

JEITOS DO BRASIL

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo interpretar a obra de Caetano Veloso no interior dos movimentos culturais surgidos nos anos 60 no Brasil e no mundo. A realização de um recorte analítico tem por base a escolha de temas ligados à idéia da construção de imagens de Brasil através de manifestações artísticas próprias da cultura de massa e à sua relação com a América Latina.

RÉSUMÉ

Cet article a pour but l'interprétation de l'oeuvre de Caetano Veloso à l'intérieur des mouvements culturels qui ont eu lieu dans les années 60 au Brésil et dans le monde. La réalisation d'un approche analytique est basée dans le choix de thèmes liés à la construction d'images de Brésil par le biais de manifestations artistiques propres à la culture de masse et à son rapport avec l'Amérique Latine.

Quero ser velho, de novo
eterno, quero ser novo de novo.

Caetano Veloso

Aos meus alunos da graduação, que
me ensinaram a ver outros jeitos de
Caetano.

Ao se pensar na obra e na atualidade de Caetano Veloso no panorama da cultura popular brasileira, surge sempre esta questão: por que continua vivo o seu culto ao longo de várias gerações? Como falar de Caetano hoje, na universidade, e especificamente para estudantes da área de Ciências Humanas? Apresenta-se a figura deste compositor de forma semelhante ao ser cultuado e lido por diferentes olhares que o constroem a partir de referências temporais e vivenciais distintas? O que irá contribuir para que a sua obra seja objeto de trabalhos acadêmicos e de cursos monográficos nos vários currículos de Letras e de outras disciplinas da área de Humanidades?

Poderíamos levantar uma série de possíveis justificativas para tais questões. Vamos a elas. Em primeiro lugar, não causa mais espanto o fato de a Literatura Brasileira e, especificamente, a Poesia Brasileira, receber a música popular como parte integrante de seu cânone, embora essa atitude persista nos meios literários mais elitistas e conservadores. Em decorrência da abertura verificada nos estudos semiológicos e culturais, respectivamente a partir dos anos 60 e 80, a hegemonia da abordagem literária – voltada para a exclusividade de textos representativos da literatura – começa a ceder terreno para o caráter interdisciplinar e pluralista das manifestações artísticas.

Ninguém ignora a predominância, nos anos 70, da tendência pela pesquisa do texto poético tendo como base a música popular brasileira, e como objeto o papel representado pelas suas figuras mais eminentes: Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Torquato Neto, Milton Nascimento, entre outros.

A explicação para o deslocamento do enfoque estritamente literário para o musical era tributária da qualidade superior da produção poética realizada pelos letristas frente à produção literária da época. Os poetas consagrados pelo meio acadêmico não entravam na disputa pela conquista desse lugar, pois eram os inspiradores da maioria dos artistas. O momento poético apresentava-se, contudo, desprovido de nomes significativos e esse vazio criativo passa a ser preenchido pelos novos compositores, situados a meio caminho entre a criação musical e a literária. As frequentes parcerias realizadas entre compositores e poetas e o emprego de procedimentos mais elaborados na composição das letras constituíam os fatores principais para a valorização desta categoria artística. Ressalte-se ainda a forte inclinação literária que caracterizava a formação da maioria dos compositores, o que facilitava o intercâmbio entre as séries musical e poética. Guimarães Rosa, Clarice Lispector, João Cabral, Drummond, Fernando Pessoa, Oswald de Andrade e os irmãos Campos eram, ao lado de Gregório de Matos, Sousaândrade e outros, as leituras compartilhadas por uma geração de artistas surgida nos anos 60.

