das canções.

O fato é que, pelo menos desde meados da década de cinquenta, o processo de industrialização do país se intensificou em paralelo ao crescente desenvolvimento do mercado e dos meios de comunicação de massa, motivando grandes levas de migração interna e crescimento urbano desordenado. Às transformações políticas e sociais somou-se uma onda de grande efervescência cultural, em especial a partir dos movimentos ideológicos e de contracultura que caracterizaram o 1968 pelo mundo. Destarte, os artistas foram levados gradativamente a responder às pressões de seu tempo, discutindo não só os temas do dia-a-dia como também a política e a cultura em sentido mais amplo, conectado com as reflexões teóricas e ideológicas a respeito do papel da arte e do artista sob um contexto de constante massificação cultural e repressão política (a partir do golpe militar de 1964).

Nesse sentido, destacaram-se alguns artistas oriundos da Bossa Nova ao iniciarem um amplo movimento que desembocou na chamada *canção de protesto*. Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Edu Lobo, Nara Leão, entre outros, começaram a abordar os problemas sociais do país, imbuídos de um imaginário político baseado na ideia de que, com a intervenção dos artistas e intelectuais, seria possível chegar a uma sociedade mais justa. Daí a aproximação com as ideologias e projetos nacionalistas difundidos pelos CPCs (Centro Popular de Cultura), com o intuito de se buscar representações de uma memória genuinamente brasileira (CONTIER, 1998). Note-se que, como assinala Eduardo G. Coutinho (2002, p.69),

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

Dessa maneira, configurava-se uma relação mais ativa de determinados artistas com os problemas esboçados em meio à cultura política da época, ainda caracterizada pela busca de uma identidade nacional, formando com seu público um conjunto que tinha uma presença política certa, com seus próprios modos de sociabilidade e identificação (PÉCAUT, 1990, p.255).

Surgia, assim, uma geração de artistas-intelectuais politizados, no sentido de que estavam envolvidos

pelos dilemas culturais, políticos e sociais do país. Muitos deles com implicação ideológica que Walnice Nogueira Galvão (1976) avaliava, já em fins da década de sessenta, como um projeto de “dizer a verdade” sobre a realidade imediata. E foi sob esse contexto que a chamada *MPB* - Música Popular Brasileira - (termo que abarcou tanto a produção de Caetano Veloso quanto a de Chico Buarque) começou, segundo Marcos Napolitano, a se estruturar como uma instituição sociocultural que, além de um gênero musical determinado, em suas variáveis ideológicas e estéticas era inseparável de uma cultura política marcada pelo chamado “nacional-popular” de esquerda (NAPOLITANO, 2001, p.13).

Naquele momento estava em questão novamente, mas de maneira transformada, a ideia de *nacional-popular* e seu diálogo com a cultura estrangeira, mas os processos de *mistura* já começavam a ser vislumbrados na essência da cultura nacional, como sinalizava o movimento tropicalista. Note-se, entretanto, que o movimento tropicalista, diferentemente de algumas vertentes da canção de protesto, procurava não se deter em essências ou imagens, ou melhor, compunha-se da dessacralização e desmontagem dessas imagens. Segundo Celso Favaretto (1996, p.130), o tropicalismo “ao invés de expressar a realidade, desmonta, pela crítica da linguagem da canção, a ideia mesma de realidade brasileira”.

Ademais, como observou Martín-Barbero (2001, p.28) ao abordar processos similares em outros países latino-americanos, nesse momento despontava uma “verdade cultural”, a *mestiçagem*,

que não é só aquele fato racial do qual viemos, mas a trama hoje de modernidade e descontinuidades culturais, deformações sociais e estruturas de sentimento, de memória e imaginários que misturam o indígena com o rural, o rural com o urbano, o folclore com o popular, e o popular com o massivo.

Ou seja, tratava-se de um fenômeno muito mais abrangente, visto que a cultura popular urbana passava a ser tomada por uma indústria cultural cujo raio de influência estava se estendendo ao mercado transnacional.

Assim como os rumos da economia e da política, também a ampla massificação cultural parecia exigir posicionamentos, e as controvérsias daí decorrentes não se restringiam ao Brasil. Os

conhecidos questionamentos sobre a “cultura de massas”, como os propalados pelos teóricos de Frankfurt, ainda estavam em curso e já eram predominantes em alguns setores da crítica cultural. Umberto Eco (s/d, p.11) tratava, então, de esclarecer:

o universo das comunicações de massa é – reconhecamo-lo ou não - o nosso universo; e se quisermos falar de valores, as condições objetivas das comunicações são aquelas fornecidas pela existência dos jornais, do rádio, da televisão, da música reproduzida e reproduzível, das novas formas de comunicação visual e auditiva.

Enfim, os debates intelectuais do período agitavam em várias frentes e artistas como Caetano e Chico ingressaram nessa rede de interlocução, contribuindo para sua expansão e, até mesmo, superação, visto que não podiam ser facilmente integrados como militantes políticos tradicionais em quaisquer das tendências ideológicas correntes. Portanto, como apontou Marcelo Ridenti (2000, p.13),

eles jamais foram militantes; entretanto, suas trajetórias artísticas e políticas até os dias de hoje só podem ser compreendidas a partir das origens na cultura política brasileira dos anos 50 e 60, marcadas pelas lutas contra o subdesenvolvimento nacional e pela constituição de uma identidade para o *povo*.

