

Universidade Federal de Pernambuco
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais
Departamento de Ciências Sociais
Centro de Filosofia e Ciências Humanas

GLÁUCIA BORATTO RODRIGUES DE MELLO

CAETANO VELOSO: UM ESTUDO DE SÍMBOLOS E MITOS

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre com
as orientações da prof. Dra. Danielle Perin Rocha
Pitta e do prof. Dr. Sebastião Joachim

Mestrado em Antropologia
Departamento de Ciências Sociais
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Pernambuco

Recife

junho de 1993

Universidade Federal de Pernambuco
BIBLIOTECA CENTRAL
CIDADE UNIVERSITÁRIA
50.739 - Recife - Pernambuco - Brasil

PE-00002497-5

725-15/09/93

CPD PE000024975 LOCAL BC
REG 93/00725BC
CHM 39/M527C//TESE/BC
OBS EMPR/PROIBIDO

Aceito: 17/1351

Ju.06

Ao final desses quase infindáveis meses de angústias, inquietações, mas também de satisfações e descobertas, tempo em que estive exclusivamente voltada para este estudo, eu o dedico a todas as pessoas que, de alguma forma, acompanharam este meu trabalho; especialmente ao meu companheiro das horas mais difíceis, Edmar Almeida; ao Sebastião Joachim, cúmplice dos meus mais altos vãos; e ao Caetano Veloso que, apesar de não ter me concedido nenhuma entrevista, permitiu-me adentrar e gozar do seu universo mágico.

Os meus sinceros agradecimentos:

Ao CNPq, pelo financiamento de 30 meses desta pesquisa, compreendidos os tempos de curso das disciplinas e o da maior parte da redação desta dissertação;

À FACEPE, pelo financiamento dos 6 meses restantes, necessários à finalização da mesma;

Ao Mestrado em Antropologia da UFPe, bem como à amizade da secretária Beth e dos auxiliares da secretaria, Dora e Sôstenes;

À Danielle, pela orientação segura, não me deixando sair dos trilhos antropológicos e durandianos;

Ao Sebastiân, pela orientação na área da teoria literária, pela contribuição de todo o seu amplo conhecimento e porque todo o tempo acreditou e investiu nos meus devaneios;

Ao Edmar, meu companheiro, pelo constante apoio, dando-me sempre forças e condições para continuar;

Ao meu pai, que faleceu em Belo Horizonte, enquanto eu fazia as provas para o meu ingresso no curso; à minha mãe e aos meus 4 irmãos, orgulhosos do meu empreendimento, cientes de todas as dificuldades que eu teria; especialmente ao Vinícius porque, carinhosamente, gravou para mim um material precioso para esta pesquisa e à Lorenza, interessada e conhecedora dos assuntos caetânicos;

Às amigas Nágela Brandão e Simone Cunha, pela simpatia e gosto pela minha pesquisa, atentas à coleta do material de tudo o que a imprensa divulgava sobre o Caetano e que pudesse me ser útil;

Às conversas amigas e elucidadoras de Rita Costa Mello, Santuza Ribeiro, Gisélia Potengy e Odete Vasconcelos que muito me ajudaram;

À amiga Kátia Araújo, pela cumplicidade das minhas angústias, pelas nossas eternas conversas e pela agradável hospedagem que me ofereceu em Recife;

Ao Caetano que, além de tudo, inspirou-me, no início deste empreendimento, o poema abaixo:

O leão voador

junto à majestade a força do leão
jogo os sonhos nas asas do leão
e a intenção na mira
Corre o meu leão para o alvo
que é um buraco desconhecido
pra além do rumo da seta
pra além da borda do círculo
o meu leão quer é voar

RESUMO

Estudo das canções de Caetano Veloso - de autoria exclusiva - em que se procurou, através da recorrência e da dinâmica das imagens e símbolos veiculados, identificar os mitos diretivos do texto cultural (entendido como a obra poético-musical de Caetano), que estruturam a produção artística deste cantor e compositor de MPB. Para tal, recorreu-se à "metodologia" do filósofo e antropólogo francês Gilbert Durand, mais especificamente à sua mitocrítica, apontando para uma ampliação ao contexto histórico-cultural brasileiro, a partir dos anos 60.

CAETANO VELOSO: UM ESTUDO DE SÍMBOLOS E MITOS

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
Apresentação.....	2
Referencial teórico e metodológico.....	7
O contexto cultural dos anos 60	20
1. O HOMEM E O ARTISTA.....	28
1.1. O HOMEM.....	29
1.1.1. Dados biográficos.....	29
1.1.2. Os amigos e as influências.....	34
1.2. O ARTISTA.....	48
1.2.1. O perfil de Caetano.....	48
1.2.2. Os festivais.....	54
1.2.3. A Tropicália.....	61
1.2.4. A prisão e o exílio.....	69
1.2.5. Pra sempre cantar.....	74
2. ANÁLISE DA OBRA DO COMPOSITOR.....	76
2.1. CIRCULARIDADE CÔSMICA.....	81
2.1.1. Polaridades.....	83
2.1.2. Ciclicidade.....	96
2.1.3. Harmonização.....	108
2.1.4. Dramatização.....	119
2.1.5. Complementaridade.....	128
2.1.5.1. O Andrógino.....	135
2.1.5.2. Ambiguidade e Complementaridade..	144
2.2. PROGRESSÃO.....	152
2.2.1. O devir biológico.....	154
2.2.2. O mito da errância.....	161
2.3. REABILITAÇÃO.....	173
3. APROXIMAÇÕES DA ANÁLISE.....	186
3.1. SUBSTRATO SIMBÓLICO.....	188
3.2. SUBSTRATO MÍTICO.....	204
3.2.1. O Mito de Ícaro.....	204
3.2.2. O Mito de Dioniso.....	206
3.2.3. O Mito de Narciso.....	210
CONCLUSÃO.....	213
ANEXOS.....	219
BIBLIOGRAFIA GERAL.....	226

"Tenras e flexíveis são as plantas

Quando começam

Árvores que parecem possantes

Sempre se aproximam do fim"

[Lao-Tse. Tao Te King]

"Cantar é mais do que lembrar

É mais do que ter tido aquilo então

Mais do que viver do que sonhar

É ter o coração daquilo"

[C. Veloso. Genipapo Absoluto]

INTRODUÇÃO

"Gosto de sentir a minha língua roçar a língua de
Luís de Camões
Gosto de ser e de estar
E quero me dedicar a criar confusões de prosódias
E uma profusão de paródias
Que encurtem dores e furem cores como camaleões"

[C. Veloso. Língua]

Apresentação

Esta dissertação tem por objetivo descrever e apresentar os procedimentos e resultados obtidos em relação ao estudo que empreendemos, no sentido de identificar os símbolos e os mitos que estruturam uma determinada expressão artística, entendida como um fenômeno cultural, apontando para a relação daqueles símbolos e mitos com um dado momento cultural.

A expressão artística escolhida, tomada por um "texto cultural", foi, exatamente, a produção poético-musical de um autêntico representante da MPB (Música Popular Brasileira), inserido no universo urbano e brasileiro, o cantor, compositor¹ e músico² Caetano Veloso; quanto ao "momento" cultural, recobre a "movimentada" década de 60 e os seus prolongamentos, época em que teve início e continuidade a produção artística de Caetano Veloso.

Duas perguntas são esperadas de imediato, tendo em vista o estudo de um fenômeno cultural: por que a MPB como expressão? e por que Caetano Veloso como representante? Para a primeira pergunta podemos argumentar que, valendo-se dos mais eficientes meios de comunicação de massa (o rádio e a televisão), a MPB tem garantidas abrangência e efetividade, com alto poder de atualização cultural, gozando de ampla aceitação, como forma de

1. Compositor - o que compõe música, conhecendo as regras de arte e princípios preestabelecidos pelos grandes mestres [BORBA e GRAÇA, 1956, Dic. de Música].

2. Músico - o profissional, intérprete, compositor ou regente, o que trabalha na área da música. [ANDRADE, 1989, Dic. Musical Brasileiro].

entretenimento e lazer. Para a segunda pergunta podemos informar que Caetano Veloso pesquisou e participou das discussões dos termos do que deveria ser uma "verdadeira" MPB. Enquanto "ideólogo do tropicalismo"¹ musical (movimento voltado para a atualização dos valores vigentes dos anos 60 e que incorporou tanto o primitivismo cultural brasileiro quanto as modernas técnicas musicais internacionais que influenciaram a música popular brasileira), apontou uma saída para o impasse em que esteve encerrada a MPB naquele período. Acrescente-se que Caetano mantém-se há um quarto de século acima do regionalismo estrito e do modismo passageiro, com uma produção ininterrupta, sustentada por uma capacidade de mantê-la sempre atualizada, sendo reconhecido, nacional e internacionalmente, como um genuíno representante da MPB. A confirmação deste fato é atestada pelos prêmios que recebeu nos dois últimos concursos musicais no Brasil: o "5º Prêmio Sharp de Música", nas categorias: melhor cantor de MPB, melhor música de MPB e melhor projeto visual, realizado em maio/92; e, recentemente, o "6º Prêmio Sharp de Música", nas categorias: melhor cantor de MPB e melhor disco de MPB, realizado em maio/93.

É preciso dizer que não tivemos aqui a intenção nem a pretensão de esgotar os vários possíveis da vasta obra² deste singular artista. Dela nos aproximamos por uma (entre outras) de

1. Cf. RIBEIRO, 1988:7.

2. O significado de "obra", aqui, recobre a acepção mais simples deste termo; ou seja, refere-se ao conjunto das canções compostas única e exclusivamente por este compositor e deve ser entendida como obra musical.

1
suas possíveis entradas: o sentido das imagens¹ recorrentes e dinâmicas que compõem a obra deste artista, visando atingir o nosso objetivo. Além disso, não podemos ignorar que, em se tratando de uma produção artística, que envolve um constante movimento criador de idéias, é uma obra aberta, o que quer dizer que, como tal, não tem os seus limites últimos encerrados; pois, como já bem disse G. Durand, a obra, enquanto criação artística, é aberta em três sentidos: "aberta para o outro, que é o seu público fraterno, aberta para o tecido cultural que permite a comunicação com um povo e, enfim, aberta para o universo figurativo dos arquétipos, que permitem o câmbio universal do sentido"². Estas três "aberturas" da obra concorrem para que ela tenha o seu sentido para sempre estendido ou prolongado.

Outro esclarecimento faz-se necessário; diz respeito à utilização dos termos musicais. Para a acepção geral antropológica (e não-específica da área musical) que visamos, ao longo do nosso texto, evitamos as palavras: melodia e letra porque são mais restritivas, a primeira aos recursos sonoros e a última aos recursos textuais; e preferimos, indistintamente, as³ palavras canção ou composição por darem conta, enquanto textos musicais, da nossa necessidade e satisfazerem, desta forma, a nossa exigência. Quanto às definições de música popular e MPB,

1. Y. Durand distingue: imagem é o objeto de estudo, imaginário é o seu campo e imaginação é a função psíquica [DURAND, Y, 1988:13].

2. DURAND, G., 1987:60.

3. Canção = uma composição musical em verso; e composição = peça de música, seja qual for a sua natureza [BORBA E GRAÇA, 1956, Dic. de Música].

não encontramos definições unânimes ou rigor distintivo, determinador das diferenças entre ambas, junto aos teóricos, estudiosos do assunto ou aos próprios músicos consultados. Assim é que, segundo ISAACS E MARTIN¹, a música popular abrange as diversas acepções, excluídas a categoria de música de concerto ou música clássica, de música folclórica, regionalista ou de consumo. Tem "fôlego curto", pequena duração; quanto à MPB apresenta "recursos quase inesgotáveis de imaginação e bom acabamento", infundidos por compositores como: "Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque de Holanda".

O próprio Caetano não se preocupou com a distinção entre ambas, quando, em entrevista que concedeu à Revista do
CD², referiu-se à função da música popular: "a canção popular é um tipo de entretenimento para as massas que se desenvolveu a partir de algumas linhas da história da música [...] ela não é popular no sentido do folclore. E como não são sequer produzidas por pessoas iletradas [...] essas canções são, então, um tipo de entretenimento, de arte do período das sociedades industriais, que mais se desenvolveu nesse período [...] São canções para serem atraentes, boas de ouvir para um número grande de pessoas que se interessam por ouvir. São feitas para as pessoas que queiram ter alguma coisa, alguma relação com elas. Que aprendam, meditem e se formem por elas [...] A canção popular contribui na formação das pessoas [...] a canção participa da formação das

1. ISAACS e MARTIN, 1985, Dic. de Música.

2. Ed. Globo, ano 2, n. 14, maio/92, p.21.

individualidades, dos grupos e das sociedades".

Entendemos, por nosso lado, que a MPB tenha nascido dentro do universo da música popular, no final da década de 50, com a formação do movimento bossanovista, a partir da linha de pesquisa musical de João Gilberto e, por isso (porque apresenta um certo requinte ou elaboração técnica e temática), agradou ou¹ agrada, mais particularmente, a uma elite intelectualizada.

Explicitamos a seguir, ainda como parte da introdução desta dissertação, os fundamentos teóricos e metodológicos que sustentaram o nosso estudo e as nossas argumentações; e, por último, o contexto cultural dos anos 60, que informa o meio sócio-cultural que deu origem à produção artística de Caetano Veloso.

No primeiro capítulo, a partir de entrevistas, artigos, correspondências, textos críticos e literários diversos, apresentamos o homem e o artista Caetano Veloso; este capítulo é essencial para que entendamos as condições da particularidade da obra caetânica enquanto fenômeno cultural, comungando com o real,² no sentido em que M. Sodrè confere ao conceito de cultura.

No segundo capítulo, procedemos ao estudo da obra do compositor; é o capítulo mais denso e mais importante porque toma

1. A intelectualidade deve ser entendida aqui no sentido que Gilberto Freyre [1973, 187-191] dá: "o intelectual é uma figura expressiva do tempo social de transição de moderno para pós-moderno em que vivemos. É um tipo social significativo e não apenas uma expressão de elitismo cultural"[...] "o intelectual será ou não eminentemente um pensador. Pode ser menos pensador que artista".

2. Cf. SODRÉ, 1988; a cultura implica um movimento do sentido em seu contato com o real, influenciada por um espaço social e um tempo histórico.

e realça estruturalmente as imagens e símbolos recorrentes da obra de Caetano, aplicados à teoria de G. Durand, e identifica os arquétipos estruturadores da obra.

No terceiro capítulo retomamos, a partir do segundo, os símbolos recorrentes e os arquétipos estruturadores, os quais são aglutinados em mitemas constitutivos dos mitos que subjazem à obra, os quais são então identificados e apresentados.

Na conclusão, sintetizamos os dados e apresentamos os resultados obtidos, a partir da estrutura encontrada. Acrescentamos, por fim, os anexos necessários e a bibliografia geral da dissertação.

Referencial teórico e metodológico

A teoria e a metodologia sistematizadas pelo filósofo e antropólogo francês Gilbert Durand pareceram-nos adequadas como suporte para a análise dos dados deste estudo, a fim de que pudéssemos alcançar o nosso objetivo, porque nos permitem identificar os símbolos e mitos subjacentes ao "texto cultural".

Podemos dizer que a sua obra capital - Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire¹, 1969, Bordas; e as que lhe seguiram² - inaugurou uma corrente epistemológica, pois a ela

1. Traduzida para o espanhol: Las Estructuras Antropológicas de lo Imaginario, 1981, Madrid, Taurus; e para o português: As Estruturas Antropológicas do Imaginário, 1989, Lisboa, Presença.

2. Cf. as obras deste autor relacionadas na nossa bibliografia.

recorreram outros pesquisadores¹. Os trabalhos destes estudiosos reapresentam a teoria do "pai" fundador, em parte ou no todo², o que nos dispensa de repeti-la novamente (ainda que sumariamente), reservando-nos à necessidade da exposição apenas dos conceitos imprescindíveis à boa compreensão das nossas argumentações.

Na obra referida apreendemos "dois aspectos fundamentais: o primeiro diz respeito ao dinamismo criador das estruturas; o segundo refere-se ao inventário dessas estruturas"³. O imaginário antropológico⁴, tal como o concebe G. Durand, resulta do que ele denomina "trajeto antropológico", definido pela "incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjectivas e assimiladoras e as intimações objectivas que emanam do meio cósmico e social"⁵. Quanto ao seu componente dinâmico, a imagem, "não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivada, o que quer dizer que é sempre símbolo"⁷, melhor dizendo, "no

1. BURGOS, 1982; STRONGOLI, 1983; CAVALIERI, 1984; ROCHA PITTA, 1984 e 1987; FRASSON-MARIN, 1986; DURAND, Y., 1987 e 1988; COSTA MELO, 1989, entre outros.

2. Cf. a síntese de toda a teoria in: STRONGOLI, 1983 e COSTA MELO, 1989; e parte nos autores acima citados.

3. DURAND, Y., 1987:139.

4. Pelo adjetivo "antropológico" entenda-se: relativo à Antropologia: "conjunto das ciências que estudam a espécie homo sapiens", tal como está definida in DURAND, G., 1989:29.

5. Por "pulsões subjectivas", G. Durand entende os imperativos biopsíquicos ou psico-fisiológicos, estudados através da reflexologia betchereviana.

6. DURAND, G., 1989:29.

7. Ibidem, p. 22.

símbolo constitutivo da imagem há homogeneidade do significante e do significado no seio de um dinamismo organizador"¹. A dinâmica intrínseca, responsável pela organização das imagens e resultante do trajeto antropológico, "tem em conta a homologia do psíquico, do cósmico, do social, e mesmo do biológico, organizados numa significação integrada"², que implica no que G. Durand refere como um "método de convergência"³ das imagens.

O método de convergência das imagens delimita os grandes eixos dos trajetos antropológicos que os símbolos constituem. Trata-se de um método pragmático e relativista que tende a mostrar como se agrupam as imagens em vastas constelações, praticamente constantes, estruturadas por uma equivalência morfológica e orientadas mais por um sentido do que por uma função, em torno de um mesmo tema arquetipal⁴.

Antes, porém, de continuarmos - apresentando as estruturas antropológicas do imaginário - abrimos um parêntese para a exposição de alguns conceitos e noções essenciais.

A hipótese fundamental para a construção dessa teoria foi a de que "existe uma estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas"⁵; partindo-se do pressuposto de que o que motiva a imagem e dá

1. Ibidem.

2. DURAND, G., 1982B:8.

3. Cf. DURAND, G., 1989:31.

4. Idem.

5. DURAND, G., 1989:37.

vigor ao símbolo é "um acordo entre as pulsões reflexas do sujeito e o seu meio que enraíza de maneira tão imperativa as grandes imagens na representação e as carrega de uma felicidade suficiente para as perpetuar"¹. A partir destas noções, este teórico toma como ponto de partida um outro pressuposto - o de que os seres humanos têm, em comum, a angústia existencial ligada à passagem do tempo e à iminência da morte. A função maior da imaginação, conforme demonstrou é, exatamente, a capacidade humana de apresentar mecanismos de defesa que atenuem esta fatalidade; uma função eufemística, portanto. Considerando, enfim, a capacidade humana de representar simbolicamente a angústia existencial e tais mecanismos de defesa, G. Durand confirmou a eficiência do potencial criador do ser humano, que guarda relação com uma lógica que transcende o imediato dos fatos, animada pela dinâmica dos símbolos. Explicitando esta lógica não-linear, o universo simbólico pluridimensional, espacial, apresenta-se em constelações de imagens (mais exatamente) agrupadas, isomorficamente, em torno dos arquétipos.

Para compor a sua teoria, G. Durand refere-se a mecanismos convergentes e, para explicitá-los, a conceitos básicos que partem de elementos mais abstratos para elementos mais concretos. Nesta ordem destacamos, inicialmente, quatro

1. Ibidem.

componentes básicos: os "schémes"¹, os arquétipos, os símbolos e os mitos.

O "schème" está definido como "uma generalização dinâmica e afectiva da imagem, constitui a factividade e a não-substantividade geral do imaginário"². É ele quem "faz a junção [...] entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade, entre as dominantes reflexas e a representação. São estes esquemas [leia-se "schémes"] que formam o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação. A diferença que existe entre os gestos reflexológicos [...] e os esquemas é que estes últimos já não são engramas teóricos mas trajectos encarnados em representações concretas precisas"³.

Os arquétipos, tais como C.G. Jung os concebeu - uma espécie de molde flexível, subjacente a uma ideia abstrata, que não pode ser claramente vista, enquanto uma cultura não a tiver preenchido com um mito ou solidificado mediante uma definição⁴ - "constituem as substantificações dos esquemas"⁵ e "o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais"⁶. "Os

1. Esta palavra francesa permanecerá, ao longo do nosso texto, sem tradução, pois não há palavra correspondente no idioma português, segundo a opinião da nossa orientadora. O tradutor da edição portuguesa (que nós usamos) traduziu-a por "esquema", equivalência não adequada e, dessa forma, indistinta de "schéma"[e "schème" não é igual a "schéma"].

2. DURAND, G., 1989:42.

3. Ibidem.

4. Cf. STORR, 1973:40.

5. DURAND, G., 1989:42.

6. Op. cit., p. 43.

arquétipos ligam-se a imagens muito diferenciadas pelas culturas e nas quais vários esquemas se vêm imbricar"¹.

O símbolo é, efetivamente, em relação aos dois conceitos anteriores, o componente mais concreto. "Enquanto o arquétipo está no caminho da idéia e da substantificação, o símbolo está simplesmente no caminho do substantivo, do nome, e mesmo algumas vezes do nome próprio"². Em outro lugar³, G. Durand esclarece: "o símbolo não é do domínio da semiologia, mas do de uma semântica especial, o que quer dizer que ele possui algo mais que um sentido artificialmente dado e detém um essencial e espontâneo poder de repercussão". Dessa forma, o símbolo encarna concretamente uma adequação entre o indizível arquetipal e os processos racionais, caracterizando-se pela ambiguidade, ausente no signo.

Por último, o mito deve ser entendido como "um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em idéias. O mito explicita um esquema ou um grupo de esquemas. Do mesmo modo que o arquétipo promovia a idéia e que o símbolo engendrava o nome, podemos dizer que o mito promove a doutrina religiosa, o sistema filosófico"⁴, etc.

1. Ibidem.

2. Ibidem.

3. Op. cit., p. 23.

4. DURAND, G., 1989:44.

A noção geral de estrutura, tal como a concebe G. Durand, deve ser aqui explicitada para que não se incorra no risco de ter este termo equivocado. Se a forma pressupõe uma noção de estatismo, "a estrutura implica, pelo contrário, num certo dinamismo transformador"¹. Considere-se, assim, na noção de estrutura, dois aspectos: "essas "formas" são dinâmicas, ou seja, sujeitas a transformações por modificação de um dos termos, e constituem "modelos" taxionômicos e pedagógicos"²; além disso, "estes "modelos" não são quantitativos mas sintomáticos"³ (à maneira da Medicina, permitem o diagnóstico e a terapêutica). As estruturas mais gerais, compostas por estes agrupamentos de imagens motivadas, constituem os Regimes do Imaginário.

Concluindo uma primeira etapa da teoria durandiana, diremos que ela está fundamentada sobre quatro conceitos básicos: "schème", arquétipo, símbolo e mito; e estrutura-se na bipartição (mais geral) de duas formas de organização das imagens: uma diurna e outra noturna (relativas aos Regimes do Imaginário); e na tripartição estrutural (mais específica): heróica, mística e sintética, as quais passamos a expor.

Reportando-nos às implicações reflexológicas, tecnológicas, sociológicas e culturais que se imbricam na noção

1. Ibidem.

2. Ibidem.

3. Ibidem.

de "schème". estudadas por G. Durand¹; e, conceituando o imaginário pelo "dinamismo equilibrador" que se apresenta na "tensão entre duas "forças de coesão", de dois "regimes", cada um relacionando as imagens em dois universos antagonistas"². tomemos as palavras de G. Durand, que caracterizam a oposição entre os regimes diurno e noturno: "o Regime Diurno tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; o Regime noturno subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do "habitat", os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora; a segunda, agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos"³.

A tripartição estrutural equivale a cada uma das três dominantes reflexas; em outras palavras, as estruturas heróica, mística e sintética correspondem às dominantes postural, digestiva e sexual. A primeira estrutura pertence ao regime diurno; as outras duas, ao regime noturno.

Em poucas palavras, a estrutura heróica, notadamente polêmica e antitética, mantém relações estruturais com os "schèmes" da verticalização ascendente e das divisões visual e manual. Daí que, opondo as trevas ao brilho glorioso da luz,

1. Cf. DURAND, G., 1989: 37-41.

2. Cf. DURAND, G., 1982:77.

3. DURAND, G., 1989:41.

coloca, de um lado o herói armado com uma espada, e de outro, o "monstro devorador". As oposições, contradições e antíteses são resguardadas no empenho da conquista, pela luta, nesta estrutura. A estrutura mística, da conversão e do eufemismo, corresponde ao gesto da deglutição¹ e mantém relações estruturais com os "schêmes"² da descida e do aconchego, na intimidade. A atitude diairética de enfrentamento da estrutura heróica encontra aqui o seu contraponto no mergulho na intimidade substancial e na instalação "pela negação do negativo numa quietude cósmica de valores invertidos, com os terrores exorcizados pelo eufemismo"³.

Tendo em vista a organização simbólica encontrada na análise da obra de Caetano Veloso, interessa-nos particularmente a estrutura sintética ou dramática do regime noturno. Os símbolos desta constelação "gravitam todos em torno do domínio do próprio tempo"⁴, agrupando-se em duas categorias: "segundo se põe a tônica no poder de repetição infinita de ritmos temporais e no domínio cíclico do devir ou, pelo contrário, se se desloca o interesse para o papel genético e progressista do devir, para essa maturação, que apela aos símbolos biológicos"⁵. Por seu

1. "Deglutição" é um termo preferível a "engolimento", utilizado pelo tradutor da nossa edição, de acordo com a opinião da nossa orientadora.

2. "Aconchego" é um termo preferível a "acocoramento", utilizado pelo tradutor da nossa edição, de acordo com a opinião da nossa orientadora.

3. DURAND, G., 1989:193.

4. Ibidem.

5. Ibidem.

caráter sintético pretende reunir, num todo coerente, todas as contradições do imaginário; e por seu caráter dramático, alterna valorizações negativas e positivas nas suas fases trágica e triunfante. Os mitos sintéticos "tentam reconciliar a antinomia que o tempo implica: o terror diante do tempo que foge, a angústia diante da ausência e a esperança na realização do tempo, a confiança numa vitória sobre o tempo"¹. Teremos melhor oportunidade de conhecer as complexidades desta estrutura no segundo capítulo da nossa dissertação, que trata da análise da obra de Caetano Veloso.

A metodologia durandiana visa, em última instância, um estudo dos mitos resultantes da organização simbólica do imaginário antropológico, daí a caracterização do que ele (G. Durand) denominou uma "mitodologia". A mitodologia "surge como a cúpula de um pensamento que considera que a referência última de toda a produção humana é o imaginário, sobretudo através da sua manifestação discursiva - o mito"²; esta mitodologia envolve essencialmente dois métodos: a "mitocrítica" e a "mitanálise".

A mitocrítica envolve o "emprego de um método de crítica literária (ou artística), em sentido estrito ou em sentido ampliado, de crítica do discurso que centra o processo de compreensão no relato de caráter "mítico" inerente à significação de todo e qualquer relato"³. Partindo do pressuposto mitodológico

1. Ibidem.

2. DURAND, G., 1982B:9.

3. DURAND, G., 1985:251-2.

durandiano de que "em todas as épocas, em todas as sociedades, existem, subjacentes, mitos que orientam, que modulam o curso do homem, da sociedade e da história"¹, a mitocrítica, enquanto método, se adequa perfeitamente aos nossos objetivos, nesta pesquisa, pois "evidencia, num autor, na "obra" de uma época e de um meio dados, os mitos diretivos, regentes, e suas transformações significativas. Possibilita mostrar como tal traço de carácter pessoal do autor contribui para a transformação da mitologia epocal dominante ou, ao contrário, acentua tal ou qual mito instituído. Mostra também [...] que cada momento cultural tem certa densidade mítica onde se combinam e se embatem [...] mitos diferentes. A mitocrítica tende a extrapolar o texto ou o documento estudado, a ampliar para lá da "obra de civilização"² rumo à detecção, pelas "metáforas obsessivas", do que Mauron³ chamara [...] em psicocrítica, o "mito pessoal" que rege o destino individual; mas a mitocrítica, pois que todo "mito pessoal" é um "mito coletivo" vivido num/por um ideário, tende a ampliar rumo às preocupações sócio-histórico-culturais. E assim, pede, como coroamento, uma "mitanálise", que está para um momento cultural e para um dado conjunto social, como a psicanálise está para a psyche individual"⁴.

A "mitanálise", melhor dizendo, "designa um método de

1. DURAND, G., 1982B:9.

2. Entenda-se: para "além".

3. MAURON, 1963.

4. DURAND, G., 1985:255-6.

análise científica dos mitos"¹ ; nos seus viéses psicológico ou sociológico, tenta apreender os grandes mitos diretivos, latentes ou patentes, de um universo cultural espaço-temporal dado, considerando-se os desníveis do consciente antropológico e o inconsciente coletivo² . Assim, podemos dizer que, enquanto a mitocrítica apreende o(s) mito(s) no texto cultural, a mitanálise extrapola-os ao contexto social; como afirma G. Durand, "mitocrítica e mitanálise situam-se na mais recente corrente epistemológica: aquela que, centrada na produção do universo das imagens simbólicas, e do mito que é a forma dinâmico-cultural dessas configurações organizatórias da socialidade, suscita um novo e acrescido interesse antropológico pelas mitologias, tão negligenciadas pela perecida era dos positivismos"³ .

O "texto cultural", objeto da nossa análise, de onde extraímos um "núcleo mítico" por detrás do "texto literário (poema, romance, peça de teatro, etc) ou mesmo o estilo de todo o conjunto de uma época"⁴ , e que nós denominamos "obra do compositor", está constituído por um conjunto de 174 composições musicais - entenda-se: letras de música de autoria exclusiva de Caetano Veloso. Este conjunto cobre um período que vai de 1967 a

1. Op. cit., p.246.

2. Ibidem.

3. Op. cit., p.256.

4. DURAND, G., 1982B:65-6.

¹
1991 . A obra musical ou discográfica deste artista reúne 36
²
trabalhos (entre LPs, gravados somente em vinil ou somente em
CDs); destes, 22 são individuais; 10 são em parceria com outros
cantores (Gal Costa, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Chico
Buarque) e 4 são coletâneas, do tipo 'o melhor de Caetano
Veloso'. Das 174 canções analisadas, 153 compõem o número das
canções presentes na sua discografia (vale lembrar, todas as
composições de Caetano, de autoria exclusiva, dos 36 trabalhos) e
as 21 restantes foram gravadas por outros cantores, em outros
trabalhos. 118 das 174 canções reunidas tiveram as suas letras
³
revisadas pelo próprio Caetano .

O procedimento inicial para a análise deste material
levou em conta três passos essenciais: 1) levantamento dos
mitemas, temas ou símbolos ⁴recorrentes, "que constituem as

1. 1967 é o ano do primeiro disco, gravado em parceria com Gal
Costa, o Domingo; e 1991, o ano do último disco, o Circuladô, em
novembro.

2. Certamente Caetano participou, em parceria com outros
compositores, de outros discos, mas de forma menos significativa
e por isso não os computamos. Houve, inclusive, o LP Caetano
Veloso gravado em Nova York, em 1985, selecionado entre os 10
melhores do ano pelo New York Times (inf. Revista do CD,
jun./91). Este LP tem correspondente no Brasil, o Caetano Veloso
individual, gravado pela Polygram, Rio de Janeiro, em 1990; este
sim, foi computado.

3. Estas 118 canções encontram-se reunidas in CHEDIAK, 1989. O
organizador dos 2 volumes destes 'song books' de Caetano teve o
cuidado e a exigência de submeter as canções cifradas à revisão
do cantor, a fim de que não apresentassem erros, antes de serem
editadas, conforme declarou na apresentação daquele trabalho.

4. Tais como G. Durand os definiu, tema: são os elementos sobre
os quais repousam conceitos sociais e estereótipos locais
(1979:123); mitemas: são "a menor unidade de discurso miticamente
significativa" (1985:253); símbolo é "a recondução do sensível,
do figurado, ao significado; já arrolados in: COSTA MELO,
1989:66-68.

sincronias míticas da obra": 2) exame das "situações e combinatória de situações, personagens e cenários"; 3) apreensão das "diferentes lições do mito (diacronia) e as correlações de uma tal lição de um tal mito com as de outros mitos de uma época ou de um espaço culturais bem determinados"¹.

O contexto cultural dos anos 60

A contracultura marcou a juventude dos anos 60 no mundo ocidental, radicalizando uma estética e um comportamento estranhos, de não-aceitação dos valores burgueses instituídos. O "hippismo" ditava a moda dos cabelos compridos e não-penteados, jeans desbotados e sujos ou saias compridas em estilo indiano; as bijouterias eram largamente utilizadas, valorizadas pela alternativa artesanal. O lema "paz e amor" daqueles jovens marcava um caráter libertário e questionador. A "revolução sexual" e o amplo uso das drogas alucionógenas eram legitimadas enquanto formas de desrepressão do desejo e penetração mística.

²
Explodia o rock'n'roll, agitando a juventude nos embalos de Elvis Presley, Chuck Berry e Little Richard. James Dean, no cinema hollywoodiano, ousava um comportamento irreverente e tornava-se um símbolo da rebeldia. Surgiam as canções de protesto de Bob Dylan (1961), estouravam os Beatles (1963) com o seu iê-iê-iê. Tinham início os grandes festivais internacionais de rock - notadamente nos E.U.A. e Inglaterra,

1. Cf. DURAND, G., 1985:253.

2. Com apogeu em torno dos anos de 1956 e 1968.

lembre-se o de Monterey, em 1967, quando foram conhecidos Jimmy Hendrix e Janis Joplin; o de Woodstock, em 1969, verdadeiro "happening" que mobilizou milhares de jovens do mundo inteiro; o da Ilha de Wight, no qual estiveram presentes Caetano, Gil e Gal - e as manifestações estudantis - lembre-se o movimento estudantil de maio de 68, em Paris ¹.

No Brasil, o eco da era do grito e das guitarras se fazia ouvir e todas aquelas necessidades e influências foram insinuadas através dos nossos artistas, intelectuais e estudantes universitários ². A universidade brasileira passava por uma revitalização sem precedentes e formava grupos de intelectuais e artistas críticos e interessados em participar efetivamente das discussões da política brasileira e do "novo" artístico.

Em 1962, a UNE - União Nacional dos Estudantes - criava o CPC - Centro Popular de Cultura. Os dirigentes do CPC defendiam a concepção da função social da arte de desenvolver a consciência e a participação política das massas, através da linguagem da cultura popular, um projeto de feição nacional-popular. Havia também o ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros - que, paralelo às intenções do CPC, defendia a proposta de uma "verdadeira" universidade brasileira que comungasse, interdisciplinarmente, o intelectual, o artístico e o político.

Teve continuidade o desenvolvimento experimental das

1. Baseado no texto de PEREIRA, 1985:7-11.

2. A televisão, meio de comunicação de massa, cumpriu com eficiência a sua função. Inaugurada, no Brasil, em 1950, a primeira emissora brasileira de televisão foi a TV Tupi, canal 6 do Rio de Janeiro.

vanguardas brasileiras, que tiveram início com a 'Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta', em 1956. No início dos anos 60, esses grupos acabaram por dividirem-se em duas correntes antagônicas: as vanguardas estéticas e as vanguardas políticas. Em termos mais gerais, RIBEIRO¹ comparou os elementos constitutivos e contrastivos das vanguardas brasileiras. As primeiras, representadas principalmente pelos poetas concretos, eram fortemente influenciadas pelo lema maiakovskiano - "sem forma revolucionária não há arte revolucionária" - e pelos princípios modernistas, preconizados por Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropofágico. Primavam pela forma, valorizavam a erudição universal e o intercâmbio internacional, não desprezando os avanços tecnológicos e as influências culturais vindas de fora. A idéia era reprocessar, nos moldes antropofágicos oswaldianos, a cultura brasileira, nos termos da modernidade, devolvendo-a como produto acabado e de exportação. Quanto às vanguardas políticas, representadas principalmente pelo grupo 'Violão de Rua', eram fortemente influenciadas pelos ideais propagados pelos expoentes universitários do CPC, rejeitando veementemente quaisquer elementos culturais vindos de fora. Desprezavam a forma, valorizavam o elemento conteudístico de denotação explicitamente política; valendo-se das tradições culturais brasileiras, tentavam esclarecer, de forma crítica, fatos históricos e jornalísticos que revelassem ou contribuíssem para "desmascarar" a realidade social brasileira.

Foram criadas novas propostas para o teatro brasileiro

1. RIBEIRO, 1988.

com o Teatro de Arena, de Augusto Boal e o Teatro Oficina, de José Celso Martinez Correa, em São Paulo, dentro daquelas linhas de trabalho (acima comentadas), mais participativa de teatro popular ou valorizando-se sobretudo o aspecto estético.

Na televisão, foram incrementados os programas semanais de música brasileira. MEDAGLIA¹ conta que "já em 59, João Gilberto fazia um programa semanal na TV Tupi (permanecia durante meia hora sentado num banquinho murmurando suas canções), a concorrência mandava buscar Jobim e criava 'O bom Tom'". A TV Excelsior, através do programa dominical 'Brasil 60', considerado o programa de maior audiência da época, colocava, no mesmo espaço, representantes conflituos da nova onda da Bossa Nova junto com grandes músicos da geração passada. Utilizando-nos ainda das palavras de MEDAGLIA, ele conta: "foi inesquecível e mesmo antológico o primeiro encontro entre João Gilberto e Orlando Silva naquele programa, onde os extremos da voz perfizeram uma harmonia artística jamais suspeitada pela confusão da época".

O "disc-jockey" radiofônico Walter Silva teve uma participação fundamental neste processo de contato mais direto entre os artistas e o público. Assessorado pelos estudantes universitários, montou shows no Teatro Paramount, em São Paulo, "que ficaram famosos e foram registrados em discos, inclusive"². Entre eles, houve um que ficou mais conhecido, 'O Fino da Bossa',

1. MEDAGLIA, 1988:200-1.

2. Informações de CAMPOS, 1986:114.

título que seria aproveitado pela TV Record de São Paulo para inaugurar os seus programas de MPB. O 'Fino da Bossa' surgiu em 1965, coordenado por Elis Regina e Jair Rodrigues e propôs-se, inicialmente, a ser o porta-voz nacional da Bossa Nova.

Quase simultaneamente ao 'Fino da Bossa', surgiu também, atendendo à demanda de audiência, o 'Bossaudade', revivendo a 'Velha Guarda' de Noel Rosa, Mário Reis, etc. Havia também entre estes programas o 'Jovem Guarda', coordenado por Roberto Carlos, que popularizou o iê-iê-iê e propagou o rock brasileiro. Posteriormente, surgiram os programas 'Frente Ampla da Música Brasileira'¹, com a intenção de substituir o 'Fino da Bossa', quando este já "agonizava" em termos de audiência, por causa do sucesso crescente do 'Jovem Guarda'; ele era coordenado por Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Elis Regina e outros, que se revezavam; e o 'Divino Maravilhoso', coordenado pelo grupo tropicalista: Caetano, Gil, Gal, Os Mutantes e outros.

A Bossa Nova fez um marco importante na história da música brasileira, enquanto movimento renovador, em torno da pessoa de João Gilberto, em 1958, por ocasião da gravação do LP 'Chega de Saudade'². O espírito renovador se deu em vários

1. Cf. CHEDIK, 1989:20.

2. Conforme as informações do estudioso do movimento da Bossa Nova e autor da importante obra sobre este assunto, o livro Chega de Saudade, Ruy de Castro.

níveis, como explica o maestro Júlio Medaglia¹: "as inovações propostas pela BN não abrangeriam apenas o campo da interpretação, acompanhamento, linguagem instrumental, harmonização e ritmo. Elas forjaram a formação de um novo estilo composicional que incorporou todos os recursos musicais conquistados, baseando-se numa temática literária atual e ligada ao meio de origem". Mas, já no início da década de 60, a BN estava diluída enquanto movimento, e as canções bossanovistas dividiram-se entre as duas correntes vanguardistas e opositivas. A primeira fase da BN - áurea, de João Gilberto - foi considerada² "alienada" pela crítica radical e tradicional. Medaglia explica que, apesar de ser corrente, essa opinião não condizia com os fatos: "ainda que afirmem o contrário, a BN foi um movimento que provocou a nacionalização dos interesses musicais no Brasil. Como se sabe, a BN reavivou e reformulou um sem-número de antigas formas musicais brasileiras; trouxe para a prática musical urbana uma série de motivos do nosso folclore; refreou, após o seu sucesso popular, a importação de artistas do exterior"; para este último aspecto, ele explica que houve realmente um interesse, na fase inicial dos bossanovistas, pelo jazz americano; nele buscaram a liberdade da música progressiva, inexistente nos ritmos brasileiros - "liberdade de invenção, de improvisação, de busca de sonoridades, harmonia e ritmos raros". No Brasil, esta "liberdade" desenvolveu-se ao ponto de reverter essa influência.

