

A formalização da derrota: sobre “Eles” e “A voz do morto”, de Caetano Veloso

[*The Formalization of defeat: about “Eles” and “A Voz do Morto”, by Caetano Veloso*

Daniela Vieira dos Santos¹

RESUMO Mediante o exame de duas canções de Caetano Veloso de fins da década de 1960 — “Eles” (1968) e “A voz do morto” (1968) —, pretendo compreender como elas revelam o luto aos preceitos caros à esquerda e à política cultural vinculada ao nacional-popular. Por fim, na descrição da crítica de Roberto Schwarz ao tropicalismo e a Caetano Veloso, demonstro como as questões percebidas pelo crítico dialético — por meio da análise do livro de memórias de Caetano Veloso — já estavam expressas no cancionário do artista em fins dos anos 1960 • **PALAVRAS-CHAVE** Caetano Veloso, luto, nacional-popular, internacional-popular. • **ABSTRACT** By examining

two songs by Caetano Veloso in the end of the 1960s, “Eles” (1968) and “A voz do morto” (1968), I intend to understand how these songs express the mourning of relevant precepts of the left wing and the cultural policy linked to the national popular. Finally, in describing the criticism of Roberto Schwarz toward the tropicalismo and Caetano Veloso, I aim for demonstrating how the issues highlighted by him - through the analysis of the memoir of Veloso - were already expressed in the songs of Caetano in the late 1960s • **KEYWORDS** Caetano Veloso, mourning, national-popular, international-popular.

Recebido em 23 de março de 2015

Aprovado em 26 de maio de 2015

SANTOS, DANIELA VIEIRA. *A formalização da derrota: sobre “Eles” e “A voz do morto”, de Caetano Veloso*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 61, p. 56-81, ago. 2015.
DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi61p56-81>

¹ Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, Campinas, SP, Brasil).

DO LUTO COM A POLÍTICA CULTURAL NACIONAL-POPULAR

Caetano Veloso, um compositor que dispensa apresentações. Como se sabe, a sua incursão no cenário da MPB, sobretudo, devido ao tropicalismo, contribuiu para inflar ainda mais os debates nesse campo¹. Sempre polêmico, as suas canções seguem como referência ao entendimento de aspectos do Brasil e da cultura política brasileira. Em particular, considero o cancionário de Veloso como chave para a compreensão das mudanças ideológicas ocorridas no pós-1964.

Assim, minha análise sugere que grande parte da produção artística do compositor sintetiza-se pelo conceito freudiano de *luto*². Em outras palavras, sigo como pressuposto que o sentido social da MPB dos anos 1960 esteve na representação de diversificados projetos nacionais à esquerda que, por sua vez, vinculavam-se às políticas culturais nacionais-populares³. A inserção de Caetano no campo da MPB, ou melhor, as suas canções, formalizam o *luto* com a experiência político-cultural à esquerda que se formara em fins da década de 1950.

1 Sobre o assunto, cf. NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo, Annablume/ Fapesp, 2001.

2 Como demonstrarei no decorrer do texto, o conceito de luto tal como expresso por Freud condensa em boa medida aspectos fundamentais da matéria história cantada de Caetano Veloso. Segundo o psicanalista alemão, ao contrário da melancolia, o luto não apresenta um estado patológico, pois será superado. Dada a perda do objeto ou coisa amada, a libido se desvincula desse objeto, “[...] as lembranças e expectativas pelas quais a libido se ligava ao objeto são focalizadas e superinvestidas e nelas se realiza o desligamento da libido”, dando liberdade e desinibição ao ego. A perda do luto é reconhecível, enquanto na melancolia não se tem consciência do que “realmente morreu” a partir da sua perda. FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo, Cosac Naify, 2011, p.49.

3 É claro que tais associações entre a esquerda e a cultura nacional-popular não foram diretas e isentas de contradições tal como pode sugerir a frase acima. Ainda que essa discussão mereça cuidado, para os limites desse texto buscarei apenas sublinhar a relação da chamada MPB com as diversificadas propostas nacionais populares, a fim de expressar o luto formalizado nas canções de Caetano Veloso com relação à esquerda. Outro ponto a destacar é que o conceito de luto, ainda que emprestado da psicanálise, é utilizado dentro de uma perspectiva sociologia, realiza-se a mediação da análise clínica para a análise social.

Em busca de novas maneiras de intervenção artística, as canções de Caetano, de certo modo, condensam aspectos da derrota política da esquerda pós-golpe civil-militar. Para Veloso, a canção empenhada da sua geração era “panfletária” e tinha uma crença tola “na força dos ideais de justiça social transformados em *slogans* nas letras das músicas e em motivação de programas de atuação”⁴. Vale a pena o longo trecho citado, o qual traz elementos para o acréscimo dessa argumentação.

Em 1971, na fase final de meu exílio londrino, vim ao Brasil a pedido de João Gilberto para gravar com ele e Gal Costa um programa especial para a televisão. Numa conversa depois da gravação, João me disse mais ou menos o seguinte [...]: “Caitas, você enfrentou tanto sofrimento. Com vocês foi tudo assim de uma vez só. Que horror!... Eu sei o que é isso. Comigo, Caitas, foi a mesma coisa. Você pensa que não é a mesma coisa? Só que comigo foi aos pouquinhos, essa prisão, esse exílio, essa violência, todo dia, todo dia”. A atmosfera bem-pensante que encontrei nos ambientes de música popular em 1966, quando cheguei ao Rio, decididamente não fazia jus ao que está contido nessa confissão. Essa atmosfera insinuava que os grandes talentos jovens se resguardassem, dissessem o que era certo dizer e fizessem o que era certo fazer. Não é assim que se faz um Noel Rosa, não é assim que se faz um Dorival, que se faz um Wilson Batista. E certamente não é assim que se faz um João Gilberto, não é assim que se faz um Tom Jobim. [...] Os tropicalistas em que nos tornamos são da linhagem daqueles que consideram tolo o otimismo dos que pensam poder encomendar à História salvação do mundo. [...] Víamos antes o risco de que aqueles artistas e suas obras fossem reduzidos à ideologia difusa que eles criam servir. [...] Encorajávamo-nos a fazer o que afinal fizemos, mais para revelar dimensões insuspeitadas na beleza de suas produções do que para negar-lhes o valor, Mas essas revelações nos aproximavam ora do sentimentalismo real e hipócrita dos puteiros, ora da voz bruta das lavadeiras da tradição, ora do comercialismo de Roberto Carlos e do significado da música na TV, ora do homossexualismo de Assis Valente, ora da mera macaqueação dos americanos etc. *Enfim, muitas identificações* não aceitáveis para eles [...], e não é por outra razão que muitas vezes eles [...] vieram a aparecer como objetos de colagens tropicalistas [...].⁵

As suas memórias sobre este período e, especialmente, sobre a referência nacional-popular na música brasileira enveredam-se sempre para uma posição de crítica. Em *Verdade Tropical*⁶ e na discografia apresentada em sua página da internet⁷, Caetano não leva em conta o seu primeiro compacto de 1965 gravado pela RCA com as canções “Cavaleiro” e “Samba em Paz”. Esse dado é interessante para pensarmos na estratégia de escamotear aspectos da trajetória do artista e naturalizar a ideia de que Veloso sempre esteve alheio ou foi crítico da esquerda brasileira bem como das manifestações culturais à esquerda. Mesmo que elas tenham sido referências

4 VELOSO, Caetano. Diferentemente dos Americanos do norte. In: FERRAZ, Eucanaã (org.). *O mundo não é chato*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p.42-73.

5 *Idem*, p. 47-48 (grifos meus).

6 VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

7 Cf. *DISCOGRAFIA*. Disponível em <<http://goo.gl/N3GcXU>>. Acesso em: 22 out. 2014.

tímidas ou conflituosas ao cancionista, o projeto estético de Caetano para a música popular brasileira não se desenvolveria sem um primeiro contato e/ou incorporação dos projetos nacionais-populares.

Ao se inserir na cena musical da MPB, esse campo não apresentava tantas disputas e tensões entre os músicos, condição que em breve se modifica. Grande parte dos artistas ligados a essa *instituição sociocultural*⁸ estava vinculada a uma perspectiva de inovação musical conciliada à ideia de mudança da sociedade. As disputas no âmbito dos festivais ocorriam, mas as rixas ideológicas começaram a aparecer a partir de 1966 e, sobretudo, em 1967. A percepção da época sobre o assunto colocava na mesma linha Chico Buarque, Gilberto Gil, Capinam, Caetano Veloso, Nara Leão, Edu Lobo, dentre outros, como a “nova geração do samba”. A imprensa parecia buscar certa continuidade entre esses compositores e a chamada “velha geração”, com a diferença de que os “novos” artistas estavam em busca das raízes folclóricas e populares. Nesse contexto, Caetano e Gil representavam o resgate “folclórico” da Bahia, segundo sugere Flávio Eduardo de Macedo Regis:

O folclore baiano é possivelmente de todo o Brasil o mais rico em sugestões [...], levado a cabo [...] pelos jovens baianos que obteve no seu estilo um diálogo com a arte popular que poucas vezes tem havido de forma tão intensa na cultura popular brasileira. [...] Existem composições de Caetano Veloso e Gilberto Gil que são transcrições quase literais de uma ou outra cantiga de rua, enriquecidas por uma harmonia mais erudita ou uma complementação pessoal [...].⁹

Essa citação alude aos projetos de Mário de Andrade e Villa Lobos que, grosso modo, investiram em composições eruditas através do material folclórico, popular e rural¹⁰. Mas de acordo com as observações de Macedo Regis, Caetano e Gil buscaram esse material popular num cenário urbano. No texto *A nova escola do samba*, para citar outro exemplo da época, sugere-se a mudança temática da bossa nova, pois os novos compositores inspiravam-se por questões como “liberdade, amor e coisas da vida”, não obstante falavam de “seca, miséria e nordeste”. Na plêiade de artistas envolvidos, a inserção de Caetano, devido à origem baiana, foi alçada como representativa da figura do homem nordestino em São Paulo. Nos termos do jornalista Narciso Kalili: “Quando Gilberto Gil terminou de falar, Caetano Veloso que permanecera cabisbaixo, levantou o rosto. É um moço magro, calmo, de rosto fino, e mãos compridas. O cabelo

8 Entendo a MPB como uma instituição sociocultural, tal como nos esclarece Marcos Napolitano. Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo...*, op. cit.

