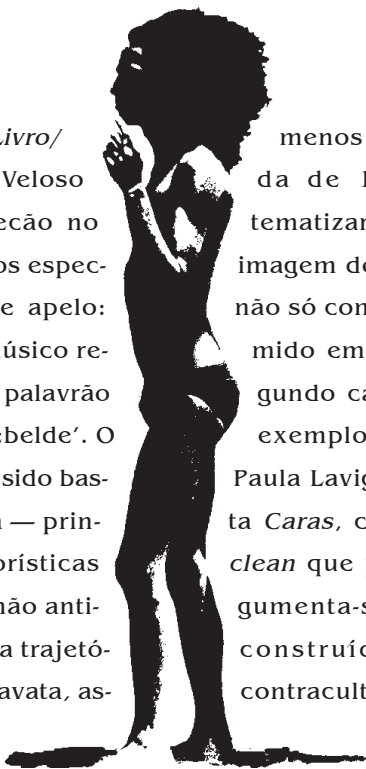


Santuza Cambraia Naves

CESAP/Universidade Cândido Mendes e Departamento de Sociologia e Política/PUC-RJ.

“E Onde Queres Romântico, Burguês”

Durante o espetáculo *Livro/Disco*, que Caetano Veloso apresentou no Canecão no dia 16 de maio de 1998, um dos espectadores lhe dirigiu o seguinte apelo: “Tira a gravata, Caetano!” O músico reagiu indignado, proferindo um palavrão entre rimas e declarando-se ‘rebelde’. O episódio deu o que falar, tendo sido bastante divulgado pela imprensa — principalmente nas colunas humorísticas —, e reacendeu questões, se não antigas, pelo menos recorrentes na trajetória recente do compositor. A gravata, assim, adquiriu uma grande força simbólica, chegando a agravar um tipo de apreciação negativa da nova *persona* que o compositor tem apresentado ao público. De fato, mais ou



menos a partir de meados da década de 1990, tornou-se comum tematizar a ‘carentice’ incorporada à imagem de Caetano, o que teria a ver não só com o novo estilo de vida assumido em família a partir do seu segundo casamento, em que ele, por exemplo, posa ao lado da mulher Paula Lavigne para a emergente revista *Caras*, como também com o visual *clean* que passou a adotar. Afinal, argumenta-se, em vez da identidade construída com fragmentos da contracultura e com a sensibilidade tropicalista — Europa, França e Bahia —, que tanto abalou o país nas décadas de 1960 e 1970, Caetano cada vez mais incorpora o *caballero de fina estampa*.

Assisti a esse mesmo show no dia 30 de maio. Assim que Caetano entrou no palco, percebi que a roupa que usava era uma homenagem explícita a João Gilberto. Buscando incorporar ali o espírito da bossa nova, Caetano exibiu uma performance típica de João Gilberto — do terno escuro à cena do banquinho e violão. Assim, no início do espetáculo, cantou *Saudosismo*, uma das canções-manifesto da tropicália, lançada por ele em 1969. Contendo uma citação de *Chega de saudade*, composição de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, que se tornou famosa com a interpretação de João Gilberto, *Saudosismo* tematiza, entre outras coisas, a retomada da linha ‘dissonante’ inaugurada por João Gilberto:

... chega de saudade a realidade é que aprendemos com João prá sempre a ser desafinados.

Nessa música, Caetano manifesta nostalgia pelos tempos heróicos da bossa nova, apresentada como antecessora da tropicália, um outro movimento contestador, que ‘desafina’ das práticas dominantes, porém ao mesmo tempo ressalta que o que os dois tempos da MPB têm em comum é precisamente uma postura de desprendimento em relação ao passado. Assim, ao terminar a canção com o estribilho “chega de saudade”, Caetano simultaneamente saúda a canção-manifesto da bossa nova e afirma o repúdio ao saudosismo. Ao final do show, ele mais uma vez homenageia João Gilberto com uma composição nova, *Prá ninguém* (o

título alude a *Para todos*, canção recente de Chico Buarque que também presta tributo a outros músicos populares), cujos últimos versos são:

Melhor do que isso só mesmo o silêncio/E melhor do que o silêncio só João.

Essas considerações iniciais sobre a performance de Caetano já sinalizam uma discordância, de minha parte, com relação às interpretações correntes que apontam para uma suposta descontinuidade recente na trajetória do compositor. De acordo com esta linha de argumentação, Caetano tenderia, cada vez mais, a substituir a atitude iconoclasta que exibiu nas décadas de 1960 e 1970 por uma linha de ação mais conformista ou conservadora. Desafinando o coro dos descontentes com a suposta guinada de Caetano rumo à caretice, afirmo que o procedimento adotado pelo compositor no show *Livro/Disco* mostra, ao contrário, uma continuidade com o tipo de trabalho que ele desenvolve ao longo de sua trajetória. Assim, em vez de estimular uma reificação da gravata como símbolo da caretice, o espetáculo *Livro/Disco* poderia sugerir um tipo de reflexão mais ancorada na perspectiva histórica.