Definições desde a crítica da vida cotidiana

18

Na perspectiva deste estudo, uma particularidade comum às obras de Caetano Veloso e de Chico Buarque exerce papel preponderante, o recurso freqüente aos temas do cotidiano e cultura urbanos. Por isso, não se pode perder de vista o longo processo que desembocou em tais elaborações artísticas da noção de cotidiano, pois hoje, a abordagem desse tema não se refere única e simplesmente ao habitual ou diário, pois as discussões teóricas a respeito do cotidiano integraram, ao longo do século XX, as próprias concepções sobre essa realidade, abarcando também referências ao urbano, ao industrial e à massificação cultural. De maneira que, a idéia de cotidiano desponta, sobretudo, diante das representações e reflexões sobre vivências e conseqüências da sociedade pós-industrial.

Na verdade, temas relacionados à realidade imediata se tornaram uma constante nas discussões acerca do mundo moderno já a partir da crítica das

vanguardas artísticas e científicas do início do século XX, ao ressaltarem o papel opressivo da industrialização como principal condicionante daquela nova situação histórica que estaria corroendo o sentido de individualidade humana ao constituir uma coletividade alienada, tornando o homem uma espécie de apêndice da máquina. Esse desencanto com o impessoal sob o impacto da técnica, da cidade, do urbano e da multidão é, portanto, uma das angústias da modernidade, outrora colocada em pauta, entre outros, pela psicanálise, pela arte surrealista, e mais tarde pelo existencialismo filosófico.

No entanto, essa historicidade do cotidiano conquista a crítica a partir do momento em que se vislumbra a possibilidade de sua transformação, na cotidianidade, que não havia sido abordada na literatura antes do advento do capitalismo de concorrência, ou seja, até o século XIX e a grande expansão do “mundo da mercadoria” (LEFEBVRE, 1991, p.45). O cotidiano se revela como uma primeira esfera de sentido, mas esse inventário acompanhou-se de sua negação pelo simbolismo e pela ironia, a revelação do oculto empírico pelo mundo da metáfora, com destaque para as *misérias* do cotidiano. Num segundo momento, esse humanismo chega a desvelar para o populismo ao ressaltar as *grandezas* do cotidiano, possibilitando novas perspectivas, que não vêm o consumo e a funcionalidade apenas como vícios a serem eliminados, mas como partes constitutivas da cultura.

Com o fim das grandes certezas, a vida de todo dia torna-se ponto de referência das novas esperanças da sociedade, “o novo herói da vida é o homem comum imerso no cotidiano” (MARTINS, 2000, p.57). Assim sendo, na década de sessenta a partir da crítica da vida cotidiana pelos movimentos de contracultura ou pelas atitudes *revisionistas* da intelectualidade, destaca-se da cotidianidade um homem solitário e submetido aos grandes mecanismos sociais, mas capaz de trabalhar com as probabilidades e alternativas de forma criativa. A atenção a outros mundos e outras vozes, antes silenciados, acarreta a valorização da participação popular, mas ao preço da vulnerabilidade à manipulação do mercado de massa e da *fetichização* do “local” (HARVEY, 1994, p.55), risco considerado necessário para um reencontro com a *festa* ou transformação.

Assim, a configuração desse contexto abarcou também o surgimento de representações artísticas, que, diferentemente do conceitualismo das teorias, tornam patentes as virtualidades do cotidiano, a atividade criadora. Colocando, por conseguinte, novas possibilidades, muito além das categorias e teorias, para a investigação histórica, permitindo apreciações em escala de conjunto social. O fato de que as canções de Caetano e de Chico estariam engendrando representações sobre a cotidianidade urbana, desembocando dialeticamente em concepções mais amplas sobre a cultura, remete a idéia de cultura como uma *práxis*, como uma maneira de *produzir*, “a produção de sua própria vida pelo ser humano” (LEFEBVRE, 1991, p.38). Nesse sentido, cotidiano e cultura aparecem em toda a sua indissociabilidade, como noções complementares para se sentir-pensar a sociedade contemporânea, daí a ênfase de alguns pesquisadores como Michel de Certeau nas chamadas “maneiras de fazer” e “apropriações” como uma cultura comum e cotidiana.

III METODOLOGIA

Escutas, canções e trajetórias: paralelos

A partir disso, é possível identificar *escutas históricas* que envolvem desde memórias e erudição pessoais, tradições de pensamento e culturas políticas até determinados “modos de proceder da criatividade cotidiana”, com base em uma metodologia de estudo qualitativa. Por um lado, através da canção, captando práticas cotidianas e revelando “outra história” presente nas ações, dizeres e imaginários. E, por outro lado, nas intervenções intelectuais dos artistas, quando procedem por meio de *táticas* dentro do “lugar do outro” (indústria cultural, mercado), pois sendo sua criatividade permeada por injunções de caráter comercial, geralmente procuram subvertê-lo a seu favor, numa ação parcial que deve se conformar, entretanto, à posição que de antemão lhes foi atribuída num jogo de forças desiguais (ORTIZ, 2000, p.14).