9 REGIS, Flávio Eduardo de Macedo Soares. A nova geração do Samba. *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n.7, p. 370, mai. 1966.

10 A propósito dos projetos musicais de Mário de Andrade e Villa Lobos, conferir: NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998; WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: _____. *O nacional e o popular na cultura brasileira (música)*. São Paulo, Brasiliense, 2004; ANDRADE, Mario. *Ensaio sobre a música Brasileira*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2006.

longo é preto como os olhos. [...] Caetano tem introspecção, tranquilidade e tristeza”¹¹. Segundo relatou Caetano para o jornalista,

[...] Preocupado com as coisas que Tom, Vinícius e João Gilberto formularam, resolvi usar seus métodos na pesquisa de nossas raízes folclóricas. Daí em diante mudei pouco, pois já havia abandonado a preocupação formal da bossa nova, e queria fazer música brasileira, mesmo sem as pesquisas de harmonia e de forma poética [...].¹²

É notável essa menção do compositor sobre o interesse pelas “raízes folclóricas”, assim como o possível “abandono” da bossa nova. Contudo, é importante ressaltar o quanto as memórias retratadas no livro *Verdade Tropical*¹³ são divergentes do testemunho concedido ao jornalista em 1966, especialmente, no que se refere aos “métodos” de “pesquisa de nossas raízes folclóricas”. A tese que permeia todo o seu livro baseia-se na tentativa de costurar os caminhos que o levaram à ideia da necessidade de resgatar a linha evolutiva da música popular brasileira, a qual começa com Caymmi, afirma-se com João Gilberto e se concretiza com ele próprio. Se, por um lado, a demonstração de incômodo e a necessidade de dar um passo à frente, de estar na vanguarda da produção e do pensamento da música popular é central no livro, por outro, escamoteia a sua ligação ao típico “espírito da época”, ao nacional-popular. Da mesma forma que os chamados “puristas” da música popular renegavam qualquer referência internacional em suas canções, Caetano parece fazer o mesmo com relação a sua parca produção nacional-popular. Nesse sentido, acentua: “saudávamos o surgimento do CPC da UNE — embora o que fazíamos fosse radicalmente diferente do que se propunha ali — e amávamos a entrada dos temas sociais nas letras de música, sobretudo o que fazia Vinícius de Moraes com Carlos Lyra”¹⁴. Essa afirmação suscita ao leitor que o projeto tropicalista de Caetano sempre esteve presente; assim, tal projeto se naturaliza visto que uma parte de sua história é mascarada. Mesmo sendo um livro de memórias — e, por isso, deve ser utilizado pelo pesquisador com cautela —, *Verdade Tropical* é válido para uma possível contraposição entre as interpretações posteriores apresentadas pelo compositor, com as declarações feitas ainda nos anos 1960 e 1970, mas, especialmente, com as análises das suas canções.

Voltando à relação de Caetano com o nacional-popular, Marcelo Ridenti apresenta uma interpretação interessante sobre o compositor. Para o sociólogo, as suas críticas ao nacional-popular não ocasionaram uma ruptura com o nacionalismo, mas seria uma das suas variantes: “a preocupação básica continuava sendo com a constituição de uma nação desenvolvida e de um povo brasileiro, afinados com as mudanças no cenário internacional, a propor soluções à moda brasileira para os problemas do mundo”¹⁵. A fim de caracterizar sociologicamente as posturas políticas e culturais de Caetano e dos tropicalistas, Ridenti propõe a metáfora de um pêndulo “a oscilar contraditoriamente

11 KALILI, Narciso. A nova escola do samba. *Realidade*, p. 121, abr. de 1966.

12 VELOSO, Caetano *apud* KALILI, Narciso, *op. cit.*

13 VELOSO, Caetano. *Verdade...*, *op. cit.*

14 VELOSO, Caetano. *Verdade...*, *op. cit.*, p. 288.

15 RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro, Record, 2000, p.277-285.

no plano cultural e no político” entre o nacional e o internacional. Em fins da década de 1960, o classifica como *pêndulo radical*, ao passo que, nos anos 1970 e 1980, prevalece o *pêndulo integrador* no período de “redemocratização da sociedade brasileira”, desaparecendo “a utopia tropicalista de romper com as estruturas, latente nos anos 60”¹⁶. A hipótese do autor é a de que o tropicalismo (e interpreto isso como a empreitada de Caetano dentro do movimento) carrega as marcas da formação político-cultural dos anos 1950 e 1960 e não foi uma ruptura radical com o romantismo revolucionário da época, ainda que desenvolvida por outros caminhos.

Caetano não recusa a tradição musical brasileira, mas seleciona parte dela para compor o seu projeto estético; suas referências musicais brasileiras antes de João Gilberto estiveram ligadas às canções de rádio das décadas de 1930 e 1940, materiais sonoros importantes aos seus projetos, visto que, posteriormente, trouxe à tona compositores *apagados* da “escuta ideológica” dos anos 1960, como Vicente Celestino¹⁷. Mas, com a consolidação tropicalista, talvez não se possa falar em continuidade, mesmo que diferenciada, com o ideal romântico revolucionário. O tropicalismo, mesmo que utópico (e certamente não teria se desenvolvido fora da cultura política dos anos 1950 e 1960), aponta para o ideário *internacional-popular*, na medida em que a problemática sobre o Brasil e o nacional adquire outro sentido. Na minha hipótese, esse movimento revelou os primeiros passos para a consolidação de uma “cultura internacional-popular” na qual a instância de uma identidade nacional se perde em benefício de uma “memória coletiva internacional-popular”, cuja permanência na sociedade de consumo ocorre pelas “referências culturais mundializadas”. Os símbolos de identidade passam a ser guiados pela instância mercadológica, misturando “memória nacional e consumo”¹⁸. Assim, a produção musical de Veloso coloca um ponto de inflexão no processo histórico da cultura brasileira baseada no nacional-popular¹⁹, embora isso não exclua a possibilidade de um projeto estético ao Brasil, nem o desejo de superar — a sua maneira — os nossos *males de origem*.

Combinado a esse projeto, há em Caetano uma perspectiva distinta à da esquerda

16 *Idem*, p. 283-291.

17 Esse termo — escuta ideológica — é utilizado pelo historiador Arnaldo Contier para explicar como a escuta musical permeia-se por questões de cunho ideológico e como essa escuta é modificada pela sociedade, podendo se transformar com as mudanças do momento sócio histórico. Cf. CONTIER, Arnaldo. Música no Brasil: história e interdisciplinariedade — algumas interpretações. *História em debate*. Anais do XVI Simpósio Nacional de História, ANPUH, Rio de Janeiro, p. 151-189, 1991.

18 Cf. ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo, Brasiliense, 2000, p. 117-126.

19 Num ponto de vista distinto ao que afirmo no texto, segundo Rita Morelli, a perspectiva de construir uma nação moderna e democrática no Brasil manteve-se até o início da década de 1980, onde ainda havia “a influência de uma conjuntura política de exceção” sobre a produção musical popular brasileira. O Brock dos anos 1980 — cujos integrantes eram em geral da classe média urbana e, portanto, tiveram acesso à MPB — assimilou a tradição política nacional, ainda que residualmente, e resgatou a “tradição poética e política da MPB, engajando-se no processo de construção da nação”. No entanto, o Brock retoma essa tradição para torná-la massiva, “para ampliar o circuito de sua circulação e de seu consumo, ao mesmo tempo em que a mobilização política também se tornava massiva, com o acirramento das campanhas pela redemocratização do país”. Para maiores detalhes sobre os argumentos desenvolvidos pela autora ver: MORELLI, Rita. O campo

quanto aos problemas fundamentais do “mundo”. Em resumo, a problemática das classes sociais, fundamental ao marxismo, dilui-se, enquanto a aposta nas chamadas identidades, problemas do indivíduo, a questão com o corpo, dentre outras bandeiras caras à chamada pós-modernidade, aumentam. Segundo Guilherme Wisnik, a leitura que o artista faz do mundo não se baseia em análises “político-econômicas das estruturas sociais [...] mas por uma estética das relações humanas, cujo motor é essencialmente erótico”²⁰. A afirmação do autor apresenta correspondência com a declaração de Caetano citada no começo do artigo. Mas a pergunta é: como pensar em superação da miséria sem levar em conta a concentração de riqueza? E como superar de fato essa miséria no interior de um modo de produção que perpetua a concentração de capital como condição da sua própria existência?

Um possível caminho para problematizar e compreender a trajetória artística do cancionista em conjunto com a sua matéria cantada, encontra-se no já citado conceito freudiano de *luto*, bem como na ideia de um *projeto aberto, dadivoso*. Tais concepções, combinadas com a ideia de *pêndulo* colocada por Ridenti²¹, me levam a pensar que o *projeto aberto* de Veloso pende mais ao liberalismo — no seu fundamento de liberdade individual — do que aos ideais coletivos de mudança estrutural da sociedade brasileira.