No meu entender, Caetano não está se acomodando a uma atitude conformista de copiar modelos supostamente conservadores, burgueses ou pequeno-burgueses. Esta linha de argumentação, bastante rígida, aborda desde o início uma análise mais flexível, a meu ver, tão necessária para se pensar temas culturais. Ado-

to, portanto, uma perspectiva diferente, observando que há, no Brasil, uma determinada tradição que se configurou na música popular que, ao desenvolver um certo tipo de refinamento, principalmente através de um diálogo constante com algumas áreas 'eruditas', demanda interpretação.

É importante observar, quanto a essa questão, que a estética de Caetano refere-se bastante a textos preexistentes, o que tem a ver não só com o procedimento metalingüístico que ele adota, tão caro à poética moderna, como também com a atitude incorporativa que ele assume em relação a diferentes tradições. Poderia argumentar, para ilustrar este último ponto, que o movimento tropicalista rompeu

definitivamente com uma certa tradição de ruptura instaurada no país nas décadas de 1940 e 1950. A concepção musical da bossa nova, ao introduzir amplas inovações formais — desde o estilo de composição à interpretação, arranjo, harmonização e ritmo —, inaugurou, no campo da música popular, uma atitude excludente a respeito de grande parte do repertório anterior. O recurso à 'linearidade', pela bossa nova, fugindo do histrionismo contido no repertório popular e enveredando por uma linha mais contida e ao mesmo tempo mais funcional, encontra analogia com outras manifestações artísticas dos anos de 1950, como a arquitetura de Oscar Niemeyer, consagrada com a construção de Brasília,



Caetano Veloso canta *Alegria, alegria*, no III Festival da Música Popular realizado em São Paulo, em 21 de outubro de 1967, pela TV Record. Arquivo Nacional.

e mesmo com a experiência da poesia concreta.

Subjaz a todos esses projetos estéticos um compromisso com a ‘objetividade’ formal, construída a partir de uma recusa radical dos procedimentos excessivos que marcaram manifestações artísticas anteriores. No caso da poesia concreta, promove-se um corte com uma certa tradição de prolixidade que marcou vários momentos da poesia brasileira, como a geração de 1945. A coletânea *Balanço da bossa*, organizada em 1968 por Augusto de Campos, um dos ideólogos da poesia concreta, mostra a afinidade desses poetas com a bossa nova. Nos artigos desta coletânea — vários de autoria de Augusto de Campos —, atribuiu-se um procedimento moderno à bossa nova, pelo rompimento com as formas tradicionais, como o ‘exibicionismo operístico’, valorizando-se, portanto, o ‘intimismo’ que caracteriza as interpretações de João Gilberto e Nara Leão.¹

Augusto de Campos percebe, portanto, convergências entre a poesia concreta e a bossa nova, principalmente pelo fato de ambas as estéticas operarem com a ‘concisão’, a ‘objetividade’ e a ‘racionalidade’. Tanto uma como a outra rompem com as tradições anteriores associadas ao excesso. No caso da poesia concreta, como se observa, repudia-se tanto o excesso romântico quanto o que se manifesta em qualquer forma verbalizada. Em se tratando da bossa nova, o que é rejeitado tem a ver com a diluição do operismo na mú-

sica popular, com o seu sentimentalismo piegas; de igual modo, não mais se concebe a criação de arranjos musicais com violinos plangentes ao fundo.

Retomando o tema tropicalista, embora os músicos baianos incorporem a bossa nova — e mesmo a poesia concreta — ao seu projeto estético, uma atitude diferente é avocada a respeito da tradição. A consciência tropicalista, voltada para a interação do passado com o presente, opõe-se à tradição bossanovista, e mesmo concretista, de negar grande parte do passado para atualizar o seu projeto estético. Fredric Jameson desenvolve uma discussão esclarecedora sobre esse assunto, ao contrapor a paródia — que estabelece uma relação negativa com o texto que lhe serve de fonte — ao pastiche — que opera, segundo ele, “uma retomada lúdica do texto do passado”.² Embora os tropicalistas incorram em ambas as atitudes, fazendo uso da paródia e do pastiche, eles inauguram um tipo de prática que recorre mais ao pastiche, pela forma como incorpora ritmos e temas da cultura brasileira, ao invés de negá-los. Os tropicalistas adotam o ecletismo, configurado, no caso, pela mistura de elementos expressivos e pelo abandono dos padrões convencionais de bom gosto — inclusive aqueles que marcaram o intimismo bossanovista.