Pela primeira vez na história da música popular brasileira, as composições musicais caminhavam passo a passo com as criações revolucionárias dos movimentos literários de vanguarda no Brasil, como o Modernismo tardio, relido pelos poetas dos anos 60 e revitalizado através de novas produções. O cuidado em inaugurar uma linguagem inventiva e desprovida de clichês parnasianos ganha espaço na música a partir da bossa nova. Reconhecida como uma das maiores revoluções processadas na música popular do século vinte, o movimento conseguiu reunir o que de mais sofisticado existia na música americana – o jazz – com a simplicidade de seu texto poético. O predomínio de rimas pobres, tais como amor e dor, assim como a sedução do ritmo das ondas do mar traduziam a experiência cotidiana e feliz das cidades, ao lado da exaltação da natureza carioca e brasileira. No meio desta efervescência musical havia também lugar para as canções de protesto, que, pela voz do samba, retratavam a miséria e o potencial criativo das favelas – “eu sou o samba, a voz do morro sou eu mesmo, sim sinhô/ quero mostrar ao mundo que tenho valor/ eu sou a voz do terreiro”. O protesto vinha acompanhado do potencial de alegria e criatividade de uma população periférica, identificada pela simplicidade e alegria do samba, sua maior forma de expressão. Bons tempos aqueles, em que a favela manifestava a miséria através da música popular, e a violência urbana não havia ainda atingido a dimensão dos dias atuais.

Sem sombra de dúvida, o aparecimento de compositores como Chico Buarque e Caetano Veloso, em meados dos anos 60, inaugura um novo momento na história da música popular brasileira. No empenho de dar continuidade à vertente engajada do período e se insurgir contra o caráter “alienado” das letras da bossa nova, Chico Buarque se lança no cenário musical com o seu *Pedro pedreiro*. Introduz, ainda, novas propostas de composição poética as quais, desde as primeiras músicas, se inscrevem na forma de denúncia social, marca temática de grande parte de sua obra. Do ponto de vista melódico e quanto à ambientação de suas letras, reforça a tradição do samba boêmio de Noel Rosa, utilizando-se, contudo, de recursos linguísticos mais sofisticados.

Caetano, ao romper enfaticamente com o aspecto linear e tradicional da construção musical, é um dos grandes responsáveis pela revolução na história da música popular feita no Brasil. Na esteira literária da poesia cabralina e da experiência concreta, avança em relação aos seus contemporâneos, tanto do ponto de vista da estruturação de linguagem quanto da concepção melódica, além da maneira teatral e distanciada assumida na arte da interpretação. Ao se apropriar de recursos próprios da música pop, do rock, e, mais recentemente, do rap, Caetano universaliza o espaço da música popular brasileira, pela atenção conferida às manifestações artísticas da vanguarda estrangeira. Vencendo a barreira entre a música de massa, americanizada e considerada de gosto discutível, o compositor assume o desafio da guitarra elétrica e estoura nas paradas de sucesso, em 1967, com *Alegria, alegria*, um ano após o lançamento musical de Roberto Carlos, com a música *Que tudo mais vá pro inferno*. O violão, um dos símbolos de uma nacionalidade musical ligada à tradição, cedia seu lugar para outro tipo de instrumento, internacionalmente responsável pela diluição entre música estrangeira e nacional, cultura popular e cultura pop. A retomada do violão, nas interpretações contemporâneas, permite a releitura do seu papel na história da música popular, na medida em que não mais se busca uma possível identidade perdida dessa manifestação artística. Em contrapartida, essa tendência suscita reflexões sobre as diversas maneiras de se ouvir um som, sem exclusão dos mais sofisticados ou dos mais barulhentos, dos mais autênticos ou dos mais falsos. (Se é que ainda seria válida a discussão sobre questões ligadas à falsidade ou à autenticidade dos objetos culturais).

Em segundo lugar, a figura de Caetano representa uma unanimidade nos diversos meios acadêmicos e principalmente junto aos jovens, pelo fato de não só ter acompanhado os movimentos artísticos de seu país e do mundo, como por ter ultrapassado o âmbito da música popular, realizando uma obra que mantém pontos de interface com outras áreas, tais como a literatura, as artes plásticas e o cinema. Além disso, a sua relação harmoniosa e crítica com a cultura de massa rendeu bons frutos, seja na abertura de seu repertório,