1. Em seu artigo 'Balanço da Bossa Nova', de 1966, in CAMPOS, 1986:82.

2. MEDAGLIA, no artigo citado, pp.107-8.

A segunda fase da BN estava mais dentro das vanguardas políticas e tinha um cunho participante; surgiu como uma reação à BN "alienada" e burguesa da zona sul carioca, valorizando os textos mais explicitamente políticos. Em 1962, surgiu o grupo de vanguarda 'Violão de rua', que podia ser considerado como a ponta final daquela corrente. SANT'ANNA¹ explicita que, sem a preocupação com o formalismo estético, o grupo aproximava em muito os seus textos da poesia de cordel, valorizados em apresentações públicas pelo teatro popular, traziam "temas históricos, fatos jornalísticos e episódios da vida política brasileira"; apostando, enfim, na participação do poeta no processo histórico. Incluíam-se nesta fase os poetas: Vinícius de Moraes, Ferreira Gullar, Carlos Capinan e outros. O movimento, no entanto, foi logo abafado pelos agentes repressores da ditadura de 64.

Quanto ao rock brasileiro, a primeira gravação foi feita por Nora Ney, em 1955, com o 'Rock around the clock'. Em 1957, Cauby Peixoto gravou 'Rock and roll Copacabana'. Em 1958, surgiram Tony e Celly Campello, Sérgio Murillo, Sonia Delfino e outros. Agostinho dos Santos gravou uma versão de 'See you later alligator', de Bill Halley, traduzida por 'Até logo jacaré'. Também o rock brasileiro foi dividido em duas fases. Essa primeira fase se esvaziou logo, em 1962: os intérpretes não se identificaram com o rock ou simplesmente imitaram os americanos. Surgiu então, com muita força, por volta de 1965, o grupo da

1. SANT'ANNA, 1986:152.

Jovem Guarda, que constituiu a segunda fase do rock no Brasil. Inserindo-lhe uma identidade brasileira, o trio Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderlêia, através do programa musical semanal para televisão, conseguiu popularizar o rock no Brasil, auxiliados pelos veículos da comunicação de massa e pelo interesse comercial das gravadoras ¹.

Foi a época também dos festivais de MPB das TVs Excelsior e Record, de São Paulo. Os festivais representavam para os cantores e compositores daquela nova geração a grande ² oportunidade de lançarem-se no mercado musical. A. de Campos comentou, na época, que quem não participava dos festivais de MPB de São Paulo estava "literalmente 'por fora' do panorama musical brasileiro". Através destes festivais, tornaram-se populares os grandes cantores e compositores de MPB da atualidade: Milton Nascimento, Chico Buarque, Nara Leão, Paulinho da Viola, Gilberto Gil e Caetano Veloso, entre outros. Podemos dizer que todos eles foram "filhos" ou "crias" dos festivais de MPB porque foi através deles que se tornaram mais conhecidos.

1. Informações baseadas no texto informativo de René Ferri na pesquisa 'Academia Brasileira de Música' in Revista do CD, mai/92.

2. No seu artigo 'Festival de viola e violência', de 1967, in CAMPOS, 1986:126.

1. O HOMEM E O ARTISTA

"O artista é o intérprete dos segredos da alma e de seu tempo sem o querer, como todo verdadeiro profeta, por vezes inconscientemente, à maneira de um sonâmbulo. Ele imagina falar do fundo dele mesmo, mas é o espírito do tempo que fala por sua boca e o que ele diz existe, pois atua"

[C. G. JUNG. Problèmes de l'âme moderne]

1.1. O HOMEM

"Quem sou eu? Sou o "Rei da Vela", de Oswald de Andrade, montado pelo Grupo Oficina. Sou brasileiro, sou casado e sou solteiro, sou baiano e estrangeiro. Adoro meu pai, minha mãe e meus irmãos, mas não tenho família. Eu sou Caetano Veloso. Meu coração é do tamanho de um trem"¹.

1.1.1. Dados biográficos

Caetano Emanuel Viana Teles Veloso² é cantor, compositor, músico e poeta. Nascido em 07.08.1942, em Santo Amaro da Purificação, pequena cidade histórica do Recôncavo baiano, é do signo de Leão, com ascendente em Áries e lua em Gêmeos³. O pai, José Telles Veloso (falecido), era funcionário dos Correios e Telégrafos. A mãe, Claudionor Vianna, entre outras "prendas", estimulou nos filhos, o gosto de cantar. O casal teve oito filhos: Rodrigo, Roberto, Clara Maria, Eunice, Maria Isabel, Caetano, Maria Bethânia e Irene. Entre eles, os dois penúltimos tornaram-se internacionalmente conhecidos no universo dos grandes cantores de música popular brasileira, na atualidade.

1. C. Veloso em entrevista, em 16.12.67, in SALOMÃO, 1977:24.

2. Cf. texto de CHEDIK, 1989:10: "Caetano carrega sobrenome ligeiramente mais reduzido do que o restante da família porque um escrivão descuidado lhe roubou o n e o l que seriam dobrados em Vianna e Telles".

3. Cf. entrevista na Folha de S. Paulo. Revista D', 17.11.91.

Até os 14 anos Caetano morou com a família em Santo Amaro. Passaram o ano de 1956 no Rio de Janeiro, bairro de Guadalupe, zona norte carioca. Nesta época, e já desde a década de 30, o rádio era muito apreciado como forma de entretenimento e informação. As famílias se divertiam com as rádio-novelas, os programas de calouros e obtinham informações locais. O menino Caetano igualmente se divertia com o rádio, ouvindo e cantando as músicas para aprender. Ele conta ¹ que, durante aquele ano, foi várias vezes ver os programas ² de Manuel Barcelos, César Alencar e Paulo Gracindo. Viu Dolores Duran na platéia e no palco; viu também Emilinha Borba, Marlene, Linda, Dircinha Batista, Heleninha Costa, Luís Gonzaga e Caubi Peixoto ser atacado pelas fãs. Ele conta que era "louco por Luís Gonzaga".

Em 1957 voltam para Santo Amaro e lá permanecem até ³ 1960, quando então mudam-se para Salvador. Caetano conta ⁴ que, até os 18 anos, em Santo Amaro, além do rádio, gostava muito de pintar telas e desenhar; pensava mais até em fazer pintura do que música. Escreveu alguns textos, algumas canções e tocava piano; agradava-lhe se acompanhar, cantando as canções que ouvia e aprendia. De gosto bem variado, ele aprendia de tudo. Gostava

1. Em entrevista no jornal alternativo Bondinho, transcrita in FRANCHETTI e PÉCORA, 1990:15.

2. Na Rádio Nacional; os programas eram ao vivo e abertos ao público.

3. In SALOMÃO, 1977:109-110.

4. Caetano pintou várias telas. Por ocasião das comemorações do seu 50º aniversário, vários desses quadros foram mostrados, em exposição individual, na Prefeitura de Santo Amaro. Cf. matéria do Jornal do Brasil. Caderno B, 07.08.92.

muito também de cinema. Ele conta que, alternando entre os dois únicos cinemas de Santo Amaro, "toda noite" via um filme.

Em Salvador diversificou-se ainda mais o seu gosto artístico. Fez o Clássico, ao nível de 2º grau, de 1960 a 62 e ingressou na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal da Bahia (1963), mas não concluiu o curso. Neste período, Caetano apurou o seu interesse pelo cinema e pelo teatro; começou a ler teoria e crítica de cinema e a colecionar os artigos do baiano e precursor do Cinema Novo, Gláuber Rocha, que então escrevia e dirigia a página artística e literária do Diário de Notícias, de Salvador. Além disso, a atividade musical foi-lhe chegando devagarinho e sem certeza. O piano tinha ficado em Santo Amaro; ganhou então um violão da mãe. Aprendeu as primeiras notas, cantando com a irmã Bethânia, em casa. Daí passaram a tocar e cantar em bares, sem maiores pretensões, e as pessoas se interessaram pela maneira de cantar e pela voz de Bethânia.¹ Caetano lembra que não tinha interesse naquilo; na verdade, somente depois de 1972 foi que ele resolveu que devia continuar cantando, de forma profissional.

O período em que esteve morando em Salvador (1960-66) foi muito importante para Caetano. Foi quando entrou em contato com as manifestações estudantis e tomou consciência da "efervescência cultural" daqueles anos, em Salvador e no mundo. Musicou duas peças teatrais a convite do amigo e diretor Álvaro Guimarães - Boca de Ouro, de Nelson Rodrigues (trabalhou

1. Cf. in SALOMÃO, 1977:111.

inclusive como ator nesta peça) e A exceção e a regra, de Bertolt Brecht - "descobriu" o jazz americano e foi fortemente influenciado pela Bossa Nova de João Gilberto. Conheceu Gilberto Gil, ficaram amigos e passaram a tocar juntos; conheceu Dedê Gadelha, com quem se casou mais tarde, e Maria da Graça - a Gal Costa. Em 64, junto com Bethânia, Gal, Gil e Tom Zé, fez os shows 'Nós, por exemplo'- por ocasião da inauguração do Teatro Vila Velha, em Salvador - e o 'Nova bossa velha e velha bossa nova', no mesmo teatro. Em 65, fizeram o show 'Arena canta Bahia', dirigido por Augusto Boal e estrearam em São Paulo; Caetano compôs e gravou, em compacto pela RCA Victor, a sua canção É de Manhã, interpretada pela irmã M. Bethânia; teve músicas suas incluídas no curta Viramundo, dirigido por Geraldo Sarno. Acompanhou Bethânia ao Rio, convidada para substituir Nara Leão no show Opinião.

Em 1966 mudou-se para o Rio de Janeiro e depois para São Paulo. Participou então de diversos programas de televisão - 'A Buzina do Chacrinha' e 'Jovem Guarda'-; ficou registrada a sua memorável participação no programa de calouros 'Esta noite se improvisa', quando demonstrou a sua privilegiada memória musical¹. Compôs a trilha sonora do filme 'Proezas de Satanás na terra do leva-e-traz', dirigido por Paulo Gil Soares. Musicou

1. De acordo com a pesquisa de MONTEIRO, 1983:50, o programa "consistia num tipo de concurso de memória musical, em que o animador, pela escolha de uma palavra, possibilitava a quem primeiro se lembrasse de uma música que contivesse a tal palavra, a ganhar um determinado número de pontos e finalmente, depois de alcançado um total, receber como prêmio um Gordini. Caetano venceu várias vezes pela rapidez, memorização e um largo conhecimento do repertório da MPB".

ainda outros três filmes: 'Brasil ano 2000', de Walter Lima Jr.;
'Copacabana me engana', de Antonio Carlos Fontoura; e 'Os¹
herdeiros', de Carlos Diegues .

Paralelos a esta incursão teatro-musical, entraram em
cena os festivais de MPB das TVs Record e Excelsior de São Paulo
e TVs Rio e Globo do Rio de Janeiro, assunto tomado mais adiante.

1. Fonte: Enciclopédia da Música Brasileira: erudita folclórica popular. 1977. São Paulo, Art Editora Ltda.

1.1.2. Os amigos e as influências

"Nunca ouço música erudita, a não ser casualmente. Mas a música de rádio sempre me apaixonou. As canções. A bossa-nova (João Gilberto) levou-me a compor e cantar, a me interessar pela modernização da música brasileira. Mas esse interesse estava incluído no fascínio que exercia sobre mim a descoberta de um Brasil culturalmente novo: eu lia a revista Senhor encantado; acompanhava o nascimento do "cinema novo" (lia todos os artigos de Gláuber Rocha e cheguei, ainda secundarista, a publicar alguns escritos sobre cinema), descobri assombrado, Clarice Lispector, depois, Guimarães Rosa e, por fim, João Cabral de Melo Neto, cujos poemas li quase tantas vezes quantas ouvi os discos de João Gilberto; redescobri Caymmi e persegui a "plasticidade" sonora que encontrava em suas canções; ouvi jazz, principalmente cantores (Billie Holiday e os blues tradicionais me encantaram mais que o Modern Quartet e David Brubeck me enfastiava); enfim, eu queria estar vivo no seio de um país jovem, entre jovens corajosos e criadores, eu gostava das maquetes de Brasília, de escrever estória com e de ver textos impressos em letras minúsculas. De minha parte, tentava fazer uma poesia como a de Lorca, partindo dos sambas de roda de Santo Amaro, tratando-os à maneira de Caymmi, revisto por João Gilberto. Não descuidava, entretanto, de continuar ouvindo tudo que saía no rádio: sei até hoje muitos boleros de Orlando Dias, Anísio Silva, samba-canções de Adelino Moreira e rocks americanos cantados em português por Celly Campelo... Me interessava a linha da esquerda universitária. Mas sou muito desorganizado e não sou estudioso. Li Sartre, Questão de Método, sem nunca ter lido um só texto de Marx ou mesmo da literatura de divulgação que foi feita sobre o marxismo, exceto alguns artigos de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder publicados na Revista Civilização. Me interessava "em geral" pelo clima de criatividade que eu sentia em torno de mim. Via a música nova de João Gilberto dentro dessas coisas. E assim me envolvi em toda essa paixão que nasceu com a BN."

[Caetano Veloso]

Durante os anos 60 toda a cultura ocidental passou por um estremecimento em suas bases político-sociais, traduzido por um desejo incontido de transformação e mudança, e animado por um espírito de liberdade e necessidade de transparência social. No

1. 'Conversa com Caetano Veloso'. Intervenções de Augusto de Campos e Gilberto Gil, datada de 06.04.68. Caetano responde a A. de Campos quais os interesses musicais, literários ou artísticos que influíram na formação do seu estilo de compor (música e letra). In: CAMPOS, 1986:201-2.

Brasil, toda aquela geração foi sensível àquele sentimento, notadamente os artistas e os estudantes universitários. De Santo Amaro para Salvador e, entre o Rio e São Paulo, Caetano não lhe ficaria indiferente. Algumas das pessoas que conheceu naquela época tornaram-se seus parceiros, outras influenciaram mais ou menos o seu projeto musical.¹

Caetano conta que conheceu Gilberto Gil em 1963, em Salvador. Naquela época Caetano já gostava de Gil, que aparecia na TV, num programa local, tocando violão e cantando. Um dia uma pessoa apresentou-os. Ficaram imediatamente amigos. Caetano tinha (e tem ainda hoje?) por Gil grande admiração e tomava-o como uma espécie de mestre. Observando-o tocar, Caetano entendeu o encadeamento harmônico das canções (até então, conhecia apenas algumas notas básicas); apesar de não se considerar um bom músico. Tornaram-se então parceiros em várias canções, shows e

1. Relutamos um pouco em utilizarmos o termo "influência" para falarmos do quanto Caetano foi sugestionado por pessoas da sua relação e pelos movimentos culturais iminentes; de acordo com o Dic. de Ciências Sociais, "as conceituações de influência nos vários ramos das ciências sociais geralmente ressaltam: a) que a influência provocará uma mudança ou reversão de decisões, orientações, ou comportamento anteriores (ou previstos); b) que o "exercício da influência (processo de influência) consiste em alterar a conduta alheia e não a própria" (LASSWELL, H. D. e KAPLAN, A. Power and society. New Haven, Yale Univ. Press, 1950. p. 71). Os cientistas sociais, ao examinarem a influência de A sobre B, observam a diferença entre o comportamento atual de B e o modo como se comportaria se não tivesse relacionado com A ou se A simplesmente não existisse"; não consideramos correto dizer que as "influências" que Caetano recebeu tenham revertido ou alterado em demasia os seus pressupostos e não temos condições de comparar ou avaliar o efeito das mesmas sobre ele; queremos, com este termo, dizer apenas que as pessoas e movimentos que o "influenciaram" acrescentaram-lhe um tanto.

discos. Juntos, discutiram os termos da polêmica MPB e do que se tornou, mais tarde, o movimento tropicalista¹.

Também por esta época, Caetano conheceu Gal Costa, "a pessoa que canta mais bonito no Brasil"², por insistência de uma professora de dança que ele conhecia, em Salvador. Gal era ainda desconhecida e, no dia em que foram apresentados, veio, conforme as impressões que ele guardou, "toda tímida, roendo as unhas, encanada, esquisita"; mas quando ela cantou, Caetano diz ter tido "um choque. Aquela voz já era essa voz, cantando lindo. Eu disse: você é a maior cantora do Brasil"³. Logo ficaram amigos e passaram a cantar juntos. Em 1967 gravariam um disco, o primeiro da carreira de Caetano, o Domingo, essencialmente bossanovista. A parceria durou ao longo de shows e outros discos que fizeram.

No mesmo dia em que conheceu Gal Costa, Caetano conheceu Dedê Gadelha; ela veio junto com Gal e era aluna da professora de dança que marcou o encontro de Caetano com Gal. Caetano conta que logo que viu Dedê, considerou que ela era linda e pensou: "puxa, essa menina devia ser minha namorada"; Dedê tinha apenas 16 anos e era estagiária em jornalismo, quando casaram-se, quatro anos mais tarde, no dia 21.11.67, "em atmosfera hippie", "numa cerimônia tão comentada que virou até poema de cordel"⁴. Em 1973 nasceria-lhes o filho Moreno. Permaneceram casados até 1985.

1. Cf. in CHEDIAK, 1989:18; e in SALOMÃO, 1977:23.

2. Conforme declarou, em 1967, in SALOMÃO, 1977:23.

3. Cf. Caetano in CHEDIAK, 1989:18.

4. Cf. FRANCHETTI & PÉCORA, 1990:17; CHEDIAK, op. cit.: 18; SALOMÃO, op. cit.: 21.

Caetano casou-se, pela segunda vez, com Paula Lavigne, atriz. Em 1992 nasceu-lhe o segundo filho, Zeca.

Em se falando de família, abrimos um parênteses para falar de um baiano muito especial para Caetano: o seu pai espiritual, João Gilberto. É conhecida a primeira impressão que Caetano teve quando ouviu João Gilberto pela primeira vez: ele morava ainda em Santo Amaro e um amigo foi em casa procurá-lo para irem a um certo bar (do Bubu) ouvir (o disco, evidentemente) um cantor que, segundo o amigo, Caetano ia adorar. Era o recém-lançado LP Chega de Saudade de João Gilberto. O amigo dizia a Caetano que ele ia adorar porque o cantor cantava desafinado, a orquestra ia para um lado e o cantor para outro, "uma loucura". Caetano ouviu e gostou mesmo; ele conta: "quase caí duro pra trás. Achei lindo, gostei muito mais do que ele esperava e lhe disse na hora: você está enganado, ele não é nada desafinado, ele é afinadíssimo. Não tem nada de ele para um lado e a orquestra para o outro. Acho que nunca vi coisa tão certa... e tão estranha"¹. Em outro lugar Caetano completa: "quando ouvi João Gilberto pela primeira vez, tive vontade de fazer música"².

O marco da Bossa Nova foi muito importante para a história e para a sedimentação do que hoje conhecemos por MPB. Segundo o maestro Júlio Medaglia, "a partir da segunda década

1. In CHEDIAK, op. cit.:12.

2. In SALOMÃO, op. cit.:22.

deste século, iniciou-se uma nova fase no pensamento musical do Ocidente. Com a dissolução da tonalidade, vocabulário básico da composição européia por mais de 400 anos, abriu-se um leque de possibilidades criadoras tão vasto e diferenciado como em nenhum outro momento da história"¹. A BN apareceu no final dos anos 40, como uma dessas possibilidades, através de um grupo de músicos amadores que trabalhava para modernizar a música popular brasileira, segundo o estudioso deste assunto, autor do livro Chega de Saudade, Ruy de Castro. Este grupo trazia os nomes de Carlos Lyra, Dolores Duran, Johnny Alf, Bôscoli, Menescal e outros que, por sua vez, foram influenciados por Dick Farney e Lúcio Alves. Ruy de Castro conta em seu livro que não houve "um papa da Bossa Nova, mas tudo convergiu para João. Poderia ter convergido para João Donato, que era muito desorganizado, ou para Johnny Alf, muito tímido. Mas João Gilberto, que era tímido e desorganizado, acreditava que tinha a missão de organizar nossa música"... e "todo mundo acabou influenciado pela sua batida". O marco da BN foi, segundo este estudioso, "em julho de 1958, com a gravação do LP Chega de Saudade por João Gilberto"².

Colocada em termos de movimento renovador, a BN inovou não só ao nível do estilo interpretativo, mas também aos níveis da harmonia, do ritmo, das letras, etc. Em artigo datado de 1965/66, Caetano sintetizou as características mais proeminentes da BN, em poucas palavras: "samba popular e música de câmara, com

1. MEDAGLIA, 1988:128.

2. Cf. CASTRO, R. em artigo intitulado: "Pesquisa 'Academia Brasileira de Música'" na Revista do CD, maio/92, p.27.

muitos ensinamentos colhidos no jazz"¹. Filha de Tom Jobim, Johnny Alf ou Vinícius de Moraes; para Caetano, a bossa-nova é o próprio João Gilberto: "a bossa-nova (João Gilberto) levou-me a compor e cantar, a me interessar pela modernização da música brasileira"².

É notável a forte influência do intérprete, compositor e violonista João Gilberto sobre Caetano. Não desprezando os valores de Tom Jobim, Carlos Lyra, Edu Lobo, Nara Leão e outros, Caetano comenta: "desde o aparecimento da bossa nova, tomei a atitude de João como exemplo"... "tinha simpatia por tudo, mas não reconhecia em nada uma grandeza"³. A grandeza de João, tinha os seus porquês: "o João tinha uma visão muito profunda e precisa do que ele queria fazer com música e isso encontrou repercussão naquele momento"⁴.

A simpatia, no entanto, era mútua. Em artigo datado de 1968, Augusto de Campos conta que, tendo se encontrado com João Gilberto, em Nova York, este teria lhe dito: "Caetano anda dizendo por aí que eu sou um gênio. Diga a ele para não falar assim, não. O gênio é ele. Caetano é um poeta. Caetano está lá no alto, lapidando a inteligência. Pra mim é Drummond e Caetano"⁵.

1. In SALOMÃO, op. cit.:7.

2. Conforme artigo já citado, CAMPOS, 1986:201.

3. Entrevista ao jornal alternativo Bondinho, datada de 1972, in SALOMÃO, 1977:132-3.

4. Idem, p. 134.

5. Artigo 'João Gilberto e os jovens baianos' in CAMPOS, 1986:252.

Em se falando de baianos, a vitalidade do jornalista e cineasta Gláuber Rocha chamou também a atenção de Caetano: "o Gláuber não tinha feito ainda filme nenhum, e só através de artigos e da maneira de se comportar na cidade, ele se tornou uma pessoa mítica, já. De certa forma, era um mito para nossa geração em Salvador. Víamos nele uma força qualquer, inclusive ódios contra ele, polêmicas a respeito dele, porque a presença dele era muito forte"¹.

Vieram então os filmes e a experiência cinemanovista, "câmera na mão, idéia na cabeça". Principalmente Deus e o diabo na terra do sol, de 1964, e depois Terra em transe, de 1967, marcaram forte impressão na potencialidade perceptiva de Caetano, ele conta: "Terra em transe foi um detalhe muito importante num momento determinado da minha vida. Foi fundamental, numa época que com relação à música brasileira eu tava predisposto a encontrar uma coisa que dissesse o que aquele filme dizia, como aquele filme dizia pra fazer um negócio arrebentar dentro de mim. Então, foi um momento o meu encontro com aquele filme, o filme foi como um catalisador de uma série de coisas que tavam no ar pra mim, que me angustiavam, que eu não sentia a maneira de fazer sair, e ele me deu a chave"².

Também a poesia e os poetas concretos influenciaram fortemente as idéias e a criação de Caetano; notadamente os

1. Em entrevista já citada in SALOMÃO, 1977:111.

2. Idem, pp.123-4.

irmãos Campos, que introduziram Caetano na obra do poeta modernista por excelência, Oswald de Andrade (1890 - 1953).
Caetano conta ¹ que não conhecia a poesia ou os poetas concretos, em geral, até que, com a repercussão de Alegria, Alegria, no Festival de MPB de 1967, A. de Campos foi procurá-lo, queria conhecê-lo. Augusto já havia escrito um artigo ², elogiando o posicionamento crítico e a "inquietação criativa" de Caetano, nos festivais de 1966. No encontro que tiveram, Augusto lhe falou sobre o trabalho dos poetas concretos e sobre outros poetas e escritores (Ezra Pound, James Joyce e Maiakovski), e comentou que sentia alguma afinidade entre os seus trabalhos (início do tropicalismo). Depois veio o espetáculo teatral O Rei da Vela, de O. de Andrade. Augusto e principalmente Haroldo vinham fazendo uma redescoberta de poetas e revalorizando toda a obra de Oswald. Caetano conta que ficou profundamente interessado por tudo aquilo e sobretudo pela obra de Oswald.

Na "conversa", já citada, com A. de Campos e G. Gil ³, Caetano comenta as impressões que teve sobre a obra de Oswald: "fico apaixonado por sentir, dentro da obra de Oswald, um movimento que tem a violência que eu gostaria de ter contra as coisas da estagnação, contra a seriedade. É fácil você compreender como Oswald de Andrade deve ser importante para mim, tendo passado por esse processo, tendo ficado apaixonado por um

1. Idem, pp. 118-120.

2. 'Boa palavra sobre música popular' no Correio da Manhã, s/d, transcrito in CAMPOS, 1986:59-65.

3. In CAMPOS, 1986:204-5.

certo deboche diante da mania de seriedade em que caiu a BN. Você sabe eu compus Tropicália uma semana antes de ver O Rei da Vela, a primeira coisa que conheci de Oswald. Uma outra importância muito grande de Oswald para mim é a de esclarecer certas coisas, de me dar argumentos novos para discutir e para continuar criando, para conhecer melhor a minha própria posição. Todas aquelas idéias dele sobre poesia pau-brasil, antropofagismo, realmente oferecem argumentos atualíssimos que são novos mesmo diante daquilo que se estabeleceu como novo". É oportuno lembrar aqui o filme de Júlio Bressane, Tabu, de 1982, no qual Caetano trabalha como ator, interpretando o papel do cantor Lamartine Babo, amigo íntimo de Oswald, com quem mantinha memoráveis encontros, replicados no filme.

Quanto à influência da poesia e dos poetas concretos sobre o ideário tropicalista em Caetano, ele mesmo esclarece: "eles nos clarearam o caminho e o trabalho deles nos liberou a imaginação pra determinados jogo formais que talvez não tivéssemos ousado. Mas a gente nunca perdeu a consciência de que são campos diferentes. A gente trabalha numa área de consumo, faz discos, não tem o trabalho concentrado de quem faz literatura, teatro"¹.

Quando falou da "mania de seriedade em que caiu a BN", Caetano se referia ao fato de que, já no início dos anos 60, a BN tinha perdido a vitalidade criativa de sua fase áurea e tinha

1. In SALOMÃO, 1977:122-3.

chegado ao fim como movimento, apesar das canções bossanovistas continuarem. Em entrevista já citada¹, Caetano concorda com Gil que houve um momento inicial da BN em que ela corporificou algo como um "exercício de liberdade", mas depois, na medida em que se institucionalizou, adquiriu uma aura de seriedade e começou a perder essa liberdade, "quando eu comecei a me enfastiar com o resguardo em seriedade da BN, o medo, a impotência, tendo tornado a BN justamente o contrário do que ela era, as coisas menos sérias começaram a me atrair. E a primeira dessas coisas foi a que mais assustaria os meus colegas de resguardo: o iê-iê-iê". Era a retomada das melhores conquistas de João Gilberto e a incorporação do espírito da modernidade que Caetano já anunciava.

Da Jovem Guarda, Caetano e os tropicalistas beberam a força e o vigor que faltavam à MPB. De acordo com a análise histórica de CALDAS², o movimento da Jovem Guarda esteve no auge durante a metade da década de 60 e corria paralelo à grande movimentação dos festivais de MPB, de forma não menos polêmica. O movimento teria surgido no Brasil sob a influência do rock internacional e se traduziria em rock brasileiro. Liderada por Roberto Carlos e Erasmo Carlos, a Jovem Guarda apresentava-se em um programa da TV Record, aos domingos, através de um grupo de jovens cantores e compositores "de comportamento apenas aparentemente rebelde, na realidade muito conservador". Tal como

1. CAMPOS, 1986:202-3.

2. CALDAS, 1985:54-8.

os roqueiros internacionais, também eles empunhavam as guitarras elétricas e tocavam o iê-iê-iê, tão abomináveis para a ala mais tradicional da MPB. As roupas, os cabelos, o tema pretensamente rebelde das canções e o comportamento, em geral, não negavam a influência externa, que agora (a partir de Roberto e Erasmo) tomava um tempero brasileiro.

Sobre este aspecto (do "abrasileiramento" do rock internacional no Brasil), A. de Campos teria comentado, em artigo já citado¹, que a Jovem Guarda foi mal ouvida e mal interpretada, "a maior parte não compreendeu que o próprio iê-iê-iê sofreu uma transformação na sua tradução brasileira, que não é, nos seus melhores momentos, mera cópia do estrangeiro. Já tive oportunidade de observar, num trabalho anterior, que, quanto ao estilo interpretativo, os dois Carlos estavam mais próximos de João Gilberto do que muitos cantores atuais da música popular tipicamente brasileira (e João Gilberto, por sua vez, tem muito mais a ver com os cantadores nordestinos do que muitos urladores do protesto nacional)". A. de Campos estava, evidentemente, defendendo a Bossa Nova e a Jovem Guarda dos xenófobos que rechaçavam, em termos de MPB, tudo o que se distanciasse do ritmo do samba, marcado na caixinha de fósforos.

As tensões geradas pela turma dos "brasinhas" (os jovenguardistas tinham um clichê: 'É uma brasa, mora?') atingiram proporções tais que acabaram por deslocar, momentaneamente, a disputa que havia entre a Velha Guarda e a Bossa Nova para um debate entre a MPB e a Jovem Guarda, segundo este mesmo crítico.

1. 'Boa palavra sobre música popular' in CAMPOS, 1986:62.

A intolerância pela influência americana na linha melódica da BN e a importação do ritmo e dos instrumentos musicais pela Jovem Guarda tornava-as insuportáveis à linha mais conservadora da MPB. Em 1967, no III Festival de MPB, as canções de Caetano e Gil quebrariam por fim aquelas tensões entre a Jovem Guarda e a MPB.

¹
Em depoimento à Ana Maria Baiana¹, Caetano conta que foi, principalmente, através de Roberto Carlos, e depois, através dos Beatles, que ele entrou em contato com o rock. A irmã Maria Bethânia já o havia alertado sobre o rock, chamando a sua atenção para a genialidade e a força dos programas de Roberto Carlos. Caetano conta ainda que "todo mundo tinha uma posição defensiva com relação ao rock, porque era alienação, influência americana" ... "havia uma antipatia brutal contra o rock e contra o rock brasileiro, contra as pessoas que faziam uma música vital, comercial, ingênua. Mas eu desbunde".

Foi Gil, por sua vez, quem despertou em Caetano o seu interesse pelos Beatles "como uma coisa moderna, um lance da cultura de massas, uma coisa forte e emergente em contraponto à fraqueza da MPB, na ocasião. E coincidiu do Gil começar a falar dos Beatles, com este tipo de visão, na véspera da saída do Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band, em 1967. Foi uma dentro total. Parecia que o disco era a confirmação de tudo aquilo que a gente havia percebido. Na verdade, para ser sincero, era como se a gente quisesse fazer aquilo, era como se tivesse

1. In SALOMÃO, 1977:177.

visto que o que eles significavam tinha de dar uma coisa como aquela", dessa forma Caetano expressou aquele momento¹. O LP coletivo de Caetano Tropicalia ou Panis et Circencis, de 1968, traria algumas características do LP dos Beatles, conforme expõe FAVARETTO²: semelhante ao dos Beatles, "o disco é estruturado, musicalmente, como uma polifonia, ou longa suite; as faixas sucedem-se sem interrupção, com a abertura recapitulada no final". Caetano cantaria muitas das canções dos Beatles em seus discos posteriores. Em outro momento³ Caetano declarou: "eu adoro os Beatles, eu ouço os Beatles sempre. Acho mesmo que o som deles é bem essa coisa de emoção, o som deles abriu todo um espaço. É uma coisa linda, eu me sinto atraído a um ponto que quero cantar as coisas dos Beatles. Nem para dar uma interpretação nova, mas só para cantar".

Através dos irmãos Campos, Caetano conheceu o músico erudito e peça fundamental da base do som tropicalista, Rogério Duprat. Este, por sua vez, aproximou Caetano d'Os Mutantes. O Rogério era ligado ao grupo "Música Nova, aquela experiência de modernos grupos musicais de São Paulo", junto com Júlio Medaglia, Damiano Cozzella e Sandino Hohagen⁴. A marca erudita de Rogério Duprat ficaria nos trabalhos musicais tropicalistas.

1. In CHEDIAK, 1989:22.

2. FAVARETTO, 1979:56.

3. In SALOMÃO, 1977:181.

4. Informações baseadas no texto de CHEDIAK, op. cit.:22.

Outro Rogério também foi peça fundamental para o trabalhos dos tropicalistas, o Rogério Duarte, "artista gráfico responsável por capas e ilustrações de discos e livros e revistas, poeta e místico, presente, às vezes subterraneamente, nas principais produções do período"¹ tropicalista. Estenderíamos demasiadamente se fôssemos pormenorizar a relação de Caetano com todos os outros componentes fundamentais do tropicalismo, mas não podemos deixar de citar os nomes do poeta tropicalista por excelência, Torquato Neto; do produtor e escritor Waly Salomão e do músico e compositor Capinam, entre outros.

O termo "influência" significa mais até do que (como já dissemos) o sugestionamento de outros artistas, obras ou movimentos sobre Caetano e as idéias tropicalistas, envolve aqui também um paralelismo de idéias daqueles com as deste, como são os casos da obra de O. de Andrade e outros.

1. RIBEIRO, 1988:76.

1.2. O ARTISTA

"Eu sou apenas um velho baiano
Um fulano um caetano um mano qualquer
Vou contra a via canto contra a melodia
Nado contra a maré
Que é tu vê que é que tu quer
Tu que é tão rainha?"

1

[C.Veloso. Branquinha]

1.2.1. O perfil de Caetano

Ser e não ser, é o aspecto camaleônico que marca o perfil de Caetano - "capaz de defender, ao mesmo tempo e com poder de persuasão, os princípios do liberalismo americano e do socialismo" -, como bem avaliou uma jornalista que o entrevistou para uma revista ; antes de tudo, Caetano não se compromete com nenhuma postura muito rígida. nem demonstra disposição para sustentar nenhum argumento muito estrito ou radical.

A controvérsia é uma constante em seu perfil. Apesar de ter sido considerado, ao lado de G. Gil, líder do movimento tropicalista , Caetano afirma que não descobre em si nenhuma vocação para a liderança e completa: "não gosto de responder como líder de nada. Quando tenho a oportunidade de falar, me particularizo, me individualizo" . Ao contrário do que se poderia supor, não bebe, não fuma, não "cheira", não ingere drogas . De

3

4

5

1. Primeira estrofe da canção Branquinha, de 1989.

2. Eliane Azevedo para a Revista Veja, de 20.11.91.

3. Cf. RIBEIRO, 1988:1.

4. In SALOMÃO, 1977:108.

5. Idem, p.100.

formação religiosa católica, em adulto aproximou-se do candomblé por "curiosidade cultural"¹, mas dele guarda o seu tanto e seus mistérios: "a pessoa que sabe me disse que o meu orixá é ibu-alama"². Considerado "um dos gênios da música brasileira"³, a sua carreira musical pode ser tomada quase como um acidente, como ele mesmo declarou em entrevista: "se eu não tivesse sido preso em 1968 e exilado em Londres até 1972, teria deixado de fazer música. Com a prisão e o exílio, fui obrigado a viver de música, e acabei ficando preso a este trabalho"⁴.

Após 26 anos de carreira musical, Caetano colhe "os louros" do reconhecimento público do seu valor artístico. O ano passado, 1992, recebeu três prêmios no mais importante concurso musical na atualidade, no Brasil; foi vencedor nas categorias cantor de MPB; música de MPB, com Itapuã; e projeto visual do seu último LP Circuladô, lançado em nov./91; do 5º Prêmio Sharp de Música, realizado durante o mês de maio/92, no Hotel Nacional do Rio de Janeiro. Segundo a imprensa⁵, Caetano foi o artista mais requisitado no palco e o mais aplaudido pela platéia. Este ano,

1. Cf. em entrevista à Folha de S. Paulo. Revista D', de 17.11.91.

2. In SALOMÃO, 1977:161; jornal Rio Capital. R.J., Ano 1, n. 1, nov./92, p.26: "minha formação é católica, fiz comunhão, ia à missa todo domingo. Mas tenho também muita ligação com o candomblé porque na Bahia isso faz parte da nossa cultura. Eu respeito a visão de mundo do candomblé. No início eu tinha medo, depois passei a ter admiração cultural, e também respeito. Acho que pode me dar força. Mas não tenho certeza. Aliás, eu não tenho certeza a respeito de nada".

3. Cf. Entrevista in Revista Veja, 20.11.91.

4. Cf. jornal Rio Capital, R.J., ano 1, n.1, nov./92, p.22.

5. Jornal do Brasil, de 29.05.92.

Caetano foi novamente premiado, na categoria MPB, melhor cantor e melhor disco, do 6º Prêmio Sharp de Música, realizado em maio/93, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro¹.

A modéstia de Caetano intriga os seus fãs: não se considera bom músico nem poeta - a sua poesia é produto de preguiça: "sempre tive a impressão de que eu faço letra de música que parece mais com poesia por preguiça, se fosse me dedicar, sairia mais como prosa"². Caetano gosta mesmo é de cantar, mais do que de compor; cantar suas próprias canções e mais até as de outros compositores. Em seus discos, Caetano canta, entre as dele, canções dos mais diversos compositores - dos clássicos: Vicente Celestino, Luís Gonzaga, Noel Rosa, Caymmi; dos bossanovistas: Edu Lobo, Tom Jobim, V. Cantuária, Carlos Lyra, João Gilberto; dos "roqueiros": Roberto e Erasmo Carlos, Frejat e Cazuza; dos "MPBistas": Chico Buarque, G. Gil, Jorge Benjor, Djavan; dos internacionais: Michael Jackson, Cole Porter, John Lennon e Paul McCartney, Chabuata Granda, Carlos Gardel, Sidney Miller; e de outros como o excêntrico Jorge Mautner, o poeta Paulo Leminski, o "romântico" Guilherme Arantes e o "brega" Peninha. Dentro desta variedade de compositores, Caetano canta músicas americanas, francesas, espanholas, portuguesas, mexicanas, cubanas, argentinas, além das brasileiras; inclusive sambas de roda de Santo Amaro e músicas do domínio público. Igualmente variados são seus parceiros compositores: Gilberto

1. Jornal do Brasil, Caderno B, de 21.05.93.

2. Entrevista à Folha de S. Paulo, Revista D', de 17.11.91.

Gil, João Donato, Gal Costa, Maria Bethânia, Milton Nascimento, Torquato Neto, Capinam, Moacir Albuquerque, Arto Lindsay, com o filho Moreno e outros como: os poetas Ferreira Gullar, o barroco Gregório de Mattos, Sousândrade, O. de Andrade, Haroldo e Augusto de Campos, a Banda de Pifaros de Caruaru e o produtor e escritor Waly Salomão, entre outros; nos vários discos lançados.

No período de 1967 a 1991 Caetano gravou muitos discos. Foram 22 LPs individuais: Caetano Veloso (1968), Caetano Veloso (1969), Caetano Veloso (1971), Transa (1972), Araçá Azul (1973), Qualquer Coisa (1975), Jóia (1975), Caetano... Muitos Carnavais (1977), Bicho (1977), Muito (1978), Cinema Transcendental (1979), Outras Palavras (1981), Cores Nomes (1982), Uns (1983), Velô (1984), Caetanear (1985), Totalmente Demais (1986), Caetano (1987), Estrangeiro (1989), Sem lenço, sem documento (1990), Caetano Veloso (1990) e Circuladô (1991). Dez LPs em parceria: com Gal Costa, Domingo (1967); com G. Gil, Os Mutantes, Nara Leão e Gal Costa, o antológico Tropicália ou Panis et Circencis (1968); com Chico Buarque, Caetano e Chico juntos e ao vivo (1972); com Gil, Barra 69 (1972); com M. Bethânia e G. Gil, Caetano/Bethânia/Gil (1973); com Gal e Gil Temporada de Verão (1974); com M. Bethânia, Gal e Gil Doces Bárbaros (1976); com M. Bethânia, Maria Bethânia e Caetano Veloso ao vivo (1978); com Chico Buarque novamente, Melhores Momentos de Chico e Caetano (1986); e com M. Bethânia, Gal e Gil novamente, Caetano, Gal, Gil e Bethânia (1989). Quatro LPs "coletânea": A Arte de Caetano Veloso (1975); Caetano. História da MPB (1983); O Prestígio de Caetano Veloso (1983); e Personalidade (1987). Pode ser que

existam outros LPs de Caetano, em parceria ou coletâneas, os quais não tivemos acesso, ou nos quais Caetano encontra-se mais diluído entre os outros integrantes, e ainda: o Brasil (1981) com J. Gilberto, Gil e Bethânia; o Brazil Night Montreux 83 (1983), gravado ao vivo no 17º Festival de Montreux, com João Bosco e Nei Matogrosso e o Caetano Veloso (1986), gravado em Nova York.