Caetano radicaliza — e atualiza — este procedimento incorporativo com relação à tradição no CD *Fina estampa*, lançado em 1994. Trata-se, no caso, de uma tra-

dição há muito reverenciada pelo compositor, desde a fase da tropicália: a latino-americanista. Em 1968, Caetano anunciava, entremeando português e espanhol: “Soy loco por ti America, soy loco por ti de amores”, e gravava, numa versão que reunia a letra original em espanhol e uma tradução-adaptação para o português, a canção cubana *Três caravelas*. No contexto do álbum *Caetano Veloso*, primeiro disco solo do artista, e do álbum-manifesto *Tropicália ou panis et circencis*, ambos de 1968, as referências ao mundo hispano-americano evocam inevitavel-

mente as idéias de revolução, solidariedade terceiro-mundista e afirmação ibérica diante do poder norte-americano, todo um complexo de idéias que se resume na figura emblemática de Che Guevara. Quando, 26 anos depois, Caetano focaliza a música hispano-americana nos dois álbuns *Fina estampa*, o que está em questão é coisa muito diferente: é a programação do rádio dos anos de 1950, que divulgava um repertório de boleros, tangos, rumbas e guarânicas. Assim, Caetano percorre em seus discos uma ampla gama da música popular



Caetano Veloso exilado em Londres em 1972. Arquivo Nacional.

hispano-americana — da simplicidade da canção paraguaia *Recuerdos de Ypacarai*, de Zulema de Mirkin e Demetrio Ortiz, à sofisticação da argentina *Vuelvo al Sur*, de Astor Piazzola e Fernando Solanas. Recorrendo ao arranjo sofisticado de Jacques Morelenbaum, Caetano recria muitas daquelas músicas que ouvia ao pé do rádio, junto com a mãe, em Santo Amaro da Purificação. Ao interpretar as canções bregas desta tradição ibero-americana, Caetano homenageia, ao mesmo tempo, d. Canô. Não se trata, portanto, de parodiar, ou de assumir qualquer tipo de atitude irreverente com relação a esse repertório constituído de canções líricas, dramáticas e mesmo plangentes, mas de consagrá-las como parte do nosso passado e do nosso diversificado leque cultural.

Os componentes críticos e sarcásticos da paródia não teriam muito a ver, na verdade, com o denço baiano cada vez mais incorporado à imagem de Caetano a partir de 1972 — ano que marca a sua volta do exílio em Londres.⁵ Com o regresso ao Brasil, os baianos vinculados ao projeto tropicalista redefinem as suas posições no meio artístico e separam as suas trajetórias em projetos distintos. Embora Caetano Veloso e Gilberto Gil dêem continuidade a sua prática *devorativa*, absorvendo as novas tendências do rock das décadas de 1970 e 1980, e as novas linhas derivadas do *reggae*, concorda-se, hoje, quanto às diferenças entre um e outro na forma de realizar a antropofagia. Gil sai à procura tanto de suas raízes

negras quanto das fontes da música *pop* internacional, partindo para um desenvolvimento mais linear de composição, voltado para o *funk*. Caetano, pelo contrário, não envereda por um caminho específico. Esse leque variado de influências em sua obra já corresponde à postura cada vez mais ambígua que desenvolve a partir de 1972, juntamente com a incorporação, também cada vez maior, do elemento lúdico. Ao discurso vanguardista da época da tropicália, o compositor contrapõe, assim que retorna, um discurso totalmente destituído de teor programático, adotando um tom *blasé* e descomprometido com relação aos acontecimentos de que participou anteriormente.

Também a 'atitude' do compositor revela um descompromisso com relação a projetos de teor mais coletivo. Embora houvesse um componente anárquico no projeto dos baianos desde a fase da tropicália, causou impacto a maneira basicamente jocosa como Caetano representou a sua volta. Para uma platéia que aguardava com avidez a versão pós-exílio do mito, Caetano apareceu em vários shows pelo Brasil imitando os trejeitos de Carmem Miranda. A transfiguração em Carmem Miranda reverte também as expectativas por um outro lado. Se na década de 1960 a face hippie predominava, no início da década de 1970 instaura-se de vez a ambigüidade. Carmem Miranda, no caso, sugere a transcendência dos papéis masculino/feminino, não a sua inversão. Esse aspecto 'indiferenciado' quanto

à identidade sexual vai se fazer notar, a partir daí, tanto na postura quanto na obra. Meses depois, por exemplo, no LP *Araçá azul* (1973), Caetano cantou o bolero *Tu me acostumbraste* (F. Dominguez) em falsete, parodiando a maneira feminina de interpretar. *Júlia, Moreno*, do mesmo LP, retoma a estrutura de *Batmacumba*, recorrendo ao procedimento de subtrair e acrescentar sílabas na construção do texto. Tematizando o nome da futura filha — ou filho —, remete à questão da ‘indefinição’ sexual:

Uma talvez júlia
... um quiçá moreno.

