

Chico e Caetano Juntos e Ao Vivo na Década de 70¹

Miguel Jost

Em depoimento à jornalista Ana Maria Bahiana ainda na primeira metade da década de 70, o compositor Luis Gonzaga Jr., o Gonzaguinha, alertava: “Este país só vive tendo um ídolo, um padrão, um modelo. E estão querendo pôr Milton lá. O trono está prontinho para ele sentar.” (Bahiana, 2006: 69). Gonzaguinha, até então um jovem compositor e filho de um dos maiores artistas populares da história de nosso país, sabia exatamente o que poderia representar este trono para um cantor popular de sucesso no Brasil daqueles anos. Nesta mesma reportagem, publicada inicialmente pelo jornal O Globo em 26 de dezembro de 1975, o próprio Milton (que naquele momento estava completando dez anos de sua primeira apresentação em um festival da TV Excelsior) já apresentava um certo descontentamento em relação a este ambiente que o colocava como figura central e eminente da música popular:

Eu estou sentido isso ó... faz tempo, já. Porque o engraçado é que para ter uma pessoa em evidência, parece que tem que derrubar outras, só pode um de cada vez. E eu comecei a sentir isso, muitas perguntas sobre a que meu trabalho se propunha, aonde levava, muitas solicitações para que indicasse caminhos, muitas comparações com as coisas dos outros. Com o trabalho do Caetano, então, demais. E eu comecei a desconfiar, sabe como? Comecei a conversar com o Gonzaguinha já faz muito tempo. E eu dizia sempre, e ainda digo, se for realmente assim, eu tiro o time de campo, vou não sei pra onde, mas vou.

Independentemente da intensidade com que este processo apontado por Gonzaguinha se dava em relação à carreira de Milton, podemos dizer que estas duas afirmações eram perfeitamente plausíveis no contexto em que se desenvolveu a música popular brasileira durante os anos 70. O trono a que se refere Gonzaguinha não é da mesma natureza popular daquele em que sentaram mitos como Pelé ou Roberto Carlos. Era na verdade um trono destinado ao consumo intelectual e político de uma parcela da sociedade brasileira que tinha formado seus critérios estéticos a partir das rupturas propostas pela bossa nova e pelo tropicalismo. Havia uma expectativa de caráter programático em relação aos artistas que gerava constantemente uma postura inquiridora no público e na imprensa, formando esse contexto onde o trono da música brasileira se tornava um lugar de verdadeiro desconforto para o cantor ou compositor popular.

A maneira como se deu a construção da imagem pública de Chico Buarque e também a de Caetano Veloso nestes anos inseriu estes dois artistas no centro dos debates referentes à música popular e sua influência política e social na década de 70. Ambos experimentaram de maneira semelhante uma superestima e uma depreciação dessa imagem. Sempre enfocados por um critério de oposição estética e política, eles praticamente “se revezaram” nessa posição de ídolo e modelo de um determinado momento histórico. Nos dois casos, este enfoque criou distorções sobre a forma como cada um conduziu sua carreira nestes anos.

Era evidente que enquanto as canções de Chico inevitavelmente se tornavam palavras de ordem para um público que se posicionava contra o regime autoritário, Caetano percorria um caminho em que a experimentação e as possibilidades de multiplicar linguagens e signos

¹ Artigo publicado em “Leituras sobre música popular – Reflexões sobre sonoridades e cultura” (org(s)): Emerson Giumbelli, Júlio Diniz, Santuza Naves. Editora 7 Letras, Rio de Janeiro. 2008, pp. 284-300. ISBN: 978-85-7577-505-9.

predominavam. Porém estes índices se entrecruzaram em diversos aspectos. Talvez nestas interfaces estejam as reais medidas da potência das duas trajetórias.

A procura deste modelo ou ídolo para ocupar o trono da música popular brasileira foi o que realmente criou o falso sentimento de bipolaridade no campo da música popular representado na oposição Chico/Caetano. José Miguel Wisnik, em artigo publicado em 1979, já apontava este fator como um equívoco dos nossos mecanismos de análise da cultura brasileira: "... temos a mania maldita de só enfrentar a complexidade da cultura brasileira na base da exclusão, de Emilinha ou Marlene a Mário de Andrade ou Oswald de Andrade, e daí a Chico Buarque ou Caetano Veloso." (Wisnik, 2005: 27).

Tanto Chico quanto Caetano, principalmente ao longo da primeira metade dos 70, se viam constantemente obrigados a reiterar através de entrevistas ou de artigos publicados na imprensa escrita sua recusa da condição de líder e defensor de determinado programa ou movimento que modificasse rumos e estruturas da canção popular brasileira.

Caetano, ainda no exílio em Londres, já demonstrava um sério descontentamento com a forma com a qual ele passou a ser tratado por público e crítica no Brasil. Uma série de artigos da época, escritos pelo músico e publicados no jornal carioca "O Pasquim", demonstram esse desconforto vivido pelo artista. Em artigo publicado em janeiro de 70, no qual Caetano repercutia a notícia de sua morte dada por ele mesmo em uma edição anterior, o compositor afirma:

Quero dizer que eu seu falei que morri foi porque eu constatei a falência irremediável da imagem pública que eu mesmo escolhi aí no Brasil. Quando eu me congratulei com aqueles que me fizeram sofrer, eu estava querendo dizer que, dando motivo para crescer uma compaixão unânime por mim, que vira prêmios e homenagens e capas de revistas muito significativas, eles conseguiram realmente aniquilar o que poderia restar de vida no nosso trabalho. [...]. Portanto, ninguém tome ao pé da letra nada que eu digo. Nem ao pé da letra, nem de nenhuma outra forma. Ou melhor: tome de qualquer jeito que vem dar no mesmo. (Veloso, 2005: 84).

