

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

Nathalia Guimarães e Sousa

Espaçonaves e guerrilhas: Caetano Veloso como intelectual público e seu delírio tropical sobre o Brasil

Juiz de Fora

2020

Nathalia Guimarães e Sousa

Espaçonaves e Guerrilhas: Caetano Veloso como intelectual público e seu delírio tropical sobre o Brasil

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: História, Cultura e Poder.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Perlatto Bom Jardim

Juiz de Fora

2020

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Sousa, Nathalia Guimarães e.

Espaçonaves e guerrilhas : Caetano Veloso como intelectual público e seu delírio tropical sobre o Brasil / Nathalia Guimarães e Sousa. -- 2020.
106 f.

Orientador: Fernando Perlatto Bom Jardim
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2020.

1. Caetano Veloso. 2. Intelectual Público. 3. Esfera Pública. 4. Intelectuais. 5. Artistas. I. Jardim, Fernando Perlatto Bom, orient. II. Título.

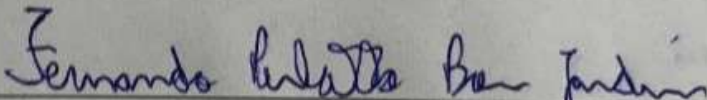
NATHALIA GUIMARÃES E SOUSA

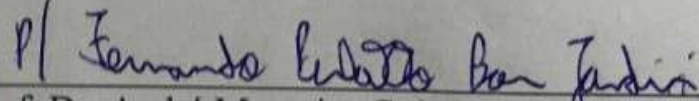
ESPAÇONAVES E GUERRILHAS: Caetano Veloso como intelectual público e seu delírio tropical sobre o Brasil

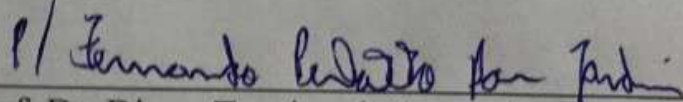
DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de MESTRA EM HISTÓRIA.

Juiz de Fora, 24/08/2020.

Banca Examinadora


Prof. Dr. Fernando Perlatto Bom Jardim - Orientador


Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires (UFJF)


Prof. Dr. Diogo Tourino de Sousa (UFV)

À minha avó Marilda pela criação,
dedicação e amor incondicionais que
ultrapassaram todas as barreiras do
preconceito.

AGRADECIMENTOS

Agradecer. Fala-se muito sobre as inúmeras dificuldades de construir uma pesquisa acadêmica. Sobre as complexidades de manusear fontes, de selecionar e relacionar bibliografias, de constituir objetos, desnudar conclusões para problemáticas, identificar os melhores procedimentos metodológicos e coordenar aspirações e inspirações de escrita. Pouco ou nada se fala em como é difícil escrever, o que geralmente se deixa para realizar por último, os agradecimentos. No meu caso, escrevo essas palavras no meio, justamente por considerar que este pré-texto é tão importante e complicado quanto todas as outras partes dessa pesquisa. Serve também como um momento fundamental para deixar a criatividade fluir solta, mexer com a memória, liberar os afetos. Nesse sentido, relembrar os caminhos traçados para chegar até aqui e evocar as pessoas que estiveram, em maior ou menor grau, presentes durante todo esse processo, faz parte do exercício de compreensão de que uma pesquisa não se faz sozinha. Embora muitas vezes esse movimento seja bastante solitário. Este espaço exclusivo para reconhecer a participação de outros sujeitos e retribuir, em forma de agradecimento, todas essas pessoas, capta a importante dimensão do significado de companheirismo, de força, de amor, de amizade, de família. Gostaria, então, de agradecer ao *Fernando Perlatto* pela orientação, pela disposição, pela dedicação, pela paciência, por todas as conversas, ideias e contribuições fundamentais para que este trabalho pudesse se tornar o que é e principalmente por acreditar. Gostaria também de agradecer ao *André Monteiro* e ao *Diogo Tourino*, membros da banca, pelo tempo que dedicaram à leitura deste trabalho, pelas discussões, considerações e sugestões realizadas na qualificação e as que ainda estão por vir. Agradeço à *Marina*, pelo companheirismo, carinho, cuidado e paciência. Por todas as conversas, debates e ideias que surgiram da convivência e que contribuíram para desencadear novos pensamentos. Agradeço também por estar sempre disposta a desconstruir mundos, reconstruir sonhos e acreditar. Agradeço a ela por me fazer enxergar que a revolução é possível. Por compartilhar a vida e pelo amor, sempre. Agradeço também à minha *mãe Valéria*, por me ensinar a compreender o poder do conhecimento para a transformação, por me orientar a fruir admiração pela palavra, atenção para a leitura e criatividade para a escrita. Agradeço a ela também pelas colaborações diretas neste trabalho lendo, corrigindo e sugerindo debates. Agradeço igualmente pelo apoio de sempre, por acreditar sempre e pelo amor,

sempre. Agradeço à minha *tia Patrícia* por estar sempre disposta. Por ajudar a me criar, por compartilhar a sua casa sempre que precisei, por me influenciar a ser uma pessoa batalhadora e que não desiste nunca de realizar os sonhos, pela ajuda financeira que me permite dar respiros mais longos e pelo amor, sempre. Agradeço à minha *tia Lucila* por ser uma referência. Por me inspirar a ser uma pessoa coerente, séria e justa, por compartilhar o gosto pela literatura, por sempre se entusiasmar com os casos e com as histórias. Agradeço também pela ajuda financeira, que me possibilita correr atrás dos meus sonhos e colher conquistas e pelo amor, sempre. Agradeço ao meu *avô Herculano – em memória –* por me ensinar a ter gosto pela curiosidade, por me conduzir a crescer pesquisando em enciclopédias e dicionários, por me transmitir a paixão pela imagem e pelo som e pelo amor, sempre. Agradeço à *George*, minha gatinha, perfeição da natureza, que foi a maior companheira durante todo esse processo. Por me dar carinho, por me distrair nos momentos mais tensos, pelo aconchego, por me ajudar a ser uma pessoa mais sensível e pelo amor, sempre. Agradeço aos meus colegas de profissão e melhores amigos *Tainá e Tomás*. Presentes desde o início da graduação, contribuíram para o meu crescimento profissional e pessoal. Agradeço a eles por compartilharem os melhores e os piores momentos da vida, por estarem sempre dispostos a ouvir e a falar. Por segurarem as ondas dos desesperos, por sempre me ajudarem a enxergar a tal luz no fim do túnel e por sempre comemorarem as conquistas. Pela amizade e pelo amor, sempre.

Obrigada!

O que talvez tenha dificultado tudo desde sempre é o fato de nunca antes ter havido no Brasil uma figura popular com tanta pinta de intelectual quanto eu. Não sou um mito nacional, na medida que o Pelé o é, na medida em que Roberto Carlos o é. Nem pretendo sê-lo. O minguado mito Caetano Veloso é bem mais uma coisa assim como o mito Glauber Rocha. Mas eu apareço na televisão, um número muito maior de pessoas me conhece de cara e nome, alguns discos meus fizeram sucesso (nunca, contudo, vendi tantos discos quanto, por exemplo, Tim Maia). Como Glauber (mais ou menos involuntariamente) tornei-me uma caricatura de líder intelectual de uma geração. Nada mais. (VELOSO, 2005, p. 116)

RESUMO

Este trabalho visa investigar o lugar de *intelectual público* que Caetano Veloso ocupa no cenário brasileiro. Refletir sobre este local é pensar na trajetória particular de Caetano e de que maneira ele construiu um espaço muito específico como intelectual público ao longo de sua carreira. Tal reflexão nos leva também a pensar sobre o lugar que os músicos da chamada Música Popular Brasileira (MPB) construíram para si na cena pública durante a ditadura civil-militar e após a redemocratização do país. Esta análise se ancorará em uma reflexão sobre as transformações que ocorreram na figura dos “intelectuais” ao longo das últimas décadas no Brasil e seus principais desafios. A busca em percorrer o itinerário de Caetano como intelectual público nesta pesquisa se faz a partir da investigação de sua inscrição em órgãos de imprensa, na publicação de artigos e livros voltados para o grande público e também através de sua música. A partir de textos escritos por Caetano, publicados em jornais e revistas, obras como *O Mundo não é Chato* e *Verdade Tropical*, e da seleção de algumas canções, é possível verificar a inserção de Caetano no debate público revelando temas como cultura, política e sociedade, esquadrinhando, assim, elementos que produzem uma determinada visão sobre diversos assuntos de interesse público.

Palavras-chave: Intelectuais. Artistas. Esfera pública. Caetano Veloso. Intelectual público.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo investigar el lugar de *intelectual público* que ocupa Caetano Veloso en el escenario brasileño. Reflexionar sobre este lugar es pensar en la trayectoria particular de Caetano y en cómo construyó un espacio muy específico como intelectual público a lo largo de su carrera. Tal reflexión también nos lleva a pensar en el lugar que los músicos de la llamada Música Popular Brasileña (MPB) se construyeron en la escena pública durante la dictadura civil-militar y después de la re-democratización del país. Este análisis se basará en una reflexión sobre las transformaciones que se han producido en la figura de los "intelectuales" en las últimas décadas en Brasil y sus principales desafíos. La búsqueda de recorrer el itinerario de Caetano como intelectual público en esta investigación, se basa en la investigación de su registro en organizaciones de prensa, en la publicación de artículos y libros dirigidos al público en general y también a través de su música. Basado en textos escritos por Caetano, publicados en periódicos y revistas, obras como *O Mundo Não é Chato e Verdade Tropical*, y la selección de algunas canciones, es posible verificar la inserción de Caetano en el debate público que revela temas como la cultura, la política y la sociedad, buscando, por lo tanto, elementos que produzcan una cierta visión sobre varias materias de interés público.

Palabras-clave: Intelectuales. Artistas. Esfera pública. Caetano Veloso. Intelectual público.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ALN	Ação Libertadora Nacional
CPC	Centro Popular de Cultura
DEM	Democratas
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
FIC	Festival Internacional da Canção
MAM	Museu de Arte Moderna
MAU	Movimento Artístico Universitário
MEB	Movimento de Educação de Base
MPB	Música Popular Brasileira
MPC	Movimento Popular de Cultura
ONG	Organização Não Governamental
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PDT	Partido Democrático Trabalhista
PSB	Partido Socialista Brasileiro
PSOL	Partido Socialismo e Liberdade
PT	Partido dos Trabalhadores
UDN	União Democrática Nacional
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UNE	União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	INTELECTUAIS E ARTISTAS: INSERÇÃO E PRÁTICA COMO FUNDAMENTOS (RE)INVENTADOS	19
2.1	O horizonte da atuação intelectual na esfera pública	20
2.2	Intelectuais e a MPB no Brasil: cultura e política	28
3	CAETANO VELOSO É APENAS UM MÚSICO POPULAR?	44
3.1	Caetano Veloso e as artes	45
3.2	Caetano Veloso e a universidade	54
3.3	Caetano Veloso e a política	62
4	A MÚSICA COMO FERRAMENTA DISCURSIVA	69
4.1	Alegria, Alegria	71
4.2	Um Índio	74
4.3	Podres Poderes	80
4.4	Fora da Ordem	84
4.5	O Herói	88
4.6	Um Comunista	91
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
	REFERÊNCIAS	100

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa acadêmica, composta por procedimentos científicos, é elementar para a compreensão e a escrita da história, por sua vez, pautada por tensões, disputas e desafios inerentes à construção do conhecimento. Além de sua contribuição para as reflexões e os debates na produção historiográfica, torna-se relevante compartilhar os processos e os caminhos percorridos para a sua elaboração.

A consciência de que a construção de um objeto de estudo se faz a partir de leituras, reflexões, questionamentos e inquietações e de que este objeto torna-se mais nítido através da atividade de pesquisa, levou-me à escolha de um tema que estivesse estreitamente relacionado à minha vivência pessoal, acadêmica e musical. Tal proximidade, em certa medida, incompreensível para o discurso historiográfico que propõe o afastamento do objeto com o intuito de observá-lo com maior perfeição, justifica-se pelo princípio de que a pesquisa acadêmica se configura também como um projeto de vida, intimamente ligados aos anseios e às concepções do historiador. Por isso, parti da aspiração em me debruçar sobre algo que me movia.

Importa salientar que a construção de meu objeto pautou-se por uma ação e reação, um movimento dialético que contribuiu para que um tema um tanto quanto enigmático desse lugar à configuração de um objeto mais factível, o que favoreceu a obediência às características de clareza, coesão, coerência, exequibilidade e objetividade exigidas em uma tarefa de investigação científica.

Antes de ingressar na graduação em História, no ano de 2014, já havia entrado em contato com textos sobre a história da música no Brasil e no mundo. O meu interesse por tal temática perpassa a minha trajetória como estudante de música, que se iniciou aos dez anos de idade e que se estende até os dias de hoje. Na graduação me foi apresentado um leque composto por diferentes linhas interpretativas e perspectivas historiográficas e, a partir daí, passei a buscar estudos no campo da história que tratavam a música tanto como objeto quanto como fonte.

Durante todo o meu percurso na graduação foi possível realizar trabalhos e seminários que olhassem para a história, seja a história das Américas, os acontecimentos contemporâneos ou a ditadura civil-militar brasileira, entre outros, através dos óculos e da escuta da música, contribuindo, assim, para o aprofundamento do meu saber-fazer historiográfico.

Nesse transcurso comecei a construir um levantamento bibliográfico sobre a produção historiográfica da música no Brasil, principalmente no que tange ao período da ditadura civil-militar, momento que explorei com maior afinco devido a um trabalho apresentado para a disciplina de Brasil República III, no qual expus, juntamente com o grupo formado para tal atividade, as principais conexões entre cultura e política através de discos de vinil.

Levando em consideração esse levantamento, pude identificar possíveis caminhos ainda pouco explorados pela historiografia que me levaram a produzir um projeto de monografia para a conclusão do curso. O interesse também girava em torno das discussões, em tempos atuais, a respeito da ditadura e a premência em observar discursos que se referem à liberdade, apresentando uma certa fragilidade democrática, e o recrudescimento de posturas conservadoras frente a uma acepção alicerçada em uma pseudo-cientificidade em que as fobias, terminologia extraída de preceitos médicos, naturaliza as violências, não somente simbólicas, mas que expõe as mazelas de uma sociedade do terceiro milênio que ainda vivencia o ideal higienista proposto no século XIX.