Entre as várias figuras inspiradoras de Caetano, delineadas através de tipos sociais em voga, ou mesmo de pessoas fa-

cilmente identificáveis no meio artístico e na Zona Sul do Rio de Janeiro, um surfista ipanemense recebe uma sensual homenagem do compositor em *Menino do Rio*, canção do LP *Cinema transcendental* (1979), grande sucesso do verão de 1980. No mesmo disco, com *Beleza pura*, Caetano dirige-se tanto à “moça preta do Curuzu” como ao “moço lindo do Badauê”. *O vampiro*, de Jorge Mautner, incorporado a *Cinema transcendental*, é também bastante ambíguo neste sentido:

Por isso é que eu sou um vampiro
E com meu cavalo negro eu apronto
E vou sugando o sangue dos meninos
E das meninas que eu encontro ...

Esse aspecto andrógino/sensual aparece, às vezes, na obra de Caetano, com um



Gilberto Gil e Os Mutantes cantam *Domingo no parque* no III Festival da Música Popular realizado em São Paulo, em 21 de outubro de 1967, pela TV Record. Arquivo Nacional.

tom de manifesto, como no LP *Velô*, sugerindo identidade com as chamadas minorias. Na composição *Língua*, introduz a palavra *frátria*, indicando o sentido de ‘similaridade’ ou de ‘fraternidade’:

A língua é minha pátria
E eu não tenho pátria: tenho mátria
Eu quero frátria.

Em *Podres poderes*, a identidade se estabelece com os “índios e padres e bichas, negros, mulheres e adolescentes” que “fazem o carnaval” e “velam pela alegria do mundo”.

Retomando a questão da metalinguagem, a citação é, portanto, um procedimento recorrente na estética de Caetano. *Muito romântico* (LP *Muito*, 1978) é um exemplo de puro pastiche, ao mesmo tempo que mostra um humor especial, ao fazer uma imitação carinhosa do estilo de Roberto Carlos. Os recursos ingênuos e melódicos das canções de Roberto Carlos são inseridos na letra e no arranjo, convivendo com o estilo mais cerebral de Caetano. O vocabulário preciosista do primeiro, com construções como “nenhuma força virá me fazer calar” ou “com todo mundo podendo brilhar no cântico”, mistura-se, no texto, com expressões coloquiais de Caetano, como “eu não douro pílula”. A letra comenta também a música. Um momento de suspensão harmônica, por exemplo, coincide com a frase “tudo o que eu quero é um acorde perfeito maior”, indicando um equilíbrio que se expressa tanto no plano lingüístico (letra) quanto

no formal (música). A citação de Roberto Carlos pode ser vista, por um outro ângulo, como um procedimento em que Caetano se identifica com as canções da música popular, como se a despeito de uma maior sofisticação, o compositor dissesse ser no fundo “muito romântico”.

Caso semelhante se dá em *Sampa*, do mesmo LP, em que no próprio título, como observa Romildo Sant’Anna, vê-se uma “redução etimológica do vocábulo São Paulo, por composição afetiva”⁴ e a cidade recebe um tratamento sentimental. Caetano apropria-se de *Ronda*, canção do compositor paulista Paulo Vanzolini, e toma-a como base, trabalhando-a a partir da estrutura musical. *Sampa* traduz-se numa sucessão de citações e alusões à cidade de São Paulo, a Vanzolini, aos irmãos Campos — “da dura poesia concreta de tuas esquinas” ou “eu vejo surgir teus poetas de campos e espaços”—, ao Grupo Oficina — “tuas oficinas e florestas” —, ao Teatro de Arena — “novo quilombo de zumbi” —, e a Rita Lee, entre outros. *Sampa* é também puro pastiche pela incorporação lúdica da composição de Paulo Vanzolini e pela maneira como joga com os seus componentes líricos e jocosos, não permitindo, ao longo do texto, que um se sobreponha ao outro.

