

## O colapso da modernização nas obras de Caetano Veloso e Chico Buarque: uma experiência na virada dos anos 1980 para os 1990

The modernization collapse in the doings of Caetano Veloso and Chico Buarque: an experience in the turning of the 1980's to the 1990's

**Vitor Moraes Graziani**

Graduando em História

Universidade de São Paulo (USP)

vitor.morais@usp.br

**Recebido em:** 19/03/2022

**Aprovado em:** 08/07/2022

**Resumo:** O presente artigo possui a intenção de analisar como Caetano Veloso e Chico Buarque, dois dos maiores criadores da música popular brasileira, interpretaram em suas obras aquilo que chamamos de “colapso da modernização”. Isto é, o fim das experiências desenvolvimentistas/modernas na cena brasileira, após o fim do Regime Militar e o reencontro do país com a democracia. Em nossa leitura, ambos se opõem na medida em que Caetano se vê como um estrangeiro nesta cena ao passo que Chico denuncia a barbárie estabelecida.

**Palavras-chave:** Caetano Veloso; Chico Buarque; modernização.

**Resumen/Abstract:** The present article has the intention of analyzing how does Caetano Veloso and Chico Buarque, two of the major creators of the brazilian popular music, read in their doings what we named “modernization collapse”. This means the end of the developmentalists/moderns experiences in the brazilian scenario, after the end of the Military Regime and the return of democracy in the country. In our interpretation, both are opposing in the means that Caetano sees himself as a foreign in this scene, while Chico denounces the barbarism stabilished.

**Palabras clave/Keywords:** Caetano Veloso; Chico Buarque; modernization.

Em suma, o Brasil, apesar de tudo, existia e parecia exibir recursos de recuperação. Toda a minha “torcida” passou a ser nesse sentido. Isso me animava. (Caetano Veloso, Verdade Tropical)

Teremos também os nossos eldorados. Os das minas, certamente, mas ainda o do açúcar, o do tabaco, de tantos outros gêneros agrícolas, que se tiram de terra fértil,

enquanto fértil, como o ouro se extrai, até esgotar-se, do cascalho, sem retribuição de benefícios. A procissão dos milagres há de continuar assim através de todo o período colonial, e não a interromperá a Independência, sequer, ou a República. (Sérgio Buarque de Holanda, *Visão do Paraíso*)

O filósofo Paulo Arantes, em ensaio no qual analisa os impactos do golpe civil-militar de 1964 para a cultura brasileira de esquerda, aponta que essa não acusou suficientemente o golpe (ARANTES, 2014, p. 282). Para esta interpretação, cara à noção de 1964 como uma contrarrevolução – afinal, “O país estava irreconhecivelmente inteligente” (SCHWARZ, 2008, p. 81) e era preciso reverter este cenário –, era necessário entender que aquele momento significava o enterro de um projeto de país, e não uma interrupção. O mesmo Paulo Arantes, analisando nosso encontro marcado com o futuro que não veio, irá chamar essa questão de tema da “construção nacional interrompida e ameaçada, quando não cancelada de uma vez por todas” (ARANTES, 2004, p. 28), apontando para como Celso Furtado – nome máximo do sonho desenvolvimentista na economia, aliás – vinha tratando da “inviabilização do país como projeto nacional” (FURTADO, 1992, p. 35 *apud* ARANTES, 2004, p. 28).

O tema da construção nacional interrompida reverbera, neste sentido, sob o olhar de 1964 como o fim de um sonho de país – e, por consequência, de instauração de uma nova ordem nacional. Diversas foram as manifestações de intelectuais, artistas etc., que buscaram entender este fim e esta nova cena brasileira. A música popular, certamente, foi uma das principais demonstrações destas interpretações. Na década de 1960, conforme nos lembra o historiador Marcos Napolitano, estava em cena a institucionalização da sigla MPB (Música Popular Brasileira) (NAPOLITANO, 2001), à luz de dinâmicas e fendas que dialogavam com a questão de 1964 e expandiam a maneira de expressão entre vanguarda, forma e questão social.

Certamente, Caetano Veloso e Chico Buarque foram dois dos principais propositores – e opositores entre si – deste projeto. Ainda em 1968, Walnice Nogueira Galvão irá trabalhar em seu seminal ensaio *MMPB: uma análise ideológica* (1976, originalmente publicado em 1968), a visão de Chico Buarque como um passadista, caro ao sonho de país que ficara pelo caminho em 1964 (GALVÃO, 1976). Por outro lado, Caetano Veloso irá se colocar como o propositor da produção artística desta nova cena: já em sua intervenção no clássico debate ocorrido na *Revista Civilização Brasileira* “Qual rumo deve tomar a Música Popular Brasileira?”, Caetano propôs a retomada de elementos da bossa nova, em especial a batida do violão de João Gilberto – a chamada “linha evolutiva” – para melhor inserção na cena nacional estabelecida por 1964. A disputa pelo mercado seria, para este último autor, assim,

essencial, como demonstrou no mesmo debate a intervenção de José Carlos Capinam (NOBRE; ZAN, 2010, p. 02).

### Um sonho (morto?), dois projetos (distintos?)

Como já exposto, a grande questão a que concerne tanto a Caetano Veloso e Chico Buarque orbita em torno de 1964. Começando pelo segundo, em entrevista dada à *Folha de S. Paulo* em 1999 e citada por Fernando de Barros e Silva,

Nos anos 50 havia um projeto coletivo, ainda que difuso, de um Brasil possível, antes mesmo de haver a radicalização de esquerda dos anos 1960. [...] Ela [Brasília] foi construída sustentada numa ideia daquele Brasil que era visível para todos nós, que estávamos fazendo música, teatro etc. Aquele Brasil foi cortado evidentemente por 64. Além da tortura, de todos os horrores de que eu poderia falar, houve um emburrecimento do país. A perspectiva do país foi dissipada pelo golpe (BUARQUE *apud* BARROS E SILVA, 2004, p. 16).

Esta leitura, cara ao “tema da construção nacional interrompida”, para falar com Arantes, reforça a noção de uma utopia (estética e social), que não se concretizou (ibidem, pp. 15 – 26). As canções de Chico Buarque, sobretudo até seu *long-play* (LP) *Construção* (1971), demonstram, mais que um artista em formação, alguém que reforça esta noção de “passadismo”: “Pedro não sabe mas talvez no fundo / Espere alguma coisa mais linda que o mundo / Maior do que o mar, mas pra que sonhar se dá” (“Pedro Pedreiro”), não sem, porém, unir ao lirismo o sonho que virá<sup>1</sup>. É nítido que, após 1968 e o endurecimento do regime com o Ato Institucional de número 05 (AI-5), mas especialmente à luz da nova cena tropicalista, há uma alteração no paradigma de Chico Buarque: “Essa moça tá diferente / Já não me conhece mais / Está pra lá de pra frente / Está me passando pra trás” (“Essa moça tá diferente”). Contudo, será apenas com *Construção* que uma nova faceta de sua obra vira à tona, como se verá a seguir.

O sociólogo Marcelo Ridenti, a partir de meticulosa leitura do livro *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*, de Michael Löwy e Robert Sayre (2015), elaborou singular tese sobre a noção de certo “romantismo revolucionário”, que teria orbitado a cultura de esquerda da década de 1960, momento fundamental de estruturação e consolidação da indústria cultural no país

---

<sup>1</sup> Daniela Vieira dos Santos realizará leitura oposta à de Walnice, afirmando que, ainda que efetivamente se encontre certa nostalgia de um passado cortado por 1964 na obra de Chico Buarque, haverá uma continuidade dos avanços sonoros provindos da Bossa Nova em sua obra. Conferir sua análise de “Pedro Pedreiro” em SANTOS, Daniela Vieira dos. **“Pedro Pedreiro”, “Bye, Bye Brasil”, “Pelos Tabelas”: rumo ao colapso do tempo histórico.** *Música Popular em Revista*, v. 2, pp. 82 – 109, 2014.

(RIDENTI, 2014). O romantismo revolucionário não seria contra a modernidade, na visão de Ridenti, mas traria junto de si uma proposta de recuperação de valores e práticas perdidas com a evolução da modernização capitalista, como o ideal de homem brasileiro, a cordialidade etc.