Sem desconsiderar a “abertura” musical do tropicalismo, cujos estilhaços deixaram marcas e modificações relevantes para a MPB, suponho que o projeto estético de Caetano, em sua inexorável contradição, transformou a maneira de fazer canção no Brasil, contudo, deu margem para legitimar a reificação da cultura no capitalismo tardio. Na intenção de um “projeto transformador”, o tropicalismo abriu brechas para projetos onde tudo seria possível, as mais disparatadas combinações que, de maneira geral, corriam o risco de retirar a historicidade e as especificidades da obra, quando, por exemplo, tais combinações se transformam em pastiche²². Esse empreendimento é relevante para a produção cultural pós-moderna que, dentre outros aspectos, não aspira “a nenhuma representação unificada do mundo”, nem o retrata “como uma totalidade cheia de conexões e diferenciações, em vez de fragmentos em perpétua mudança”. Diante disso, “como poderíamos aspirar a agir coerentemente diante do mundo?”²³.

Feitas tais considerações, veremos, como na forma canção, por meio da análise de “Eles” e “A voz do morto”, o *projeto dadivoso* e a proclamação do *luto* à política cultural nacional-popular se materializam. Será notável como o lugar social das canções analisadas condensam perspectivas dissonantes para os ideários da esquerda.

da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. *Revista ArtCultura*, vol. 10, n. 16, p. 83-97, 2008.

20 WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo, Publifolha, 2005, p.91.

21 RIDENTI, Marcelo. *Em busca..., op. cit.*

22 Para a diferenciação entre pastiche e paródia ver: JAMESON, Fredric. Pós Modernidade e Sociedade de Consumo. *Novos Estudos Cebrap*, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

23 HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 2004, p. 55. Com as devidas proporções utilizo a análise de David Harvey sobre as obras pós-modernistas para expressar, grosso modo, as contradições abertas pela estética tropicalista, ainda que o autor não faça alusão ao movimento brasileiro.

“ESTÁ SEMPRE À ESQUERDA A PORTA DO BANHEIRO”

Na canção “Eles” — presente no primeiro LP solo do compositor, *Caetano Veloso* (1968) —, numa primeira audição, quando analisada do ponto de vista do tema, percebem-se as combinações *non-senses* que orientam o aspecto satírico e irônico da canção.

Augusto de Campos, o primeiro a resenhar o disco de Veloso, o vislumbra como uma “obra aberta” ao experimentalismo e às inovações, em contraposição a outros “jovens” filiados à “Tradicional Família Musical” (TFM), como denominou o poeta concretista. No texto “Viva a Bahia-ia-ia” ele criticou parte das interpretações legadas para a memória musical sobre a MPB, afirmando o empreendimento tropicalista como sinônimo de vanguarda. Nessa medida, coloca Caetano como o expoente da continuidade da linha evolutiva da música popular brasileira, retoma o debate das referências de Mário de Andrade *versus* Oswald, e inflama o estereótipo “passadista” de Chico Buarque com relação ao “virtuosismo” musical de Caetano. Ainda de acordo com a apreciação de Campos, o LP de Veloso “[...] lhe permite transitar da interpretação *cool* a João Gilberto, para [...] jovem-guarda; das inflexões de cantador nordestino para as dos intérpretes típicos de ritmos hispano-americanos, incorporando [...] as ‘imitações’ líricas ou irônicas de cantores da velha guarda”²⁴. Campos se detém sobre as doze músicas que compõem o álbum de Veloso: “Tropicália”, “Clarice”, “No dia em que eu vim me embora”, “Alegria, Alegria”, “Onde andarás”, “Anúnciação”, “Superbacana”, “Paisagem útil”, “Clara”, “Soy loco por ti, América”, “Ave maria”, “Eles”. Essa última canção, composta em parceria com Gilberto Gil, passou despercebida por grande parte da crítica, atenta para “Alegria, Alegria” e “Tropicália”. A sua única análise esteve, igualmente, sob a ótica de Augusto de Campos no texto já citado. Para o concretista, “Eles”, à maneira de “Domingo no Parque”, combina a capoeira “[a]os instrumentos elétricos, o berimbau aos beatniks”. O tema da música propõe “contundentes sátiras à burguesia, seus códigos de moral e seus preceitos de bem viver [...]”²⁵. Contudo, além dessas características levantadas por Augusto de Campos, a canção “Eles” contesta e provoca o lugar social ocupado pela esquerda em meados de 1968, por isso, não representa apenas uma crítica à burguesia, tema presente em “Panis et circenses” (1968), mas associa setores da esquerda à burguesia, além de criticar a temática do “dia que virá”²⁶. Segue a letra:

24 CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1968, p. 159-160.

25 *Idem*, p. 157.

26 A temática do “dia que virá” foi recorrente em várias canções de protesto. Na análise crítica e pioneira de Galvão, o “dia que virá” coloca-se como “seres imaginários” cuja finalidade seria liberar o compromisso do ouvinte com o processo histórico. A canção, em igual medida, “outro ser imaginário componente da mitologia da MMPB”, representaria o mesmo ponto de fuga para a falta de mobilidade das canções de protesto. Consultar: GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: _____. *Saco de Gatos: ensaios críticos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976, p. 93-119. Ver também: CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lira: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, vol.18, n. 35, p. 13-52, 1998.

Em volta da mesa
Longe do quintal
A vida começa
No ponto final
Eles têm certeza
Do bem e do mal
Falam com franqueza
Do bem e do mal
Creem na existência do bem e do mal
O florão da América
O bem e o mal
Só dizem o que dizem
O bem e o mal
Alegres ou tristes
São todos felizes durante o Natal
O bem e o mal
Têm medo da maçã
A sombra do arvoredor
O dia de amanhã
Eis que eles sabem o dia de amanhã
Eles sempre falam num dia de amanhã
Eles têm cuidado com o dia de amanhã
Eles cantam os hinos no dia de amanhã
Eles tomam bonde no dia de amanhã
Eles amam os filhos no dia de amanhã
Tomam táxi no dia de amanhã
É que eles têm medo do dia de amanhã
Eles aconselham o dia de amanhã
Eles desde já querem ter guardado
Todo o seu passado no dia de amanhã
Não preferem São Paulo, nem o Rio de Janeiro
Apenas têm medo de morrer sem dinheiro
Eles choram sábados pelo ano inteiro
E há só um galo em cada galinheiro
E mais vale aquele que acorda cedo
E farinha pouca, meu pirão primeiro
E na mesma boca senti o mesmo beijo
E não há amor como o primeiro amor
Como primeiro amor
Que é puro e verdadeiro
E não há segredo
E a vida é assim mesmo
E pior a emenda que o soneto
Está sempre à esquerda a porta do banheiro
E certa gente se conhece no cheiro

Em volta da mesa
Longe da maçã
Durante o Natal
Eles guardam dinheiro

Do ponto de vista musical, a canção incorpora as variadas referências estéticas singulares do tropicalismo. “Eles” apresenta uma longa narrativa, combinando a guitarra com a cítara e a tabla, dois instrumentos indianos. Vale lembrar que a introdução de instrumentos indianos na música pop ocidental foi feita pelo Beatle George Harrison. Mas além da referência da banda inglesa, a canção mescla a sonoridade ocidental com a instrumentação do oriente, manifestando a incorporação de procedimentos da contracultura e da cultura internacional-popular. Todavia, a filiação ao internacional-popular não exclui os elementos da cultura nacional, fortemente imiscuídos com os outros referenciais. A instrumentação concilia a cítara com o coco e a entonação do cantor permite relacionar a canção com as rimas da literatura de cordel, imprimindo no seu canto o que Tatit compreende como *figurativização*, dado o evidente aspecto de canto-falado, de oralidade²⁷.

A forma estética inicia-se com o brevíssimo solo da guitarra que denota certa suspense de algo que estaria por vir. Após um sutil ruído, a instrumentação do solo ganha uma sonoridade indiana com a entrada da percussão feita através da tabla, na qual também se nota o uso da cítara e da guitarra, que logo vai perdendo a intensidade, como se a canção estivesse terminando. Não obstante, o andamento se acelera e a música muda de clima, seguindo numa levada pop (com o uso da guitarra distorcida e do contrabaixo), em conjunto com a sonoridade da cítara, do ritmo do coco, e com o uso de chocalhos, além das constantes intervenções do órgão elétrico que realiza os ruídos, provavelmente tocado por Arnaldo Baptista. Após essa mudança rítmica, o narrador entoia os primeiros versos da canção. Ao término de cada estrofe, o diálogo da guitarra com o aumento desproporcional do órgão imprime perceptível sensação de suspense e tensão, alusivo ao contexto sócio-histórico da época. Ao término dos versos “Alegres ou tristes/ São todos felizes durante o Natal”, o deboche apresenta-se tanto pelas intervenções mais vigorosas dos instrumentos elétricos, com primazia para o som do órgão, quanto pela dicção do narrador, cuja escuta atenta demonstra como a sua entonação realiza-se com riso, deboche, dado o aumento da tessitura melódica ao cantar a palavra natal. Além disso, escuta-se o intenso solo da guitarra.

A canção segue nessa levada pop, em que a referência psicodélica é notável, porém, isso não retira o aspecto “regional” da menção aos ritmos nordestinos. Após a primeira alusão ao “dia de amanhã”, a guitarra ganha relevo e, novamente, o órgão insinua suspense e tensão. Ouve-se a colagem de algo que está passando, indo embora, ou seja, que não faz mais sentido, após os versos “Eles sempre falam num dia de amanhã”. Em geral, após todas as citações ao “dia de amanhã” dessa primeira parte da canção, percebe-se alguma colagem e/ou a distorção da guitarra que não passa

27 O conceito de figurativização pode ser consultado em: TATIT, Luiz. *O cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 2002.

despercebida ao ouvinte. Embora todo o sentido da canção se oriente pelo *luto* com relação aos projetos progressistas da MPB, ou seja, os diversificados projetos orientados pelo nacional-popular, nessas passagens a expressão do *luto* torna-se mais evidente.

