

2 Chico e Caetano juntos e ao vivo

2.1 Bom Conselho

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.”⁷ 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

⁷ Bahiana, Ana Maria. “Querem que Milton seja herói. Ele não. Prefere a margem, a sombra, a música”. in: *Nada Será Como Antes*. pp. 68-73.

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.

Os compositores em geral, mas principalmente os que enfrentaram a perseguição política e o exílio, eram sistematicamente cobrados a tomarem atitudes e posicionamentos que esclarecessem seus pontos de vista sobre os mais variados temas políticos, econômicos e sociais. Um show de Gilberto Gil no Colégio Equipe em São Paulo chegou a ser interrompido pelos estudantes que exigiam do artista uma série de respostas sobre temas dessa natureza. O depoimento de Gil sobre o acontecido revela muito desse ambiente em que os compositores viviam no período:

Alguns tentaram abrir uma discussão aberta no meio do show comigo, uma discussão política a fim de exigir de mim posições em relação a essas coisas, quer dizer, em relação ao movimento estudantil, à imprensa, à repressão do sistema, à ineficácia dos planos econômicos do governo, um bocado de coisas que eu não estava ali para isso. Coisas que eu não me sentia na obrigação de responder porque eu tinha ido ali cantar, quer dizer, zelar pelo mito da arte, do exercício dessa arte. Essa que era minha função e tentei mostrar isso.⁸

Esse processo se dava da mesma forma violenta com Chico Buarque e Caetano Veloso. Exilados no início de 69 em consequência do AI-5, os dois compositores passaram a ser constantemente cobrados a respeito dessas questões.

A maneira como se deu a construção da imagem pública de Chico e também a de Caetano naqueles anos inseria 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

⁸ Bahiana. Ana Maria. “A paz doméstica de Gilberto Gil” in: *Nada Será como Antes*. pp. 91.

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.

Um certo determinismo que atribui a Chico o papel de principal interlocutor de oposição ao regime político e a Caetano um posicionamento ligado ao “desbunde” e a certas convenções do movimento *hippie* e da contracultura não é suficiente diante da força produtiva e da complexidade de suas obras naquele momento.

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 predominavam. Porém estes índices se entrecruzaram em muitos e diversos aspectos. Talvez esteja justamente nestas interfaces a real medida 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.”⁹

Inicialmente é importante destacar que a experiência de cada um destes compositores no exílio se deu em registros bem diferentes. Chico esteve por volta de um ano e quatro meses fora do Brasil e sua ausência foi imposta de modo informal a partir de uma óbvia incompatibilidade de sua postura pública frente ao regime autoritário e por sugestões de amigos pessoais. Ao sair do país para participar de um tradicional encontro promovido pela indústria fonográfica (o MIDEM) em Cannes, na França, em janeiro de 1969, Chico, que um pouco antes

⁹ Wisnik, José Miguel. “O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez” in: *Anos 70. Ainda sob a Tempestade*. pp. 27.

fora chamado a prestar esclarecimentos junto às autoridades militares¹⁰ e que só havia viajado com a autorização destes, preferiu se estabelecer temporariamente em Roma.

O período na Itália, segundo o próprio compositor, foi de pouquíssima produtividade em termos profissionais. Devido principalmente à dificuldade de penetrar no fechadíssimo circuito do mercado musical italiano e também por uma complicação burocrática e contratual com sua gravadora, Chico não conseguiu estabelecer uma situação sólida nesta temporada na Europa. Ele fez uma única grande turnê de 45 dias como acompanhante da cantora Josephine Baker. O compositor chegou inclusive a fazer shows, algumas vezes acompanhado pelo amigo e parceiro Toquinho, com um repertório repleto de músicas como “...mamãe eu quero mamar...” e outros sucessos carnavalescos para poder se manter economicamente na Itália.