Das suas "andanças" por "outras artes" registramos, além das telas que pintou, das peças nas quais representou e dos espetáculos dos quais participou, produziu ou musicou, e que já mencionamos, Caetano foi ator no filme Tabu, de Júlio Bressane, em 1982; dirigiu e atuou no filme Cinema Falado, em 1986.

Muito já se escreveu sobre o artista Caetano Veloso e sobre a sua obra. Em 1977, Waly Salomão organizou "uma caetanave" (nome inventado por ele [Waly]) e editou, no Rio de Janeiro, pela Pedra & Ronca, o livro Alegria, Alegria, trazendo ensaios, artigos, entrevistas e cartas de Caetano. A Abril Educação lançou, em 1981, um volume, organizado por Paulo Franchetti e Alcyr Pécora, de textos, músicas, notas, estudo biográfico, histórico e crítico sobre Caetano, na sua série Literatura Comentada. Em 1989, Almir Chediak organizou dois volumes, contendo biografia e um grande número de músicas de Caetano, cifradas, para serem tocadas ao violão (revisadas pelo próprio Caetano), pela editora Lumiar, intitulados Songbook Caetano Veloso. Saiu este ano, pela editora Revan, um livro do jornalista pernambucano, Heber Fonseca, intitulado: Caetano, esse cara.

contendo entrevistas, fotos, dados biográficos, etc. Confira em nossa bibliografia de consulta os numerosos autores e obras que mencionam, mais ou menos, o artista C. Veloso¹.

Para encerrar este assunto, consideramos oportuna a transcrição da opinião crítica do poeta, ensaísta, escritor e professor universitário Décio Pignatari sobre o artista Caetano: "ele é um caso curioso e majoritário: nunca foi estouro de venda, mas seu peso cultural é como se fosse. É um formador de opinião. Traduziu o repertório alto da música internacional para o Brasil, abrindo caminho único entre Roberto Carlos e João Gilberto... Como Chico, é poeta da palavra cantada no sentido da frase de James Joyce: "palavra cantada é palavra voando". É inventor da palavra volante ... bom cronista da sua época, mostra que onde havia o menino do Rio, há agora o menino da rua"². Pignatari realça, nesta última frase a potencialidade atualizadora de Caetano que, em 1979, teria feito uma canção homenageando a beleza plástica e sensual de um certo surfista carioca, em sua canção Menino do Rio, contraposta à versão de outra canção sua, de 1991, que fala da violência que sofrem os meninos de rua, na sua canção Fora da Ordem.

1. Existem três dissertações de mestrado sobre aspectos da obra de Caetano, relacionadas na nossa bibliografia geral. Está no prelo um ensaio biográfico dos professores Ivo Luchesi e Gilda Dieguez, da editora Francisco Alves, intitulado: Caetano, por que não?; e está prometido um outro que é ainda projeto, anunciado pela família Veloso, de memórias da infância.

2. Cf Revista do CD. Maio/92.

1.2.2. Os festivais

"Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir este ano uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado. Vocês são a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar o velhote inimigo que morreu ontem. Vocês não estão entendendo nada! Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim aqui dizer que quem teve essa coragem de assumir esta estrutura e fazê-la explodir fomos Gilberto Gil e eu. Vocês estão por fora! Vocês não dão pra entender! Mas que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais aos que foram à Roda

1

viva e espancaram os atores. Vocês não diferem nada deles. Viva Cacilda Becker! Eu tinha me comprometido a dar este viva aqui, não tem nada a ver com vocês. O problema é o seguinte: estão querendo policiar a música brasileira. O Maranhão apresentou este ano uma música com arranjo de charleston.

Sabem o que foi? Foi a Gabriela do ano passado que ele não teve coragem de apresentar por ser "americana". Mas eu e Gil já abrimos o caminho. O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com tudo isso. Eu quero dizer ao júri: me desclassifiquem junto com o Gil! Eu não tenho nada a ver com isso! Gilberto Gil está aqui comigo para acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil! Acabar com tudo isso de uma vez! Nós só entramos no festival para isso. Não é, Gil? Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja o festival. Ninguém nunca me ouviu falar assim, sabe como é? Nós tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês em política forem como são em estética estamos feitos! E quanto ao júri: é muito simpático mas incompetente. Deus está solto! "Me dê um beijo meu amor (cantando)/ eles estão nos esperando/ os automóveis ardem em chamas/ (declamando). Derrubar as prateleiras, as estantes, as estátuas, as vidraças, louças, livros, sim! Eu digo sim! Eu digo não ao não! Eu digo é proibido proibir, é proibido proibir, é proibido proibir... Como é júri? Não acertaram? Desclassificaram a melodia de Gilberto Gil e ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver. Chega!!!"

2

(C. Veloso em clima de festival)

1. Caetano refere-se à violência praticada por policiais do Estado ditador que, naquele ano de 1968, invadiu e espancou os atores e a platéia que assistia ao espetáculo teatral 'Roda Viva', de Chico Buarque.

2. "Anti-discurso" de Caetano proferido em resposta à vaia que recebeu pela apresentação da sua canção É proibido proibir e pela desclassificação da canção de G. Gil, no III FIC, no TUCA, S.P., em 13.09.1968. Fonte: MONTEIRO, 1983:81-2.

Os grandes festivais de música popular brasileira tiveram início em São Paulo, em abril de 1965, com o I Festival de MPB, produzido por Solano Ribeiro, da TV Excelsior. Esse primeiro festival revelou a cantora Elis Regina que conquistou, com sua vibrante interpretação, o primeiro lugar com a canção Arrastão, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes.

Em junho de 1966 aconteceu o Festival Nacional da Música Popular, promovido pela mesma TV Excelsior. Nesse festival, Tuca e Airto Moreira classificaram em primeiro lugar a canção Porta-estandarte, de Geraldo Vandré e Fernando Lona. Caetano participou desse festival com a sua canção Boa palavra, interpretada pela cantora Maria Odete; obtiveram um modesto quinto lugar. Segundo a opinião do crítico, ensaísta e poeta ¹ concreto Augusto de Campos, a canção de Caetano bem poderia ter obtido o primeiro lugar pois, além de ter sido a mais aplaudida pelo público paulista, revelou inquietação criativa e inovações ao nível da estrutura musical, desejáveis no contexto das discussões que vigoravam sobre o rumo da MPB.

Três meses depois, em set./out. do mesmo ano de 1966, foi a vez da TV Record de São Paulo promover o II Festival de MPB. Duas canções tiveram que dividir o Prêmio Viola de Ouro: A Banda, de Chico Buarque e Disparada, de Geraldo Vandré e Teo de Barros. Caetano obteve novamente o quinto lugar pela letra da sua canção Um dia. No mesmo ensaio, A. de Campos comentou também o valor dessa canção; as canções (Boa palavra e Um dia)

1. No seu ensaio 'Boa palavra sobre a música popular', de 1966, in CAMPOS, 1986:64.

apresentavam complexidade melódica e Caetano revelava-se, entre os outros artistas de sua geração, como um verdadeiro expoente de uma nova possibilidade musical, dentro do movimento bossanovista que, áquelas alturas já havia caído numa estagnação infecunda.

A consagração daquela linha de pesquisa musical fez registro, realmente, no ano seguinte, em outubro de 1967, no III Festival de MPB, da TV Record, com as participações de Caetano e Gilberto Gil. Dentre as 4.687 canções inscritas¹, o Prêmio Sabiá de Ouro foi para Edu Lobo e Capinan, pela canção Ponteio. O segundo lugar foi para G. Gil com Domingo no parque; o terceiro, para Chico Buarque com Roda viva; e Caetano classificou-se em quarto lugar, com Alegria, Alegria.

Júri e platéia acostumados a e esperando por canções líricas, nordestinas ou de protesto, ficaram confusos diante das canções de Caetano e de Gil. Aquelas canções não se enquadravam em nenhuma dessas categorias e pareciam, no mínimo estranhas. Domingo no parque trazia a originalidade de uma mistura de sons não-usuais e de instrumentos musicais que até então não se ousava reunir. É novamente A. de Campos quem conta as características inusitadas da canção de Gil: "a composição é uma verdadeira "assemblage" de fragmentos documentais (ruídos do parque), instrumentos "clássicos", ritmo marcadamente regional (capoeira), com berimbau se associando à maravilha aos instrumentos elétricos e a vocalização típica de Gil contrapontando com o

1. Fonte: Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular. São Paulo, Art Editora Ltda, 1977. No Festival Nacional da Música Popular, o nº de músicas concorrentes chegava a 2.779; e no II Festival de MPB foram inscritas 2.635 canções. Fonte: CAMPOS, 1986:126.

acompanhamento coral da "música jovem" - montagem de ruídos, palavras, sons e gritos"¹. G. Gil foi acompanhado, nessa canção, pelo grupo Os Mutantes; ele próprio conta² que a experiência foi interessante, inclusive no que toca ao aspecto visual: "de um lado, os três Mutantes, com os instrumentos elétricos; no meio, eu, com um violão simples; e do outro lado, o Dirceu, com o berimbau. A usina, de um lado. O artesanato no meio. E o primitivismo do outro".

Quanto á Alegria, Alegria, diferentemente da complexidade em termos de recursos sonoros e musicais da canção de Gil, era uma simples marchinha nos moldes lusitanos, mas surpreendeu igualmente por outros aspectos. Caetano cantou acompanhado pelas guitarras de um grupo argentino, os Beat Boys, que costumava se apresentar tocando iê-iê-iê nos programas da Jovem Guarda; esse fato já, em um festival de MPB, foi considerado uma afronta pelos críticos mais tradicionais. Além disso, o teor aparentemente apolítico da canção chocou a facção dos universitários militantes e artistas engajados. As opiniões se dividiram. Houve quem considerasse aquela "mise en scène" o esperado "passo á frente" da MPB; mas houve outros que sentiram ameaçado o seu purista gosto estético-musical, com todo aquele "estrangeirismo". CALDAS³ conta que houve quem tentasse agredir

1. No seu ensaio 'A explosão de Alegria, Alegria', de 1967, in CAMPOS, 1986:154.

2. Na entrevista 'Conversa com Gilberto Gil', de 06.04.68, in CAMPOS, 1986:198.

3. CALDAS, 1985:63.

fisicamente Caetano e anular-lhe a participação; as vaías misturaram-se aos aplausos, criando um clima conturbado.

Mais uma vez defendendo a forma de participação do compositor baiano, CAMPOS comenta que, apesar de não ter obtido o primeiro lugar, Caetano havia realizado um feito muito importante, que foi a quebra da discriminação musical que havia entre a MPB e a Jovem Guarda. Alegria, Alegria teria estabelecido uma "ponte" entre os gêneros musicais e ainda, pela originalidade das canções dos dois baianos, ambas tornaram-se as composições mais populares do festival. Sob tais discussões amadureciam os termos do tropicalismo.

No IV Festival de MPB, realizado em nov./dez. de 1968, Caetano e Gil obtêm o terceiro lugar com a canção que fizeram em parceria: Divino Maravilhoso, marcadamente tropicalista, interpretada por Gal Costa. Dois meses antes, porém, em setembro, os dois resolveram "esculhambar"¹ com o esquema dos festivais. Foi no III Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo do Rio de Janeiro, na fase nacional.

Começava a cair vertiginosamente a qualidade dos festivais, comprometidos, essencialmente, por três fatores: insistência do júri e da platéia no julgamento intransigente contra o novo musical; a descoberta de "fórmulas" para se ganhar os festivais e as polpudas somas em dinheiro, oferecidas aos vencedores, corrompendo-se o verdadeiro sentido do festival; e o

1. Este termo foi utilizado pelo próprio Caetano, quando falou desse episódio, num artigo do jornal Verbo Encantado, transcrito in SALOMÃO, 1977:88.

engodo das "cartas marcadas": eram sempre os mais conhecidos da platéia, do júri e dos organizadores que venciam os festivais, diminuindo as oportunidades dos menos conhecidos ¹.

Dispostos a desmascarar aquela farsa, Caetano e Gil inscreveram as suas canções e organizaram um verdadeiro "happening", que teve lugar na fase eliminatória do festival no TUCA (Teatro da Universidade Católica de São Paulo). Interpretando a sua canção É proibido proibir, Caetano, acompanhado pel'os Mutantes, apareceu com calças justas, de plástico preto; "Rita Lee hilária de noiva grávida e os meninos de menestréis com aquelas guitarras dissonantes. Era demais para a nossa caretice. Na verdade ele estava sendo no mínimo tão revolucionário quanto nós naquele momento", de acordo com os dizeres de quem viu ² e ainda houve um "solo de uivos" de um americano careca. Segundo A. de Campos, "coerentemente com a letra de sua música, [Caetano] quis despertar, ao vivo, a consciência da sociedade repressiva que nos submete, ao desafiar os tabus e os preconceitos do público com as suas roupas chacrinzantes e a intervenção insólita do solo de uivos do americano" ³. A letra desta música que, por sugestão do ainda hoje empresário de Caetano, Guilherme de Araújo, levava o lema então atualíssimo dos estudantes franceses da revolta de maio de 68, e está transcrita e simbolicamente analisada no cap. 2. "Da mesma

1. Cf. CAMPOS, 1986:127-8.

2. Artigo de Angela C. Pontual in Rio Capital, já citado.

3. Do seu ensaio 'É proibido proibir aos baianos', de 1968, in CAMPOS, 1986:265.

forma Gil e Os Mutantes, com os seus sons e roupas imprevistos", conforme continua contando Campos, cantou Questão de Ordem. Era de se esperar que aquelas apresentações não fossem bem aceitas; a canção de Gil foi logo desclassificada; quanto a Caetano, levou tamanha vaia, que se viu impossibilitado de cantar. Indignado, proferiu o seu conhecido "anti-discurso"¹. Caetano conta, sobre esse episódio², que a vaia veio de "um grupo que quis repudiar o que consideravam uma agressão à música popular brasileira"; ele confessa que entrou no festival para destruir a idéia de um grupo "reacionário" que só acreditava na MPB que viesse das tradições folclóricas brasileiras e não percebia que o festival havia se tornado num "meio lucrativo que as televisões descobriram"; ele, Caetano, se sentia comprometido mesmo era com o "agora" daquele momento. O "agora" caetânico reclamava, os princípios que deram origem ao tropicalismo.

Uns meses antes, porém, em maio/68, Caetano foi impedido de concorrer na I Bienal do Samba, da TV Record, de São Paulo, porque queria usar a guitarra elétrica no acompanhamento de suas músicas.

1. Transcrito na introdução deste assunto.

2. Numa declaração encontrada em número não-identificado do jornal alternativo Flor do Mal, 1971, transcrita in FAVARETTO, 1979:99.

1.2.3. A Tropicália

"A questão da música popular brasileira vem sendo posta ultimamente em termos de fidelidade e comunicação com o povo brasileiro. Quer dizer: sempre se discute se o importante é ter uma visão ideológica dos problemas brasileiros, e se a música é boa, desde que exponha bem essa visão; ou se devemos retomar ou apenas aceitar a música primitiva brasileira [...] a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade cultural brasileira. Realmente, o mais importante no momento (como se referiu o Flávio) é a criação de uma organicidade de cultura brasileira, uma estruturação que possibilite o trabalho em conjunto, inter-relacionando as artes e os ramos intelectuais. Para isto, nós da música popular devemos partir, creio, da compreensão emotiva e racional do que foi a música popular brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base de criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela.

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega

¹
a ser inteira, integral" .

1. Depoimento de Caetano no debate 'Que caminho seguir na música popular brasileira?', coordenado pelo músico Airton Lima Barbosa, do qual participaram, além de Caetano, os críticos Flávio Macedo Soares e Nelson Lins e Barros, os poetas José Carlos Capinan e Ferreira Gullar, o cineasta Gustavo Dahal e a cantora Nara Leão. In: Revista Civilização Brasileira. Ano I, n. 7, R.J., 1966, pp.375-385.

Mostrar às pessoas os muros de confinamento da MPB e apontar uma saída, contituiam a pauta das discussões entre os artistas comprometidos com esta causa e que acabaram por jogar em terra as sementes do que logo ficou conhecido como tropicalismo.

Classificado entre os movimentos brasileiros de vanguarda que tiveram início em 1956 com o Concretismo, o Tropicalismo, ao contrário deste e de outros movimentos - o Neo-concreto, o Poema-Práxis, o Nova Linguagem, Nova Poesia e o Poema Processo -, não apresentou um manifesto oficial nem propôs regras fixas para estabelecer-se. O trabalho deste grupo girava em torno da tentativa em aberto de se articular uma linguagem nova que permitisse uma revisão do encaminhamento político cultural brasileiro pós-64.

Perpassando pelo cinema, pelas artes plásticas, pelo teatro, pela literatura e pela música, a estética tropicalista lançou mão das "reliquias do Brasil" (termo utilizado por G. Gil), ao sabor da modernidade e de uma atitude assumidamente subdesenvolvida, com uma tentativa de transcendência dos limites obscuros em que se colocava a realidade sócio-cultural brasileira. Desta forma, sem regras fundamentais, o tropicalismo travestiu-se em espelho de uma época conturbada, evidenciando as contradições do Brasil.

De um modo geral, o tropicalismo foi se pautando aqui e ali, com as preocupações dos artistas e intelectuais que discutiam o "novo" e experimentavam técnicas novas. Na Bahia, o cineasta Gláuber Rocha, através de seus filmes - estamos falando especificamente de Deus e o diabo na terra do sol (1964) e Terra

em transe (1967), por causa do impacto que causaram - experimenta uma visão barroca do subdesenvolvimento brasileiro, explorando temas como o messianismo religioso, o coronelismo e o cangaço. Os teatros de José Celso Martinez e de Augusto Boal propõem uma performance crítica da realidade com temas contundentes e de conotação acentuadamente política. Os artistas plásticos Hélio Oiticica e Rubens Gershmann principalmente, reproduzem, modernamente, as imagens do primitivismo cultural. Proliferam os jornais "underground" ou alternativos [Presença, Flor do Mal, Bondinho, Rolling Stones, Verbo Encantado, Pasquim, etc], trazendo artigos e entrevistas que reforçavam aquelas tendências. Além destes, jornais tradicionais como o Última Hora e o Correio da Manhã, através das crônicas de Nelson Motta e Ruy de Castro respectivamente, contribuíam decisivamente para a atualização de todo aquele processo. A literatura ressucitou as técnicas estilísticas modernistas da alegoria, da paródia e do pastiche¹. Além disso, os tropicalistas elegeram alguns "estereótipos", algumas imagens, que forneceram elementos estéticos como, por exemplo, direto de Hollywood para o Brasil, os gestos tropicais de Carmen Miranda; ou a figura hilária do Chacrinha, que tinha um programa de calouros, aos domingos. De acordo com as palavras de Santiago², foi eleita "a figura de Chacrinha, sem no entanto idealizar a imagem do homem da buzina, tomando-a antes em toda sua ambiguidade promocional. Assim como os antropófagos de São

1. Cf. SANT'ANNA, 1986:238-244.

2. SANTIAGO, 1978:149.

Paulo, em 28, tinham eleito o palhaço Piolin como imagem da própria agressividade burlesca [...], os tropicalistas buscavam em Chacrinha, num primeiro e definitivo gesto de desautomatização cultural, o elemento que poderia criar uma atmosfera ideal e proliferante de não-seriedade, de descompromisso com as forças da intelectualidade oficial brasileira".

Na música popular destacam-se as figuras essenciais de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Os gestos de Caetano já eram acompanhados desde 1966, com as críticas favoráveis às suas canções, nos festivais de MPB (já mencionadas), e a sua decisiva argumentação no debate sobre os rumos da MPB, no mesmo ano (cf. texto na introdução deste assunto). Mas foi no ano seguinte, no III Festival de MPB (já comentado), que Caetano e Gil, com as suas canções Alegria Alegria e Domingo no parque respectivamente, fomentaram e apresentaram o ponto de partida para a constituição da estética tropicalista musical.

1

Segundo o estudioso do tropicalismo, Celso Favaretto¹, a partir da polêmica apresentação daquelas canções, a imprensa se encarregou de transformar as atitudes que vinham se esboçando aqui e ali em uma espécie de modismo, que foi denominado tropicalismo (termo inaugurado pela imprensa e que não agradou nem a Caetano, porque delimitava um universo geográfico tropical, o que não era real; nem a A. de Campos, por causa do sufixo ismo, considerado de há muito pejorativo). Acrescente-se a este trabalho da imprensa, o trabalho de marketing do empresário

1. Cf. FAVARETTO, 1979:9.

Guilherme de Araújo, que logo cuidou de transformar Caetano e Gil nos astros tropicalistas.

A canção Alegria, Alegria apresentava já, conforme explicita FAVARETTO¹, "uma das marcas que iriam definir a atividade dos tropicalistas: uma relação entre fruição estética e crítica social, em que esta se desloca do tema para os processos construtivos. Na linha da modernidade, esta tendência cool das canções tropicalistas trata o social sem o pathos então vigente" (ao contrário das insinuações revanchistas de canções como a de Chico Buarque, por exemplo, em Apesar de você: "quando chegar o momento/ este meu sofrimento vou cobrar com juro/ juro").

Caetano conta² que ele e Gil estavam cheios de idéias e vinham discutindo a "gramática da nova linguagem" que usariam; além disso, mantinham contato com artistas de outras áreas que vinham trabalhando com propostas semelhantes (já citados). Dessas longas conversas que viravam as noites, saíam os seis elementos codificados com os quais trabalhariam em seus "happenings".³ estudados por Santiago : corpo, voz, roupa, letra, movimento (dança) e música que, intencionalmente, deveriam ser inteirados de forma desarmônica e contraditória, de modo a criar um clima

1. Op. cit., p.8.

2. Texto de Décio Bar 'Acontece que ele é baiano' in Realidade, Ano 3, n. 33, dez./68, p. 197.

3. Cf. artigo de S. SANTIAGO 'Caetano Veloso, os 365 dias de Carnaval' in Cadernos de Jornalismo e Comunicação, n. 40, jan./fev./1973, p.53; transcrito in FAVARETTO, op. cit., nota das pp. 19-20.

estranho, lúdico.

No ambiente maniqueísta que foi criado dentro do universo da MPB, dividida entre estética experimental - lembre-se dos preconceitos que sofreram a Bossa Nova e a Jovem Guarda (apostando na modernidade e na cosmopolitização) - e participação política - lembre-se das canções de protesto (apostando no primitivismo cultural e na participação social) -, o tropicalismo bebeu de cá e de lá, realçando a tradição e o primitivismo cultural brasileiro, assumindo, inclusive, o nosso subdesenvolvimento e a nossa "cafonice", nos moldes da modernidade, admitindo e incorporando ritmos, técnicas e instrumentos estrangeiros.

Depois dos festivais vieram os shows e os discos tropicalistas. Após o lançamento do seu primeiro LP, em parceria com Gal Costa, ainda na linha bossanovista, em 1967, Caetano grava o seu primeiro LP individual - o Caetano Veloso -, em 1968, trazendo todas aquelas tendências inauguradas. Logo na primeira faixa deste disco, a canção Tropicália, de autoria do próprio Caetano, foi considerada uma espécie de música-manifesto e síntese do movimento tropicalista. Esta canção está transcrita e analisada simbolicamente, no capítulo seguinte. FAVARETTO destinou um capítulo inteiro, na obra que citamos, à análise de todos os elementos e recursos tropicalistas desta canção. Também em 1968 foi lançado o memorável LP Tropicalia ou Panis et Circencis, que reuniu, além de Caetano, Gil, Gal, Nara Leão e Os Mutantes, sob a regência do maestro e músico de vanguarda Rogério Duprat. Este disco e todas as canções que ele traz foram igualmente analisados, em outro capítulo da obra de Favaretto, ao

nível da estética.

Em nov./68, estreava o programa 'Divino Maravilhoso', exclusivo do grupo tropicalista, na TV Tupi de São Paulo. Em junho de 1969, Caetano grava o seu segundo LP individual, igualmente tropicalista - o Caetano Veloso, de capa branca, trazendo apenas a sua assinatura ao centro (não podemos deixar de pensar que Caetano inspirou-se no "white album", como ficou conhecido o LP dos Beatles, de 1968).

A mistura tropicalista reunia elementos da indústria cultural com materiais da tradição brasileira, elementos da música pop e da música de vanguarda de São Paulo, sob a prática devorativa oswaldiana. Mais do que a preocupação de conciliação de universos em conflito, a estética antropofagista reteve a "concepção cultural sincrética, o aspecto de pesquisa de técnicas de expressão, o humor corrosivo, a atitude anárquica com relação aos valores burgueses", de acordo com as pesquisas de Favaretto¹.

Apesar de ter representado o "passo á frente" tão ansiado na história da MPB, apontando uma saída para a modernidade e para as suas inúmeras possibilidades, como uma onda, o tropicalismo, enquanto movimento, "encheu" e "esvaziou-se" em pouco mais de um ano, não operando mudanças essenciais nas bases da sociedade. Apesar dos dois "atentados" que sofreu, no mesmo ano de 1968 - uma vez pel'Os Mutantes, no programa de TV Divino Maravilhoso, quando eles promoveram o "happening" de um velório, onde decerraram uma placa com o epitáfio: "Aqui jaz o

1. Op. cit., p.35.

"Tropicalismo"; e a outra pelo próprio Caetano, cantando a canção de Assis Valente, Anoiteceu, de revólver em punho, diante das câmeras, considerando o tropicalismo historicamente sepultado -, o tropicalismo teria seu termo com o exílio dos baianos, nosso próximo assunto.

De fato, concordando com a opinião crítica de CALDAS¹, o movimento, propriamente dito, completava o seu ciclo, mas as idéias e os procedimentos tropicalistas permanecem, senão evidentes na cultura brasileira, com certeza, nas canções de Caetano.

1. CALDAS, 1985:66.

1.2.4. A prisão e o exílio

Com o fechamento do Congresso Nacional e o decreto do Ato Institucional nº 5, em 13.12.68, plena vigência da ditadura militar que tomou o poder civil em 64, o AI5, assinado pelo então Presidente da República Arthur da Costa e Silva, legitimava a censura dos veículos de comunicação, as prisões arbitrárias sob pretexto de "subversão" e a cassação de mandatos políticos de suspeitos e dissidentes do regime.

Sob esse clima, Caetano e Gil foram presos sem bem saberem o porquê. Caetano morava nessa época em São Paulo e conta¹ que lá foram presos e levados para o Rio de Janeiro (quatorze dias após o decreto do AI5, em 27.12.68), sem nenhuma justificativa ou explicação, e presos permaneceram por dois meses e meio, em celas separadas e incomunicáveis. Foram soltos somente na quarta-feira de cinzas do ano seguinte, por falta de provas. Daí então, foram levados para Salvador, onde permaneceram ainda confinados por quatro meses, em regime de liberdade vigiada. Por fim, decidiram exilá-los.

O motivo da prisão nunca foi bem esclarecido. Caetano conta² que, somente um mês depois, na prisão, soube que havia uma denúncia contra eles, assinada por Randal Juliano (hoje com 68

1. Na Revista Violão e Guitarra, fragmento de entrevista transcrito na dissertação de MONTEIRO, 1983:62.

2. Em entrevista no programa de televisão Jô Soares Onze e Meia, em 14.04.92. Foi a primeira vez que Caetano revelou o nome do seu "delator" e contou, em mais detalhe, este triste episódio de sua vida.

anos, locutor da Rádio USP)¹. Na época, este senhor, que tinha um programa na TV Record, teria feito (durante o programa) um comentário, a partir de uma nota que diz ter lido, em um jornal do qual não se lembra o nome, que Caetano e Gil teriam feito "uma baderna numa boate, parodiando o Hino Nacional"². Chamado pelo 2º Exército para confirmar o seu comentário, Randal acabou assinando um depoimento com a denúncia. Apesar dos testemunhos e declarações do dono e do discotecário da boate carioca, onde os baianos teriam feito um show na véspera, negando que aquilo realmente tivesse acontecido, os dois ficaram presos por várias semanas. Na mesma entrevista, Caetano declarou que não houve "baderna" nenhuma nem tampouco parodiaram ou desrespeitaram o hino ou qualquer emblema nacional: "nunca tocamos o hino, nem certo nem errado nem coisa nenhuma. Se tivesse alguma relação com o Hino Nacional, ia ser uma relação amorosa. Havia uma atitude de amor às coisas tal como elas são. Era um pressuposto básico do tropicalismo que não foi muito bem entendido." O deboche tropicalista escamoteara o cafona assumido. Na mesma entrevista Caetano conta ainda: "o Gil era apaixonado pelo Hino Nacional, ainda é. Ele adora a música do Hino Nacional. Até me dói lembrar. Ele falava assim: "Se não fosse proibido, eu queria cantar o Hino Nacional". Mas ele queria cantar por amor ao Hino Nacional, porque achava bonito". No filme de comemoração dos 50 anos de Caetano, que foi ao ar, em ag./92, pela TV Manchete, Caetano

1. Em entrevista intitulada 'Caetano diz que não quer ver seu delator', na Folha de S. Paulo, de 19.04.92.

2. Cf. entrevista supra-citada.

esclarece que essa confusão, sobre o Hino Nacional, foi devida a um quadro de Hélio Oiticica, incorporado ao cenário do show na boate. O quadro trazia alguma alusão à Bandeira Nacional com um herói caído no chão, mas era um quadro do Hélio, uma obra de arte hoje famosa, conhecida internacionalmente.

No dia 20.07.69, Caetano e Gil seguiram para Londres, obrigados a deixar o país (assim como vários outros artistas e políticos brasileiros também tiveram). Antes porém, Caetano lançou o seu segundo LP individual (já mencionado) e gravou um compacto pela Philips, com uma música de Jorge Benjor, Charles Anjo 45. Foi-lhes permitido fazer um único show, para levantarem algum recurso financeiro. Este show de Caetano e Gil aconteceu no Teatro Castro Alves, em Salvador; foi gravado e, posteriormente (em 1972) foi reproduzido em LP ao vivo - o Barra 69. O exílio durou até o começo de 1972.

No exílio, Caetano amargou profunda tristeza e solidão, apesar da companhia de Dedê. Fez alguns shows pela Europa, assistiu concertos, shows e festivais de rock; estabeleceu correspondência com o Brasil, através de jornais alternativos (principalmente através do Pasquim). Nelas transparece a saudade de Caetano das cores tropicais, das "coisas" do Brasil, do mar da Bahia, dos amigos e dos parentes. Londres pareceu-lhe uma cidade branca, fria, limpa, correta, entediante. O simples fato de estar ali, contra a vontade, impedia-o de "estar" completamente.

Em agosto de 1971, Caetano deu uma "escapulida" de Londres. Participou de um programa da TV Globo, o 'Som Livre Exportação'; e em out. participou de outro programa de televisão, ao lado de Gal e de J. Gilberto, em São Paulo, na TV Tupi; sobre

esta última participação. A. de Campos¹ comenta: "foram sete horas de gravação em dois dias, das quais o público só assistiu a umas duas recheadas de anúncios". Para o carnaval de 72, deixou gravado um frevo que fez muito sucesso: Chuva, suor e cerveja.

Também nesse ano de 71, Caetano gravou, em Londres, outro LP individual, o Caetano Veloso. Na capa um Caetano seríssimo, soturno, cabeludo, "afogado" em um enorme casaco de pele de carneiro estampou o "clima" nostálgico em que viveu. As canções deste disco são igualmente tristes, nostálgicas, deprimidas; o próprio Caetano confessa que não gostou daquele LP dele: "acho um disco contraído, que não se move, que não anda e eu não gosto"². De Londres para o Brasil, Caetano enviou algumas canções para outros compositores gravar: London, London e Deixa sangrar, para Gal Costa; De noite na cama, para Erasmo Carlos; Como dois e dois, para Roberto Carlos; Não tenha medo, para Elis Regina; A tua presença, para M. Bethânia gravar.

O segundo disco da fase londrina de Caetano viria em novembro do ano seguinte e foi gravado no Brasil, o Iransa. É um trabalho mais descontraído e movimentado; rico musicalmente, apresenta uma mistura de ritmos e de temas, sobre os quais Caetano canta sete canções, em inglês. A capa vermelha e preta do disco traz uma foto do cantor ao piano, em estúdio. Ao tom nostálgico e inquietante do disco da primeira fase londrina: "cadê

1. Cf. CAMPOS, 1986:343.

2. In SALOMÃO, 1977:117.

meu sol dourado/ e cadê as coisas do meu país", sobrepõe-se um tom afirmativo, na segunda fase: "I'm alive and vivo muito vivo".

1.2.5. Pra sempre cantar

Passados dois anos e meio no exílio, Caetano retorna ao Brasil, em 1972. Dirige a produção do LP Drama = Anjo exterminado, de M. Bethânia, e compõe a trilha sonora do filme São Bernardo, de Leon Hirszman. Em dezembro, em Salvador, faz um show em parceria com Chico Buarque, no mesmo Teatro Castro Alves; deste show sai a gravação, ao vivo, do LP Caetano e Chico juntos e ao vivo.

O tropicalismo é revisto no disco do ano seguinte, o menos bem aceito e entediado disco de Caetano e que teve a menor vendagem: grande parte das pessoas que o compraram, devolveram-no, é o Araçá Azul. O experimentalismo estético atingiu o ápice neste seu trabalho, que reúne uma grande diversidade de ritmos, sons, recursos e temas, nos quais incluem-se: cantigas de roda de Santo Amaro, bolero, rock e ritmo afro; sons urbanos e rurais (aboio), orquestras, vozes superpostas e "guinchos" humanos; recursos plásticos e visuais da poesia concreta e sonoros das palavras; justaposição de sons, sílabas, palavras e frases, de forma não-usual, em uma perfeita reunião de primitivismo cultural com vanguarda musical, explorando temas do cotidiano e do mundo dos sonhos.

Em 73, Caetano gravou um disco em parceria com Gil e Bethânia; em 74, outro com Gil e Gal. Em 75, foi a vez dos caras-metades: Jóia e Qualquer Coisa, dois discos manifestos-movimentos, ainda influência dos movimentos vanguardistas com seus antológicos e quase didáticos manifestos (confira o teor destes dois manifestos nos anexos 1 e 2, no final desta dissertação). Em 76, Caetano integra, ao lado de Gil, Bethânia e

Gal, os Doces Bárbaros; com esse show, excursionam pelo Brasil e gravam um álbum duplo, com 18 faixas.

Em 77, Caetano acompanha G. Gil à Nigéria para o 'Festival de Arte e Cultura Negra' e estabelece relações com os movimentos negros, que começavam a surgir no Rio de Janeiro e em Salvador. Grava o LP Bicho, que traz vários aspectos desse envolvimento. Também é deste ano o LP Caetano...Muitos Carnavais, que traz 12 marchinhas carnavalescas, 8 de autoria exclusiva de Caetano. Em 78, grava um disco com Bethânia e outro individual, o Muito, um disco bastante intimista e romântico.

A partir de 79, Caetano dá continuidade, em uma jornada mais individualizada, ao seu eterno cantar e não continuaremos relacionando todos os discos que têm sequência a partir de então, posto que isso já foi feito em outro lugar e já foram comentados um a um por DINIZ, em sua dissertação. Melhor que isto, passamos à análise da obra de C. Veloso, assunto do capítulo seguinte.

2. ANÁLISE DA OBRA DO COMPOSITOR

"As mudanças que ocorrem no homem não são de variedade infinita, mas representam variações de certos tipos de acontecimentos. O número desses tipos é limitado"

[C. G. Jung. Símbolos da Transformação]

ALGUÉM CANTANDO

Alguém cantando longe daqui
Alguém cantando ao longe, longe
Alguém cantando muito
Alguém cantando bem
Alguém cantando é bom de se ouvir
Alguém cantando alguma canção
A voz de alguém nessa imensidão
A voz de alguém que canta
A voz de um certo alguém
Que canta como que pra ninguém

A voz de alguém quando vem do coração
De quem mantém toda a pureza
Da natureza
Onde não há pecado nem pecado nem perdão

[C. VELOSO - (nostalgia do Paraíso)]

Dois movimentos, essencialmente, chamaram a nossa atenção, quando procedemos à análise da dinâmica das imagens na obra de Caetano Veloso. Um, que identificamos por uma perfeita integração do sujeito com o universo, marcado por um poder de repetição infinita, que denominamos circularidade cósmica; e outro, livre dessa circularidade mais estrita, pontuado sobre a maturação biológica e sobre o sujeito acossado pelo desejo ou necessidade de seguir, de ir em frente, e que denominamos progressão.

Ambos os movimentos relacionam-se aos "schémes" rítmicos, em seus matizes cíclico ou progressista, que constituem a estrutura sintética do imaginário antropológico, formulada por G. Durand. Segundo ele, esta estrutura reúne todas as contradições - heróica e mística - do imaginário, equilibrando as suas tensões num esforço de síntese. As categorias de símbolos cíclico e progressista enlaçam-se ao tempo para o vencer - seja pela "repetição dos instantes temporais", seja "operando sobre a própria substância do tempo, domesticando o devir"¹ - e têm como caráter comum o serem mais ou menos "histórias", "narrativas" com realidade subjetiva, comumente denominadas "mitos"².

O conceito de mito que consideramos recobre a "narrativa que legitima tal ou tal fé religiosa ou mágica, a lenda e as suas intimações explicativas, o conto popular ou a narrativa romanesca"³, aos quais incluímos as canções que compõem

1. DURAND, G., 1989:193.

2. Cf. op.cit., p.194.

3. Op. cit., p.243.

a obra musical de C. Veloso, sem nos preocuparmos com o lugar do mito em relação ao ritual. A análise estrutural do mito em G. Durand difere fundamentalmente da de Lévi-Strauss sobretudo porque funda-se ao nível arquetipal, "sobre o isomorfismo dos símbolos no seio de constelações estruturais"¹, enquanto que a daquele apela para o encadeamento linear linguístico dos mitemas, ao nível da frase.

Procedendo à nossa análise, apresentamos um desenvolvimento gradual da dinâmica das imagens, da circularidade à progressão, concluindo com a reabilitação, que caracteriza o Regime Noturno das imagens, ao qual pertence a estrutura sintética, pela integração do negativo em sua potencialidade eufemística e equilibradora. Para tal, operacionalizamos o conceito de polaridade; estudamos, inicialmente, a noção de ciclicidade, em Mircea Eliade, e a sua aplicação, e passamos então às estruturas sintéticas de harmonização e dramatização que polarizam simultaneamente ou alternadamente os símbolos contrastados. A complementaridade sintetiza os movimentos anteriores ao mesmo tempo em que caracteriza a produção artística de Caetano Veloso e introduz o segundo movimento que, longe de opor-se-lhe, dá-lhe continuidade pelo "schème" progressista que, segundo G. Durand, "não passa de um ciclo truncado, ou melhor, uma fase cíclica última que encaixa todos os outros ciclos como "figuras" e esboços do último processo"². Todos os símbolos que

1. Ibidem.

2. Op. cit., p.194.

gravitam nestas constelações de imagens, fazem-no em torno da medida e do domínio temporal, daí porque tendem a desenrolarem-se¹ no fio do tempo para serem míticos .

Há que se ressaltar e justificar que, apesar de termos analisado 174 canções de autoria exclusiva de Caetano, principal objeto do nosso estudo, consideramos que este número esgota e excede a objetividade necessária ao desenvolvimento das nossas argumentações. Em proveito de um exame qualitativo ao nível simbólico, nem todas as canções reunidas foram diretamente utilizadas aqui, apenas as mais significativas, as restantes endossam os nossos levantamentos e conclusões. As canções utilizadas foram escolhidas em função das suas impregnância e riqueza simbólicas, ligadas a cada tema em questão.

Não houve, de nossa parte, uma preocupação cronológica na utilização das canções e, uma vez que todas aqui utilizadas são do próprio Caetano, dispensamos nas notas de cada uma delas esta referência. Nas notas destas canções constam o ano em que foram gravadas (e os anos de gravações posteriores, quando é o caso) e as indicações: "CFSB1" ou "CFSB2", que significam: "conferida no Songbook 1" ou "conferida no Songbook 2", conforme tenham sido conferidas num ou noutro livros, pelo próprio Caetano. As que não trazem esta referência (e são uma pequena minoria) foram extraídas de outras fontes.