Um bom exemplo de pastiche, representado num conjunto de criações e atitudes, pode ser visto no show de Caetano intitulado *Totalmente demais*, realizado no Teatro João Caetano, em 1986. O es-

petáculo — como o disco do mesmo nome — é entremeado de homenagens e citações. O elogio rasgado a João Gilberto consta da primeira parte do programa. O repertório é bastante variado, mostrando, entre outras coisas, rock brasileiro, músicas regionais, sambas antigos, bossa nova, fados e boleros tradicionais. A uma certa altura do show, Caetano entra em cena dando saltos que são a marca registrada do roqueiro Chuck Berry, no clássico estilo *duck walk*. Faz também um *pot-pourri* com as canções *Billie Jean*, de Michael Jackson, e *Nega maluca*, composição de Evaldo Rui e Fernando Lobo, de 1950, ressaltando a coincidência dos temas, ou seja, a situação de um rapaz que nega ser o pai de uma criança. Após cantar *Prá que mentir*, de Noel Rosa e Vadico, Caetano entra direto numa nova canção sua, *Dom de iludir*, que retoma expressões contidas na letra de *Prá que mentir*, como se prolongando o colóquio irônico e amoroso da canção clássica, atualizando a linguagem com expressões contemporâneas e apresentando o outro lado da argumentação — presumivelmente, o ponto de vista da mulher, com a proposta de que, num mundo dominado pela visão masculina, a mulher é obrigada a recorrer à mentira:

Você diz a verdade e a verdade é seu dom de iludir.
Como pode querer que a mulher vá viver sem mentir.

O recurso à citação não prejudica, no entanto, a fruição da obra de Caetano como

música popular. Dito de outro modo, a despeito da sofisticação de sua linguagem musical, Caetano promove uma comunicação imediata com o público, não exigindo um exercício de exegese para ouvir suas composições. Perde-se muito, sem dúvida, sem tal exegese, mas não se perde o prazer de ouvir suas composições. Uma única exceção foi, talvez, a aventura altamente experimental vivida pelo compositor em 1973, quando lançou o LP *Araçá azul* e enveredou pelo domínio mais fechado das experiências vanguardistas. Afastando-se dos padrões habituais de consumo, o disco foi rejeitado pelo público, e até devolvido às lojas. Mas *Araçá azul*, apesar de constituir, por sua ousadia, um caso à parte na obra de Caetano, evoca outro procedimento recorrente do compositor: o embaralhamento dos registros erudito e popular. Ao produzir esse disco, Caetano dialogou intensamente com tradições experimentalistas, como a poesia concreta, a música de Rogério Duprat e mesmo o *ready-made* comum às artes plásticas.⁵

Mas, além dessa realização radicalmente vanguardista, Caetano tende a promover uma descontinuidade conceitual entre um disco e outro, o que o faz confundir os domínios do popular e do erudito. Esse procedimento lhe permite desenvolver uma grande flexibilidade, distinguindo-o de perfis de artistas que aqui se configuraram. O músico erudito, por exemplo, mesmo que assuma uma atitude experimental e dialogue com várias tradições, interage com uma platéia restrita. E no

caso do músico popular extremamente apegado a determinadas raízes culturais, como o sambista ortodoxo, embora consiga comunicar-se com um público mais amplo, desenvolve uma recepção fechada, recorrendo a um repertório limitado.

Não é então por acaso que o rock, nessa linha de raciocínio, apresenta-se como a música popular por excelência, realizando a função moderna da arte nos níveis da recepção e da comunicação direta, intensa e imediata. Na medida em que interage com um público diversificado e que recorre, no processo criativo, a um

repertório também diverso, o rock promove, ao mesmo tempo, um trabalho jornalístico com o 'aqui e agora'. Caetano problematiza essa questão porque vai além, estendendo infinitamente o tipo de recepção que o rock realiza. Apesar do seu trabalho não ter uma penetração tão intensa quanto a do rock mais comercial, a sua maneira de captar realidades é muito mais eclética, incluindo ritmos, temáticas e atitudes diversos.

Procedimento semelhante Mikhail Bakhtin observou no campo literário através dos gêneros polifônico e carnavalesco, intrín-



João Gilberto em 1971. Arquivo Nacional.

secos à linguagem inaugurada pelo romance de Dostoiévski. Ambos os gêneros se contrapõem, segundo ele, a uma visão monológica do mundo. Bakhtin afirma que a visão de Dostoiévski de sua época corresponde às transformações operadas na vida social com o advento do capitalismo. Sua leitura da realidade, adequando-se a uma complexificação do social, coloca os diferentes planos em “coexistência” e “interação”, lançando os elementos básicos do procedimento polifônico. Bakhtin aproxima este procedimento das sátiras menipéias, remanescentes das tradições mais antigas da literatura ocidental e do folclore carnavalesco. Dentre as particularidades fundamentais desse gênero, alinhavadas pelo autor, vale destacar a presença do elemento cômico, a “excepcional liberdade de invenção temática e filosófica”, a pluralidade de contrastes, a incorporação de utopias, o emprego indiscriminado de gêneros intercalados que reforçam, por sua vez, a “multiplicidade de estilos e a pluritonalidade”, e a publicística atualizada — uma forma de literatura que tematiza questões da atualidade e que constitui um “gênero ‘jornalístico’ da Antigüidade”.⁶

Todos esses elementos do romance de Dostoiévski encontram-se na ‘estética de fragmentos’ da tropicália e mantêm-se no trabalho que Caetano desenvolve posteriormente. A multiplicidade de estilos incorporada por Dostoiévski a sua obra literária corresponde, na estética de Caetano, a um tipo de atitude que o singula-

riza entre os músicos brasileiros. Sua postura sincrética, na medida em que não se limita ao repertório, permite que ele tensione os campos fechados do erudito e do popular, pontificando muitas vezes fora da área originalmente delimitada. Neste sentido, pode-se dizer que tal como o rock, em seu contexto específico, Caetano realiza uma publicística com a realidade que capta à sua volta.