Caetano é até hoje um dos artistas brasileiros que melhor utiliza os mecanismos da comunicação de massa. Ele sabia exatamente que se o tropicalismo havia sido elevado à condição de vanguarda vitoriosa da música popular brasileira, isso se devia à necessidade de criar referências compatíveis à expansão do papel da música na sociedade e a nova dinâmica produtiva e comercial da indústria fonográfica. A fácil conexão das propostas tropicalistas com o que acontecia na música estrangeira era mais um fator que contribuía para o recente entusiasmo com suas propostas estéticas.

Durante esse período de contribuição ao Pasquim Caetano também deu início a um procedimento, de maneira muito própria e subjetiva, de revisão crítica sobre uma série de aspectos e estruturas que o tropicalismo havia debatido e tensionado nos anos anteriores. Era comum nestes artigos que o compositor se referisse aos mais diversos artistas de nossa música popular. Jorge Ben, Roberto Carlos, Elis Regina, Paulinho da Viola, Chico Buarque, Aracy de Almeida, Dorival Caymmi, Luís Gonzaga, entre outros, eram enfocados pelo compositor nesses textos como uma forma de demonstrar que o tropicalismo em nenhum momento pretendeu desconsiderar a tradição de nossa música ou detratar os que não se alinhavam as suas propostas. Muitos destes artistas foram citados anteriormente pelo tropicalismo, mas sempre pairou uma certa dúvida sobre o caráter crítico e paródico dessas citações. O tropicalismo, segundo o compositor, tratou seus antecessores com amor e humor, de acordo com a melhor receita oswaldandradeana.

Sobre a demanda vigente entre público e crítica de pensar a música popular a partir da idéia de um movimento estético organizado ou de uma linha programática, Caetano em depoimento de 1975, comentava:

E eu dizia que tá tudo muito bom, assim desconcentrado, descentralizado. Mas isso também não é uma posição decidida, uma posição intelectual que alguém possa seguir. Porque também chega o momento em que as pessoas começam a dizer: 'É, Caetano tem razão, o

bom é não ter nada'. E aí aparece alguma coisa, e as pessoas ficam 'pra que, não precisa'. E aí fica que o movimento é achar que não deve ter movimento. Uma loucura. (Bahiana, 2006: 66).

Enquanto Chico Buarque esteve exilado em Roma era comum uma forma de patrulha político-ideológica de determinada parte do público, principalmente universitário, em relação ao trabalho do compositor. O jovem e bem nascido compositor de "A banda", que chegara a ser eleito pelo jornalista Millôr Fernandes como única unanimidade nacional do Brasil, enfrentava uma inusitada resistência deste público.

Porém, o lançamento em compacto da música "Apesar de você" no início dos anos 70 reverteu completamente este quadro. A letra da canção, que não havia sido previamente censurada pelo governo militar, era uma forte metáfora sobre a inviabilidade do projeto autoritário e um chamado esperançoso para luta pela volta da democracia no país. Um mês depois de lançado o compacto foi proibido e a música censurada para veiculação em todo território nacional. O grande impacto da canção sobre o público colocou Chico novamente no centro das atenções e expectativas da música popular. Seu retorno ao país com "Apesar de você" contemplou todo este público que idealizava a figura do compositor popular como aquele que seria a grande voz de seu descontentamento.

Em entrevista de 1972, Chico já revelava o incômodo que essa posição lhe causava:

Tem gente pensando que eu tenho vocação de herói, ou pretenda me transformar em bandeira ou num líder das oposições do Brasil. Não é isso, eu não sou político. Sou um artista. Quando grito e reclamo é porque estou sentido que estão pondo coisas que impedem o trabalho de criação, do qual eu dependo e dependem todos os artistas. Mas, se defender a liberdade de criação é hoje um ato político, também não tenho porque fugir dele. (Buarque, 1972).

Apesar de ter se engajado e participado de muitos projetos coletivos durante os anos 70, Chico também não acreditava na viabilidade de movimentos organizados relacionados ao processo constitutivo da canção popular. Chico afirmava em 74: "Não vejo possibilidade nenhuma de surgir agora uma bossa nova, um tropicalismo ou outro movimento. Eu não consigo ver. As pessoas vão se reunir para bolar alguma coisa aonde? Na TV Globo? No "Fantástico"?". (Bahiana, 2006: 54).

Um episódio fomentado pelo Pasquim no final década foi para Chico uma demonstração clara da irresponsabilidade da imprensa com os artistas de nossa música popular. A deflagração de uma forte campanha de "Fora os Bahiunos" (esta frase chegou a ser a manchete da capa de uma edição do jornal) depreciava de forma aleatória os trabalhos de Gil e Caetano naquele momento. Em entrevista do ano de 1977 Chico afirmou sobre este fato: "Agora mesmo está aí a campanha contra os 'bairanos'. Uma campanha que eu acho totalmente injusta, que provoca as reações mais imprevistas. Se uma entrevista conduz muito para a cobrança política e ele está querendo se esquivar acaba fazendo declarações contrárias ao que pensa, ao que não pensa, nem se interessa. Resumindo, eu acho o trabalho deles de uma importância incrível, assim como o trabalho de Glauber Rocha em cinema." (Buarque, 1977).