Foi nesse contexto que, estabelecendo possíveis conexões entre presente/passado, uma personalidade me chamou mais atenção por sua irreverência, pelo aprofundamento dos debates que travava, pela polêmica e por elementos que, em sua canção, eram considerados inovadores na Música Popular Brasileira. Caetano Veloso foi o cantor e compositor analisado em minha monografia de conclusão de curso. Nela, pude começar a esboçar as possíveis relações entre História e Música, revelar um pouco dos caminhos em que se cruzam Cultura e Política e, por fim, analisar a canção “Tropicália”, presente no primeiro LP solo de Caetano, lançado em 1968.

Tendo como recorte temporal a ditadura civil-militar, perpassei pelo momento em que Caetano Veloso estava inserido no movimento tropicalista, o início de sua carreira e os desdobramentos de seu exílio em Londres. Suas primeiras apresentações nos festivais da canção, recheadas paradoxalmente de vaias e aplausos, as guitarras elétricas e a influência dos Beatles, na contramão do que vinha se fazendo em música no país, marcaram o início de uma trajetória repleta de polêmicas.

Acompanhado de Gilberto Gil, inauguravam um movimento de vanguarda, expondo a novidade através das letras e arranjos da canção. Além da música, a

postura que adotavam nos palcos, as roupas que usavam, os comportamentos de uma juventude inspirada no movimento hippie, traduziam e representavam um discurso que nos auxilia a compreender o contexto ditatorial brasileiro.

Na canção “Tropicália”, em meio a contrastes, dicotomias e contradições, um dos principais elementos que emergiu da investigação dessa canção foi o esboço de uma determinada visão que Caetano tinha sobre o Brasil. A partir do jogo entre atraso e progresso, arcaico e moderno, centro e periferia, interior e litoral, passeando pelo Brasil cinematograficamente, como se estivesse com uma câmera na mão, Caetano apresenta, em uma síntese antropofágica, a diversidade e os símbolos que compõem o nosso país. Importa destacar que “Tropicália” foi lançada em um momento em que a ditadura civil-militar ganhava proporções cada vez maiores no que diz respeito ao tripé vigilância-repressão-censura a partir da promulgação do Ato Institucional de número 5.

Por razões de ordem metodológica, foi possível examinar uma única música de Caetano, devido à complexidade em esmiuçar todos os elementos contidos na canção, sejam eles poéticos e musicais. Ou seja, a letra, a melodia, a harmonia, os instrumentos, o ritmo, a interpretação e as intertextualidades presentes na canção, que fizeram parte da análise.

Paralelamente ao desenvolvimento desse trabalho de conclusão de curso, o projeto para a seleção do mestrado estava sendo construído. Em um primeiro momento, as questões relacionadas ao discurso político presente nas canções de Caetano, produzidas e lançadas no período da ditadura civil-militar e os elementos da antropofagia modernista que o influenciaram, faziam parte do eixo central de análise da proposta de pesquisa.

No entanto, durante o primeiro ano do mestrado, ao me dedicar a novas leituras e ao ter contato com textos escritos por Caetano Veloso, publicados em jornais e revistas e a obra *Verdade Tropical*, fui levada a reestruturar a pesquisa colocando em foco a postura não convencional de Caetano nos diferentes lugares no horizonte do panorama brasileiro.

Vale destacar que inúmeras pesquisas foram desenvolvidas situando o cantor e compositor como objeto de investigação, o que contribuiu para a constituição de uma historiografia própria do artista. Os aspectos de sua música, poesia, estética, posicionamentos, além de contextualizações sobre o período no qual a sua produção se insere, fazem parte de um mosaico “caetanesco” constituído por profissionais de

diferentes campos do conhecimento, a saber: historiadores, musicólogos, sociólogos, entre outros.

O historiador Marcos Napolitano destaca alguns aspectos do compositor, principalmente no momento em que estava inserido no movimento tropicalista, refletindo sobre as principais inspirações no momento de sua criação e sobre a repercussão de tal grupo na sociedade. Napolitano leva em consideração a relação com o contexto histórico no qual estavam inscritos, ressaltando as inovações trazidas pelo grupo, em aspectos ligados às letras das canções e à estética do som. Embora o movimento tropicalista apresentasse certa amplitude nas formas com as quais se consolidou, Napolitano acredita que foi através da música que o movimento ganhou maior repercussão e destaca o embate ocorrido na época entre os tropicalistas x corrente nacional-popular. (NAPOLITANO, 2014)

Marcelo Ridenti, por sua vez, vai ao encontro às análises de Napolitano, enfatizando, primordialmente, as relações entre o contexto histórico e as artes, entre cultura e política, entre tropicália e revolução sexual, entre vida pública e vida privada, tomando como eixo central o conceito de “romantismo revolucionário”, cunhado por Michael Löwy e Robert Sayre (1995). O sociólogo dá destaque para o movimento tropicalista apresentando as diferentes manifestações artísticas que compunham o movimento, estabelecendo conexões a respeito de temas como a contracultura, a liberdade sexual, as drogas e as disputas que se deram entre tropicalistas e nacionalistas. Aponta também para a relevância de Caetano na criação do movimento entre os anos 1967/1968, evidenciando suas contribuições inventivas e sincréticas. (RIDENTI, 2017)

A partir de “Arestas Insuspeitadas”, Guilherme Wisnik explica Caetano, numa edição da “Folha Explica”, a partir de seu exílio. Capta elementos tropicalistas, no entanto parte de um ponto que podemos chamar de pós-tropicalista e elabora análises musicológicas de algumas canções que fizeram história na carreira de Caetano. Wisnik passeia pela discografia de Caetano selecionando canções com as quais é possível extrair as principais características do compositor, seja como amante da palavra, seja através de referências que o compõem, e ainda revelar elementos que constituem a identidade brasileira. (WISNIK, 2005)

Luiz Tatit chega a ser bastante específico em sua análise sobre Caetano Veloso e sua “disforia da cristalização”, pontua as escolhas de Caetano pela modernidade internacional do rock dos Beatles, Stones e Hendrix, os avanços tecnológicos e as

dicções de compositores brasileiros como Vicente Celestino, Carmem Miranda, Araci de Almeida, entre outros. Parte para uma análise minuciosa da canção “Sampa”, após revelar características que considera imanentes a Caetano como: “Decididamente, Caetano sempre preferiu a independência (/poder não fazer/) à liberdade (/poder fazer/)”. (TATIT, 2012, p. 264)

Já Ivo Lucchesi e Gilda Korff Dieguez, dedicam uma obra inteira a Caetano, perpassando por toda sua carreira até 1993, ano em que ele excursionou com Gilberto Gil na turnê Tropicália 2. Lucchesi e Dieguez estabelecem uma análise detalhada das letras de algumas canções, também com o intuito de revelar características imanentes do ser Caetano. A ênfase desse trabalho recai sobre o plano da linguagem poética de Caetano, ressaltando suas qualidades e sua irreverência. (LUCCHESI, I.; DIEGUEZ, G. K., 1993)

Dessa forma, esta pesquisa visa preencher algumas lacunas na historiografia da música e de Caetano Veloso na medida em que grande parte do que já foi produzido recai, especialmente, sobre o período da ditadura civil-militar e o movimento tropicalista. Essas análises são exemplares das relações que podem ser subtraídas entre cultura, política, música e sociedade. Outras, ainda, abordam o momento pós-tropicália e a reabertura política, mas focam na produção musical de Caetano em minuciosas análises, muitas vezes, musicológicas, deixando o contexto como pano de fundo da história.

Caetano é movimento, desorganizado, ambivalente, contrastante, inesperado e contraditório. Assim, na tentativa de encontrar uma singularidade de intelectual público em meio à pluralidade caetanesca, sem reduzir os seus vários eus, a reconstituição de seus passos, de suas palavras e de sua música é fundamental para a retomada de um discurso que expõe determinada visão da sociedade.

Sendo assim, a substancial particularidade que irá nortear esta pesquisa e que orienta toda a análise é: *o lugar de intelectual público que Caetano Veloso ocupa no cenário brasileiro*. Conseqüentemente, busco pensar em sua trajetória particular e de que maneira edificou um espaço muito específico como intelectual público ao longo de sua carreira. O cantor e compositor se insere nesse contexto na medida em que toda a sua trajetória foi fortemente marcada por posicionamentos polêmicos sobre diversos temas públicos, delineando uma série de elementos que desencadeiam em uma atuação participativa na cena pública.

O intuito de investigar o lugar de Caetano Veloso como intelectual público circunscreve a necessidade de se repensar o papel do intelectual na cena pública, uma vez que se constituem como atores fundamentais para estabelecer um diálogo público mais qualificado sobre temáticas que concernem a toda a sociedade.

As fontes levantadas para esta pesquisa – canções; textos publicados em diferentes plataformas: jornais, revistas, encarte e contracapa de discos, releases de discos, apresentações e prefácios de livros, almanaques e conferências; a obra *Verdade Tropical* (1997) – ao se entrecruzarem e em diálogo constante com a bibliografia, indicaram a concepção de uma narrativa própria do cantor e compositor a qual analisarei adiante.

Refletir sobre esta questão é também pensar sobre o lugar que os músicos da chamada Música Popular Brasileira (MPB) construíram para si na cena pública durante a ditadura civil-militar e após a redemocratização do país. Como desdobramento, procuro verificar a inserção de Caetano no debate público revelando temas como cultura, política e música popular, esquadrihando, assim, elementos que produzem uma determinada visão de Brasil. Como pano de fundo, podemos perceber também como se deram e ainda se dão as transformações na Música Popular Brasileira.

Assim, nesta pesquisa, busca-se analisar a trajetória de Caetano como intelectual público a partir da investigação de sua inscrição em órgãos de imprensa e na publicação de artigos e livros voltados para o grande público. Esta análise se ancorará em uma reflexão sobre as transformações que ocorreram na figura dos “intelectuais” ao longo das últimas décadas no Brasil. Nesse sentido, busca-se demonstrar nesta pesquisa o horizonte da atuação intelectual na esfera pública, ou seja, de que maneira os intelectuais ocuparam os espaços públicos para difundir suas ideias e seus projetos, estabelecendo as transformações que ocorreram nesse universo com o contexto histórico.

Uma parte desta pesquisa também está dedicada à análise de uma seleção de músicas do cantor e compositor, com o intuito de desvendar elementos de sua formação como intelectual público e de que maneira ele os apresenta em sua canção. A utilização da música como ferramenta discursiva corrobora com a ocupação e participação de Caetano no cenário público, uma vez que a música se constitui como um elemento especial para difundir ideias e formar opiniões.

O intuito em selecionar algumas canções se configura como ferramenta para refletir sobre a visão de Brasil que Caetano elabora ao longo de sua carreira. Nesse sentido, este trabalho não tem a pretensão de analisar a totalidade de sua obra, visto que se tornaria um empreendimento amplo e impossível para uma dissertação de mestrado. A seleção, por esse ângulo, foi indispensável e estratégica, ademais, cabe aqui salientar que as canções selecionadas não são necessariamente as mais significativas de sua obra.

Tal itinerário discursivo, localizado no tempo e no espaço, estabelece conexões que objetivam engendrar o espectro identitário de Caetano como um pensador brasileiro alicerçado em três eixos centrais: as relações que Caetano estabelece com outras artes para além da música; o diálogo com os setores externos ao mundo das artes propriamente ditos, e mais especialmente, em relação às universidades; e por fim, seus posicionamentos sobre a política brasileira, prenhe de figuras de linguagem paradoxais, expressas em suas músicas e textos diversos.

Para tanto, essa pesquisa se estrutura da seguinte forma: capítulo 1 – *Intelectuais e artistas: inserção e prática como fundamentos (re)inventados*, dividido em dois subtópicos – *O horizonte da atuação intelectual na esfera pública* e *Intelectuais e a MPB no Brasil: cultura e política*. Este capítulo visa investigar as transformações que ocorreram no cenário público intelectual, bem como analisar a produção historiográfica sobre a Música Popular Brasileira e explorar o lugar público construído pelo artista da MPB no contexto da ditadura civil-militar e no pós-redemocratização. A MPB assumiu no Brasil um lugar muito particular na cena nacional e muitos dos seus músicos se colocaram como porta-vozes de determinadas agendas e temas; capítulo 2 – *Caetano Veloso é apenas um músico popular?*, dividido em três subtópicos – *Caetano Veloso e as artes*, *Caetano Veloso e a universidade* e *Caetano Veloso e a política*, que tem o intuito de investigar o lugar que Caetano Veloso ocupa no cenário brasileiro a partir da sua relação com outras artes para além da música, seja com as artes plásticas, a poesia e o cinema. Objetiva-se também pensar substantivamente sobre debates significativos travados entre Caetano e intelectuais inseridos no meio universitário, além de esquadrihar as principais discussões levantadas por Caetano acerca da política brasileira; capítulo 3 – *A música como ferramenta discursiva*, dividido em seis subtópicos – *Alegria*, *Alegria*, *Um Índio*, *Podres Poderes*, *Fora da Ordem*, *O Herói* e *Um Comunista*, no qual apresento análises sobre algumas canções do cantor e compositor com a finalidade de desvendar diferentes

temas de interesse público, de que maneira Caetano expõe sua visão de Brasil e seus posicionamentos através da música.

2 INTELECTUAIS E ARTISTAS: INSERÇÃO E PRÁTICA COMO FUNDAMENTOS (RE)INVENTADOS

O panorama geral da inscrição de intelectuais na esfera pública, bem como a participação de artistas e músicos na cena pública a partir da ditadura civil-militar, são os focos de análise deste capítulo. Retomar a trajetória desses atores contribui com as análises a fim de perscrutar suas atuações e seus posicionamentos, com o propósito de identificar as transformações que se deram no panorama social, intelectual e artístico brasileiro ao longo das últimas décadas. Ao fim e ao cabo, refletir sobre esse cenário nos provoca também a instigar novas formas de pensar a ordem atual de ser, estar e agir no mundo.