À luz disso, convém lembrar a clássica divisão de Adélia Bezerra de Meneses sobre a obra de Chico Buarque: i) *lirismo nostálgico*, nas quais há uma “recusa do presente opressor, voltando-se para um espaço em que as relações humanas não eram degradadas pela massificação e pela estandarização” (MENESES, 2003, s/p), que encontraria exemplos em “A banda” e “Realejo”; ii) *variante utópica*, em que há uma “recusa da realidade opressora projetando-se para um tempo-espaço outros, em que não se daria mais o reino da exploração e do simulacro” (idem), como se veria nas duas versões de “O que será” (“à flor da pele” e “à flor da terra”); iii) *vertente crítica*, onde há “recusa da realidade, ferindo-a pela crítica social, seja direta (“Construção”, “Angélica”, “Meu Guri”, “Brejo da Cruz”, “Uma menina”, etc.), seja através das ricas modulações de que se reveste a ironia” (idem), como em “Mulheres de Atenas”. Adélia desenvolveu, em outra oportunidade, ainda, a vertente *canções de repressão*, todavia, por acreditarmos que se consolidou certa memória inoportuna sob esta vertente, como se ela eclipsasse toda a obra de Chico, preferimos por concentrarmo-nos sob as demais vertentes apontadas pela autora<sup>2</sup>.

O projeto autoral de Chico Buarque, neste sentido, estaria intimamente ligado à noção da *perda*, mas também fincado na crença (utópica?) de que o amanhã (melhor) virá. Esta percepção retoma as análises de Walnice Nogueira Galvão sobre “o dia que virá” no já citado ensaio *MMPB: uma análise ideológica* (1976). A ideologia do “dia que virá” estaria calcada, assim, na esperança de que, apesar da fratura de 1964, viria o dia do encontro celestial do povo com sua liberdade, igualdade e fraternidade (“Faz escuro, mas eu canto”, o mote de Thiago de Mello é inevitável). Todavia, como já visto, 1964 representou um enterro daquele projeto de país, e não uma interrupção (passível de reconstrução, portanto). Neste sentido, a obra de Chico Buarque tomaria novos contornos a partir de 1968, ano de edição do AI-5, quando se escancarou não a ditadura, mas a irreversibilidade daquele sonho de país

---

<sup>2</sup> Refiro-me, como talvez o leitor tenha percebido, ao trabalho de doutoramento de Adélia, depois publicado em MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. Cotia: Ateliê editorial, 2002. O grande exemplo da categoria “canções de repressão” seria, por claro, a clássica “Apesar de você”, de 1970, censurada depois de lançada e posteriormente incluída no informalmente chamado “disco da samambaia”, de 1978. Acredito, como se verá, que a memória popular limitou Chico enquanto um autor engajado clássico, a exemplo da já citada “Apesar de você”, mas também da parceria com Gilberto Gil, também incluída no “disco da samambaia”, “Cálice”. Esta memória, como pretendo nas linhas que seguem, deve e precisa ser questionada, dado que a obra de Chico Buarque vai muito além do enfrentamento direto com o Regime, se tratando muito mais de um *sentido* de Brasil que os militares teriam ou interrompido ou enterrado.

vivido nos anos anteriores ao golpe. Já em seu terceiro *long-play*, lançado neste referido (e mitológico) ano, por meio de canções como “Carolina” (“Eu bem que avisei, vai acabar”), Chico apontava para o colapso. Todavia, vale destacar, apontava-se esse, frisa-se, mas ele não era narrado, vivido, experimentado. Tratava-se, assim, de uma constatação distanciada.

Tal observação é importante pois é justamente a partir dela que o Tropicalismo – especialmente aquele que se converteria na memória como “Tropicalismo oficial”, isto é, o de Caetano Veloso e seus afins<sup>3</sup> – realizaria sua implosão nesta cultura engajada. É sabido que a grande chave de ignição para a implosão tropicalista fora o longa-metragem *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Nas palavras de Caetano Veloso, “quando o poeta de *Terra em Transe* [Paulo Martins] decretou a falência da crença nas energias libertadoras do ‘povo’, eu, na plateia, vi não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim” (VELOSO, 2017, p. 137).

Em linhas gerais, o Tropicalismo buscava atualizar o momento histórico atravessado naquele instante: findo o sonho nacional-popular, como bem demonstram os dilemas e as vicissitudes do filme de Glauber, seria preciso construir (palavra essencial, diga-se) uma cultura para esta nova realidade (“Eu organizo o movimento / Eu oriento o carnaval / Eu inauguro o monumento no planalto central / Do país” – “Tropicália”). Ao se colocar como propositor da nova cena cultural, o Tropicalismo buscava empoderar corpos e mentes para melhor alocá-los no mundo estabelecido (ALAMBERT, 2012, p. 144), isto é, na nova realidade nacional gerada por 1964.

Refletindo a cena em que Paulo Martins, o intelectual orgânico de Eldorado, locação de *Terra em Transe*, anuncia a falência do projeto nacional-popular (e quiçá do Estado varguista), gritando aos borbotões após tapar a boca do líder sindical Jerônimo: “Isto é o povo! Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado!”, Caetano fará interessante síntese do momento histórico. Vale a pena a longa citação:

Vivi essa cena – e as cenas de reação indignada que ela suscitou em rodas de bar – como o núcleo de um grande acontecimento que cujo nome breve hoje lhe posso dar não me ocorreria com tanta facilidade então (e por isso eu buscava mil maneiras de dizê-lo para mim mesmo e para os outros): a morte do populismo. Sem dúvida,

---

<sup>3</sup> Por “Tropicalismo oficial” entendo aquele que não foi relegado ao ostracismo após a dissolução (oficial) do movimento com as prisões de Caetano Veloso e Gilberto Gil em dezembro de 1968, logo após a edição do Ato 5. Acredito, como buscarei desenvolver a seguir, que este “Tropicalismo oficial” se integrou ao espírito do novo (ou será velho, dado que retoma nosso arcaísmo?) tempo da experiência brasileira gestado por 1964 à medida que outro, nas ruínas do Tropicalismo, buscou criticar este processo/momento da cena brasileira. Como exemplo deste Tropicalismo periférico, pode-se citar a obra de Tom Zé e ex-integrantes do chamado grupo Música Nova, como Júlio Medaglia.

os demagogos populistas eram suntuosamente ridicularizados no filme: ali eles eram vistos segurando crucifixos e bandeiras em carro aberto contra o céu do Aterro do Flamengo, exibindo suas mansões de ostentoso mau gosto, participando das solenidades eclesíásticas e carnavalescas que tocam o coração do populacho etc.; mas era a própria fé nas forças populares – e o próprio respeito que os melhores sentiam pelos homens do povo – o que aqui era descartado como arma política ou valor ético em si. Essa hecatombe, eu estava preparado para enfrentá-la. E excitado para examinar-lhe os fenômenos íntimos e antever-lhe as consequências. Nada do que veio a se chamar de ‘tropicalismo’ teria tido lugar sem esse momento traumático (VELOSO, 2017, p. 128).

José Miguel Wisnik irá apontar que esta interpretação transforma Caetano, de Capitu em Brás Cubas, personagens caros à análise do crítico literário Roberto Schwarz, que lerá o processo como uma “adesão cínica e oportunista à desqualificação das forças populares” indo em direção a uma “dócil aceitação da ditadura” (WISNIK, 2012, s/p). Neste mesmo sentido, tergiversando a partir da passagem de Veloso, convém glosar o célebre ensaio de Schwarz *As ideias fora do lugar* em que esse, em síntese, aponta para como a cada momento de avanço, modernidade, superação, são repostos em nosso substrato elementos de nosso arcaico estruturante, que se pensavam vencidos (CEVASCO, 2014, p. 207). Recorrendo ao próprio ensaio,

Assim, posto de parte o raciocínio sobre as causas, resta na experiência aquele “desconcerto” que foi nosso ponto de partida: a sensação que o Brasil dá de dualismo e factício – contrastes rebarbativos, desproporções, disparates, anacronismos, conciliações e o que for – combinações que o Modernismo, o Tropicalismo e a Economia Política nos ensinaram a considerar (SCHWARZ, 2012, p. 21).

A citação ao Tropicalismo num ensaio que se passa, majoritariamente, no século XIX, não é à toa. Retomando a longa citação de Caetano, pode-se dizer que, em um momento no qual o horizonte de expectativas se via limitado, reduzido, este procura reavivá-lo por meio da inserção do que de mais ambíguo e arcaico havia no Brasil, à luz daquilo que havia vindo à tona com o golpe de 1964. O Tropicalismo, neste sentido, buscaria, ironicamente, atualizar nossa cena nacional via reposição daquilo que se pensava superado, como já visto, pelo nacional-desenvolvimentismo. Daí que o mesmo Roberto Schwarz diga, em interpretação de época, que, “sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a divisa entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração” (SCHWARZ, 2008, p. 89).

Em resumo, se Chico Buarque acreditava em uma possibilidade de reversão à ordem vigente até certa altura do campeonato, o Tropicalismo virá, de forma gritantemente niilista, demonstrar o triunfal enterro dos vencidos. Não à toa, que Chico realize uma transmutação em sua obra a partir de

*Construção* (1971), e se verta de passadista a utopista, na medida em que Caetano Veloso irá se tornar o nome oficial da cultura brasileira nos próximos anos, como se verá a seguir.