Táticas ainda mais presentes nas relações dos artistas com a repressão política pós-64 e com a sociedade onde se compõe sua rede de interlocução. É desse modo que a autoconsciência do artista ganha projeção e reconhecimento, ao tomar para si a responsabilidade pública de seu ofício, engajando-se como “homem de cultura” ou

intelectual que faz uso da canção com o intuito de refletir sobre a cultura e a sociedade. Por isso, um dos pressupostos deste trabalho é a consideração de que Caetano e Chico são intelectuais, ou seja, produtores e transmissores de ideias, *representando* as opiniões e visões de mundo de uma determinada época e sociedade específica. E, justamente por exercer poder por meio da persuasão, Norberto Bobbio definiu essa ação como “política da cultura”, aquela própria dos intelectuais, como sendo 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”, com os intelectuais exercendo uma função política própria que garante a “autonomia relativa da cultura” (CORREA, 2008, p.19).

A partir disso, é possível desenvolver uma abordagem que toma a *canção* (aqui selecionadas as mais representativas de cada compositor) como foco de análise, apontando para suas inter-relações com as trajetórias de seus autores e as tradições em que se encontram inseridas. Além disso, a investigação redundou na observação dos materiais, destaca-se a bibliografia crítica e historiográfica, incluindo os trabalhos sobre Caetano e Chico, que, em determinados momentos, podem ser observados também como fonte, visto constituírem expressão do impacto e influência dos compositores.

Não obstante, um estudo acerca desse universo cancionero requer um enfoque plural, pois se trata de uma fonte documental histórica por sugerir não só uma ótica sobre o real, como carregar em si uma faceta dessa realidade. Os diversos valores, usos, costumes, ideologias e mitos que compõem essa realidade podem ser captados nas canções com base na análise não só musical, mas literária, antropológica e histórica, - o discurso poético-musical como fenômeno de geração, classe, gênero ou etnia (PERRONE, 1988).

Neste caso, são dois compositores cuja obra está repleta de referências e *escutas* seletivas que se diversificaram e se transformaram ao longo do tempo, daí a necessidade de uma abordagem, a um só tempo, de “texto” e “contexto”, da busca de elementos diacrônicos. Portanto, a crítica interna e externa das fontes é basilar, mas sempre a partir do registro fonográfico, privilegiando-se a *escuta*, com o intuito de considerar os níveis de significado

que adquire a letra de uma canção ao ser cantada. Levando-se em conta, assim, as suas sonoridades, ritmo, melodia, performance de interpretação, gravação e veiculação, um conjunto de informações que deve ser interpretado em suas diversas conexões, incluindo também suportes como as capas dos discos e textos de apresentação. Por fim, é necessário o exercício sistemático de comparação e confrontação entre as duas trajetórias artísticas, visto que só assim é possível desenvolver a erudição crítica para a realização satisfatória de um trabalho historiográfico.

IV ANÁLISE DOS DADOS

O cenário e os projetos: desdobramentos desde as primeiras canções

Filhos da mesma geração, sendo ambos influenciados pela renovação da Bossa Nova, e especialmente pelo violão de João Gilberto, Caetano e Chico buscaram criar estilos próprios a partir de releituras do samba, visto como um dos ritmos mais populares do país. Caetano Veloso (1942) nasceu e cresceu no Recôncavo Baiano, seguiu para o eixo Rio-São Paulo em meados da década de 1960. Chico Buarque (1944) nasceu no Rio de Janeiro, mas realizou seus estudos em São Paulo. Ambos iniciaram suas carreiras ao participarem dos festivais de música transmitidos pela televisão, e continuaram produzindo até os dias de hoje, tendo quase todas as suas obras registradas em áudio e vídeo.

Já no primeiro disco (*Domingo*-1967) Caetano discutiu sua relação com as canções quando na contracapa começou a traçar um esboço de 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), mas já com uma acentuada visão da vida urbana, como revela a valsinha *Domingo*. Nesta canção a cidade ainda é doce, guarda os singelos hábitos comunitários de passear na praça aos domingos. No entanto, a canção já não compõe o projeto de Caetano, assim como o todo do álbum, com canções ainda muito ligadas a bossa nova, inclusive com sambas de estrutura rítmica e narrativa muito semelhante aos

trabalhos de Chico Buarque. Fato compreensível quando se observa que, além das influências comuns, para a gravação e veiculação de seus primeiros trabalhos Caetano e Chico atuaram no mesmo círculo de amigos e contatos artísticos, como Francis Hime, Edu Lobo, Roberto Menescal, entre outros.

Nos trabalhos seguintes Caetano já estava plenamente envolvido no movimento tropicalista, com canções ousadas tanto na letra como na música, mas sempre permeadas por um desconcerto em relação à “capital” (Salvador, São Paulo ou Rio de Janeiro), à presença cotidiana do mercado e do consumo e ao acalorado debate intelectual sobre o Brasil. Aliás, ao longo das décadas seguintes podemos acompanhar em seus trabalhos a continuidade desse primeiro momento (de *No dia em que eu vim-me embora*; *Paisagem útil*; *Superbacana*; *Tropicália*; *Alegria, alegria*; *Eles*), um aprofundamento de suas reflexões sobre a canção e a cultura. Entretanto, a base tropicalista de sua obra sempre expôs uma preocupação com o *aqui e agora*, com a necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento, daí o recurso constante a elementos do cotidiano.