Nesse sentido, a história dos sujeitos aqui tratada neste capítulo é “objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio” (BENJAMIN, 1994, p. 229), mas sim aquele preenchido pelo tempo-agora. Tal trabalho de rememoração demanda uma atenção imperativa ao presente, principalmente se considerarmos as estranhas insurgências do passado – tal como as manifestações em prol à ditadura e intervenção militar, discursos que homenageiam torturadores, entre outros – no presente. Aqui, não se trata somente de não esquecer do passado, mas principalmente agir sobre o presente assim como nos lembra Marc Bloch: “a história serve à ação”. (BLOCH apud SCHWARCZ, 2001, p. 10)

Perceber as continuidades e descontinuidades, as permanências e rupturas, leva-nos a estabelecer critérios de investigação que são, por sua vez, pautadas em análises bibliográficas e historiográficas referentes ao papel dos intelectuais e artistas na vida pública. O levantamento de diversos estudos sobre o tema possibilitou a constituição de reflexões, argumentos e considerações próprias que desencadeiam perspectivas de exploração de problemáticas sobre o tempo presente.

O intelectual, o artista e o artista-intelectual possuem hoje novos desafios, principalmente se considerarmos o surgimento de ferramentas como as mídias sociais, por exemplo, marcados pelo relativismo cultural. A participação desses atores nesses novos espaços se impõe deterministicamente, uma vez que possuem um papel público fundamental a desempenhar, seja no entendimento de problemas relevantes, seja na construção de alternativas que contribuam para acelerar o processo de democratização política e social. O “tribunal do feicebuqui”, como diria Tom Zé, vem estabelecendo novas disputas no que concerne a posicionamentos e proposições sobre temáticas públicas que dizem respeito à toda a sociedade.

2.1 O HORIZONTE DA ATUAÇÃO INTELECTUAL NA ESFERA PÚBLICA

Inicialmente é importante ressaltar que diversos estudos se dedicaram a pensar a intelectualidade, principalmente no que tange às suas características e a sua ocupação na sociedade. Tais reflexões perpassam o horizonte da atuação intelectual na esfera pública, sua estreita relação com a política e o amplo destaque assumido na construção das nações.

O sociólogo Marcelo Ridenti (2017) apresenta o conceito de intelectualidade advindo da noção constituída por Michael Löwy (1979) e que nos auxilia a compreender e identificar quem são, ou quais tipos de pessoas, compõem esse grupo social:

“categoria social definida por seu papel ideológico: eles são os *produtores diretos* da esfera ideológica, os *criadores de produtos ideológico-culturais*”, o que engloba “escritores, artistas, poetas, filósofos, sábios, pesquisadores, publicistas, teólogos, certos tipos de jornalistas, certos tipos de professores e estudantes etc.” (LÖWY, 1979 apud RIDENTI, 2017, p. 164)

Isto quer dizer que o intelectual deve ser um sujeito intimamente ligado a noções ideológicas que, sob uma concepção crítica, funciona como uma ferramenta de dominação e de convencimento de forma determinada, ou até numa perspectiva mais neutra, no que diz respeito às visões de mundo que orientam as ações sociais. Segundo Löwy, determinados grupos poderiam ser considerados como intelectuais caso estabelecessem “produtos ideológicos-culturais”. (apud RIDENTI, 2017, p. 164)

O debate também recai sobre o termo “intelectual público”, nos quais diferentes estudos buscaram identificar as particularidades e definir as propriedades que os compõem. O conceito destacado por Fernando Perlatto (2015), definido por Richard Posner (2001), atribui o significado de que os intelectuais públicos são:

aqueles homens de letras – sejam eles vinculados ou não à universidade –, que escrevem ou se pronunciam – a partir da publicação de livros, artigos em revistas e jornais, palestras e leituras públicas, no rádio ou na televisão – sobre assuntos de interesse público, direcionando seus respectivos discursos para uma audiência mais ampla, composta não somente por acadêmicos ou especialistas na temática abordada, mas para um “público geral”. (PERLATTO, 2015, p. 131)

Com o intuito de derrubar estereótipos e categorias redutoras que limitam o pensamento humano e a comunicação, buscando a liberdade e o conhecimento, Edward Said destaca as tarefas fundamentais do intelectual público. Através da arte

de representar, o intelectual público confere sentido escrevendo, falando, ensinando ou aparecendo nos meios de comunicação de forma precisa, acessível e econômica. Para Edward Said (2005, p. 22), os intelectuais “têm de ser indivíduos completos, dotados de personalidade poderosa e, sobretudo, têm de estar num estado de quase permanente oposição ao *status quo*”.

Sendo assim, destaca Edward Said (2005):

quero insistir no fato de o intelectual ser um indivíduo com um papel público na sociedade, que não pode ser reduzido simplesmente a um profissional sem rosto, um membro competente de uma classe, que só quer cuidar de suas coisas e de seus interesses. A questão central para mim, penso, é o fato de o intelectual ser um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público. (SAID, 2005, p. 25)

Francisco Oliveira (2006) apresenta uma discussão sobre os projetos de nação, a sociedade e o Brasil interpelados pelos intelectuais nas últimas décadas. Segundo o autor, no Brasil os intelectuais assumiram um lugar de destaque em que o Estado e as instituições, no século XX, tiveram como principais agentes os “autoritários clássicos”. A *intelligentsia* marxista chegou tardiamente no país. A convergência entre trabalhadores e intelectuais encontrou no Partido Comunista Brasileiro o principal *locus* que unia teoria e prática. A reunião de grandes intelectuais militantes influenciou diretamente tanto a cultura brasileira quanto a formação de políticas públicas e estatais. (OLIVEIRA, 2006)

Com o surgimento do Partido dos Trabalhadores, o pensamento crítico ao capitalismo também se fazia valer na união entre trabalhadores, intelectuais e Comunidades Eclesiais de Base. No entanto, com a chegada ao poder, o PT deixa de lado suas elaborações críticas e passa a fazer parte de um segmento ligado ao conservadorismo. Nesse sentido, o “pensamento único” configura a produção intelectual no país e decreta uma “evidente vitória ideológica da direita”. (OLIVEIRA, 2006)

A íntima relação entre a intelectualidade e a política é apontada por Francisco Oliveira levando em consideração as experiências europeias, a excepcionalidade russa e, de forma pormenorizada, o caso brasileiro. Na busca em fomentar os processos identitários nacionais, os intelectuais participam de maneira ativa e sua intervenção remonta aos tempos do período colonial. (OLIVEIRA, 2006)

Maria Alice Rezende de Carvalho (2007) destaca o projeto político do governo ao organizar agências intelectuais sob o controle do império e em compromisso com o passado, como parte de uma estratégia dedicada à ampliação da esfera estatal. Constituíam-se, assim, durante todo o século XIX, a criação de Academias e Institutos como locais de inserção e formação de intelectuais e concepções ideológicas, contribuindo com o processo de centralização do poder. Carvalho (2007) evidencia ainda a dimensão pública concedida à *intelligentsia* pelo império.

O fato é que, tomando a organização dos intelectuais para si, como elemento constitutivo do seu poder, a monarquia brasileira conferiu dimensão pública à atividade intelectual, e essa será a marca de origem da moderna inteligência no país. Instituições como a Academia Científica do Rio de Janeiro, precursora desse formato organizacional e devotada a estudos práticos de agricultura, ainda no contexto colonial (1772-1779); a Real Academia Militar e o Real Gabinete de Mineralogia do Rio de Janeiro, ambos de 1810, o último criado especificamente para abrigar a Coleção Werner, trazida para o Rio de Janeiro por D. João VI; o Museu Nacional, instituição de pesquisa em ciências naturais, notadamente a mineralogia e a geologia, e antecessora, nesse sentido, da Escola Politécnica e da Escola de Minas de Ouro Preto, ambas criadas na década de 1870; a Academia Imperial de Belas Artes, resultado da Missão Francesa de 1816; o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838), esteio da ideologia nacional no século XIX; a Academia Imperial de Medicina e a Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, essa última aplicada, desde 1887, ao desenvolvimento de pesquisas contra a varíola; o Instituto dos Advogados Brasileiros (1843); a Sociedade de Geografia; o Clube de Engenharia, criado em 1880 e tomado, juntamente com a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, um polo de coordenação política e intelectual do estrato de engenheiros; a Associação de Homens de Letras e o Colégio Pedro II, dentre tantas outras, ilustram o modo dominante de organização da vida intelectual em terras brasileiras. (CARVALHO, 2007, p. 19-20)

Posteriormente observa-se uma participação ativa dos intelectuais também na constituição da república e na modernização do país. Se a inteligência no período imperial estava ligada à política e à institucionalização dos meios de poder, no período republicano esse grupo se volta à sociedade, mais especificamente para “as relações mediadas pelo mercado e para os padrões de diferenciação social que operam na estruturação da ordem moderna”, nos moldes capitalistas. (CARVALHO, 2007, p. 20)

Desprovidos de uma centralidade monárquica conferida à atividade intelectual, a *intelligentsia* brasileira se ligava à política de outras maneiras. Destaca-se a inscrição desses atores como políticos ativos, embrenhados de ideologias conservadoras, autoritárias e antidemocráticas. (OLIVEIRA, 2006)

Sobre a modernização conservadora brasileira Francisco Oliveira (2006) destaca:

Em causa, a modernização do Estado brasileiro, que terá nos pensadores chamados autoritários, Oliveira Vianna, Alberto Torres e Francisco Campos, os elaboradores de um paradigma de interpretação da formação da nação classicamente autoritário, cujas ressonâncias ainda se ouvem no senso comum sobre o homem brasileiro e a sociedade que ele construiu. Tais pensadores foram políticos ativos, intervindo na construção de instituições republicanas, propondo em geral modelos antidemocráticos. Foram, por exemplo, os grandes redatores da legislação do trabalho e das leis de exceção que Vargas adotará na transição econômica. Se suas chaves eram nitidamente autoritárias, não eram, entretanto, anacrônicas, pois o que tematizavam e procuravam corrigir era o nanismo do Estado brasileiro, diante de uma economia que se tornava crescentemente mercantil, com instituições fracas que, para eles, representavam o risco da anarquia clânica. (OLIVEIRA, 2006, s/p)

Novas perspectivas foram abertas após a Revolução de 1930, trazendo para o centro do debate o reconhecimento do nosso legado ibérico, negro e indígena, proporcionadas por Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior, todos atuantes em partidos políticos. Gilberto Freyre no Partido Socialista Brasileiro e União Democrática Nacional, Sérgio Buarque de Holanda no Partido Socialista Brasileiro e Caio Prado Júnior no Partido Comunista, evidenciando a importância assumida pelas Ciências Sociais na construção de projetos de nação. (OLIVEIRA, 2006)

Fernando Perlatto (2008) também aponta para a concentração da ação intelectual na construção da nacionalidade brasileira. Os intelectuais participaram ativamente da modernização do país em que “esse estrato da intelectualidade foi mobilizado e chamado para o interior do Estado” entre os anos 1920 a 1940. Perlatto destaca ainda que uma parcela da intelectualidade atuava significativamente na contramão do ideal conservador de modernização. (PERLATTO, 2008, p. 216)

A partir dos anos 1950 e 1960 parte da intelectualidade confirmava a proporção pública de sua ação, identificada por Perlatto (2008), a partir da criação de órgãos e instituições voltadas para a concentração de intelectuais que utilizavam esse espaço como o *lòcus* de debates e ideias políticas, sociais, econômicas e culturais, angariando projetos pautados em “uma ideologia desenvolvimentista identificada com os anseios populares”. (PERLATTO, 2008, p. 217)

Além do ISEB, outras instituições e movimentos – como o Centro Popular de Cultura Brasileira (CPC-UNE), o Movimento de Cultura

Popular (MPC), incentivado por Paulo Freire, o Movimento de Educação de Base (MEB) e o PCB (Partido Comunista Brasileiro) – atuaram no intuito de transformar a sociedade através da intervenção da “ideologia”. (PERLATTO, 2008, p. 217)

Durante os anos 1960 a 1980, com a chegada da ditadura civil-militar, o governo estabeleceu conexões com intelectuais economistas, que, por sua vez, estavam ligados à pauta conservadora e repressiva do Estado. O governo militar se desvinculou de uma boa parte dos intelectuais, relegando-os a um lugar marginalizado, passando a operar frontalmente como um grupo estruturado de oposição. (CARVALHO, 2007)

Contra o golpe de 1964 e o aparato autoritário e repressivo do Estado, os intelectuais se engajaram em lutas que buscavam reorganizar a sociedade, tornando-se militantes, organizados principalmente em grupos clandestinos, em prol de um ideal emancipador. Nesse momento, com o fechamento de canais de representação política, via-se uma articulação íntima entre a intelectualidade e os artistas, organizando protestos contra a ditadura. (RIDENTI, 2017)

Paradoxalmente, ao mesmo tempo que a ditadura perseguia os intelectuais que se manifestavam abertamente contra ela, ocasionando em prisões, mortes, exílio e tortura, o governo deu lugar aos intelectuais e artistas a partir de um esforço modernizador, em prol de um desenvolvimento capitalista, nas áreas de comunicação e cultura. Proporcionado por tal profissionalização, os intelectuais valeram-se da legitimidade institucional para, em comprometimento com a democratização, criticar o regime militar. (RIDENTI, 2017)

As grandes redes de TV, em especial a Globo, surgiram com programação em âmbito nacional, estimuladas pela criação da Embratel, do Ministério das Comunicações e de outros investimentos governamentais em telecomunicações, que buscavam a integração e a segurança do território brasileiro. Ganhavam vulto diversas instituições estatais de incremento à cultura, como a Embrafilme, o Instituto Nacional do Livro, o Serviço Nacional de Teatro, a Funarte e o Conselho Federal de Cultura. À sombra de apoios do Estado, floresceu também a iniciativa privada: criou-se uma indústria cultural, não só televisiva, mas também fonográfica, editorial (de livros, revistas, jornais, fascículos e outros produtos comercializáveis até em bancas de jornal), de agências de publicidade etc. Tornou-se comum, por exemplo, o emprego de artistas (cineastas, poetas, músicos, atores, artistas gráficos e plásticos) e intelectuais (sociólogos, psicólogos e outros cientistas sociais) nas agências de publicidade, que cresceram em ritmo alucinante a partir dos anos 1970, quando o governo também passou a ser um dos principais anunciantes na

florescente indústria dos meios de comunicação de massa. (RIDENTI, 2017, p. 155)

A vida intelectual a partir dos anos 1980 apresentou transformações no que diz respeito à sua atuação e inserção na esfera pública. Maria Alice de Rezende Carvalho (2007) destaca três variáveis características da transformação desse cenário: 1) favorecidos pela renovação universitária em 1970, o acesso de jovens nesta instituição se deu de forma massificada; 2) a institucionalização e expansão da universidade a partir dos programas de pós-graduação e pesquisa; 3) a emergência de novos atores, do “liberalismo histórico de São Paulo” e do “novo sindicalismo do ABC”. (CARVALHO, 2007)

Com a ampliação das universidades, os anos 1980 e 1990 foram marcados pelo desenvolvimento das ciências sociais. A causa desse desenvolvimento estava não mais relacionada a demandas estatais, mas sim ligada ao processo de avanço do “mercado universitário”, passando a se tornar um dos principais lugares de organização intelectual, aumentando consideravelmente a produção científica. (CARVALHO, 2007)

Fernando Perlatto (2015), ao se debruçar sobre o tema dos intelectuais, constata transformações consideráveis nas características que os compõem e no cenário público nas últimas décadas. De acordo com o autor, tais modificações estão relacionadas ao controle da mídia sobre o tempo e os temas públicos de maior relevância; ao surgimento de novos especialistas com intervenções supostamente “neutras” e “técnicas”; e/ou pela especialização e ampliação do número de universidades e pós-graduações das quais, supostamente, contribuíram para a redução da dimensão pública da atividade intelectual.