Para demonstrar o quanto “Eles” não fazem parte das classes populares que, dentre outras características, utilizam transporte público, ocorre uma pausa na palavra táxi, antes de dar prosseguimento ao resto da frase; é como se houvesse uma vírgula: “Tomam táxi, no dia de amanhã”. Percebe-se, a partir daí, o aumento da tessitura vocal do narrador que novamente sofre um *break* nesse verso: “Eles desde já querem ter guardado todo o seu passado no dia de amanhã”. Especialmente nessa última frase, a sua tessitura vocal ganha relevo no início do verso, em contraposição com o fim, destacando as palavras “no dia de amanhã”.

Presencia-se pontualmente nesse trecho a presença da viola: “Eles aconselham o dia de amanhã”. Caetano utiliza-se de um dos instrumentos comuns às canções de protesto para poder fazer a crítica dessas músicas, ou melhor, da representação político-ideológica a ela associada. Na sequência, ganha leve destaque o ritmo nordestino que em breve se mistura com outro solo psicodélico. A síntese sonora da combinação da guitarra com a viola é representativa do projeto tropicalista, simbolizando a união de um instrumento musical bastante utilizado nos ritmos musicais brasileiros com a guitarra, que, na época, era vista como referência do “imperialismo norte-americano”. Indo além no argumento, essa síntese vislumbra o projeto utópico do tropicalismo de colocar na mesma dimensão o arcaico, o regional, com o moderno (o Brasil com os países centrais), como se as forças pudessem ser equilibradas. Contudo, ocorre uma reunião desarmônica entre os instrumentos, com visível notabilidade à guitarra.

A música inteira segue nessa toada, combinando o “regional” com os elementos “internacionais” e utilizando a viola para criticar aqueles músicos que se furtam de experimentarem instrumentos elétricos em suas canções, além de indicar fortemente a crítica ao dia que virá. Em dois dos últimos versos, “Está sempre à esquerda a porta do banheiro/E certa gente se conhece no cheiro”, a matéria histórica cantada indica quem são “Eles”. Em confronto com o projeto da esquerda, a canção demonstra com picardia o quanto, para o narrador, esse setor além de integrar a burguesia, ou uma parcela da classe média intelectualizada, coloca-se como os esclarecidos do que seria bom ou não. O modo de vida dessa classe enuncia-se pelas seguintes atitudes: tomar táxi, preocupação familiar e com dinheiro, o uso do espaço social da sala de jantar em detrimento do quintal, dentre outros exemplos que a canção enseja. Especificamente à MPB, fica clara a crítica em afirmar a convicção esperançosa com o futuro, além do caráter dicotômico (bem ou mal) com as questões que estavam em voga na época.

Antes de terminar a canção Caetano profere a frase: “Os Mutantes são demais”, visto que foi a banda quem realizou o acompanhamento musical. Essa declaração não apenas configura uma homenagem para a performance musical dos Mutantes, não exalta apenas o experimentalismo dos Mutantes, mas também, levando-se em conta que o grupo era menosprezado pela MPB e, ao contrário de Veloso, não tinha um projeto estético político consciente de intervenção nesse campo²⁸, à posição

28 Para uma análise específica sobre os Mutantes cf. SANTOS, Daniela Vieira dos. *Não vá se perder por aí*:

contracultural e desbundada que caracterizou a banda, atitude que reitera a afronta da canção com os pressupostos da MPB.

Dessa ordem de questões, “Eles” ridiculariza e ataca o projeto da esquerda vinculado também a parte dos artistas da MPB e, de saída, declara guerra a esse projeto, interpretação desvelada com o solo inicial da canção. Na chave do *luto* e por meio de um *projeto aberto, dadivoso*, a canção se realiza pelo deboche à esquerda “derrotada” e às canções engajadas e, de certa maneira, não se distancia do vislumbre com a nova situação sócio-histórica que, de modo geral, colocava em descrédito os pressupostos marxistas. “Eles” posiciona-se de modo combativo às intervenções da esquerda dos anos 1960, críticas que se tornaram hegemônicas no Brasil a partir da década de 1980. O tema é uma afronta irônica, enquanto a melodia e a harmonia, em conjunto com os arranjos, revelam as possibilidades da “abertura musical” para o campo da música popular brasileira. “Eles” encapsula o *luto* de um país que acreditava no “dia de amanhã”, demonstrando as contradições de setores da esquerda guiados pela chave do nacional-popular e pela utopia do futuro promissor. Nessa mesma certeza orienta-se o lugar social e ideológico de várias canções de Caetano de fins da década de 1960, como “Saudosismo” e “A voz do morto”, além de canções emblemáticas da década de 1970 em que se percebe não apenas a reiteração do *luto* com os projetos estético-ideológicos da MPB, mas também a afirmação de uma nova estética (política).

“ELES QUEREM SALVAR AS GLÓRIAS NACIONAIS, AS GLÓRIAS NACIONAIS, COITADOS”!

Na mesma direção de “Eles” encontra-se a canção “A voz do morto” — presente no CD *Cinema Olympia* (2006), em *Zii Zie: MTV ao vivo* (2011) e na trilha sonora do filme *Tropicália* (Marcelo Machado, 2012). Mas a primeira versão dessa música compõe o disco de Caetano gravado na boate Sucata junto com os Mutantes, *Caetano Veloso e os Mutantes ao vivo* (1968), fonograma que utilizo para essa análise. Ela foi composta a pedido de Aracy de Almeida para a I Bienal do Samba naquele ano, idealizada pela TV Record, e saiu no compacto simples da cantora, intitulado *Bienal do Samba* (1968). Caetano tentou se inscrever nesse festival, mas foi impedido de participar com a justificativa de que não era sambista e que iria “esculhambar” com o certame. Já Aracy de Almeida inscreveu um samba que foi desclassificado²⁹. Diante disso, nasceu a ideia de fazer uma música provocativa à Bienal do Samba. Segundo relatou Caetano:

Assim como “Baby” me foi sugerida por Bethânia, “A Voz do Morto” me foi ditada pela Aracy de Almeida. Ela estava em São Paulo para fazer a Bienal do Samba, que era um festival só de sambas, e estava muito irritada com a ideologia em torno daquilo. Ela veio falar comigo: “Pô, me tratar como glória nacional pensando que vão me salvar? Puta que o pariu, salvar o caralho! Estão pensando que vão salvar o samba na televisão?”

a trajetória dos Mutantes. São Paulo, Annablume/ Fapesp, 2010.

29 Essas informações estão disponíveis no blog *Overmundo*, na matéria chamada QUANDO o morto atrapalha. Disponível em: <<http://goo.gl/OQu8nI>>. Acesso em 21 jul. 2014.

Salvar o caralho! Quero que você faça um samba porque você que é o verdadeiro Noel, porque você é violento, você é novo!” Era assim que ela falava para mim: “Eu já estou por aqui, de saco cheio” — e ela pegava, como se tivesse saco mesmo —; “Eu estou de saco cheio desse negócio de Noel Rosa, ter que arrastar esse morto pelo resto da vida. Quando eu canto é a voz desse morto! E ninguém me engana com essa porra não, de festival do samba. Faça uma música da pesada para eu gravar, esculhambando essa porra toda!” Ela me ditou o samba! Fiz essa música, ela adorou e gravou.³⁰

Do pedido de Aracy, surgiu essa canção que igualmente formaliza o *luto* com relação aos ideais de esquerda e às políticas culturais nacionais-populares ligadas a eles. “A voz do morto” reavalia a tradição da música popular brasileira, especialmente a tradição do samba, propondo outro tipo de canção ao país. Na linha do tropicalismo, a canção realiza uma paródia ao consagrado samba de Zé Ketí, “A voz do morro” (1955)³¹. Esse samba foi interpretado pela primeira vez por Jorge Goulart, com arranjos de Radamés Gnattali, e integrou a trilha sonora do filme *Rio 40 graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos. Ademais, foi gravado por vários nomes da música popular brasileira, dentre eles Elis Regina e Luiz Melodia. Ao contrário da legitimidade dada ao samba de Zé Ketí, “A voz do morto” foi censurada, sendo uma canção bastante desconhecida no cancionário de Caetano Veloso. De todo modo, ela traz elementos importantes para a compreensão do vínculo de Caetano com a tradição da música popular brasileira e contribuiu para reiterar o *luto* que formaliza as suas canções. Vejamos a letra:

Estamos aqui no tablado
Feito de ouro e prata
de filô de nylon
Eles querem salvar
as glórias nacionais
As glórias nacionais,
coitados
Ninguém me salva
Ninguém me engana
Eu sou alegre
Eu sou contente
Eu sou cigana
Eu sou terrível

30 VELOSO, Caetano. *Letra só*. Organização de Eucanã Ferraz. São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 17-18. O áudio dessa citação pode ser ouvido na *Rádio Batuta* por meio do seguinte link: <<http://goo.gl/I74JfT>>. Acesso em 23 jul. 2014.

31 Além do nome da canção, “A Voz do Morro” denominou um grupo musical de sambistas cariocas, fundado por Zé Ketí em 1965, dos quais fizeram parte: Paulinho da Viola, Nelson Sargento, Elton Medeiros, Anescarzinho do Salgueiro, Jair do Cavaquinho, Zé da Cruz e Oscar Bigode. Mais informações em *DICIONÁRIO Cravo Albim da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://goo.gl/YsxXVz>>. Acesso em 18 jul. 2014.