Ainda assim Chico lançou dois discos produzidos neste tempo do exílio. O primeiro, *Per um Pugno di Samba* (1970), era um disco de composições suas em versões para o italiano (quase todas feitas pelo amigo Sérgio Bardotti) e não chegou a ter um relevante impacto comercial ou mesmo artístico. O segundo, *Chico Buarque de Hollanda vol – 4*, feito para o mercado brasileiro em 1970 e lançado junto a sua volta da Itália, foi um disco produzido com sérias dificuldades técnicas já que Chico o gravou através de fitas que iam e vinham pela ponte aérea Rio de Janeiro – Roma, tentando unificar sua voz e seu violão ao trabalho dos músicos aqui no Brasil. Chico declarou diversas vezes seu descontentamento com o resultado técnico desse disco.

Por uma óbvia diferença temporal, enquanto Chico esteve fora do país por cerca de um ano e quatro meses, o exílio de Caetano durou cerca de três anos, a experiência de Caetano em Londres parece ter maior relevância em relação a sua carreira.

Preso em 27 de dezembro de 1969 o compositor baiano passou cerca de três meses sob custódia do exército brasileiro. Após ser solto e passar algum tempo numa espécie de liberdade condicional em Salvador, Caetano, junto com

¹⁰ O interrogatório a que Chico foi submetido poucos dias após a promulgação do AI-5 se deve principalmente à montagem da peça “Roda Viva” de sua autoria e com direção de José Celso Martinez Corrêa. A peça, que foi censurada pelo regime militar, possuía uma violência cênica e plástica típica das experiências teatrais de Zé Celso. Muitos críticos faziam questão de eximir o trabalho textual de Chico do resultado final da peça, o que sempre foi negado pelo compositor que diversas vezes afirmou ter avalizado todo o processo de criação deste espetáculo.

Gilberto Gil que negociou com as autoridades todo o processo referente ao exílio, foi para a Europa de onde só retornaria de forma definitiva no início de 1972.¹¹

Segundo afirma o próprio compositor em seu livro *Verdade Tropical*, é provável que a perseguição do regime militar tenha ocorrido muito mais por uma postura artística ofensiva aos “valores morais da sociedade” do que a uma posição política explícita e literal contra a ditadura.¹² Essa postura acabou colocando Caetano no trono a que se referia Gonzaguinha. Logo ele, que pouco tempo atrás era tachado de alienado e traidor das raízes da música brasileira. Com isso houve uma nítida mudança do público em relação ao artista.

Por intermédio da irmã Maria Bethânia, que negociou diretamente com as autoridades militares brasileiras, Caetano conseguiu uma autorização para vir ao Brasil no aniversário de casamento de seus pais. Duas apresentações foram agendadas para estes poucos dias em que o compositor estaria em nosso país. Havia uma grande expectativa sobre sua performance nestas apresentações. Afirmando a capacidade, que tanto desenvolveu ao longo da carreira, de confundir signos e de adotar sempre uma postura camaleônica na cena musical brasileira, Caetano se apresentou no programa “Som Livre Exportação” da Rede Globo somente com o violão cantando o samba “Adeus Batucada”, de Synval Silva, que fora gravado inicialmente por Carmen Miranda.

A juventude ávida pela continuidade da revolução da guitarra elétrica não compreendeu absolutamente nada.

Sua produção durante o exílio em Londres foi marcada pelo lançamento de dois discos gravados por lá, mas destinados ao mercado brasileiro. O primeiro disco representava, segundo Júlio Diniz, um contraponto à produção estética de Caetano, trazendo um tom “*dark*”, melancólico e sombrio.¹³ Desde a capa, passando pelos arranjos e letras, este é um disco com uma tonalidade oposta à da estética solar dos primeiros trabalhos do compositor. Já o disco *Transa*, gravado pouco antes da volta de Caetano ao Brasil com direção musical de Jards Macalé, demonstra um artista muito mais à vontade com seu trabalho e com um certo tom

¹¹ Foi permitido a Caetano e Gil realizarem um último show para que pudessem angariar fundos para esta viagem. O espetáculo Barra 69 foi realizado Teatro Castro Alves em Salvador e ficou marcado principalmente pela canção “Aquele Abraço”, recado de despedida que Gil apresentava ao público e que se tornou uma das músicas mais famosas da carreira do compositor.