Nesse sentido, o papel que a mídia ocupou, e ainda ocupa, no cenário público, moldou a forma como as informações são transmitidas. O controle sobre o tempo acaba por restringir os espaços de reflexão, uma vez que a mídia angaria o poder, além do tempo, sobre os temas a serem apresentados e discutidos nesse espaço. Tal domínio impede que temas relevantes possam ser tratados de forma pormenorizada e aprofundada, ocasionando na redução da importância dos intelectuais frente a uma aceção deliberante dos meios de comunicação. (PERLATTO, 2015)

Outro ponto levantado por Perlatto (2015) a ser considerado diz respeito ao que Marilena Chauí chamou de “especialistas competentes”. Tais especialistas

intervinham com seus discursos estritamente “técnicos” e “neutros”, de maneira que as expressões utilizadas se apresentavam de forma ininteligível com uma linguagem praticamente incompreensível e inacessível para a maioria da sociedade. (PERLATTO, 2015)

O recuo da cidadania e a despolitização produzem a substituição do intelectual engajado pela figura do *especialista competente*, cujo suposto saber lhe confere o poder para, em todas as esferas da vida social, dizer aos demais o que devem pensar, sentir, fazer e esperar. A crítica ao existente é silenciada pela proliferação ideológica dos receituários para viver bem. (CHAUÍ, 2006, s/p)

Por último, mas não menos importante, Fernando Perlatto (2015) destaca as mudanças na estrutura e na burocratização das universidades, em especial, os processos de especialização intensificados nos últimos anos. Decorrente da dinâmica e da lógica de mercado capitalista absorvidas pela academia, a produtividade passou a tomar conta da agenda da atividade intelectual. Nesse sentido, a avalanche de atividades a serem desempenhadas no interior das universidades no que diz respeito às ações ligadas à administração, gestão, entre outros, além da exigência em aumentar consideravelmente a quantidade da produção acadêmica, passaram a ser responsáveis pelo enfraquecimento da extensão pública da prática intelectual. Uma vez embrenhados e reféns dessa profusão de obrigatorialidades, baseadas em exigências mercadológicas, os intelectuais inseridos nessas agências carecem de tempo para participar e atuar na esfera pública. (PERLATTO, 2015)

No entanto, diferentemente de um suposto “declínio” (POSNER apud PERLATTO, 2015) ou “silêncio” (NOVAES apud PERLATTO, 2015) dos intelectuais, dos quais outros estudos apontam, podemos refletir, na verdade, sobre uma real transformação da figura clássica do intelectual que indica para novas formas de inscrição e intervenção na esfera pública. A participação dos intelectuais passa a superar hábitos e identidades tradicionais, associando-se a novas formas de intervenção, construindo novas redes e grupos que buscam abordar questões sociais mais amplas, unindo saberes específicos, atividades sociais e gestões públicas. (PERLATTO, 2015)

Sendo assim, o reconhecimento sobre as transformações na forma de inscrição dos intelectuais na vida pública pressupõe, ao contrário de seu afastamento, o esforço em encontrar novos espaços de participação, a fim de possibilitar reflexões públicas mais qualificadas ao compor um amplo movimento que os une a grupos e

organizações distintas. Nesse sentido, a *intelligentsia* passa a atuar consideravelmente, não sem dilemas e desafios, na academia, em institutos, em partidos políticos e até no aparelho estatal, formulando e disputando projetos sobre o futuro da nação. (PERLATTO, 2015)

Segundo Perlatto (2008), novos espaços de atuação que tenham uma dimensão pública e democrática, como é o caso das ONGs e da internet, por exemplo, em especial as redes sociais, podem contribuir e possibilitar uma maior democratização da informação.

O avanço dos poderes midiáticos tem promovido transformações substanciais na esfera pública e na figura do intelectual. A construção de uma nova esfera pública passa pela criação de espaços que permitam que todos tenham iguais condições de interferir e decidir sobre os rumos da sociedade. Nesse sentido, é importante que se discuta acerca da democratização dos meios de comunicação, medida esta complexa, mas que pode contribuir significativamente para a revalorização da figura do intelectual. Uma esfera pública verdadeiramente democrática pressupõe meios de comunicação democráticos, não monopolizados e submetidos aos imperativos do mercado. Do ponto de vista republicano, é fundamental a existência de uma esfera pública democrática, de modo a estimular o debate e a reflexão em torno de questões públicas, que dizem respeito a toda Cidade, abrindo novas possibilidades para uma inserção mais proveitosa da intelectualidade enquanto figura importante no processo de democratização da sociedade. (PERLATTO, 2008, p. 228)

Cabe aqui destacar a premência de plataformas como o *YouTube*, o *Instagram* e o *Twitter*, por exemplo, na contemporaneidade, que se transformaram em espaços públicos de difusão de narrativas e ideias, viabilizando a participação de diferentes atores na cena pública. O surgimento desses novos espaços contribui para que, além de diferentes, novas vozes apareçam, participem e se expressem, atingindo públicos diversos. Novas no sentido de pessoas mais jovens, que vêm ocupando esses espaços, enriquecendo o debate e esquadrihando um espectro de temas e problematizações que têm sido cada vez mais urgentes para essa geração. A multiplicidade de narrativas existentes, produzidas por esses atores e sujeitos da história, vem contribuindo com alterações que tornam, por exemplo, as narrativas resultantes da pesquisa acadêmica mais compreensíveis e acessíveis, compondo o cenário público contemporâneo.

A utilização do ciberespaço por esses novos atores contribui com a pluralidade de discursos e permite que vozes antes silenciadas pela esfera pública seletiva se apropriem desse lugar, atingindo novos públicos, uma vez que se constituem como

atores fundamentais para estabelecer um diálogo público mais qualificado sobre temáticas que concernem a toda a sociedade. Principalmente se considerarmos a emergência de uma diversidade de visões de mundo e de relatos de experiências, valorizando o registro da heterogeneidade do vivido, em detrimento de uma homogeneidade que usualmente simplifica e distorce o mundo real, os movimentos e os conflitos da história, caracterizando um espaço de convite para o diálogo, trocas e pluralidade de sentidos sob múltiplas possibilidades.

Sem desconsiderar em absoluto a enorme desigualdade ainda existente no país no que concerne às possibilidades de se ter acesso a diversas formas de manifestações intelectuais, é factível dizer que, se antes, a sua fruição ficava reduzida a círculos muito restritos, a internet tem aberto novas possibilidades de se conhecer a produção intelectual, que em outro momento teriam enormes dificuldades de transitar pela esfera pública tradicional.

A relevância da inserção dos intelectuais nos mais diferentes espaços públicos contribui para o debate e a reflexão de questões públicas que dizem respeito a toda a sociedade e, sua atuação, como conclui Perlatto (2008), ao contrário de se destacar ou substituir os demais setores da sociedade civil, perpassa pelo trabalho coletivo, sem hierarquização, com o intuito de construir uma sociedade, para dizer o mínimo, emancipada.

2.2 INTELECTUAIS E A MPB NO BRASIL: CULTURA E POLÍTICA

O alinhamento e a confluência entre a dimensão política e cultural no período da ditadura civil-militar brasileira possibilitaram a organização da sociedade como um todo e, particularmente, da classe artística e intelectual, na busca do reconhecimento de um sentimento, de uma prática e de uma representação participativa na contestação ao *status quo* vigente. Tem como corolário uma das formas de resistência e engajamento político, derivado de manifestações artísticas, seja através do teatro, do cinema, das artes plásticas e da música, essencialmente.

A politização crítica de artistas e intelectuais se deu devido à necessidade de reagir contra o investimento do Estado ditatorial em um modelo de modernização pautado na ordem e no progresso. A valorização de artistas e intelectuais em um modelo que propunha a volta ao passado, às raízes populares, para construir um futuro através de uma identidade “genuinamente brasileira”, nos moldes do *romantismo revolucionário*, como ressalta Ridenti (2017), fez parte de um ideário no

qual seria capaz, (re)descobrir caminhos para o engajamento artístico com o povo e de que maneira poderia acessar esse povo na construção de uma “autêntica” cultura nacional.

A arte se constituía, assim, em um instrumento potente para atingir a população e veicular ideologias, baseadas na chave da denúncia de um sistema autoritário e repressivo. A música, assim como qualquer outra manifestação artística, é fruto da experiência e da construção humana e, de acordo com seu contexto de produção, também é capaz de expressar e revelar características intrínsecas às sociedades, contribuindo, assim, para a compreensão da História.

Neste sentido, o presente subcapítulo visa analisar a produção historiográfica sobre a Música Popular Brasileira e investigar o lugar público construído pelo artista da MPB no Brasil no contexto da ditadura civil-militar e no pós-redemocratização. A MPB assumiu um lugar muito particular na cena nacional e muitos dos seus músicos se colocaram como porta-vozes de determinadas agendas e temas.

O descontentamento com o abuso do poder gerava transformações no processo de politização dos sujeitos, marcando um forte engajamento na vida política e social, pública e privada, principalmente entre os intelectuais. (RIDENTI, 2017)

A aliança entre intelectuais, artistas e o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE – União Nacional dos Estudantes –, surgido em 1961, correspondia à formação de um grupo de pessoas declaradamente comprometidas com uma cultura política de esquerda. O objetivo fundamental era desenvolver uma arte engajada ligada diretamente às classes populares, com uma atitude conscientizadora e revolucionária. Assim, a encenação de peças nas portas das fábricas, favelas e sindicatos, a publicação de cadernos de poesia comercializados a preços populares e a realização de filmes independentes contribuíam com o contato direto entre arte e massas. (BRANDÃO; DUARTE, 1990)

O direcionamento do artista politizado, revolucionário e conseqüentemente mais atuante, base do Manifesto do CPC, visava a conscientização para a emancipação da nação. Isso não significava que todos os estudantes e artistas que se articularam em torno dessa proposta eram comunistas, embora o Partido Comunista Brasileiro (PCB) também se ligasse a esse movimento de certa forma.

Segundo Marcos Napolitano:

O ponto comum entre eles era a defesa do nacional-popular, expressão que designava, ao mesmo tempo, uma cultura política e

uma política cultural das esquerdas, cujo sentido poderia ser traduzido na busca da expressão simbólica da nacionalidade, que não deveria ser reduzida ao regional folclorizado (que representava uma parte da nação), nem aos padrões universais da cultura humanista – como na cultura das elites burguesas, por exemplo. (NAPOLITANO, 2014, p. 37)

A consciência de que o artista-intelectual engajado deveria utilizar a sua arte como um veículo ideológico, deixando de priorizar a qualidade estética de sua obra, foi a pauta de direcionamento do Manifesto do CPC em busca de facilitar a comunicação com as massas. Ou seja, priorizava-se a adaptação da arte aos símbolos e critérios das classes populares, essencialmente camponesas e operárias, herdeiras da “genuína identidade nacional”. No entanto, os preceitos de tal Manifesto, esteticamente, pouco influenciaram as artes, funcionando mais como uma proposta de discussão e atitude do artista.

A transformação da Bossa Nova em uma arte mais participativa entoava os caminhos para a canção de protesto consolidada na década de 1960 e que tinha como principais porta-vozes Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré e outros. Assim, esse tipo de música com o objetivo de carregar uma mensagem mais politizada expunha uma profusão de temas como “a romantização da solidariedade popular; a crença no poder da canção e do ato de cantar para mudar o mundo; a denúncia e o lamento de um presente opressivo; a crença na esperança do futuro libertador” (NAPOLITANO, 2014, p. 43). Foi dessa vertente que se originou o que posteriormente passou a ser conhecido como corrente nacional-popular da MPB.

A música erudita, assim como a popular, também passava por transformações. Na busca por encontrar um novo significado para o “nacionalismo”, a partir do experimentalismo de vanguarda, esquadrihava novas combinações harmônicas, timbrísticas e efeitos sonoros, como fez o Grupo Música Nova, surgido em 1961. Os princípios do grupo giravam em torno da aproximação dos meios de comunicação de massa globalizados, retomando experiências musicais mais contemporâneas, focado na interação com outras linguagens artísticas e com segmentos mais criativos da MPB, como os tropicalistas a partir de 1967. (NAPOLITANO, 2014)

O desenvolvimento irrefreado do capitalismo no Brasil, do qual se serviram os grandes empresários e os latifundiários, ligados ainda ao capital estrangeiro apoiado por um plano de modernização nacional, irrompeu com as bases de esquerda que até

então sustentavam o governo de João Goulart, expandindo o avanço das Forças Armadas e dos tecnocratas ao poder.