seja na constituição de sua imagem profissional e pública. Considerado pela crítica e pela opinião da maioria da mídia um dos maiores astros da música popular contemporânea – um superastro, nas palavras de Silviano Santiago –,¹ esse lugar se justifica pela retomada inteligente e criativa dos empréstimos feitos à cultura de massa. Ao lado da criação de uma imagem pública consciente do caráter de representação e de pose que o seu lugar de superastro lhe permite, a carreira do intérprete e do compositor se alimenta dos inúmeros “jeitos” de interpretar a realidade nacional. Valendo-se ao mesmo tempo do experimentalismo ousado das vanguardas artísticas e da memória sentimental da tradição – quando reinterpreta músicas do repertório de compositores da velha guarda, tais como, Orlando Silva, Vicente Celestino, Dorival Caymmi, entre outros – rompe com a banalidade da descoberta do novo, inserindo-o no espaço aberto da história da cultura.

Semelhante postura irá assumir diante dos movimentos representativos da cultura de massa, vistos pela elite intelectual como de mau gosto e dotados de caráter alienado e conservador, como foi o caso da jovem guarda, representada pela figura, na época polêmica, de Roberto Carlos. Da mesma forma que era simpático aos ritmos musicais de uma América Latina, que, embora vivesse sob regimes ditatoriais, conservava ainda viva a sua força revolucionária. O bolero, o mambo, o cha-cha-cha e a salsa funcionavam como parte de um repertório que traduzia, para expressarmos numa linguagem mais contemporânea, o nosso pluralismo e diversidade cultural.

Em 1973, durante um show em São Paulo, Caetano Veloso canta com Oclair José – o famoso intérprete de “Pare de tomar a pílula” – a música “Eu vou tirar você deste lugar”, e é vaiado. Esse gesto configurava, na verdade, o espelho de preconceitos que uma platéia classe A representava diante da diferença cultural e do lugar monolítico do gosto social refletido nas predileções artísticas. Sua resposta à vaia foi justamente esta: “Não há nada mais Z do que a classe A.” A leitura pelo avesso do preconceito tentava, pelo menos, sacudir e tirar essa classe do seu lugar de platéia.

Por ocasião do lançamento do disco *Circuladô*, Caetano confirma a sua tendência em permanecer fiel aos princípios do Tropicalismo, ao se ver atraído pelas manifestações que compõem a heterogênea realidade cultural de um país. A natureza *kitsch* das músicas de bordel ou da música caipira, pautada pela releitura que hoje se processa das noções de *kitsch*, entre elas a de falso e de cafona, impede que alguém ainda se arvora a apresentar diferenças de qualidade artística entre as produções, desconhecendo-se o lugar social onde são produzidos tais preconceitos. Num depoimento à *Folha de São Paulo*, o compositor se expressa a esse respeito:

Aqui no Rio, nunca ouvi nenhuma música do *Circuladô* tocar no rádio. O rádio mudou muito. Acho interessante, porque

sou originariamente tropicalista e ouço a voz das coisas, um som hoje que parece vir predominantemente do curral ou do bordel. Gosto do som do curral, de canções tradicionais do Centro-Oeste, de Pena Branca e Xavantinho, dos grandes clássicos sertanejos gravados por Inezita Barroso. Eu mesmo quis fazer um curral em 1972, *A moda do peão paraguaio*. Quis fazer uma espécie de *Disparada* metafísica, que eu dedicaria ao Geraldo Vandré, mas depois abandonei a idéia. O som do bordel muitas vezes me atraiu. Nos anos 70, eu encerrava um show de joelhos com *Tenho ciúme de tudo*, um bolero cantado por Orlando Dias.²

Na esteira desta vertente tropicalista é que a importância de Caetano pode ser avaliada nos dias atuais, levando-se em conta não só o que o movimento representou para a compreensão de sua obra, como as repercussões detectadas em outras áreas. Dessa forma, será possível dimensionar de que maneira o artista vai construindo, ao longo de sua produção musical, os variados emblemas responsáveis pela configuração de imagens e “jeitos” de Brasil.

Importante ressaltar, como mola mestra da formação artística de Caetano, as figuras de dois baianos – João Gilberto e Glauber Rocha – patronos de sua poética e modelos de uma maneira especial, ao mesmo tempo apaixonada e crítica, de releitura da cultura brasileira.