Em depoimento de julho de 72, logo após a volta do exílio londrino, Caetano demonstrava a mesma impaciência em responder a determinadas posturas ofensivas da imprensa em relação a ele:

Quando eu estava fora eu sabia que, com a minha volta, a imprensa mudaria de tom quando falasse a meu respeito. Vim com um show descontraindo, olhando descontraindo para as pessoas na platéia, olhando descontraindo para o presente da música brasileira, para o passado comigo dentro e com o Chico dentro e com a Elis dentro. Nada mais. Deu certo: os jornalistas se descontrairam, a fofoca carioca se descontraiu um pouco, todo mundo se descontraiu um pouco. Mas deu errado: todo mundo se desnorteou um pouco também, mais uma vez. E aí o ódio de novo. Ainda por não entender. E eu morto de preguiça. Responder mesmo, jamais. Não quero mais preocupêchons comigo. (Veloso, 2005: 116).

Os depoimentos dos dois artistas mostram não só a insatisfação mediante esta difícil relação com os meios de comunicação, como o desejo dos dois compositores em refutar possíveis antagonismos representados por seus trabalhos.

O incômodo que gerava esse novo lugar do artista/ativista/intelectual permaneceria como uma marca da década de 70 e até hoje se constitui numa característica da cultura brasileira. Chico e Caetano foram os primeiros a enfrentar esta situação e experimentaram todo tipo de reação às expectativas criadas em cima deles. Passaram a década tentando reduzir estas expectativas e fugindo da função de voz de uma geração ou de porta bandeira das causas nacionais. Porém, até hoje, suas posições sobre temas político-sociais reverberam com grande peso no Brasil.

Numa entrevista à antropóloga Santuza Cambraia Naves em 1986, Caetano refletia sobre essa distorção do lugar do artista popular a partir de um debate, travado em entrevistas a diferentes órgãos da imprensa, dele com um dos maiores pensadores do liberalismo brasileiro, José Guilherme Merquior. Caetano tinha se referido a uma entrevista de Merquior dizendo que o filósofo estava invadindo o espaço do show business ao posar para as fotografias da reportagem de uma forma tipicamente encenada. Merquior respondeu dizendo exatamente o contrário. Os artistas é que do fim dos anos 60 para cá haviam ocupado um espaço anteriormente reservado aos pensadores e ensaístas brasileiros.

Merquior tinha razão, Caetano sabia que ele tinha razão, Chico que nada tinha a ver com esse debate, também sabia que ele tinha razão. Um fato estava posto: o músico popular tinha um novo e complexo papel na sociedade brasileira. Se a televisão e os festivais haviam deslocado a música para uma outra dimensão política e social nos anos 60, os anos 70 levaram a *persona*, o compositor, o artista, ao ápice desse movimento.

Nada como um tempo / após um contratempo...

Seguindo o conselho do amigo, parceiro e compadre Vinicius de Moraes, Chico voltou ao Brasil no início dos anos 70 disposto a fazer barulho. Com uma pequena temporada de shows marcada na boate carioca Sucata e com um programa especial acertado pela Rede Globo, Chico chegou ao Rio de Janeiro com o intuito de trabalhar e dar seqüência a sua carreira que já tinha naquele momento um considerável sucesso.

Como citado acima, o compacto da música “Apesar de Você” teve grande repercussão neste ano chegando a vender mais de cem mil cópias, o que amenizou a patrulha ideológica que se aplacava então sobre o compositor. Num momento em que a resistência ao regime era violentamente abafada pelas forças coercitivas do Estado, era uma canção de Chico que consola(va) o país. A estrofe “amanhã há de ser outro dia” era transposta da canção para as faixas empenhadas em protestos estudantis por todo o Brasil. Num artigo publicado no jornal O Globo em 1979, Chico comentava sobre sua volta e a relação com essa música:

Eu vi realmente começar o que estava acontecendo quando cheguei de volta, em 1970. Era uma barra muito pesada, vésperas de copa do mundo. Foi um susto chegar aqui e encontrar uma realidade que eu não imaginava. Em um ano e meio de distância dava pra notar. Aqueles carros entulhados com os “Brasil, ame-o ou deixe-o”, ou ainda o “Ame-o ou morra” nos vidros de trás. Mas não tinha outra. Eu sabia que era o novo quadro, independentemente de choques ou não. “Muito bem, é aqui que eu vou viver.” Que realmente eu já estava aqui de volta. Então fiz o Apesar de Você. (Buarque, 1979).

O teor de crítica social contido na composição pôs Chico numa relação de franco conflito com os censores. Chegou-se até a especular que a repercussão de ‘Apesar de você’ teria causado a demissão do censor responsável por sua liberação.

O compositor passou a sofrer uma marcação mais explícita do regime militar, o que, inclusive, gerou uma série proibições e vetos desprovidos de qualquer nexos. O episódio relacionado à canção “Bolsa de amores” feita por Chico para o cantor Mário Reis, um dos mais populares intérpretes dos anos 30 e 40 e a quem Chico costumava tecer significativas

reverências, é uma demonstração do nível de censura que o compositor passou a enfrentar. O motivo alegado era a maneira ofensiva pela qual a letra se referia à mulher brasileira. “Comprei na bolsa de amores / as ações melhores que encontrei por lá / ações de uma morena dessas / que dão lucro à beça / pra quem pode / e sabe jogar.” Essa proibição dava uma mostra muito clara das dificuldades que Chico teria para veicular suas canções no Brasil durante este período. Até mesmo uma pequena Escola de Samba de Niterói foi censurada por ter como enredo do seu carnaval a trajetória do compositor.