Com o golpe de 1964 o regime civil-militar passou a dissolver e perseguir políticos, sindicalistas, estudantes e qualquer indivíduo que estivesse minimamente ligado a organizações populares de esquerda, restando a via da militância cultural de artistas e intelectuais. Ainda que sob vigilância, o grupo artístico e intelectual gozava de relativa liberdade para criar e se expressar. Estimulados pela crise da criação artística engajada de protesto, abriu-se para um debate mais aberto sobre a derrota de 1964. Parte desse cenário se justifica pela ausência das classes mais baixas, perseguidas pelo regime, restando ao artista cantar para a classe média. (NAPOLITANO, 2014)

Nesse sentido, a classe artística-intelectual ganhava um novo espaço de destaque na cena pública do país como agente contestador do regime, outrora ocupada por outros setores da sociedade. O fervor artístico e cultural do período entre 1964 e 1968 foi o resultado da ressignificação de sua atuação que, na contramão da estratégia do regime, mobilizava gradativamente a classe média, o movimento estudantil e a guerrilha em curso.

A esquerda, forçada pela nova conjuntura, inverteu a “equação” político-cultural proposta pelo Manifesto do CPC, que subordinava a consciência social (a elaboração cultural, a ideologia) ao ser social (as determinações materiais e de classe social). A consciência social se transformava em prioridade na luta contra o regime, na medida em que o fim da política econômica nacionalista e o autoritarismo político implantado colocavam em xeque as posições tradicionais da esquerda. A cultura passou a ser supervalorizada, até porque, bem ou mal, era um dos únicos espaços de atuação da esquerda politicamente derrotada. (NAPOLITANO, 2014, p. 49)

Em 1964, a presença cultural de esquerda permaneceu ativa e cresceria cada vez mais. Segundo Roberto Schwarz (1992, p. 62) “apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural de esquerda no país” e tal realidade poderia ser observada nos teatros e livrarias cheias.

Inicialmente, se os grupos ligados diretamente à produção ideológica, em especial aqueles ligados à intelectualidade socialista, foram poupados pelo governo, aqueles que estavam em contato direto com as classes mais populares, tais como operários, camponeses, marinheiros e soldados, foram presos e torturados. Rompia-se diretamente com as pontes que ligavam os movimentos culturais às massas. (SCHWARZ, 1992)

Amofinados com sua impotência, os estudantes organizados clandestinamente e a intelectualidade de esquerda continuavam produzindo, estudando, ensinando, contribuindo, assim, para a criação de novas propostas, ainda que no núcleo da pequena burguesia. A constituição de uma massa politicamente “perigosa” se engendrava no incômodo com a passividade em relação ao golpe de 1964, se fortificando com a práxis intensificadora da inventividade no meio cultural. (SCHWARZ, 1992)

Movidos pelo interesse ideológico e/ou estético, o cinema, a música, o teatro, as artes plásticas, a literatura se entrecruzavam, promovendo o intercâmbio entre diversos artistas de diferentes segmentos, nutrindo-se reciprocamente da mesma concepção social e socializante. (SANT’ANNA, 2004)

O tema do nacionalismo, que propunha uma linguagem anti-imperialista ganhou amplo destaque nesse período. A principal característica do nacional-popular é a busca pela representação dos problemas sociais e políticos do Brasil através da arte engajada. Resgatar o que o Brasil tem de mais “puro” e “original”, negando essencialmente qualquer coisa que vinha de fora, se constituía no objetivo dos nacionalistas em forjar o espectro de nossa brasilidade. Reconduzia-se, assim, o dilema da identidade nacional e política e a ruptura com o subdesenvolvimento. A rebeldia e o espírito revolucionário estavam na ordem do dia e constituíam uma nova identidade para a juventude. (RIDENTI, 2017)

Para Marcelo Ridenti (2017), a juventude brasileira típica dos anos 1960 lembrava o conceito, cunhado por Michael Löwy e Robert Sayre (1995), de *romantismo revolucionário*. Esse conceito tinha como pressuposto a valorização de uma ação capaz de modificar a história com a finalidade de criar o homem novo.

De acordo com Ridenti:

o modelo para esse homem novo estaria no passado, na idealização do autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista, o que permitiria uma alternativa de modernização que não implicasse a desumanização, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro. São exemplos no âmbito das artes: o indígena exaltado no romance *Quarup*, de Antonio Callado (1967); a comunidade negra celebrada no filme *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues (1963), e na peça *Arena conta Zumbi*, de Boal e Guarnieri (1965); os camponeses no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (1963) etc. Em suma, buscava-se no passado uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada, no limite, socialista. (RIDENTI, 2007, p. 135-136)

Como forma de reação ao golpe, o teatro foi uma das primeiras manifestações artísticas que propôs a estreita relação entre a política e a cultura. O Teatro de Arena, o Teatro Oficina e o Teatro Opinião buscavam a renovação, a nacionalização e a popularização da dramaturgia brasileira.

O show *Opinião*, homônimo do grupo que o apresentou, foi o primeiro marco cultural de esquerda depois do golpe de 1964. Nele, havia um hibridismo entre teatro e música, com personagens que representavam diferentes setores da sociedade na confluência entre a tríade da menina de classe média (Nara Leão), do sambista do morro (Zé Kéti) e do camponês nordestino (João do Vale). Juntos, representavam e apresentavam a resistência contra a ditadura, influenciando outras manifestações artísticas. Tal aliança social esboçava os preceitos do Manifesto do CPC ao articular música, poesia e teatro, resultando na mais simples forma popular de comunicação, denunciando o autoritarismo do regime civil-militar e contribuindo para a construção da resistência no país. (NAPOLITANO, 2014)

A reestruturação da dramaturgia nacional também ficava a cargo do Arena que, conduzido por Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Juca de Oliveira, Paulo José e Flávio Império, promoveu uma relação intrínseca entre a arte e os movimentos populares. Levavam para os palcos temas do cotidiano, sobre os trabalhadores, os retirantes nordestinos, entre outros, refletindo, assim, sobre a conjuntura política, econômica, social e cultural, tornando-se um dos bastiões da resistência, pontapé inicial de um teatro participante e “genuinamente brasileiro”. (RIDENTI, 2017)

Acabaram configurando um espaço cultural que aglutinou uma parcela da sociedade na resistência ao golpe: o “jovem intelectualizado de classe média” e construiu uma comunidade de valores que reforçava, simbolicamente, sua vontade de resistir. Eram uma espécie de vitória simbólica sobre os novos donos do poder, desafiando as interdições e a repressão policial. (NAPOLITANO, 2014, p. 53)

O Teatro Oficina também se destacava na representação da peça de Oswald de Andrade, *O rei da vela*, passando a estimular e influenciar diretamente na produção de outros artistas como Hélio Oiticica, Caetano Veloso e Glauber Rocha. Sob direção de José Celso Martinez Corrêa, o Oficina esbanjava brasilidade, através de preceitos antropofágicos, numa linguagem irreverente e debochada, levantava a crítica à corrente nacional-popular e propunha fazer com que o seu público se reconhecesse como classe média, reconhecesse seus privilégios e se mobilizasse. Posteriormente outra montagem de sucesso, *Roda Viva*, escrita por Chico Buarque, foi recriada por

José Celso e ia ao encontro dessa nova onda de superpolitização das artes. (RIDENTI, 2017)

Ainda no campo das artes, o Cinema Novo também se realçava através das produções de Glauber Rocha, Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Luiz Carlos Barreto, entre outros cineastas. Nessa esfera, os artistas também buscavam uma forma de representar o homem simples, o “verdadeiro” povo brasileiro e, inspirados na *nouvelle vague* francesa e no neorealismo italiano, produziam filmes com uma estética própria, representando o mundo rural, do trabalhador nordestino, da fome e das favelas cariocas. (NAPOLITANO, 2014)

Iniciado no início dos anos 1960 e indo até 1967, o Cinema Novo defendia a produção de filmes independentes, de baixo custo, despojados, abordando temas que tinham o intuito de chocar o público médio e os estrangeiros. Essa nova estética de não romantização dos personagens, mostrando a realidade brasileira nua e crua, com cenários naturais e linguagem fácil, marcava a nova perspectiva de um cinema que somava na arte engajada brasileira. (NAPOLITANO, 2014)

Paralelamente, a poesia concretista dos irmãos Haroldo de Campos e Augusto de Campos e também de Décio Pignatari usava e abusava da palavra, fragmentando-a, decompondo-a em signos e colocando-a numa perspectiva visual, geométrica, numa síntese de brasilidade e tendências internacionais, incorporando a linguagem publicitária e industrial. (NAPOLITANO, 2014)

Mas foi através da música que a conexão entre arte e política ganhou mais expressão. Os musicais na televisão, representados pela união entre MPB e TV e os festivais da canção, contribuíram com o programa da esquerda difundindo a canção por todos os cantos e ampliando o seu público. (NAPOLITANO, 2014)

A potencialidade da música, em especial a MPB, no que diz respeito à sua eficiência na comunicação, é indicativa da forte presença de tal expressão artística no cotidiano das pessoas. Ao constatarmos o desenvolvimento científico-tecnológico e considerarmos que vivemos num contexto marcado pelo advento da sociedade globalizada, podemos pensar que os efeitos produzidos por tais acontecimentos nos fornecem elementos para identificar a ampliação do acesso e do consumo da música, favorecendo a caracterização da sociedade contemporânea como uma sociedade que ouve.

A música apresenta uma linguagem própria, repercute uma determinada visão de mundo e permite deslindar relações sociopolíticas pelo poder de comunicação que

lhe é peculiar, em especial, considerando sua forma de produção, difusão e circulação, num momento em que os meios de comunicação de massa se consolidam. (NAPOLITANO, 2014)

Em um contexto de ditadura civil-militar, em um país em que a maioria da população era composta de analfabetos e que as discussões concebidas nas universidades não chegavam nas massas, a música e a explosão de festivais da canção contribuíam com o programa da esquerda de difundir a canção por todos os cantos, constituindo-se, assim, numa fórmula cada vez mais eficaz na diluição de formas e mensagens que buscavam afirmar a nacionalidade e reivindicar pela liberdade. (NAPOLITANO, 2014)

Líderes de audiência e destinados a públicos diferentes, os programas o *Fino da Bossa*, com Elis Regina e Jair Rodrigues, o *Bossaude*, com Eliseth Cardoso e Ciro Monteiro, e o *Jovem Guarda*, com Roberto Carlos, Wanderléia e Erasmo Carlos, consolidavam uma nova onda na moderna indústria cultural brasileira. (RIDENTI, 2014)

O “ciclo dos festivais”, como destaca Solano Ribeiro (2003), teve início em 1965 em sua primeira edição na TV Excelsior e se estendeu até o ano de 1972 com o VII FIC – Festival Internacional da Canção, na TV Globo. O projeto fez surgir uma interação entre preceitos estéticos, políticos, econômicos e de comportamento, transformando a sociedade como um todo, em especial, a classe média intelectualizada. Assim, os festivais de música se transformaram numa verdadeira vitrine para a MPB que, através do aparato tecnológico da televisão, invadiram as casas dos brasileiros, divulgando novas experiências e consagrando a “Era dos Festivais”.

A resistência cultural ao regime e a discussão dos problemas nacionais passaram a tomar conta dos festivais através da canção. Nos festivais, um conjunto de músicas inéditas eram apresentadas e público e júri escolhiam a melhor canção, o melhor intérprete, entre outros prêmios disputados entre os finalistas. Valorizava-se, em grande medida, os elementos nacionais e populares que consagravam o nacional-popular com músicas engajadas de protesto, agradando a opinião pública. (CAMPOS, 2012)

Vale destacar que os festivais eram promovidos por emissoras de TV que buscavam a solidificação na indústria cultural nos moldes capitalistas. Tais festivais não correspondiam com seu objetivo inicial de incentivar e valorizar a música popular

brasileira independente e possibilitar que compositores amadores e desconhecidos do público tivessem representatividade. O que se veiculava eram valores já conhecidos, típicos da MPB nacionalista, de compositores célebres e profissionais que se beneficiavam de contratos e do mercado de discos. (CAMPOS, 2012)

Porém, independentemente disso, os festivais se tornaram febre no Brasil e consagraram canções que conseguiram consolidar a imagem do país. As músicas *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, interpretada por Elis Regina, levou o primeiro lugar no I Festival de Música Popular Brasileira; *Porta-Estandarte*, de Geraldo Vandré e Fernando Lona, ficou em primeiro lugar no Festival Nacional de Música Popular Brasileira; *A Banda*, de Chico Buarque, e *Disparada*, de Geraldo Vandré e Teo de Barros, dividiram o primeiro lugar no II Festival de Música Popular Brasileira; no III Festival de Música Popular Brasileira, o primeiro lugar ficou para *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinam, o segundo lugar para *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, interpretado por Gil e Os Mutantes, em terceiro lugar, *Roda Viva*, de Chico Buarque e em quarto lugar, *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso; no III Festival Internacional da Canção, o primeiro lugar foi de *Sabiá*, de Chico Buarque, e o segundo lugar, *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré.

Essas músicas ficaram extremamente conhecidas e mobilizaram um enorme público, que decorava suas letras, torcia, aplaudia e vaiava os artistas que subiam aos palcos para defendê-las. A música atingiu o seu auge do poder de comunicação e, com a contribuição da consolidação da TV como um dos principais veículos de massa, promoveu a síntese entre arte, vida e política mais bem-acabada da história. Como nos lembra Marcos Napolitano (2014, p. 73), “antes de ser reflexo, a cultura era uma espécie de cimento que reforçava identidades e valores político-sociais que informavam aquela geração”.

Na contramão da realidade política no país, o ano de 1967 foi marcante para a arte engajada de protesto, atingindo seu auge de popularidade. A sensação era de que o Brasil havia se transfigurado à esquerda, propagandeado na televisão, no cinema, na música e no teatro. Paradoxalmente, os artistas-intelectuais ganhavam renome e espaço na mídia, ao mesmo tempo em que se distanciavam do contato direto com as classes populares. Elis Regina, Edu Lobo e Chico Buarque estavam entre os artistas mais reconhecidos. (NAPOLITANO, 2014)

Edu Lobo e Chico Buarque passavam por um processo de resignificação em suas composições e performances. Edu expressava sua inquietude com a realidade

do momento através de “Ponteio” e Chico rompia com a imagem de bom moço em uma autocrítica através de “Roda Viva”.

Mas foi a explosão de “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, no ano de 1967, que escandalizou a MPB e inaugurou um movimento expondo a novidade através do moderno das letras e arranjos das canções. Retomar os valores arcaicos não significava voltar-se para trás, mas sim dar um passo à frente, em direção ao novo, ao experimental, criticamente ao rumo que a música popular brasileira vinha tomando.