Não cabe aqui expor as características do movimento tropicalista, mas tão somente apontar sua variação estética sintonizada com a modernidade internacional, com os avanços tecnológicos e, como sugeriu Luiz Tatit, com as dicções esquecidas ou desprezadas da MPB (p. ex. Vicente Celestino). Uma vez que Caetano Veloso se tornou um dos expoentes mais prestigiados do movimento, sua obra está não só ligada a tais transformações, como também as expressa e representa. A canção de 1967, *Tropicália*, gravada no segundo disco de Caetano Veloso, apresenta uma das possíveis sínteses de seu “projeto”, visto que constrói uma *alegorização* da realidade se valendo da colagem poética, de ruídos e guitarras. Encontramos em *Tropicália* a descrição de uma cotidianidade 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...”).

Também está presente em muitas das primeiras canções de Caetano um olhar crítico sobre a política e a atitude dos artistas e intelectuais de esquerda ligados ao projeto nacional-popular disseminado, sobretudo, pelos CPCs (Centro Popular de Cultura) da UNE. O que levou muitos críticos e pesquisadores a apontarem seu tropicalismo como uma ruptura, mas, como destacou Marcelo Ridenti, o tropicalismo é fruto da cultura política da época; modernizador e crítico, porém centrado na ruptura com o subdesenvolvimento nacional e na construção de uma identidade do povo brasileiro (RIDENTI, 2000, p.269). Por outro lado, sob o aspecto estético-musical, as gravações de Caetano para seu segundo álbum apresentam muita inovação. Com o apoio e regência de músicos ligados a “música nova” (Duprat, Medaglia, etc.), bem como pela incorporação de sonoridades diversas, sobretudo do *pop* internacional, seu tropicalismo contribuiu para uma ampla abertura da música brasileira para os mais diversos ritmos e gêneros.

Aliás, sob este aspecto é possível encontrar as primeiras opções divergentes entre Caetano e Chico, entre a guitarra e a percussão dois projetos para a canção popular, mas expondo representações sobre o cotidiano urbano com características complementares. 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.

Os primeiros trabalhos de Chico (sobretudo as canções: *Tem Mais Samba; Fica; Olê, Olá; Tamandaré; Pedro Pedreiro; Com Açúcar; Com Afeto; A Televisão; Logo Eu*) já avalizavam um *eu* lírico de vozes interdadas na realidade pressuposta, o que lhe aproximava, mas não restritamente, da *canção de protesto*, pois havia

denúncia em suas obras, mas também a proposição de perspectivas vivenciais. Assim, expôs desde o início canções com temática social, propondo a festa e a fraternidade entre os homens, uma idealização do homem simples suburbano, mas 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 frente às transformações pelas quais passava a música popular, um reajuste da “batida” da bossa nova ao samba urbano (ao estilo de Ismael Silva ou Noel Rosa), ou seja, oferecendo sua “contribuição” ao “popular”. Como observou Marcos Napolitano, Chico “atualizava os parâmetros estruturais do samba “nolesco”, uma vertente até então negligenciada pela Bossa Nova, mais próxima estruturalmente da tradição de Ary Barroso e Dorival Caymmi” (NAPOLITANO, 2007, p.123).

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 a temática do cotidiano (*Pedro pedreiro, Logo eu?, Fica*). 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 (aliás, segundo Caetano Veloso, inspirada em *A banda* do Chico) (VELOSO, 1997, p.175), uma 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 alegria/ Quem lê tanta notícia?/ Eu vou...”).

O texto da canção caracteriza-se, sobretudo, pela “iconização”, pela sequência de imagens completadas pela participação de elementos sonoros. Como observou Luiz Tatit, “compondo ícones desse tipo, Caetano transfere a experiência vivida para dentro da canção, transformando-a em experiência a ser vivida a partir da escuta” (TATIT, 2007, p.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, no entanto ainda aberto às experiências comunitárias livres da manipulação sob a sociedade industrializada (veja-se *A televisão, Ano novo*).

22 As primeiras representações artísticas de Chico Buarque enfatizavam, portanto, a perspectiva dos homens das periferias e subúrbios, a cidade vista desde suas extremidades. Com Caetano Veloso o caminho é praticamente oposto, com o seu determinante olhar de recém-chegado vislumbra o centro de uma metrópole com todos os seus encantos e desencantos. Noutro sentido, buscou, portanto, os caminhos de uma individualidade sobrepujada, mas também idealizando a criatividade que brota dos percursos urbanos, dessa nova forma de sociabilidade vinculada ao massivo. Note-se, portanto, que para ambos os artistas a vivência e os costumes ganham lugar de destaque, onde a vida acontece de fato para além das teorias e denúncias vazias. Não por acaso encontramos semelhante postura, pois por volta de 1966 a chamada *canção de protesto*, como salienta o próprio Chico Buarque, já estava se diluindo, se desgastando depois de adquirir um sentido de moda: “começou a ficar chata”. Naturalmente os artistas seguiram outros caminhos, muitas vezes interpretados como um desengajamento, pois “no calor da hora” o protesto parecia exigir

posicionamentos diretos, como disse Augusto de Campos ao ser indagado sobre sua defesa incisiva dos tropicalistas, “naquele tempo, você era a favor ou contra”.