Em outubro de 71, Chico participou, junto a alguns outros importantes compositores do período, do boicote à edição nacional do FIC (Festival Internacional da Canção) organizado pela Rede Globo no Rio de Janeiro. Os compositores e intérpretes retiraram suas canções do festival e assinaram coletivamente uma carta em que questionavam os métodos de censura aos quais o artista brasileiro em geral estava sendo submetido. A carta foi enviada a vários órgãos da imprensa, brasileira e internacional, e tinha como objetivo principal chamar a atenção da opinião pública para a conjuntura cultural e política brasileira. O abaixo assinado valeu um chamado a todos que participaram para depor frente às autoridades policiais. Os organizadores queriam obrigar os artistas a participarem do festival. Numa entrevista em 1974 Chico comentou sobre este caso: “televisão pra mim morreu em 1971, 1972, naquele festival em que os compositores se recusaram a participar, e virou caso de polícia, para obrigar os compositores a participar do Festival da Canção. Que isso? *Casamento na delegacia*.” (Bahiana, 2006: 54).

Esse protesto resultaria numa censura interna da Rede Globo de televisão a sua obra e mesmo ao seu nome que durou por toda esta década. Durante este tempo Chico em muitas entrevistas criticou duramente a maneira ‘monopolista’ com que a Rede Globo se relacionava com a produção musical e teatral brasileira.

Após algumas complicações com liberações de músicas no Departamento de Censura Federal, Chico lançava, em meados de 1971, o LP *Construção*. Apontado freqüentemente pelos críticos da época e recentemente pelo próprio compositor como disco da maturidade, *Construção* fez um grande sucesso comercial, ultrapassando cento e quarenta mil cópias só nas primeiras quatro semanas de vendagem. A maturidade, principalmente à que se refere Chico, não diz respeito somente à temática social contida no disco. Até porque o autor já havia transitado neste terreno em outros momentos de sua carreira com canções como “Pedro Pedreiro” ou mesmo “Roda Viva”. É musicalmente que o disco apresenta alguns indícios desta chamada maturidade. Os sambas ‘mais tradicionais’ permaneciam como iriam permanecer por toda sua obra, mas Chico pela primeira vez se arriscava a criar arranjos mais complexos e diversificados para suas canções. A orquestração pasteurizada de seus três primeiros discos pré-exílio não lhe servia mais e o compositor buscou saídas que pudessem valorizar esteticamente o aspecto formal de sua música.

Chico criou inúmeras parcerias para projetos em música, teatro e cinema ao longo dos anos 70. A apropriação destes outros suportes foi uma característica de sua produção durante toda esta década. Fora os tradicionais parceiros musicais como Toquinho, Edu Lobo, Tom, Vinícius ou Francis Hime, Chico trabalhou com artistas como Cacá Diegues, Hugo Carvana, Caetano, Bethânia, Ruy Guerra, Paulo Pontes, Augusto Boal, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Luis Martinez Corrêa, entre outros, com os quais co-produziu canções ou espetáculos nestes anos.

Em 72 o compositor participou de dois projetos que se tornaram discos com distintos sucessos em sua carreira. Chico gravou, junto com Maria Bethânia e Nara Leão, a trilha sonora do filme *Quando o carnaval chegar* de Cacá Diegues, que tinha seis músicas inéditas de sua autoria junto a canções de Assis Valente, Herivelto Martins e Lamartine Babo. Os três intérpretes também atuaram na longa metragem. O disco, apesar de contar com três artistas de sucesso, não teve grande repercussão de vendas.

O disco *Caetano e Chico Juntos e ao Vivo* (1972) lançado no final deste ano teve uma maior repercussão principalmente pelo seu caráter inusitado e surpreendente, já que os dois artistas nunca haviam trabalhado conjuntamente. Chico afirmou algumas vezes a importância que este trabalho teve para ele como intérprete. O contato com a performance de Caetano o teria

incentivado a buscar uma maior desenvoltura para suas apresentações ao vivo. O compositor citou muitas vezes Caetano e Bethânia como fontes de inspiração para o lado ator que ele tentava desenvolver em canções como “Ana de Amsterdam” por exemplo.

No ano seguinte Chico teve problemas sérios para trabalhar motivados pela perseguição e censura a sua obra. No espetáculo *Phono 73*, que reunia todo o *casting* da gravadora Phonogram, o compositor teve os microfones cortados enquanto cantava a música “Cálice” junto a seu parceiro nesta composição, Gilberto Gil. “Cálice” que seria apresentada pela primeira vez neste festival (não competitivo) teve sua letra censurada, mas Chico e Gil resolveram apresentá-la cantarolando somente a melodia. Chico chegou ainda a parodiar as receitas culinárias que os jornais impressos da época publicavam no espaço de matérias censuradas cantando versos como “arroz à grega”. Mesmo assim os microfones foram cortados ao longo da canção. Chico por muito tempo demonstrou suspeitar que o corte tivesse sido obra da própria gravadora, o que é veementemente negado pelo presidente da Phonogram na época, André Midani.

O maior desgaste que Chico teve com a censura nestes anos foi a proibição da peça *Calabar – O Elogio da Traição*, em parceria com Ruy Guerra. Analisada previamente pela censura e liberada após alguns cortes negociados com os autores, *Calabar* foi montada com altos custos de produção, mas uma proibição às vésperas de sua estréia iria adiar por sete anos a primeira montagem do espetáculo. A peça só foi levada aos palcos em 1980. Das canções compostas para este espetáculo surgiu o disco *Chico Canta* (1973) que deveria se chamar Chico Canta Calabar e que teve até mesmo sua capa censurada. Com algumas canções gravadas sem letra ou com frases cortadas, o disco acabou saindo mais como desabafo do que como expressão da peça ou da obra do artista.