1. Ibidem.

2.1. CIRCULARIDADE CÔSMICA

Acionada pelo "schème" rítmico, a circularidade cômica, mais estreitamente associada à noção cíclica do tempo, aponta para um movimento flagrante na obra de C. Veloso. Marcada por uma perfeita integração entre o ritmo cíclico do Cosmos e a sua ressonância no universo dos homens, podemos dizer que a circularidade cômica está integrada a concepção ontológica deste artista, orientado pelo sol e regido pela lua (como teremos a oportunidade de demonstrar, ao longo desta análise). Constelado em torno dos arquétipos da roda ou da moeda, o simbolismo circular apreende e combina os contrários, e apresenta, normalmente, subdivisões aritméticas espaço-temporais. A ilustração destes aspectos é sensível nas canções abaixo:

1

Canto do povo de um lugar

Todo dia
o sol levanta
e a gente canta
ao sol de todo dia

Finda a tarde
a terra cora
e a gente chora
porque finda a tarde

Quando a noite
a lua mansa
e a gente dança
venerando a noite

Observe-se a circularidade do tempo cíclico bem marcado, fechado, orientado pelo sol e pela lua que pontuam três momentos-fenômenos: amanhecer, entardecer e anoitecer. Para cada

1. 1975. CFSB2.

um deles, uma correspondência ritual: cantar, chorar, dançar, em perfeita sintonia, totalizando-se num sistema.

Também a canção abaixo demonstra estas orientações com o tempo dividido em dois momentos: dia e noite.

1
De noite na cama

De noite na cama, eu fico pensando
Se você me ama e quando
Se você me ama eu fico pensando
De noite na cama e quando

De dia eu faço graça pra não dar bandeira
Não deixo você ver
De dia tudo passa como brincadeira por longe de você
Por onde você mora parece demora
Por hora não vou ter coragem de dizer
Mas há de haver a hora
Se você for embora
Agora, de noite na cama eu fico pensando ...

A intimidade da noite promove o momento de interiorização, de cisma; a claridade do dia no entanto, convite para o enfrentamento, inibe-lhe a coragem, daí o conflito e a angústia deste amante movido para esta canção-confissão.

1. 1974.

2.1.1. Polaridades

Do ponto de vista do imaginário antropológico concebido por G. Durand, no qual nos colocamos, o "dynamismo equilibrador"¹, responsável pela função imaginadora, coloca par a par duas forças de coesão, relacionando as imagens em dois universos antagonistas. Estas imagens antagônicas, que nós denominamos polaridades, adquirem um caráter sistemático, pois "conservam sua individualidade própria, sua potencialidade antagonista, e só se reúnem no tempo, na linha narrativa, bem mais num sistema do que numa síntese"².

A polaridade, propriamente dita, é definida por G. Durand nos seguintes termos:

"La notion de "polarité" et celle de "pôle" d'où elle dérive est une de celles qui, après une longue éclipse du langage philosophique et anthropologique occidental, revient peu à peu à une utilisation épistémologique. Certes elle nous revient par le détour quelque peu minimisant de la physique électricienne. Remarquons cependant que cette dernière n'est plus la physique mécaniste de Descartes et déborde même, dès l'apparition du concept de polarité électrique chez Coulomb, la physique de forces de Newton. Le pôle est un concept de l'électromagnétique qui implique, bien plus qu'une statique des directions de l'espace, une dynamique de l'orientation des forces. La limaille de fer soumise à l'aimant nous fournit deux images significatives du pôle: les grains de fer se réunissent en sillons homogènes d'une part, mais de l'autre dessinent les grands traits des lignes des forces antagonistes qui constituent le champ magnétique. Homogénéisation sous-tendue par une hétérogénéisation constitutive, telles sont³ les notions que nous suggère la "polarité".

1. DURAND, G., 1982:77.

2. Ibidem.

3. DURAND, G., 1980:41.

A presença e a coerência destas "forças antagônicas" na obra de C. Veloso aponta-nos uma particularidade sintomática, quando procedemos à análise das suas canções. No desenvolvimento desta análise, nos deteremos, inicialmente, na apreensão destas polaridades e, em seguida, passaremos ao estudo relacional entre elas.

Grupos singulares e indefinidos compõem a humanidade, individualidades várias formam, no entanto, uma diversidade limitada. É o tema da canção abaixo:

1
Uns

Uns vão
Uns tão
Uns são
Uns dão
Uns não
Uns hão de
Uns pés
Uns mãos
Uns cabeça
Uns só coração
Uns amam
Uns andam
Uns avançam
Uns também
Uns cem
Uns sem
Uns vêm
Uns têm
Uns nada têm
Uns mal uns bem
Uns nada além
Nunca estão todos

Uns bichos
Uns deuses
Uns azuis
Uns quase iguais
Uns menos
Uns mais
Uns médios

1. 1983. CFSB1.

Uns por demais
Uns masculinos
Uns femininos
Uns assim
Uns meus
Uns teus
Uns ateus
Uns filhos de Deus
Uns dizem fim
Uns dizem sim
E não há outros

A profusão de polaridades nas "unidades" acima equipara-se à de antíteses ou contrastes da canção abaixo, que tem por tema o conflito do desejo para sempre deslocável:

¹
O queres

Onde queres revólver sou coqueiro
E onde queres dinheiro sou paixão
Onde queres descanso sou desejo
E onde sou só desejo queres não
E onde não queres nada, nada falta
E onde voas bem alto eu sou o chão
E onde pisas o chão minha alma salta
E ganha liberdade na amplidão

Onde queres família sou maluco
E onde queres romântico, burguês
Onde queres Leblon sou Pernambuco
E onde queres eunuco, garanhão
Onde queres o sim e o não, talvez
Onde vês eu não vislumbro razão
Onde queres o lobo eu sou o irmão
E onde queres cowboy eu sou chinês

Ah bruta flor do querer
Ah bruta flor, bruta flor

A "bruta flor" (rudeza-delicadeza) é insensível ao conflito do sujeito dividido entre o querer e o ser.

Onde queres o ato sou espírito
E onde queres ternura sou tesão
Onde queres o livre, decassílabo
E onde buscas o anjo sou mulher
Onde queres prazer sou o que dói

1. 1984, 1985, 1986, 1987. CFSB2.

Onde queres tortura, mansidão
Onde queres um lar, revolução
E onde queres bandido sou herói
Eu queria querer-te e amar o amor
Construir-nos dulcíssima prisão
Encontrar a mais justa adequação
Tudo métrica e rima e nunca dor
Mas a vida é real e de viés
E vê só que cilada o amor me armou
Eu te quero (e não queres) como sou
Não te quero (e não queres) como és

Ah bruta flor do querer
Ah bruta flor, bruta flor

O desejo de adequação experimenta aqui os possíveis do amor e da poesia, mas o equívoco do desejo é uma realidade transparente e opositiva. E a canção termina:

Onde queres comício, flipper-vídeo
E onde queres romance, rock'n'roll
Onde queres a lua eu sou o sol
E onde a pura natureza, o inseticídio
Onde queres mistério eu sou a luz
E onde queres um canto, o mundo inteiro
Onde queres quaresma, fevereiro
E onde queres coqueiro sou obus

O queres e o estares sempre a fim
Do que em mim é de mim tão desigual
Faz-me querer-te bem, querer-te mal
Bem a ti, mal ao queres assim
Infinitivamente pessoal
E eu querendo querer-te sem ter fim
E querendo-te aprender o total
Do querer que há e do que não há em mim

Querer bem ao outro que, por sua vez, deseja a diferença no sujeito, tensiona um primeiro momento e neutraliza o segundo, e resulta na apreensão da totalidade deste sujeito, resolvendo-se a negatividade na positividade.

A contradição é uma forma tensionada de convivência de polaridades e foi muito utilizada no tropicalismo, que justapõe o arcaico e o moderno; é o que transparece na realidade sócio-cultural brasileira na canção abaixo, uma das mais conhecidas e

estudadas de Caetano:

1
Tropicália

Sobre a cabeça os aviões
sob os meus pés os caminhões
aponta contra os chapadões
meu nariz
Eu organizo o movimento
eu oriento o carnaval
eu inauguro o monumento no planalto central
do país
Viva a bossa sa sa
Viva a palhoça ça ça ça ça

Brasília, monumento da modernidade, plantada no coração do cerrado do planalto central; a bossa nova (com a sua linha evolutiva) e a primitiva palhoça (cabana ou choça coberta de palha); cabeça e pés; aviões "sobre" e caminhões "sob"; movimento de um lado, carnaval de outro; são algumas das oposições e contradições do Brasil dos anos 60.

O monumento é de papel crepon e prata
os olhos verdes da mulata
a cabeleira esconde atrás da verde mata
o luar do sertão
O monumento não tem porta
a entrada é uma rua antiga estreita e torta
e no joelho uma criança sorridente feia e morta
estende a mão
Viva a mata ta ta
Viva a mulata ta ta ta ta

O lirismo da literatura romântica e a miséria no cerrado ilustram pares opostos da mesma realidade social brasileira, na cidade-monumento.

No pátio interno há uma piscina
com água azul de Amaralina
coqueiro brisa e fala nordestina
e faróis

1. 1968, 1972, 1975, 1983, 1990. CFSB1.

Na mão direita tem uma roseira
autenticando a eterna primavera
e nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira
entre os girassóis
Viva Maria iá iá
Viva Bahia iá iá iá iá

No pulso esquerdo bang-bang
em suas veias corre muito pouco sangue
mas seu coração balança a um samba
de tamborim
Emite acordes dissonantes
pelos cinco mil alto-falantes
Senhoras e senhores ele põe os olhos grandes
sobre mim
Viva Iracema ma ma
Viva Ipanema ma ma ma ma

Os elementos polêmicos que distinguiram as duas correntes culturais dos anos 60, comentados no primeiro capítulo, são retratados nos signos - "mão direita" / "pulso esquerdo" -; outros estão relacionados: a tradição da Bahia e a moderna urbanização de Ipanema (bairro da zona sul do R.J.); a cantiga de roda do folclore nordestino ("na mão direita tem uma roseira / que dá flor na primavera) e o "bang bang" norte-americano; o samba de tamborim e os acordes dissonantes da bossa nova; urubus entre girassóis e cinco mil alto-falantes; pátio interno com piscina e a superstição dos "olhos grandes sobre mim"; a Maria (estereótipo da mulher concreta e trabalhadora) e a Iracema (mulher idealizada do romance indigenista romântico de José de Alencar).

Domingo é o fino da bossa
segunda-feira está na fossa
terça-feira vai á roça
porém
O monumento é bem moderno
não disse nada do modelo do meu terno
que tudo mais vá pro inferno
meu bem
que tudo mais vá pro inferno
meu bem

Viva a banda da da
Carmen Miranda da da da da

O programa de calouros na televisão aos domingos, a preguiça e o tédio na segunda-feira e a roca na terça-feira refletem o nível do nosso subdesenvolvimento. O monumento é moderno e o "modelo do meu terno" é cafona. Por último uma homenagem ao "Rei" Roberto Carlos (como a ele Caetano se refere), no verso de uma canção sua: "e que tudo mais vá pro inferno"; a Chico Buarque - "A Banda", canção vencedora no II Festival de MPB, em 1966 - e a Carmen Miranda - estereótipo inspirador dos tropicalistas. Todos estes elementos polarizados nesta canção tensionam e refletem as contradições da realidade brasileira daqueles "efervescentes" anos 60.

O desmoronamento do regime socialista, na "virada" desta década, teria levado o então presidente norte-americano George Bush a crer e falar de uma "nova ordem internacional" de progresso, liberdade e justiça. Quando Caetano compôs Fora de Ordem (gravada no seu último LP), quis evidenciar a nossa (brasileira) relação frente a esta nova ordem, ao mesmo tempo em que atualizava, em nova versão, a "Tropicália" de 1968:

1

Fora da Ordem

Vapor barato, um mero serviço do narcotráfico
Foi encontrado na ruína de uma escola em construção
Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína
Tudo é menino e menina no olho da rua
O asfalto, a ponte, o viaduto ganindo pra lua
Nada continua
E o cano da pistola que as crianças mordem
Reflete todas as cores da paisagem da cidade
Que é muito mais bonita e

1. 1991.

Enquanto seu lobo não vem

Vamos passear na floresta escondida meu amor
 Vamos passear na avenida
 Vamos passear nas veredas no alto meu amor
 Há uma cordilheira sob o asfalto
 A Estação Primeira de Mangueira passa em ruas largas
 Passa por debaixo da avenida Presidente Vargas
 Presidente Vargas Presidente Vargas Presidente Vargas

Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil
 Vamos passear escondidos
 Vamos desfilar pela rua onde Mangueira passou
 Vamos por debaixo das ruas
 Debaixo das bombas das bandeiras debaixo das botas
 Debaixo das rosas dos jardins debaixo da lama
 Debaixo da cama debaixo da cama
 Debaixo da cama debaixo da cama

Este samba tropicalista anuncia um carnaval sob os "panos" da ditadura e uma investida pelos subterrâneos imaginários. Assim, enquanto "eles" marcham sobre as ruas, "nós" desfilamos na avenida; enquanto "eles" passam por cima, "nós" vamos por debaixo. Bombas, bandeiras e botas ambientam o clima opressor.

A canção abaixo atualiza o drama da canção acima:

Podres Poderes

Enquanto os homens exercem seus podres poderes
 Motos e fuscas avançam os sinais vermelhos
 E perdem os verdes
 Somos uns boçais

Queria querer gritar setecentas mil vezes
 Como são lindos como são lindos os burgueses
 E os japoneses
 Mas tudo é muito mais

Será que nunca faremos senão confirmar
 A incompetência da América Católica

 1. 1968. CFSB1.

2. 1984. CFSB2.

Que sempre precisará de ridículos tiranos
Será será que será que será que será
Será que esta minha estúpida retórica
Terá que soar, terá que se ouvir
Por mais mil anos

A solução fácil do 'enquanto "eles" vão por ali, "nós" vamos por aqui' adquire um tom dramático e emergente de protesto e desespero. Os poderes ditadores de 20 anos atrás (64 - 84) estão podres e uma solução urgente é reclamada. A inocente menina do chapeuzinho vermelho transformou-se em transgressores que "avançam os sinais vermelhos e perdem os verdes". A potencialidade criadora da cultura brasileira perde o fôlego, estigmatizada por uma espécie de "incompetência latina", viciada da tirania e do despotismo. Também a retórica perdeu o seu efeito.

Enquanto os homens exercem seus podres poderes
Índios e padres e bichas, negros e mulheres
E adolescentes
Fazem o carnaval

Queria querer cantar afinado com eles
Silenciar em respeito ao seu transe num êxtase
Ser indecente
Mas tudo é muito mau

Ou então cada paisano e cada capataz
Com sua burrice fará jorrar sangue demais
Nos pantanais nas cidades caatingas
e nos gerais
Será que apenas os hermetismos pascoais
Os tons, os mil tons seus tons e seus dons geniais
Nos salvam nos salvarão dessas trevas
E nada mais

Não é mais possível cumpliciar com os clamores isolados e escondidos das minorias várias que compõem a diversidade brasileira. Serão suficientes apenas a riqueza e o brilho do "nosso reino musical", de Hermeto Pascoal, Tom Jobim e Milton

Nascimento ("hermetismos pascoais", "tons", "mil tons") com suas contribuições musicais? E a canção termina:

Enquanto os homens exercem seus podres poderes
Morrer e matar de fome de raiva e de sede
São tantas vezes gestos naturais

Eu quero aproximar o meu cantar vagabundo
Daqueles que velam pela alegria do mundo
Indo mais fundo
Tins e Bens e tais

Observe-se que o cantor e compositor não perde de vista a sua intenção de evidenciar estas diferenças no interior da sociedade e a sua esperança de, dessa forma, tentar sensibilizar o poder instituído, visando uma melhora no nosso quadro social.

Júlia/Moreno foi composta em função da gravidez da primeira esposa de Caetano, quando surgiram as duas possibilidades, de sexo e nome da criança. Observe-se a influência do concretismo na disposição gráfica do poema-canção, sugerindo, tanto as duas barrigas grávidas quanto os seios crescidos da mulher que espera bebê:

1

Júlia/Moreno

uma talvez júlia
uma talvez júlia não
uma talvez júlia não tem
uma talvez júlia não tem nada
uma talvez júlia não tem nada a ver
uma talvez júlia não tem nada a ver com isso
uma júlia
um quiçá moreno
um quiçá moreno nem
um quiçá moreno nem vai
um quiçá moreno nem vai querer
um quiçá moreno nem vai querer saber
um quiçá moreno nem vai querer saber qual era
um moreno

1. 1973, 1975. CFSB2.

Moreno, o primeiro filho de Caetano, já tem 20 anos.

Em seu dinamismo equilibrador, as tensões e contradições evidenciadas pelas polaridades expressas nestas canções colocam frente a frente ou lado a lado símbolos e imagens antagônicos tais como: pés e mãos; cabeça e coração; masculino e feminino; voo alto e chão; lobo e irmão; prazer e dor; bandido e herói; lua e sol; mistério e luz; direita e esquerda; vermelho e verde; pantanal e caatinga; morrer e matar, etc; e concorrem para a atualização da obra caetânica, dotadas que são de um caráter sistêmico.

2.1.2. Ciclicidade

A ciclicidade, repetição temporal ad infinitum, foi amplamente estudada por Mircea Eliade e é tema central de um dos seus livros: "O Mito do Eterno Retorno". Nesta obra, o historiador das religiões procede à investigação da concepção fundamental dos povos das sociedades tradicionais em relação à dos povos das sociedades "modernas", em função da recusa daqueles em aceitar a irreversibilidade do tempo histórico.

A "nostalgia de um regresso periódico ao tempo mítico das origens. à Idade do Ouro"¹ é responsável por uma notável forma de apreensão da realidade. Através dos seus estudos, ELIADE² explicita que, para o homem tradicional, o objeto adquire sentido no momento em que participa de uma realidade transcendente e a ação humana, na medida em que repete ou imita o exemplo mítico, praticado ab origine por um deus, herói ou antepassado mítico. Imitando o ato primordial da Criação, o homem tradicional repete a vitória do Cosmos sobre o Caos e obtém, dessa forma, a renovação do tempo. Daí a sua tendência em tornar-se arquetípico, anulando periodicamente o tempo irreversível, pela imitação dos gestos paradigmáticos³.

Relacionando o que acabou de ser dito ao que já foi exposto na nossa referência teórica⁴ - os símbolos constelam-se

1. ELIADE, op. cit., p.11.

2. Ao homem "tradicional", "arcaico", Eliade contrapõe o homem "histórico", "moderno".

3. Cf. op. cit., pp. 49-50.

4. Na introdução desta nossa dissertação.

em torno dos arquétipos e os mitos constituem-se a partir da organização e adequação simbólica -, e, considerando que os arquétipos são universais e atemporais, o "mito só é tardio enquanto fórmula", o seu conteúdo arcaico e transcendente pressupõe uma "realidade absoluta, extra-humana"¹. Segundo G. Durand, "na simbólica do tempo que o ano e a sua liturgia instituem, manifesta-se uma intenção de integração dos contrários, esboça-se uma síntese na qual a antítese noturna contribui para a harmonia dramática do todo"². As canções que se seguem participam desta estrutura, marcada pelo arquétipo lunar e pelos símbolos cíclicos.

3

Lua lua lua lua

Lua lua lua lua
por um momento
meu canto contigo compactua
e mesmo o vento canta-se
compacto no tempo
estanca

Branca branca branca branca
a minha nossa voz
a tua sendo silêncio
meu canto não tem nada a ver
com a lua
Lua lua lua lua

Segundo G. Durand, a "filosofia que se destaca de todos os temas lunares é uma visão rítmica do mundo, ritmo realizado pela sucessão de contrários, pela alternância das modalidades antitéticas: vida e morte, forma e latência, ser e não ser,

1. Cf. op. cit., p.42.

2. DURAND, G., 1989:195.

3. 1975, 1987. CFSB2. Interessante observar que o título e verso desta canção está repetido em outras três canções de Caetano: Giulietta Masina, Lindeza e Queda d'água.

ferida e consolação. A lição dialéctica do simbolismo lunar já não é polémica e diairética como a que se inspira no simbolismo uraniano e solar, mas, pelo contrário, sintética, uma vez que a lua é ao mesmo tempo morte e renovação, obscuridade e clareza, promessa através e pelas trevas e já não procura ascética da purificação, da separação"¹, propriedades diurnas do Sol. Quando "eleva a sua voz" a este arquétipo da mensuração e com ele compactua por um momento, alcançando o seu compasso rítmico e cíclico, intermediado por outro elemento cósmico, o vento, o cantor pratica um gesto paradigmático e anula o tempo irreversível, retomando um novo tempo. É uma vitória sobre Cronos², senhor do tempo que devora.

A lua branca é retomada na canção abaixo, evidenciando a obsessiva intenção do compositor de vencer o tempo que consome:

³
Shy moon

Shy moon
Hidding in the haze
I can see your white face
Hope you can hear my tune
Shy moon
Why didn't you stop her
Don't you know I suffer
And you'll watch me cry soon
Shy moon
Glow through the pollution
Find me a solution
I'll wait on the high dune
Shy moon

1. DURAND, G., op. cit., p.202.

2. A lua é "simultanea medida do tempo e promessa explícita do eterno retorno" in DURAND, G., op. cit., p.202.

3. 1984, 1990. CFSB2.

A lua branca caetânica é uma "lua solar", já identificada por RIBEIRO¹, em sua dissertação sobre C. Veloso. A polissemia arquetipal da perspectiva imaginária admite que o símbolo lunar concretize, em suas representações, o "astro ao mesmo tempo propício e nefasto"² - por causa das suas marcadas fases sucessivas de aparição, decrescimento, desaparecimento e crescimento -, em seus lados claro e escuro. A lua caetânica é a lua iluminada pelo sol, e está, portanto, duplamente valorizada posto que também o sol, assim como todos os símbolos, porta, pelo menos, duplo sentido. Mais universalmente associado à vitalidade, "nos países tropicais e equatoriais o sol é sobretudo nefasto à germinação e à vegetação"³. A lua caetânica é duplamente valorizada porque é sintética, é clara e não está associada ao potencial nefasto solar, posto que este símbolo, em Caetano, é na maior parte das vezes (e teremos a oportunidade de confirmar isso, ao longo dessa nossa análise) o "olho" do deus, pela luz que emana, evidenciando a vida na Terra. É ao brilho da união destes dois astros que o compositor recorre nesta canção; brilho que revela, que proporciona clareza visual e intelectual. Com efeito, a neblina e a poluição eclipsam este brilho, refratado também pela distância espacial que existe entre o compositor e a lua. Daí que ele se mova para o alto de uma montanha branca, de areia [dune = duna].

A opção de aguardar uma solução no alto de uma

1. RIBEIRO, 1988:58.

2. DURAND, G., op.cit., p.198.

3. Conforme explicitado in DURAND, G., op. cit., p.203.

montanha remete-nos, novamente, à obra de Eliade. Estudando a concepção ontológica arcaica, aquele teórico explicita a valorização do simbolismo do "Centro". A este simbolismo está associada a idéia de que há, no Universo, um ponto central de encontro com as origens; de intercâmbio entre as três zonas cósmicas, a saber: o Céu, a Terra e o Inferno. O simbolismo do Centro comporta a idealização da "Montanha Sagrada", situada no centro do mundo, onde se encontram o Céu e a Terra. Daí que encaminhar-se para o alto de uma duna, aguardando, através do brilho da lua, uma revelação, traduza uma tentativa e uma esperança de anular a duração.

O simbolismo do Centro está igualmente presente na canção abaixo:

1

Um frevo novo

A praça Castro Alves é do povo
Como o céu é do avião
Um frevo novo, um frevo, um frevo novo
Todo mundo na praça
Manda a gente sem graça pro salão

Mete o cotovelo
E vai abrindo caminho
Pegue no meu cabelo
Pra não se perder
E terminar sozinho
O tempo passa
Mas na raça eu chego lá
É aqui nessa praça
Que tudo vai ter que pintar

Eliade afirma que "é difícil determinar em que medida aqueles que no mundo moderno continuam a repetir os rituais de

1. 1977. CFSB2.

construção participam ainda do seu significado e mistério"¹. No entanto, "a estrutura do mito e do rito mantêm-se, mesmo que as experiências provocadas pela sua actualização lhe confirmem um caráter profano"². Assim é que, "se Maomé não vai á Montanha, a Montanha vem a Maomé"; a transformação de um espaço popular por excelência, como a praça Castro Alves (Salvador - BA), num símbolo do Centro, no período do carnaval [festa universal no mundo católico]³, substitui a ação isolada anterior por outra coletiva de comunhão, na festa, pela dança. Observe-se que o cabelo, que é fio, liga os dois foliões na brincadeira carnavalesca. Observe-se também como o compositor atualiza a sua obsessão pelo tempo que passa e como "na raça" [na luta], ele "chega lá", ou seja, como ele acredita na sua vitória.

O afoxé "Odara" propõe o mesmo espírito de comunhão na dança e no canto:

4
Odara

Deixe eu dançar
Pro meu corpo ficar odara
Minha cara
Minha cuca ficar odara

Deixe eu cantar
Que é pro mundo ficar odara
Pra ficar tudo jóia rara
Qualquer coisa que se sonhara
Canto e danço que dará

1. ELIADE, op. cit., pp.91-2.

2. ELIADE, op. cit., p.92.

3. Cf. FRADE, 1980:61.

4. 1977, 1981, 1985, 1990. CFSB1. Segundo o próprio Caetano, "odara" pertence ao dialeto ioruba e significa "estar bem".

Esta canção foi utilizada como "música-manifesto do movimento black jovem" de Salvador¹ porque valoriza (assim como várias outras que Caetano compôs) a influência da cultura negra africana na cultura brasileira, bem como quase todas as outras canções gravadas no LP Bicho, de 1977, ano em que Caetano acompanhou Gilberto Gil ao Festival de Arte e Cultura Negra, na Nigéria.

Segundo M. Eliade, a dança constitui uma das atividades antes sagradas que, "sofreram um longo processo de dessacralização e se transformaram em actividades "profanas" nas sociedades modernas"². O ato individualizado de dançar e, através da dança, lograr um estágio "odara", de satisfação, atinge o seu ápice de plenitude e totalidade na abrangência e coletivização, sugerido pelo ato de cantar. Dançar e cantar "pro mundo ficar odara" realiza o desejo do compositor de devolver à humanidade o estado pleno da satisfação ab origine, que marca o fim e o início de um novo tempo.

Observe-se, na canção abaixo, que Caetano concebe o carnaval como o tempo de uma festa que anula ciclicamente a passagem do tempo e antecede o início de um novo tempo:

³
Deixa sangrar

Procurando por você, meu amor
Onde está? meu Deus
Mas que felicidade
Te encontrar pela cidade

1. Cf. RISÉRIO, 1981:32.

2. ELIADE, op. cit., pp.42-3.

3. S/d. CFSB2.

Com essa cara linda ao sol do meio-dia
Rebolando na avenida
Pra desgraca e glória dessa vida
Deixa o mar ferver
Deixa o sol despencar
Deixa o coração bater se despedaçar
Chora depois mas agora deixa sangrar
Deixa o carnaval passar

Observe-se a integração dos contrários e a gravitação das imagens em torno do arquétipo do fogo - mar fervendo, sol despencando, despedaçando, sangrando; consumo do tempo que corre, de decadência, nesta festa orgiástica e de renovação, do carnaval.

Novamente a valorização da cultura negra é realçada pelo ritmo "primitivo" do tambor, que ritualiza os brasileiros, em uníssono, neste afoxê baiano:

1

O bater do tambor

Toda a eletricidade
Trio elétrico e o seu gerador
Toda a energia que magnetiza a cidade
Para pra deixar ouvir o bater do tambor

Mão de preto no coro ui! ui!
E o Brasil grita em coro ui! ui!
É mori mori obá bá
É mori mori obá bá

O ritmo, a dança e o canto promovem o compasso e o elo religioso do candomblé. G. Durand assinala que o ritmo do tambor está também ligado à fecundidade e à criação: baseado nas pesquisas de Griaule, sobre os dogons, Durand menciona um rito

1. S/d. CFSB2.

2. DURAND, G., 1989:229.

3. Editadas sob o título: Le symbolisme des tambours soudanais.

de vegetação daquele povo, antecedido pelo ritmo dos tambores. A confraternização ritualística na festa marca principalmente as primeiras canções de Caetano, como é o caso da canção abaixo também:

1

Samba em paz

O samba vai crescer
quando o povo perceber
que é o dono da jogada
O samba vai vencer
pelas ruas vai correr
uma grande batucada
Samba dá pra chorar mas
toda a gente vai cantar
o mundo vai mudar
e o povo vai cantar
o grande samba em paz

É a batucada do samba, promovendo a grande utopia de uma mudança ampla, de uma aliança sem fronteiras, na festa igual.

Atrás do trio elétrico dá o compasso do frevo e surge como uma possibilidade de sobrevivência no mundo do carnaval, do lado de "lá":

2

Atrás do trio elétrico

Atrás do trio elétrico
só não vai
quem já morreu
quem já botou pra rachar
aprendeu
que é do outro lado
do lado de lá
do lado que é lado, lado de lá

O sol é seu
o som é meu
quero morrer
quero morrer já
o som é seu

1. 1975, 1989.

2. 1968, 1969, 1972, 1973, 1975, 1977, 1983, 1990. CFSB2.

o sol é meu
quero viver
quero viver lá
nem quero saber
se o diabo nasceu
foi na Bahi foi na Bahia
o trio eletro-sol rompeu no meio-di
no meio-dia

A ciclicidade temporal, integrando os seus contrários, é responsável pela organização geral dos ritos (em Caetano, as festas carnavalescas são particularmente privilegiadas, como temos visto) e pela estrutura dos mitos. A canção abaixo reproduz, de forma exemplar, os componentes de uma narrativa mítica circular, de um mito moderno de origem:

1
Genesis

Primeiro não havia nada
nem gente nem parafuso
o céu era então confuso
e não havia nada

A remessa ab origine - "primeiro", "nada" - e a presentificação do tempo imperfeito repetem o momento anterior à Criação.

Mas o espírito de tudo
quando ainda não havia
tomou forma de uma jia
espírito de tudo

A jia é uma designação comum aos anuros leptodactilídeos. também chamada rã, por ter a pele nua, viver junto à água e ser comestível². Segundo as pesquisas de G.

1. 1976, 1982. CFSB2.

2. Cf. Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.

¹
Durand, a rã está incluída na categoria dos vertebrados da metamorfose e está associada à lua, pelas suas mudanças nitidamente definidas, "aparentadas" às fases da lua. Por sua qualidade de refletor do sol e ser água em relação ao fogo solar,² a lua habitada pela rã (a rã compõe o bestiário lunar), atribui a ela (à rã) o poder de encarnar o "espírito de tudo".

E dando o primeiro pulo
tornou-se o verso e o reverso
de tudo que é universo
dando o primeiro pulo

O movimento "pulo" transforma "nada" em "tudo", assim o universo torna-se animado e vital.

Assim que passou a haver
tudo quanto não havia
tempo pedra peixe dia
assim passou a haver

Dizem que existe uma tribo
de gente que sabe o modo
de ver esse fato todo
diz que existe essa tribo

De gente que toma o vinho
num determinado dia
e vê a cara da jia
gente que toma um vinho

Observe-se a fidelidade do caráter narrativo, a introdução ritualística de uma bebida sagrada e a revelação "na cara da jia" (face lunar).

Dizem que existe essa tribo
dispersa entre os automóveis
que torna os tempos imóveis
diz que existe essa tribo

1. Cf. DURAND, G., 1989:216.

2. Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT. Dicionário dos Símbolos.

Dizem que tudo é sagrado
devem-se adorar as jias
e as coisas que não são jias
diz que tudo é sagrado

Caracteriza-se o ritual dos "tempos imóveis" em uma tribo urbana ("automóveis").

E não havia nada
espírito de tudo
dando o primeiro pulo
assim passou a haver
diz que existe essa tribo
gente que toma um vinho
diz que existe essa gente
diz que tudo é sagrado

A "amarração" circular desta "história" mítica repete, na última estrofe, os mitemas fundamentais que a sustenta (assim como repetem-se os mitemas fundamentais de cada estrofe ao final de cada uma delas). A redundância é responsável pela adequação simbólica, pela correção temporal das sequências diacrônicas e pela coerência sincrônica do discurso mítico, de acordo com o conceito operacional do mito¹, em G. Durand.

A repetição temporal do eterno retorno, marcada pelo arquétipo lunar, integra os contrários, dramática e sinteticamente, e promove a renovação do tempo, do Caos ao Cosmos, anulando, ciclicamente, os aspectos negativos do devir temporal. Assim é que, na organização simbólica de Caetano, a lua solar, com o seu brilho reflexivo, soma-se aos símbolos do Centro e às festas carnavalescas, visando-se alcançar o "lá" e um novo tempo.

1. Cf. DURAND, G., 1985:245.

2.1.3. Harmonização

Uma vez apreendida a profusão de polaridades que dispõe imagens e símbolos antagônicos e tensionados no interior da obra de C. Veloso, passamos agora à análise da relação estrutural que se estabelece entre os termos contrastados.

Já assinalamos anteriormente que é característica do imaginário a sua função de "equilibração psicossocial" e que este apresenta uma tensão entre "forças de coesão", em dois universos antagonistas. Na organização imaginária sintética ocorre a integração, "numa sequência contínua", de ambos os universos; o estilo das imagens desta estrutura representa-se axializado na coerência dos contrários, na coincidentia oppositorum¹. É neste contexto teórico que G. Durand formula uma certa organização de imagens que leva em conta a "harmonização de contrários"². Valendo-nos de suas palavras, "a imaginação sintética, com suas fases contrastadas, estará mais ainda, se isso é possível, sob o regime do acordo vivo. Já não se tratará da procura de um certo repouso na própria adaptabilidade, mas de uma energia móvel na qual adaptação e assimilação estão em harmonioso concerto"³.

A estrutura sintética de harmonização dos contrários, identificada na obra de Caetano e formulada por G. Durand, por causa da harmonia rítmica inerente a esta estrutura, deve ser

1. DURAND, G., 1989:236.

2. Cf. op. cit., p.237.

3. Ibidem.

apreendida, segundo o seu formulador, em termos da imaginação musical com a sua função essencial de "conciliar os contrários e dominar a fuga existencial do tempo"¹. Por harmonia, devemos entender a "organização conveniente das diferenças e dos contrários" e por harmonia rítmica, "simultaneamente o acordo medido dos tempos fortes e dos fracos, das longas e das breves, e ao mesmo tempo, de modo mais largo, a organização geral dos contrastes de um sistema sonoro"². Daí as características essenciais de simultaneidade e de ausência de um progressismo temporal evidente, nesta estrutura. Perpassa ainda por esta estrutura "musical" de harmonização dos contrários uma tendência para a totalização, por um "espírito de sistema, com a noção genética de processo, de proceder"³, que lhe é inerente. Há que se considerar ainda, para esta estrutura, a "universal harmonização totalizadora" da concepção astrobiológica⁴, que é uma "aplicação desta estrutura harmonizadora que preside á organização de qualquer sistema e utiliza em cheio a analogia e as correspondências perceptivas ou simbólicas"⁵. Assim ocorre nas canções abaixo. Jóia integra e harmoniza duas realidades

1. Ibidem.

2. Ibidem.

3. DURAND, G., op. cit., p.238.

4. A astrobiologia define-se por um "sistema explicativo unitário [que] implica uma constelação isomorfa entre a aritmologia fornecida pelas técnicas nascentes da astronomia, a medida acerca do movimento periódico dos astros e, por fim, o fluxo e o refluxo vital, especialmente o ritmo sazonal. É destes quatro fatores que aparentemente se sobredetermina e se forma o "complexo astrobiológico" in DURAND, G., 1989:205.

5. DURAND, G., op. cit., p.238.

opostas, reunidas por um sentimento comum, no mesmo espaço geográfico da América do Sul:

¹
Jôia

Beira de mar beira de mar
Beira de mar é na América do Sul
Um selvagem levanta o braco
Abre a mão e tira um caju
Um momento de grande amor
de grande amor

Copacabana Copacabana
Louca total e completamente louca
A menina muito contente
Toca a Coca-cola na boca
Um momento de puro amor
de puro amor

Observe-se a reunião das polaridades. De um lado, beira de mar, um selvagem e um caju; de outro, Copacabana (RJ, pólo urbano), a menina e a Coca-cola; estes dois polos reúnem espaços natural e industrial em uma unidade afetiva espaço-temporal - "um momento de grande e puro amor".

A afirmação da negação gera o avesso afirmativo na canção abaixo:

²
Outro retrato

Minha música vem da música
da poesia de um poeta João
que não gosta de música
Minha poesia vem da poesia
da música de um João músico
que não gosta de poesia

O dado de Cabral
A descoberta de Donato
O fato e o sinal
O sal o ato o salto
Meu outro retrato

1. 1975. CFSB2.

2. 1989.

A estrutura da canção leva em conta a presença na ausência. Do "dado" poético de João (Cabral de Melo Neto?) poeta, "que não gosta de música" e da "descoberta" da musicalidade de João (Donato?), "que não gosta de poesia", o compositor extrai o "fato" e o "sinal", donde ele obtém o "sal" [substância íntima da terra] e o "ato" criador: o "salto" [sal + ato], fôlego do "outro retrato" do artista.

A canção abaixo homenageia o grupo de músicos 'A outra banda da terra', que acompanhou Caetano em alguns LPs, e permite a reflexão sobre a função do artista que toca e canta, harmonizando "bandas" diversas:

1

A outra banda da terra

Amar
dar tudo
não ter medo
tocar
cantar
no mundo
pôr o dedo
no lá
lugar
ligar gente
lançar sentido
onda branda da guerra
beira do ar
serra vale mar
nossa banda da terra é outra
e não erra quem anda
nessa terra da banda
face oculta do araçá
falar verdade
ter vontade
topar
centrar na vida
com a música
obá
olá
Brasil
mas quem pariu

tal gente!
Cantuária e Holanda
Maputo Rio
Luanda lua
nossa banda da terra é outra
Canadá Jamaicuba
muitas gatas na tuba
dos rapazes da banda de cá
gozar
a lida
indefinidamente
amar

Observe-se, novamente, o desejo de tocar no "lá", lugar de ligar gente que vive e "batalha" ("onda branda da guerra") nas serras, vales ou beiras de mar; do "outro lado", "face oculta azul do araquá" (tema de uma outra canção de Caetano), cantando e tocando os instrumentos musicais, a banda assume uma atitude conciliadora de intercâmbio. Oportuno é lembrar, sobre o verso "e não erra quem anda", o lema de sobrevivência dos machiguengas da Amazônia peruana d'¹O Falador, obra de M. V. Llosa .

Entrar na vida com a música é uma disposição noturna de harmonia e totalidade. Também aqui o sentimento de amor dá o tom inicial e final (primeira e última palavras da canção). Observe-se, por último, a disposição gráfica da composição que lembra um fio comprido, um cordão ligador, como na canção Uns, que liga unidades.

O professor, escritor, crítico e teórico Affonso Romano² de Sant'Anna distingue a festa instituída do carnaval do efeito carnavalizador, que pode ou não ocorrer naquela festa. A

1. Pertence à tradição daquele povo um mito que assegura-lhes o nascer diário do sol e todo o seu ciclo vital, desde que toda a tribo se locomova indefinidamente; quando os machiguengas caminham, ajudam o sol a se levantar.

2. SANT'ANNA, 1985:79.

1
carnavalização, estudada por Mikhail Bakhtin¹, envolve uma inversão de papéis e um deslocamento de significados. Este fenômeno foi muito apreciado e utilizado pelos tropicalistas e é tema da marchinha abaixo:

2
Muitos carnavais

eu sou você
você me dá
muita confusão e paz
eu sou o sol
você o mar
somos muitos carnavais
nossos clarins
sempre a soar
na noite no dia
Bahia
vamos viver
vamos ver
vamos ter
vamos ser
vamos desentender
do que não
carnavalizar a vida, coração

"Eu" e "você" invertidos, confusão e paz, sol e mar, noite e dia combinam-se e sintetizam "nós", no carnaval da Bahia. É interessante observar como Caetano retém e reatualiza frequentemente os símbolos: sol, mar, noite, dia e o espaço paradisíaco da Bahia, no carnaval.

Na canção abaixo, sob a mesma temática carnavalesca, Caetano lança mão de expressões populares e gírias para sugerir a festa brasileira, no Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo:

1. BAKHTIN, 1981.

2. 1977.

Deus e o diabo

Você tenha ou não tenha medo
 Nego, nega, o carnaval chegou
 Mais cedo ou mais tarde acabo
 De cabo a rabo com essa transação de pavor
 O carnaval é invenção do diabo
 Que Deus abençoou
 Deus e o diabo no Rio de Janeiro
 Cidade de São Salvador
 Não se grile
 A rua Chile sempre chega pra quem quer
 Qual é! qual é! qual é!
 Qual é! qual é!...
 Quem pode, pode
 Quem não pode vira bode
 Foge pra praça da Sé
 Cidades maravilhosas
 Cheias de encantos mil
 Cidades maravilhosas
 Dos pulmões do meu Brasil

Medo e alegria, Deus e o diabo coexistem na festa do carnaval de forma conjunta, bem como "os encantos mil das cidades maravilhosas" (R.J. e Salvador), parodiadas no cantar brasileiro.