Com João Gilberto aprende a experiência de uma nova música que destoava de tudo o que havia sido feita até então. Imita a sua maneira inovadora de interpretar, principalmente nos primeiros momentos de sua carreira, respeitando-se o rigor da desafinação e o tom baixo e introspectivo, ingredientes básicos do estilo requintado e único do artista e conterrâneo. Com João Gilberto recebe também a lição de que iria avançar em relação ao que havia aprendido e se aperfeiçoado, pois a bossa nova funcionaria como parâmetro ao canto paralelo que estava sendo entoado nos anos 60. Toda essa reverência fazia coro ao forte sentimento de *baianidad*, que irá provocar transformações importantes não só quanto ao deslocamento espacial do eixo da cultura musical brasileira como em direção ao reconhecimento da tradição dessa cultura. Para Caetano, no entanto, a importância de João Gilberto supera regionalismos e se impõe de forma absoluta no panorama musical do Brasil e do mundo.

O João Gilberto naquele momento fez realmente o que se pode chamar de uma revolução formal. Ele realizou uma forma completamente nova que era capaz de ser satisfatoriamente crítica em relação a toda história anterior da música brasileira e satisfatoriamente exigente com relação ao futuro. Na verdade,

depois desse acontecimento que se chamou de Bossa Nova e que eu teimo de chamar de João Gilberto (...) porque achava que o trabalho que todo o mundo estava fazendo, embora fosse muito interessante, rico e generoso, não dizia nada além do que o João Gilberto estava dizendo. Na verdade, tudo em corolário daquela realidade do João Gilberto.³

De Glauber Rocha, a infinita certeza de que a linguagem cinematográfica do Cinema Novo incitava à reconstrução de uma perspectiva múltipla e fragmentária das artes, um convite à politização desse intercâmbio e à revisão dos procedimentos estruturais da ficção realidade brasileira. *Terra em transe*, filme de 1967, representa, para Caetano, o deslanchar de uma nova concepção de arte cinematográfica, capaz de rasgar a partitura musical e transformá-la em pequenos fragmentos, dotados de outra linguagem. A leitura que Glauber realiza do Brasil e da América Latina – o Eldorado – permite a análise da realidade latino-americana através de recursos teatrais e operísticos, uma forma de alegoricamente interpretar o país. A teatralização do cinema acentuava o caráter de farsa política, transformada em alegoria e palco de um dos mais desastrosos acontecimentos brasileiros do século 20 – o golpe de 64.

Do ponto de vista temático, o fracasso do populismo e a derrota dos ideais democráticos fazem de *Terra em transe* uma das maiores reflexões político-formais do período, impressionando intensamente Caetano Veloso, a ponto de impulsioná-lo a criar o movimento tropicalista. A conscientização do caráter teatral do drama brasileiro se aliava à técnica de montagem do Cinema Novo, que irá se inspirar no cinema de Eisenstein e no imaginário mítico do cordel. Esses procedimentos irão compor a poética de Glauber: a sofisticação da montagem em fragmento e justaposição – própria das vanguardas do século vinte – e o caráter popular do cordel, representativo do que há de mais arcaico e tradicional na cultura brasileira. O confronto entre o processo de modernização, instituído como uma das metas do regime militar, e os valores mais arcaicos de uma sociedade, em estado de obediência e alienação, desencadeou a necessidade de se refletir sobre tudo isso.

Constrói-se, dessa forma, uma das estéticas mais significativas no cinema nacional e responsável por uma postura de uma arte terceiro-mundista assumida por Glauber, denominada a “estética da fome,” ao lado da defesa de um cinema produzido a partir de uma idéia na cabeça e uma câmera na mão.