Eu sou o samba
A voz do morto
Os pés do torto
O cais do porto
A vez do louco
A paz do mundo
Na Glória!
Eu canto com o
mundo que roda
Eu e o Paulinho da Viola
Viva o Paulinho da Viola!
Eu canto com o
mundo que roda
Mesmo do lado de fora
Mesmo que eu não
cante agora
Ninguém me atende
Ninguém me chama
Mas ninguém me prende
Ninguém me engana
Eu sou valente
Eu sou o samba
A voz do morto
Atrás do muro
A vez de tudo
A paz do mundo

Na Glória!“A voz do morto”, embora tenha sido composta a pedido de Aracy de Almeida, ganha autonomia visto que compõe três discos do compositor. Mas quem seria o “morto” a que a música faz referência? Há duas possíveis hipóteses: na primeira, dado o seu contexto de criação, imagina-se que o morto vincula-se à figura de Noel Rosa. Contudo, “A voz do morto” também sintetiza a crítica de Veloso tanto ao nacional-popular, já em declínio quando da composição da música, quanto à tradição da música popular brasileira representada pelo samba. Nessa condição, é possível vislumbrar que a voz “morta” sugerida pela canção dirige-se à esquerda.

Sabe-se como o “resgate do morro” por artistas e intelectuais de esquerda no início da década de 1960 formalizou o processo de legitimação do samba, advindo de antes, mas que adquiriu nesses anos o caráter de simbolizar o vínculo de parte da classe média com as classes subalternas, na perspectiva da construção de um projeto nacional, de uma “frente única”, na qual a MPB foi uma das expressões. Nas palavras de Napolitano:

A “subida ao morro” por parte de artistas de classe média, intelectuais e políticos sinaliza um processo contínuo de reconhecimento do samba como parte da cultura

nacional brasileira. Esse fenômeno ganhou uma dinâmica própria a partir de 1933 [...]. Não podiam mais negligenciar esse tipo de música que se tornava a preferida das classes populares cariocas e, posteriormente, de outras regiões urbanas do Brasil.[...] Criadores oriundos da classe média escolarizada assumiam o gênero e transformavam a música popular num campo valorizado de expressão, num processo similar ao corrido nos anos 1960. [...] O encontro entre bacharéis e bambas esteve na origem da invenção da nação musical brasileira, iniciando uma tradição que se manteria viva até meados dos anos 1970.³²

Se o samba e, posteriormente, a consagração da instituição MPB, inventou uma “nação musical brasileira”, em “A voz do morto”, Caetano problematiza o legado dessas “reliquias nacionais”. A canção é conduzida na levada do pop e, em momentos estratégicos, ocorre a modulação rítmica para a linguagem do samba, ainda que predomine a linguagem pop. Ela se inicia com a ovação do público, eufórico, em conjunto com a entrada da guitarra e da bateria que dão um tom explosivo à canção. Junto a isso, o sujeito entoia os primeiros versos, descrevendo o ambiente no qual se encontra: “estamos aqui no tablado/ feito de ouro e prata/ de filó de nylon”; um espaço supostamente requintado e, ao mesmo tempo, cafona, dada a combinação de ouro, prata e filó de nylon. Esse verso lembra parte da canção “Tropicália” na descrição de Brasília: “o monumento é de papel crepom e prata”, evidenciando a proposta tropicalista de justapor elementos descombinados.

A canção segue na levada do pop-rock, com distorções da guitarra de Sérgio Dias, e a dicção do compositor denota certa agressividade, sobretudo quando entoia: “eles querem salvar as glórias nacionais, as glórias nacionais, coitados”. Esses versos ganham maiores proporções com o acompanhamento dos instrumentos elétricos. Ademais, manifesta a retirada do sujeito da canção de querer “salvar as glórias nacionais”, pois a referência encontra-se no outro. Eles, nesse caso, são os mesmos a quem, na canção homônima analisada no tópico anteriormente, o narrador diz que “está sempre à esquerda a porta do banheiro/ e certa gente se conhece pelo cheiro” ou, ainda, aqueles que “sabem do dia de amanhã” e “sempre falam no dia de amanhã”.

Mas após a entonação desses versos, a canção muda de clima, rumo ao samba, e a dicção de Caetano se torna mais amena a partir dos seguintes trechos: “Ninguém me salva/ Ninguém me engana/ Eu sou alegre/Eu sou contente/Eu sou cigana/Eu sou terrível/ Eu sou o samba/ A voz do morto/ Os pés do torto/O cais do porto/ A vez do louco/ A paz do mundo”. Diante desse tema, na levada do samba, a canção se volta para a própria canção, no caso o samba, revelando que o gênero não precisa ser preservado tal como o contexto vigente o colocava: como sinônimo de “glória nacional”³³; ouve-se nesse trecho a imitação do som da cuíca, instrumento típico

32 NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias*. São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 32-33.

33 Essa canção data de 1968, mas sabe-se que, a partir da década de 1970, o samba passa a representar uma nova proposta, diferente daquela dos anos 1930: coloca-se como meio de afirmação dos afro-descendentes e não mais como sinônimo de identidade nacional e conciliação entre as classes. Para maiores detalhes sobre o samba nos anos 1970 ver: CERBONCINI, Dimitri. *A cor do Samba. Anais do XV Congresso Brasileiro de Sociologia*. Rio de Janeiro, 2009.

do samba. Compartilho em parte a posição de Carlos André Rodrigues de Carvalho, para quem:

“A Voz do Morto”, na primeira estrofe, descreve [...] o ambiente onde a cena se passa, [...] o palco da Bienal do Samba. Numa referência aos defensores do samba, o compositor diz na segunda estrofe que “eles querem salvar as glórias nacionais, coitados”, ou seja, para o compositor “as glórias nacionais” não existem, é apenas uma ilusão dos empresários da comunicação, preocupados, na verdade, em capitalizar o samba para seus próprios interesses, como conquistar audiência, por exemplo. Na terceira estrofe (“ninguém me salva, ninguém me engana”) fica clara a postura do compositor de que o samba não precisa de salvadores e que estes possíveis salvadores, na verdade, têm outros interesses. As muitas faces que o samba assume são sugeridas nos adjetivos (alegre, contente, terrível, cigana), confundindo-se com a própria personalidade da intérprete [...].³⁴

Além da relação direta da canção com os problemas específicos da I Bienal do Samba, “A voz do morto” repensa o problema da relação do samba com a identidade nacional brasileira e, igualmente, o vínculo da canção com a nação. Os versos “eu canto com o mundo que roda/ mesmo do lado de fora” sugerem que o canto do protagonista encontra-se em sintonia não apenas com a questão nacional, mas também com o mundo. Esse trecho revela a necessidade de estar afinado com as transformações globais, ainda que na periferia: mesmo situado num país subdesenvolvido, não vale a pena salvar algo que já morreu. Deve-se deixar o processo, em movimento, modificar as questões. É ilusão querer salvar algo “contente” e “alegre” como o samba.

Após esses versos, ocorre a entoação da palavra “na Glória”, em referência ao bairro da Zona Sul do Rio de Janeiro. Ademais, “Na Glória” (1949) é o nome de uma canção “do trombonista Raul de Barros (1915-2009), um samba-choro instrumental que tem apenas um verso “na Glória”, [...] repetido várias vezes”³⁵. Esse termo também é uma expressão entre os músicos cujo significado é “pegar o tom”. Nessa linha, Carvalho considera que, em “A voz do morto”, “esse verso aparece como se o compositor quisesse ‘pegar o tom’ para continuar a música”³⁶. Justamente nesse momento em que entoa “na glória”, a canção volta à linhagem do pop-rock e a dicção do compositor ganha intensidade junto com as distorções dos instrumentos elétricos, quando também se escuta a euforia da plateia que pede “Alegría, Alegria”. Nessa parte, a entrada do contrabaixo ganha destaque e acontece a reverência ao sambista Paulinho da Viola³⁷. Após isso, a canção muda novamente para o ritmo do

34 CARVALHO, Carlos André Rodrigues de. A voz do morto: Caetano Veloso e a transgressão da ideia de identidade nacional difundida pelos compositores de samba da década de 1960. *Anais do IV Musicom: encontro de pesquisadores em comunicação e música popular*. ECA-USP, São Paulo, 2012, p. 09.

35 *Idem*, p. 10.

36 *Idem, ibidem*.

37 Em várias declarações, Caetano destacou simpatia por Paulinho da Viola. Nas palavras de Carvalho, para Caetano Veloso “Paulinho da Viola, mais do que tradição, ‘representava o frescor’. [...] ‘Não haveria espaço para se consumir algo como Paulinho da Viola, se não tivesse havido a Bossa Nova, mas a formação

samba, reiterando que o protagonista não seria enganado por ninguém, nem preso a qualquer ideologia: “ninguém me prende/ ninguém me engana”. O trecho reafirma a necessidade de abertura da música popular brasileira, cuja ideologia vinculada ao nacional-popular não “prende” e nem “engana” o sujeito da canção. Por outro lado, em dois versos, ocorre a referência à “Paz no Mundo”. Como se sabe, 1968 foi um ano emblemático em escala mundial. As palavras de Ridenti sintetizam esse período:

Movimentos de protesto e mobilização política surgiram por toda parte em 1968: das manifestações nos Estados Unidos contra a guerra no Vietnã à “Primavera de Praga”; do maio libertário dos estudantes e trabalhadores franceses ao massacre de estudantes no México; da alternativa pacifista dos *hippies*, passando pelo desafio existencial da contracultura, até os grupos de luta armada, espalhados mundo afora. O comportamento das pessoas também mudava, por exemplo, nas relações entre os sexos (emancipação feminina crescente), no uso de anticoncepcionais e de drogas, na consolidação da televisão como principal meio de comunicação de massas, ocupando lugar cada vez maior no cotidiano das populações, etc. Travavam-se lutas radicais de negros, mulheres e outras minorias pelo reconhecimento de seus direitos. Grupos da chamada “nova esquerda” sonhavam com a construção de uma nova sociedade, de um homem novo, nos termos de Che Guevara, recuperando o jovem Marx. Enfim, os sentimentos e as práticas de rebeldia contra a ordem e de revolução por uma nova ordem fundiam-se criativamente.³⁸

Diante desse contexto, a alusão na matéria cantada à “paz no mundo” encontra substância no pacifismo proposto pela contracultura, especialmente, pelo movimento hippie a ela relacionado. “A voz do morto” finaliza com a entoação de “na glória” repetidas vezes, quando se destaca a experimentação sonora dos Mutantes, os gritos, aplausos e assovios do público. Além disso, percebe-se um “uh, uh, uh” agudo em clara referência às canções psicodélicas daqueles anos. A intervenção da guitarra distorcida com o pedal *wah wah* se intensifica, em conjunto com o som da bateria e do contrabaixo, como num típico *rock and roll*. Caetano declara: “to cansado de cantar”, enquanto os Mutantes conduzem a psicodelia musical típica das canções da banda. “A voz do morto” termina com uma frase em inglês dedicada a Aracy de Almeida — “That’s a *rock and roll travel... Aracy de Almeida*” — e com a plateia pedindo bis. Dada a relação de Aracy com o samba, nada mais provocativo do que homenageá-la na língua do “imperialismo *yankee*”.