Também chuva, suor e cerveja compõe e harmoniza a festa do carnaval, nas ladeiras baianas da antiga Salvador, na canção abaixo:

Chuva, suor e cerveja

Não se perca de mim
 Não se esqueça de mim
 Não desapareça
 A chuva tá caindo
 E quando a chuva começa
 Eu acabo de perder a cabeça
 Não saia do meu lado
 Segure o meu pierrot molhado
 E vamos embolar ladeira abaixo
 Acho que a chuva ajuda a gente a se ver
 Venha veja deixa beija seja
 O que Deus quiser

 1. 1977.

2. 1972, 1975, 1977. CFSB2.

A gente se embala se embola se embola
Só pára na porta da igreja
A gente se olha se beija se molha
De chuva suor e cerveja

Observe-se o multidirecionamento vetorial que organiza estes símbolos e signos: a chuva, água abençoada que vem de cima; o suor, água interior, vem de dentro; e a cerveja, produto industrial, vem de fora. Nesta festa orgiástica, ocorre uma inversão espacial no abandono do "seja o que Deus quiser" e na "porta", símbolo que compreende tanto a saída quanto a entrada, mediando os espaços invertidos do sagrado e do profano.

Outras festas, no entanto, podem conduzir um "povo" ao "tom" da harmonia, no seio das origens. É o tema da canção abaixo:

1

Tudo de novo

Minha mãe, meu pai, meu povo
Eis aqui tudo de novo
A mesma grande saudade
A mesma grande vontade
Minha mãe, meu pai, meu povo

Minha mãe me deu ao mundo
De maneira singular
Me dizendo uma sentença
Pra eu sempre pedir licença
Mas nunca deixar de entrar

Meu pai me mandou pra vida
No momento de amor
E o bem daquele segundo
Grande como a dor do mundo
Me acompanha aonde eu vou

Meu povo, sofremos tanto
Mas sabemos o que é bom
Vamos fazer uma festa
Noites assim como esta
Podem nos levar pra o tom

A remessa à memória da mãe e do pai, com os seus imperativos vitais de "dar ao mundo" e "mandar pra vida" rememora a queda na temporalidade, experiência do sofrimento e da sabedoria do que é bom, compassados pelo tom noturno da noite; são sugestões sintéticas, na canção, e promovem a comunhão na "festa".

O sentimento conflituoso do amor aparece neutralizado pela negação da negação, é o tema da canção abaixo:

1

Sorvete

No que ela fez isso comigo
Era nunca mais ser seu amigo
Nem inimigo
Nunca mais namorado
Apaixonado
E eu e eu e eu sou

No que ela não quis o meu risco
Era soprar do olho esse cisco
Que eu já nem pisco
Não dar mais energia
Minha alegria
E eu e eu eu dou

Feras lutam dentro da noite normal
Todos os insetos, os do belo e os do mal
Anjos e demônios
O amor tomava conta de mim

Ela loura e negra querubim e animal
Sobre os monstros da paixão controle total
Burra, sábia, deusa, mulher, menino e mandarim

Mas se ela não quis meu sorvete
Por que gravá-la em video-cassete
Jogar confete
Franquear minha guia
Ir à Bahia
E eu e eu e eu vou

No conflito noturno deste sujeito, onde se embatem feras e insetos por causa do amor de uma mulher fatal, monstro que devora-lhe o coração, a relutância pelo alimento artificial (o sorvete). A anulação desta ação devoradora vem, no entanto, da consciência e permissão, do assentimento do sujeito.

O conhecimento e a aceitação da natureza complexa e controversa da mulher distingue o compositor Caetano entre outros que a mulher cantaram; é o que demonstra a canção abaixo:

1

Dom de iludir

Não me venha falar
Da malícia de toda mulher
Cada um sabe a dor
E a delícia de ser o que é
Não me olhe como se a polícia
Andasse atrás de mim
Cale a boca
E não cale na boca
Notícia ruim
Você sabe explicar
Você sabe entender
Tudo bem
Você está
Você é
Você faz
Você quer
Você tem
Você diz a verdade
E a verdade é seu dom de iludir
Como pode querer que a mulher
Vá viver sem mentir

A verdade também constitui uma obsessão em Caetano, e a verdade da canção é a contradição humana.

Na intenção sintética geral de harmonização das polaridades, encontramos a simultaneidade, dentro de organizações sistêmicas, em pares tais como: natural e industrial; caju e Coca-cola; avesso e verdade; sol e mar; noite e dia; deus e

diabo; água e calor; porta e mediação; carnaval e festa; devoração e consumição e, sobretudo, a poesia, a música e o amor dando o tom geral da sintonia e da harmonização, próprios da estrutura sintética.

2.1.4. Dramatização

Lembrando que a síntese dos termos contrastados não implica na confusão destes termos mas na sua coerência, as distinções ou oposições são preservadas. Da harmonia dos contrários, em função de um sistema equilibrado, estamos a um passo do "caráter dialético ou contrastante da mentalidade sintética"¹, por uma estrutura dramática, que alterna os seus contrastes e envolve uma mudança temporal no fio do discurso. Aqui, as polaridades negativas e positivas das imagens são alternadas e igualmente valorizadas porque adquirem um caráter dramático em uma unidade temporal; conservando-se os contrários no todo de uma harmonia cósmica, o sistema toma a forma de um drama². É nestes termos que vamos entender as canções abaixo.

³
A grande borboleta

A grande borboleta
Leve numa asa a lua
E o sol na outra
E entre as duas a seta
A grande borboleta
Seja completamente solta

As duas faces distintas do Universo - sol e lua - estampadas nas asas de um inseto frágil, de voo agitado e incerto, como o da borboleta, representa-o em franca agonia. No entanto, sabemos que o simbolismo da asa é sobremaneira valorizado; tanto que sobrepõe-se ao próprio animal ou inseto,

1. DURAND, G., 1989:238.

2. Cf. op. cit., p.242.

3. 1977.

frequentemente "desanimalizados em proveito da função"¹ voar. Segundo G. Durand, a asa é o "instrumento ascensional por excelência", e as "imagens ornitológicas remetem todas para o desejo dinâmico de elevação, de sublimação"². A asa opõe-se, portanto, à "teriomorfia temporal, provocando os sonhos da rapidez, da ubiquidade e do levantar vôo contra a fuga desgastante do tempo"³, principalmente quando aparecem reforçadas pelo impulso e o direcionamento da "seta". A seta, que une e separa as asas, surge como um contraponto para a queda agônica, posto que é flecha [a flecha é a imagem tecnológica do símbolo natural da asa e amplifica o impulso para cima]⁴. Desta forma deve voar a borboleta-universo, completamente livre.

A queda do Paraíso, atributo da fatalidade do destino humano, constitui-se como a grande angústia da humanidade e é um tema obsessivo em Caetano. É o enfoque da canção abaixo:

⁵
Pecado original

Todo dia, toda noite, toda madrugada
Momento e manhã
Todo mundo, todos os segundos do minuto vive a
eternidade da maçã
Tempo de serpente nossa irmã
Sonho de ter uma vida sã
Quando a gente volta o rosto para o céu e diz
Olhos nos olhos da imensidão

1. Cf. DURAND, G., 1989:92.

2. Ibidem.

3. Op. cit., p.124.

4. Cf. op. cit., p.94.

5. S/d. CFSB2.

Eu não sou cachorro não

Observe-se como o compositor alterna, no tempo mundano (dia, noite, etc), tempo devorador da "serpente", o tempo eterno da "maçã", em função da nostalgia do tempo perdido e relembrado quando "a gente" olha para o céu, repleto de astros-olhos, que contrastam vida sã (divina, eterna) e vida de cachorro (animal que simboliza a morte).

A gente não sabe nunca ao certo onde colocar o
desejo
Todo beijo, todo medo, todo corpo
Em movimento está cheio de inferno e céu
Todo canto, todo santo, todo pranto, todo manto
Está cheio de inferno e céu
O que fazer com o que Deus nos deu
O que foi que nos aconteceu
Quando a gente volta o rosto para o céu e diz
Olhos nos olhos da imensidão
Eu não sou cachorro não

A queda gera o movimento temporal e o movimento é motor do desejo, sentimento humano conflituoso, eternamente insatisfeito. Beijo e medo, inferno e céu, tudo sob o manto da amplidão celeste, cheia de olhos-espelhos que refletem aquele tempo e afirmam este tempo.

A gente não sabe nunca ao certo onde colocar o
desejo
Todo homem, todo lobisomem sabe a imensidão da
fome que tem de viver
Todo homem sabe que essa fome é mesmo grande e até
maior que o medo de morrer
Mas a gente nunca sabe mesmo o que é que quer uma
mulher

A fome voraz do desejo humano de viver é masculinizada e responsável pela devoração da maçã - fruto da "Árvore do

Conhecimento do Bem e do Mal"¹ - e pela queda que rompeu com a imortalidade humana. A fome-desejo foi maior que o medo de morrer. O que ele não sabe é o tamanho da fome da mulher.

O medo da morte já foi uma obsessão assumida e declarada por Caetano, em entrevista recente a um jornal carioca². Na canção abaixo, o medo aparece em sonho, em forma de uma fruta enigmática que não existe na realidade dos fatos:

³
Araçá Blue

Araçá azul é sonho segredo
não é segredo
Araçá azul fica sendo
o nome mais belo do medo
Com fé em Deus eu não vou morrer tão cedo
Com fé em Deus eu não vou morrer tão cedo
Araçá azul é brinquedo

Originalmente fruto amarelo, redondo, o araçá sonhado azul, cor caetânica predominante, sobretudo no período pós-tropicalista, adquire o matiz e o tom melancólico que esta cor sugere. Segundo G. Durand, o azul reúne as condições ótimas para o repouso e o recolhimento⁴. Observe-se o caráter dialético ou contrastante emprestado a esta fruta lúdica que é segredo, é medo, é brinquedo.

1. Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, Dicionário dos Símbolos.

2. Rio Capital. Nov./92, Ano um, nº 1: "Eu tenho medo da morte. Antigamente eu era quase obcecado por esse medo. Hoje tenho menos obsessão. Não gosto de acreditar em vida após a morte, não sou atraído... não gosto da idéia de reencarnação e sobretudo não gosto dessa idéia de alma, de ficar em outra dimensão [escura, para ele], em outro mundo. Tenho medo disso".

3. 1973.

4. Cf. DURAND, G., 1989:103.

Cuba, Fidel Castro e a revolução de 1959 proporcionaram um modelo exemplar de enfrentamento político e uma referência muito forte para os tropicalistas. Aqueles valores de liberdade, autonomia política e nacionalismo e, sobretudo, valorização dos elementos tradicionais daquela cultura são relembrados e realçados na canção abaixo, em ritmo cubano:

1

Quero ir á Cuba

Mamãe eu quero ir á Cuba
Quero ver a vida lá
La sueño una perla encendida
Sobre la mar
Mamãe eu quero amar
A ilha de Xangô e Yemanjá
Yorubá igual a Bahia
Desde Célia Cruz
Quando yo era un niño de Jesus
E a revolução
Que também tocou meu coração
Cuba seja aqui
Essa ouvi dos lábios de Peti
Desde o chá-chá-chá
Mamãe eu quero ir á Cuba
E quero voltar

Há que se destacar o caráter sintético e dramático dos movimentos de ir e voltar de Cuba (lembre-se que, até 1985, ano do início da abertura político-democrática no Brasil, era proibido o trânsito para Cuba aos brasileiros), tornar-se emblemático o modelo vitorioso da "perla encendida sobre la mar" (uma alegoria para a Cuba pós-revolução) e realçar uma identidade de origens, nas culturas baiano-brasileira e cubana, da cultura africana. A independência de Cuba dos EUA fomentou a esperança revolucionária da esquerda estudantil e artística dos anos 60.

1. 1983. CFSB1.

O caráter dialético da modulação que alterna altos e baixos da vida encontra a sua melhor expressão no ato de cantar; é uma forma de equilíbrio e de comunhão da qual se vale muito frequentemente este artista. Confira na canção abaixo:

1

Minha voz, minha vida

Minha voz, minha vida
Meu segredo e minha revelação
Minha luz escondida
Minha bússola e minha desorientação
Se o amor escraviza
Mas é a única libertação
Minha voz é precisa
Vida que não é menos minha que da canção
Por ser feliz, por sofrer, por esperar, eu canto
Pra ser feliz, pra sofrer, pra esperar, eu canto
Meu amor acredite
Que se pode crescer assim pra nós
Uma flor sem limite
É somente porque eu trago a vida aqui na voz

Cantar é uma forma de revelar a luz escondida e é uma forma de irradiar a vida. A canção equivale a uma fórmula: voz = cantar = vida; voz = luz escondida, segredo/revelação; cantar = libertar esta intimidade, experimentar todas as nuances vitais de ser feliz, sofrer, etc; finalmente, a flor que desabrocha = vida no amor e no ato de cantar que a voz viabiliza.

O balanço da onda que vem e volta sugestiona o ritmo romântico da paixão insana e o desejo de vivê-la. É o tema da canção abaixo:

2

Louco por você

Tudo que ressalta quer me ver chorar
Louco por você
Nada esquece de armar uma lágrima

1. S/d. CFSB2.

2. 1979. CFSB1.

Que às vezes vem bater
Na cara
Onda do mar
Até gritar de
Felicidade
Tarde cinza, lágrima prismática
Louco por você
Cor multiplicada som palavra má
Porque não sei dizer
Saiba
Diga você
Agora é tarde
Felicidade
Vem

A policromia desta paixão enlouquecedora - lágrima prismática, cor multiplicada - reúne num primeiro momento aspectos negativos - chorar, lágrima, bater, tarde cinza, palavra má - em prol do segundo momento, de positividade - gritar de felicidade. A última palavra da canção "vem", confirma e sintetiza o desejo deste sujeito de viver esta "felicidade", esta falta de razão.

Amor e dor são uma rima gasta, mas muito utilizada por Caetano. É a substância íntima desta rima, no entanto, que ele canta nesta canção.

1
Ela e eu

Há flores de cores concentradas
Ondas queimam rochas com seu sal
Vibrações do sol no pô da estrada
Muita coisa quase nada
Cataclismas carnaval

Há muitos planetas habitados
E o vazio da imensidão do céu
Bem e mal e boca e mel
E esta voz que Deus me deu
Mas nada é igual a ela e eu

Lágrimas encharcam minha cara
Vivo a força rara desta dor
Clara como a luz do sol que tudo anima
Como a própria perfeição da rima para amor

Outro homem poderá banhar-se
Na luz que com essa mulher cresceu
Muito momento que nasceu
Muito momento que morreu
Mas nada é igual a ela e eu

O refluxo deste amor é perenizado em sal, lágrima, pó
da estrada, cores concentradas na imensidão cósmica. O revês
eterniza aquele amor em saldo positivo.

¹
Uma conhecida cantiga de roda tece o tricô das prendas
da renda com as artimanhas do amor:

²
Tenda

Mesmo que nunca se aprenda
Tu me ensina a namorá
Que eu te ensino a fazê renda
Que apesar do céu, do carnaval
E do inferno dessa guerra
E da terra presa ao bem e ao mal
Reine a paz na nossa tenda
De cetim o céu de seda o chão
E as cem brisas que segredarão
Pelos mundos nossa lenda
Mesmo que nunca se aprenda
Eu te ensino a fazê renda
Que mais posso te ensinar
Eu que não porto outra prenda
Que só sei dar vida à trama vã
Rei das belezas fugazes
Tu que trazes chama à vida sã
Quem sabe isso inda se entenda
Tu me ensina amor a namorá
E eu talvez te ensine a me ensinar
Teça-me assim a fazenda
E a nós dois tudo se renda

Nos pontos deste tecido vital alternam-se carnaval e
guerra, céu e inferno, bem e mal, tudo na "nossa tenda", enquanto
que, no espaço e no tempo cresce a "nossa lenda".

1. "Olê, mulher rendeira/ olê, mulher rendá/ Tu me ensina a fazê
renda/ qu'eu te ensino a namorá".

2. S/d. CFSB2.

Observe-se como são mais ou menos os mesmos termos que Caetano polariza; antes de forma simultânea, agora de forma alternada: sol e lua, dia e noite, vida e morte, inferno e céu, amarelo e azul, masculino e feminino, ir e voltar, fogo e água, aqui e lá, segredo e revelação, felicidade e sofrimento, bem e mal, amor e dor, carnaval e guerra, confirmando o caráter dramático do tempo cíclico.

2.1.5. Complementaridade

O conceito de complementaridade foi introduzido no vocabulário filosófico pela Física. A ele G. Durand se refere nos seguintes termos:

"elle soustend un accord préalable - une absence d'antagonisme - comme entre la borne négative complétant la borne positive, ou plus généralement¹
comme l'onde s'ajoutant au corpuscule"

Formulado por Niels Bohr (um dos físicos que, ao lado de Einstein e Planck, compôs o grupo transnacional que formulou a teoria quântica), o conceito de complementaridade teve origem na tentativa deste físico de compreender o paradoxo partícula-onda. Para ele, as noções de partícula e onda "representam referências complementares à mesma realidade, cada uma correta parcialmente e com limitado potencial de aplicação"².

Admitirmos "ausência de antagonismo", quando viemos relevando operações epistemológicas sobre o conceito de polaridades, pode parecer, à primeira vista, contraditório. No entanto, a partir de uma análise mais cuidadosa, observamos que as polaridades simultâneas ou dramáticas terminam por convergirem em opostos complementares, perfeitamente integrados em um sistema totalitário, dentro dos movimentos cíclicos.

Observe na canção abaixo como o compositor atinge esta unidade:

1. DURAND, G., 1980:57.

2. Cf. CREMA, 1989:42.

Peter Gast

Sou um homem comum
Qualquer um
Enganando entre a dor
E o prazer
Hei de viver e morrer
Como um homem comum
Mas o meu coração de poeta
Projeta-me em tal solidão
Que às vezes assisto
A guerras e festas imensas
Sei voar e tenho as fibras tensas
E sou um

O que á primeira vista aparece como polaridade inconciliável: dor e prazer, viver e morrer, guerras e festas, voar e ter as fibras tensas, etc, dilui-se enquanto antagonismo, em proveito de uma noção da unidade interna, controvertida e mutante nos vários universos (interior, interpessoal, antropocósmico, etc). O "homem comum" distingue-se, no entanto, do amorfo da não-identidade, no momento em que, enquanto poeta (neste caso), é projetado na solidão do "um". Eis um universo (humano) dentro de outro (humanidade). Esta noção é reforçada na segunda e última estrofe desta canção:

Ninguém é comum
E eu sou ninguém
No meio de tanta gente
De repente vem
Mesmo eu no meu automóvel
No trânsito vem
O profundo silêncio
Da música límpida de Peter Gast
Escuto a música silenciosa de Peter Gast
Peter Gast
O hóspede do profeta sem morada
O menino bonito Peter Gast
Rosa do crepúsculo de Veneza
Mesmo aqui no samba-canção
Do meu rock'n'roll
Escuto a música silenciosa de Peter Gast
Sou um homem comum

A "melodia harmoniosa e silenciosa" do músico alemão desperta a unidade individual do poeta e é responsável pelo seu distanciamento do cotidiano urbano ("in illo tempore"). Desta forma, o poeta se reconhece como um "homem comum" e único, parte de um todo, e reúne em si todas as contradições que implicam a existência humana.

Quando o seu segundo filho estava para nascer, Caetano compôs um belíssimo samba de roda para exaltar a vida e dar as boas vindas dele e de toda a sua família ao bebê que ia nascer:

1
Boas vindas

Sua mãe e eu
Seu irmão e eu
E a mãe do seu irmão
Minha mãe e eu
Meus irmãos e eu
E os pais da sua mãe
E a irmã da sua mãe
Lhe damos as boas vindas
Boas vindas boas vindas

Venha conhecer a vida
Eu digo que ela é gostosa
Tem o sol e tem a lua
Tem o medo e tem a rosa
Eu digo que ela é gostosa
Tem a noite e tem o dia
A poesia e tem a prosa
Eu digo que ela é gostosa
Tem a morte e tem o amor
E tem o mote e tem a glosa
Eu digo que ela é gostosa
Eu digo que ela é gostosa

Sua mãe e eu
Seu irmão e eu
E o irmão da sua mãe

Pares supostamente antagônicos estão destencionados por uma ação complementar de sol e lua, noite e dia, poesia e prosa, morte e amor (vida), mote e glosa, compondo as faces de uma

totalidade.

Da mitologia cristã, os tropicalistas elegeram São Jorge o "nosso santo" e o carnaval a "nossa festa"¹. A lua de São Jorge², lua essencialmente solar, surge como uma síntese brasileira:

³
Lua de São Jorge

Lua de São Jorge
Lua deslumbrante
Azul verdejante
Cauda de pavão
Lua de São Jorge
Cheia branca inteira
Oh, minha bandeira
Solta na amplidão
Lua de São Jorge
Lua brasileira
Lua do meu coração

Lua de São Jorge
Lua maravilha
Mãe, irmã e filha
De todo esplendor
Lua de São Jorge
Brilha nos altares
Brilha nos lugares
Onde estou e vou
Lua de São Jorge
Brilha sobre os mares
Brilha sobre o meu amor

Observe-se como a lua de São Jorge reúne os quatro elementos no "azul verdejante" [cêu e mar, ar e água] e na "cauda de pavão" [o pavão, ave da terra, posto que não voa, é considerada a "imagem da vaidade" e é um "símbolo solar",

1. Cf. SANT'ANNA, 1986:90.

2. Cf. a relação entre São Jorge e a lua no Dic. do Folclore Brasileiro.

3. 1979, 1983, 1985, 1987, 1990. CFSB1.

associado ao "desdobramento da sua cauda em forma de roda" e também um "símbolo da totalidade, na medida em que reúne todas as cores no leque de sua cauda aberta"; além disso, representa o céu estrelado pelos muitos "olhos" que traz em suas penas ¹] a terra e o fogo. A concepção noturna da lua associa-se às configurações negativas de sombra, frio, escuridão, água e da mulher: contrariamente em Caetano, a lua solar (como já tivemos a oportunidade de comentar) é positivamente valorizada e, essencialmente, síntese complementar destes dois astros, pelo seu brilho, sua luz clara, do fogo solar que não queima (luz indireta, refletida) e representa a alegria, a alegoria da bandeira brasileira, o esplendor no altar e o guia no céu do Brasil.

A canção experimentalista Épico, abaixo, reúne uma extraordinária polifonia que inclui orquestra, som de aboio e sons urbanos de forma altissonante e representativa da realidade musical brasileira, pontecendo uma sutil crítica à indústria brasileira do som:

2
Épico

Ê, saudade!
Todo mundo protestando contra a poluição
Até as revistas de Walt Disney contra a poluição

Ê, Hermeto!
Smetak Smetak e musak e musak e
Musak e Smetak e musak e razão

Ê, cidade!
Sinto calor sinto frio nordestino do Brasil
Vivo entre São Paulo e Rio porque não posso chorar

1. CF. CHEVALIER e GHEERBRANT. Dic. dos Símbolos.

2. 1973, 1975.

É, começo!
Destino eu faço não peço tendo o direito ao avesso
Botei todos os fracassos nas paradas de sucesso

É João!

Observe-se, na canção, a justaposição das "alienadas" revistas em quadrinhos americanas protestando contra a poluição, as músicas experimental primitiva de Hermeto Pascoal e eletrônica de Walter Smetak; a ambiguidade calor e frio nordestino(?) e a palavra Rio, tanto em relação a São Paulo quanto em relação a "chorar"; a contradição de fazer destino e de ter "direito ao avesso", e ainda de lançar fracassos musicais nas "paradas de sucesso". Por último, uma homenagem à dissonância de João Gilberto.

Também a pessoa amada reúne o bem e o mal na complementaridade do amor. É o tema da canção abaixo:

1

Meu bem meu mal

Você é meu caminho
Meu vinho meu vício
Desde o início estava você
Meu bálsamo benigno
Meu signo meu guru
Porto seguro onde eu vou ter
Meu mar e minha mãe
Meu medo e meu champanhe
Visão do espaço sideral
Onde o que sou se afoga
Meu fumo e minha yoga
Você é minha droga
Paixão e carnaval
Meu zen meu bem meu mal

A reunião mar e mãe projeta a imagem ideal materna-marinha no mar, este "primordial e supremo engolidor", e associa-se à imagem de abismo feminizado e materno, descida e

"retorno às fontes originais da felicidade"¹.

Observe-se como as polaridades estruturais anteriores permanecem e agora são reunidas em síntese complementar: dor e prazer, viver e morrer, guerra e festas, samba e rock'n'roll, sol e lua, noite e dia, poesia e prosa, céu e mar, terra e fogo, calor e frio, primitivo e vanguarda, direito e avesso, fracasso e sucesso, bem e mal.

Este aspecto de complementaridade que viemos observando leva-nos a abordar o mito do andrógino, que permeia a obra de Caetano, bem como a avaliar os pontos de junção entre os conceitos de complementaridade e de ambiguidade, este último repetidas vezes utilizado para caracterizar a obra de Caetano.

1. CF. DURAND, G., 1989:156.

2.1.5.1. O Andrógino

"Acho que entre outros da minha geração do mundo ocidental, tenho feito muitas alusões visuais, rítmicas e gestuais, comportamentais e, enfim, até mesmo intelectuais à androginia, a alguma androginia, a algumas visões assim fugidias da androginia. E, realmente, o mito da equivocidade sexual é uma coisa que me acompanha desde menino"¹

O mito do andrógino reúne, na obra de C. Veloso, o feminino e o masculino, a lua e o sol, a terra e o céu, a água e o fogo. Ele é flagrante no seu gesto e expressão, no seu estereótipo artístico, no seu comportamento e também em suas canções.

Em sua dissertação, analisando essencialmente a multiplicação do sujeito em Caetano, DINIZ faz alusão à androginia caetânica, em termos de um "símbolo do it"²: "terceira pessoa que surge, misto de Fogo Criador e Mãe Eterna, como pensava Van Der Leew. Não é o bissexual, criatura atravessada [...] a nova criatura joga com a tensão de categorias diferenciadas, e não superpostas". O pesquisador da dissertação Uns Caetanos contextualiza o "it" no reflexo e nos anseios de mudança das gerações dos anos 60: "a terceira pessoa foi o que a síntese do desejo com a interdição conseguiu produzir".

Também RIBEIRO, em sua dissertação Objeto não Identificado. A trajetória de Caetano Veloso, analisando, essencialmente, a indefinição e a ambiguidade em Caetano, coloca a questão da androginia³, em termos de uma "transcendência dos

1. Folhã D'Aoutra. Sarau com Caetano Veloso. 1984. Rio de Janeiro.

2. DINIZ, 1987:93-96.

3. RIBEIRO, 1988:49-57.

papéis masculino/feminino, não a sua inversão. Este aspecto indiferenciado quanto à identidade sexual vai se fazer notar, a partir daí, tanto na postura como na obra". A pesquisadora lembra os trejeitos de Carmen Miranda que Caetano teria imitado, no início da década de 70, e vai realçando sempre a sua indefinição, inclusive em algumas canções.

Tendência contracultural dos anos 60 ou indefinição sexual; em nossa análise simbólica, a androginia caetânica surge como um produto bipolar sintético do drama lunar. Daí porque adotamos a definição durandiana do andrógino: "microcosmos de um ciclo em que as fases se equilibram sem que nenhuma seja desvalorizada em relação à outra, não é, no fundo, senão um "símbolo de união". Ele é a diade por excelência, que põe uma tônica igual nas duas fases, nos dois tempos do ciclo"¹.

Assim é que o produto bipolar sintético reúne, sem fundir, no filho, as polaridades paterna e materna, as faces clara e escura na lua, o sol e a lua no cosmos, os elementos positivo e negativo na polaridade e os gêneros masculino e feminino no ser humano, numa perfeita integração dos contrários, com o sentido da totalidade, da completude. Algumas destas complementaridades revelam este mito em Caetano, nas canções abaixo. Eu sou neguinha? traduz o drama do "terceiro sexo" em seus possíveis:

1. DURAND, G., 1989:201.

1

Eu sou neguinha?

Eu tava encostad'ali, minha guitarra
No quadrado branco vídeo papelão
Eu era o enigma, uma interrogação
Olha que coisa mais
Que coisa á toa, boa boa boa boa
Eu tava com graça
Tava por acaso ali, não era nada
Bunda de mulata, muque de peão
Tava em Madureira, tava na Bahia
No Beaubourg, no Bronx, no Brás
E eu e eu e eu e eu e eu
A me perguntar:
Eu sou neguinha?

Observe-se como o compositor lança mão de dois signos que marcam a feminilidade - "bunda de mulata" - e a masculinidade - "muque de peão" (bíceps de operário da construção civil). A inquietação do questionamento do próprio sexo reúne também, de um lado "uma interrogação", de outro, a indiferença em relação a ela. As repetições "boa boa boa boa" e "e eu e eu e eu e eu" por quatro vezes rememora a numerologia lunar e os seus atributos cíclicos, além de representar tanto um reforço no conforto da situação quanto no centramento da identidade andrógina.

Era uma mensagem
Lia uma mensagem
Parece bobagem mas não era não
Eu não decifrava, eu não conseguia
Mas aquilo ia e eu ia e eu ia e eu ia e eu ia
Eu me perguntava
Era um gesto hippie, um desenho estranho
Homens trabalhando pare contramão
E era uma alegria, era uma esperança
E era dança e dança ou não ou não ou não
Tava perguntado
Eu sou neguinha?
Eu sou neguinha?
Eu sou neguinha?

O que parecia bobagem a princípio, já não é mais. Aquele questionamento permanece - "e aquilo ia e eu ia e eu ia e eu ia" e "eu sou neguinha?/eu sou neguinha?/eu sou neguinha?", por três vezes. Apesar disso, o sentimento anterior de indiferença transforma-se em alegria e esperança, em meio ao movimento de ir e vir dos homens trabalhando, no "pare/contramão" e no ritmo da dança. Observe-se que o tempo verbal utilizado é o passado imperfeito, próprio dos relatos míticos.

Eu tava rezando ali completamente
Um crente uma lente era uma visão
Totalmente terceiro sexo
Totalmente terceiro mundo
Terceiro milênio
Carne nua nua nua nua nua
Era tão gozado
Era um trio elétrico, era fantasia
Escola de samba na televisão
Cruz no fim do túnel, becos sem saída
E eu era a saída melodia meio-dia dia dia dia
Era o que eu dizia:
Eu sou neguinha?

Surge o produto terceiro nas afirmações: crer, ler, ver; terceiro sexo, terceiro mundo, terceiro milênio (futuro), ao mesmo tempo em que se afirma o simulacro do carnaval na televisão. A cruz no fim do túnel (ambiente escuro do futuro) torna eficiente a saída andrógina: terceiro, melodia (alternando os tons altos e baixos), o meio-dia (oposto à meia-noite) e o triunfo do dia. Segundo G. Durand, a cruz é símbolo da "totalização espacial", da "união de contrários", da "ligadura central dos anos", é "signo de totalização"¹. E a canção termina:

Mas via outras coisas: via o moço forte
E a mulher macia den'da escuridão
Via o que é visível, via o que não via
O que a poesia e a profecia não vêem

1. DURAND, G., 1989:225.

Mas vêem, vêem, vêem, vêem
É o que parecia
Que as coisas conversam coisas surpreendentes
Fatalmente erram, acham solução
E que o mesmo signo que eu tento ler e ser
É apenas um possível ou impossível
Em mim em mim em mil em mil em mil
E a pergunta vinha:
Eu sou neguinha?

Novamente aparecem os signos masculino - "moço forte" - e feminino - "mulher macia den'da [dentro da] escuridão" - e o diálogo das contradições existentes entre a aparência e a essência. As conclusões atestam, filosoficamente, as inúmeras possibilidades subjetivas de interpretação - "o signo que eu tento ler e ser [observe-se que é soma e não exclusão] é apenas um possível em mim em mim em mil em mil em mil" - e continua a questão inicial: "eu sou neguinha?".

O mito da androginia em Caetano admite vários matizes: algumas vezes aparece inteiro, como na canção acima; outras, diluído, difuso no outro, com identidade feminina, ou pela atração pelo mesmo sexo, masculino. Giulietta Masina, atriz italiana (recorrente nos filmes de F. Fellini), interpretando o papel de uma prostituta solitária e sonhadora, empresta termos para uma identificação, nestes níveis:

1
Giulietta Masina

Pálpebras de neblina, pele d'alma
Lágrima negra tinta
Lua lua lua lua
Giulietta Masina
Ah, puta de uma outra esquina
Ah, minha vida sozinha
Ah, tela de luz puríssima

(Existirmos a que será que se destina)
Ah, Giulietta Masina
Ah, vídeo de uma outra luz
Pálpebras de neblina, pele d'alma
Giulietta Masina
Aquele cara é o coração de Jesus

O andrógino esconde-se no desejo solitário daquela prostituta pelas imagens do difuso, da realidade que ela não quer ver - "pálpebra de neblina" - e da transparência da realidade que ela vive e que ela é, sofrida, na lágrima da pintura que usa e escorre, tinta negra (da última cena do filme: Noites de Cabíria, e que revela todo o seu sofrimento e decepção), água noturna, água íntima, "matéria do desespero", como concebe Bachelard. Observe-se quão oportuna é a repetição do verso e título de outra canção do próprio Caetano: "lua lua lua lua", lembrando a totalização cíclica lunar. É, no entanto, no sexto verso que o compositor identifica-se mais diretamente com a mulher. A tela de "luz puríssima", imagem diurna de ascensão à luz, complementa a imagem íntima e noturna da lágrima negra. Outro verso de outra canção de Caetano¹ propõe uma questão filosófica de auto-referimento: "existirmos, a que será que se destina?". O último verso coroa a paixão e o drama do Filho (arquétipo) - Aquele que dá a vida e morre pelo Homem.

Com menor complexidade simbólica, a sugestão andrógina aparece em outras canções de Caetano, como já dissemos. A identificação com a mulher marca outras duas canções:

1. Cajuína, canção em homenagem ao pai do amigo e poeta Torquato Neto.

Esse cara

Ah, que essa cara tem
 Me consumido
 A mim e a tudo que eu quis
 Com seus olhinhos infantis
 Como os olhos de um bandido
 Ele está na minha vida
 Porque quer
 Eu estou pra o que der e vier
 Ele chega ao anoitecer
 Quando vem a madrugada ele some
 Ele é quem quer
 Ele é o homem
 Eu sou apenas uma mulher

Um homem identificado com uma mulher. Observe-se o caráter notívago deste amante, que chega à noite e some ao amanhecer; devorador, consumindo o sujeito e o seu querer; a sua aparência enganadora, em olhinhos infantis como os de um bandido; e a passividade do sujeito amante, vulnerável ao desejo do outro.

Novamente identificado com a mulher, o sujeito promove o carnaval tropical:

A Filha da Chiquita Bacana

Eu sou a filha da Chiquita Bacana
 Nunca entro em cana
 Porque sou família demais
 Puxei a mamãe
 Não caio em armadilha
 E distribuo banana com os animais
 Na minha ilha yeh yeh yeh
 Que maravilha yeh yeh yeh
 Eu transo todas sem perder o tom
 E a quadrilha toda grita yeh yeh yeh
 Viva a filha da Chiquita yeh yeh yeh
 Entrei pra "Women's Liberation Front"

1. 1972. CFSB1.

2. 1977. CFSB2.

O flerte com o mesmo sexo inspirou as duas canções
abaixo:

1

Menino do Rio

Menino do Rio
Calor que provoca arrepio
Dragão tatuado no braco
Calção corpo aberto no espaço
Coração
De eterno flerte
Adoro ver-te
Menino vadio
Tensão flutuante do Rio
Eu canto pra Deus proteger-te

O Havaí
Seja aqui
Tudo o que sonhares
Todos os lugares
As ondas dos mares
Pois quando eu te vejo eu desejo o teu desejo
Menino do Rio
Calor que provoca arrepio
Toma esta canção como um beijo

Observe-se na projeção da estrutura mística de redobramento - "quando eu te vejo eu desejo o teu desejo" - os deslocamentos do desejo do compositor no desejo do surfista carioca, àvido de sol, de mar, de liberdade, de vôo sobre as ondas.

Outro vizinho do mar, um certo baiano chamado Jorge, que é salva-vida, inspirou esta outra canção a Caetano, pelos mesmos atributos:

2

Salva vida

Místico pôr do sol no mar da Bahia
E eu já não tenho medo de me afogar
Conheço um moço lindo que é salva vida
Vida
Um da turma legal do Salvamar

1. 1979. CFSB1.

2. 1983. CFSB1.

Que é fera
Na docura, na força e na graça
Ai, ai
Quem dera
Que eu também pertencera a essa raça
Salva vida
Onda nova
Nova vida
Vem do novo mar
Sólido simples vindo ele vem bem Jorge
Límpido movimento me faz pensar
Que profissão bonita pra um homem jovem
Jovem
Amar de mesmo a gente a água e a areia
No dia
Da Rainha das Águas
No presente
Ai, ai
Luzia
A firmeza dourada
Dessa gente

Além da "docura", da "força" e da "graça" deste salva-vida, a atração do compositor por aquele jovem vem de uma identificação do seu amor pela vida, pela água, pela areia da praia e, sobretudo pelo brilho do sol que irradiava daquele corpo dourado.

Assim é que, além das "alusões visuais, rítmicas, gestuais, comportamentais e intelectuais" andróginas de Caetano, na sua maneira específica de sê-lo, encontramos o "produto bipolar sintético do drama lunar" que reúne em sua natureza pares complementares tais como: o masculino e o feminino, o sol e a lua, o fogo e a água, entre outros, reunidos por uma noção de totalidade.

2.1.5.2. Ambiguidade e Complementaridade

A ambiguidade na obra de C. Veloso tem sido apontada por diversos estudiosos (SANT'ANNA, FAVARETTO, DINIZ, RIBEIRO). Considerando que a ambiguidade corresponde às qualidades de indefinição, equivocidade, imprecisão, incerteza, indecisão, etc, apressamo-nos em dizer que não consideramos que esta seja a caracterização mais ajustada para este artista. Cientificando-nos do seu desempenho, no contexto de sua origem artística, notadamente durante e a partir do tropicalismo e, no decorrer da análise das suas composições, entendemos que a complementaridade sim, caracteriza-o adequadamente.

Antes, porém, de continuarmos com as nossas afirmações apressadas, consideramos oportuno avaliar em que termos aqueles estudiosos apontaram a ambiguidade em Caetano.

Em texto de 1973, entitulado: 'O Múltiplo Caetano'¹, Affonso Romano de Sant'Anna já falava em ambiguidade na música de Caetano. No texto, este autor explicitava duas características caetânicas que, segundo ele, servem de alimento à sua música: um jogo sem centro, em aberto, com resultado imprevisível, e a ironia, com o "falar duplo e dúbio" do artista e continua:

"Daí que dessa ambiguidade se alimenta a música de Caetano: alimenta-se do literário, mas faz antiliteratura; absorve a música alheia, mas se volta para a antimúsica; toma a linguagem comum e a transforma em paródia. Não tem estilo. É concretista e tropicalista, romântico e primitivo, piegas e racional. A ironia sobrepairando. Ele não está apenas cantando suas músicas, mas ressoando a música de sua geração e do passado, deglutindo e recompondo. Restitui a palavra ao som tirando-a dos limites da escrita (écriture) e dá de graça à poesia brasileira uma saída, redescobrimo a phoné onde o radicalismo só vê a visualidade e o graphein.

1. SANT'ANNA, 1986:110-111.

Observe-se, no texto acima, que o caráter da ambiguidade no fazer musical de Caetano, apontado por Sant'Anna, sobrevem, não de uma indefinição, mas de uma reabilitação do "anti". Assim, caracteriza-se uma ação complementar, ou seja, Caetano faz isto e aquilo também.

O livro de Celso F. Favaretto, intitulado: Tropicália: Alegria, Alegria, constitui a nosso ver, um dos mais aprofundados estudos feitos sobre o tropicalismo. Também ele caracteriza a ambiguidade em Caetano Veloso.

Logo no início das suas colocações, aludindo ao III¹ Festival de MPB, de 1967 (ponto de partida para o tropicalismo), Favaretto comenta as participações "destoadas" de C. Veloso e G. Gil, que não se enquadraram nos limites do que então se esperava de MPB. As suas participações geraram "confusão" nos critérios reconhecidos pelo público, pelo júri e pela crítica em geral:

..."as músicas de Caetano e Gil eram ambíguas, gerando entusiasmos e desconfianças. Acima de tudo, esta ambiguidade traduzia uma exigência diferente: pela primeira vez, apresentar uma canção tornava-se insuficiente para avaliá-la, exigindo-se explicações para compreender sua complexidade"

Um pouco mais adiante ele continua:

..."ambigua, a música de Caetano intrigava; em sua aparente neutralidade, as conotações políticas e sociais não tinham relevância maior que Brigitte Bardot ou a Coca-cola, saltando estranhamente da multiplicidade dos fatos narrados. Através da operação que realizava, a linguagem transparente de Alegria, Alegria fazia que a audição do ouvinte deslizesse da distração ao estranhamento"

Os estranhos "saltos" desta canção foram responsáveis

1. Cf. FAVARETTO, 1979:7-9.

por...