Um dos procedimentos de maior impacto para a configuração da poética do Cinema Novo e sua importância para a compreensão dos outros movimentos que daí surgiram, é o recurso à alegoria. Esse recurso alegórico, caracterizado por Walter Benjamin como a fala da praça pública – allos =

outro e agoreucin = falar na ágora – remete ainda para um tipo de discurso que ultrapassa o sentido literal e atinge dimensões metafóricas. Calcada na dialética do fragmento e da particularidade, a alegoria se constrói de pedaços de sentido, que, ou tendem a atingir um efeito teleológico e totalizante, ou se reduzem à representação do fragmento como unidade significativa que se basta. *Deus e o diabo* seria o exemplo do primeiro tipo. *Terra em transe*, do segundo. Expressar-se alegoricamente, seja através de recursos imagéticos ou de linguagem, consiste, portanto, na politização e na atualização de um gesto que se pretende público e dotado de duplo sentido. Atingir o político pela fala ou pela imagem alegórica traduz um dos princípios básicos do discurso do Cinema Novo e do Tropicalismo.

Nas palavras de Ismail Xavier, no livro *Alegorias do subdesenvolvimento*, em que analisa pormenorizadamente as criações cinematográficas que se compõem de traços alegóricos, o Tropicalismo é analisado no interior das mudanças processadas nos anos 60:

Na interrogação, na pesquisa e na agressão, o tropicalismo de 68 se fez confluência de inspirações; enquanto experiência de montagem do diverso, trouxe múltiplas tradições para o centro da cultura de mercado. Abrangente em seu diálogo, afirmou uma poética muito peculiar que o auxiliou a cumprir esse papel de síntese, pois, no seu retorno a Oswald de Andrade, fez da intertextualidade o seu maior programa, completando, deste modo, o arco de reposições do Modernismo de 20 realizado no binômio 50/60. Com tal operação, a matriz digestiva da antropofagia como resposta à dominação é mobilizada em novo contexto cultural, bastante distinto daquele que recebeu o Manifesto de 1928. Agora, o campo de batalha é a mídia eletrônica, o cinema e todo um aparato industrial-mercantil efetivamente presente numa sociedade onde a modernização já cumpriu algumas etapas, explicou seus aspectos contraditórios e deixou claro que o avanço técnico não possui um teor libertário automático.

“O filme quis dizer “eu sou o samba”/ a voz do morro rasgou a tela do cinema”. No disco *Tropicália 2*, a homenagem ao Cinema Novo recupera uma estética que, embora não seja aquela que vigora até hoje, constitui o traço marcante de uma leitura alegórica da história cultural do Brasil dos últimos 30 anos. Assim, ou o cinema popular, que trazia o samba e o morro como recursos de construção nacional, apresentava como projeto a integração entre a música e o cinema, ou a nação era alegorizada pela apresentação que o cinema dela fazia, ao construir uma terceira imagem dela justaposição de takes cinematográficos e musicais: “e foi por isso que

as imagens do país desse cinema/ entraram nas palavras das canções.” Segundo Arnaldo Jabor, *Tropicália dois* pode ser visto e ouvido como um “samba-filme”, em que os acordes viram fotogramas, sessão de cinema de 30 anos que mistura arte e vida o tempo todo.⁴

Com base nessas constatações, a estética do Cinema Novo irá contribuir para a existência de uma das facetas mais ousadas e politizadas da estética do Tropicalismo: a simultaneidade espacial, pela diluição de barreiras geográficas e textuais, a mistura e o convívio da cultura rural, do sertão e da cidade, configurada pela sofisticação de Ipanema com a simplicidade do luar do sertão. A experiência com a cultura de massa – via televisão – torna mais politizado o processo de colagem, pela relação descontraída que se tem com esta cultura. Por essa razão, a interação com o aspecto *kitsch* dos fatos culturais desloca o preconceito frente às manifestações populares, produzindo simultaneidades de percepção entre a arte e a representação do imaginário e dos banais gestos da vida cotidiana: “você toma coca-cola/ eu bebo/ você bota a mesa/ eu como, eu como, eu como você”.