Quanto a esse ponto, observa-se que o compositor não se limita a atualizar temas, convertendo para uma linguagem nova a própria maneira de discutir assuntos emergentes do debate cultural e político. Em *Podres poderes* (composição de 1984, do LP *Velô*) essa atitude é clara, trazendo à tona a questão do oprimido com a roupagem do momento, ou seja, da maneira como os movimentos políticos mais ‘avançados’ tratam o problema. Os marginalizados pelo poder, no caso, ao invés de serem classificados indiferenciadamente por meio da categoria ‘povo’, são diversamente identificados como ‘índios’, ‘bichas’, ‘negros’, ‘adolescentes’ etc.

O valor que Caetano atribui à capacidade de experimentar aparece com muita força em *Velô*, um disco em que homenageia os modernismos. O poeta Augusto de Campos, legítimo representante de uma poética ‘de invenção’, portanto modernista, atua no disco em parceria com Caetano por meio do poema *Pulsar*. A composição *Língua* converte-se, em determinado momento, num tipo de mani-

festos que vai recolhendo e homenageando trajetórias ‘modernas’:

Gosto do Pessoa na pessoa/
Da rosa no Rosa...
Poesia concreta e prosa caótica...

Caetano cita o “vídeo clip futurista” em *Graffiti*, e em *O homem velho*, dedicado ao pai, a Mick Jagger e a Chico Buarque, tematiza a trajetória das vanguardas. A tematização da modernidade em *Velô* inclui a capa e o encarte do disco, em que tanto as palavras quanto as ilustrações são colocadas em formas geométricas. Na disposição gráfica de *Pulsar*, por exemplo, os desenhos de formas que sugerem estrelas e luas completam as palavras, substituindo as vogais.

Se a leitura caetânica da realidade brasileira harmoniza-se com as concepções políticas e estéticas mais ‘progressistas’, também não é menos verdade que se alinha com as questões antropológicas atuais referentes ao conceito de ‘cultura’. O tratamento dispensado à ‘diferença’, pelo menos, é convergente nas duas interpretações. É bastante sugestiva, a propósito, a relação que James Clifford estabelece entre o humanismo antropológico e o que ele denomina de “surrealismo etnográfico” — antinomias inseridas, segundo ele, no “dilema histórico e cultural transitório” da Paris da década de 1920. O humanismo antropológico toma a ‘diferença’ como ponto de partida, tentando torná-la ‘compreensível’ — ele busca ‘familiarizar’. A prática etnográfica surrealista, em contraste, procura provo-

car um ‘estranhamento’ no familiar. As duas atitudes, assim, “se pressupõem mutuamente; ambas são elementos de um processo complexo que gera significados culturais, definições do eu e do outro.” Clifford afirma que esse processo — “um permanente jogo irônico de semelhança e diferença, do familiar e do estranho, do aqui e do em toda a parte” — é característico da modernidade global.⁷

Analisando à parte o caso da etnografia da década de 1920, desenvolvida pelos franceses — notadamente Paul Rivet, Lucien Lévi-Bruhl e Marcel Mauss —, Clifford sugere que os procedimentos surrealistas estão sempre presentes nos trabalhos etnográficos, tomando o mecanismo da ‘colagem’ como um “paradigma útil”. Isto se verifica na maioria das etnografias, em que diferentes realidades culturais são deslocadas de seus contextos originais e justapostas a fim de provocar uma estranheza no plano da representação. O recorte dos elementos — um recorte de jornal ou uma pena de ave — e a maneira de montá-los constituem por si mesmos a própria mensagem semiótica. E mais relevante ainda, para o tema que desenvolvo, é a observação de Clifford de que:

Os cortes e as suturas do processo de pesquisa são deixados visíveis; não há um alisamento ou uma combinação dos dados crus da obra, de modo a formar uma representação homogênea. Escrever etnografias sobre o modelo da colagem seria evitar a representação de

culturas como todos orgânicos ou unificados, mundos realísticos submetidos a um discurso explanatório contínuo. (...) A etnografia como colagem deixaria manifestos os procedimentos construtivistas do conhecimento etnográfico; seria uma montagem que contivesse vozes que não as do etnógrafo, como também exemplos de dados 'encontrados', informações não plenamente integradas à interpretação dominante da obra. Finalmente, ela não tentaria minimizar aqueles elementos da cultura estrangeira que fazem com que a cultura do investigador torne-se ela própria incompreensível.⁸