... "uma sensação indefinida, pois nela não fala um sujeito que deteria, por exemplo, a verdade sobre o Brasil, mas uma deriva que dissolve o sujeito enquanto o multiplica"

A partir do fato social "festival" e do reconhecimento da estética tropicalista, marcada na origem pela ambiguidade, Favaretto desenvolve o seu estudo, sumariamente falando, fragmentando os "ingredientes da mistura tropicalista" e, dando sequência, explicita a aplicação do antropofagismo oswaldiano, as contradições da "cena tropicalista", a incorporação do "procedimento cafona" e da carnavalização; por último comenta o aspecto "mercadoria" no lugar social da canção. A noção de ambiguidade de Caetano, em Favaretto, passa então pela "confusão" entre posições políticas radicais e maniqueístas, pela ação pendular entre o popular e o erudito e pela relevância das contradições, gerando estranhamentos e indefinições.

A ambiguidade perpassa também pela dissertação de mestrado de Júlio César Valladão Diniz, já citada aqui. Essencialmente, a pesquisa de Diniz constitui-se por um estudo de algumas composições de C. Veloso, onde "se procura, interdisciplinarmente, identificar os traços estruturantes sinalizados em seu discurso: a multiplicação do sujeito, o fingimento na representação de cenas, o diálogo com os parceiros, a narrativa sincopada e polifônica, a voz como marca da autoria, o processo de recriação por semelhança e diferença", nas palavras dele mesmo.

Novamente, no quinto capítulo, quando apresenta a sua noção "it" em Caetano (já mencionada aqui), é que Diniz fala de ambiguidade, principalmente na expressão do indivíduo e do artista Caetano, nos seguintes termos:

"Ele se veste de discursos contraditórios, lança à opinião pública a ambiguidade de suas atitudes e declarações, problematiza a relação vida/arte. Suas porções misturam-se na alquimia do jogo, na falsidade de uma androginia provocativa. Os lábios articulam palavras, beijos e movimentos de sorriso, disfarçados na modulação crítica de uma emissão polifônica, retrato congelado de uma boca que parece não parar. Os olhos alternam loucura e carinho ou simplesmente piscam. Os cabelos, não importa de que tamanho estejam, balançam contra o vento e contra a luz. Os braços e as pernas requebram com o corpo, radical conquista de se lançar no espaço. A platéia acompanha a viagem do it pelo palco. O conjunto é estruturado por paradigmas femininos e masculinos, signos da leveza e da tensão, forças da voz e do corpo,¹ áreas vestidas e nuas."

A ambiguidade colocada por Diniz traduz-se, como vimos, pela mistura, alternância, síntese e representação do duplo.

Também em sua dissertação de mestrado, igualmente já mencionada aqui, Santuza Cambraia Naves Ribeiro aponta para uma forma de ambiguidade em Caetano Veloso. Lá, ela se propõe à pesquisa de dois objetivos principais: "identificar determinados temas e sensibilidades dominantes na produção artística brasileira a partir dos anos 60 através da trajetória de Caetano Veloso" e a "uma interpretação teórica para os elementos ambíguos e instauradores da postura e obra do artista". A conclusão final deste trabalho é a de que "se faz necessário considerar a

1. DINIZ, 1988:95.

indefinição caetânica não como sinal de marginalidade ou negatividade, e sim como expressão de tensões do meio cultural brasileiro"¹. Interessa-nos o seu segundo objetivo.

No primeiro capítulo, quando estuda a posição de C. Veloso, ao lado de G. Gil, como ideólogo e líder do tropicalismo, no contexto dos anos 60, Ribeiro levanta as questões culturais e políticas daquele período, que tensionaram as duas posições antagônicas - as vanguardas políticas e estéticas - que deram origem ao tropicalismo, identificado como uma solução antropofágica, marcada pela ambiguidade.

A ambiguidade caetânica, no segundo capítulo, é responsável por alguns dos aspectos de sua fase pós-tropicalista; isto é, aquela decorrente do período pós-exílio. Continuando a "prática devorativa" oswaldiana, a absorção de outras influências várias (rock dos anos 80, reggae, etc) faz acentuar a postura ambígua na "guinada individual" de Caetano, no parecer da pesquisadora. Entre os aspectos relevados, encontramos a androginia (já comentada): a lua solar, no signo solar caetânico: a "passagem de temáticas utópicas para uma poética de agoridade, enfatizando o cotidiano e a subjetividade", nas palavras da autora, e a promoção de um certo ecletismo, em Caetano, através da prática do pastiche (mais do que da paródia), na estética tropicalista.

O terceiro capítulo aponta a ambiguidade de Caetano ao confundir (verbo utilizado pela pesquisadora) as polaridades políticas - esquerda e direita - e deslocar posturas radicais pelo seu "tom anárquico".

1. RIBEIRO, 1988:s/p.

No quarto e último capítulo apura-se o instrumental teórico relativo à questão da ambiguidade. Para tal, a pesquisadora recorre a autores diversos: LASCH¹ s/ a arte minimalista; TURNER² s/ as formulações utópicas; a influência de Oswald de Andrade³ s/ as ambiguidades na justaposição do arcaico e do moderno, nas alternâncias dos papéis entre o "sério" e o "clown", a utopia do matriarcado: BAKHTIN⁴ s/ as inversões carnavalescas. Para a pergunta colocada: "como lidar com a ambiguidade de Caetano?", duas possibilidades: a "construção de identidades múltiplas" e "as interpretações dessa imagem fragmentária"⁵. Quanto à primeira possibilidade, BATESON⁶ s/ a sua concepção de status quo associada à idéia de equilíbrio dinâmico; quanto à segunda, novamente TURNER s/ os fenômenos "liminares", combinado com a teoria de DOUGLAS⁷ s/ a noção de "desordem".

Indefinição, confusão, ecletismo, flexibilidade, anarquia, multiplicidade, descontinuidade, aproximação, "mulatice", etc, todas estas noções foram usadas por esta pesquisadora de C. Veloso, para mencionar a sua característica

1. LASCH, Cristopher (1987) O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis. São Paulo, Brasiliense.

2. TURNER, V.W. (1984) O processo ritual: estrutura e antiestrutura. Petrópolis, Vozes.

3. ANDRADE, 1970, op. cit. em nossa bibliografia.

4. BAKHTIN, 1981, op. cit. em nossa bibliografia.

5. RIBEIRO, op. cit., p.141.

6. BATESON, G. (1967) Naven. Stanford, Stanford University Press.

7. DOUGLAS, M. (1976) Pureza e Perigo. São Paulo, Perspectiva.

ambiguidade.

Podemos considerar que a ambiguidade em Caetano vem, na maior parte das vezes, de sua natureza assumidamente descomprometida de partidarismos. Espelho de uma época marcada por contradições, era consciente neste artista e inerente à sua personalidade, manter-se livre de posturas radicais. A sua capacidade de renovação constante deve-se, em grande parte, a esta sua personalidade camaleoa (comentada no Cap. 1), quer dizer, antes de assumir uma atitude vaga ou dicotômica, a sua atitude é a de reabilitação de pares antagônicos, de síntese.

Já em texto de 1972, SANTIAGO¹ percebia bem a estética tropicalista pelo seu caráter sintético, de complementaridade:

"Não havia um desejo de escolha entre isto e aquilo, entre bom e mau, e a dicotomia dos opostos era estabelecida mais para precisar racionalmente os dois lados, do que para conduzir a uma opção, a uma solução"

e citando Décio Bar:

"Gláuber Rocha não parou para se perguntar o que era bom gosto. Entre uma usina hidrelétrica e o luar do sertão, não há dúvida possível - fica-se com os dois"

e continua:

"Caetano percebeu esse caráter contraditório e sintético que estava sendo apresentado pela arte de Gláuber ou de José Celso, de Hélio Oiticica ou de Rubens Gerchman, quis que seu corpo, qual peça de escultura, no cotidiano e no palco, assumisse a contradição que era falada ou encenada pelos² artistas, mas nunca vivida por eles" .

1. 'Caetano Veloso enquanto superastro' in SANTIAGO, 1978:139-154.

2. Ibidem.

1
Asa

pássaro um
pássaro pairundo
pássaro momento
pássaro ar
pássaro ímpar
parou pousar
parou repousar

pássaro som
pássaro parado
pássaro silêncio
pássaro ir
pássaro ritmo
passa voou
pássaro avoou

pássaro par

2.2. PROGRESSÃO

Mais do que um segundo movimento encontrado na composição imaginária das canções de C. Veloso, a progressão constitui-se no desenvolvimento do movimento da circularidade còsmica.

Na progressão, o "schème" cíclico que determina o ritmo cíclico vai se libertando do eterno recomeço para se ligar à noção de "produto", organizada pelos símbolos de um "progresso" no tempo. Nas palavras de G. Durand: "o tempo já não é mais vencido pela simples segurança do retorno e da repetição mas sim porque sai da combinação dos contrários um "produto" definitivo, um "progresso" que justifica o próprio devir porque a própria irreversibilidade é dominada e tornam-se promessas os meios da sua própria produção"¹.

Para encarnar o mito do progresso, nenhum mais afirmativo que o símbolo da árvore; segundo G. Durand, "todo o progressismo é arborescente"². Enquanto arquétipo temporal, a árvore, embora conservando "os atributos da ciclicidade vegetal e da ritmologia lunar e técnica, do mesmo modo que as infra-estruturas sexuais desta última, é dominado pelo simbolismo do progresso no tempo graças às imagens teleológicas da flor, do cimo, e desse Filho por excelência que é o fogo. Toda árvore e toda madeira, enquanto servem para confeccionar uma roda ou uma cruz, servem, em última análise, para produzir o fogo

1. DURAND, G., 1989:231.

2. Op. cit., p.234.

irreversível"¹. O "devir" surge então como o "aliado de toda a
maturação e de todo o crescimento, o tutor vertical e vegetal de
todo o progresso"².

1. Op. cit., p. 236.

2. Ibidem.

2.2.1. O devir biológico

"Meu pai morreu, e era uma pessoa que eu idolatrava, e merecia esse amor, uma pessoa que não decepcionava nunca. Fiz questão de enterrá-lo fisicamente - segurei o caixão, botei dentro da terra, e achei que ele não existe mais mesmo. Agora, ele deixou a mensagem dele nos filhos, no modo como educou a gente, no que nos falou, no que fez. Deixou uma marca na cidade porque foi pessoa importantíssima na formação do caráter da população de Santo Amaro. Enfim, acho que o homem é imortal dessa maneira: o¹ que ele produz continua."

A mudança provocada pela passagem do tempo constitui a² essência do devir [vir a ser; tornar-se; devenir] biológico ou vital. O filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso (540-470 a.C) é considerado o inaugurador do devir por sua concepção de tempo irreversível: "tudo flui, nada persiste, nem permanece o mesmo [...]³ mesmo o rio em que entraís pela segunda vez não é o mesmo da primeira vez".

Na canção-oração abaixo, o compositor tenta fazer um pacto de eternidade com o compositor dos destinos, o tempo que corre:

⁴
Oração ao tempo

Ês um senhor tão bonito
Quanto a cara do meu filho
Tempo tempo tempo tempo
Vou te fazer um pedido

1. Rio Capital . Rio de Janeiro, nov./92.

2. Cf. Novo Dicionário Aurélio.

3. Cf. Os Pré-Socráticos(1973) Col. Os Pensadores. Vol. I. São Paulo, Abril.

4. 1979. CFSB2.

Tempo tempo tempo tempo

Compositor de destinos
Tambor de todos os ritmos
Tempo tempo tempo tempo
Entro num acordo contigo
Tempo tempo tempo tempo

Por seres tão inventivo
E pareceres contínuo
Tempo tempo tempo tempo
És um dos deuses mais lindos
Tempo tempo tempo tempo

Que sejas ainda mais vivo
No som do meu estribilho
Tempo tempo tempo tempo
Ouve bem o que te digo
Tempo tempo tempo tempo

Mais frequentemente associado à fatalidade, o tempo terrífico é assimilado e eufemizado, quando se pauta na face do filho do compositor. Segundo G. Durand, esta forma de representação, do tempo no arquétipo do Filho, sobredetermina nas intenções de vencer a temporalidade, os "desejos parentais de perpetuação da linhagem"¹. Além da identidade do tempo no filho, os artifícios ou sintonias, pela composição e pelo ritmo, aproximam o compositor-orador deste Velho Sábio (o arquétipo da sabedoria oriunda da maturidade), com vistas a um acordo vital, de perenidade de ambos, como confirmam as estrofes seguintes:

Peço-te o prazer legítimo
E o movimento preciso
Tempo tempo tempo tempo
Quando o tempo for preciso
Tempo tempo tempo tempo

De modo que o meu espírito
Ganhe um brilho definido
Tempo tempo tempo tempo
E eu espalhe benefícios
Tempo tempo tempo tempo

O que usaremos pra isso

1. DURAND, G., 1989:209.

Fica guardado em sigilo
Tempo tempo tempo tempo
Apenas conte comigo
Tempo tempo tempo tempo
Prazer, precisão e sintonia, na canção; para o seu

espírito solar, o brilho que espalha benefícios vitais [observe-se a identidade deste compositor com o sol]. através da sua voz de cantor. E a canção termina, acordadas as partes:

E quando eu tiver saído
Para fora do teu círculo
Tempo tempo tempo tempo
Não serei nem terás sido
Tempo tempo tempo tempo

Ainda assim acredito
Ser possível reunirmo-nos
Tempo tempo tempo tempo
Num outro nível de vínculo
Tempo tempo tempo tempo

Portanto peço-te aquilo
E te ofereço elogios
Tempo tempo tempo tempo
Nas rimas do meu estilo
Tempo tempo tempo tempo

Observe-se a confirmação da concepção de Caetano do tempo circular. Assim, quando ele tiver saído do círculo vital, não haverá mais passado nem futuro; no entanto, o compositor alimenta a esperança de um outro nível de vínculo, provavelmente através da canção, por isto a canção homenageia este deus.

Força estranha é um "termômetro" do tempo progressivo:

1

Força estranha

Eu vi o menino correndo eu vi o tempo
Brincando ao redor do caminho daquele menino
Eu pus os meus pés no riacho
E acho que nunca os tirei
E o sol ainda brilha na estrada que eu nunca
passei

Eu vi a mulher preparando outra pessoa

O tempo parou pra eu olhar para aquela barriga
A vida é amiga da arte
É a parte que o sol me ensinou
O sol que atravessa essa estrada que nunca passou

Por isso uma força me leva a cantar
Por isso essa força estranha
Por isso é que eu canto não posso parar
Por isso essa voz tamanha

A eternidade no filho e na canção são poderosos remédios contra a passagem do tempo, para este artista. Duas imagens temporais, bem marcadas, estão presentes na canção: "o menino correndo" e a mulher grávida - tempo que gera. De um lado os "pés no riacho"¹, representa o mundo oculto do inconsciente, seu lado lunar; de outro, o olho do sol iluminando a estrada, revelando o devir, que é futuro. A canção é uma forma que o artista encontra de parar o tempo para meditar sobre a vida, e, através dela deixar a sua ressonância no mundo, daí o imperativo vital desta "força estranha". E a canção continua:

Eu vi muitos cabelos brancos na frente do artista
O tempo não para e no entanto ele nunca envelhece
Aquele que conhece o jogo
Do fogo das coisas que são
É o sol é a estrada é o tempo é o pé e é o chão

Eu vi muitos homens brigando ouvi seus gritos
Estive no fundo de cada vontade encoberta
E a coisa mais certa de todas as coisas
Não vale um caminho sob o sol
E o sol sobre a estrada é o sol sobre a estrada é
o sol

Por isso uma força me leva a cantar
Por isso essa força estranha
Por isso é que eu canto não posso parar
Por isso essa voz tamanha

1. "A água é o símbolo das energias inconscientes, das virtudes informes da alma, das motivações secretas e desconhecidas" (Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, Dic. dos Símbolos). Daí que um pé no riacho equivalha à alusão a uma investida ao mundo do inconsciente, lunar.

Os cabelos brancos e o fogo do sol representam o poder nefasto do tempo, num clima de incorformismo dos homens, brigando e gritando; o tempo-divindade, no entanto, não pára e nunca envelhece. É sobre este tempo lúdico que brilha o sol da canção do artista. Quando referenciou o devir, Heráclito de Éfeso afirmou que a Natureza é infinita, jamais repousa; e usou o fogo para simbolizar o eterno movimento¹. O fogo associado à ininterrupta ronda diária do olho solar, que brilha e atravessa a estrada, chão do eterno caminhar, imperam sobre a "voz tamanha" do cantor.

O homem velho reforça o arquétipo do Velho Sábio, que aceita o tempo com maturidade e sabedoria:

2

O homem velho

O homem velho deixa vida e morte para trás
Cabeça a prumo segue rumo e nunca nunca mais
O grande espelho que é o mundo ousaria reletir os
seus sinais
O homem velho é o rei dos animais
A solidão agora é sólida uma pedra ao sol
As linhas do destino nas mãos a mão apagou
Ele já tem a alma saturada de poesia, soul e
rock'n'roll
As coisas migram e ele serve de farol

O homem velho é uma canção que Caetano dedicou ao pai falecido, a Mick Jagger (vocalista do grupo inglês de rock - Rolling Stones -, forte referência para ele) e ao amigo e compositor Chico Buarque (porque, segundo informação do próprio Caetano, Chico teria feito, aos 20 anos, uma canção igualmente bela com este tema). O homem velho concretiza todos os signos temporais, deixando vida e morte para trás, ele caminha para

1. Cf. CREMA. 1989:101.

2. 1984, 1990. CFSB1.

outro tempo; o fio do destino está sugerido por um rumo de nunca, nunca mais; observe-se a lua e o sol, no espelho do mundo refletindo os seus sinais e a marca da sabedoria, no "reino" dos animais. A pedra ao sol empresta a imagem concreta da solitária existência humana, e a labuta da vida de um homem, que chega ao fim do seu tempo, desmancha-lhe das mãos as linhas do destino, que já finda. A última imagem, de saturação dos ritmos vitais, empresta-lhe a referência de farol, luz-produto de orientação espiritual que ele se torna e que permanece. Um curto interstício, no entanto, revela o drama da "carne":

A carne a arte arde a tarde cai
No abismo das esquinas
A brisa leve traz o olor fugaz
Do sexo das meninas

Feito materialidade que quer resistir na decadência, o espírito da humanidade se assombra com o abismo da temporalidade. A brisa no entanto, surge aqui, como adjuvante do movimento transformador do passado, e colabora para a reciclagem e renovação no ritmo sexual humano. E a canção termina:

Luz fria seus cabelos têm tristeza de neon
Belezas dores e alegrias passam sem um som
Eu vejo o homem velho rindo numa curva do caminho
de Hebron
E no seu olhar tudo que é cor muda de tom
Os filhos filmes livros ditos como um vendaval
Espalham-no além da ilusão do seu ser pessoal
Mas ele dói e brilha único indivíduo maravilha sem
igual
Já tem coragem de saber que é imortal

A solidão, a tristeza e o silêncio marcam o último momento vital e a brisa torna-se vendaval, que não mais transforma; agora, com sua força, espalha toda a vivência daquele

homem, além da ilusão do caminho imaginário de "Hebron", na concretude dos filhos, filmes e livros . É desta forma que ele parte vitorioso.

Assim é que, aceitando o tempo que corre, o fator de equilíbrio psico-social do imaginário deste artista realiza as suas formas de compensação, através do produto; em seu caso particular, através da canção e do filho, amenizada a negatividade do devir em torno do arquétipo do velho sábio e, sobretudo, em torno do arquétipo solar - olho cósmico de ronda diurna.

2.2.2. O mito da errância

"A perda do Paraíso é uma conquista. A queda é uma conquista; então a Europa e a perda da inocência é uma conquista. Mas não deixa de haver uma nostalgia do que foi perdido e uma paixão pelo momento da inocência. Mas isso é uma ambição maior da própria queda: é um querer ir à frente, esse amar a inocência".

1

[C. Veloso]

O tema do imperativo ir marca fortemente a obra de Caetano Veloso; sobretudo antes e durante o tropicalismo. Tanto que, já em 1967, o crítico musical Augusto de Campos apontava-lhe esta característica, em artigo, onde comenta o primeiro LP de Caetano, em parceria com Gal Costa, e a participação deste artista no III Festival de MPB, ambos ocorridos naquele ano, nos seguintes termos: "semântica itinerante, definida pelos temas-² refrões que têm como dominante o verbo ir" .

A tônica no verbo ir move e marca os símbolos do peregrino e do estrangeiro .³ Filosoficamente falando, em termos da cultura ocidental cristã, estes símbolos denotam a situação do homem desde que, descendente de Adão e Eva, foi expulso do Paraíso, exilado da Pátria.

4

O tema da errância foi estudado por G. Durand em relação à "errância cega de Caim perseguido", ao "eterno fugitivo", e caracterizado entre os símbolos teriomorfos, ligado

1. Declaração de Caetano no filme de comemoração dos seus 50 anos, em agosto/92; dirigido por Walter Sales Jr. e José Henrique Fonseca e entrevistas de Matinas Suzuki.

2. CAMPOS, 1986:144.

3. Arrolados in CHEVALIER e GHEERBRANT. Dicionário dos Símbolos.

4. Cf. DURAND, G., 1989:51-61.

ao "schème" da animação. De acordo com as suas explanações, este "schème" racionaliza uma "repugnância primitiva diante da agitação [...] que o arquétipo do caos constitui"; assim, diante de "uma projeção assimiladora da angústia diante da mudança, [e] a adaptação animal não faz mais, com a fuga, que compensar uma mudança brusca por outra mudança brusca". Assim é que ao "tema da errância, do Judeu errante ou do Maldito", associa-se a "cavalgada fúnebre ou infernal que estrutura moralmente a fuga e lhe dá esse tom catastrófico".

No desenvolvimento desta nossa análise, investigamos em que medida o mito da errância acossa o "nosso estrangeiro"¹. Quando, em 1960, Caetano deixa a sua terra natal, Santo Amaro da Purificação, para estudar em Salvador, deixa para trás o tempo e o espaço edênicos e entra em contato então com a agitação estudantil e a "efervescência cultural" que marcou aquela década. Aquela ocasião inspirou a canção abaixo:

2

Adeus meu Santo Amaro

Adeus meu Santo Amaro
Eu dessa terra vou me ausentar
Eu vou para a Bahia
Eu vou viver eu vou morar
Eu vou viver eu vou morar

Adeus meu tempo de chorar
E não saber por que chorar
Adeus minha cidade
Adeus felicidade
Adeus tristeza de ter paz
Adeus não volto mais

1. Caetano compôs uma muito densa canção sobre este seu sentimento, intitulada, inclusive, O Estrangeiro, de 1989.

2. 1978.

Para trás ficaram Santo Amaro, a felicidade e a paz: a Bahia (Salvador) é o seu destino imediato, de viver e morar.

O samba abaixo, anterior ao tropicalismo, traz ainda forte influência da bossa nova. Foi uma das primeiras canções que Caetano compôs e deu para a irmã Bethânia gravar. O imperativo ir já estava presente, ir pela estrada, de manhã, atrás do amor e desperto pelo "galo-arauto":

1

De manhã
É de manhã
É de madrugada
É de manhã
Não sei mais de nada
É de manhã
Vou ver meu amor
É de manhã
Vou ver minha amada
É de manhã
Flor da madrugada
É de manhã
Vou ver minha flor
Vou pela estrada
E cada estrela é uma flor
Mas a flor amada
É mais que a madrugada
E foi por ela
Que o galo cocorocô
Que o galo cocorocô
Que o galo cocorocô

Observe-se os símbolos que denotam o alvorecer: madrugada e galo, e os que denotam um desenvolvimento: flor e estrada. A estrada, o caminho, a via são símbolos recorrentes nas canções de Caetano; representam um desejo sem fim de caminhar sempre, ir em frente.

A manhã rural é substituída pela apreensão da múltipla e fragmentada realidade urbana, na canção mais popular de

Caetano, abaixo. Ela marca o início do tropicalismo musical, vem sendo frequentemente reatualizada; recentemente foi utilizada na trilha sonora de um seriado para a televisão, intitulado Anos Rebeldes, que reconstituiu os valores da década de 60, com as revoltas estudantis, etc; mais recentemente ainda, foi cantada como um hino, nas manifestações públicas, pelas pessoas que pintaram a cara e foram para as ruas, expressar o seu protesto e indignação contra as arbitrariedades e corrupções do então presidente Fernando Collor, pedindo o impedimento do seu governo e que culminaram com a sua renúncia. O sucesso desta canção intriga o próprio Caetano, que declarou numa entrevista para um programa de televisão, realizado em novembro último, que tinha ficado muito surpreso das pessoas terem usado a sua canção naquela ocasião e confessou não saber o porquê do sucesso e das pessoas gostarem tanto dela. Estamos falando de Alegria, alegria, evidentemente.

1
Alegria, alegria

Caminhando contra o vento
sem lenço sem documento
no sol de quase dezembro
eu vou

Esta primeira estrofe da canção anuncia a disposição deste caminhante - contra o vento, sem lenço sem documento, sob o sol que antecede o verão. Entre os vários aspectos do simbolismo do vento [arrolados in CHEVALIER e GHEERBRANT] ressaltamos três para o momento: a caracterização da agitação, da instabilidade; a sua relação com a água; e ainda, a potencialidade do sopro de

1. 1967, 1968, 1972, 1975, 1983, 1990. CFSB1.

Deus. Não podemos deixar de lado, conhecendo o contexto daquela época, entre os possíveis do sentido, a correspondência do vento com as correntes ideológicas que sopravam, feito vendaval, naquele período de maniqueísmos e dualismos, e a atitude avessa de Caetano, não assumindo qualquer das correntes; pelo que foi altamente criticado, como já comentamos no primeiro capítulo.

Sobre a caminhada contra o vento, BACHELARD¹ lembra o profeta Zaratustra, de Nietzsche, no seu belíssimo ensaio sobre a imaginação da matéria: feito guerreiro, como um "herói do vento", "Zaratustra não fala sentado, não fala passeando, como um peripatético. Dá sua doutrina caminhando energicamente. Arroja-a aos quatro ventos do céu". Ao contrário da atitude diurna de Zaratustra, a de Caetano é noturna, apesar do sujeito da canção caminhar sob o sol e sugerir um "quê" de desafio; é uma atitude receptiva e não-combativa, como veremos nas estrofes seguintes:

O sol se reparte em crimes
espaçonaves guerrilhas
em cardinales bonitas
eu vou

Em caras de presidentes
em grandes beijos de amor
em dentes pernas bandeiras
bomba e Brigitte Bardot

O sol nas bancas de revista
me enche de alegria e preguiça
quem lê tanta notícia?
eu vou

Por entre fotos e nomes
os olhos cheios de cores
o peito cheio de amores vãos
eu vou
por que não? por que não?

1. BACHELARD, 1989:168-9.

A ambiguidade da palavra sol tanto vale para o astro que iluminava aquele dia, cheio de recortes da realidade urbana e das notícias nas bancas de jornal, quanto para o nome de um jornal alternativo que circulava naquela época; ambos traduziam as cores, as fotos e os nomes, que enchiam de alegria e preguiça, o itinerário daquele caminhante. Longe de uma atitude de fuga ou de enfrentamento, a disposição deste andarilho é de inserção naquele universo. É um desejo enorme de vida que o move. Observe-se a insistência do verbo ir, ao final de cada estrofe, e, por último, o tom de desafio na questão: por que não? Outro elemento é inserido naquele contexto; é a aliança pelo casamento:

Ela pensa em casamento
e eu nunca mais fui à escola
sem lenço sem documento
eu vou

Eu tomo uma Coca-cola
ela pensa em casamento
e uma canção me consola
eu vou

Por entre fotos e nomes
sem livros e sem fuzil
sem fome sem telefone
no coração do Brasil
ela nem sabe até pensei
em cantar na televisão
o sol é tão bonito
eu vou

Sem lenço sem documento
nada no bolso ou nas mãos
eu quero seguir vivendo amor
eu vou
por que não? por que não?
por que não? por que não?
por que não? por que não?

O casamento traduz sempre uma forma de união, "na análise junguiana, o casamento simboliza, no curso do processo de individualização ou de integração da personalidade, a conciliação

do inconsciente, princípio feminino, com o espírito, princípio masculino"¹; observe-se que é "ela" quem pensa em casamento, ele pensa em cantar na televisão. A proposta de "seguir vivendo amor" é já uma proposta de união e, essencialmente de vida; pois, perpassa, frequentemente, no imaginário de Caetano, uma estreita correspondência entre viver/amar/cantar. Eis uma atitude afirmativa por excelência, neutralizada pela insistente questão: por que não? por que não?

Compõe uma das lendas do ciclo heróico dos gregos antigos uma viagem iniciática, a aventura extraordinária de Jasão e a sua tripulação na Nave Argos, na conquista do velocino de ouro. O lema daqueles argonautas - "navegar é preciso, viver não é preciso" - foi utilizado pelos antigos navegadores portugueses, em suas primeiras expedições ultramarinas; também o poeta português Fernando Pessoa valeu-se desse tema em seu poema 'Palavras do Pórtico'. Igualmente, Caetano a este lema recorreu, quando compôs a sua canção:

2

Os argonautas

o barco
meu coração não aguenta
tanta tormenta, alegria
meu coração não contenta
o dia, o marco
meu coração
o porto, não
navegar é preciso
viver não é preciso

o barco
noite no teu tão bonito
sorriso solto perdido
horizonte madrugada
o riso o arco

1. In CHEVALIER e GHEERBRANT. Dic. dos Símbolos.

2. 1969, 1972. CFSB2.

da madrugada
o porto nada
navegar é preciso
viver não é preciso

o barco o automóvel brilhante
o trilho solto o barulho
do meu dente em tua veia
o sangue o charco
barulho lento
o porto silêncio

navegar é preciso
viver não é preciso
navegar é preciso

viver não é preciso
navegar é preciso
viver

O navegante deste barco é um viajante sem porto - "o porto não"/ "o porto nada"/ "o porto silêncio". O sentido da sua viagem consome-se na angústia do dia, da noite e na consumição do seu "dente" na "veia" do "outro", que é ele mesmo. Conforme F. Pessoa versa no seu poema: "viver não é necessário/ o que é necessário é criar/ Não conto gozar a minha vida/ nem gozá-la penso/ Só quero torná-la grande/ ainda que para isso/ tenha de ser o meu corpo e a minha alma/ a lenha desse fogo/ Só quero torná-la de toda a humanidade/ ainda que para isso tenha de a perder como minha". Assim é que as imagens diurnas da primeira estrofe são eufemizadas no ambiente noturno da segunda. A harmonia momentânea dessa segunda estrofe é logo rompida pelos elementos motores da terceira, somada à negatividade da mordedura vital, reforçada pela imagem do "charco" [água imunda e estagnada] de sangue. Navegar e viver aproximam-se pelo movimento. Igualmente, aproximam-se aqui símbolos e elementos como: dia, noite, madrugada e horizonte; barco, automóvel e

trilho solto; dente, veia, sangue e charco; barulho lento.

Irene é o nome de uma das irmãs de Caetano, é o título de uma canção que ele compôs quando esteve na prisão; e é um vocábulo que traz, na raiz, o movimento de ir:

1

Irene

Eu quero ir, minha gente
eu não sou daqui
eu não tenho nada
quero ver Irene rir
quero ver Irene dar sua risada

Irene ri Irene ri Irene
Irene ri Irene ri Irene
Quero ver Irene dar sua risada

Observe-se a estratégia poética do compositor ao associar os verbos "ir" e "ri", graficamente opostos. Nesta canção, o apelo do estrangeiro está bem marcado - "eu não sou daqui/ eu não tenho nada".

O incômodo pela banalidade do cotidiano, o enfado pelas ações rotineiras e automatizadas enchem de insatisfação o sujeito da canção abaixo:

2

Você não entende nada

Quando eu chego em casa nada me consola
Você está sempre aflita
com lágrimas nos olhos de cortar cebola
Você é tão bonita

Você traz a coca-cola
eu tomo
Você bota a mesa
eu como eu como eu como eu como eu como
Você
não tá entendendo nada do que eu digo
Eu quero é ir-me embora

1. 1969, 1973, 1975, 1983. CFSB1.

2. 1972, 1975, 1990. CFSB2.

eu quero dar o fora
e quero que você venha comigo

Eu me sento
eu fumo
eu como
eu não aguento
Você está tão curtida
Eu quero tocar fogo neste apartamento
Você não acredita

Traz meu café com suita
eu tomo
bota a sobremesa
eu como eu como eu como eu como eu como
Você
tem que saber que eu quero é correr mundo
correr perigo
Eu quero é ir-me embora
eu quero é dar o fora
e quero que você venha comigo

O desejo de fuga da realidade das "mesmices" é evidente, nesta canção. Observe-se como o sujeito lança mão do fogo, elemento que destrói o apartamento e consome a sua existência.

A realidade londrina atravessou o caminho deste andarilho, marcou um compasso de andar sem destino e pontuou com solidão e tristeza o exílio de fato de Caetano:

1
London London

I'm wandering round and round
Nowhere to go
I'm lonely in London, London is lovely so
I cross the streets without fear
Everybody keeps the way clear
I know I know no one here to say hello
I know they keep the way clear
I am lonely in London without fear
I'm wandering round and round here
Nowhere to go
While my eyes go looking for flying saucers in the

1. 1970, 1971, 1975, 1986. CFSB1.

sky

Oh Sunday, Monday, Autumn pass by me

And people hurry on so peacefully
A group approaches a policeman
He seems so pleased to please them
It's good at least to live and I agree
He seems so pleased at least and
It's good to live in peace and
Sunday, Monday, years and I agree
While my eyes go looking for flying saucers in the
sky

I choose no face to look at
Choose no way
I just happen to be here and it's ok
Green grass, blue eyes, gray sky - God bless
Silent pain and happiness
I came around to say yes and I say
But my eyes go looking for flying saucers in the
sky
Yes, my eyes go looking for flying saucers in the
sky

Observe-se que os caminhos antes cheios de cores, flores e toda uma expectativa vital de amor são substituídos por um caminho "limpo" (way clear); as estradas antes percorridas são agora atravessadas (I cross the streets) por descaminhos; daí que o compositor procure no céu os OVNs. Os discos voadores compuseram a utopia dos anos 70 e a crença mística e alternativa de uma solução vinda do céu; os ovns estão presentes em outras duas canções de Caetano:

"Eu vou fazer uma canção de amor/ para gravar num disco voador", da canção Não identificado;

"E assim como existe disco voador/ e o escuro do futuro pode haver no que está dependendo/ de um pequeno momento", da canção Da maior importância.

Observe-se a angústia do compositor quanto ao tempo que corre: "Sunday, Monday, years" e a sua falta de opção: "no way"; no entanto, toda esta negatividade é salva, no final, pela

afirmação: "I came around to say yes and I say", enquanto os seus olhos procuram discos voadores no céu.

No movimento de ir e na trajetória que traçamos para o nosso caminhante, encontramos: o exílio do éden, em Adeus meu Santo Amaro; a caminhada em busca do amor, em De manhã; a receptividade da realidade urbana, caminhando contra o vento, em Alegria, alegria; a correspondência entre navegar-criar-cantar com o sentido último de viver, em Os argonautas; o sentimento do estrangeiro, em Irene; a fuga da realidade cotidiana, em Você não entende nada; e o não-caminho, o perambular, em London, London. Todos esses temas ou mitemas evidenciam o mito da errância na obra de Caetano, principalmente nos seus primeiros trabalhos, insinuando a inquietação e o movimento cíclico mais longo (do sol) que, em últimos termos, sugere o desejo de ir para poder voltar.

2.3. REABILITAÇÃO

"Tudo o que eu faço é como se fosse assim... com vontade de que fosse compartilhado. Eu não tenho vontade de descobrir nada que não possa ser compartilhado pelos outros. E não tenho vontade nenhuma de ser cético com relação a isso. A impressão que eu tenho¹ é que todo mundo pode entender tudo".

Da intenção geral de conciliação dos contrários da estrutura sintética das imagens do ciclo, seja pelo eterno recomeço seja pelo progresso, pudemos já depreender um processo de reabilitação que se traduz por um esforço final de reintegração da negatividade para a constituição da positividade.

Assim é que rememoramos a organização dos símbolos e divindades botânicos e suas estações sazonais em correspondência com as fases da lua, que constitui o que conhecemos por drama ou devir agro-lunar. Conforme explicita G. Durand, "o drama agro-lunar serve de suporte arquetipal a uma dialectica que já não é de separação, que não é também de inversão dos valores, mas que, por ordenação numa narrativa ou numa perspectiva imaginária, faz servir situações nefastas e valores negativos para o progresso dos valores positivos"². Em termos últimos é que afirmamos que esta dialética ordenada não passa de uma complementaridade discursiva dos contrários, que reabilita a negatividade para a plena positividade.

Este processo de reabilitação perpassa indiretamente por toda a obra de Caetano, como vimos até agora, corroborando a

1. Declaração de Caetano, no filme de comemoração dos seus 50 anos, já citado.

2. DURAND, G., 1989:205.

sua potencialidade criadora na reunião de forças antagonistas, por uma concepção de bem comum; mas esta estrutura reabilitadora representa-se de forma mais direta. A seguir apresentamos um conjunto de canções que demonstram o fôlego afirmativo deste compositor e a sua capacidade de transformar o não em sim, o mal em bem, a morte em vida, ampliando o ideal individual para o coletivo.

Mais do que um modismo, o lema dos estudantes franceses da revolta de maio de 68 serviu, no Brasil, para reafirmar o incoformismo daquela geração, notadamente entre os estudantes e os artistas, pela repressão instaurada pela ditadura de 64. Artista de potencialidade atualizadora, este lema não poderia deixar de inspirar uma canção a Caetano, em caráter afirmativo. É o que explicita É proibido proibir e as canções que lhe seguem:

É proibido proibir¹
A mãe da virgem diz que não
E o anúncio da televisão
E estava escrito no portão
E o maestro ergueu o dedo
E além da porta há o porteiro
Sim
E eu digo não
E eu digo não ao não
Eu digo é proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
Me dê um beijo, meu amor
Eles estão nos esperando
Os automóveis ardem em chamas
Derrubar as prateleiras
As estantes
As estátuas
Louças livros
Sim
Eu digo sim
E eu digo não ao não
E eu digo é proibido proibir

1. 1968, 1975, 1983, 1990.

É proibido proibir

Observe-se o simbolismo utilizado para sancionar livres trânsitos: mãe de virgem, anúncio de televisão, portão, o silêncio suspenso pela ponta do dedo ou pela batuta do maestro, e o porteiro, após a porta [espaço privilegiado de transição]. Perpassa pela canção uma atitude de resistência, com ultrapassamento anarquista de queimar, derrubar, quebrar, romper o não pelo sim.

Podemos pensar em uma atualização da canção acima, na canção abaixo, que retrata não mais o inconformismo à opressão política, mas uma preocupação com a realidade social brasileira de hoje, ambas identificadas pelo mesmo espírito afirmativo:

1

Os outros românticos

Eram os outros românticos, no escuro
Cultuavam outra idade média situada no futuro
Não no passado
Sendo incapazes de acompanhar
A baba Babel de economias
As mil teorias da economia
Recitadas na televisão
Tais irredutíveis ateus
Simularam uma religião
E o espírito era o sexo de Pixote então
Na voz de algum cantor de rock alemão
Com o ódio aos que mataram Pixote a mão
Nutriam a rebeldia e a revolução

E os trinta milhões de meninos abandonados do
Brasil
Com seus peitos crescendo, seus paus crescendo
E seus primeiros mênstruos
Compunham as visões dos seus vitrais
E seus apocalipses mais totais
E suas utopias radicais
Anjos sobre Berlim

"O mundo desde o fim"
E no entanto era um SIM
E foi e era e é e será sim

A pulsão do nazismo alemão empresta aqui o seu tom cruel, idade média no futuro; as falácias da economia brasileira; a religião cética da política; a violência contra os meninos de rua, tudo isso compõe os matizes dos "vitrais" apocalípticos da sociedade brasileira; e, no entanto, somos uma sociedade afirmativa, que foi, era, é e será sim.