Exemplo marcante dessa estética é a música *Tropicália* – composição que assume o teor de manifesto do movimento – na qual a evocação do espaço carnalizado de Brasília funciona como a alegoria da nação, pela desconstrução dos limites regionais entre territórios sagrados do saber nacional. A repetição dos refrãos que dialetizam os pólos binários da cultura brasileira lembra o clima dos comícios e das saudações cívicas. Alegoricamente, é um convite à leitura do papel paradoxal e heterogêneo da cartografia de um país que se caracteriza pela convivência do arcaico e do moderno, do campo e da cidade, de um processo de modernização ao lado de estagnações e tradições arraigadas: “Viva a bossa / viva a palhoça; Viva a banda / Carmem Miranda da da; Viva Iracema / Viva Ipanema ma ma”. E assim por diante.

Nos anos 60, um exemplo do processo de alegorização de figuras representativas da cultura de massa recai na figura de Chacrinha, celebrado por Gilberto Gil em *Aquele abraço*, e entendido como um dos símbolos da realidade brasileira. A mistura de ingredientes cafonas de uma cultura, sustentada no seu cotidiano pelas mirabolantes imagens produzidas pela exibição da festa do pão e do circo representava uma das parcelas de uma realidade da qual ninguém escapava. O aspecto circense do animador cultural e do palhaço resgatava a alegria e o caráter revolucionário do espetáculo e da festa domingueira.

Nos anos 80, Caetano escolhe, entre outras figuras da cultura de massa, os Trapalhões, homenageados na música *Jeito de corpo*. Ao captar essa mágica de viver exibida na representação desengonçada, tanto da encenação corporal quanto da linguagem dos humoristas globais, o compositor encontra

é uma das formas de ludibriar e de ver esboçado um de seus projetos de invenção lúdica de Brasil. Encarnando histrionicamente as figuras dos trapalhões, assume a falta de identificação de um país, que, macunaimicamente se apresenta através de estripulias que irão exhibir um jeito todo especial e manejar o corpo. Esse “jeito de corpo” – metáfora usada em várias de suas composições – alcança significados que descontraem a postura ereta, racional e careta de determinado tipo de saber pautado pelo ressentimento pelo mau humor. Reforça, ainda, a presença da alegria no cenário da cultura e massa, revigorada pela imagem bem humorada dos santos trapalhões. Ao se identificar com os figurantes da grande comédia brasileira, retira totalmente qualquer idéia de identidade, uma vez que esta se mostra de forma camaleônica e movente. Trata-se, como evoca na música *Cinema novo*, e “outras conversas sobre os jeitos do Brasil”. O reconhecimento da alteridade toma corpo na dispersão realizada pelas múltiplas identificações.

Eu sou Renato Aragão / Santo Trapalhão / Eu sou Muçum sou
Dedé / Sou Zacarias carinho / Pássaro no ninho / Qual tu me
vê na tevê / Falta aprender a mentir / Entro até numas por ti /
Minha identificação / Registro geral / Carece de revisão / Cara
careta dedão / Isso não é legal / Em frase de transição / Sou
celacanto do mar / Adolecendo solar / Não pensem que é um
papo torto / É só um jeito de corpo / Não precisa ninguém me
acompanhar.

A última reflexão que gostaria de deixar aqui registrada, neste breve resumo de uma das facetas da obra de Caetano Veloso, diz respeito à sua posição diante da polêmica relação entre o Brasil e a América Latina, numa tentativa de diálogo através da música, variável conforme a época e as mudanças sócio-políticas. Trata-se, a rigor, de se pensar neste diálogo intercultural entre países geograficamente próximos, embora culturalmente afastados, o que provoca o esquecimento de uma possível construção da história americana.

A aproximação entre os países que compõem a América Latina tem sido realizada, ao longo do tempo, por diferentes vias, seja pelos movimentos de vanguarda do início do século XX, seja pelos meios de comunicação de massa, que, nos anos 40 e 50, passaram por um processo de universalização. O grande relato da cultura de massa – o cinema, o rádio, a televisão e a imprensa folhetinesca – é responsável pela entrada da cultura americana nos países latino-americanos, em substituição à europeia, considerada até então como hegemônica. A constituição de um imaginário urbano torna-se importante para se avaliar a recepção dessa cultura no interior das comunidades cultas e populares.