¹² O manifesto realizado por um grande número de prefeitos brasileiros contra o programa *Divino maravilhoso* da Tv Tupi é um claro exemplo do incômodo que gerava as performances dos tropicalistas na televisão.

¹³ Diniz, Júlio César V. *Uns Caetanos (Estudo de Composições)*. pp. 105.

por vezes até despretensioso. Caetano afirma até hoje ser esse um de seus trabalhos preferidos.

Tanto Chico quanto Caetano, principalmente ao longo da primeira metade da década de 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 definisse rumos e modificasse as estruturas da canção popular brasileira.

Caetano, ainda no exílio, 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, escrito pelo músico e publicado no jornal carioca “O Pasquim”, demonstra 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 sei 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 paixão 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.¹⁴

Caetano é até hoje é 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 este recente entusiasmo com suas propostas estéticas. Não foi à toa que ele cantou

¹⁴ Veloso, Caetano. “A ipanemia”. in: *O Mundo Não é Chato*. Pp.84. Publicado em 14 de janeiro de 1970 no jornal “O Pasquim”.

aquele samba gravado por Carmen Miranda em sua passagem relâmpago pelo país.

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. Em 1976 Caetano chegou a publicar pequenos ensaios na revista “Música do Planeta Terra” sobre Elis Regina e Milton Nascimento, em que se destinava estritamente a uma reconsideração pública sobre sua relação com estes artistas e suas obras.

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.¹⁵

Enquanto Chico Buarque esteve 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

¹⁵ Bahiana, Ana Maria. “Caetano: Deixando Rolar”. in: *Nada Será Como Antes*. pp. 66.

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 iria reverter 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 colocava Chico novamente no centro das atenções e expectativas da música popular. O retorno de Chico ao país com “Apesar de você” contemplava 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.¹⁶

Nota-se porém que apesar da prudência com que Chico tocava neste assunto, ele não abdicava em assumir a condição de prejudicado por um regime de exceção que restringia as liberdades do artista. Essa foi uma tônica em sua carreira durante toda a década.

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

¹⁶ Entrevista concedida ao jornalista Hamilton Ribeiro da revista “Realidade”. Reproduzida na íntegra pelo site oficial do compositor.

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”?”.¹⁷

A relação da imprensa com os dois compositores neste período foi de grande turbulência. Era comum na época uma divisão pelos critérios de bipolaridade já mencionados e isso era em muito condicionado pela mídia. Em determinados momentos, tanto Chico quanto Caetano foram alvos de uma exacerbada violência da crítica jornalística. Muitas vezes estas críticas extrapolaram a questão da obra tomando um caráter de agressões pessoais levianas e irrelevantes em relação à produção musical dos dois artistas.

Em entrevista ao jornalista Tarso de Castro para a Folha de São Paulo em 1977¹⁸, Chico conta que ao voltar para o Brasil em 70 recebeu uma espécie de coletânea das matérias publicadas sobre ele na imprensa brasileira durante o período em que esteve fora do país. Segundo o compositor, sua reação imediata foi querer responder a todos os ataques que recebera. Acabou por achar melhor dispensar os serviços de quem lhe prestava este trabalho e passou a dar uma menor importância a este tipo de ataque da imprensa.

Em muitas outras entrevistas o compositor fez questão de destacar seu respeito e consideração pelos críticos e jornalistas sérios da imprensa brasileira. Frequentemente o compositor citava o jornalista Tárík de Souza como exemplo desta parcela responsável e comprometida da crítica musical.