A Tropicália, representada principalmente por Caetano Veloso e Gilberto Gil, surgia como uma nova linguagem, inaugurada no fim da década de 1960, propondo recriar a arte e a cultura brasileira, a partir de uma síntese que consistia em “uma verdadeira força na cultura popular e uma fonte contínua de inspiração para diversas gerações de artistas, escritores e músicos”. (BASUALDO, 2007, p. 9)

Tal manifestação cultural tinha como corolário aspirações de uma antropofagia *à la* Oswald de Andrade com seu “Manifesto de 1928”: devorar elementos arcaicos de nossa brasilidade, influências estrangeiras, até então criticadas fortemente pela corrente nacional-popular e elementos da cultura rural, nordestina, somados à urbanização moderna das grandes cidades; mastigar e regurgitar algo novo.

A inserção da guitarra elétrica na música popular, em meio a passeatas, protestos e censura, foi tida como a principal característica que diferenciava a Tropicália do que já era comum aos ouvidos dos nacionalistas. Acompanhados de Os Mutantes e dos Beat Boys, Gil e Caetano triunfaram sob vaias, apoiados ainda na erudição de Rogério Duprat, através de montagens que revelavam closes – O sorvete é morango, é vermelho / Ôi girando e a rosa, é vermelha / Ôi girando, girando, é vermelha – ou uma “letra-câmera-na-mão”, ao modo Godard – por entre fotos e nomes / sem livros e sem fuzil – por que não? (CAMPOS, 2012)

De acordo com Augusto de Campos:

Caetano Veloso e Gilberto Gil, com Alegria, Alegria e Domingo no Parque, se propuseram, oswaldianamente, “deglutir” o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas. (CAMPOS, 2012, p. 152)

Assim, o movimento tropicalista ia tomando forma, bebendo em fontes internacionais, seja na *pop art* e no rock britânico, seja na Coca-Cola e em Brigitte Bardot, comendo na brasilidade do céu de Santo Amaro, do iê iê iê e, principalmente, da bossa de João. A união entre os tropicalistas e o grupo Música Nova fundindo erudito e popular, com arranjos e a utilização de instrumentos da música clássica, denunciava o caráter de vanguarda desse movimento. (FAVARETTO, 2007)

O disco-manifesto *Tropicália ou Panis et circensis*, concebido por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes, Tom Zé, Torquato Neto, Capinan e Rogério Duprat, em perspectiva crítica sobre o nosso processo cultural, constitui uma visão sobre a nossa identidade, ocupa um cenário distinto na sociedade capitalista de consumo, os moldes conservadores e tradicionais da família e o regime autoritário com sua miragem de modernização. O álbum traz a síntese do tropicalismo, seja pelo interesse pelas novas informações culturais, seja pela busca de uma concepção latino-americana mais autêntica. (OLIVEIRA, 2010)

Tal projeto cultural e ideológico abarcava não só a música, mas também outras artes, como o grupo do Cinema Novo de Glauber Rocha, as artes plásticas de Hélio Oiticica e Lygia Clark e o teatro de José Celso Martinez Corrêa. Alegoricamente, o tropicalismo exibia a crítica supostamente desatenta, o deboche, a psicodelia nas cores e nos sons, os arcaísmos brasileiros.

Procurando articular uma nova linguagem da canção a partir da tradição da música popular brasileira e dos elementos que a modernidade fornecia, o trabalho dos tropicalistas configurou-se como uma desarticulação das ideologias que, nas diversas áreas artísticas, visavam a interpretar a realidade nacional sendo objeto de análises variadas – musical, literária, sociológica, política. Ao participar de um dos períodos mais criativos da sociedade, os tropicalistas assumiam as contradições da modernização, sem escamotear as ambiguidades implícitas em qualquer tomada de posição. (FAVARETTO, 2007, p. 25)

Em meados dos anos 1968/1969 a MPB estava propriamente consolidada no panorama musical, estabelecendo um sistema de criação, produção e consumo, como destaca Marcos Napolitano (2014).

Contudo, o sistema ditatorial brasileiro interferia diretamente nesse processo de articulação da cultura, na qual também requer um olhar mais complexificado. Sua agenda pautada na repressão buscava, na promulgação dos Atos Institucionais, o arcabouço legal para a institucionalização e legitimação da violência. Com isso, a censura cerceava e controlava a produção artística e cultural através do

Departamento de Censura e Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal, ligado ao Ministério da Justiça e os serviços de inteligência como as Forças Armadas e o Serviço Nacional de Informações. Assim, as obras eram proibidas ou solicitava-se uma modificação nas partes que os censores consideravam uma ameaça ao seu governo, consolidando um sistema pautado na vigilância e na punição.

Com a instituição do AI-5, a fase mais obscura e repressora do regime, a censura e a repressão tomaram conta do panorama político-cultural e obrigaram a classe artística a adotar uma postura mais subliminar em suas mensagens, às vezes com vínculos políticos menos explícitos, ou através de um tipo de manifestação mais autônoma, organizado na clandestinidade e inspirados na contracultura. Com essa perseguição, muitos artistas e intelectuais foram presos, torturados e obrigados a deixarem o país. (FICO, 2017)

Como ressalta Carlos Fico:

Livros, jornais, teatro, música e cinema sempre foram atividades visadas pelos mandantes do momento e, muitas vezes, tratadas como simples rotina policial, pois as prerrogativas de censura de diversões públicas sempre foram dadas aos governos de maneira explícita, legalizadamente. (FICO, 2017, p. 187-188)

Isso não quer dizer que antes do AI-5 não havia censura, perseguição, violência e opressão. No início do golpe, a ditadura ainda tentava camuflar o seu propósito e reprimia os setores mais pobres da população, em especial os trabalhadores, apostando no silenciamento imaneente dessa classe.

Artistas e intelectuais de grande relevância cultural e política não se encontravam mais no país: Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Glauber Rocha, Augusto Boal, Paulo Freire, Darcy Ribeiro foram perseguidos, alguns presos, e mandados para o exílio ou se autoexilaram.

Vale lembrar também que os setores conservadores não foram os únicos a instituírem o processo de repressão contra a cultura. A patrulha de coibição à esquerda estigmatizava determinados grupos de alienados, pois, para eles, a arte deveria estar a serviço unicamente para a resistência, o protesto e o engajamento, ou seja, a arte militante. Outros grupos, como os tropicalistas, por exemplo, que buscavam uma forma diferente de expressão contra o sistema, sofreram um enorme cerceamento de ambos os lados.

Já em meados dos anos 1969/1970, contraditoriamente, o sistema ditatorial brasileiro passava a apostar fortemente e incentivar financeiramente os meios de

comunicação e a cultura. A ampliação do sistema da cultura e a consolidação de uma indústria cultural eram favoráveis à lógica capitalista, cumprindo, assim, com a agenda dos militares. Para tanto, o Estado, ao mesmo tempo em que se colocava como opressor da cultura, investia maciçamente nesse aparato como um mecanismo para se aproximar de determinados setores da sociedade. Concomitantemente, a sociedade se valia da cultura patrocinada pelo Estado para resistir. (NAPOLITANO, 2014)

A indústria cultural passou a controlar o processo de produção e circulação da canção e a MPB, ao passo que se constituía como uma esfera pública de oposição ao regime, também se tornava eixo do novo sistema de produção e consumo de música no país. (NAPOLITANO, 2014)

Com o bloqueio e a crise do projeto da arte revolucionária e a crescente articulação no país de uma cultura organizada para o consumo, a cultura jovem dos anos 60 chegava ao final da década enfrentando novas questões. Se a manutenção de uma produção cultural mobilizada pela ideia da Revolução, tal como fora equacionada até 64, revelava-se improvável e cada vez mais “fora de lugar”, a participação na indústria cultural, por seu turno, mostrava-se problemática e até mesmo identificada com uma espécie de “traição” à ética empenhada pela intelectualidade. (HOLLANDA; GONÇALVES, 1982, p. 66)

O regime civil-militar investia cada vez mais no sustentáculo da classe média, forjando o crescimento econômico e fomentando o consumo como estratégia estruturante na manutenção do *status quo* vigente. Tornava-se necessária, assim, a criação de alternativas para novos espaços e estilos de contestação. A construção desse novo mercado cultural, desvinculado das empresas, encontrou, nas universidades, um campo de circulação e fomento das artes “marginais”, produzidas de forma artesanal e independente.

Em grande medida, para os artistas que permaneceram no país, o MAU – Movimento Artístico Universitário – foi o circuito que ainda permitia o contato entre artistas e público. Elis Regina, Taiguara, Gonzaguinha e Ivan Lins faziam parte do time de artistas que se apresentavam nos campi universitários. (NAPOLITANO, 2014)

Com um mercado em grande expansão, a indústria cultural passou a concentrar-se na *black music*, nas músicas compostas em inglês por brasileiros, no “sambão joia” dos Originais do Samba, Benito di Paula, entre outros, e nos sambas de Martinho da Vila, Paulinho da Viola e Clara Nunes. O hiato da MPB engajada só teve fim com a volta de seus artistas mais conhecidos do exílio. Chico e Caetano,

assim que retornaram, gravaram discos de enorme expressão, principalmente pelas experiências adquiridas no exterior.

Em 1972, os dois astros, Chico e Caetano, que até então representavam duas tendências estéticas e políticas da MPB, gravaram um álbum ao vivo, num histórico show em Salvador, com o título *Caetano e Chico, juntos e ao vivo*. O show foi um verdadeiro ato de resistência contra a ditadura e a sua censura, sofrendo inúmeros atos de sabotagem técnica, como o desligamento de microfones durante a apresentação das canções. (NAPOLITANO, 2014, p. 87)

Nesse mesmo ano de 1972 surgia o Clube da Esquina. Liderado por Milton Nascimento e Lô Borges, o grupo composto por instrumentistas, intérpretes e compositores de Minas Gerais, amalgamando gêneros locais e *rock*, lançava canções mais sensíveis, mas não menos críticas em relação ao momento político e social. Nos anos que se seguiram, novos atores entravam em cena: Fagner, Ednardo, Belchior, Jorge Mautner, Jards Macalé, Luís Melodia, Walter Franco. No entanto, a grande reestruturação aconteceu no *rock* nacional, trazendo Raul Seixas, Secos e Molhados, Novos Baianos e os Mutantes para o centro da cena musical brasileira.

Segundo Napolitano (2014), o período entre 1972 e 1974 foi o momento de rearticulação criativa e político-cultural na música popular brasileira. Novas tendências, novos nomes, novos discos que, apesar da censura e repressão do regime civil-militar, marcavam esse novo processo de expansão da canção brasileira. Nesse momento também a TV se popularizava ainda mais e o investimento do Estado na indústria do entretenimento como instrumento de manipulação da grande massa, de acordo com os setores mais intelectualizados e engajados, passou a produzir novelas, programas de humor e telejornais.

Tal esforço modernizador nas áreas da cultura e da comunicação fomentava, pela via estatal, o desenvolvimento capitalista privado. O agenciamento de instituições como a Embrafilme, o Instituto Nacional do Livro, o Serviço Nacional de Teatro, a Funarte e o Conselho Federal de Cultura garantiam o controle direto do Estado sobre os meios de telecomunicações. Esse investimento foi significativo, também para a classe artística e intelectual, no que tange à articulação entre indústria cultural, agências de publicidade, produção cultural, fonográfica, editorial, das quais esses grupos passaram a se tornar empregados, profissionalizando-se e dissolvendo, pouco a pouco, a assiduidade da esquerda no espaço cultural através da lógica mercantil. Os atores que até então combatiam a ditadura gradualmente se adaptavam à nova

ordem, “criava até mesmo um nicho de mercado para produtos culturais críticos, censurando seletivamente alguns deles”. (RIDENTI, 2017, p. 157)

A cena política brasileira se modificava no fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, principalmente no que tange à busca pela renovação da democracia e a resistência à opressão. A criação do Partido dos Trabalhadores (PT) proporcionou uma virada tanto de pensamento quanto na prática da esquerda, trazendo novos sujeitos para a cena pública. Essa nova era de movimentos sociais dera novas caras também para a literatura preocupada com tais transformações. (RIDENTI, 2017)

Paralelamente, em um período de grandes quedas, seja da ditadura civil-militar, do muro de Berlim, da derrocada dos regimes pró-soviéticos, do Partido Comunista Brasileiro, do esgotamento do modelo bolchevique, os sacrifícios em prol de partidos e da revolução já não faziam mais sentido, para alguns. (RIDENTI, 2017)

No que se refere aos intelectuais ou artistas de esquerda dos anos 1960, culminava um novo modelo despreocupado e desvinculado de compromissos sociais, provocando um possível desaparecimento dessa classe, pois, a nova busca era do acesso individual a cargos públicos de governos que adotam medidas neoliberais. (RIDENTI, 2017)

Aos poucos, segundo Ridenti (2017), foi-se esgotando o arquétipo do intelectual ou artista rebelde, cada vez mais raro nos dias de hoje. Os intelectuais críticos e comprometidos com a superação das contradições da modernidade capitalista tendem a dar lugar a intelectuais resignados, contemplativos das eternas contradições, contra as quais pouco ou nada poderiam fazer. O intelectual militante libertário é substituído pelo intelectual passivo, a fruir sem culpa sua liberdade e relativa autonomia na modernidade em eterna mutação.

Em vez de colocar-se em sintonia com “os sinais da rua”, como, por exemplo, sugere Berman (1986 e 1987), esse intelectual-narcisista apenas observa o movimento perpétuo da rua, instalado na janela à prova de balas de seu confortável gabinete, com vista para o mar, que não cansa de mirar, aguardando notícias da última moda intelectual no exterior, ou a oportunidade de conferi-la pessoalmente em Paris, Londres ou Nova York. (RIDENTI, 2017, p. 160)

A institucionalização de intelectuais e artistas estava abarcada pela substituição da vida pública à vida privada, do desaparecimento de locais públicos mais modestos, da comercialização acelerada da cultura e do pensamento, da carreira universitária, restringindo, assim, a discussão a grupos que podem pagar por isso, ou seja, o

período de redemocratização foi marcado por um suposto declínio público da intelectualidade de esquerda.