## O caminho percorrido

Numa espécie de elegia à passagem do tempo histórico, Fernando Novais e João Manuel Cardoso de Mello situaram magistralmente no texto *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna* (1998) as inflexões a que se submeteram o Brasil a partir de 1964. Convém relembrar um trecho interessante deste escrito:

O que estava em jogo, isto sim, eram dois estilos de desenvolvimento econômico, dois modelos de sociedade urbana de massas: de um lado, um capitalismo selvagem e plutocrático; de outro, um capitalismo domesticado pelos valores modernos da igualdade social e da participação democrática dos cidadãos [...]. Portanto, 1964 representou a imposição, pela força, de uma das formas possíveis de sociedade capitalista no Brasil (NOVAIS; MELLO, 1998, p. 618).

Chico Buarque, citado inclusive no texto de Novais e Mello, se tornaria na memória oficial aquele que lutou, em nome do povo, de um projeto de nação, pela libertação deste sequestro a que se submeteu a História do Brasil. Note-se que, ao falarmos em sequestro, estamos outra vez mais coadunando a noção de que 1964 representou uma interrupção, portanto passível de reversão, e não um enterro deste projeto de país. Sabe-se que o Regime Militar<sup>4</sup>, que perdurou de 1964 até 1985, reestruturou o país: sob fundo modernizante, reinseriu a moralidade, o nacionalismo ortodoxo à direita, e forjou um Estado de terror policial com vistas a eliminar, ou ao menos limitar, a atuação daqueles e daquelas que almejavam um país diferente deste remodelado pelo golpe.

Enquanto que Chico gozou de certa posição de destaque nesta cena resistente, é possível dizer que Caetano, ainda que tenha sido preso pelo Regime, e compelido ao exílio, passou ileso na memória oficial enquanto nome de enfrentamento ao Regime. Sim, é certo que o Tropicalismo visou a apontar os anacronismos que vieram à luz com 1964, como que obrigando a esquerda engajada da época a ver o que não queria enxergar: o novo povo que emergia. Assim como é certo que o escândalo tropicalista,

---

<sup>4</sup> Adotarei ao longo de todo o ensaio a terminologia Regime Militar para classificar os governos militares que estiveram à frente do país por vinte e um anos, a partir de 1964. A escolha se dá por acreditar que há uma disciplinarização do tempo histórico por este programa de governo que teve na agenda dos militares seu epicentro. Essa colocação, não anula, contudo, o caráter ditatorial destes governos, muito menos os colaboracionismos de civis nestes processos.



prezando pelo choque, assustou aqueles a que visava denunciar – daí que se explique a prisão de Caetano e Gil e o posterior exílio, por exemplo<sup>5</sup>.

Mas, afinal, a que espaço coube Caetano ocupar após o retorno do exílio, já que o caminho escolhido não foi o da resistência direta, caso de Chico? Vai aqui uma linha interpretativa: a preparação para a nova cena nacional. Ou melhor, a instauração e o duelo com essa. Vejamos: 1964 instaurou uma nova cena nacional, também ela obtusa, inflexível, ainda que modernizante. Caetano, ao dizer que a cena referida acima de *Terra em Transe* lhe anunciou novas tarefas, ousava se colocar em espaço de disputa da nova cena, e não em oposição à essa, caso de Chico. Alinhado com iniciativas como a do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, o *CEBRAP* (este contando com financiamento da Fundação Ford)<sup>6</sup>, Caetano se proporia a, a partir da nova cena estabelecida, disputar por espaços nessa, isto é, modelar a sociedade, enquanto que Chico estaria em resistência à essa. Não se quer dizer com isso que Caetano, a cultura cebrapiana etc., estavam a “negociar com o diabo”. Muito pelo contrário, estavam a buscar uma saída por dentro, cientes de que 1964 havia representado algo irreversível para nossa História e que, caso se desejasse que o estrago fosse menor que o calculado, seria preciso intervir diretamente. Neste sentido, ao realizar canções que não batiam de frente com o Regime, Caetano de forma alguma estava sendo apolítico, antes o inverso: estava moldando valores até então não intrínsecos à sociedade, ou seja, construindo uma alternativa à ordem moralizante oficial do Regime. Esta saída seria, todavia, liberal progressista, como se verá a seguir.

### **Chico, observador da barbárie**

Chegamos, pois, ao nosso objeto de análise. Após vinte e um anos de Regime Militar, enfim, desembarcamos em uma redemocratização, também ela feita pelo alto – para alguns, uma vingança liberal contra a modernidade autoritária dos militares, à luz da emergência do neoliberalismo mundo

---

<sup>5</sup> Como apontado em *Narciso em férias*, capítulo de *Verdade Tropical*, a prisão de Caetano e Gil fora motivada, oficialmente, pela denúncia do apresentador Randal Juliano, após show na Boate Sucata com Os Mutantes em que a trupe teria cantado o Hino Nacional em ritmo de Tropicália, profanando a bandeira nacional. Ver VELOSO, Caetano. **Narciso em férias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

<sup>6</sup> O CEBRAP fora criado por antigos professores universitários que, aposentados compulsoriamente no bojo do AI-5, resolveram manter a atividade intelectual com vistas à reconstrução do país. Dois de seus principais fundadores foram José Arthur Giannotti e Fernando Henrique Cardoso. O segundo, ainda em 1974, atuaria na campanha do então Movimento Democrático Brasileiro (MDB), pregando que se condenasse as experiências armadas, por exemplo, e evitando o enfrentamento direto com o Regime. O resultado seria uma vitória parcial do MDB no Congresso, abalando as sólidas estruturas da então Aliança Renovadora Nacional (ARENA), partido de sustentação do Regime. Anos depois, Fernando Henrique seria, como se sabe, eleito e reeleito presidente da República em primeiro turno, caso único, até o momento, em nossa última experiência republicana democrática.



afora. Dela, surge nossa questão fundamental: que país o povo brasileiro encontraria neste momento? Na visão de Caetano, seria o momento de efetivar uma construção feita ao longo dos árduos anos de Regime, isto é: ocupar os espaços oficiais, pois agora se o é permitido, e consolidar-se enquanto cultura política musical oficial do país. O caso de Chico Buarque seria, contudo, mais delicado. Como em sua visão, o país deveria ser reconstruído após anos de espoliação, numa tentativa de reversão ao espírito daqueles tempos de desenvolvimentismo à esquerda pré-golpe, constatou-se uma pedra no meio do caminho. Evocamos Marcelo Coelho, em artigo no qual analisa *Estorvo*, primeiro romance de Chico Buarque, que será discutido a seguir:

Se, nos países socialistas, a esquerda traiu o povo, o desespero com relação ao Brasil é inverso. De certo modo, o povo traiu a esquerda; o desespero, o rancor de Chico Buarque a partir dos anos 70, a referência não mais utópica, mas irônica, de suas canções depois dessa época significam, acima de tudo, a derrota que se abateu sobre um país que não se reconhece mais a si mesmo (COELHO, 1994, pp. 63 – 64).

Discorrer sobre a obra de Chico Buarque constitui tarefa delicada. Primeiro, pela sua dificuldade em se situar em relação ao tempo histórico, como já visto; segundo, pela variedade de sua produção. Penso ser preciso, para tal, lembrarmos-nos de uma crucial entrevista sua concedida a Fernando de Barros e Silva em 2004, já à luz do novo século e da rotinização da barbárie (termo que será definido posteriormente): “O que eu posso é refazer da melhor maneira possível o que já fiz. Não tenho como romper com isso” (BUARQUE *apud* BARROS E SILVA, 2009, s/p). Nesta mesma entrevista, sob a qual paira um ar de esgotamento intelectual, e na qual Chico comentou sobre a possibilidade da canção enquanto tal ter sido um fenômeno do século XX, como a ópera o teria sido no XIX, ao dizer que o que está à sua altura é refazer o que já fez, Chico aponta, indiscretamente, para a questão do povo em sua obra.

Em outras palavras, o que se quer dizer com isso é: i) aquele povo cantado em prosa e verso desde “Pedro Pedreiro” passou, acabou, e uma nova cultura de povo foi gestada durante os anos de Regime Militar; ii) este novo povo, hoje, representa a si próprio, ainda que com incoerências, como demonstrou Francisco de Oliveira em seu ensaio *Ornitórrinco*, escrito em 2003 em plena euforia lulista; iii) este novo povo, por representar a si próprio, dispensa o lugar de intelectual orgânico popular a que se colocava Chico até então. Daí que Chico pense em uma reformulação de sua obra, elemento que estudaremos a seguir por meio de algumas de suas canções e de *Estorvo*, primeiro e fundamental romance para compreensão de seu projeto intelectual.