Assim, propositalmente Chico buscou temáticas mais ingênuas, como em *A Banda*, queria uma música que não tivesse uma preocupação política, mas ainda assim manteve o cunho social ao se voltar para a cultura popular, mesmo que de maneira bastante idealizada. Com Caetano essa atitude foi mais radical, envolveu não só as temáticas da canção, mas sua estética e performance. Dessa maneira, como observou Gilberto Vasconcellos, a Tropicália colocou em outro nível a questão da crítica política na MPB, “representou um passo adiante da 'participação' musical populista, sobretudo porque em suas canções o significado político nunca é exterior à configuração estética (VASCONCELLOS, 1977, p.47). E esse passo adiante também aparece em Chico Buarque, na medida em que, assim como Caetano, ele encontrou um espaço diferenciado de atuação e reflexão na *esfera pública* (onde as pessoas articulam suas opiniões e se unem para alcançar objetivos coletivos), muito mais amplo ao captar seus desdobramentos na cotidianidade.

Quero que você venha comigo todo dia

A norma, a eficácia, a repetição, a disciplina e a obrigação, eis um tal *cotidiano* que prescinde do *lazer*, da *festa*, ou que até mesmo a normatiza. A experiência do cotidiano passa a ser frequentemente associada à rotina e à exploração do trabalho. A opressão do cotidiano, que, na verdade, é uma opressão gerada por uma estrutura social específica, é traduzida em cotidianidade, aparecendo na espera do trem, nas filas, vilas, favelas. É nesse dia-a-dia que aflora a sensibilidade para um *tempo imposto*, ou para um *tempo livre* esvaziado de sentido, pois que orientado e vigiado. Um cotidiano, ainda que equivocado, começa a se definir pela sensibilidade, como tantos artistas cantam, pintam e escrevem, pois a arte aponta a *situação* e, dentro dela, a *saída*.

Em 1971, Chico Buarque compôs *Cotidiano*, uma canção-síntese para essa sensibilidade comum, pois tantos outros artistas a representavam de maneiras diversas e em tempos diversos. Esse desassossego que habita o fazer artístico aponta para um encontro com a *festa*, a consciência de que “a vida cotidiana não está 'fora da história', mas no

centro do acontecer histórico; é a verdadeira essência da substância social (HELLER, 2008, p.34). De acordo com Agnes Heller, o artista se converte, em suas fases produtivas, em representante do gênero humano, aparecendo como protagonista do processo histórico global, mas “toda obra significativa volta à cotidianidade e seu efeito sobrevive na cotidianidade dos outros” (2008, p.43). Por isso, não é difícil entender a relevância atribuída ao artista popular como arauto de tantas vivências.

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

Eis um segundo momento de encontro entre os dois artistas (considerando-se a fase dos festivais como um primeiro encontro, ainda que indireto), quando, estrategicamente, souberam aproveitar os diversos confrontos que foram explorados e criados entre eles. No *show* de 1972 são interpretadas as canções *Você não entende nada* (de Caetano) e *Cotidiano* (de Chico Buarque), um encontro mais direto de complementaridade entre as duas óticas sobre o cotidiano, uma vez que a canção de Caetano remete justamente àquele jovem de *Alegria, alegria*, insatisfeito com a cotidianidade e que visa a transformação pelo comportamento, *por que não?* Sua realidade é aquela cantada por Chico Buarque em seguida, mas sob uma ótica mais crítica, quando diz: “Quando eu chego em casa nada me consola/Você está sempre aflita/Com lágrimas nos olhos de cortar cebola/ Você é tão bonita/ Você traz a coca-cola, eu tomo/ Você bota a mesa, eu como/ Eu como, eu como, eu como, eu como/ Você!” (HOLLANDA, VELOSO, CD, 1972).

A transformação do comportamento está nesse jogo de palavras com “eu como”, cujos sentidos

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

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

Cotidiano é ainda mais pessimista, não exhibe uma possibilidade de transformação sob a cotidianidade, e uma aceitação muda perpassa a narrativa. Na verdade é a rotina que oprime o personagem, uma rotina que exclui ação para si: “todo dia ela faz tudo sempre igual”. A realidade pressuposta é representada, mas não propõe alternativas, ainda que o personagem destaque que “todo dia eu só penso em poder parar/ Meio-dia eu só penso em dizer não”, em seguida, lembra-se “depois penso na vida pra levar/ E me calo com a boca de feijão”. Um processo que retrata bem o período pelo qual passava o Brasil e o próprio compositor, que desde seu quarto LP (*Chico Buarque de Hollanda n.4 – 1970*) já esboçava um abandono de toda a esperança carregada pela música. Agora o cotidiano era mais penoso; agora a massificação cultural já suplantava os valores que poderiam motivar sujeitos, como o narrador de *Cotidiano*, a parar; agora o artista não tinha mais sua voz, calada sob a censura do governo civil-militar.