Chico diria sobre esse disco: “É um disco todo mutilado, nesse sentido não é um bom disco. Sinto muito, mas realmente não é, a não ser pro cara que está muito ligado nos teus problemas; aí ele pode até ser um disco emocionante, mas na base da solidariedade, não do ouvinte comum.” (Bahiana, 2006: 57)

O dramaturgo Chico Buarque fez outras incursões no teatro ainda nesta década. A peça *Gota d'Água* (1975) escrita junto com Paulo Pontes, autor que esteve vinculado ao CPC da UNE na década de 60, era um texto inspirado numa adaptação feita por Oduvaldo Vianna Filho de *Medéia* de Eurípides para um especial de TV e continha forte conotação social. Os autores ganharam o prêmio Molière de melhores dramaturgos de 1975, mas não compareceram à entrega alegando que não podiam receber este prêmio num ano em que diversas peças haviam sido proibidas pelos órgãos de censura brasileiros. Foi lançado posteriormente o disco *Gota d'Água* (1977) com quatro faixas escritas por Chico para peça, três com interpretação de Bibi Ferreira, até hoje uma das principais atrizes/cantoras do teatro brasileiro. Ainda em 77 Chico fez a adaptação do musical infantil *Os Saltimbancos*, de seu amigo italiano Sérgio Bardotti e de Luiz Enriquez, que também ganhou uma versão em LP neste mesmo ano.

Sua última e talvez mais importante peça montada nesta década foi *Ópera do Malandro* (1978), musical concebido e inspirado a partir do espetáculo *Ópera dos Três Vinténs* (1928) de Bertolt Brecht e da *Ópera do Mendigo* (1728) de John Gay. Com direção de Luís Antonio Martinez Corrêa e direção musical do maestro John Neschiling, o espetáculo era ambientado na Lapa, Rio de Janeiro, em pleno Estado Novo e possuía uma linguagem extremamente popular e urbana inspirada no submundo carioca da década de 40. O musical teve grande sucesso e além de transformado em disco no ano seguinte, originou um filme dirigido por Ruy Guerra em 1985.

Chico também fez na década de 70 sua primeira incursão ao mundo da literatura. *Fazenda Modelo – Novela Pecuária* foi escrito e lançado em 74. O livro é uma parábola em que o autor critica a organização da sociedade através da alegoria do rebanho. Talvez por uma certa picuinha da crítica literária em relação ao seu papel de compositor popular o texto do escritor Chico Buarque, de imenso sucesso editorial a partir dos anos 90, não foi analisado de maneira sólida ou mesmo com o mínimo de seriedade necessária. Em 79 Chico lançou seu primeiro livro

infantil *Chapeuzinho Amarelo* dando seqüência ao trabalho para crianças já desenvolvido anteriormente com *Os Saltimbancos*.

Após o disco *Chico Canta* (1973) o compositor voltou a lançar um disco no final de 74 em que interpretava canções, a princípio, de outros compositores. *Sinal Fechado* (1974) era um LP bastante heterogêneo em que Chico ia de Noel Rosa a Walter Franco, passando pelos tropicalistas Gil e Caetano e revisitando ainda Caymmi, Geraldo Pereira, Nelson Cavaquinho entre outros.

Lançado no auge da interdição da censura sobre sua obra, este disco ficou marcado pelo episódio 'Julinho da Adelaide'. Chico utilizou o pseudônimo como uma estratégia para conseguir a liberação da canção "Acorda Amor", mais conhecida como "Chame o Ladrão", na qual ele fazia referências a sua prisão (que durou somente um dia) de dezembro de 1969. Com o pseudônimo Chico ainda conseguiria a liberação de duas composições que não chegou a gravar em seus discos: "Jorge Maravilha" e "Milagre Brasileiro".

Logo após a descoberta da artimanha utilizada pelo compositor, o Departamento de Censura passou a exigir que os compositores mandassem junto com as letras, seus documentos de identidade e CPF. Chico ainda encontraria uma outra forma de burlar os censores naquele tempo. O compositor passou a mandar letras enormes para análise da censura, em que somente um pequeno trecho alocado no meio da letra era, de fato, o da canção. Com isso, Chico conseguiu liberar algumas músicas que a princípio teriam grandes dificuldades perante a censura.

Em 1975, com direção geral de Oswaldo Loureiro, direção musical de Perinho Albuquerque e regência do grande maestro Lindolfo Gaya, Chico ficou seis meses em cartaz no palco de Canecão com um espetáculo em parceria com Maria Bethânia. Com seis músicas inéditas de Chico e novamente com uma série de canções de sambistas pré-bossa nova como Lupicínio Rodrigues e Herivelto Martins, o espetáculo também se tornou um disco de grande repercussão. Pela primeira vez Chico interpretou a canção "Com Açúcar e com Afeto" feita para Nara Leão e gravada no seu segundo LP, *Chico Buarque de Hollanda volume 2* (1967), pela cantora Jane do grupo "Os 3 Morais". Neste LP Chico afirmava no texto do encarte que não poderia cantar esta faixa por "motivos óbvios". O próprio cantor iria poucos anos mais tarde se arrepender do impulso machista que revelava este texto.