De início, é preciso considerar que há uma relação essencial que Chico forja neste momento de sua obra: a relação do colapso com a cidade do Rio de Janeiro. A escolha não é ocasional, diga-se, pois foi neste Rio de Janeiro que se construiu, por exemplo, a modernidade musical brasileira (dentre outras vertentes). Foi, aliás, um tropicalista singular como Tom Zé quem percebeu isso em sua canção “Vaia de bêbado não vale”, em alusão a episódio em que João Gilberto, o nome máximo desta moderna tradição, fora vaiado em 1999. Cito a seguir alguns versos iluminadores desta canção:

Quando aquele ano começou, nas Águas de Março de 58,  
O Brasil só exportava matéria-prima  
Essa tisana  
Isto é o grau mais baixo da capacidade humana  
E o mundo dizia

“Que povinho retardado”  
“Que povo mais atrasado” [...]

A surpresa foi que no fim daquele mesmo ano  
Para toda a parte

O Brasil d’O Pato  
Com a Bossa Nova, exportava arte  
O grau mais alto da capacidade humana  
E a Europa assombrada:  
“Que povinho audacioso”  
“Que povo civilizado”

A relação com a cidade do Rio de Janeiro e seus subúrbios, seria melhor analisada, anos depois, em “Carioca” (1998), canção incluída em *as cidades* (1998) e, posteriormente, com o álbum *Carioca*, de 2006. Todavia, como nosso horizonte histórico neste momento é a virada dos anos 1980, consagrada no imaginário popular como a década “perdida”, mas também aquela em que o país reencontrou a democracia, como já visto, para os anos 1990, momento de reinserção do país, agora democratizado, quer nos certames internacionais, quer na tentativa (ambígua e dual) de superação dos espólios do Regime iremos nos deter sob produções presentes entre *Francisco* (1987) e *Paratodos* (1993).

Convém, outrossim, situar as zonas fronteiriças desta escolha. Com *Chico Buarque* (1984), há uma certa “despedida” da figuração canônica de Chico enquanto cantor de oposição ao Regime Militar. Este adeus, todavia, é feito com certa apreensão, como se denota em “Pelos Tabelas”, canção fundamental para se entender, por exemplo, *Estorvo* (“Ando com minha cabeça já pelas tabelas / Claro que ninguém se toca com minha aflição”) (o último verso nos leva a relembrar manchete do periódico

LGBT+ *Lampião da Esquina*, por ocasião da anistia, anos antes: “Anistia ampla etc., mas quem liga para os presos comuns?”). Por outro lado, compreendemos que a partir de *as cidades*, como o próprio Chico reconheceu em época, há uma maior elaboração de sua produção, o que o afasta dos grandes sucessos de outrora, o que não implica em uma impopularização de sua produção, já canonizada (BARROS E SILVA, 2004, p. 117).

Dentro do período escolhido, que engloba *Francisco* (1987), *Chico Buarque* (1989), *Chico Buarque Ao Vivo* (1990), o romance *Estorvo* (1991) e *Paratodos* (1993)<sup>7</sup>, cremos que singular contribuição se encontra presente em “Futuros Amantes”. Não só pelo deslocamento do tempo histórico, projetado num amanhã (que não veio, como já visto), mas também por dar continuidade à relação de deterioração do Rio de Janeiro (“E quem sabe então / O Rio será / Alguma cidade submersa / Os escafandristas virão / Explorar sua casa / Seu quarto, suas coisas / Sua alma, desvãos”). Por outro lado, há neste conjunto da obra, uma constatação de falência deste país sonhado, agora vivido, encarado, em oposição à situação previamente apontada de “Carolina”.

Não à toa que a canção contenha versos como “Sábios em vão / Tentarão decifrar / O eco de antigas palavras / Fragmentos de cartas, poemas / Mentiras, relatos / Vestígios de estranha civilização”. Convém analisar este conjunto: a tentativa de interpretação deste sonho perdido (“estranha civilização”, incompleta, que não veio<sup>8</sup>) será vã, ainda que feita por sábios, pois: i) o tempo haverá passado, e não será possível *sentir* aquele país que passou; ii) a vitória de 1964 teria sido tamanha, como visto, que teria moldado uma nova racionalização intelectual, a qual, inserida neste certame, seria

---

<sup>7</sup> Convém lembrar, ainda, o documentário/show *Chico, ou o país da delicadeza perdida*, lançado originalmente na França e disponibilizado no Brasil a partir de 2003. Neste, mesclam-se a apresentação que Chico realizava à época (1989) a impressões suas sobre a situação brasileira, sua origem familiar e tópicos da teoria de seu pai, Sérgio Buarque, como a noção de homem cordial. Aliás, não resisto à tentação de citar Paulo Arantes outra vez mais: em *live* realizada em 2020 junto ao filósofo Renato Lessa na qual este último se referiu à noção de certo *homo bolsonarus* para designar a espécie de animal político que gerou o bolsonarismo, Arantes acrescentou: “a passagem do homem cordial para o *homo bolsonarus* é a perda da sensibilidade”. Qualquer ligação à noção de “país da delicadeza perdida” não será infortuita. Conferir ARANTES, Paulo; LESSA, Renato; ROCHA, Camila. **Fascismo?** Mesa realizada por ocasião do Segundo Simpósio Direitas Brasileiras – Bolsonaro no poder (Eixo “Direitas, intelectuais e ideologias”). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KkUw1uZApa0&list=PLVlmW0UnR4BGmCqWnfWdII6Hgti0J69I&index=5>. Acesso em 09.03.2022.

<sup>8</sup> Vale lembrar fala de Paulo Arantes em que este comenta a astúcia brasileira em se chamar nossa experiência histórica como de “civilização” – noção corroborada, por exemplo, pela coleção dirigida pelo pai de Chico, Sérgio Buarque de Holanda, denominada justamente *História Geral da Civilização Brasileira*. Conferir ARANTES, Paulo Eduardo. **Por que filósofo hoje?** Palestra realizada no Colóquio Filosofia e Vida Nacional, 25 anos de *Um Departamento Francês de Ultramar*. São Paulo: FFLCH/USP, 2019. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=miZ\\_1r-smuM&t=6224s](https://www.youtube.com/watch?v=miZ_1r-smuM&t=6224s). Acesso em 09.06.2021. As contribuições de Arantes nesta conferência servem-se de inspiração para toda esta seção.

incapaz de denotar as peculiaridades desta “estranha civilização”. É justo apontar, neste sentido, que a postura adotada por Chico Buarque aqui se aproxima de uma postura quase que de esquecimento nostálgico deste momento de nossa história – o que não se traduz em niilismo: “Futuros amantes, quiçá / Se amarão sem saber / Com o amor que eu um dia / Deixei pra você”. Isto é, aquela herança continuará presente, mesmo que “sem saber”.

Em *Estorvo* (1991), por exemplo, há uma saturação de tempos históricos, em uma narrativa, tal qual em “Pelos Tabelas”, esquizofrênica<sup>9</sup>. Ao mesmo tempo que o Rio dos botecos frívolos e cheios de vida está presente (oposição que será questionada por Criolo na vertente do *rap*, anos mais tarde em relação a São Paulo: “Os bares estão cheios / de almas tão vazias” – “Não existe amor em SP”), há a emersão de um “Rio profundo”, em que crimes ocorrem em áreas de classe média à luz do dia e a espetacularização vence suas belezas naturais. Desse processo, Chico irá constatar um “novo povo”, que, como visto, se representa a si próprio: dá entrevistas para a televisão em troca de quinze minutos (segundos?) de fama enquanto forja emoções ante a delitos e tem sua relação social mediada pela mídia – “Aquele noite / Quem tava lá na praia viu / E quem não viu jamais verá / Mas se você quiser saber / A *Werner* gravou / E a *Globo* vai passar” (“Baticum”, parceria com Gilberto Gil).

Claro que haverá uma tentativa de inversão do processo, certa resistência, “Já mandei subir o piano pra Mangueira” (“Piano na Mangueira”, parceria com Tom Jobim). Contudo, parece ser em vão – “Sábios em vão...”. Valendo-se de uma metáfora de Wilson das Neves em “O dia que o morro descer e não for carnaval”, canção que já anuncia pelo nome a que se propõe, a realidade mais se aparenta com a deste anunciado dia em que

Ninguém vai ficar pra assistir o desfile final  
Na entrada rajada de fogos pra quem nunca viu  
Vai ser de escopeta, metralha, granada e fuzil  
(É a guerra civil)

Estando em situação muito semelhante à de uma guerra civil, Walter Benjamin escreveu, em 1933, seu ensaio “Experiência e pobreza”, no qual propõe a noção de barbárie positiva, fruto de autores

---

<sup>9</sup> Aqui, tomo emprestado a análise de Daniela Vieira dos Santos de “Pelos Tabelas”. Para a autora, que se vale de Fredric Jameson, “a experiência esquizofrênica é uma experiência da materialidade significativa isolada, desconectada e descontínua, que não consegue reconhecer sua identidade pessoal no referido sentido, visto que o sentimento de identidade depende de nossa sensação da persistência do eu e de mim através do tempo” (JAMESON, 1985, p. 22). A citação é presente em SANTOS, Daniela Vieira dos. “Pedro Pedreiro”, “Bye, Bye Brasil”, “Pelos Tabelas”: rumo ao colapso do tempo histórico. *Música Popular em Revista*, v. 2, pp. 82 – 109, 2014.

modernos como Brecht e Klee, que chocaria ante à barbárie negativa – “A tenacidade é hoje um privilégio de um pequeno grupo de poderosos, que sabe Deus não são mais humanos que os outros; na maioria bárbaros, mas não no bom sentido” (BENJAMIN, 1987, p. 119). À luz disso, é possível apontar para uma oposição que passa a se inserir no mais íntimo possível da obra de Chico Buarque: um bárbaro moderno, que se espanta com a barbaridade retrógrada.