Senão outros românticos, melhor outras palavras, menos amargas:

1

Outras palavras

Nada dessa cica de palavra triste em mim na boca
Travo, trava mãe e papai alma buena dicha louca
Neca desse sono de nunca jamais nem never more
Sim dizer que sim pra Cilu pra Dedê pra Dadi e Dô
Crista do desejo o destino deslinda-se em beleza
Outras palavras

Tudo seu azul tudo céu tudo azul e furtacor
Tudo meu amor tudo mel tudo amor e ouro e sol
Na televisão na palavra no átimo no chão
Quero essa mulher solamente pra mim mas muito mais
Rima pra que faz tanto mas tudo dor amor e gozo
Outras palavras

Nem vem que não tem vem que tem coração tamanho trem
Como na palavra palavra a palavra estou em mim
E fora de mim quando você parece que não dá
Você diz que diz em silêncio o que eu não desejo ouvir
Tem me feito muito infeliz mas agora minha filha
Outras palavras

Quase João Gil Ben muito bem mas barroco como eu
Cérebro maquina palavras sentidos corações
Hiperestesia Buarque voilá tu saís de cor
Tinho-me romântico mas sou vadio computador
Só que sofri tanto que grita porém daqui pra frente
Outras palavras

Parafins gatins alphasexonhei la guerrapaz
Ouraxê palâvoras driz okê cris expacial
Projeitinho imanso orgasmaravalha-me logun
Homenina nel paraís de felicidadania
Outras palavras

Observe-se, como á maneira de Guimarães Rosa (escritor muito apreciado por Caetano), o compositor, na última estrofe, cria palavras novas, por um fôlego afirmativo. Para ultrapassar as palavras negativas: nada, cica, palavra triste, travo, neça, sono, nunca, jamais, nem, never more, nem vem que não tem, não dá, diz em silêncio o que eu não desejo ouvir, tem me feito muito infeliz, sofri tanto que grita; as palavras afirmativas: sim, dizer que sim, crista do desejo, o destino deslinda-se em beleza (mais real), tudo, azul, céu azul, futacor, meu amor, mel, ouro, sol, coração tamanho trem (enorme). As escamoteações camaleões também estão presentes, na penúltima estrofe, estratégia escorregadia para a transformação neologista das "outras palavras".

Também na cultura negra africana Caetano detectou a afirmação, no testemunho de fé, na glória da dança e do sexo desse povo tão negado:

1

Milagres do povo

Quem é ateu
E viu milagres como eu
Sabe que os deuses sem deus
Não cessam de brotar
Nem cansam de esperar
E o coração que é soberano e que é senhor
Não cabe na escravidão
Não cabe no seu não
Não cabe em si de tanto sim
É pura dança e sexo e glória
E paíra para além da história

1. 1985, 1990. CFSB2.

Ojuobá ia lá e via
 Ojuobahia
 Xangô manda chamar
 Obatalá guia
 Mamãe Oxum chora
 Lágrimallegria
 Pétala de Iemanjá
 Iansã-oi-á-ia
 Ojuobá ia lá e via
 Ojuobahia
 Obà
 É no xaréu
 Que brilha prata luz do céu
 E o povo negro entendeu
 Que o grande vencedor
 Se ergue além da dor
 Tudo chegou
 Sobrevivente num navio
 Quem descobriu o Brasil
 Foi o negro que viu
 A crueldade bem de frente e ainda produziu
 milagres
 De fé no extremo ocidente
 Ojuobá ia lá e via
 Ojuobahia

A negação pela escravidão, pela perseguição religiosa,
 pelas humilhações sofridas, etc, "não cabe[m] em si de tanto
 sim". Esta temática da afirmação da cultura negra é retomada no
 afoxé baiano abaixo:

1
 Sim/Não

 No badauê
 gira menina macumba beleza
 escravidão
 No badauê
 toda a grandeza da vida
 no sim/não
 No Zanzibar
 essa menina bonita botou amor em mim
 No Zanzibar
 os orixás acenaram com não/sim

 Afoxé jejê nagô
 viva princesa menina
 uma estrela riqueza
 primeira de Salvador

1. 1981. Excepcionalmente, apenas a letra desta canção é de
 Caetano, a música é de Bolão.

No ilê aiyê
 uma menina fugindo beleza
 amor em vão
 No ilê aiyê
 toda a tristeza do mundo
 no não/não
 No badauê
 gira princesa primeira beleza
 amor em mim
 No badauê
 os orixás nos saudaram
 com sim/sim

Badauê e Ilê aiyê são nomes de grupos baianos
 carnavalescos de afoxê. Segundo as pesquisas de RISÉRIO, o
 Badauê foi fundado em nov./78 e estreou no carnaval de 79, já
 campeã na categoria afoxê. Nas palavras de G. Gil, o Badauê "é
 uma espécie de afoxê jovem, um afoxê pop, progressivo"¹. O Ilê
 Aiyê é mais antigo, foi fundado em nov./74, sob a direção de
 Jailson e Macalê, "é da trama de soul music, black power e
 revoluções negroafricanas que se configura, mais imediatamente, o
 contexto dentro do qual nascerá o bloco afro Ilê Aiyê, proposta
 fundante de um novo carnaval afrobrasileiro, trazido à luz por
 dois jovens negros moradores do Curuzu, Liberdade"², Salvador. O
 Zanzibar, ainda de acordo com as informações de Risério, é (era?)
 um barzinho de propriedade de pessoas do Ilê Aiyê, foi lá que o
 compositor se apaixonou por uma "menina"; e o Curuzu é "um
 segmento do bairro da Liberdade, onde atualmente se localizam a
 sede e a quadra do Ilê aiyê"³. Observe-se a progressão

 1. In RISÉRIO, 1981:53.

2. Op. cit., p.38.

3. Op. cit., p.28.

afirmativa: sim/não (vida/escravidão); não/sim (aceno inicial dos orixás); não/não (tristeza do mundo); sim/sim (saudação dos orixás), no movimento de contraposição entre o Badauê e o Zanzibar, "enquanto espaços interétnicos flutuantes, ao exclusivismo do Ilê Aiyê" (aproveitando a interpretação de ¹ Risério), grupo menos tolerante à inserção de brancos.

²
"Sejamos o lobo do lobo do homem", antídoto contra os males, remédio que Caetano ensina para curar o mal com o bem, constitui a sua expressão máxima para neutralizar a ação negativa; observe-se o seu apelo na belíssima canção-oração abaixo:

³
Santa Clara, padroeira da televisão

Santa Clara, padroeira da televisão
Que o menino de olho esperto saiba ver tudo
Entender certo o sinal certo se perto do encoberto
Falar certo desse perto e do distante porto aberto
Mas calar
Saber lançar-se num claro instante
Santa Clara, padroeira da televisão
Que a televisão não seja o inferno interno ermo
Um ver no excesso o eterno quase nada (quase nada)
Que a televisão não seja sempre vista
Como a monstra condenada, a fenestra sinistra
Mas tomada pelo que ela é
De poesia

Quando a tarde cai onde o meu pai
Me fez e me criou
Ninguém vai saber que cor me dói
E foi e aqui ficou
Santa Clara

Saber calar, saber conduzir a oração
Possa o vídeo ser a cobra de outro éden
Porque a queda é uma conquista

1. Op. cit., pp. 45-6.

2. Da longa e densa canção de Caetano Língua.

3. 1991.

E as miríades de imagens suicídio
Possa o vídeo ser o lado onde Narciso
Seja um deus que saberá também
Ressucitar

Possa o mundo ser como aquela ialorixá
A ialorixá que reconhece o orixá no anúncio
Puxa o canto pra o orixá que vê no anúncio
No caubói no samurai no moco nu na moça nua
No animal na cor na pedra vê na lua vê na lua
Tantos níveis de sinais que lê
E segue inteira

Lua clara, trilha, sina
Brilha, ensina-me a te ver
Lua lua continua em mim
Luar, no ar, na TV
São Francisco

Observe-se a riqueza e a complexidade simbólica desta canção, que culmina com o "casamento" de Santa Clara com São Francisco: o brilho luminoso do sinal "nefasto" da televisão condicionadora, no ar (sol), com a sabedoria "poética" (da lua) de ler estes sinais, invertidos na Santa Clara (sol) e no São Francisco (lua). Mais uma vez depreendemos a concepção caetânica do sol, olho, brilho no céu, e da lua, fonte de inspiração e sabedoria.

Daí que a "reza" da canção traduza o apelo da conversão do mal em bem; para que as crianças sejam receptivas à melhor mensagem da televisão, pelo filtro da lua, e possam ver, por trás das cores, luzes e todos os artifícios da tv, que têm servido a interesses escusos, a poesia que ela também veicula; daí também, que ela possa ser "a cobra de outro éden", a tentação por outro céu, "porque a queda é uma conquista" (já disse Caetano em outro lugar), um ir além, uma forma de transcendência, o avesso do espelho de Narciso, que não é a morte nas águas, mas um ressucitar para outra vida.

Observe-se também, agora em outro nível, uma espécie de depuração do mal em bem, por causa de um ranço, de uma diferença, algo que o "mundo" tomou do sujeito da canção, mas que acaba transformado, por uma reabilitação, na canção abaixo:

1

Vaca profana

Respeito muito minhas lágrimas
Mas ainda mais minha risada
Escrevo assim minhas palavras
Na voz de uma mulher sagrada
Vaca profana põe teus cornos
Pra fora e acima da manada

É

Dona das divinas tetas
Derrama o leite bom na minha cara
E o leite mau na cara dos caretas
Segue a movida Madrileña
Também te mata Barcelona
Napoli Pino Pi Pau Punks
Picassos movem-se por Londres
Bahia onipresentemente
Rio e bellissimo horizonte

É

Vaca de divinas tetas
La leche buena toda em mi garganta
La mala leche para los puretas
Quero que pinte um amor Bethânia
Stevie Wonder andaluz
Mais do que tive em Tel Aviv
Perto do mar longe da cruz
Mas em composição cubista
Meu mundo Thelonius Monk's blues

É

Vaca das divinas tetas
Teu bom só para o oco minha falta
E o resto inunde as almas dos caretas
Sou tímido espalhafatoso
Torre traçada por Gaudi
São Paulo é como o mundo todo
No mundo um grande amor perdi
Caretas de Paris e New York
Sem mágoas estamos aí!

É

Dona de divinas tetas

Quero teu leite todo em minha alma
 Nada de leite mau para os caretas
 Mas eu também sei ser careta
 De perto ninguém é normal
 Às vezes segue em linha reta
 A vida que é meu bem meu mal
 No mais, as ramblas do planeta
 Orchata de chuf, si us plau
 É
 Deusa de assombrosas tetas
 Gotas de leite bom na minha cara
 Chuva do mesmo bom sobre os caretas

É interessante observar como Caetano "arquetipa" aqui a mulher, notadamente alimentadora, provedora do leite, substância íntima da mãe, invertida de "mulher sagrada" para "vaca profana"; e como transforma, na primeira estrofe, o seio, "símbolo de maternidade, de suavidade, de segurança, de recursos"¹ em "cornos" [simbolizando o poder]² que se levantam, "pra fora e acima da manada". É através deste bordão "corno-teta" que se manifesta a intenção do compositor de neutralizar o mal que lhe acomete, já na última estrofe: "nada do leite mau para os caretas" porque "eu também sei ser careta" e afinal, "de perto ninguém é normal/ às vezes segue em linha reta", a vida que traz tanto o bem quanto o mal. O "fecho" final confirma a sua intenção última de viver e espalhar um bem maior: "gotas de leite bom na minha cara/ chuva do mesmo bom sobre os caretas".

 1. Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, Dic. dos Símbolos. S/ o seio ainda: "ligado à fecundidade e ao leite - o primeiro alimento -, é associado às imagens de intimidade, de oferenda, de dádiva e de refúgio. Qual taça inclinada dele, como do Céu, flui a vida [e é também] receptáculo, como todo símbolo maternal, e promessa de regenerescência".

2. "Aparentado" com o chifre, "tem o sentido de eminência, de elevação. Seu simbolismo é o do poder [...] Tal simbolismo está ligado a Apolo Karneios, a Dioniso", várias outras culturas têm se valido da amplíssima simbologia dos chifres ou cornos, cf. CHEVALIER e GHEERBRANT.

Esse ideal do bem comunitário, que parte do individual para o coletivo, em Caetano, pode ser extraído de várias de suas canções, notadamente através do seu ato de cantar e estendido ao clima da festa. A marcha carnavalesca Massa real reenvia-nos a este clima de carnavalização:

¹
Massa real

Hoje eu só quero você
Seja do jeito que for
Hoje eu só quero alegria
É meu dia, é meu dia

Hoje eu só quero amor
Hoje eu só quero prazer
Hoje vai ter que pintar
Só quero a massa real

É o meu carnaval
Hoje eu só quero amar
Hoje eu não quero sofrer
Não quero ver ninguém chorar

Hoje eu não quero saber
De ouvir dizer que não vai dar
Vai ter que dar
Vai ter que dar
Esse é o meu carnaval
Vai ter que dar
Vai ter que dar
Só quero a massa real

Para mudar a situação de tristeza, sofrimento e choro, Caetano lança mão do efeito carnavalizador para atingir a "massa real" (no vulgo, "o povão"), no "seu" carnaval.

No final das contas, Caetano se diz ...

²
Muito romântico

Não tenho nada com isso, nem vem falar
Eu não consigo entender sua lógica
Minha palavra cantada pode espantar

1. S/d. CFSB1.

2. 1978. CFSB2.

E aos seus ouvidos parecer exótica
Mas acontece que eu não posso me deixar
Levar por um papo que já não deu, não deu
Acho que nada restou pra guardar ou lembrar
Do muito ou pouco que houve entre você e eu

Nem uma força virá me fazer calar
Faço no tempo soar minha sílaba
Canto somente o que pede pra se cantar
Sou o que soa. eu não douro pílula
Tudo o que eu quero é um acorde perfeito maior
Com todo mundo podendo brilhar num cântico
Canto somente o que não pode mais se calar
Noutras palavras sou muito romântico

O "romantismo" de Caetano é muito coerente (como pudemos confirmar através de suas canções) com o seu desejo íntimo, no seu lado escuro, lunar, oculto no seu coração, de espalhar o seu brilho solar. através da sua voz, do seu cantar, visando, dessa forma, atingir o maior número de pessoas com uma proposta sempre realista, mas otimista, de reabilitação dos lados escuro no claro. De uma forma bem simplista, podemos dizer que é isto o que ele opera na cultura brasileira, através da MPB: joga luz onde há sombra. Dentro da sua organização simbólica em torno dos arquétipos cíclicos: lua, sol, água e fogo da estrutura sintética, que reúne todas as contradições do imaginário, são alternadas as valorizações negativas e positivas por uma tentativa reconciliadora quanto ao tempo que foge e sobre a esperança na realização do tempo.

3. APROXIMAÇÕES DA ANÁLISE

"Adoro Narciso, é o deus mais lindo.
Detesto quando dizem "narcisismo" como
um xingamento"
(C. Veloso em entrevista ¹)

1. Folha de S. Paulo, 17.11.91.

1

A terceira margem do rio

Oco de pau que diz:
Eu sou madeira, beira
Boa, dá vau, triztriz
Risca terceira
Meio a meio o rio ri
Silencioso sério
Nosso pai não diz, diz:
Risca terceira
Água da palavra
Água calada pura
Água da palavra
Água de rosa dura
Proa da palavra
Duro silêncio, nosso pai
Margem da palavra
Entre as escuras duas
Margens da palavra
Clareira, luz madura
Rosa da palavra
Puro silêncio, nosso pai

Meio a meio o rio ri
Por entre as árvores da vida
O rio riu, ri
Por sob a risca da canoa
O rio viu, vi
O que ninguém jamais olvida
Ouvi ouvi ouvi
A voz das águas
Asa da palavra
Asa parada agora
Casa da palavra
Onde o silêncio mora
Brasa da palavra
A hora clara, nosso pai
Hora da palavra
Quando não se diz nada
Fora da palavra
Quando mais dentro aflora
Tora da palavra
Rio, pau enorme, nosso pai

1. Canção de C. Veloso, de 1991.

3.1. SUBSTRATO SIMBÓLICO

Vimos, ao longo da análise precedente, a concepção cíclica do imaginário caetânico, sob a regência da lua; com efeito, este arquétipo que constitui a primeira medida do tempo, regula o movimento natural e biológico da repetição do tempo, os ciclos da germinação e da vegetação sazonal. Ligada ao simbolismo das águas e da vegetação, ao destino humano e às cerimônias de iniciação, a lua aparece como a "grande epifania dramática do tempo"¹, "síntese das hierofanias opostas [...] parece utilizar a totalidade do material simbólico"².

Efetivamente, no imaginário caetânico, o ritmo cíclico lunar promove a grande possibilidade de renovação do tempo, pela integração dos contrários. Feito o ciclo vegetal que vai de semente a semente, na concepção imaginária sintética de Caetano, o tempo é assimilado e potencializado, constituindo a morte, mas também o renascimento e, enquanto duração, amadurecimento e sabedoria. Reflexo do sol, frequentes vezes a lua aparece como o par antagônico e complementar daquele astro; dele, ela bebe a evidência dos fatos, digere-os e devolve a essência.

Quanto ao sol, formalmente estável, por sua ronda diária pelo céu, reforça igualmente a noção de ciclo; o ciclo maior, "truncado" [como concebeu G. Durand], próprio do movimento

1. DURAND, G., 1989:73.

2. Op. cit., p. 203.

progressivo; e tem privilegiado, na concepção caetânica, o seu aspecto vital e luminoso, como o olho do Criador. Vem desses pressupostos a nossa consideração de que Caetano seja orientado pelo sol e regido pela lua; em outras palavras, pelo olho solar ele se guia, pelo brilho lunar refletido, ele se regula. Antes, porém, de passarmos às acepções solares em Caetano, é necessário considerarmos, primeiramente, um outro arquétipo primordial: a água elementar, "elemento transitório", privilegiado na obra de Caetano, que se constitui em "metamorfose ontológica entre o fogo e a terra", e com a qual se assemelha o destino humano, água que¹ corre .

Por sua relação com os astros, com o universo cósmico, notadamente com a lua e com o sol, com os elementos e fenômenos naturais e, sobretudo, com os ritmos cíclicos, Caetano extrapola em muito o universo dos "interiores" e convive, visceralmente, com o universo dos elementos fundamentais.

O filósofo francês Gaston Bachelard, entre outros² vários, escreveu cinco livros sobre a imaginação dos quatro elementos. Segundo ele, "as imagens designam uma matéria-prima, um elemento fundamental"³, que marca a obra de cada artista, poeta, filósofo, etc; assim, ele acredita não estar em erro, ao caracterizar os quatro elementos como os "hormônios da

1. De acordo com a concepção de Bachelard.

2. A Água e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria; O Ar e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento. A Terra e os Devaneios da Vontade. Ensaio sobre a imaginação das forças; A Terra e os Devaneios do Repouso. Ensaio sobre as imagens da intimidade; e A Psicanálise do Fogo.

3. BACHELARD, 1990:8.

imaginação"¹ e afirma ser possível "classificar os poetas pedindo-lhes para responder à pergunta: "Dize-me qual é o teu infinito e eu saberei o sentido do teu universo; é o infinito do mar ou do céu, é o infinito da terra profunda ou da fogueira?"². Sob esses pressupostos, podemos dizer que as águas são o infinito da obra de Caetano Veloso.

Elemento dinâmico por excelência, as águas imaginárias carregam, essencialmente, o sentido da morte, devir hídrico; mas também o sentido da vida, posto que engendram uma morte temporária, de renovação. Das Águas Primordiais, presentes nas Cosmogonias das mais antigas religiões, às águas apocalípticas do Dilúvio, presentes em várias tradições religiosas, as águas participam da origem e do final dos tempos; podemos pois antecipar que trata-se de um elemento essencialmente temporal. Mergulhar nas águas equivale, quase sempre, a um retorno à origem, ao Princípio, ao encontro com o fluxo vital primordial.³

Em sua imaginação sincrética e sintética, o simbolismo das águas em Caetano recobre uma espécie de "obsessão" pelas águas que correm [correntezas, rios que correm para o mar], mas são também privilegiadas as águas batismais [águas purificadoras] e as águas especulares [narcísicas].

Divididas em águas "negras" [as primeiras] e águas "lustrais" [as segundas], a classificação aquática, em G.

1. BACHELARD, 1990:12.

2. BACHELARD, 1990:6.

3. Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT. Dic. dos Símbolos.

¹
Durand, toma os pressupostos bacelardianos. Assim, é enfatizada, no negrume das águas que correm, a "substância simbólica da morte", relevando o seu caráter do devir hídrico heracliteano, "a água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno: nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os cursos de água não voltam à nascente". Este é o principal sentido das imagens aquáticas em Caetano, rio para o mar, tempo que corre. Quanto às águas do mar, simbolizam a dinâmica da vida: "tudo sai do mar e tudo retorna a ele"², daí que o mar represente um lugar de morte, transformação e renascimento. Esta noção do mar, "primordial e supremo engolidor"³, "abyssus feminizado e materno", é uma concepção igualmente compartilhada por Caetano, e está presente em numerosas culturas, enquanto "arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade" e do Princípio. Entre os místicos, o mar simboliza "o mundo e o coração humano, enquanto lugar das paixões"⁴, concepção simbólica da qual participa também Caetano.

Em meados de 1960, Caetano deixou Santo Amaro e foi viver em Salvador e depois, no Rio de Janeiro e São Paulo; deixar a terra de origem e correr para o "mundo" era o seu destino de rio, com intenção de desaguar no mar primordial. Com efeito, este tema é mais frequente nas canções daquela época, notadamente em: Um dia (1966), Onde eu nasci passa um rio (1967), Quem me dera

1. Cf. DURAND, G., 1989:69.

2. Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT. Dic. dos Símbolos.

3. Cf. DURAND, G., 1989:156.

4. Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT. Dic. dos Símbolos.

(1967), das quais transcrevemos abaixo as estrofes mais ilustrativas, respectivamente:

"eu não estou indo-me embora
tô só preparando a hora
de voltar"

"O rio só chega no mar
Depois de andar pelo chão
O rio da minha terra
Deságua em meu coração"

"Ai, quem me dera, meu bem
Quem me dera o dia
De ter você na Bahia
O mar e o amor feliz"

Aquele rio da sua infância e adolescência (rio Subaê) e o mar da Bahia (Salvador) fermentaram, de forma definitiva, o compasso de um tempo "original" dentro do compositor, e de um espaço idílico de tranquilidade e harmonia. Cumprem, no entanto, o mesmo destino, de caminhar pelo chão, o rio e o compositor, que devem deixar para trás o local de nascimento para então desaguarem no mar, movido por ondas ["animação íntima da água"¹], no qual devem ambos "mergulhar", espaço de transformação e rito batismal, que prenuncia as águas lustrais ou purificadoras; pois, como já dissemos anteriormente, o mergulho nas águas simboliza mais que um retorno às origens, um renascer renovado, por um processo iniciático.

Novamente citando seu mestre, G. Durand² realça dois aspectos fundamentais bachelardianos das águas purificadoras: a

1. DURAND, G., 1989:71.

2. Cf. DURAND, G., 1989:119-120.

limpidez, antítese da impureza; e a frescura, em oposição à "tepidez quotidiana". É o próprio Bachelard quem complementa: "pela purificação, participamos de uma força fecunda, renovadora, polivante"¹. A água lustral toma os efeitos terapêuticos da água benta, potencialidade do toque divino, que remove as "máculas" e promove a "cura", dos quais se beneficiam aqueles que nelas mergulham ou delas se utilizam.

Isomorfos das águas primordiais, os espelhos concorrem com as imagens aquáticas anteriores. Bachelard distingue pelo menos dois tipos de espelhos: os espelhos "industriais" - estáticos e, por isso, preteridos pelas imagens aquáticas, dinâmicas [que vimos observando], são "objetos demasiado civilizados, demasiado manejáveis, demasiado geométricos"² - espelhos que, certamente, frustrariam os desígnios narcísicos, uma vez que nada ou ninguém poderia esconder-se-lhes por detrás, negando, dessa forma, o abraço primordial; o outro tipo de espelhos é o "natural", das águas que refletem imagens, diante do qual Narciso "continua" a sua beleza ainda não concluída. Os espelhos naturais refletem as imagens do "eu", mirada fantasiosa e inacabada pelas incertezas dos reflexos. Se, no entanto [como afirma G. Durand], as águas das fontes são águas "negras",³ mirar-se nelas é já "participar da vida das sombras".

1. Cf. BACHELARD, 1989:151.

2. Cf. BACHELARD, 1989:23-24.

3. Cf. DURAND, G., 1989:72.

Não podemos esquecer, no entanto, da imaginação sintética de Caetano, a intenção da integração dos contrários; da mesma forma que a lua caetânica carrega a potencialidade da luz solar, as águas especulares, bebendo as sombras lunares, participam da luz solar; enquanto símbolo lunar e feminino, o espelho é tomado pelo fogo do sol¹, e reflete, posto que é luz, o brilho solar. Através dele (do espelho), o compositor separa imagens individuais de coletivas.

Já tivemos a oportunidade de observar esta concepção na canção de Caetano (estudada no cap. anterior), O homem velho, sistema biológico como o mundo, feito água, grande espelho, o idoso reflete os sinais do "Velho Sábio" que bebeu da água mundana ["o grande espelho que é o mundo ousaria refletir os seus sinais/ o homem velho é o rei dos animais"]. Da mesma forma, Gente é espelho narcísico cosmo-biológico, em Caetano:

gente espelho de estrelas reflexo do esplendor
se as estrelas são tantas só mesmo amor
Maurício Lucila Gildásio Ivonete Agripino Gracinha
Zezé
gente espelho da vida doce mistério
²
vida doce mistério

É interessante observar a cadeia especular que o compositor estabelece: gente-estrela-reflexo do esplendor-vida-doce mistério. Este aspecto lúdico dos espelhos pode obscurecer uma identidade solar, aborrecendo profundamente o cosmopolita narcisista, que vem de uma pequena cidade do interior e vai morar

1. Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT. Dic. dos Símbolos.

2. Última estrofe da canção de Caetano: Gente, 1977, CFSB1.

na esquina de duas ruas movimentadíssimas (Ipiranga e São João, no centro antigo de São Paulo) de uma metrópole:

Quando eu te encarei frente a frente
não vi o meu rosto
chamei de mau gosto o que vi
de mau gosto, mau gosto
é que Narciso acha feio
o que não é espelho
e á mente apavora o que ainda não é mesmo velho
nada do que não antes
quando não somos mutantes
e foste um difícil começo
afasto o que não conheço
e quem vem de outro sonho feliz de cidade
aprende depressa a chamar-te de realidade

1
porque és o avesso do avesso do avesso do avesso

Filho de uma realidade mais amena, a cidade grande esconde ou dilui a identidade deste artista baiano, daí o seu drama de identificação.

Tal como a lua, o sol é bastante frequente nas imagens que Caetano veicula. Como já pudemos observar, o sol aparece em uma grande parte de suas canções; seja "solteiro", seja "casado" com a lua ou com o mar. Elemento igualmente cíclico, um dos aspectos que contrapõe o sol á lua é o poder de fecundidade desta, em detrimento da ação nefasta do calor excessivo daquele á germinação das sementes, sobretudo nos países tropicais e equatoriais. No entanto, em Caetano, o sol é valorizado positivamente sob dois aspectos: pela ascensão luminosa, que equivale ao vôo do pássaro e por sua ronda diária pelo céu, que

1. Segunda estrofe da canção de Caetano Sampa, 1978, 1983, 1985, 1987, 1990. CFSB2.

equivale ao olho do Criador; de qualquer forma, subjaz-lhe a orientação cíclica do ritmo vital, que aparece, particularmente bela, na canção que transcrevemos abaixo:

1
Luz do Sol

Luz do Sol
que a folha traga e traduz
em verde novo
em folha em graça
em vida em força em luz

Céu azul
que vem até onde os pés
tocam a terra
e a terra inspira e exala seus azuis
Reza reza o rio
córrego pro rio o rio pro mar
Reza a correnteza roça beira doura a areia
Marcha o homem sobre o chão
leva no coração uma ferida acesa
dono do sim e do não
diante da visão da infinita beleza
finda por ferir com a mão essa delicadeza
a coisa mais querida
a glória da vida

Luz do sol
que a folha traga e traduz
em verde novo
em folha em graça
em vida em força em luz

Efetivamente é a glória da vida, pela qual a luz do sol é responsável, orientando todo um ciclo natural e biológico, que Caetano canta. Uma "carta astrológica" deste símbolo atribuiria-lhe ainda: o coração como sede (centro do universo, centro do corpo); o metal ouro; a flor girassol (além do lótus e do crisântemo); o animal leão (além da águia e do veado); o número sete (no do antigo sete planetário); e o elemento fogo². Todos

1. 1982, 1983, 1985, 1990. CFSB2.

2. Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op.cit.

esses elementos são particularmente privilegiados no imaginário de Caetano.

O girassol (já mencionado em uma canção do capítulo anterior) é uma flor enorme, resistente e amarela que, segundo G. Durand¹, encontra equivalente no Mandala tântrico, círculo fechado que se presta às meditações, e contém em si a essência da Criação; por tudo isso equivale à casa divina. Presente em outras composições de Caetano, chama particularmente a nossa atenção o enorme girassol que aparece, estampando a capa do seu último LP (trabalho artístico dele mesmo e pelo qual recebeu um prêmio, já comentado anteriormente), trazendo ao centro, recortes do olho direito e da boca deste artista, confirmando o simbolismo do olho solar, da boca noturna que canta e do seu "parentesco" com a divindade solar. Tamanha é a identificação de Caetano com o sol que, em quatro de suas canções, ele se diz ser o próprio sol:

"I am the sun, the darkness"

"O meu coração é o sol pai de toda cor"

"Eu sou o sol/ você o mar"

"Onde queres a lua, eu sou o sol"²

Arrolados ao "simbolismo mordicante", do "schème teriomorfo", estudado por G. Durand, quando são analisadas as

1. Cf. DURAND, G., 1989:170.

2. Das canções: Lost in the Paradise, 1969; O leãozinho, 1977; Muitos Carnavais, 1977; O quereres, 1984.

"faces tenebrosas do tempo"¹, os leões e também os lobos são relevados por seus "sadismos dentários" e suas potencialidades devoradoras. O leão aparece assim como um "animal terrível aparentado ao Cronos astral" e ligado à experiência angustiante do percurso irreversível que consome o tempo vital. Contudo, na imaginação sintética de Caetano, a atividade "ogresca" deste animal feroz é anulada por uma passividade auto-consumidora, em função do seu coração ígneo, como podemos observar na estrofe abaixo:

Eu sou um leão de fogo
sem ti me consumiria
a mim mesmo eternamente
e de nada valeria
acontecer de eu ser gente
e gente é outra alegria²
diferente das estrelas

Na estrofe transcrita acima podemos reconhecer no compositor essa sua preocupação em neutralizar a ação combustiva do fogo da sua paixão por uma "menina terra". Observe-se como ele tenta anular a sua angústia pela finitude humana, contrapondo-a à quase eternidade das estrelas. Na canção abaixo, o leão devorador é devorado, literalmente, por uma mulher "insensível":

³
Comeu

Ela comeu meu coração
trincou
mordeu
mastigou
engoliu

1. Cf. DURAND, G., 1989:61-64.

2. Fragmento da canção Terra, de 1978. CFSB2.

3. 1984. CFSB2.

comeu
o meu

Ela comeu meu coração
mascou
moeu
triturou
deglutiu
comeu
o meu

Ela comeu meu coraçãozinho de galinha num xinxim
ai de mim
ela comeu meu coraçãozão de leão naquele sonho
medonho

e ainda me disse que é assim
que se faz
um grande poeta
uma loura tem que comer seu coração
não
eu só quero ser um campeão da canção
um ídolo, um pateta, um mito da multidão

mas ela não entendeu minha intenção
tragou
sorveu
degustou
ingeriu
comeu
o meu

Ainda com relação ao leão, a imaginação sintética de Caetano é confirmada, novamente por sua tendência em ver, no Filho, uma forma de continuação, "numa perspectiva progressista, todo o elemento segundo é filho do precedente. O filho é repetição dos pais no tempo muito mais que simples redobramento estático"¹; com efeito, o filho aparece como uma forma de sobrevivência. É o que "ilustra", de certa forma, a canção que transcrevemos abaixo; mais que sensibilizado, magnetizado, o leão Caetano observa a sua criatura:

1. DURAND, G., 1989:209.

O leãozinho

Gosto muito de te ver, leãozinho
caminhando sob o sol
gosto muito de você, leãozinho
para desentristecer, leãozinho
o meu coração tão só
basta eu encontrar você no caminho
um filhote de leão, raio da manhã
arrastando o meu olhar como ímã
o meu coração é o sol pai de toda a cor
quando ele lhe doura a pele ao leão
gosto de te ver ao sol, leãozinho
de te ver entrar no mar
tua pele, tua luz, tua juba
gosto de ficar ao sol, leãozinho
de molhar minha juba
de estar perto de você e entrar numa

A relação do sol com o mar tem equivalência com a contraditória relação do fogo com a água, estudada por Bachelard [sob o título Psicanálise do Fogo]. Em seu esforço taxionômico, G. Durand distingue o fogo espiritual do fogo sexual. Tecnicamente falando, o primeiro é produzido por percussão, isomorfo do pássaro e da flecha ígnea; o segundo é produto de fricção, sexualmente valorizado. Escondido no interior da madeira, este último equivale ao "centro genital do lar patriarcal" e está relacionado ainda com a fecundidade agrária.

Apesar de não estarem totalmente excluídas do seu imaginário sintético, estão privilegiadas, em Caetano, as imagens do segundo fogo. As palavras do mestre Bachelard explicitam "alquimicamente" a relação do sol com o mar:

"Se o sol é o glorioso esposo da Água do Mar, será preciso que na dimensão da libação a água "se¹ entregue" ao fogo, que o fogo "tome" a água"

1. BACHELARD, 1989:103.

Sem a necessidade, pela obviedade destas imagens, de maiores explicações sobre o fogo sexual, em Caetano, apenas registramos alguns versos, abaixo:

"meu amor te amo/ pelo mundo inteiro eu chamo/ essa chama que move"

"éramos fogo puro/ o amor total padrão futuro"

"noite de amor/ noite de fogo e de paz"

"alguma coisa em nossa transa é quase luz forte demais/ parece pôr tudo á prova, parece fogo, parece, parece paz"¹.

O fogo sexual tem ainda uma outra implicação que vamos ressaltar: ele estrutura toda a música, compreendidos o ritmo, a altura do som e os diferentes timbres da orquestra sobre a trama contínua do tempo² e a "emologia confirma esta intuição: para o primitivo são as técnicas rítmicas do fogo, do polimento, do derrube, do barqueiro ou do ferreiro que se acompanham de danças e cantos"³.

O fogo pássaro, em Caetano, tem equivalência com os olhos. Efetivamente, os olhos caetânicos são faróis, astros de luz própria; são o próprio sol. Observe-se nas estrofes abaixo:

"Como um dia numa festa
realçavas a manhã
luz de sol janela aberta
festa e verde o teu olhar"
[olhos = luz do sol]

1. Versos relativos às canções: Love love love love, 1978; Vera gata, 1981; Sete mil vezes, 1982; e Fora da ordem, 1991; respectivamente.

2. Cf. DURAND, G., 1989:230.

3. Op. cit. p. 229.

"O deus que mora na proximidade do haver avencas
esse deus das avencas
é a luz saindo pelos olhos
de minha amiguinha"
[a luz que sai dos olhos "de minha amiguinha" é a
luz do próprio deus do "verde"]

"Está certo dizer que as estrelas estão no olhar
de alguém que o amor te elegeu pra amar"
[o brilho vem de dentro dos olhos de quem vê]

"O mel desse olhos, luz
mel de cor ímpar"

¹
[olhos = luz doce]

G. Durand considera inútil distinguir o órgão do ato da
visão; ambos estão associados à luz e ligados à transcendência
divina.² Equivalente simbólico do sol, olho do dia, e do fogo, o
olho ou o olhar são símbolos e instrumentos de revelação. Órgão
da visão interior e também exteriorização do olho do coração,
assim é que "o olho do coração é o homem vendo deus, mas também
deus vendo o homem".³ Bachelard⁴ acrescenta que é preciso que o
olho seja belo para ver o belo. "é preciso que a íris do olho
tenha uma bela cor para que as belas cores entrem em sua pupila.
Sem um olho azul, como ver realmente o céu azul? Sem um olho
negro, como contemplar a noite?".

Isomorfo ainda deste fogo é o voo. Segundo G. Durand, o
voo constitui a reconquista de uma potência perdida; o que nos
faz pensar no terror da queda na mortalidade; no entanto, mais

1. Das canções de Caetano: Um dia, 1966; Pelos olhos, 1975;
Gente, 1977; e Trem das cores, 1982: respectivamente.

2. Cf. DURAND, G., 1989:106.

3. Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT. Dic. de Símbolos.

4. BACHELARD, 1989:31.

até do que nesse sentido, em Caetano, a asa e sobretudo o voo compensam o movimento descendente do sol. Outros "artifícios tecnológicos" concorrem com a asa para o voo, sobremaneira valorizado; são a flecha ou um tapete voador:

"Sobre um tapete mágico eu cantando
Sempre um chão sob os pés mas longe do chão
Maravilha sem medo eu vou onde e quando
Me conduzem meu desejo e minha paixão
Sobrevoo a baía da Guanabara
Roço as mangueiras de Belém do Pará
Paro sobre a Paulista de madrugada
Volto pra casa quando quero voltar
Vejo o todo da Festa dos Navegantes
Pairo sobre a cidade de Salvador
Quero de novo estar onde estava antes
Passo pela janela do meu amor
Costa Brava, Saara, todo o planeta
Luzes, cometas, mil estrelas no céu
Pontos de luz vibrando na noite preta
Tudo quanto é bonito, o tapete e eu
A bordo do tapete você também pode viajar, amor¹
Basta cantar comigo e vir como eu vou"

Esses elementos, imagens, símbolos e arquétipos compõem núcleos mitêmicos para a reconstituição dos mitos que resultam da organização simbólica do imaginário antropológico, presentes na produção artística deste compositor; os quais apresentamos abaixo.

1. Da canção Tapete mágico, s/d, CFSB2.

3.2. SUBSTRATO MÍTICO

3.2.1. O mito de Ícaro

Filho do ateniense Dédalo [o grande arquiteto, escultor e inventor, a quem foram atribuídas muitas obras de arte da época arcaica, inclusive a construção do famoso Labirinto: palácio em Creta, de complicados corredores com vários quartos e salas, encomendado pelo rei Minos e no qual esteve encerrado terrível monstro, o Minotauro] e de Náucrates, escrava do palácio de Minos, em Creta, Ícaro morreu muito jovem ainda. Conta o mito que Dédalo, enciumado da habilidade do sobrinho que tinha por aprendiz, lançou-o do alto da Acrópole. Seu crime foi descoberto, e Dédalo foi levado ao tribunal do Areópago e condenado ao exílio. Refugiou-se então em Creta, acolhido pelo rei Minos que tornou-o o arquiteto oficial do reino. Na corte, Dédalo cometeu pequenos "desagrados" ao rei, que acabou por prendê-lo, e também o seu filho Ícaro, dentro do Labirinto, para servirem de pasto ao Minotauro. Engenhosamente, Dédalo fabricou então, para ele e para o filho, dois pares de asas de penas e, facilmente, encontrou a saída para fugirem. Colou então, com cera, as asas aos ombros e com elas voaram para o céu. Dédalo chegou são e salvo a Cumas, cidade grega no sul da Itália, não sem antes recomendar prudência no vôo ao filho: Ícaro não deveria voar muito baixo para que a umidade das águas oceânicas não tornassem as penas muito pesadas, nem muito alto para que o sol não derretesse a cera. As recomendações paternas foram vãs. Fascinado pelo vôo e pelo brilho do sol, Ícaro voou para o céu, em direção ao sol; dele tanto se aproximou que a cera fundiu-se, e Ícaro precipitou-se no

mar Egeu que, a partir de então, passou a chamar-se Mar de Ícaro.¹

O convite solar sobrepôs-se ao comedimento do vôo que devia mediar a umidade das águas marinhas e o calor dos raios de sol. Ultrapassando os seus limites, Ícaro tem seu vôo interrompido pela queda nas águas maternas. Segundo G. Durand, o mito de Ícaro é marcado pelo aspecto da queda e este tema revê a punição moralizante do Adão edênico, "homem decaído da imortalidade primordial"²

Este mito reporta-nos, de imediato, ao tropicalismo, momento solar, de enfrentamento, de vôo para o sol, contra o vento, seguido de precipitação nas águas; vôo descomedido para uma outra possibilidade de sobrevivência.

1. Baseado principalmente no texto de BRANDÃO, 1986:49-67.

2. Cf. DURAND, G.. 1989:81.

3.2.2. O mito de Dioniso

Vamos encontrar o deus grego Dioniso na combinação do ciclo lunar com o ciclo vegetal que constituem o "drama agrolunar", que envolve as mudanças regulares da lua e os ritos agrícolas. Assim é que [e já disse EHRENREICH e SOUSTELLE, citados por DURAND¹] uma "divindade lunar é sempre ao mesmo tempo divindade da vegetação, da terra, do nascimento e dos mortos", de acordo com os ritmos cósmico e vital.