Em 78 num especial produzido pela Rede Bandeirantes de televisão, em uma das raríssimas aparições do compositor na televisão brasileira na década de 70, o cantor diria num papo com Caetano Veloso do gosto que havia adquirido em cantar músicas no feminino, principalmente por o colocar numa forma de exposição diferente perante o público. Chico se tornou um dos principais artistas da música popular brasileira e é unânime que suas canções carregadas da subjetividade feminina constituem um importante corpo da sua obra.

Este show foi o último antes do longo período (treze anos) em que o compositor ficou longe dos palcos. O motivo da longa ausência se deu por um certo pânico do artista com apresentações ao vivo. Chico já afirmara algumas vezes o desconforto que vivia por ter que se apresentar constantemente em público. É importante destacar que ao longo desses treze anos Chico participou de muitos concertos com causas sociais e políticas, como os shows do dia do trabalhador por exemplo. Porém, desde então, sua presença foi se tornando cada vez mais rara em palcos e turnês pelo Brasil.

Finalmente em 1976, Chico lançaria um disco novo, gravado em estúdio, com composições suas e inéditas. Após um longo período envolvidos em variados projetos, o compositor lançou o LP *Meus Caros Amigos* (1976), que se tornou um grande sucesso de vendas atingindo uma marca superior a trezentos mil cópias só naquele período. O disco demonstrava uma intensificação da parceria de Chico com Francis Hime que também se refletiu no disco seguinte: *Chico Buarque* (1978). Chico afirmou recentemente ter sido com Francis, mais do que qualquer outro parceiro, que ele realmente desenvolveu sua capacidade como letrista de música popular.

Dramaturgo, escritor, compositor, cantor e até mesmo ator. Pra quem havia iniciado a década como o jovem e bem comportado autor da marchinha “A Banda”, Chico encerrava os anos 70 com uma das carreiras mais sólidas da música popular brasileira. A experimentação formal a qual se submeteu nestes anos marcaria sua trajetória definitivamente. Sem renegar o lirismo de suas letras e sem assumir a posição de contestador oficial da realidade nacional brasileira, Chico multiplicou e diversificou as propostas estéticas e sociais de sua obra. Seus trabalhos incorporaram novas linguagens e temáticas enquanto o autor se dividia entre a tradição da música popular e o sucesso comercial das rádios FM.

“I - Nada de novo sob o sol. mas sob o sol.”

Como já foi afirmado neste artigo, Caetano tinha uma consciência muito ampla do lugar desconfortável em que o movimento tropicalista havia sido posto. Ao voltar de Londres, ele sabia exatamente que ambiente encontraria no Brasil motivado por esse furor da imprensa e da crítica frente ao seu trabalho:

Estou contente, até certo ponto, de vez que, como eu esperava, a minha volta ao Brasil, a minha decisão de vir morar aqui no Brasil deixou à vontade pessoas que tinham necessidade de discutir, e não apenas louvar o meu trabalho. Minha proximidade, a certeza de que sou real, vulnerável, traz de volta a terra minha lenda. [...]. Mas acontece que não só alguns saudavelmente se descontraíram para reiniciar um papo comigo, como também alguns outros se alvorçaram doentes para me esquartejar e me lançar ao caldeirão. Assim fica impossível para mim, porque eu quero ficar aqui na Bahia um tempão neste sol, nesta burrice, nesta preguiça e se começa logo essa excitação em torno de mim não da pé. (Veloso, 2005: 115-116).

Após alguns shows baseados no repertório do disco *Transa* feitos imediatamente a sua chegada ao país, Caetano realmente ficaria algum tempo morando em Salvador. Nestes primeiros meses pós-exílio o compositor fazia questão de reiterar o que já no final de 68 havia sido publicizado no programa *Divino Maravilhoso* da Tv Tupi: a morte do tropicalismo. Em show apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em março de 1972, junto com Gilberto Gil, os artistas ainda brincariam com esta questão, colocando no roteiro da apresentação a seguinte passagem: “No Municipal: resto de janta abaianada. nada.” (Veloso, 2005: 120).

A necessidade de reafirmar constantemente o fim da etapa coletiva do tropicalismo, não poderia apagar ou mesmo reduzir a força que a ruptura proposta por eles havia ganhado nestes anos. E tanto Gil quanto Caetano ainda iriam se deparar com esse debate por toda a década de 70. Cada disco, canção ou projeto realizado neste período seriam sempre enfocados e analisados sob a luz (ou sol) das inovações tropicalistas.

Caetano marcou sua trajetória na música popular brasileira por uma capacidade ímpar de trabalhar e dialogar com elementos das mais diversas matizes culturais. Até os dias hoje ele é um artista capaz de reformular, ou melhor, de ampliar cada vez mais em seus discos, as propostas estéticas que caracterizam sua obra. O tropicalismo já indicava esta multiplicidade inventiva do autor, mas parece ser nos anos 70 que ele aprimora essa capacidade de maneira definitiva.

Após o disco de 72, em parceria com Chico Buarque, Caetano gravou o LP *Araçá Azul* (1973). Ele entrou no estúdio sem um repertório pronto para este trabalho e em uma semana criou o disco mais experimental de sua carreira. Explorando o terreno da música erudita de vanguarda (há claras influências do que músicos como John Cage e Anton Webern haviam feito recentemente) junto com o samba de roda do recôncavo baiano e outras influências de nossa música, o compositor fez um disco de sonoridade complexa e de difícil consumo para um público desconhecedor desses códigos estéticos.