Esta percepção irá alcançar seu ápice em *Estorvo*. A sensação de despossuir algo antes possuído, a impotência diante do cortejo triunfal dos vencedores, a aliança dos vencidos com seus dominadores, um país que, como já visto, não reconhece a si mesmo pelos olhos daquele que seria um representante de sua gente. Numa das passagens mais brilhantes do livro, em uma metáfora para esta situação interna vivida por Chico, o narrador dirá “Vejo a multidão fechando todos os meus caminhos, mas a realidade é que sou eu o incômodo no caminho da multidão” (BUARQUE, 2004, p.115). Isto é, a redução do horizonte de expectativas por seu próprio povo, somada à uma sensação de ser, sua própria condição, um estorvo – “o deleite de descobrir devagar o que já é coisa escancarada” (ibidem, p. 112). Convém acrescentar a este niilismo interno, um niilismo externo: para Roberto Schwarz, o movimento que Chico realiza em *Estorvo* é o de escancarar que o Brasil havia se tornado uma “sociedade sem classes, sob o signo da delinquência” (SCHWARZ, 1999, p. 179).

Por último, convém lembrar outra canção deste período aqui analisado, “Bancarrota Blues”, parceria com Edu Lobo presente em *Francisco*, feita em 1985 para *O Corsário do Rei*. Há ali uma elegia deste Brasil profundo em que “Só Jesus salva” (BUARQUE, 2004, p. 28): “Uma fazenda / Com casarão / Imensa varanda / Dá jerimum / Dá muito mamão / Pé de jacarandá”, isto é, meu éden tropical”, herança dos pais possivelmente, que é colocado para venda após a falência (outra palavra fundamental) do proprietário. Acontece que em meio às mil maravilhas do mundo tropical, somam-se “Muita mulher pra passar sabão / Papoula pra cheirar / [...] Negros quimbundos / Pra variar / Diversos açoites/Doces lundus”.

Esta associação entre belezas naturais e nosso passado escravocrata nos transporta novamente à síntese feita por Maria Elisa Cevasco do ensaio *As ideias fora do lugar*, de Roberto Schwarz: em momentos de avanço de nossa história, como seria, aliás, a redemocratização de 1985, elementos de nosso arcaico estruturante que se pensavam superados por estes “saltos históricos”, reaparecem (CEVASCO, 2014, p. 207). Quando pensávamos reencontrar o futuro que nos havia sido relegado,

nada mais sutil que a postura de Chico Buarque em retomar estes elementos para apontar que, no mote de Millôr Fernandes, ainda haveria muito passado pela frente<sup>10</sup>.

Em resumo, é possível dizer que Chico sente-se em um não lugar, não reconhecendo mais seu próprio povo naquilo que forjara anos antes. Será possível falar em se sentir um exilado dentro de sua própria condição de intelectual orgânico? Quem dará a resposta será Caetano Veloso.

### Caetano e as sofisticas da assimilação<sup>11</sup>

De acordo com Aristóteles, um sofisma é um falso argumento, que pode ser identificado pelo fato de parecer ser válido, mas não o ser, “como também aqueles que, embora sendo válidos, só em aparência são apropriados à coisa em questão” (ARISTÓTELES, 1983, s/p). A partir de tal pressuposto, retomemos ao ponto do qual havíamos parado no item anterior: a questão do intelectual orgânico se sentir um estrangeiro em sua pátria, o Brasil redemocratizado de 1985. Esta premissa nos leva imediatamente a uma canção de Caetano Veloso chamada justamente “O Estrangeiro”, gravada em *Estrangeiro* (1989). Analisemo-la.

A canção, parte de um álbum gravado majoritariamente nos Estados Unidos, se inicia com uma série de enumerações das impressões de intelectuais e artistas sobre a Baía de Guanabara, imagem máxima, junto à concretização de Brasília, da modernidade brasileira. Até que surgem os seguintes versos: “Mas ao mesmo tempo era bela e banguela a Guanabara / Em que se passara passa passará o raro pesadelo / Que aqui começo a construir sempre buscando o belo e o amaro”. Há algo de podre no reino da Tropicália. Vejamos: a imagem da Guanabara ainda que bela é banguela e há uma onipresença de tempos históricos num pesadelo que o cancionista irá narrar. Seguindo parcialmente a interpretação de Guilherme Wisnik, trata-se de um “moto-perpétuo que vai sendo tensionado de modo crescente pela sujeira ruidosa das guitarras e pelos motivos dobrados dos teclados” (WISNIK, 2005, p. 18).

Mas afinal, o que é o pesadelo a ser narrado? Para Wisnik, trata-se do “desaparecimento do motor criativo e ideológico da arte surgida no ambiente contracultural dos anos 60, que originou o movimento *hippie*, o tropicalismo, a rebeldia do *rock* e as agitações estudantis em maio de 68 em Paris”

---

<sup>10</sup> Fugindo ao nosso objeto temporal, é preciso dizer que Chico Buarque irá retomar, no auge do progressismo lulista, esta relação com o passado escravocrata na canção “Sinhá”, incluída em *Chico* (2011).

<sup>11</sup> Devo a expressão “sofisticas da assimilação” ao ensaio de mesmo título de Paulo Arantes em ARANTES, Paulo Eduardo. **Sofisticas da assimilação**. In: \_\_\_\_\_. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004, pp. 191 – 220.

(ibidem, p. 17). Perceba-se a apropriação dos discursos: se aquele Brasil pré-1964 produziu a utopia, também ela libertária, ainda que em outra chave, do horizonte buarqueano, é aquele Brasil pós-1964, portanto já presente na nova cena nacional, que irá gerar, no caso brasileiro, uma radicalização das expectativas que, se por um lado desembocará na luta armada, de outro levará a contracultura, etc – experiências, frisa-se, que possuíam suas contraditórias afinidades em comum. Na visão de Wisnik, contudo,

Ora, a deflagração do movimento tropicalista foi a expressão vigorosa e radical de uma situação de choque entre a onda libertária dos anos 60 e o endurecimento da ditadura militar no país, sob o pando de fundo de um crescimento econômico mundial. E mais: alimentou-se de uma situação de aguerrida polarização ideológica no campo cultural, no horizonte do florescimento de uma cultura *pop* internacional que embaralhava as noções de ‘originalidade’ e ‘redundância’ antes atribuídas de modo estanque aos campos do erudito e do popular. No texto ‘pós-utópico’ já mais do que desenhado na passagem dos anos 80 para os 90, era o avesso desse quadro que se havia cristalizado (ibidem, p. 17).

Ainda que possua seu mérito, parece-nos que Wisnik recai em uma contradição fundamental: a dita “onda libertária dos anos 60” fora fruto dos chamados “anos gloriosos” do capitalismo pós-guerra, enquanto o Regime Militar fora a resposta do grande capital às tentativas de afirmação do Brasil, quer na cena nacional, quer na internacional. Neste sentido, o Tropicalismo é muito mais fruto de 1964 que desta assim denominada “onda libertária”. Mais: o Tropicalismo repõe na cena intelectual, contrapondo-se ao projeto em gestação de Chico Buarque, elementos temáticos de nosso arcaísmo fundacional. Em outras palavras, o sonho findo que Chico constata em “Carolina”, vive em *Estorvo* (1991) e escancara em *Essa Gente* (2019), é a realidade na qual se insere o Tropicalismo. Ele existe justamente pela onipresença deste pesadelo narrado em “O Estrangeiro”. Como pode então Caetano se sentir um “estrangeiro” nesta cena, se fora ele o encarregado a cumprir este *telos* – vale lembrar a passagem já citada de *Verdade Tropical*: “quando o poeta de *Terra em Transe* [Paulo Martins] decretou a falência da crença nas energias libertadoras do ‘povo’, eu, na plateia, vi não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim” (VELOSO, 2017, p. 137)?