Deslocava-se, assim, o lugar ocupado pelo artista engajado e pelo intelectual indignado para o profissional, como destaca Marcelo Ridenti (2017), aquele centrado na própria carreira individual e competitivo no mercado das ideias. Tal remodelamento provocou a diminuição ou mesmo a saída desses atores da cena pública no período de pós-redemocratização e marcou o enfraquecimento e/ou o abandono nos debates sobre qual modelo de democracia seria adotado.

Assim pode-se constatar, com certo desencanto, os rumos que tomou uma parcela da intelectualidade e do meio artístico, que já se propusera a mudar o mundo e a vida. Sua despolitização – quando não mudanças de rota em direção à direita – talvez não se deva apenas e essencialmente à vontade dos agentes, mas às próprias transformações por que passou a sociedade brasileira. (RIDENTI, 2017, p. 162-163)

Partindo da concepção de que a Música Popular Brasileira assumiu para si um papel fundamental, principalmente no que tange à resistência ao golpe de 1964, perpassando por todo o regime ditatorial até o processo de redemocratização, podemos identificar alguns pontos que contribuíram para que tal lugar fosse ocupado pelos artistas e intelectuais.

Tais questões circunscrevem a saída de determinados atores da cena política, sejam sindicalistas, estudantes, membros de partidos políticos ou qualquer pessoa ligada à esquerda; a potencialidade da música como difusora de mensagens e ideias, principalmente pela capilaridade e pelo poder de comunicação que lhe é inerente; a ampliação do acesso aos meios de comunicação de massa, como a TV, e os festivais da canção, possibilitando a entrada dos artistas nas casas dos brasileiros; e, por fim, a indústria cultural que, embora esteja direta ou indiretamente ligada ao sistema ditatorial, possibilitou que artistas utilizassem desse mecanismo para ampliar o alcance das suas mensagens.

3 CAETANO VELOSO É APENAS UM MÚSICO POPULAR?

Eu apareço muito em jornal porque tudo o que eu falo resulta em discussão e briga. Porque o que eu falo não é muito fácil e, como não é muito fácil, vira discussão. E as pessoas têm que responder. E aí um responde, outro responde, então eu apareço muito no jornal. Eu sou polêmico! Qual é? (VELOSO, s/d)

Ainda que afirme ser apenas um velho baiano, um fulano, um caetano, um mano qualquer, na contramão dessa sentença, o cantor e compositor Caetano Veloso constrói a sua trajetória e define seu percurso forjando, eminentemente, seu lugar como um intelectual público. O intuito de investigar esses caminhos está na busca pela interpretação do real através do imaginário discursivo que expõe o delírio tropical de Caetano Veloso.

O objetivo deste capítulo é demonstrar como Caetano se compõe ao longo de sua vida e, principalmente, como ele transporta todas as suas experiências adquiridas ao público. Ao mesmo tempo em que se forma, Caetano informa, desencadeando uma série de temas de interesse público.

Pensar na trajetória particular de Caetano como um intelectual público pressupõe refletir, como destaca Guilherme Wisnik sobre

uma das qualidades mais poderosas e penetrantes da *persona* artística de Caetano: a capacidade de combinar de modo produtivo e desconcertante as suas experiências pessoais e reflexões públicas, num fluxo em que ambas as esferas se estimulam e potencializam reciprocamente. Em sua poética, todas as afirmações são inegavelmente pessoais. No entanto, nenhuma delas é privada. (WISNIK, 2005, p. 26)

Descortina-se um ser caleidoscópico através de uma trilha polêmica, inquietante e provocadora, associada à alegoria e à alegria de ser, de estar e de agir no mundo. Evidencia-se, assim, uma produção extensa e diversificada de canções, artigos e livros, demonstrando sua forte atração pela palavra escrita, falada, cantada e gritada. Nas palavras do cantor e compositor: “As minhas letras são todas autobiográficas. Até as que não são, são”. (VELOSO, 2003, p. 9)

Sendo assim, três eixos – a conexão que assume com as diversas áreas da cultura; o diálogo estipulado com a universidade, com destaque para Roberto Schwarz

e Roberto Mangabeira Unger; e a sua relação interessada com a política – se relacionam com a forma com que Caetano Veloso transcende o âmbito da Música Popular Brasileira.

Ao sair desse mundo, Caetano também explora e se vale de bens da indústria cultural, ou seja, Caetano não apenas produz música e fala pela música, mas fala através da televisão, quando participa dos programas diversos, e fala também através dos jornais e da literatura quando escreve e publica livros. Se a MPB assume um lugar de protagonismo nesse processo de modernização recente no Brasil, Caetano Veloso ganha visibilidade explorando os diferentes espaços da esfera pública, os diferentes mecanismos da indústria cultural.

3.1 CAETANO VELOSO E AS ARTES

Em primeiro lugar, neste capítulo, o foco recai sobre o caminho percorrido por Caetano no que diz respeito ao seu envolvimento com as artes, de uma maneira geral, compreendendo uma biografia repleta de encontros, seja com a música, com o cinema, com as artes plásticas, com o teatro e com a literatura.

Desde muito cedo Caetano inicia seu envolvimento com a música através do piano quando, aos sete anos de idade, já apresentava facilidades ao pegar os exercícios de ouvido com sua irmã Nicinha e canções aprendidas no rádio. O futuro músico se formava também através das rodas de sambas frequentes nas festas em sua casa em Santo Amaro da Purificação, cidade onde nasceu e coleciona memórias.

Caetano também se aventurava e se exibia cantando fados com sotaque português em público no palco do auditório da cidade em dias de festa e grava seu primeiro disco em 1953, com sua irmã Nicinha ao piano. O exemplar único de 78 rpm contém releituras de artistas como Getúlio Macedo e Lourival Faissal, Vadico e Noel Rosa. Em 1957 compõe, a partir do poema do seu professor Nestor, a sua primeira canção, intitulada Ciclo, gravada mais tarde por Maria Bethânia. Porém, seu interesse por música cresce com o lançamento do disco *Chega de Saudade*, do bossanovista João Gilberto, tornando-se sua principal referência, até os dias de hoje. (DRUMMOND; NOLASCO, 2017)

João orientava Caetano, abria novas possibilidades no que diz respeito ao processo radical de mutação do estágio cultural na música popular brasileira, dando novo sentido ao passado e projetando novos caminhos para o que viria depois. Para ele, “vivi e vivo como um acontecimento auspicioso o fato de a bossa nova ter surgido

entre nós justamente quando eu e meus companheiros de geração estávamos começando a aprender a pensar e a sentir”. (VELOSO, 2017, p. 67)

Como um artista promissor, também realizava pinturas a óleo de paisagens e casarios e, mais tardar, abstrações, e poderia ter se tornado um artista plástico profissional. Ao mesmo tempo, iniciava seu primeiro contato com Clarice Lispector e com os cinemas italiano, francês, mexicano, os musicais da Metro, entre outros. Sendo assim, o neorrealismo e seus desdobramentos, ainda que oferecidos comercialmente pelas grandes telas nas salas do cinema, delinearam a formação de Caetano.

No entanto, Caetano começa a se inserir na cena artística e cultural mais profissionalmente quando assina a trilha musical e toca piano na peça de Álvaro Guimarães, uma comédia brasileira. Além disso, frequentava exposições no Mamb, peças na Escola de Teatro, o clube de cinema, assistia a filmes de arte na Casa da França, chegou a fazer um curso sobre teoria e crítica cinematográfica e falava sempre de literatura, cinema, música popular, política.

Todos esses encontros que o cantor e compositor experimentou, em menor ou maior grau, com as mais diferentes artes, projetava a construção de um “eu” caetanesco que se comprovou futuramente em sua produção musical e em seus posicionamentos públicos.

Desde muito cedo Caetano seduziu-se pelas luzes e imagens do cinema, colecionando paixões por atrizes, atores e diretores. Giulietta Masina, Gene Kelly, assim como Federico Fellini e Jean-Luc Godard, um dos principais inspiradores do Tropicalismo, tornaram-se grandes referências, deixando vivo o seu desejo de realizar seus sonhos cinematográficos. Por volta dos anos 1960 passa a escrever para jornais e revistas e publica diversos artigos sobre cinema, no jornal *O Archote* de Santo Amaro. Posteriormente, passa também a escrever crítica de cinema para o *Diário de Notícias*, de Salvador. Ainda no cinema, o cantor e compositor participa de filmes de Júlio Bressane e Cacá Diegues, torna-se amigo de Pedro Almodóvar e se aventura como diretor em seu filme *O Cinema Falado*. (SCEGO, 2018)

Caetano passou a devorar tudo relacionado a cinema. Tornou-se um estudioso do assunto. Lia matérias nas revistas *O Cruzeiro*, *Manchete*, *Seleções do Reader's Digest*, em qualquer periódico que lhe pousasse nas mãos. Até mesmo as pequenas notas de jornais alimentavam seu espírito curioso. Isso sem falar nos filmes que devorava diariamente. Sim, porque em Santo Amaro não era filme novo toda semana. Era todo dia. Alguns passavam na cidade antes mesmo de estrear em

Salvador. A cidade parecia perfeita para um cinéfilo viver. (DRUMMOND; NOLASCO, 2017, p. 64)

Em diferentes artigos escritos por Caetano e publicados em jornais e revistas aparecem como principais referências Fellini e *Giulietta*. O filme *La strada* se tornava um dos mais importantes parâmetros na formação pessoal de Caetano do qual, para além de sua paixão e desenvolvimento de críticas cinematográficas, se tornou fundamental na sua atuação como músico popular. As canções de Caetano são compostas recorrentemente por imagens invisíveis que vieram das telas de cinema e destaca que “as imagens escondidas no mais fundo do meu som, as que marcam mais decisivamente seu sentido, vieram dos filmes de Fellini”. (VELOSO apud VELOSO, 2005, p. 219)

Na canção “Tropicália”, por exemplo, através do contraste, da dicotomia e da contradição, Caetano expõe um determinado conhecimento de Brasil. A partir do jogo entre atraso e progresso, arcaico e moderno, centro e periferia, interior e litoral, passeando cinematograficamente, como se estivesse com uma câmera na mão, apresenta a diversidade e os símbolos que compõem o nosso país, profundo e contraditório. Esse mosaico cultural construído por Caetano reflete o que o Brasil estava vivendo no momento: as contradições que forjavam a identidade nacional e a alusão ao período da ditadura civil-militar – contexto no qual a canção foi produzida, circulada e apropriada.

Destarte, Caetano demonstrava que seu interesse pelo cinema ia muito além de um simples consumidor de filmes nacionais e estrangeiros. Em seus textos sobre cinema, apresentava críticas profundas, evidenciando um conhecimento vasto sobre esta arte, o que atestava um amplo repertório de filmes que influenciaram diretamente sua produção musical.

A montagem, em *Barravento*, se exerce num plano acima do corte de imagem para imagem: a figura de Pitanga chamando os pescadores à consciência de classe, montada sobre o plano dos pescadores remendando a rede em silêncio, é um choque dialético neo-eisensteiniano, estabelecido entre a imagem e a fala. Embora exista uma motivação dramática entre os dois planos, ela é destruída pelo corte. Não é Firmino discutindo com os pescadores, mas o grito pela tomada de consciência em antítese com a inércia e a alienação. Também o close de Aruan jogado bruscamente em meio à cena da sentinela de Chico deixa de ser a particularização dramática de um personagem para ser o choque entre um ambiente místico e as palavras: “Peixe se pesca é com rede, com tarrafa; peixe se pesca é no mar, não é com reza, não”. O drama é destruído: resta um poema

documental um tanto neo-realista, contrapontado por violentas falas revolucionárias. (VELOSO apud VELOSO, 2005, p. 234)

Quando se muda para Salvador em 1963 para cursar Filosofia – daí seu interesse por Jean Paul Sartre, Gilles Deleuze, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, entre outros, marcando seu pensamento e sua escrita – ganha um violão de sua mãe para matar a saudade do piano e de Santo Amaro. Cabe aqui destacar que sua passagem pela Universidade Federal da Bahia, ainda que por um curto período de tempo, contribuiu para a formação e desenvolvimento cultural criativo de Caetano, território fértil de intelectualidade devido à proposta vanguardista desta universidade. Dirigida por Edgard Santos de 1946 até 1962, a UFBA passou a oferecer, pela iniciativa do reitor, cursos de teatro, dança, estudos africanos e música, provocando uma revolução no campo das artes e humanidades. Seu corpo docente contava com o maestro Hans Koellreutter, o humanista Agostinho da Silva, a dançarina Yanka Rudzka, o diretor teatral Martim Gonçalves, além de Pierre Verger e Lina Bo Bardi.

No livro *Avant-garde na Bahia*, Antonio Risério (1995) pôde explorar com afinco cada um dos personagens que circularam pela Universidade Federal da Bahia, apresentando argumentos que fizeram deste local um potencial lugar de criação cultural. Na apresentação do livro, Caetano destaca suas expectativas ao chegar à cidade de Salvador e a importância do livro de Risério para se conhecer a Bahia do final dos anos 1950 e início dos anos 1960.