Um episódio fomentado pelo Pasquim no final década foi para Chico uma demonstração clara dessa irresponsabilidade da imprensa com os artistas de nossa música popular. A deflagração de uma forte campanha de “Fora os Bahianos” (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 outra entrevista do ano de 1977¹⁹ Chico afirmou sobre este fato: “Agora mesmo está aí a campanha contra os ‘bairianos’. 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

¹⁷ Bahiana, Ana Maria. “O Ex – Compositor Chico Buarque de Hollanda”. In: *Nada Será Como Antes*. pp. 54

¹⁸ Reproduzida na íntegra pelo site oficial do compositor

¹⁹ Entrevista ao jornalista Hélio Goldztein da revista “Versus” em 1977. Também reproduzida na íntegra pelo site oficial do compositor.

o trabalho deles de uma importância incrível, assim como o trabalho de Glauber Rocha em cinema.”²⁰

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 descontraído, olhando descontraidamente para as pessoas na platéia, olhando descontraidamente 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 descontraíram, 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.²¹

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 show que realizaram juntos no fim de 72 em Salvador (também lançado em disco), apesar de ter sido fruto do esforço individual de um produtor amigo deles, demonstrava uma forte sintonia entre Chico e Caetano. Apesar da conhecidas diferenças estético/formais e performáticas, ambos pertenciam à mesma linha evolutiva²² de nossa música popular e eram descendentes diretos do samba, da canção do rádio e da bossa nova.

²⁰ A referência de Chico sobre o cineasta Glauber Rocha se remetia a repercussão da carta (publicada também no *Jornal do Brasil* por Zuenir Ventura) enviada ao governo militar abrindo uma possibilidade de diálogo com a ditadura. Houve uma reação extremamente negativa da esquerda brasileira a esse episódio. Um olhar mais atento à postura política de Glauber no período e sua intensa proximidade com as propostas políticas e sociais do pensador Darcy Ribeiro revelam uma compreensão equivocada sobre as pretensões do cineasta com esta carta.

²¹ Veloso, Caetano. “Discretamente Aqui” in: *O Mundo Não é Chato*. Pp. 116. Entrevista concedida a revista “Verbo Encantado” do *Jornal da Bahia* em julho de 1972.

²² Este termo foi cunhado pelo próprio Caetano numa entrevista a revista *Civilização Brasileira* em 1966. Ver: Campos, Augusto. *Balanço da Bossa*. pp.143.

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. Artistas como Tom Jobim, João Gilberto e Vinicius de Moraes em nenhum momento foram cobrados pelos seus posicionamentos ligados a questões políticas e sociais. 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 1986²³, 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.

²³ 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 Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1988.

2.2

Nada como um tempo / após um contratempo...

A ditadura encheu bastante o meu saco, mas eu também enchi o saco deles e não foi pouca coisa não. Eu tenho isso muito claro. Nada foi de graça.²⁴

Chico Buarque, 2005.

Seguindo o conselho do amigo, parceiro e compadre Vinicius de Moraes, Chico voltava 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 de televisão, Chico chegava ao Rio de Janeiro com o intuito de trabalhar e dar seqüência a sua carreira que já tinha naquele momento um considerável sucesso.

Como foi citado anteriormente, o compacto da música “Apesar de Você” teve grande repercussão 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.²⁵

²⁴ “Chico Buarque. *Vai Passar*”. 2005. EMI Music Brasil. Sob licença de R.W.R.

²⁵ Reproduzido no site oficial do compositor.

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 de proibições e vetos desprovidos de qualquernexo. 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 pelos censores 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 comentaria 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.*²⁶.