Na versão de “Asa Branca”, gravada em Londres, e na trilha sonora do filme *São Bernardo* de Leon Hirzman, feita pouco antes desta gravação, Caetano já flertara com as múltiplas possibilidades sonoras da voz, dos ruídos e mesmo do seu corpo. Em *Araçá Azul* ele parte dessas experiências para criar todo o corpo musical do LP. Em sintonia com o novo lema proposto pelo poeta concretista Augusto de Campos: “quem não se comunica dá a dica”, *Araçá*

Azul teve uma grande resistência por parte do público que naquele momento tinha Caetano como uma de suas principais referências. O disco teve altos índices de devolução nas lojas brasileiras.

Caetano algumas vezes comentou sobre o descontentamento com o resultado técnico e mesmo estético obtido neste disco. Em seu livro *Verdade Tropical*, o compositor cita o disco *Ou Não* (1973) do vanguardista Walter Franco e alguns discos da década de 90 feitos por Arnaldo Antunes como exemplos mais bem acabados do que ele tentou fazer e esboçou neste LP. Caetano também afirma em seu livro que *Araçá Azul* marcou o fim (adiado alguns anos pelo exílio) de uma etapa em sua carreira, confirmando o que já havia sido posto por autores como Celso Favaretto e Júlio Diniz em análises sobre esse disco. Segundo o compositor, o formato explorado em *Araçá Azul* era um reflexo do trabalho que ele havia pensado em realizar antes da forçada ida para Londres, no qual buscava tensionar ao máximo as possibilidades cognitivas de nossa música popular.

As apresentações ao vivo de Caetano nos primeiros anos pós-exílio causavam no público o mesmo estranhamento deste disco. Nos primeiros shows, ainda com o repertório do LP *Transa* (1972), o compositor imitava no palco os trejeitos de Carmem Miranda ao cantar “O Que é Que a Baiana Tem” de Dorival Caymmi, o que segundo ele, era uma maneira de comentar “a situação do exílio e as relações do Brasil com o mundo exterior” (Veloso, 1997: 462). Também neste show, ao cantar “Quero que Vá Tudo pro Inferno” de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, Caetano repetia por cinco minutos o refrão “...e que tudo mais vá pro inferno” de forma lenta e quase monotônica, o que reforçava um sentimento de incompreensão em parte do público.

No espetáculo Phono 73 Caetano protagonizou dois momentos que geravam reações semelhantes às comentadas acima por razão de suas primeiras apresentações pós-exílio. A longa interpretação de “Asa Branca” convergia para o mesmo caminho de experimentação das possibilidades corpóreas/sonoras da voz que marcou o disco *Araçá azul* e teve uma fria resposta da platéia presente no auditório do Palácio das Convenções do Anhembi.

Apesar de hostil, essa reação não pode ser comparada com a veemente vaia que Caetano recebeu ao subir ao palco do lado do cantor, de grande sucesso na época, Odair José. O compositor por diversas vezes procurou estreitar a relação com cantores de cunho mais popular e afirmar sua admiração por esses artistas. Em 76, pouco após o lançamento do disco *Jóia* (1975), Caetano escreveria: “Para que alguém possa fazer qualquer coisa assim como *Jóia* é preciso que as gravadoras tenham Odair e Agnaldo: o universitário que tenta me entrevistar e salvar a humanidade fica indignado diante meu absoluto respeito profissional e interesse estético pelo trabalho de colegas meus como Odair José e Agnaldo Timóteo.” (Veloso, 2005: 99).

Visto a partir de *Araçá Azul* como um artista totalmente desligado da realidade social do país e em completa dissonância com a música brasileira e seus códigos comunicativos, o compositor voltou a ser tachado de alienado e traidor de nossa tradição cultural. Caetano recebeu pesadas críticas da elite esclarecida ligada aos movimentos de esquerda, que esperavam uma postura direta e contestatória dos artistas frente ao regime militar brasileiro. Justamente neste momento Caetano retomou em seu trabalho aspectos que o aproximavam da ‘linha evolutiva’ iniciada por João Gilberto e pela bossa nova.

Ao lançar simultaneamente em 1975 os discos *Jóia* e *Qualquer Coisa*, o compositor demonstrava claramente uma guinada em sua carreira, já indicada no LP *Transa*(1972). A retomada do lirismo de canções como “Coração Vagabundo”(1966) e de temáticas típicas das canções do cotidiano (suas e de outros artistas), revelava essa disposição em sua obra. Caetano retoma também nesse LP o trabalho em parceria com os músicos e arranjadores que ele havia suprimido momentaneamente na última fase de seu trabalho. Voltando aos códigos mais tradicionais da canção popular o artista reduzia o estranhamento a sua obra, porém, as patrulhas-ideológicas da época o acompanhariam por todos aqueles anos.

Junto ao disco, Caetano publicou dois manifestos (enviados como peça de divulgação para a imprensa brasileira) totalmente desprovidos do índice político a que essa palavra normalmente nos remete, mas em consonância com que a partir de maio de 68 e principalmente após a formulação teórica de Michel Foucault, se denominou Micro-política. Nesse plano o debate não está ligado aos formatos institucionais da política (o Estado por exemplo) mas a dinâmicas de uma outra esfera em que a política está relacionada ao corpo, aos afetos e a uma outra forma de afirmação das subjetividades.

Em entrevista de 1975 o compositor afirmava sobre os manifestos:

Mas eu acho que a situação quanto a essa expectativa de liderança mudou muito, tanto que eu estou falando desses manifestos assim nesse tom de brincadeira. Acho que há um ano eu não seria capaz de brincar com essa coisa, brincar de manifesto, quando tudo ainda era muito traumático pra mim. Mas hoje não há isso, existem muitas coisas e... não há esse grilo não. (Bahiana, 2006: 66).