Retomando a análise do “pesadelo” de Caetano em “O Estrangeiro”, este ouvirá “as vozes” lhe dizerem “Num duplo som / Como que sampleados num sinclavier”:

(É chegada a hora da reeducação de alguém  
Do Pai, do Filho, do Espírito Santo, amém  
O certo é louco tomar eletrochoque  
O certo é saber que o certo é certo



O macho adulto branco sempre no comando  
E o resto é o resto, o sexo é o corte, o sexo  
Reconhecer o valor necessário do ato hipócrita  
Riscar os índios, nada esperar dos pretos)

Pode-se depreender deste excerto que há uma reposição de nossos arcaísmos (e de nossas mentalidades arcaicas, sobretudo) justamente naquele que seria o momento do reencontro do povo com o futuro deste que era para ser justamente o país do futuro. Todavia, convém lembrar que como para os tropicalistas 1964 havia representado um enterro, e não uma interrupção, esta realidade escancarada em “O Estrangeiro” fora corrente durante os anos do Regime Militar (“O certo é saber que o certo é certo”). A questão que se coloca, portanto, é: por que Caetano fora se sentir um estrangeiro (“E eu, menos estrangeiro no lugar que no momento”) se sabia muito bem que esta era a realidade de país que estava predestinada a sê-la ao menos desde 1964? Um sofisma da assimilação desta nova realidade, na chave do que Aristóteles diz?

Pensamos que talvez não seja preciso ir tão longe: Caetano possui um projeto muito claro de progresso do país (“Vejo uma trilha clara pro meu Brasil, apesar da dor” – “Nu com a minha música”). Como vimos, ele se coloca como propositor nesta nova cena de barbaridade que 1964 instaura, justamente porque acredita que o é preciso constatá-la para alterá-la. Repetimos a pergunta: por que então se sentir um estrangeiro se já era muito bem sabido que nosso destino era esse, diferentemente de Chico, para o qual havia uma esperança de reversão e que apenas neste momento histórico analisado percebe sua irreversibilidade?

Aponto a seguir dois caminhos: o primeiro é o de que Caetano, como visto, não deixa de ver uma “trilha clara” para o Brasil, “apesar da dor”. Isto é, possui um projeto redentor para o país, um projeto de esperança, que por ora não se vê possível. Daí que se sinta um estrangeiro, só poderia demonstrar um niilismo à estrangeiro, para o qual o arcaísmo não será superado pelo moderno, ainda que se acredite no oposto, ao menos neste momento histórico. Uma outra possibilidade de resposta será encontrada em “Fora da ordem”, canção que abre seu álbum seguinte, *Cicurladó*, de 1991. Logo de início, canta Caetano: “Vapor barato / Um mero serviçal / Do narcotráfico / Foi encontrado na ruína / De uma escola em construção / Aqui tudo parece / Que era ainda construção / E já é ruína”. Em outras palavras, Caetano está a reafirmar que 1964 representou um enterro – o que se construía já é ruína, acabou. Mais: o que estava em construção era uma escola, a qual, incompleta, verteu-se em ruína, remetendo novamente à noção da construção nacional interrompida, para falar com Arantes

(ARANTES, 2004, p. 28). Não obstante: o que se encontrou foi “Um mero serviçal / Do narcotráfico”, voltando a aludir ao submundo que Chico Buarque explorou em *Estorvo*, por exemplo.

Todavia, “E o cano da pistola / Que as crianças mordem / Reflete todas as cores / Da paisagem da cidade / Que é muito mais bonita / E muito mais intensa / Do que no cartão-postal”. Aqui, talvez, possamos retomar “O Estrangeiro”: a cidade não deixa de ser bonita (a Baía de Guanabara é bela, apesar de banguela), e, antes, intensa em contrapartida à noção de apenas beleza que os cartões-postais (vendidos no estrangeiro?) revelam. É neste sentido que pensamos ser oportuno lembrar a noção de Daniela Vieira dos Santos de “projeto dadivoso” na obra de Caetano Veloso: este projeto intelectual seria aberto, voltando àquilo que a autora chama de “internacional-popular”, em oposição à ideia de “nacional-popular” (SANTOS, 2015, p. 62).

Ainda para esta autora,

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 pastiche (ibidem, p. 62).

Seja como for, é possível: i) apontar a incoerência de Caetano ao se apontar como um estrangeiro no momento de materialização daquilo que se sabia que viria, ainda que não nestes termos, com 1964; ii) denotar que Caetano, dentro de seu *projeto dadivoso*, aponta para o colapso da modernidade brasileira, sem deixar de apostar que, apesar de – e deste – fundo de poço sairá uma redenção para a sociedade e o ente Brasil – “Pletora de alegria / Um show de Jorge Benjor / Dentro de nós / É muito, é grande / É total”, ainda que haja algo “fora da ordem / Fora da nova ordem mundial”.

\*\*

Analisamos, até aqui, duas canções de Caetano Veloso, de modo a apontar como no colapso da modernidade à brasileira, Caetano constata nossa cena profunda – nossos elementos arcaizantes – sem contudo aceitar que o Brasil se limite a isso – seja, em última instância, isso – diferenciando-se de Chico neste sentido. Todavia, neste mesmo momento, Caetano abre um novo filão de sua produção – ou melhor, retoma-a –: a de intelectual intérprete do país. Esta noção atingirá seu auge com *Verdade Tropical*, livro que o inserirá definitivamente em um cânone de livros de *formação* do Brasil (WISNIK,

2005, p. 121) no momento em que este, como visto, se tornou o nome oficial da cultura brasileira (fora citado, inclusive, no discurso de posse de FHC em 1995)<sup>12</sup>. Todavia, no que concerne ao nosso recorte histórico aqui trabalhado, é importante salientar a *Conferência no MAM* (1993), primeiro esboço de (re)atualização do Tropicalismo, bem como de um balanço/justificação histórica sua – processo esse que seria retomado no mesmo ano com o álbum *Tropicália 2*, feito em parceria com Gilberto Gil, que será analisado a seguir.

Na referida conferência, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro por ocasião do evento Enciclopédia da Virada do Século/Milênio, Caetano irá se referir ao Tropicalismo como uma verdadeira descida aos infernos (VELOSO, 2004, p. 310), isto é, àquilo de mais profundo e com maior periculosidade do substrato brasileiro. Falando em tom de profecia utópica, como anunciou (ibidem, p. 310), o cancionista, agora vertido em intelectual (que sempre fora), argumentará que o Tropicalismo constituiu um movimento de “dor sem esperança” (ibidem, p. 313) que se encontraria exemplificada em versos como o de “Tropicália” “uma criança sorridente, feia e morta estende a mão”.

---

<sup>12</sup> Para uma análise detalhada de *Verdade Tropical*, conferir SCHWARZ, Roberto. **Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo**. In: *Martinha versus Lucrécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 52 – 110. Convém lembrar as afinidades eletivas entre Caetano Veloso e Fernando Henrique Cardoso. Ambos críticos do populismo à esquerda pré-golpe do qual se irromperam uma série de manifestações culturais caras à Chico Buarque, por exemplo, diagnosticaram sabiamente uma falência deste projeto nacional. Em FHC, cremos, na chave do que diz Roberto Schwarz, que este processo atinja seu ápice com *Empresário industrial e desenvolvimento econômico*, livro escrito às vésperas e sob a pressão de 1964. Ali, Fernando Henrique é claro ao dizer que “no que dependesse da burguesia industrial, que era quem pesava mais na balança, o rumo estava tomado: ‘satisfeita com a condição de sócio menor do capitalismo ocidental e de guarda avançada da agricultura’ ela renunciara a tentar a ‘hegemonia plena da sociedade’” (SCHWARZ, 1999, pp. 98 – 99). Neste sentido, assim como Caetano Veloso, Fernando Henrique compreenderia 1964 como um enterro – não custa lembrar que em seu discurso de posse como presidente da República afirmou que seu governo simbolizaria o “enterro do Estado varguista”. Encerrando o supracitado livro com a questão “subcapitalismo ou socialismo?”, do qual o primeiro saiu vencedor com 1964, FHC, assim como Caetano, compreende ser necessário intervir neste “subcapitalismo” para que se construa algum projeto nacional para o país. Roberto Schwarz sustentará no ensaio “Um seminário de Marx” a tese de que, constatado o caráter de subserviência da burguesia brasileira ao capital internacional, e, no bojo da globalização, Fernando Henrique não medirá esforços para inserir o Brasil nesta cena do capitalismo globalizado (e neoliberal). O que não se esperava, talvez, era que isto, enquanto projeto nacional, anularia qualquer projeto nacional. Conferir SCHWARZ, Roberto. **Fim de século**. In: *Sequências Brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Não à toa que, como visto, Caetano intensifique neste momento sua atuação internacional em sua produção, como se vê em *Circuladô Vivo* (1992).