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

O disco inteiro apresenta uma linguagem de desespero, tanto nas interpretações críticas de Caetano, que “lê” de maneira singular o texto das canções, atribuindo uma batida lerda e monótona até aos sambas-rasgado (como em *Partido alto*), quanto nas versões “agudas” de Chico. Este, em *Você não entende nada/Cotidiano*, compõe uma interessante performance com Caetano, que aumenta o *tom/altura* do canto na medida em que os versos da canção propõem transformações, “eu quero que você venha comigo”. Até que ao final volta a atingir uma *altura* compatível com a de Chico, o qual retroage para um canto passional, porém aos gritos, enfatizando o desespero diante da cotidianidade. Consolida-se, assim, uma aproximação sensível entre as duas perspectivas (note-se que a composição de Caetano foi inspirada em *Com açúcar, com afeto*). Chico realiza, então, uma adaptação entoativa, uma apropriação de sua própria composição, mantendo assim seu projeto de uma arte mais popular, para ser usada. Dessa maneira, a *rede de recados* permanece em funcionamento, e nela os dois compositores encontraram o ponto de junção entre suas críticas sociais e subjetivas.

V CONSIDERAÇÕES FINAIS

ENTRE A CIDADE E O SUBÚRBIO – ALGUM HERÓI

Deve-se notar que, neste estudo, a dimensão complementar das trajetórias de Caetano e Chico recebeu maior destaque, por revelar duas ou mais faces da cultura, ou mesmo da identidade brasileira. O imperativo do confronto se justificou nesse indício que exigia bem mais que a identificação da singularidade (paralela e similar) de suas

trajetórias, mas também o reconhecimento de que o recurso a comparação entre os dois artistas abrange a filigrana de uma *performance* social de produção de sentido, ultrapassando os limites da opinião ou gosto estético ou ideológico.

Por isso, para concluir, pode-se observar as obras dos dois artistas lançadas no ano de 2006, versando sobre temas do cotidiano nas cidades. Chico Buarque lançou o disco *Carioca*, e Caetano Veloso o disco *Cê*. São duas propostas e duas atitudes estéticas diferentes, mas voltadas para a *problemática comum* que ainda chamava os artistas à reflexão. As diversas dimensões da cidade, as relações com a sociabilidade vinculada ao massivo, o encontro da criatividade inerente aos percursos urbanos, os valores inscritos nas memórias e ideologias já esvaziadas de conteúdo significativo, constituem questões que perpassam suas obras. Contudo, é na construção estética, em especial, rítmica dos álbuns, que reside uma diferença substancial.

Atento às novas sonoridades, Caetano Veloso compôs canções para serem tocadas por uma banda de *rock*, um som mais cru, mas ainda na linhagem *pop*. Chico Buarque apresenta um álbum pautado pelo aprimoramento harmônico, seguindo a linhagem da Bossa Nova, inspirado, sobretudo, em Tom Jobim. Em entrevista à *Folha de São Paulo*, Chico ressaltou esse diferencial:

eu adoro o disco do Caetano. É interessante isso. Ele é o contrário do meu. A gente convive há quarenta anos, às vezes por caminhos paralelos, às vezes por caminhos diferentes, mas é bom que seja assim. É bom que seja assim para todo mundo: para mim, para ele, para a música.

E, instigado pelo entrevistador, completou: “não preciso concordar em tudo com o Caetano. Aliás, discordo quase sempre. Isso é bom, a gente discorda amigavelmente” (HOLLANDA, 2006).

À discordância estética soma-se a discordância política na consolidação de obras que correspondem ao mesmo gênero, à mesma preocupação social com o país. Pois bem, em relação aos discos de 2006, é relevante observar que ambos os compositores realizam, também, uma atualização temática. Revisitando os espaços urbanos em busca do “herói” que sempre povoou suas narrativas. Esse herói do cotidiano que

desponta de contradições sociais e subjetivas, e que revela a dor e a esperança que motiva o fazer criativo.

O *Subúrbio* é revisitado por Chico Buarque, que enfim fecha o ciclo de seu diálogo com a *Gente Humilde*, de 1969. Um ciclo de compaixão e ilusão rompido pela realidade cada vez mais dura das periferias urbanas, pois a expectativa de que subsistiriam valores nas regiões suburbanas já não habita o imaginário do compositor como solução. Embora subúrbio idílico ainda esteja lá, com suas tradições e formas de expressão próprias, o compositor se vê chamado a opinar, já não acredita no bom senso da audiência, surda para quaisquer imagens ou ironias. À observação jornalística, Chico acrescenta a crítica e a proposta. Primeiro uma descrição já imbuída de crítica: “Lá não tem brisa/ Não tem verde-azuis/ Não tem frescura nem atrevimento/ Lá não figura no mapa/ No avesso da montanha, é labirinto/ É contra-senha, é cara a tapa”.