Esse protesto resultaria numa censura interna da Rede Globo de Televisão a sua obra e mesmo ao seu nome. A emissora ainda transmitiu um show do artista logo após este episódio, porém Chico ficaria por muitos anos banido da programação do canal. Em 77 a canção “Maninha” foi tema de uma novela da Globo, mas Chico só reapareceria na tela da emissora num especial em homenagem ao compositor João do Vale já na década de 80. 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 compositor²⁷ como disco da maturidade, *Construção* fez um grande sucesso comercial, ultrapassando cento e quarenta mil cópias só nas primeiras quatro semanas de vendagem. Naquele ano só Roberto Carlos e Martinho da Vila superaram a marca de mais de cem mil cópias como Chico.

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 Chico buscou saídas que pudessem valorizar esteticamente o aspecto formal de sua música, convidando inclusive o maestro tropicalista/concretista Rogério Duprat para assinar a faixa título do LP. As experiências iniciadas e realizadas neste disco deram a ele um lugar especial na carreira do compositor.

Chico criou inúmeras parcerias para projetos em música, teatro e cinema ao longo dos anos 70. A apropriação destes outros suportes foi uma característica

²⁶ Bahiana, Ana Maria. “O Ex - Compositor Chico Buarque de Hollanda” in: *Nada Será Como Antes*. pp. 54. Grifo meu.

²⁷ “Chico Buarque. *Vai Passar*”. 2005. EMI Music Brasil. Sob licença de R.W.R.

de sua produção durante toda esta década. Fora os tradicionais parceiros musicais como Toquinho, Edu Lobo, Tom, Vinicius ou Francis Hime, Chico iria trabalhar 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 participaria 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 interpretes também atuaram no longa metragem. O disco, apesar de contar com três artistas de sucesso, não teve grande repercussão ou vendagem. Com incursões sobre o forró e mesmo sobre o rock como na faixa “Baioque”, este é um LP que musicalmente difere bastante da obra de Chico. Violas, guitarras e teclados se misturavam de maneira bastante eclética nos arranjos deste LP. Segundo Tárík de Souza, este disco marcou a quebra de compromisso do autor com as chamadas raízes da MPB.²⁸

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 teria problemas sérios para trabalhar motivados pela perseguição e censura a sua obra. Num espetáculo que reunia todo o *casting* da gravadora Phonogram, realizado em maio de 73, o Phono 73, 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 cantando somente a melodia. Chico chegou

²⁸ Souza, Tárík. “Chico Buarque. ‘O Que Não Tem Censura Nem Nunca Terá’.”. in: *O Som Nosso de Cada Dia*. pp.16.

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. Sem explicação nenhuma foram censuradas de uma vez só a peça, a palavra e os motivos para isso.

Das canções compostas para este espetáculo surgiria 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.”²⁹

O dramaturgo Chico Buarque faria outras incursões no teatro ainda esta 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

²⁹ Bahiana, Ana Maria. “O Ex - Compositor Chico Buarque de Hollanda” in: *Nada Será Como Antes*. pp. 57.

para peça, três com interpretação de Bibi Ferreira, até hoje uma das principais atrizes/cantoras do teatro brasileiro.

Ainda em 77 Chico faria a adaptação do musical para crianças *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.

Em entrevista à revista Isto É no ano de 1978, Chico afirmava: “A peça enfoca o fim do capitalismo autoritário e a entrada no país do capital estrangeiro. Elas têm dois níveis. Um, ao nível dos poderosos, onde a disputa é para acumular capital. O outro, o nível de baixo, é a luta pelos trocados, pela subsistência. É a partir dessa época que o malandro mais reles desaparece. A barra agora é outra, a chamada barra pesada”³⁰. A peça teve grande sucesso e além de transformada em disco no ano seguinte, originou um filme dirigido por Ruy Guerra em 1985.

Chico também faria na década de 70 sua primeira incursão ao mundo da literatura. *Fazenda Modelo – Novela Pecuaría* 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. A partir de bois e vacas Chico comenta os processos de controle social no mundo contemporâneo. 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 voltaria 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

³⁰ Reproduzida na íntegra no site oficial do compositor.