Retomando a análise de Daniela Vieira dos Santos sobre o Tropicalismo, vale citar a noção de *luto tropicalista*:

Segundo Freud, tanto o luto quanto a melancolia decorrem de uma sensação de perda objetiva (de uma “pessoa querida”) ou abstrata (“pátria, liberdade, ideal”). Ao contrário da melancolia, o luto não apresenta um estado patológico, pois será superado. A perda do luto é reconhecível, enquanto na melancolia não se tem consciência do que ‘realmente morreu’ a partir de sua perda<sup>13</sup> (SANTOS, 2020).

Neste sentido, o *luto tropicalista* estaria ligado a uma necessidade de superação das matizes culturais pré-golpe, em especial a bossa nova, símbolo máximo da moderna musical popular brasileira, pois sua realidade fundante já era inexistente – havia sido cortada por 1964. Ainda Daniela Vieira:

Tais canções [“Saudosismo”, “Eles” e “A voz do morto”] resumem a ideia de “linha evolutiva” colocada pelo compositor, a qual se realiza no luto de uma tradição musical moderna que, para o artista, deveria ser superada para que a ‘linha’ continuasse a se estender por meio do seu projeto (pós?) moderno de reatualização da canção popular brasileira (ibidem).

O que queremos dizer com esta digressão sobre o *luto tropicalista* é que, ao falar em “dor sem esperança” (VELOSO, 2004, p. 313), Caetano está se referindo a uma fase específica de seu processo de luto: momento em que o horizonte de expectativas é rebaixado (como aquele em que proferiu a conferência!) e não se há luz para um futuro melhor. Todavia, o futuro era presente e era preciso mudar essa realidade, daí que esta condição de *luto* seja vertida em intervenção, especialmente a partir de seu retorno do exílio, em 1972, auge do Regime Militar. Esta sensação de derrota seria resumida, diga-se, no seguinte trecho da mesma conferência: “na minha canção [“Tropicália”] eu descrevia um monstro e que esse monstro confirmara sua monstruosidade agredindo a mim, era algo que à medida que ia acontecendo ia-se-me tornando mais fascinante que irritante” (ibidem, p. 315).

Neste sentido, o monstro – o mesmo do pesadelo de “O Estrangeiro” – era constatado, e vivido pelo próprio cancionista em seu exílio. Daí que, retornando à questão proposta anteriormente, se estranhe que Caetano se sinta um estrangeiro em sua terra, pois fora ele o primeiro a constatar que este substrato vencera com 1964, apesar do caráter modernizante do Regime. E que, com a desburocratização neoliberal, viria à tona no Brasil redemocratizado de *Estrangeiro* e *Circuladô*. Mais

---

<sup>13</sup> Daniela está glosando, aqui, a obra FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: CosacNaify, 2011.

adiante, Caetano aludirá à Jorge Benjor para apontar como esse “é o homem que habita o país utópico trans-histórico que temos o dever de construir e que vive em nós” (ibidem, p. 321) – o que justifica a plethora de alegria que causa um show de Jorge Benjor em “Fora da Ordem”.

Mas o que seria este país utópico, nossa salvação redentora? Caetano fará sinalizações que vão de encontro ao que pensava o então Ministro da Fazenda de Itamar Franco, FHC. Um trecho é singular dessa oposição aos elementos arcaicos estruturantes do país e da abertura proposta ao globo no momento de sacralização do neoliberalismo globo afora:

Às vezes algumas afirmações instigantes de Ariano Suassuna sobre o Brasil a mim me soam aparentadas com a famosa frase de Salazar: “prefiro ver Portugal pobre do que Portugal diferente”. Ao contrário, eu penso que o Brasil deve tornar-se o mais diferente de si mesmo que lhe for possível, para encontrar-se (ibidem, p. 323).

Mais adiante, Caetano falará em “cubanização do Brasil”, que estaria no jogo com o ambiente revolucionário dos anos 1960: “mas o fato é que nos impediram – e nós mesmos, afinal, nos negamos – esse caminho” (ibidem, p. 324). Vale chamar a atenção para como Caetano fala na linguagem dos vencidos, reforçando a noção de *there is no alternative* (TINA), metáfora utilizada para justificar as agressões neoliberais aos direitos conquistados durante os trinta anos gloriosos do capitalismo (1945 – 1975) entre os países desenvolvidos. À luz disso, será categórico ao afirmar que não precisaríamos ser originais (ibidem, p. 325), em uma negação daquilo que poderia ser nossa salvação, sob a égide de Chico Buarque.

Caetano fará, neste sentido, uma defesa do Tropicalismo por ter colocado a arte brasileira, suas vanguardas etc., no caminho para o desenvolvimento, e, conseqüentemente, seu aprimoramento. Vale a pena a longa citação:

Mas o que eu espero do Brasil é uma revolução na história do traje, pontuada por algumas personalidades, mas de força coletiva. Uma das razões por que eu gosto de manter uma produção de canções “de massa” é a vontade de reequilibrar a média da criação *pop* brasileira a cada passo, em detrimento de um possível afastamento para pesquisar algo fundador. É como se fosse um não-querer estar demasiado à frente, ou acima ou à margem. [...] para mim, é irresistível: o fato de uma canção como “Filhos de Gandhi”, de Gil, ter desencadeado, *por sua beleza específica*, uma avassaladora mudança da postura do negro na cidade da Bahia, fazendo renascer aquele afoxé quase extinto e multiplicando o surgimento de outros, é, para mim, motivo de grande importância como sugestão de para onde dirigir a ambição. [...] A versão tropicalista levou ao Egito dos blocos, à regeneração do mercado de música popular no Brasil, à elevação do nível intelectual de sua produção e sua crítica, a um outro tipo de diálogo com os estrangeiros (ibidem, p. 327).

Como então explicar que, considerando o Tropicalismo o grande vencedor da história e negando, tendo dificuldade em aceitar o colapso de nossa modernidade, Caetano, junto à Gil, em momento de rememoração e inscrição histórica do Tropicalismo nos anais de nossa História, resolvam olhar em tom de denúncia para este substrato? Falamos do rap “Haiti”, que abre o álbum *Tropicália 2*, feito em parceria com Gil justamente para se comemorar os vinte e cinco anos do Tropicalismo. De acordo com Acauam Silvério de Oliveira, há uma diferença crucial entre “Haiti” e a forma clássica do rap, que seria consagrada anos depois, por exemplo, em *Sobrevivendo no inferno*, dos Racionais MC’s, como se verá a seguir. Com a palavra, Acauam:

No interior deste projeto, “Haiti” será um rap que aponta criticamente nossas mazelas, ao mesmo tempo que vislumbra certo horizonte redentor, cuja efetivação, por ora, escapa. Ou seja, um projeto de rap que contenha em si algo do “grande poder transformador” do samba. Trata-se da tentativa mais radical e bem realizada da obra do cancionista de compor uma variação de rap que siga na trilha da tradição mestiça dos encontros culturais. [...] Talvez por isso os raps de Caetano sigam um caminho distinto, buscando muito mais contrapor sua visão utópica ao até então fechado universo do *hip hop*, do que construir uma síntese (OLIVEIRA, 2015, pp. 140 – 141).

Ainda seguindo a linha analítica de Acauam<sup>14</sup>, é preciso situar a inflexão que “Haiti” simboliza: vinte e cinco anos depois do Tropicalismo, o Brasil aparentava fracassado e o futuro não veio. Como já visto, na obra de Caetano Veloso há a esperança pela redenção de maneira singular, o que não impede a crítica à situação social vivida. O Tropicalismo fracassou? Focalizando suas canções pós-tropicalistas, sobretudo a partir de *Qualquer coisa* (1975), em que há uma elegia às liberdades individuais, voltando-se outra vez mais a um público de classe média, os tropicalistas teriam se esquecido do que vai além deste espectro social? A posição de observadores da barbárie, na concepção benjaminiana já apresentada, que se constrói em “Haiti” parece confirmar esta percepção (“Quando você for convidado pra subir no adro da fundação / Casa de Jorge Amado / Pra ver a fila de soldados, quase todos pretos / Dando porrada na nuca de malandros pretos...”). Os bárbaros positivos constataam a barbárie negativa. Que fazer?

---

<sup>14</sup> Esta seção se vale das contribuições de Acauam Silvério de Oliveira feitas em OLIVEIRA, Acauam Silvério de. **“Haiti” e o projeto de rap mestiço**. In: *O fim da canção? Racionais MC’s como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). São Paulo: FFLCH/USP, 2015, pp. 134 – 207.