Em seguida um chamado, a tentativa de mobilização popular para uma reversão dessa situação de marginalidade: “Fala, Penha/ Fala, Irajá/ Fala, Olaria/ Fala, Acari, Vigário Geral/ Fala, Piedade”. A descrição prossegue, “Casas sem cor/ Ruas de pó, cidade/ Que não se pinta/ Que é sem vaidade”, mas sempre seguida pelo clamor pela ação: “Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção/ Traz as cabrochas e a roda de samba/ Dança teu funk, o rock, forró, pagode, reggae/ Teu hip-hop/ Fala na língua do rap/ Desbanca a outra/ A tal que abusa/ De ser tão maravilhosa”. Com esse choro-canção, o compositor já não visa *representar* as vivências suburbanas, quer que os próprios suburbanos falem, participem das instâncias de decisão da *cité*:

Existe mesmo a intenção de fazer cantar a periferia – ou antes, a periferia da periferia. O Brasil sempre ocupou uma posição periférica no mundo e o Rio, cada vez mais, está numa situação periférica em relação às decisões nacionais, ao poder, à São Paulo. O subúrbio do Rio é a periferia dessa cidade meio marginalizada, e está literalmente fora do mapa (HOLLANDA, 2006).

Apesar da esperança de mobilização, à maneira de *Gente Humilde*, o cantor imprime sua angústia diante dos problemas sociais tão agudos no subúrbio: “Lá não tem claro-escuro/ A luz é dura/ A chapa é quente/ Que futuro tem/ Aquela gente toda/ Perdido em ti/ Eu ando em roda/ É pau, é pedra/ É fim de linha/ É lenha, é fogo, é foda”. Destaca com

ironia: “lá tem Jesus/ E está de costas”, como referência ao monumento do Cristo Redentor que está, de fato, de costas para a periferia da cidade. Portanto, o herói *buarquiano* ainda reside no subúrbio, mas está em vias de desaparecimento, enquanto não se impuser, de alguma maneira, frente à grande cidade que suga suas vivências sob aqueles percursos urbanos do trabalho para casa e vice-versa.

Da mesma maneira, Caetano dá voz ao herói que surge das contradições sociais do país, que habita as periferias e praças. Aproveita para fazer um acerto de contas com a nossa história, com o “ser brasileiro”, quando faz referências a Sergio Buarque de Hollanda e Gilberto Freyre. Além da canção, o compositor tem a oportunidade para colocar sua prosa em artigo de junho de 2006: “sem nunca ter escrito a expressão “democracia racial”, Freyre é frequentemente xingado por causa dela. Eu, que adoro esse mito, acho que se presta uma homenagem a Freyre ao atribuir-lhe a invenção” (VELOSO, 2006). Trata-se de uma aproximação do compositor aos intérpretes do Brasil, com um rap que ultrapassa a mera denúncia ao expor uma suposta vivência do narrador, do brasileiro: “é como em plena glória espiritual/ que digo:/ eu sou o homem cordial/ que vim para instaurar a democracia racial/ eu sou o homem cordial/ que vim para afirmar a democracia racial/ eu sou o herói/ só Deus e eu sabemos como dói”.

Eis uma “dor” que não se diz em palavras, só na melodia, nos sussurros e gemidos da guitarra, no *jeito de corpo* que suplanta o discurso falado e carrega essa paixão do indivíduo, do brasileiro: o herói do seu canto. Tal qual seu discurso improvisado, de 1968, para *Proibido proibir*, Caetano imprimi certa fúria ao seu discurso, mais uma vez apontando para a “dor sem esperança”. Mas não prescinde da proposta, agora presente na experiência paradoxal do personagem, que entre tantos caminhos revela o negativo que resulta da cordialidade brasileira:

descobri cedo que o caminho/ não era subir num pódio mundial/ e virar um rico olímpico e sozinho/ mas fomentar aqui o ódio racial/ a separação nítida entre as raças/ um olho na bíblia, outro na pistola/ encher os corações e encher as praças/ com meu guevara e minha coca-cola (VELOSO, 2006, CD).

Nesse longo discurso-canção, Caetano narra as peripécias decorrentes de um nacionalismo hipócrita que sempre o incomodou. E, assim como Chico Buarque, intuiu na situação de constante marginalidade do povo, da cidade e do país, a raiz de parte das mazelas que afligem o povo. Assim, a despeito das diferenças, semelhanças e complementaridades entre as trajetórias artísticas de Chico e de Caetano, o olhar de ambos sempre esteve voltado para uma arte popular em sua forma, em seus objetivos ou em suas temáticas, visando, como sujeitos históricos, um mundo melhor.