Caetano, ao lidar com categorias tradicionalmente vistas como antagônicas, cria constantemente a sensação de estranheza descrita por Clifford com relação aos "etnógrafos surrealistas". Retomando o tema da gravata para ilustrar esse procedimento, não se pode dizer que ela apareça no espetáculo *Livro/Disco* como mero acessório do figurino de Caetano. Mais do que isso, ela se converte numa peça, entre outras, que o compositor/intérprete recolhe para montar sua colagem de linguagens. Nesse processo, assim como o violoncelo 'erudito' de Jacques Morelenbaum dialoga com os instrumentos 'populares' da percussão baiana, a gravata de Caetano convive com os bonés e tênis de seus músicos. Cria-se, assim, não uma síntese *homogeneizante*, mas um mosaico de fragmentos que têm preservadas as suas

singularidades culturais.

Em entrevista que me foi concedida em 1986, Caetano observa que este tipo de prática tem a ver com a sensibilidade 'pós-utópica' que marcou um certo segmento de artistas na década de 1960:

O que eu posso dizer é que esses procedimentos, do modo como foram feitos, quando se realizaram, o contexto temporal e cultural em que eles apareceram, eles são mais pós-utópicos do que utópicos. Eles não são nem normativos, nem moralizantes, nem fundantes. Eles são instigantes... Procuram mexer com essa questão de erudito, popular, comercial, resguardado etc.

Teve uma relação amorosa com a produção artística ingênua e violenta da indústria: latas de Campbell's, garrafas de Coca-cola, fotografias de Marilyn Monroe, e o cinema e coisas assim mais vulgares, como o posto da Esso. Primeiro como matéria de assunto dos quadros, depois como coisa em si que tirada do contexto venha a significar outra coisa. (...) E, de todo modo, naquele período, como a questão era sobretudo comentar o repertório existente, eu realmente me senti muito bem armado para fazê-lo, porque eu tinha talento para dar uma sacada e, deslocando objetos do lugar, botando em determinado disco uma canção, em determinada canção um tipo de frase, em determinado tipo de poesia uma orquestração, uma instrumentação, eu

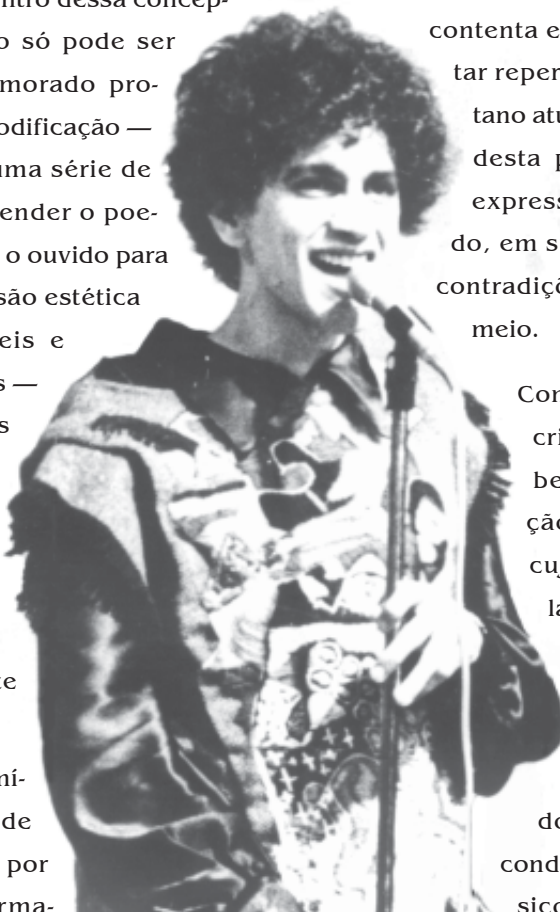
fazia com que estas coisas aparecessem imediatamente comentadas e com um comentário mais ou menos provocativo, e não normativo ou moralizante.

Na medida em que incorpora a técnica e ingressa sem reservas no universo da 'indústria cultural', Caetano mostra-se próximo do modernismo antropofágico. Esse procedimento o afasta, por outro lado, de um certo tipo de pudor vanguardístico. Há uma certa tradição moderna, por exemplo, tanto literária — como a poesia derivada de Ezra Pound — quanto musical — como a música dodecafônica —, que apresenta uma estética de negação do fácil, do prazer imediato. Dentro dessa concepção, o prazer estético só pode ser atingido após um demorado processo de análise e decodificação — é preciso identificar uma série de citações para compreender o poema; é preciso reeducar o ouvido para fruir a música. Essa visão estética nega os valores fáceis e imediatamente fruíveis — a sintaxe e os recursos tradicionais de versificação; a tonalidade e a melodia — em função de uma fruição postergada de elementos previamente codificados.