A solução passa, cremos, por uma indiferença em relação ao narrado. Isto é, sua constatação, ela por si feita em tom de denúncia, não leva a uma intervenção pela mudança – temática cara ao *rap*. O acontecimento observado por brancos intelectualizados no adro da fundação Casa de Jorge Amado gera um mal-estar, por claro, que não lhes impede a continuidade de suas atividades. Será? (“E quando ouvir o silêncio sorridente de São Paulo / Diante da chacina”). Apoiamo-nos, aqui, na constatação de Celso Favaretto sobre a dicção de Caetano, válida para a análise de “Haiti”:

Através do procedimento narrativo, as descrições dos problemas sociais e políticos, nacionais ou internacionais, misturavam-se a índices de cotidianidade vivida por jovens de classe média, perdendo, assim, o caráter trágico e agressivo. A tranquilidade do acompanhamento dos Beat Boys e da interpretação de Caetano reforçava tal neutralização, surpreendendo um público habituado a vibrar com declarações de posição frente à miséria e à violência (FAVARETTO, 2000, pp. 20 – 21).

### **Epílogo: a frátria orfã<sup>15</sup>**

Como se viu ao longo deste estudo, o desenvolvimentismo tornou-se uma ideia para a qual não havia dinheiro (SCHWARZ, 1999, p. 158) e nossa cena modernizante, já agonizante de democracia desde 1964, colapsou no momento em que o Brasil reencontrou a democracia. Vimos ainda, que Chico Buarque e Caetano Veloso, dois dos maiores intelectuais da instituição sociocultural, para falar com Marcos Napolitano outra vez, da MPB, incomodaram-se com esta situação. Se o primeiro passou a revisitar o sentido de sua obra e a denunciar a barbárie, o segundo buscou se inserir nesta cena para alterá-la. Em estética, o capitalismo passou a empilhar vitórias (ibidem, p. 162), de modo a reificar a virada pós-moderna de 1968, no Brasil representada, por exemplo, pelo Tropicalismo.

Repercutindo a tese de Robert Kurz da qual tomamos emprestado parte do título deste escrito, para o qual as sociedades em colapso são ditas “pós-catastróficas” (idem, ibidem, p. 160), realidade brasileira no período aqui estudado, Roberto Schwarz dirá:

O “colapso da modernização”, que consiste exatamente na sequência de arregimentação profunda e fracasso, para o autor já é um fato nestas sociedades, ao passo que a normalidade passou a não ser mais que um verniz. [...] Se for assim, o que está na ordem do dia não é o abandono das ilusões nacionais, mas sim a sua *crítica especificada*, o acompanhamento de sua desintegração, *a qual é um dos conteúdos reais e momentosos de nosso tempo* (ibidem, p. 160) (grifos nossos).

---

<sup>15</sup> O título desta seção tomamos emprestado das contribuições de Maria Rita Kehl em KEHL, Maria Rita. **Radicais, raciais, racionais: a grande frátria do rap na periferia de São Paulo**. *São Paulo em perspectiva*. 13(3), 1999.



Mas, a fim de contas, neste certame intelectual, em que lugar fica o povo, afinal, o grande objeto desta história toda? Resposta crucial deu o grupo paulista de *rap* Racionais MC's, os quais, eles próprios, representam uma colossal fratura em tudo que analisamos neste texto. Com “Gênesis”, segunda faixa do ontológico álbum *Sobrevivendo no inferno* (1997), encerramos este artigo com uma pitada de impotência e outra de intervenção:

Deus fez o mar, as árvore, as criança, o amor.  
O homem me deu a favela, o crack, a traiagem, as arma, as bebida, as puta.  
Eu? Eu tenho uma Bíblia véia, uma pistola automática e um sentimento de [revolta.  
Eu tô tentando sobreviver no inferno.

### Referências

- ALAMBERT, Francisco. **A realidade tropical**. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.º. 54, 2012, pp. 139 – 150.
- ARANTES, Paulo Eduardo. **1964**. In: *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo editorial, 2014, pp. 281 – 314.
- \_\_\_\_\_. **A fratura brasileira do mundo: visões do laboratório brasileiro da mundialização**. In: *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad (Coleção Baderna), 2004, pp. 25 – 78.
- ARISTÓTELES. **Tópicos/Dos argumentos sofisticos (Coleção Os Pensadores)**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BARROS E SILVA, Fernando de. **Chico Buarque (Coleção Folha Explica)**. São Paulo: Publifolha, 2004.
- \_\_\_\_\_. **O fim da canção (em torno do último Chico)**. *Serrote*, n.º. 3, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza**. In: *Obras escolhidas (volume I). Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 114 – 119.
- BUARQUE, Chico. **Estorvo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Modernização à brasileira**. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.º. 59, 2014, pp. 191 – 212.
- COELHO, Marcelo. **Estorvo**. In: *Gosto se discute*. São Paulo: Ática, 1994, pp. 61 – 65.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. Cotia: Ateliê editorial, 2000.
- FURTADO, Celso. **Brasil, construção interrompida**. São Paulo: Paz & Terra, 1992.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **MMPB – Uma análise ideológica**. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, pp. 93 – 119.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernidade e sociedade de consumo**. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, p. 16 – 26, jun. 1985.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Lirismo e resistência de Chico Buarque**. *Cult*, ano VI, n°. 69. São Paulo: Editora 17, 2003, p. 54-59. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/lirismo-e-resistencia-de-chico-buarque/>. Acesso em: 15.fev.2022.

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

NOBRE, Marcos; ZAN, José Roberto. **A vida após a morte da canção**. In: *serrote*, n°. 06, nov. 2010.

NOVAIS, Fernando Antonio; MELLO, João Manuel Cardoso de. **Capitalismo tardio e sociabilidade moderna**. In: SCHWARCZ, Lília K. M. (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. **O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). São Paulo: FFLCH/USP, 2015.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artista da Revolução, do CPC à Era da TV**. São Paulo: Editora da Unesp, 2014.

SANTOS, Daniela Vieira dos. **A formalização da derrota: sobre “Eles” e “A voz do morto”, de Caetano Veloso**. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n°. 61, p. 56 – 81, ago. 2015.

\_\_\_\_\_. **O luto tropicalista em Caetano**. *A terra é redonda*, 2020. Disponível em: [https://aterraeredonda.com.br/o-luto-tropicalista-em-caetano/?doing\\_wp\\_cron=1646860518.6270580291748046875000](https://aterraeredonda.com.br/o-luto-tropicalista-em-caetano/?doing_wp_cron=1646860518.6270580291748046875000). Acesso em: 09.03.2022.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política, 1964 – 1969**. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 70 -111.

\_\_\_\_\_. **As ideias fora do lugar**. In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: 34/Duas Cidades, 2012, pp. 09 – 32.

\_\_\_\_\_. **Sequências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. **Conferência no MAM**. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*. [4 | 5]. São Paulo: p. 307 – 329, 2004.

WISNIK, Guilherme. **Caetano Veloso (Coleção Folha Explica)**. São Paulo: Publifolha, 2005.

WISNIK, José Miguel. **Versus**. *O Globo*, 28.abr.2012.

### Referências discográficas

BUARQUE, Chico. **Chico Buarque de Hollanda, vol. 1**. São Paulo: RGE, 1966. LP.

\_\_\_\_\_. **Chico Buarque de Hollanda, vol. 3**. São Paulo: RGE, 1968. LP.

\_\_\_\_\_. **Chico Buarque de Hollanda, vol. 4**. Rio de Janeiro: Phillips, 1970. LP.

\_\_\_\_\_. **Construção**. Rio de Janeiro: Phillips, 1971. LP.

\_\_\_\_\_. **Meus caros amigos**. Rio de Janeiro: Phillips, 1976. LP.

\_\_\_\_\_. **Almanaque**. Rio de Janeiro: Ariola, 1981. LP.

- \_\_\_\_\_. **Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Barclay, 1984. LP.
- \_\_\_\_\_. **Francisco**. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1987. LP.
- \_\_\_\_\_. **Chico Buarque**. Rio de Janeiro: BMG, 1989. LP.
- \_\_\_\_\_. **Chico Buarque Ao Vivo – Paris, Le Zenith**. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1990. LP.
- \_\_\_\_\_. **Paratodos**. Rio de Janeiro: BMG, 1993. LP.
- CRIOLO. **Nó na orelha**. São Paulo: Oloko Records, 2011. CD.
- NASCIMENTO, Milton. **Geraes**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976. LP.
- NEVES, Wilson das. **O som sagrado de Wilson das Neves**. Rio de Janeiro: Performance, 1996. CD.
- RACIONAIS MC'S. **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. CD.
- VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Phillips, 1967. LP.
- \_\_\_\_\_. **Estrangeiro**. Rio de Janeiro: Phillips, 1989. LP.
- \_\_\_\_\_. **Circuladô**. Rio de Janeiro: Phillips, 1991. LP.
- \_\_\_\_\_/GIL, Gilberto. **Tropicália 2**. Rio de Janeiro: Phillips, 1993. LP.
- ZÉ, TOM. **Imprensa cantada**. São Paulo: Trama, 2003. LP.