Segundo Napolitano, a paródia nas canções tropicalistas de Gil e Caetano “não visava desconstruir e denegar a tradição da MPB, mas ampliá-la para além dos limites

propriamente musical do que ela fazia, independia da Bossa Nova’. Para Caetano, a formação de Paulinho não dependia da Bossa Nova porque estava ligada a uma tradição anterior, do choro da música popular carioca que se desenvolveu. No entanto, ainda de acordo com ele, as pessoas não parariam para ouvir alguém com aquela voz daquele tamanho, tocando um violão ‘enxuto’, se não tivesse havido a Bossa Nova’ Cf. *Idem*, p. 12.

38 RIDENTI, Marcelo. 1968: rebeliões e utopias. In: REIS FILHO, Daniel Aarão et alli (org.). *O século XX*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000, vol. 3, O tempo das dúvidas: do declínio das utopias às globalizações, p.134.

convencionais”³⁹. Essa condição pode ser revista em “A voz do morto”, uma vez que o alargamento da tradição da MPB traz um ponto de tensão à discussão sobre o nacional. Se em outras canções Caetano amplia essa tradição, elegendo figuras desconsideradas do *mainstream* da instituição MPB, em “A voz do morto”, mesmo com a saudação ao jovem sambista Paulinho da Viola, o seu sentido geral consiste em corroborar para destruir a representação do samba como ideologia nacional, símbolo da brasilidade e do povo. Não há indícios de lamento na sua dicção, tampouco, a recuperação de uma possível tradição esquecida. Ocorre a perspectiva de cantar “com o mundo que roda”, cantar em conjunto com o que há de mais “moderno” na música, no caso, o pop-rock inglês e norte-americano, símbolos de uma “memória internacional-popular”. Para tanto, ao dessacralizar os “coitados” que buscavam “salvar as glórias nacionais”, ou seja, setores vinculados à esquerda, a canção se curva ao mundo que, no contexto da ditadura civil-militar, clama pela paz mundial e não pela nacional.

Mais uma vez, evidencia-se o *projeto dadivoso* de Veloso voltado ao internacional-popular, para quem os problemas da nação não se resolveriam numa perspectiva nacional-popular, pelo contrário. Ademais, a canção já aponta para a necessidade de “liberdade” ideológica com relação à esquerda quando os versos “ninguém me prende\ ninguém me engana” são entoados.

Por ora, longe de afirmar se a estética tropicalista assume características pós-modernas ou se insere na pós-modernidade, com o alargamento das fronteiras em busca de inovação da MPB, o sentido de “povo”, caro aos preceitos da cultura nacional-popular, se transforma. Tenho como outra hipótese que a categoria de “povo”, amplamente debatida no campo da MPB e da esquerda, dilui-se em “massa” no *luto* tropicalista; essa mudança de povo a massa traz implicações importantes para a compreensão do sentido de nacional que orientou parte dessa estética. Em termos contextuais, a discussão sobre a nação desvencilhava-se da aposta em um Estado forte para a concretização da soberania nacional, em benefício do vínculo com as multinacionais, ainda que sob a égide dura do regime militar, que contribuiu para esse empreendimento. Na cena musical, do “guarda-chuva” que abarcava vários gêneros e estilos sob a sigla MPB, percebe-se a fragmentação do mercado fonográfico, além de outros paradigmas para pensar e se contrapor aos “velhos” temas significativos para a canção engajada — a ideia de busca do “som universal” seria um deles⁴⁰. A canção de protesto buscava no povo um fim para o ideário de revolução democrática e/ou socialista e também uma fonte de inspiração a muitas das suas canções. O tropicalismo, de modo geral, dessacraliza essa utopia ao perceber que, primeiro, a arte não seria fonte de “salvação” aos problemas nacionais, pois como afirmou Caetano no debate da *Revista Civilização Brasileira* (1966), “a arte não salva nada nem ninguém”⁴¹; em segundo lugar, ao lidarem com a perspectiva da massa em detrimento da categoria de povo, as possibilidades revolucionárias ainda creditadas a este se anulam.

39 NAPOLITANO, Marcos. A síncope..., *op. cit.*, p. 134.

40 Sobre a MPB nos anos 1970 ver: Tatit (2005, p.119-124); Napolitano (2002); Fenerick (2004, p.166).

41 VELOSO, Caetano *apud* BARBOSA, Airton Lima (org.). Que caminhos seguir na música popular brasileira? *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n. 7, mai. 1966.

Conforme demonstram as reflexões adornianas, numa sociedade na qual ilusoriamente não há diferenças, torna-se difícil a utopia progressista de transformação. Coloca-se a ideia de que somos todos livres e iguais para adquirir a mercadoria que convier. Enquanto existia no povo a esperança para as mudanças sociais, ou melhor, vislumbrava-se nessa categoria o sujeito histórico, o motor de transformação da realidade social, a massa encontra no consumo a base da sua reprodução social e ideológica. Foi mediante a essas mudanças que no contexto do tropicalismo ocorreram os primeiros sinais do declínio do povo para a concepção de massa. Vale ressaltar que a categoria de povo não desaparece; no entanto, existe a sobreposição da massa: o entendimento de que estava nascendo uma cultura de massa que deveria ser incorporada. Os tropicalistas foram perspicazes na compreensão dessa nova fase que se processava no Brasil e no mundo, compreenderam muito bem essas mudanças e se serviram delas para produzir e publicizar as suas atuações. De acordo com Caetano:

Acho que não podemos ficar presos a regionalismos para compor e apresentar músicas [...]. *Gosto muito da música brasileira mas não pelo fato de ser brasileiro também. Vejo-a dentro do campo universal.* Sei que a experiência de trazermos conjuntos de iê-iê-iê e suas guitarras elétricas podem não agradar a turma da linha dura da música brasileira. Posso também receber vaias, mas não estou nem ligando [...]. *O público que está indo ao Teatro Paramount não representa o povo brasileiro. Uma prova disto é que chegaram a vaiar até Roberto Carlos, o artista mais querido no Brasil hoje em dia.* Edu Lobo disse que o público deveria ter vaiado também a turma da música popular brasileira que foi acompanhada de conjuntos de iê-iê-iê, ao invés de vaiar Ronnie Von que, segundo ele “foi lá com toda humildade”. É espantoso que o cantor de “Ponteio” venha se pronunciar a favor da humildade e contra a audácia. Assim fica meio difícil de entender a letra de “Ponteio”. Sua declaração é pouco jovem e eu não gosto de nada pouco jovem. Não acho que os meninos do iê-iê-iê vieram no festival por humildade. É claro que merecem aplausos [...].⁴²

Essa fala corrobora a ideia de redimensionamento da cultura nacional, na medida em que, para o compositor, as produções culturais brasileiras deveriam ser entendidas dentro de uma cultura global; não obstante, o uso de guitarras elétricas e outros signos referentes à cultura internacional norte-americana não invalidam a sua preocupação com a nação. Seria uma nova maneira para ampliar o público consumidor, porém, com os dados de uma cultura internacional-popular. Coloca-se aí uma nova sensibilidade ao público e aos produtores culturais, no sentido de que a cultura brasileira não poderia se restringir aos limites do território nacional. Todavia, o elogiado acesso cultural às massas não caminhou para as mudanças estruturais almejadas na década de 1960. Caetano Veloso e certamente Gilberto Gil estavam conscientes de que as suas composições eram produzidas e comercializadas como qualquer mercadoria,

42 VELOSO, Caetano *apud* CAETANO Veloso quer acabar com os regionalismos: um conjunto de iê-iê-iê vai ajudá-lo. *Jornal da Tarde*, p. 13, 13 out. 1967 (grifos meus).

um produto que deveria ser bem apresentado para atrair o público e chamar a atenção da imprensa. O que veio a se chamar de tropicalismo foi, segundo Caetano, racionalmente planejado; a arquitetura desse projeto entrecruzava a percepção do artista sobre os problemas do Brasil com as possibilidades de sucesso junto ao público:

Eu e Gil estávamos fervilhando de novas ideias. Havíamos passado um bom tempo tentando aprender a gramática da nova linguagem que usaríamos, e queríamos testar nossas ideias junto ao público [...]. 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 as guitarras e as roupas de plástico. Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo.⁴³

O modo como os tropicalistas apreenderam as regras do mercado dava as eles “autonomia” de criação, segundo afirmou o empresário Guilherme Araújo. É curioso pensar qual o sentido dessa suposta autonomia: liberdade para compor, desde que não extrapole as regras do mercado, mas, pelo contrário, a alimente. Além disso, Araújo explicita racionalmente possíveis maneiras para que o artista obtenha sucesso e ganhe o mercado. Vale a pena a longa citação com as suas palavras:

Os baianos são dos poucos que podem escolher o que vão compor, gravar, ou como vão cantar, compor e gravar, sem a interferência e as imposições das gravadoras, sem temer os riscos de mercado, críticas ou fracassos comerciais. É certo que, para atingir tais privilégios, cada um deles se firmou num trabalho profissional sério, sobretudo criativo e rentável. Segundo dados da Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (SICAM), Caetano está colocado em 4º lugar entre seus associados que mais faturam em direitos autorais. Gil oscila entre o 5º e o 8º lugares. O LP *Gal Canta Caymmi* foi um dos mais vendidos no ano passado em todo o país, e Maria Bethânia é um dos mais seguros e rentáveis investimentos da Phillips, mantendo uma média de 80 a 100 mil discos vendidos anualmente. Para chegar a tal situação, entretanto, foi preciso, além de todo o valor artístico de cada um deles, um trabalho intenso e muitas vezes esquecido, para entrar e se impor no mercado. Afinal, o trabalho do artista é também um produto que sofre concorrência em todos os níveis, é desvalorizado pelos donos das gravadoras, e se impõe no mercado através de artifícios de criatividade e mercadologia. Nesse obscuro trabalho, é importante cada detalhe. Desde a aparência do artista [...], até a definição do momento e do local exato para o lançamento de um disco, um show, um encontro. Acima de tudo, é fundamental que o artista crie “um tipo” que marque de alguma maneira, como uma marca de produto que o público consumidor se habitua a identificar.⁴⁴

43 VELOSO, Caetano. Entrevista. *O Estado de São Paulo*, s/n, 1968, s/p.

44 ARAÚJO, Guilherme. Os Tropicalistas (entrevista). *Viver Bahia*. Salvador, n. 4, p. 29, jul.-set. 1977.

Esse dado pioneiro dos tropicalistas abriu precedentes para diversificadas análises. Pois, se de um lado, o movimento possibilitou a abertura para novas experiências musicais, por outro, carimbou a estética dominante do capitalismo tardio onde a mercadoria e o consumo dão o tom. No cancionário de Caetano Veloso, esses aspectos são reluzentes, pois o seu *projeto dadivoso*, muitas vezes combinado com a chave do *luto* aos preceitos da esquerda (materializando o que se entende por tropicalismo), não apenas demarcou a clivagem no campo da MPB, mas, igualmente, foi representativo do elogio a um “novo tempo do mundo”, tal como demonstra a crítica de Roberto Schwarz.

O ARTISTA E O CRÍTICO DIALÉTICO: NOTAS DE UM DEBATE

Se, em meados das buliçosas produções culturais dos anos 1960, as composições de Caetano causaram furor, dividindo as opiniões entre os setores intelectualizados da classe média, pode-se dizer que ainda hoje — sobretudo aquelas do passado — “levantam poeira”. Um exemplo cabal disso encontra-se no artigo escrito por Roberto Schwarz⁴⁵ a respeito do livro de memórias de Caetano, *Verdade Tropical*⁴⁶ ainda que a proposta do seu ensaio não se dirija ao cancionário do compositor.

Interpretado como uma reavaliação do clássico “Cultura e Política, 1964-1969”, no qual dentre outros aspectos Schwarz faz uma análise crítica da tropicália, gerando vários debates entre a literatura especializada no assunto, o seu mais recente ensaio — “*Verdade Tropical: um percurso do nosso tempo*” — também não esteve isento de polêmicas⁴⁷. No texto dos anos 1970, o diagnóstico do crítico dialético com relação ao tropicalismo — não pensado apenas do ponto de vista musical — demonstrou o quanto essa estética, afundada em contradições, reteve na imagem de pobreza do Brasil — a qual seria impossível superar — matéria prima de exportação. Ao congelar o arcaico e o moderno, a tropicália tornava a possibilidade de síntese inviável.

Parece-me que diante de uma análise conjuntural, Schwarz indica que, no plano da cultura, a expressão e/ou representação das mudanças advindas com o golpe civil-militar foi matéria para o tropicalismo. Em suas palavras: “esta experiência, com sua lógica própria, deu a matéria prima a um estilo artístico importante, ao *tropicalismo*, que reflete variadamente a seu respeito, explorando e demarcando uma nova situação intelectual, artística e de classe”⁴⁸. Para o crítico, o tropicalismo

45 SCHWARZ, Roberto. *Verdade Tropical: um percurso do nosso tempo*. In: _____. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

46 VELOSO, Caetano. *Verdade... op. cit.*

47 Para informações a respeito do debate conferir: SCHWARZ, Roberto. *Verdade... op. cit.*, p. 52-110; WERNECK, Paulo. Caetano Veloso e os elegantes da USP. Por que Schwarz ou Chauí nunca têm nada a dizer sobre o que se passa na Coreia do Norte? *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 abr. 2012. (Ilustríssima); GONÇALVES, Marcos Augusto. Crítica Feitiço Tropical: Schwarz vs. Caetano. *Folha de São Paulo*, 15 abr. 2012. (Ilustríssima); WISNIK, José Miguel. Versus. *O Globo*, 28 abr. 2012. Disponível em: <<http://goo.gl/KtIkDZ>>. Acesso em: 13 mar. 2012; MOURA, Flávio. Cortina de Fumaça. *Folha de São Paulo*, 22 abr. 2012. (Ilustríssima).

48 SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz

formalizou esteticamente a ideologia do golpe civil-militar, representando “uma traição de classe”; colocou-se como um verdadeiro “disparate — é esta a primeira impressão — em cujo desacerto porém está figurado um abismo histórico real, a conjugação de etapas diferentes do desenvolvimento capitalista”⁴⁹.

Essa conciliação de diferentes estágios do desenvolvimento capitalista manifesto pela tropicália traduz, para Schwarz, um evidente declínio histórico, cujas ambiguidades saltam aos olhos. O tropicalismo ora alinha-se “pelo esforço crítico, ora pelo sucesso do que seja mais recente nas grandes capitais”. Esse salto de um lado para o outro é indiferente a seus integrantes, que “sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a linha entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração”⁵⁰. De modo análogo, essas ambiguidades aparecem na ligação violenta de “crítica social e comercialismo atirado”. Assim, o lugar social do tropicalismo encontra familiaridade entre aqueles que estão por dentro da “moda internacional”, cujo efeito “tem um fundamento histórico profundo e interessante; mas é também indicativo de uma posição de classe”.

Ao contrário do Método Paulo Freire, no qual a conjunção do arcaico e do moderno que advêm respectivamente “da consciência rural e [da] reflexão especializada de um alfabetizador” pode resultar em alfabetização, na “imagem tropicalista”, essa combinação apenas esboça “um *absurdo*”, ou seja, “para obter o seu efeito artístico e crítico, o tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra revolução cristalizou, ou por outra ainda, com o resultado da anterior tentativa fracassada de modernização nacional”⁵¹. Também diferente do cinema novo e, especialmente, da “estética da fome” divulgada por Glauber Rocha, o tropicalismo condensa, por meio das vanguardas e modas internacionais mais avançadas, o atraso brasileiro. Glauber Rocha, no lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, se desvencilhou do “ultra moderno”, ou seja, guardou “quanta independência fosse possível em face do aparelho tecnológico e econômico, em última análise sempre orientado pelo inimigo”.

Devido a essas diferenças, Schwarz credita à estética do cinema novo um impulso revolucionário, ao contrário da imagem tropicalista que se alia até as últimas consequências à tecnologia e às novidades internacionais sem dimensionar politicamente o seu uso. Não obstante, tenho dúvidas se a função sociopolítica da tropicália, ao menos no projeto estético ideológico de Caetano Veloso, não foi até certo ponto dimensionada. Segundo as declarações da época citadas nesse artigo, a “invasão tropicalista” foi racionalmente planejada. Mas, conforme o crítico:

[...] Pode-se dizer que o impulso desta estética (a estética de Glauber Rocha) é revolucionário. O artista buscaria a sua força e modernidade na etapa presente da vida nacional, e guardaria quanta independência fosse possível em face do aparelho tecnológico e econômico [...]. A direção tropicalista é inversa: registra, do ponto de vista da

e Terra, 1992, p. 74.

⁴⁹ *Idem, ibidem.*

⁵⁰ *Idem, p. 75.*

⁵¹ *Idem, p. 76.*

vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o atraso do país. No primeiro caso, a técnica é politicamente dimensionada. No segundo, o seu estágio internacional é o parâmetro aceito da infelicidade nacional: nós, os atualizados, os articulados com o circuito do capital, falhada a tentativa de modernização feita de cima, reconhecemos que o absurdo é a alma do país e a nossa. A noção de uma “pobreza brasileira”, que vitima igualmente a pobres e ricos — própria do tropicalismo — resulta de uma generalização semelhante. [...] Esta noção de pobreza não é evidentemente a dos pobres, para quem falta de comida e de estilo não podem ser vexames equivalentes.⁵²

Mediante essa observação, Schwarz parece afirmar que, além da dialética sem síntese encapsulada na estética tropicalista — portanto, não revolucionária —, a tropicália relega ao país a imutável condição de subdesenvolvimento: “a imagem tropicalista encerra o passado na forma de males ativos ou ressuscitáveis, e sugere que são nosso destino [...]”⁵³. Assim, nesse ensaio, Schwarz já apontava para o tropicalismo como uma estética conciliatória e expressiva da nova fase do capitalismo (cujas consequências mais avassaladoras ainda estariam por vir), percebendo a derrota da esquerda pós golpe, bem como o declínio das proposições marxistas e, sobretudo, do conceito de “luta de classes”. Mas será no artigo escrito por ele quase quarenta anos depois, o já citado “*Verdade Tropical: um percurso do nosso tempo*”, que muitas dessas questões se formalizam.