A sedução trazida pelos boleros e tangos de Gardel invadia o mundo e contribuía para a produção de uma estética do *kitsch* e de modelos de conduta, variante melodramática dos costumes sociais e da realidade política. Montava-se o palco da América Latina que encenava um *plot* capaz de alimentar os sonhos de uma época. O Paraguai dos anos 50 não havia perdido o encanto das noites tibias junto ao lago azul de Ypacaray nem ainda se transformara em simulacro de Hong-Kong.

Nos anos 60, o cenário artístico brasileiro acompanha a abertura revolucionária e libertária da América Latina, por meio da construção de um discurso de vanguarda aliado à denúncia social e política. O Cinema Novo, o Tropicalismo, o Teatro Oficina e o Neoconcretismo artístico propõem, como já tivemos oportunidade de mostrar, redefinições de identidade, com base nos empréstimos estrangeiros e nas experiências nacionais. A história política comum aos países latinos motivava as aproximações: o regime militar, as guerrilhas, as perseguições e a censura.

São dessa época a interpretação de Caetano Veloso de *Soy loco por ti, América*, como a de Milton Nascimento de *Gracias a la vida* – em parceria com Mercedes Sosa – emblemas de um estilo político de época, desejoso de tornar próxima a luta entre países-irmãos. Posters de Che Guevara enfeitavam as paredes da juventude latino-americana, alegre e guerreira. O Eldorado de *Terra em Transe* era lá e aqui, embora fosse preciso reconquistá-lo através da força utópica das imagens cinematográficas, do teatro e das canções. El Paradiso cubano acenava com charutos, rumba e salsa caliente. E revolução.

Em composição mais recente, Caetano modifica seu olhar em direção a Cuba, atitude que prepara a posição assumida pela sua interpretação no disco *Fina Estampa*, um recorte sentimental e uma viagem às canções da América Latina. “Mamãe eu quero ir a Cuba / Quero ver a vida lá / La sueño una perla encendida / Sobre la mar/”. A ilha de Fidel é relida como o país dos orixás, sob o ângulo da magia e da sua proximidade religiosa com os santos da Bahia. Sem tentar resgatar o ideal revolucionário de antes e nem se mostrar desencantado com a situação atual de Cuba – a revolução, nos versos do poeta, “tocou meu coração” – resta uma novo diálogo que independe de valores estritamente ideológicos. A referência à música carnavalesca *Mamãe eu quero* permite a criação de um clima alegre e descompromissado e o restabelecimento, pelo ritmo musical comum à América Latina, da possível integração entre países irmãos. Os últimos versos da música traduzem esse desejo, acrescido do apelo dengoso e paradoxal de volta à pátria, uma vez que as fronteiras nacionais começam a desaparecer: “Cuba seja aqui / Essa ouvi dos lábios de Peti / Desde o cha-cha-cha / Mamãe eu quero ir a Cuba / E quero voltar.”

O último disco de Caetano Veloso – *Fina Estampa* – canta a América latina multitemporal, mesclada do *glamour* dos cinqüenta, da nostalgia de um passado pré-revolucionário e, por essa razão, pós-utópico. Reúne músicas listantes no tempo, como se estivesse reafirmando a sedução do estrangeiro pelo ritmo e pelos versos de um continente que nunca deixará de ser estranho aos outros, por se mostrar, culturalmente, estranho a si próprio. Sem endossar a volta romântica ao passado nem à nostalgia petrificada, *Fina Estampa* traduz o sentimento contemporâneo de uma retomada crítica e de uma reverência à tradição de nuestra América.

NOTAS

Cf. SANTIAGO, Silviano. Caetano Veloso enquanto superastro. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CEZIMBRA, Márcia. Caetano joga flores no "Circuladô". *Jornal do Brasil*, 11 de março de 1992, p.1.

VELOSO, Caetano. In: DIEGUEZ, Gilda, LUCCHESI, Ivo. *Caetano. Por que não? Uma viagem entre a aurora e a sombra*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1993. p.317.

JABOR, Arnaldo. Caetano e Gil pensam no "tao" do Brasil. *Folha de São Paulo*, 17 de agosto de 1993, p.8.