Em 1976 Caetano, junto com Gil, Gal Costa e Maria Bethânia (os Doces Bárbaros), saiu em turnê pelo Brasil retomando um projeto coletivo que havia sido iniciado ainda em Salvador no Teatro Vila Velha mais ou menos dez anos antes. A turnê foi registrada em vídeo por Jom Tob Azulay, que o lançou em formato de documentário pouco após o lançamento em disco de uma apresentação ao vivo do grupo.

Em 1977 o compositor voltou a lançar dois discos (não simultâneos). O LP *Bicho* mais uma vez revelava o hibridismo de seu trabalho, trazendo uma clara influência da música internacional daquele período. Caetano, em artigo publicado no Jornal do Brasil de 1977, comentava esse disco: “Sempre tive (e talvez tenha hoje mais do que nunca) a vontade de ampliar o repertório de possibilidades sonoras dentro do campo de criação da música popular no Brasil.” (Veloso, 2005: 192). Seguindo essa vontade, Caetano fez a turnê deste disco acompanhado da excepcional banda Black Rio o que resultou num show dançante e com um destaque para parte instrumental inédito em sua trajetória.

Mais uma vez Caetano seria questionado pelas inovações que propunha. Em entrevista ao jornal Correio Brasiliense de 1985, o compositor comentava o absurdo das reações que seu trabalho causava na classe artística brasileira e se defendia inclusive das acusações de alienação política das suas letras:

Em discos que eram assim quase que queimados em praça pública por serem considerados apolíticos ou antipolíticos, há canções em que eu falo de coisas explicitamente políticas. Só que as pessoas não ouviram direito na época. Não sei porque é o tom, é o grau de estranhamento que às vezes eu encontro sem procurar, entendeu. Por exemplo, no disco *Bicho*, onde tem Tigresa, que é uma canção com uma observação política muito interessante. Mas tem também Odara e Gente. Por causa disso, o Henfil, na época, quase que queimou o disco em praça pública. A Elis Regina fez um show que me xingou no palco, um show dirigido pelo Aldir Blanc, por causa da música Odara, do disco *Bicho Baile Show*. Ela caiu de pau em cima de mim. Eu pensei que iam mandar fazer uma pira de discos meus e queimar em praça pública.

Ainda em 77 foi lançado o disco *Muitos Carnavais* com uma série de músicas compostas por Caetano para a folia baiana ao longo de sua carreira.

Caetano lançou em 78 o disco *Muito*, em que se destacam as canções de amor como a regravação de “Eu sei que vou te amar” de Tom e Vinícius e “Muito Romântico” feita por Caetano em homenagem a Roberto Carlos. Desse disco, saíram grandes sucessos de sua carreira como “Sampa” e “Terra”. Também neste ano foi feito o registro ao vivo do show inédito que Caetano fez com sua irmã Maria Bethânia no Canecão.

Fechando os anos 70, o compositor lançaria o que o crítico Tárk de Souza definiu como o “memorável” LP *Cinema Transcendental* (1979). Pela primeira vez Caetano atingiria um maior sucesso comercial nesta década. Algumas músicas do disco estão entre as mais famosas de sua carreira como “Lua de São Jorge” e “Beleza Pura” também gravada pelo conjunto “A Cor do Som” neste mesmo ano.

Sua capacidade de confundir signos e sobrepor universos opostos como erudito/popular ou experimental/comercial talvez seja sua principal contribuição política neste período. Caetano instigou público, artistas e imprensa a rever constantemente as posições e conceitos com os quais definiam o que era música popular brasileira.

Redimensionado essas questões e potencializando a produção de diferença dentro deste debate sobre nossa música, Caetano entrou e saiu de todas as estruturas arquitetadas com a pretensão de engendrar o que “não tem governo nem nunca terá”, “o que não tem censura nem nunca terá”: a canção popular brasileira.

Referências Bibliográficas:

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.

BUARQUE, Chico. Entrevista concedida ao jornalista Hamilton Ribeiro da revista “Realidade” em 1972. Disponível em www.chicobuarque.uol.com.br.

BUARQUE, Chico. Entrevista ao jornalista Hélio Goldztein da revista “Versus” em 1977. Disponível em www.chicobuarque.uol.com.br.

BUARQUE, Chico. Artigo publicado no jornal “O Globo” em 17/07/79. Disponível em www.chicobuarque.com.br.

BUARQUE, Chico. *Vai Passar*. DVD - EMI Music Brasil. Sob licença de R.W.R, 2005.
BUARQUE, Chico. *À Flor da Pele*. DVD - EMI Music Brasil. Sob licença de R.W.R, 2005.
BUARQUE, Chico. *Meu caro amigo*. DVD - EMI Music Brasil. Sob licença de R.W.R, 2005.

DINIZ, Júlio. “A voz e seu dono – poética e metapoética na canção de Chico Buarque de Hollanda” In FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond / Biblioteca Nacional, 2004, pp. 259-271.

DINIZ, Júlio. *Uns Caetanos (Estudo de Composições)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Letras da PUC/RJ, 1987.

FAVARETTO, Celso F. *“Tropicália: alegoria, alegria”*. São Paulo: Kairós, 1979.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

NAVES, Santuza Cambraia. *Objeto não identificado. A trajetória de Caetano Veloso*.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ. 1988.

SOUZA, Tárík de. *O Som Nosso de Cada Dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

VELOSO, Caetano. *O Mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, José Miguel. “O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez” in: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70. Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/ Editora Senac Rio, 2005.