Particularmente, o crítico dialético toma como referência de estudo o livro de memórias juvenis de Caetano como uma obra literária, de ficção, que tem força para a compreensão dos desdobramentos do pós 1964 e do Brasil contemporâneo. Esse livro caracterizaria “com densidade a problemática de uma geração”⁵⁴. Nesse sentido, a descrição de Caetano sobre o filme de Glauber Rocha, *Terra em Transe*, especialmente, a cena em que Paulo Martins se refere ao povo como “um analfabeto, um imbecil, um despolitizado”, conforma o ponto de inflexão entre Caetano e os setores da esquerda, demarcando assim “um novo tempo”. Ou dito de outra maneira: o declínio das concepções ideológicas da esquerda rumo à ideologia característica da chamada pós-modernidade. Na contramão da leitura de Schwarz sobre a cena, para quem Paulo Martins condensa “a dubiedade do intelectual que se engaja na causa popular ao mesmo tempo que mantém as avaliações conservadoras [...] a respeito do povo”⁵⁵, Caetano a descreve como basilar para o que veio a se chamar de tropicalismo, pois, a seu ver, a fala de Paulo Martins configura “a morte do populismo”. Contudo, na análise de Schwarz, a euforia de Veloso foi permissiva para a “recomposição ideológica do pós-golpe”. Em seus termos:

Assim, quando Caetano faz suas as palavras de Paulo Martins, constatando e saudando através delas “a morte do populismo”, do “próprio respeito que os melhores sentiam

52 *Idem*, p. 76-77.

53 *Idem*, p. 78.

54 SCHWARZ, Roberto. *Verdade Tropical...*, op. cit., p. 73.

55 *Idem*, p. 76.

pelos homens do povo”, é o começo de um novo tempo que ele deseja marcar, um tempo em que a dívida histórico-social com os de baixo — talvez o motor principal do pensamento crítico brasileiro desde o Abolicionismo — deixou de existir [...]. A desilusão de Paulo Martins transformara-se em desobrigação. Esta a ruptura, salvo engano, que está na origem da nova liberdade trazida pelo tropicalismo. Se o povo, como antípoda do privilégio, não é portador virtual de uma nova ordem, esta desaparece do horizonte, o qual se encurta notavelmente. [...] Aos olhos da esquerda [...] descrever da “energia libertadora do povo” era o mesmo que alienar-se e entregar os pontos. Aos olhos de Caetano, era livrar-se de um mito subitamente velho, que cerceava a sua liberdade pessoal, intelectual e artística.⁵⁶

Dito isso, ao colocar em evidência alguns aspectos da crítica de Schwarz ao tropicalismo e, sobretudo, ao livro de memórias de Caetano Veloso, percebo, pelas análises da forma canção, como as questões colocadas pelo crítico dialético estão materializadas nas canções do compositor de finais da década de 1960. Em particular, as canções “Eles” e “A voz do morto” aqui trabalhadas, além de apontarem para o *luto* às concepções político-ideológicas da esquerda, à política cultural nacional-popular e à MPB, indicam como o *projeto dadivoso* de Caetano Veloso caminhou em direção à cultura internacional-popular, sintetizando e contribuindo, no plano cultural, para um novo “projeto Brasil”, em que as lutas coletivas e os projetos da esquerda se encerram em vista do apelo às liberdades individuais, às questões étnicas e identitárias.

Para concluir, evidencia-se como grande parte do cancionário de Veloso sustenta-se na crítica à esquerda e às canções expressivas desse ideário. No entanto, em acordo com Schwarz, a rixa do artista não ocorre devido à insuficiência intelectual da esquerda. “A razão da hostilidade terá estado simplesmente nas reservas gerais dela ao capitalismo vencedor, na negatividade estraga-prazeres diante da voragem da mercantilização que se anunciava”⁵⁷. Assim, da interpretação das canções combinada à crítica de Schwarz, pode-se dizer que o lugar social das matérias históricas cantadas figuram o quanto o tropicalismo musical e, especialmente, o projeto estético dadivoso de Caetano Veloso se insere, no Brasil, nas transformações fundamentais que caracterizaram a nova fase do capitalismo mundial, correspondendo a uma das respostas para esse novo ciclo.

SOBRE A AUTORA

DANIELA VIEIRA DOS SANTOS doutora em Sociologia pela UNICAMP, Mestre em Sociologia pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Bacharel e Licenciada em Ciências Sociais também pela UNESP. Autora do Livro: “Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes”. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2010.
E-mail: santos.danielavieira@gmail.com

⁵⁶ *Idem*, p. 79.

⁵⁷ *Idem*, *Ibid*, p.90.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mario. *Ensaio sobre a música Brasileira*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2006.
- ARAÚJO, Guilherme. Os Tropicalistas (entrevista). *Viver Bahia*. Salvador, n. 4, p. 29, jul.-set. 1977.
- BARBOSA, Airton Lima (org.). Que caminhos seguir na música popular brasileira? *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n. 7, mai. 1966.
- CAETANO Veloso quer acabar com os regionalismos: um conjunto de ié-ié-ié vai ajudá-lo. *Jornal da Tarde*, p. 13, 13 out. 1967.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1968.
- CARVALHO, Carlos André Rodrigues de. A voz do morto: Caetano Veloso e a transgressão da ideia de identidade nacional difundida pelos compositores de samba da década de 1960. *Anais do IV Musicom: encontro de pesquisadores em comunicação e música popular*. ECA-USP, São Paulo, 2012.
- CERBONCINI, Dimitri. A cor do Samba. *Anais do XV Congresso Brasileiro de Sociologia*. Rio de Janeiro, 2009.
- CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lira: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, vol.18, n. 35, p. 13-52, 1998. Disponível em: <DOI: 10.1590/so102-01881998000100002> 4 jul. 2014.
- _____. Música no Brasil: história e interdisciplinariedade — algumas interpretações. *História em debate*. Anais do XVI Simpósio Nacional de História, ANPUH, Rio de Janeiro, p. 151-189, 1991.
- DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://goo.gl/YsxXVz>>. Acesso em 18 jul. 2014.
- DISCOGRAFIA . Disponível em <<http://goo.gl/N3GcXU>>. Acesso em: 22 out. 2014.
- FENERICK, José Adriano. A ditadura, a indústria fonográfica e os independentes de São Paulo nos anos 70/80. *MÉTIS: história & cultura*, v. 3, n. 6, p. 155-178, jul./dez. 2004.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo, Cosac Naify, 2011.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: _____. *Saco de Gatos: ensaios críticos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976, p. 93-119.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. Crítica Feitiço Tropical: Schwarz vs. Caetano. *Folha de São Paulo*, 15 abr. 2012. (Ilustríssima)
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 2004.
- JAMESON, Fredric. Pós Modernidade e Sociedade de Consumo. *Novos Estudos Cebrap*, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.
- KALILI, Narciso. A nova escola do samba. *Realidade*, p. 121, abr. de 1966.
- MACHADO, Marcelo. *Tropicália*. Imagem Filmes, Brasil, 2012, DVD, 82 min.
- MORELLI, Rita. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. *Revista ArtCultura*, vol. 10, n. 16, p. 83-97, 2008.
- MOURA, Flávio. Cortina de Fumaça. *Folha de São Paulo*, 22 abr. 2012. (Ilustríssima)
- NAPOLITANO, Marcos. A síncope das ideias. São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.
- _____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Annablume/ Fapesp, 2001.
- _____. *História e Música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica. 2002.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo, Brasiliense, 2000.
- QUANDO o morto atrapalha. Disponível em: <<http://goo.gl/OQu8nI>>. Acesso em 21 jul. 2014.

- RÁDIO Batuta. Disponível em: <<http://goo.gl/I74JfT>>. Acesso em 23 jul. de 2014.
- REGIS, Flávio Eduardo de Macedo Soares. A nova geração do Samba. *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n.7, p. 370, mai. 1966.
- RIDENTI, Marcelo. 1968: rebeliões e utopias. In: REIS FILHO, Daniel Aarão et alli (org.). *O século XX*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000, vol. 3, O tempo das dúvidas: do declínio das utopias às globalizações.
- _____. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro, Record, 2000.
- SANTOS, Daniela Vieira dos. *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes*. São Paulo, Anablume/ Fapesp, 2010.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. *Rio 40º*. Brasil, 1955, DVD, 100min.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- _____. *Verdade Tropical: um percurso do nosso tempo*. In: _____. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012, p. 52-110.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 2002.
- _____. A canção moderna. In: A. RISÉRIO et al., *Anos 70: trajetórias*. São Paulo, Iluminuras, 2005.
- VELOSO, Caetano et al. *Tropicália ou Panis et Circencis*. Philips, 1968.LP
- _____. A voz do morto. In : ____ & MUTANTES, Os. *Ao Vivo*. Philips, 1968. LP
- _____. Diferentemente dos Americanos do norte. In: FERRAZ, Eucanaã (org.). *O mundo não é chato*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p.42-73.
- _____. Eles. In: _____. *Caetano Veloso*. Philips, 1968. LP
- _____. Entrevista. *O Estado de São Paulo*, s/n, 1968, s/p.
- _____. *Letra só*. Organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Verdade Tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- WERNECK, Paulo. Caetano Veloso e os elegantes da USP. Por que Schwarz ou Chauí nunca têm nada a dizer sobre o que se passa na Coreia do Norte?. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 abr. 2012. (Ilustríssima)
- WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo, Publifolha, 2005.
- WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: _____. *O nacional e o popular na cultura brasileira (música)*. São Paulo, Brasiliense, 2004.
- _____. Versus. *O Globo*, 28 abr. 2012. Disponível em: <<http://goo.gl/KtIkdZ>>. Acesso em: 13 mar. de 2012.