Divindade plural, conta o mito que um "primeiro Dioniso" teria nascido da relação amorosa de Zeus com Perséfone. Tomada de ciúmes, Hera teria encarregado os titãs de raptar e matar aquele filho bastardo de seu marido. Para atraí-lo, os titãs teriam coberto seus rostos com pó de gesso para não serem reconhecidos, e se utilizado de pequenos objetos, como ossinhos, pião, espelho, carrapetas, etc. Uma vez raptado, os titãs reduziram o pequeno Dioniso a pedaços, que foram cozidos em seguida num caldeirão e então devorados; salvo o coração, que foi guardado por uma deusa (Atená ou Deméter). Quando soube do acontecido, Zeus enfureceu-se de tal maneira que acabou por fulminar os titãs; de suas cinzas nasceram os homens, portando um lado bom (de Dioniso devorado) e um lado mau (dos titãs). Vem daí a informação de que os pouco conhecidos ritos iniciáticos dionisiacos se componham de atração, morte e cozimento.

O "segundo Dioniso" nasceu da princesa tebana Sêmele, filha do rei de Tebas, Cadmo. Conta o mito que o coração guardado

1. DURAND, G., 1989:204.

de Dioniso foi então engolido pela princesa, que logo ficou grávida. O mito apresenta variantes. Uma delas conta que Zeus, e não Sêmele, teria comido o coração de Dioniso, antes de fecundar Sêmele. Quanto á princesa, tratava-se de um avatar da Grande Mãe, decaída em função de sincretismos religiosos. Novamente enciumada, Hera preparou então um ardil para a princesa: disfarçada em ama de Sêmele, Hera incitou-a que exigisse do amante que se apresentasse em todo o seu esplendor. Zeus advertiu-lhe do perigo que isso representava para ela, mas acabou cedendo. Os raios de Zeus provocaram um incêndio e Sêmele morreu carbonizada: antes porém, Zeus conseguiu salvar o feto em gestação, o qual foi costurado á própria coxa, até que estivesse completamente formado. Quando nasceu, Zeus confiou a criança a Ino, irmã de Sêmele. Por vingança, Hera enlouqueceu o casal. Para a segurança da criança, Zeus transformou então Dioniso em bode e encarregou Hermes de levá-lo ao Monte Nisa para ser cuidado pelas ninfas e pelos sàtiros que lá habitavam.

Dioniso tornou-se poderoso. Desceu ao Hades, de lá arrancou sua mãe Sêmele, assegurando-lhe a imortalidade. Mudou-lhe o nome para Tione e com ela escalou o Olimpo¹.

Os grandes mitólogos admitem que esse deus de aparência efeminada ainda permanece um enigma sob diversos aspectos obscuros. No entanto, são conhecidas algumas de suas atribuições: deus estrangeiro, possivelmente da Trácia, andou por locais distantes e só muito mais tarde foi viver entre os deuses

1. Baseado nos textos de BRANDÃO, 1987:113-140 e ELIADE, 1978:199-217.

olímpicos; deus da vegetação, porque aparecia e desaparecia misteriosamente nas águas em suas periódicas viagens, inclusive ao reino dos mortos. Segundo Eliade¹, Dioniso "manifesta uma certa solidariedade com a vida das plantas; a hera, o pinheiro, tornaram-se quase atributos seus, e suas festas mais populares inscrevem-se no calendário agrícola. Mas Dioniso está relacionado com a totalidade da vida, como o demonstram suas relações com a água e os germes, o sangue ou o esperma, e os excessos de vitalidade ilustrados por suas epifanias (touro, leão, bode). Suas manifestações e desaparecimentos inesperados refletem de certa forma o aparecimento e a ocultação da vida, isto é, a alternância da vida e da morte e, por fim, a sua unidade"; por tudo isso, Dioniso é também conhecido como o deus da metamorfose. Apesar de suas epifanias e ocultações acontecerem nas águas, Dioniso nasce e morre no fogo, elemento a ele atribuído. Também conhecido como o deus do vinho, a ele é atribuída a descoberta desta bebida sagrada. Consta que videiras cobriam as grutas onde foi criado, no Monte Nisa; das suas frutas, Dioniso extraiu o suco e fez o vinho. Com ele embriagou-se e também as ninfas que então começaram a dançar freneticamente até caírem desfalecidas. Por provocar este tipo de reação em seus cultos, Dioniso é também conhecido como a divindade do êxtase e do entusiasmo.

Quase nada se sabe a respeito dos cultos dionisiacos. Quanto às suas festas, a partir da política de Psístrato (605 - 527 a.C.), em Atenas, passaram a ser celebradas quatro, anuais,

1. ELIADE, 1978:202.

em honra a este deus. Resistência e perseguição são uma constante em sua vida. É conhecido o episódio da perseguição que sofreram ele e as bacantes [mulheres que entravam em transe, tomadas pelo "delírio sagrado" e que acompanhavam Dioniso], por Licurgo e que compõe um rito iniciático, que culmina com o mergulho nas águas (purificação). Eliade explicita¹ que Dioniso provocava resistência e perseguição porque suscitava uma experiência religiosa que punha em risco todo um estilo de vida e um universo de valores.

Vários dos mitemas que estruturam o mito dionísíaco encontram correspondência na criação musical de Caetano. As festas orgiásticas promovidas pelo deus e que compõem o seu culto, simbolizam o caos primitivo e equivalem às festas carnavalescas cristãs, quando se permitem desregramentos e excessos e se tolera o caos que antecede a vitória do Cosmos, com a conseqüente renovação do tempo. Muitas das canções que Caetano compôs (principalmente na década de 70) e compõe ainda (marchinhas, sambas e frevos) vêm animando o carnaval brasileiro, especialmente o baiano. Também a aparência efeminada do belo deus de cabelos encaracolados aproxima-o do andrógino que permeia igualmente o comportamento do artista [e que já foi comentado anteriormente]. O atributo de "estrangeiro" acompanha igualmente Caetano e também já foi explicitado anteriormente, em relação simbólica com o drama do Adão decaído, exilado do Paraíso. Marca ainda, igualmente ambas as personalidades, a preocupação com o coletivo.

1. Op. cit.

3.2.3. O mito de Narciso

Filho do rio Cefiso e da ninfa Liriope [náíade que habitava rios e riachos], Narciso tem correspondência com o simbolismo das águas [nelas ele nasce, nelas ele morre], com o ritmo das vegetações e das estações - vida e morte - enfim, com o retorno cíclico. Morreu ainda jovem, era um caçador. Conta o mito que quando Narciso nasceu, era o mais belo dos mortais, mais belo até que os imortais. A sua beleza trouxe preocupações imensas a Liriope; o que a levou a consultar o cego e adivinho Tirésias quanto ao tempo de vida do seu belo filho. Tirésias respondeu-lhe, através de um vaticínio, que Narciso viveria longos anos, desde que não se visse.

Desejado pelas deusas, pelas ninfas e pelas belas jovens gregas, a todas Narciso era insensível. O drama amoroso da ninfa Eco tornou-se conhecido; rejeitada pelo jovem caçador, Eco fechou-se em imensa solidão, transformou-se em rochedo, capaz apenas de repetir os sons do que se dizia. As outras ninfas não puderam aceitar o destino de Eco e reclamaram que fosse punido aquele pretencioso. Narciso foi condenado a viver um amor impossível.

Assim é que, um dia, durante uma caçada, Narciso aproximou-se da límpida fonte de Téspias para refrescar-se e beber água; foi então que viu-se refletido no espelho imaculado das águas. Apaixonou-se imediatamente pela imagem que viu e dali nunca mais pode se afastar. No local onde seu corpo pereceu restou apenas uma flor, branca e amarela, de perfume soporífero, que ficou conhecida pelo nome de Narciso. Consta que narcisos

plantados sobre túmulos simbolizam o sorvedouro da morte, que é
1
apenas sono .

No Hades, Narciso ainda tenta ver-se nas águas escuras do rio Estinge. A mirada especular de Narciso abre caminho para interpretações variadas, que vão da libido endo-psíquica, à queda da alma na matéria (concepção neo-platônica) e ao solipscismo, entre outras. Para nós, representa o retorno às águas primevas.

Importa-nos neste mito relevar alguns mitemas que nos permitiram identificar o mito na produção artística de Caetano, quais sejam: a ausência de virilidade, a relação deste mito com o simbolismo das águas, o retorno cíclico, o abraço primordial de retorno às origens, a sua relação com os espelhos e as sombras, por reflexo, e o processo de individuação, com centramento no eu.
2
De acordo com o Narciso idealizante de Bachelard², "diante das águas, Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, a revelação de seus duplos poderes viris e femininos, a revelação, sobretudo, de sua realidade e de sua idealidade". Estes mitemas têm ressonância na obra caetânica: todos já foram anteriormente apontados.

Em tempo, a expressão: "Eu sou ..." é muito expressiva
3
na obra de Caetano³; são do tipo: "eu sou muito louco"; "eu sou bonitinho com muito carinho é o que diz minha voz de cantor"; "tinjo-me romântico mas sou vadio computador"; "eu sou ninguém"; "e eu e eu e eu e eu sou"; "e eu sou só eu só eu sou eu"; "mas eu

1. Baseado no texto de BRANDÃO, 1987, v. II, cap. VI.

2. BACHELARD, 1989:25.

3. Está presente em 30 das canções de Caetano.

sou preto, meu nego"; "e eu era a saída"; "eu sou um rei que não tem fim"; etc.

CONCLUSÃO

"E eu menos estrangeiro no lugar que no momento
Sigo mais sozinho caminhando contra o vento
E entendo o centro do que estão dizendo
Aquele cara e aquela
É o desmascarar
Singelo grito
"O rei está nu"
Mas eu desperto porque tudo cala frente ao fato
De que o rei é mais bonito nu
E eu vou e amo o azul, o púrpura e o amarelo
E entre o meu ir e o do sol um aro um elo"

[O estrangeiro. C. Veloso. 1989]

Vimos, no sentido maior do imaginário artístico de C. Veloso, a concepção noturna e a estrutura sintética de reintegração dos símbolos negativos aos positivos, com os terrores existenciais exorcizados por uma dinâmica elementar cíclica, através dos arquétipos do retorno e do progresso, num esforço de síntese dramática. A visão rítmica do mundo torna-se possível pela mediação das polaridades, animada pelo tónus complementar de Caetano, que conserva os traços distintivos dos pares contrastados, presentes em sua obra, tais como: sol e lua; dia e noite; vida e morte; fogo e água; sim e não; ir e voltar; deus e diabo; bem e mal; céu e inferno; coletivo e individual; luz e sombra; carnaval e guerra; entre os mais recorrentes.

O trajeto antropológico, subjacente a todas as estruturas e regimes do imaginário, é responsável, como já explicitamos anteriormente, pelas representações subjetivas, através de um acordo íntimo entre os imperativos pulsionais do sujeito e o meio objetivo, numa "ação pendular", (aproveitando a feliz expressão de FRASSON-MARIN¹), mediada no cruzamento entre os arquétipos, as variações étnicas e as derivações históricas. Da mesma forma, na produção artística de Caetano, o trajeto antropológico dá conta, aqui, não de um meio objetivo espacial, mas de um momento cultural; assim é que o marco da "revolução

1. "Trajet anthropologique signifiait pour moi déjà qu'une juste balance, un "dialogue" ou "un mouvement pendulaire" comme aime à l'écrire Aurore Frasson-Marin, étaient partie intégrante de l'image symbolique, celle-ci, se situant au carrefour, au croisement de tisserand entre la trame des archétypes immémoriaux, spécifiques à l'homme sapiens, hors des variations ethniques et des dérivations historiques, et la chaîne des événements du devenir qui les remplit, leur donne couleur et signification". G. Durand in FRASSON-MARIN, 1986, prefácio.

cultural" dos anos 60, contexto temporal que deu origem ao tropicalismo, do qual Caetano constitui o principal mentor, pontuou aquelas "tendências" tropicalistas (já comentadas anteriormente) em toda a sua produção artística.

Da mesma forma que é incorreto dizer que a bossa nova nasceu e morreu na década de 50, é incorreto dizer que o tropicalismo nasceu e morreu na década de 60. Ambos ficaram marcados naquelas décadas enquanto movimentos; as canções bossanovistas continuam e as tendências tropicalistas continuam, atualizadas, na produção e na performance artísticas de Caetano. Em poucas palavras, o tropicalismo dos anos 60 encarnou o espelho de um momento político-cultural brasileiro, refletindo as contradições daquele tempo, de forma bem humorada e não-patológica, desconstruindo a negatividade ideológica da diversidade cultural brasileira; e continua ainda hoje, espelhando a diversidade e a atualidade.

Outros temas sócio-culturais tomaram o espaço daqueles e hoje são igualmente espelhados; efetivamente, ainda é isso o que Caetano faz, através de suas canções; funcionalmente falando, não se trata, evidentemente, de uma artista "antena da raça", no sentido poundiano (da potencialidade artística de que se valem alguns "iluminados" de antecipar desenvolvimentos sociais e tecnológicos), mas de um artista-espelho, que contribui definitivamente para a atualização dos valores culturais brasileiros.

Por todas as suas características, aparentemente próprias, não poderiam ser diferentes os mitos responsáveis pela

obra de Caetano; os mesmos que se escondem por trás do seu texto poético-musical (um mito solar, outro lunar e outro aquático) repercutem não somente na imaginação criadora deste artista mas também no contexto cultural brasileiro dos anos 60 em diante.

"De boa vontade o herói solar desobedece, rompe os juramentos, não pode limitar a sua audácia"¹; é dessa forma que Ícaro se dispõe a voar, suas armas são as asas fabricadas pelo pai. Bachelard elucida que o vôo onírico ensina-nos a superar nosso medo de cair². Atender o convite do pai (sol), dele beber o brilho e mergulhar, em seguida, nas águas originais, representa aqui um ultrapassamento audacioso e vigoroso entre duas situações-limites. Da mesma forma, na origem do tropicalismo, Caetano bebe e mergulhar em "fontes" antagonistas, de forma complementar. Daí seus dizeres que a queda é uma conquista, um ir além. Esse ato audacioso equivale a um processo iniciático, purificador, renovador e implica no renascimento para um novo tempo. Para a angústia do tempo que corre, traduzida pela queda na finitude humana, a asa é uma solução estratégica e harmonizadora. Antes de dar à queda o tom catastrófico, Caetano assimila-a e complementa-a com o sonho do vôo alto, para então mergulhar nas águas maternas.

Da mesma forma, Dioniso, mito do drama agro-lunar, regula uma concepção imaginária cíclica. Em suas constantes peregrinações, esse deus "estrangeiro" reúne e releva realidades antagônicas e complementares, valores dramáticos numa pluralidade

1. Cf. DURAND. G., 1989:111.

2. Cf. BACHELARD, 1990:35.

cosmopolita. Voltado para a coletividade, esse deus hedonista, do "êxtase e do entusiasmo", promove a permissividade, os desregramentos e as insubmissões, característicos de suas manifestações orgiásticas. Todos esses mitemas dionisiacos encontram correspondência na obra de Caetano, bem como podem ser detectadas suas repercussões no período tropicalista e pós-tropicalista; as festas orgiásticas encontram equivalência no carnaval brasileiro, notadamente no carnaval baiano, que conta com Caetano como um de seus animadores. Deus da transformação e da metamorfose, Dioniso, concebido pela terra e pelo fogo, se purifica pelo mergulho nas águas para reaparecer renovado; assim também Caetano "mergulha no mar da Bahia" por várias semanas ao final de cada turnê, antes de dar início a outra temporada.

Tal como Narciso, esse mito que nasce, morre e renasce das águas, como elas é transitório, carente de virilidade e tem correspondência visceral com os espelhos; vaidoso, através deles distingue-se mais facilmente da coletividade e valoriza o seu eu proeminente; assim Caetano e a tendência moderna individualista.

Longe de esgotar a potencialidade e a repercussão destes mitos na obra de C. Veloso ou no contexto cultural brasileiro dos últimos 30 anos, a metodologia que utilizamos nos serviu apenas como uma forma de aproximação. Restam ainda muitas perguntas quanto à efetividade e o sentido das representações artísticas e culturais veiculadas por este artista e por aqueles mitos, bem como quanto à repercussão desses mitos no momento cultural que enfocamos; para respondê-las, seria necessário estendermos esta nossa pesquisa à mitanálise, que envolve uma metodologia mais

abrangente e demanda outro tanto de esforços e tempo, que já dispendemos até agora.

Por ora, devemos nos satisfazer com a identificação das imagens e símbolos redundantes, antagônicos e complementares da obra de Caetano; imagens e símbolos estes que se constelam em torno dos três arquétipos essenciais (lua, sol e águas) e que constituem os mitemas que, por sua vez, permitiram-nos identificar os mitos que organizam a sua concepção criadora. Dentro das possibilidades múltiplas deste artista e das tendências inauguradas a partir dos anos 60, pudemos identificar temas e valores culturais privilegiados em uma obra artística e em um dado momento histórico-cultural, e que estão em conformidade com uma estruturação sintética imaginária, que reúne e harmoniza elementos contraditórios num todo coerente e orgânico; quanto aos mitos da obra de Caetano serem os mesmos do "momento cultural" que enfocamos, isso só podemos sugerir, a confirmação dos mesmos só será possível por uma outra etapa da mitodologia durandiana, a mitanálise.

ANEXOS

ANEXO 1

MANIFESTO DO MOVIMENTO JÓIA - 1975

respeito contrito á idéia de inspiração. alegria. saber a calma para ir perder a pressa para estar. inspiração quer dizer: todo esforço em direção a esforço nenhum, nenhum esforço em direção a todo esforço em direção a esforço nenhum. todo esforço em direção a nenhum esforço em direção a todo esforço em direção a nenhum. todo esforço em direção a nenhum esforço em direção a todo esforço em direção a nenhum esforço em direção ao todo.

(Fonte: SALOMÃO, 1977:163)

ANEXO 2

MANIFESTO DO MOVIMENTO QUALQUER COISA - 1975

- I nada de novo sob o sol. mas sob o sol.
- II evitar qualquer coisa que não seja qualquer coisa.
- III cantar muito.
- IV soltar os demônios contra o sexo dos anjos.
- V a subliteratura, a subliteratura e a superliteratura. e até mesmo a literatura.
- VI por que não.
- VII jazz carioca. samba paulista. rock baiano. baião mineiro.
- VIII jazz carioca feito por mineiros. samba paulista feito por baianos. baião mineiro feito por cariocas. rock baiano feito por paulistas.
- IX e até mesmo a música, por que não.
- X mas sob o sol.
- XI a década e a eternidade, o século e o momento, o minuto e a história.
- XII exemplos: a obra de jorge mautner. a pessoa de donato. o papo de gil. o significante em maria bethânia. o significado em elis regina. baiano e os novos caetanos etc.
- XIII fama e cama. sempre de novo deitar e criar.
- XIV salvador dali no fantástico.
- XV o show da vida.
- XVI bob dylan live.
- XVII qualquer coisa é radicalmente contra os radicalismos e, paradoxalmente, considera ridículo tal paradoxo. ridiculamente

não vê nenhum paradoxo nisso. decididamente a favor do advérbio de modo.

XVIII a televisão está melhor do que o carnaval. insistir no carnaval.

XIX e de novo sob o sol. e sempre.

(Fonte: SALOMÃO, 1977:165-6)

ANEXO 3

Relação das canções analisadas e que constitui o que denominamos
'a obra de Caetano', com as respectivas datas das gravações:

A filha da Chiquita Bacana - 1977
A grande borboleta - 1977
A little more blue - 1971
A outra banda da terra - 1983
A terceira margem do rio - 1991
A tua presença, Morena - 1970, 1973, 1975
Adeus meu Santo Amaro - 1978
Alegria, alegria - 1967, 1968, 1972, 1975, 1983, 1990
Alguém cantando - 1977
Araçá blue - 1973
Asa - 1975
Atrás do trio elétrico - 1968, 1969, 1972, 1973, 1975, 1977,
1983, 1990
Avarandado - 1967
Ave Maria - 1968
Baby - 1968, 1975, 1983
Beleza pura - 1979, 1985, 1987
Boa palavra - 1966
Boas vindas - 1991
Branquinha - 1989
Cá já - 1978, 1990
Cajuína - 1979
Canto do povo de um lugar - 1975
Cara a cara - 1975, 1977
Cavaleiro - 1965, 1975, 1989
Cavaleiro de Jorge - 1982
Chuva, suor e cerveja - 1972, 1975, 1977
Cinema Olímpia - 1970, 1972
Clara - 1968
Clever boys samba - 1965
Comeu - 1984
Como 2 e 2 - 1970, 1971
Coração vagabundo - 1967, 1975, 1983, 1990
Da maior importância - 1973, 1975
De manhã - 1965
De noite na cama - 1970, 1974
De palavra em palavra - 1973
Deixa sangrar - 1969
Deus e o diabo - 1974, 1977
Diamante verdadeiro - s/d
Dom de iludir - 1986
Domingo - 1967
Drama - 1973
É proibido proibir - 1968, 1975, 1983, 1990
Eclipse oculto - 1983, 1985, 1987, 1990
Ela e eu - 1979
Ela ela - 1991
Ele me deu um beijo na boca - 1982

Enquanto seu lobo não vem - 1968
 Épico - 1973, 1975
 Esse cara - 1972, 1973
 Este amor - 1989
 Etc - 1989
 Eu sou neguinha? - 1987
 Eu te amo - 1976, 1978
 Festa imodesta - 1974, 1975, 1986
 Flor do cerrado - 1974
 Fora da ordem - 1991
 Força estranha - 1983
 Gema - 1981
 Gênesis - 1976, 1982
 Genipapo absoluto - 1989
 Gente - 1977
 Giulietta Masina - 1987
 Gravidade - 1975
 If you hold a stone - 1971
 Irene - 1969, 1973, 1975, 1983
 It's a long way - 1972
 Itapuã - 1991
 Janelas abertas no 2 - 1971, 1972
 Jeito de corpo - 1981
 Jóia - 1975
 José - 1987
 Júlia/Moreno - 1973, 1975
 Lindeza - 1991
 Lindonéia - 1968
 Língua - 1984
 London, London - 1970, 1971, 1975, 1986
 Lost in the paradise - 1969
 Louco por você - 1979
 Love love love - 1978, 1983
 Lua, lua, lua, lua - 1975, 1987
 Lua de São Jorge - 1979, 1983, 1985, 1987, 1990
 Luz do sol - 1982, 1983, 1985, 1990
 Mãe - s/d
 Maria Bethânia - 1971, 1975
 Massa real - s/d
 Menino deus - s/d
 Menino do Rio - 1979, 1983, 1985, 1987
 Meu bem, meu mal - 1982
 Milagres do povo - 1985, 1990
 Minha mulher - 1975
 Minha voz, minha vida - s/d
 Muito - 1978, 1987
 Muito romântico - 1978
 Muitos carnavais - 1977
 Não identificado - 1968, 1969, 1975
 Neide Candolina - 1991
 Neolithic man - 1972
 Nicinha - 1975
 Nine out of ten - 1972, 1984
 Noite de hotel - 1987
 Nosso estranho amor - 1986

Nostalgia - 1972
 Nu com a minha música - 1981
 O bater do tambor - s/d
 O ciúme - 1987
 O conteúdo - 1974
 O cu do mundo - 1991
 O estrangeiro - 1989
 O homem velho - 1984, 1990
 O leãozinho - 1977, 1978, 1985, 1987, 1990
 O nome da cidade - s/d
 O quereres - 1984, 1985, 1986, 1987
 Odara - 1977, 1981, 1985, 1990
 Onde eu nasci passa um rio - 1967
 Oração ao tempo - 1979
 Os argonautas - 1969, 1972
 Os mais doces bárbaros - 1976
 Os meninos dançam - 1979
 Os outros românticos - 1989
 Outras palavras - 1981, 1990
 Outro retrato - 1989
 Paisagem Útil - 1968
 Pecado original - s/d
 Peixe - 1976
 Pelos olhos - 1975
 Peter Gast - 1983
 Piaba - 1977
 Podres poderes - 1984, 1987, 1990
 Qualquer coisa - 1975, 1983, 1985, 1990
 Queda d'água - s/d
 Queixa - 1982, 1985, 1990
 Quem me dera - 1967
 Quero ficar com você - s/d
 Quero ir à Cuba - 1983
 Rai das cores - 1989
 Rapte-me camaleoa - 1981
 Remelexo - 1967
 Salva vida - 1983
 Samba em paz - 1965, 1975, 1989
 Sampa - 1978, 1983, 1985, 1987, 1990
 Santa Clara, padroeira da televisão - 1991
 Saudosismo - 1969, 1990
 Sete mil vezes - 1982
 Shoot me dead - 1971
 Shy moon - 1984, 1990
 Sim, foi você - 1966, 1975, 1989
 Sim/Não - 1981
 Sol negro - 1965, 1989
 Sorvete - 1984
 Superbacana - 1968, 1972, 1975, 1983, 1987, 1990
 Tá combinado - s/d
 Tapete mágico - s/d
 Tem que ser você - 1981
 Tempo de estio - 1978, 1985
 Tenda - s/d
 Terra - 1978, 1981, 1990

The empty boat - 1969
Tigresa - 1977, 1983
Trem das cores - 1982, 1990
Trilhos urbanos - 1979, 1983, 1990
Tropicália - 1968, 1972, 1975, 1983, 1990
Tudo de novo - 1978
Tudo tudo tudo - 1975
Two naira fifty kobo - 1977
Um dia - 1966, 1967
Um frevo novo - 1973, 1977
Um índio - 1976, 1977, 1983
Uns - 1983
Vaca profana - 1986
Vera gata - 1981
Você é linda - 1983, 1985, 1990
Você não entende nada - 1971, 1972, 1975, 1990
You don't know - 1972

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ANDRADE, OSWALD (1970) Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Rio de Janeiro, MEC/Civ. Brasileira.
- BACHELARD, Gaston (1976) A Psicanálise do Fogo. Lisboa, Ed. Cor.
- (1985) O Novo Espírito Científico. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
- (1988) A Dialética da Duração. São Paulo, Ática.
- (1989) A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a Imaginação da Matéria. São Paulo, Martins Fontes.
- (1990) O Ar e os Sonhos: Ensaio sobre a Imaginação do Movimento. São Paulo, Martins Fontes.
- BAIANA, Ana M. (1980) Nada Será como Antes. Rio de Janeiro, Civ. Brasileira.
- BAIANA, A. M.; WISNIK, J. M. e AUTRAN, M (1980) Música Popular. Rio de Janeiro, Europa, Col. Anos 70, nº 1.
- BAKHTIN, M. (1981) Problemas da Poética de Dostoiévski. São Paulo, Forense.
- BARBOSA, Aírton L. (1966) 'Que caminho seguir na música popular brasileira?'. Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, ano I, nº 7, pp. 375-385.
- BENEDICT, Ruth (s/d) Padrões de Cultura. Lisboa, Livros do Brasil.
- BRANDÃO, Junito de S. (1986) Mitologia Grega. Petrópolis, Vozes, v. I, cap. IV, pp. 49-67.
- (1987) Mitologia Grega. Petrópolis, Vozes, v. II, caps. IV e VI, pp. 113-140 e 173-190.
- BRUNEL, P.; PICHOS, Cl.; ROUSSEAU, A. M. (1990) Que é Literatura Comparada? São Paulo/ Curitiba, Perspectiva/ EDUSP/ EUFPR.
- BUARQUE DE HOLANDA, H. e GONÇALVES, M. A. (1985) Cultura e Participação nos Anos 60. São Paulo, Brasiliense.
- BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa (1992) Impressões de Viagem. Rio de Janeiro, Rocco.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sergio (1984) Raízes do Brasil. Rio de Janeiro, José Olympio.
- BURGOS, Jean (1982) Pour une Poétique de l'Imaginaire. Paris, Seuil.

- BURKE, Peter (1989) Cultura Popular na Idade Moderna. São Paulo. Cia das Letras.
- CALDAS, Waldenyr (1985) Iniciação à Música Popular Brasileira. São Paulo, Ática.
- CAMPOS, Augusto de (1986) Balanço da Bossa e Outras Bossas. São Paulo, Perspectiva (1a. ed. 1968).
- CAPRA, Fritjof (1982) O Ponto de Mutação. São Paulo, Cultrix.
- CASSIRER, Ernst (s/d) Antropologia Filosófica. São Paulo, Mestre Jou.
- CASTRO, Ruy (1990) Chega de Saudade. São Paulo, Cia das Letras.
- CAVALIERI, Ruth V. (1984) Cecília Meireles: o Ser e o Tempo na Imagem Repetida. Rio de Janeiro, Adriamê.
- CHACON, Paulo (1985) O que é Rock. São Paulo, Nova Cultural e Brasiliense.
- CHEDIAK, Almir (org.) (1989) Songbook Caetano Veloso. Rio de Janeiro, Lumiar, vs. 1 e 2.
- COSTA MELO, Rita M. (1989) Elomar Figueira Mello: uma Poética do Sertão Baiano. Dissertação apresentada ao Mestrado em Antropologia da UFPE, Recife.
- CREMA, Roberto (1988) Introdução à Visão Holística. Breve Relato de Viagem do Velho ao Novo Paradigma. São Paulo, Summus.
- CRIPPA, Adolpho (1975) Mito e Cultura. São Paulo, Convívio.
- DAGHLIAN, Carlos (org.) (1985) Poesia e Música. São Paulo, Perspectiva.
- DA MATTA, Roberto (1979) Carnavais, Malandros e Heróis. Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- (1991) O que faz o Brasil, Brasil?. Rio de Janeiro, Rocco.
- DINIZ, Júlio C. V. (1987) 'Uns Caetanos'. Dissertação de Mestrado apresentada ao Dpto. de Letras da PUC do Rio de Janeiro.
- DORFLES, G. (s/d) Novos Ritos, Novos Mitos. Lisboa, Ed. 70.
- DURAND, Gilbert (1979) Figures Mythiques et Visages de l'Oeuvre. Paris, Berg International/ L'Ile Verte.
- _____ (1980) L'Âme Tigree. Les pluriels de psyché. Denoel/Gouthier.

- _____ (1982) A Imaginação Simbólica. São Paulo, Cultrix/ EDUSP.
- _____ (1982B) Mito, Símbolo e Mitodologia. Lisboa, Presença.
- _____ (1983) Mito e Sociedade. A Mitânálise e a Sociologia das Profundezas. A Regra do Jogo.
- _____ (1983B) Le Décor Mythique de la Chartreuse de Parme. Paris, Librairie José Corti.
- _____ (1985) 'Sobre a exploração do imaginário. seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, mitânálise e mitocrítica'. Revista da Fac. de Educação. São Paulo, FEUSP, vol. II, no 1/2, jan./dez., pp.243-256.
- (1987) Mitolusismos. Lisboa, Perspectivas e Realidades/ Galeria Gilde.
- _____ (1989) As Estruturas Antropológicas do Imaginário. Lisboa, Editorial Presença.
- DURAND, Yves (1987) 'A formulação experimental do Imaginário e seus modelos'. Revista da Fac. de Educação. São Paulo, USP, 13(2), jul./dez., pp. 133-154.
- _____ (1988) L'Exploration d'Imaginaire. Introduction à la Modélisation des Univers Mythiques. Paris, L'Espace Bleu.
- ELIADE, Mircea (s/d) O Mito do Eterno Retorno. Lisboa, Edições 70.
- _____ (s/d) O Sagrado e o Profano. Lisboa, Livros do Brasil.
- _____ (s/d) Aspectos do Mito. Lisboa, Edições 70.
- _____ (s/d) Mitos, Sonhos e Mistérios. Lisboa, Edições 70.
- _____ (1978) 'Dioniso ou o reencontro das beatitudes'. História das Crenças e das Idéias Religiosas. Rio de Janeiro, Zahar Editores, tomo 1, vol. 2, pp. 199-217.
- FAVARETTO, Celso F. (1979) Tropicália: Alegoria, Alegria. São Paulo, Kairós.
- FICHTE, Hubert (1987) Etnopoesia. Antropologia Poética das Religiões Afro-americanas. São Paulo, Brasiliense.
- FRADE, Cássia e outros (1980) Brasil Festa Popular. Rio de Janeiro, Livroarte.
- FRANCHETTI, Paulo e PÉCORA, Alcyon (org.) (1981) Caetano Veloso. São Paulo, Abril Educação, Col. Literatura Comentada.
- _____ (1990) Caetano Veloso. São Paulo, Nova Cultural, Col. Literatura Comentada.

- FRASSON-MARIN, Aurore (1986) Italo Calvino et l'Imaginaire. Genève-Paris, Editions Slatkine; Centre d'Etudes Franco-Italien, Universités de Turin et de Savoie.
- FRAZER, J. G. (1978) O Ramo de Ouro. São Paulo, Circulo do Livro.
- FREYRE, Gilberto (1973) Além do Apenas Moderno. Rio de Janeiro, José Olympio.
- GEERTZ, Clifford (1978) A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- GÔES, Fred de (org.) (1982) Gilberto Gil. São Paulo, Abril Educação, Col. Literatura Comentada.
- GRIMAL, Pierre (1985) A Mitologia Grega. São Paulo, Brasiliense.
- GUIMARÃES, José U. A. (1989) Vidas Secas. Um Ritual para o Mito da Seca. Maceió, EDICULTE/SECULTE/EDUFAL.
- JACOBI, Jolandi (s/d) Complexo, Arquétipo, Símbolo na Psicologia de C. J. Jung. São Paulo, Cultrix.
- JOACHIM, Sébastien (1991) Poética do Imaginário. Apostila do curso de mesmo nome. Pós-Graduação em Letras/UFPE, Recife.
- JUNG, Carl G. (1977) O Homem e seus Símbolos. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- LAO-TSE (s/d) Tao Te King. São Paulo, Alvorada.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1981) Mito e Significado. Lisboa, Ed. 70.
- (1989) Antropologia Estrutural. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, caps. X e XI.
- LLOSA, Mario V. (1988) O Falador. Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- MACIEL, Luis C. (1987) Anos 60. Porto Alegre, LPM.
- MAURON, Charles (1962) Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel. Introduction à la Psychocritique. Paris, Librairie José Corti, pp. 9-34.
- MEDAGLIA, Júlio (1988) Música Impopular. São Paulo, Global.
- MEDEIROS, Paulo de T. C. (1984) A Aventura da Jovem Guarda. São Paulo, Brasiliense, Col. Tudo é História.
- MEDINA, C. A. (1973) Música Popular e Comunicação. Petrópolis, Vozes.

- MELLO, Josè E. H. (1976) MPB. São Paulo, Melhoramentos/EDUSP.
- MONTEIRO, Irma C. P. (1978) 'Tropicalismo: a arte do encontro, embora haja tanto desencontro por aí...'. Lumen. Revista da Faculdade de Filosofia do Recife.
- MONTEIRO, Lúcia M. O. (1983) Análise litero-musical de um dos aspectos da obra de Caetano Veloso. Dissertação de Mestrado em Comunicação apresentada à coordenação dos Programas de Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ.
- MOTTA, Nelson (1980) Música, Humana Música. Rio de Janeiro, Salamandra.
- MUGGIATI, R. (1983) Rock: o Grito e o Mito. Petrópolis, Vozes.
- (1985) De Elvis à Beatlemania (1954 - 1966). São Paulo, Brasiliense.
- NETO, Torquato (1982) Os Últimos Dias de Paupéria. São Paulo, Ed. Max Limonad Ltda.
- PATAI, Rafael (1974) O Mito e o Homem Moderno. São Paulo, Cultrix.
- PEREIRA, Carlos A. M. (1981) Retrato de Época. Rio de Janeiro, Funarte.
- (1985) O que é Contracultura. São Paulo, Brasiliense, Col. Primeiros Passos.
- PEREIRA, C.A.M. e BUARQUE DE HOLANDA, H. (1980) Patrulhas Ideológicas. São Paulo, Brasiliense.
- REIS, Zulene (1977) O discurso mítico/poético na música popular brasileira. Dissertação de Mestrado apresentada à Coord. de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ.
- RIBEIRO, Santuza C. N. (1988) '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.
- _____ (1992) 'Caetano Veloso: moderno, pós-moderno ou, noutras palavras, muito romântico?'. Comunicações do PPGAS. MN/UFRJ.
- RICOEUR, Paul (s/d) Teoria da Interpretação. Lisboa, Ed. 70 (1ª ed. 1976).
- RISÉRIO, Antonio (1981) Carnaval Ijexá. Salvador, Corrupio.
- ROCHA, Everardo P. G. (s/d) O que é Mito. São Paulo, Brasiliense, 4a. ed., 1a. ed. 1985.

ROCHA PITTA, Daniele P. (org.) (1984) O Imaginário e a Simbologia da Passagem. Recife, Massangana.

_____ (1987) Arte e Simbolismo em Pernambuco. Recife, Fundação Joaquim Nabuco (inédito).

SALOMÃO, Waly (1972) Me segura qu'eu vou dar um troço. Rio de Janeiro, José Alvaro Editor.

----- (org.) (1977) Alegria, Alegria. Rio de Janeiro, Pedra O Ronca.

SANTAELLA, Lúcia (1986) Convergências: Poesia Concreta e Tropicalismo. São Paulo, Nobel.

SANT'ANNA, Affonso R. de (1985) Paródia, Paráfrase e Cia. São Paulo, Ática, Série Princípios.

_____ (1986) Música Popular e Moderna Poesia Brasileira. Petrópolis, Vozes (1a. ed. 1978).

SANTIAGO, Silviano (1978) Uma Literatura nos Trópicos. São Paulo, Perspectiva.

SCHWARZ, R. (1978) O Pai de Família e Outros Ensaios. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

SILVA, Anazildo V. da (1979) 'A Paraliteratura' in Teoria Literária. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

SODRÉ, Muniz (1988) A Verdade Seduzida. Rio de Janeiro, Francisco Alves (2a. ed).

_____ (1988B) A Comunicação do Grotesco. Petrópolis, Vozes (11a ed.).

SOUZA, Ladjane M. F. de (1992) A Conversão da Desordem. Leitura do Imaginário de Poemas de Murilo Mendes. Dissertação de Mestrado em Letras e Linguística da UFPE, Recife.

SOUZA, Târik (1983) O Som Nosso de Cada Dia. Porto Alegre, LPM.

SQUEEF, E. e WISNIK, J. M. (1982) Música. São Paulo, Brasiliense, Col. O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira.

STORR, Anthony (s/d) As Idéias de Jung. São Paulo, Cultrix.

STRONGOLI, Maria T. (1983) Contribuição para o Estudo Profundo das Estruturas Profundas do Imaginário Infantil. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Educação da USP.

SUBIRATS, E. (1986) Da Vanguarda ao Pós-Moderno. São Paulo, Nobel.

SUSSEKIND, F. (1985) Literatura e Vida Literária. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

SUZIGAN, Geraldo (1990) O que é Música Brasileira. São Paulo, Brasiliense, Col. Primeiros Passos.

SUZUKI, Matinas (s/d) A Música. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, Col. Brasil, os anos de autoritarismo.

TELES, Gilberto M. (1986) Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro. Petrópolis, Vozes.

TINHORÃO, José R. (s/d) Música Popular. Rio de Janeiro, JCM (1ª ed. 1966).

----- (1975) Peguesa História da Música Popular. Petrópolis, Vozes.

VASCONCELOS, Gilberto (1977) Música Popular: de olho na fresta. Rio de Janeiro, Graal.

VAZ, G. N. (1988) História da Música Independente. São Paulo, Brasil.

DICIONÁRIOS

ANDRADE, Mário de (1989) Dicionário Musical Brasileiro. B.H., Itatiaia; Brasília, DF, Ministério da Cultura; SP, Instituto de Estudo Brasileiro da USP, EDUSP.

BORBA e GRAÇA (1956) Dicionário de Música. Lisboa, Cosmos.

CÂMARA CASCUDO, L. (1962) Dicionário do Folclore Brasileiro. R.J., INL/MEC.

CHEVALIER e GHEERBRANT (1990) Dicionário dos Símbolos. R.J., José Olympio.

FERREIRA, Aurélio B. de H. (s/d) Novo Dicionário da Língua Portuguesa. R.J., Nova Fronteira (14ª ed.).

GUIMARÃES, Ruth (s/d) Dicionário da Mitologia Grega. S.P., Cultrix.

ISAACS e MARTIN (1985) Dicionário de Música. R.J., Zahar Editores.

NETTO, Antonio et al. (1986) Dicionário de Ciências Sociais. R.J., FGV.

VICTORIA, Luis A. P. (s/d) Dicionário Ilustrado da Mitologia. S.P., Ediouro.

DOAÇÃO
ENTRADA
VALOR
DATA

DOAÇÃO	BC PIU/1993
ENTIDADE.	
VALOR	CR\$ 2,00
DATA	15/09/93

R\$ 30,00

Mello, Glaucia Eoratto Rodrigu
es de

Caetano Veloso um estudo de si
mbolos e mitos

39/M527c

(725BC/93)