Enveredando pelo domínio da comunicação de massa, Caetano opta por uma estética de 'afirma-

ção', incorporando de tudo — 'fácil' e 'difícil', 'bom' e 'ruim', 'legítimo' e 'não legítimo' — trabalhando, dentro do espírito do rock, com o imediato. Neste sentido, pode-se dizer que Caetano é o 'músico popular' por excelência, realizando, também à maneira do rock, a assimilação do 'aqui e agora' e optando pelo ofício de vulgarizar, decodificar e sincretizar linguagens diversas. Parafraseando Bakhtin em sua alusão a Dostoiévski,⁹ creio que posso afirmar que Caetano é, por excelência, o bardo das transformações realizadas na sociedade brasileira e nas concepções sobre a sua natureza. Mas trata-se de um bardo atualizado, que não se contenta em recolher e comentar repertórios diversos; Caetano atua como 'significante' desta pluralidade cultural, expressando e dramatizando, em sua figura pública, as contradições inerentes ao seu meio.

Como *persona* e como criador, Caetano estabelece uma aproximação entre polaridades cujo efeito é equipará-las e questionar a própria distinção responsável por sua existência. Assim, como artista criador, Caetano reúne a condição 'elevada' de músico de vanguarda e po-



eta erudito com a 'baixa' de compositor e cantor popular; como figura pública, questiona as polaridades 'engajado/desbundado', 'autêntico/enlatado', 'homem/mulher', 'popular/erudito', e assim por diante. Ao mesmo tempo, a aliança de contrários encontra-se no interior de suas obras, no contraste entre diferentes faixas de um álbum. Por meio de uma trajetória descontínua, Caetano estabelece continuidades em campos culturais originalmente estanques. Invertendo um pouco a interação das vanguardas com o mundo, para o qual as primeiras emitem 'sinais', Caetano mais parece atuar como

'espelho' do que acontece ao redor. Capta diferentes tipos de sensibilidades ao longo de sua trajetória, recriando-as, decodificando-as e atualizando-as. Através desse procedimento básico, os diversos Caetanos traduzem diversas imagens.

Agradeço a Paulo Henriques Brito e a Maria Isabel Mendes de Almeida a leitura cuidadosa e as sugestões.

Comunicação apresentada no seminário *Fronteiras e Interseções: disciplina-ridade e interdisciplinaridade nas ciências humanas*, promovido pelo CPDA/UFRJ e CIEC/ECO/UFRJ, em 11 de agosto de 1998.

N O T A S

1. Augusto de Campos, *Balanço da bossa*, São Paulo, Perspectiva, 1968.
2. Fredric Jameson, "Pós-modernidade e sociedade de consumo", *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 12, junho de 1985, pp.16-26.
3. Santuza Cambraia Naves, *Objeto não-identificado: a trajetória de Caetano Veloso*, dissertação de mestrado, Rio de Janeiro, Museu Nacional/UFRJ, 1988.
4. Romildo Sant'anna, "Caetano: viagens e trilhos urbanos", em Carlos Daghljan (org.), *Poesia e música*, São Paulo, Perspectiva, 1985.
5. Gilberto Vasconcelos, *Música popular: de olho na fresta*, Rio de Janeiro, Graal, 1977.
6. Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981, pp. 98-102.
7. James Clifford, *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature and art*, Cambridge (Massachusetts)/Londres, Stanford University Press, 1988.
8. Idem, *ibidem*. Tradução da autora.
9. Mikhail Bakhtin, *op. cit.*, p. 14.

A B S T R A C T

Caetano Veloso is the paradigmatic representative of a tradition in Brazilian popular music: songwriters who, because they rely on metalinguistic procedures, blur the boundary between high art and pop art, and thus require interpretation. With Gilberto Gil and other artists in the *tropicália* movement, in the late sixties, Veloso created an esthetics of fragmentation, resorting both to the sophisticated and cool repertoire of *bossa nova* and to the popular music based on excess and sentimentality.

R É S U M É

Caetano Veloso est le paradigme représentatif d'une tradition dans la musique populaire brésilienne: compositeurs qui, à cause de leur conviction dans les procédés metalinguistiques, ont dépassé les limites entre l'art érudite et l'art populaire. Avec Gilberto Gil et les autres artistes dans le mouvement *tropicália*, pendant la décade de 1960, Veloso a créé une esthétique de la fragmentation, en recourant à un répertoire sophistiqué et *cool* de la *bossa nova* et de la musique populaire, assises dans l'excès et dans la sentimentalité.