VI REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1.- BOBBIO, N. (1997). *Os Intelectuais e o Poder: Dúvidas e Opções dos Homens de Cultura na Sociedade Contemporânea*. São Paulo, UNESP
- 2.- BRAVO!, Revista. (2009). Caetano Veloso e Chico Buarque: o som e a palavra. Ano 11, número 140. Edição de Abril
- 3.- CALAZANS, R. Novo disco de Caetano reata “dobradinha” com Chico. Site Terra, 09/08/2006 Disponível em: <http://musica.terra.com.br/interna/0,,OI1091405-EI1267,00.html> Acesso em: 10 fev 2010
- 4.- CAMPOS, A. de. (1993). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva
- 5.- CERTEAU, M de (1997). *A invenção do cotidiano*, vols. 1 e 2. Petrópolis, Vozes
- 6.- CONTIER, A. D. (1998). Edu Lobo e Carlos Lyra: O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*. vol.18, nº35, Anpuh, São Paulo
- 7.- _____. (1991). Música no Brasil: história e interdisciplinaridade, algumas interpretações (1926-80) In *Historia em Debate*. Atas do XVI Simpósio Nacional de Historia, ANPUH, Rio de Janeiro
- 8.- CORREA, P. G. (2008). O Intelectual e a Política. In *História, Política e Revolução em Eric Hobsbawm e François Furet*. São Paulo, Annablume/FAPESP
- 9.- COUTINHO, E. G. (2002). *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro, EdUERJ
- 10.- ECO, U. (1993). *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo, Perspectiva
- 11.- FAVARETTO, C. (1996). *Tropicália, Alegoria, Alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial
- 12.- GALVÃO, W. N. (1976). *Saco de Gatos: ensaios críticos*. São Paulo, Duas Cidades
- 13.- HARVEY, D. (1994). *Condição Pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo, Edições Loyola.
- 14.- HELLER, A. (2008). *O Cotidiano e a História*. São Paulo, Paz e Terra
- 15.- HOLLANDA, C. B. de.(1966). *A Banda (manuscritos)*. Rio de Janeiro, Ed. Paulo de Azevedo Ltda
- 16.- _____. (1966) Meu refrão. Rio de Janeiro, *O Globo*
- 17.- _____. (1968). Nem toda loucura é genial, como nem toda lucidez é velha. Rio de Janeiro, *Última Hora*
- 18.- _____. (2006). *Tantas Palavras: Todas as Letras e reportagem Biográfica de Humberto Werneck*. São Paulo, Cia das Letras
- 19.- LEFEBVRE, H. (1991). *A Vida cotidiana no mundo moderno*,. São Paulo, Ática
- 20.- MARTIN-BARBERO, J. (1997). *Dos meios às mediações. Cultura, comunicação e hegemonia*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ
- 21.- MARTINS, J. de S. (2000). *A sociabilidade do homem simples: cotidiano e historia na modernidade anômala*. São Paulo, Hucitec
- 22.- NAPOLITANO, M. (2001). “Seguindo a Canção”: *engajamento político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Annablume:Fapesp
- 23.- _____. (2006). A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 8, nº.13, Uberlândia
- 24.- _____. (2007) *A síncope das idéias*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo

- 25.- _____ . (2002) *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica
- 26.- PECAUT, D. (1989). *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo, Ática
- 27.- PERRONE, C. (1988). *A Letras & letras da música popular brasileira* Rio de Janeiro, Elo
- 28.- PIMENTEL, J. (2003) *Sem discos novos, Chico Buarque e Caetano Veloso continuam em cena com outras armas: Livros, DVDs e coletâneas em CD*. Rio de Janeiro, *O Globo*
- 29.- RIDENTI, M. (2000). *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro, Record
- 30.- TATIT, L. (2004). *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, EDUSP
- 31.- _____. (2004) *O século da canção*. Cotia, Ateliê Editorial
- 32.- TINHORÃO, J. R. (1997) *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo, Editora 34
- 33.- VASCONCELLOS, G. (1977) *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro, Graal
- 34.- VELOSO, C. (1997) *Verdade Tropical*, São Paulo, Cia das letras
- 35.- _____. (1972) *Entrevista à Hamiltom Almeida*. Revista *Bondinho*
- 36.- _____. (1977) *Alegria, Alegria: uma caetanave organizada por Waly Salomão*. Rio de Janeiro, Ed. Pedra Q. Ronca
- 37.- VIANNA, H. (1995) *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor
- 38.- WISNIK, J. M. (2004) *Sem Receita*. São Paulo, Publifolha

Discos

- 1.- HOLLANDA, C. B. de. (1966) *Chico Buarque de Hollanda*. RGE, CD (2001)
- 2.- _____. (1967) *Chico Buarque de Hollanda Vol. 2*. RGE, CD (2001)
- 3.- _____. (1968) *Chico Buarque de Hollanda Vol. 3*. RGE, CD (2001)
- 4.- _____. (1970) *Chico Buarque de Hollanda Vol. 4*. RGE, CD (2001)
- 5.- _____. (1971) *Construção*, Phonogram, CD, (2001), 1971.
- 6.- _____ e VELOSO, C. (1972) *Caetano e Chico juntos e ao vivo*. CD, Phonogram (2001)
- 7.- _____. (2006) *Carioca*. Biscoito Fino, CD
- 8.- VELOSO, C. e COSTA, G. (1967). *Domingo*, Phillips, LP (1989)
- 9.- VELOSO, C. (1967) *Caetano Veloso*, PolyGram, CD (1990)
- 10.- VELOSO, C. et alli. (1968) *Tropicália ou panis et circenses*. Philips, CD
- 11.- VELOSO, C. (1969) *Caetano Veloso*. PolyGram, CD (1989)
- 12.- _____. (2006) *Cê*. Universal Music, CD