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 ficaria 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) em 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 ficaria 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 cantaria 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 público³¹. 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 ficaria 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 envolvido 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 iria também se refletir no disco seguinte: *Chico Buarque* (1978). Chico afirmou recentemente ter sido com Francis, mais do qualquer outro parceiro, que ele realmente desenvolveu sua capacidade como letrista de música popular.³²

Dramaturgo, escritor, compositor, cantor e até mesmo ator. Para 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.

³¹ Chico Buarque. *À Flor da Pele*. 2005. EMI Music Brasil. Sob licença de R.W.R.

³² Chico Buarque. *Meu caro amigo*. 2005. EMI Music Brasil. Sob licença de R.W.R.

2.3 De Palavra em Palavra

“ I - Nada de novo sob o sol. mas sob o sol.”³³
Caetano Veloso, 1975

Como já foi afirmado neste capítulo, Caetano tinha uma consciência muito ampla do lugar desconfortável em que o movimento tropicalista havia sido posto com a saída do país de seus principais articuladores. 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 alvoroçaram 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.³⁴

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

³³ Primeiro mandamento do manifesto do movimento Qualquer Coisa de 1975. in: Veloso, Caetano. *O Mundo Não é Chato*. pp. 197.

³⁴ Veloso, Caetano. “Discretamente Aqui” in: *O Mundo Não é Chato*. Pp. 115-116. Entrevista concedida a revista “Verbo Encantado” do Jornal da Bahia em julho de 1972.

apresentação a seguinte passagem: “No Municipal: resto de janta abaianada. nada.”³⁵

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 ganho 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 de 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.

Obviamente Caetano já não era um iniciante na carreira e há uma nítida diferença após a volta de Londres no resultado final de seus discos. Este, inclusive, sempre foi um aspecto muito importante para o compositor. Ele demonstrava constantemente não suportar a incompetência técnica de alguns de seus trabalhos e muitas vezes até dos de seus colegas, músicos brasileiros. Numa coluna enviada de Londres ao Pasquim, em que elogiava o que achava ser o “não bom” e “ótimo” disco do grupo Novos Baianos, o artista fazia algumas considerações a essa subcondição técnica da música brasileira. Não aparece nesse ou em outros comentários feitos por Caetano a esse respeito, nenhum demérito ou desconsideração à nossa capacidade de produzir discos, mas sim um alerta para necessidade que tínhamos de nos desenvolver nesse sentido.

Após o disco de 72, em parceria com Chico Buarque, Caetano iria gravar o LP *Araçá Azul* (1973)³⁶. 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

³⁵ Programa do show. In: Veloso, Caetano. “Lá em Londres.” *O Mundo Não é Chato*. pp. 120

³⁶ Para uma análise mais aprofundada deste LP, ver: Diniz, Júlio. *Uns Caetanos (Estudo de Composições)* pp. 72-87.

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.

A canção “De Conversa”, tem por exemplo, a seguinte formação instrumental: “Vozes superpostas. Percussão sobre a pele e os ossos. Um pouco de piano improvisado no estúdio.”³⁷ 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.

Em entrevista concedida a Santuza Cambraia Naves, Augusto de Campos define com muita precisão o caminho percorrido por Caetano com esse disco:

“Quer dizer, se você faz música popular, se você [...] atua no campo do consumo, você tem que, de certa maneira, compatibilizar a sua linguagem com esse consumo. O disco *Araçá Azul* foi o disco que mais se afastou do consumo e por isso mesmo não teve sucesso. [...] É um disco que se tornou inviável, que não foi tocado na rádio, que não teve show que correspondesse a ele. Então foi um disco em que o Caetano saiu momentaneamente fora desse âmbito que ele mesmo [...] tinha se imposto.”³⁸

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.

³⁷ Encarte do LP *Araçá Azul* (1973).

³⁸ 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 Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1988.

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 iriam causar 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 Carmen 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”³⁹. 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.

Se o tropicalismo, como afirma Celso Favaretto, havia reentronizado “o corpo na canção, remetendo-a ao reencontro com a dimensão ritual da música, exaltando o que de afeto nela existe.”,⁴⁰ Caetano Veloso iria, como talvez nenhum artista tenha feito na música popular brasileira dos anos 70, retomar e desenvolver ao máximo este processo. O agenciamento do corpo como mais um elemento de expressão do objeto/produto final de seu trabalho foi uma marca de sua trajetória nesta década.

Em artigo do início de 1973, Silviano Santiago já demonstrava essa percepção em relação a Caetano: “Caetano trouxe para arena da rua e do palco o próprio corpo e deu o primeiro passo para ser o superastro por excelência das artes brasileiras.”⁴¹ Silviano registra neste momento a influência do artista sobre a moda, o gestual e posteriormente até nas gírias das camadas mais jovens da sociedade. E destaca a habilidade com que Caetano manuseava estes elementos em favor da influência de sua *persona* sobre o público em geral

³⁹ Veloso, Caetano. *Verdade Tropical*. pp. 462.

⁴⁰ Favaretto, Celso. *Alegoria, Alegria*. pp. 19.

⁴¹ Santiago, Silviano. “Caetano Veloso, os 365 dias de carnaval”. In: *Cadernos de Jornalismo e Comunicação número 40.1973*.

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 do meu absoluto respeito profissional e interesse estético pelo trabalho de colegas meus como Odair José e Agnaldo Timóteo.”⁴²

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 voltava a ser tachado de alienado e traidor de nossa tradição cultural. Caetano voltava a receber 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 reduziria o estranhamento a

⁴² Veloso, Caetano. “Mil Tons” in: *O Mundo Não é Chato*. pp. 99.

sua obra, porém, as patrulhas-ideológicas da época o acompanhariam por todos aqueles anos.

Junto ao disco, Caetano publicou dois manifestos⁴³ (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-política⁴⁴. 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.

Segundo análise de Silviano Santiago, esses manifestos se assemelhavam em muito ao “Manifesto Dada” de 1918, pois continham “uma série de contradições na concatenação lógica dos seus sucessivos enunciados afirmativos.”⁴⁵, típicas deste manifesto. Após um período de muita turbulência em relação ao seu trabalho e suas implicações políticas e sociais, Caetano tentava retirar esse foco de sua produção e lidar com essas questões de uma forma mais descompromissada. Em entrevista de 1975 o compositor afirmaria 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.⁴⁶

Em 1976 Caetano sairia junto com Gil, Gal Costa e Maria Bethânia (os Doces Bárbaros) 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.

⁴³ Reproduzidos integralmente em: Veloso, Caetano. *O Mundo Não é Chato*. pp. 196-197

⁴⁴ Foucault, Michel. *Microfísica do Poder*.

⁴⁵ Prefácio ao Livro: Vasconcellos, Gilberto. *Música Popular: De Olho na Fresta*. pp. 01.

⁴⁶ Bahiana, Ana Maria. “Caetano: Deixando Rolar.” In: *Nada Será Como Antes*. pp 66.

A segunda metade desta década foi de grande produtividade para Caetano. 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.”⁴⁷. Seguindo essa vontade, Caetano faria 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. Recentemente, no ano de 2002, uma gravação inédita e ao vivo deste show foi lançada dentro da caixa *Todo Caetano* que reúne sua discografia completa.

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 Tigreza, 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 lançaria 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 Vinicius e “Muito

⁴⁷ Veloso, Caetano. “Bicho” in: *O Mundo Não é Chato*. pp. 192.

Romântico” feita por Caetano em homenagem a Roberto Carlos. Desse disco, sairiam 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 Tárík de Souza definiu como o “memorável”⁴⁸ 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.

⁴⁸ Souza, Tárík. *O Som Nosso de Cada Dia*. pp. 164.