Não sei dizer por que eu já chegara de Santo Amaro preparado para coisas assim. Eu simplesmente ansiava por elas. Um conto de William Saroyan lido acidentalmente na infância, Clarice Lispector na Revista Senhor, o neorrealismo italiano, mas sobretudo João Gilberto, tinham me levado a uma ideia do moderno com a qual eu me comprometi desde cedo. Isso descreve como o tema já tinha-se tomado meu desde Santo Amaro, mas não explica as razões para que fosse assim. Chegar a Salvador no ano em que eu ia completar dezoito anos significou para mim a entrada no grande mundo das cidades. Nenhuma metrópole depois disso teve sobre mim sequer o décimo daquele impacto. O fato de a Universidade estar tão presente na vida da cidade, com seu programa de formação artística levado a cabo por criadores arrojados chamados à Bahia pelo improvável Reitor Edgard Santos, fazia de minha vida ali um deslumbramento. Eu gostava da cidade em si mesma, sua paisagem, sua arquitetura, o estilo de sua gente. Mas minha irmã Maria Bethânia, que não aceitava ter saído de Santo Amaro (ela tinha apenas treze anos), foi conquistada para Salvador – e para o mundo – pelas atividades culturais promovidas pelas escolas do Reitor e pelos museus de Dona Lina. Glauber já era o garoto que absorvia essa atmosfera e a transformava em ação,

dirigindo um grupo de jograis, curtas-metragens e o suplemento cultural do Diário de Notícias, procurando de forma exigente extrair o máximo da situação, quando Bethânia e eu chegamos. (VELOSO apud RISÉRIO, 1995, p. 7)

Em Salvador Caetano passou a fazer parte de um grupo de baianos que se apresentavam no Teatro Vila Velha, concebendo uma síntese bem-acabada de show de música com conceito, ideologia e literatura. Apesar das dificuldades para deixar o teatro pronto para receber apresentações, o grupo que estava na direção o convidou junto a uma turma de novos artistas (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Fernando Lona, Alcyvando Luz, Maria Bethânia, Antônio Renato “Perna” Froes, Maria das Graças, Tom Zé e Djalma Corrêa) para participar de uma série de espetáculos de inauguração. (DRUMMOND; NOLASCO, 2017)

O show apresentado pelos baianos foi concebido em pouco tempo e no repertório havia clássicos da música popular brasileira, como Noel Rosa, Dorival Caymmi, Carlos Lyra, Tom Jobim, Vinícius de Moraes e canções próprias como “Sol Negro” e “De Manhã”, de Caetano Veloso, e “Maria”, de Gilberto Gil. O espetáculo *Nós, por Exemplo...* dirigido por Roberto Santana, Gilberto Gil e Caetano Veloso, tornou-se um sucesso de público, tendo que ser repetido por mais uma noite. Com o êxito das apresentações, a criação de um novo show, *Nova Bossa Velha & Velha Bossa Nova*, foi assistido por pessoas importantes da cena cultural, com destaque para Nara Leão, que se apaixonou pelo que via.

Nara Leão havia estreado o espetáculo *Opinião* e com poucas apresentações o show se tornou um sucesso. No entanto, Nara, inesperadamente, foi acometida por um problema de garganta, prejudicando sua voz e afastando-a do espetáculo. Para substituí-la, Nara se lembrou dos shows que havia assistido em Salvador e sugeriu o nome de Maria Bethânia para assumir tal empreitada.

Ao se mudar para o Rio de Janeiro em 1964, acompanhando sua irmã Maria Bethânia, que iria então substituir Nara Leão no espetáculo *Opinião*, Caetano contribui com o repertório do show com a canção “De manhã”, gravada junto com “Carcará” num compacto, entoando que sua senda como músico profissional se tornaria inevitável, apesar de seu desejo provisório nessa ocupação. Com o sucesso de Bethânia, os irmãos abriram novos horizontes e mudaram para São Paulo.

Sua proximidade com o teatro continuaria no momento em que Augusto Boal convidou Maria Bethânia, Gal Costa, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé e Piti para

estrelarem na peça *Arena canta Bahia*, em 1965, com uma seleção de canções que remontavam à Bahia e novas canções encomendadas. Bethânia era a única estrela conhecida desse novo espetáculo de Boal e, já no início, o projeto desagradava a Caetano pela ausência de canções de Caymmi no espetáculo. No entanto, o projeto de Boal era repetir a fórmula do teatro de resistência contra a repressão, contando a saga de um casal nordestino que iria para o Sul ganhar a vida, denunciando todas as mazelas da sociedade. (DRUMMOND; NOLASCO, 2017)

Estreando no Teatro Brasileiro de Comédia, o espetáculo não alcançou tanto sucesso, ficando pouco tempo em cartaz. Apesar das diferenças entre Caetano e Boal, os dois se encontrariam novamente para a colaboração do repertório do espetáculo *Arena Conta Tiradentes*, na mesma linha de musicais engajados. Apesar do que vinha se delineando para Caetano, o artista ainda não perdia de vista seus planos para o futuro: ser cineasta ou professor.

Tais planos foram se silenciando à medida que se envolvia cada vez mais com a música. Com o apoio de Gil e a cobrança de Solano Ribeiro, Caetano inscreve uma canção sua no festival da TV Excelsior de São Paulo.

De todo modo, eu deixava o acaso construir o meu destino e, em 65, mais constatava que a música decidia-se por impor-se a mim do que decidia-me eu próprio por ela. Eu oferecia, no entanto, uma certa resistência. Em primeiro lugar, depois da temporada em São Paulo, eu não tinha vontade de sair da Bahia. Depois havia minha (até hoje não negada) autêntica modéstia musical. Eu sou relativamente tímido e sou capaz de humildade, mas não sou modesto. Não tenho vontade de me desvalorizar (ou de me valorizar através do estratagema de subestimar-me para provocar protestos) nem tenho vergonha de reconhecer explicitamente valor ou grandeza no que eu faça ou mesmo em algumas características pessoais [...] Reconheço, no entanto, que tenho uma imaginação inquieta e uma capacidade de captar a sintaxe da música pela inteligência que me possibilitaram fazer canções relevantes. (VELOSO, 2017, p. 116-117)

Sem sombra de dúvida, no instante em que a Tropicália se delineava como um movimento, nos meandros dos anos 1968, organizado por Gil e Caetano, a proximidade com o Cinema Novo e com as Artes Plásticas arquitetava toda essa miríade que compõe o corpus da essência camaleônica de Caetano.

O impacto que *Terra em Transe* (1967) causou em Caetano foi decisivo para a percepção e a criação da estética tropicalista e a sua afinidade com o que Glauber Rocha criava estava intimamente ligada à geografia que conectava os dois baianos. Para Caetano, o filme representava uma relação direta com a realidade em uma retórica poética que questionava o destino e esquadrihava a perspectiva da vida

brasileira pós-1964, em tom quase profético sobre as possibilidades de ser e sentir. De *Barravento* (1962), primeiro filme de Glauber Rocha, derivou um artigo publicado no Diário de Notícias de Salvador e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) se tornava, sugestivamente, a perfeita composição entre arte, estética e crítica. (SCEGO, 2018)

Caetano entendia de cinema, de cinema brasileiro e, especialmente, de cinema baiano. De *Barravento* extraiu a intencionalidade relacionada à verdade e à cultura brasileira que tem a pretensão de redimir e superar os erros da história do cinema brasileiro calcados na alienação, no primitivismo comercial e no fetichismo folclorizado. A montagem do longa-metragem de Glauber Rocha também chamou a atenção de Caetano, que buscava desvendar as escolhas do diretor na tentativa de transmitir a mensagem social da película de maneira mais direta, das quais os personagens também se colocam como porta-vozes da crítica escancarada sobre a política e a consciência de classe. Para Caetano, *Barravento* rompia categoricamente com o convencional, o que naturalmente rompia com o gosto do povo, colocando em xeque a relação cinema-público.

Apesar de tal influência, Caetano não deixa de considerar a paixão dos cineastas do Cinema Novo pela política e vida intelectual em detrimento do próprio cinema, ou seja, a militância e o intelectualismo exercidos nos filmes dos anos 1960 e 1970, embora produzissem uma força de originalidade no cinema brasileiro, estavam muito mais à frente do que a arte cinematográfica em si. O vanguardismo de Glauber Rocha, líder do Cinema Novo, segundo o artista, criava uma nova vertente no cinema brasileiro a partir da miséria, rompendo com os esquemas industriais já estabelecidos. E o que seduzia Caetano era justamente a alusão a outra visão da vida, do Brasil e do cinema, que deflagravam na tela.

Caetano afirma ainda que poderia ter sido um grande artista plástico, mas tal sensibilidade acabou sendo direcionada para a criação de laços, ainda que fragmentários e dispersos, com artistas como Hélio Oiticica, criador do termo “Tropicália”, homônimo à obra exposta na mostra Nova Objetividade Brasileira, em abril de 1967, e Lygia Clark.

Hélio Oiticica, em depoimento escrito em 4 de março de 1968, afirma que:

A conceituação da “Tropicália”, apresentada por mim na mesma exposição, veio diretamente da necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro. Aliás, no início do texto sobre nova objetividade, invoco Oswald de Andrade e o sentimento da antropofagia (antes de virar moda, o que aconteceu após a apresentação do Rei da Vela) como um elemento importante nesta

tentativa de caracterização nacional. “Tropicália” é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. (OITICICA, 2008, p. 98-99)

Dessa forma, os artistas plásticos neoconcretistas de 1959 buscavam promover uma síntese de valores tradicionais da arte popular brasileira com a vanguarda experimental em uma crítica à institucionalização da arte como educadora das massas e desmistificar o artista como o proclamador da intelectualidade. (NAPOLITANO, 2014)

Para Lygia Clark, Caetano compôs a canção “*If You Hold Stone*” em menção à sua obra “Pedra e Ar”. Os dois se conheceram em Paris, no apartamento de Lygia, encontro que gerou a participação de Caetano na “estruturação do *self*”, uma criação de Lygia que misturava arte e sensações. Objetos específicos de sensorialidade tátil eram colocados sobre os corpos, estabelecendo uma relação de significação com o corpo, ou seja, o objetivo era dar significado aos objetos, dar significado ao corpo e dar significado à vida, a partir da experiência da estruturação do *self*.

Foi nesse mesmo momento que Caetano passava a ter contato mais próximo também com a poesia, qual seja, a presença de José Carlos Capinan, poeta engajado, baiano, atuante no CPC da UNE e revolucionário, e Torquato Neto, poeta nascido em Teresina e entusiasta de Drummond, na formação do grupo tropicalista.

De fato, eu acreditava estar esboçando um modo de ser poeta que não dependesse dos ritos tradicionais do ofício. Tinha a ilusão de que se podia utilizar o hábito de chamar de sambista de morro de poetas – e a adesão total de Vinicius de Moraes, um poeta de verdade, à canção popular – para entrar em ligação direta com a grande poesia, através da combinação da feitura de canções com uma postura pública que atuasse sobre o significado das palavras. (VELOSO, 2017, p. 163)

Tempos depois, Caetano se via envolvido com a poesia concreta derivada dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e de Décio Pignatari, justamente pela estreita relação entre o que esses poetas faziam e o que os tropicalistas estavam fazendo. A vanguarda e o experimentalismo estético serviam como guia que entoava novos caminhos para a arte brasileira. A poesia concreta tinha como pressuposto uma retomada radical do espírito modernista dos anos 1920 e das ideias de vanguarda do início do século contra os antimodernistas e antivanguardistas. Valorizavam os

aspectos físicos da palavra construindo poemas visuais, utilizando diferentes tipografias, espaços em branco e cores.

Augusto já havia escrito um artigo evidenciando a chegada de Caetano na cena da MPB. Tiveram a oportunidade de se conhecer pessoalmente, o que contribuiu para que Caetano tivesse acesso aos poemas e textos dos concretistas. Desses encontros, originavam-se discussões a respeito das investidas sociologizantes dos nacionalistas, da música brasileira e dos festivais. Entusiasta de Caetano, Augusto de Campos se dedicou ao músico diversas vezes buscando destacar as inovações criadas pelo baiano no que diz respeito ao poético das letras, à estética do som como movimento musical e como comportamento vital.

Tal aspiração pelo novo direcionava sua receptividade para tudo o que estava acontecendo ao seu redor. Sendo assim, a antropofagia modernista de Oswald de Andrade chegava até Caetano através de duas peças montadas pelo Teatro Oficina: *Os pequenos burgueses*, de Górkí (1963) e *O rei da vela*, de Oswald (1967). Com a direção de José Celso Martinez Corrêa, o Teatro Oficina apostava em uma estética e em um comportamento de vanguarda. Baseada no mau gosto e no surrealismo brasileiro, denunciava a “bestialização” da sociedade brasileira e a elite intelectual, sem idealismo ou ilusões, a brasilidade nua e crua, incorporando, ainda, a agressividade e a linguagem alienada dos meios de comunicação de massa.

Eu tinha escrito “Tropicália” havia pouco tempo quando *O rei da vela* estreou. Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular. (VELOSO, 2017, p. 258)

Oswald de Andrade se colocava para Caetano como uma nova possibilidade de questionar a seriedade através do deboche da violência, oferecendo argumentos para discutir e criar uma espécie de neoantropofagismo. A síntese que unia cinema, teatro, artes plásticas e música deu origem ao movimento tropicalista. O conceito de movimento é indicativo da proposta tropicalista na medida em que as características que a compõem são traduzidas em mudanças, ou seja, o deslocamento de um lugar para outro, da saída do que Caetano chama de um “conformismo instaurado” pela corrente nacional-popular, da arte estritamente engajada, para um outro cenário, propício à novidade, à vanguarda, provocando a transferência do estático ao estético.

O percurso de Caetano é composto por uma série de discos, shows, atuação em filmes, organização de um movimento, escritor e crítico de cinema, música,

filosofia, sociologia, Brasil. Caetano, diferentemente de outros artistas, de outros músicos da Música Popular Brasileira, transitou e ainda transita por diferentes artes. O diálogo constante estabelecido com o Cinema Novo, com as artes plásticas e com a poesia possibilitou a saída deste artista do mundo da MPB. Com o subsídio do movimento tropicalista, Caetano se abre para o diálogo com outros campos. Toda essa profusão contribuía, assim, com o seu forjar de um artista, excepcionalmente, público.

Inegavelmente, o encantamento da subjetividade pelos quatro discursos (pintura, cinema, música e literatura) atuará decisivamente na construção plural que marca sua produção, seja na variedade de criações harmônicas e rítmicas, seja na multiplicidade de recursos poéticos, possibilitando que um Caetano se origine em vários – um ser caleidoscópico, circulante na realidade multifacetada. A pintura fornece-lhe o policromatismo. O cinema oferece-lhe a plasticidade e o movimento. A literatura empresta-lhe o fascínio da palavra, como agente deflagrador do pensamento. A música o presenteia com o prolongamento ininterrupto do som, numa espécie de comunhão com o infinito. (LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993, p.18)

“De olho na fresta” do espaço-tempo, Caetano construía subjetividades, por sua vez, transformadas em ideias. Através da arte, ou melhor, das artes, Caetano se insere neste universo como mecanismo para transformá-las em expressão comunicativa, em que o processo de criação, embebido na radicalidade, efervescência, inquietação, determinação, vontade e revigorosidade, resulta em uma das formas de fazer escoar sentimentos, prismas e ideias.

3.2 CAETANO VELOSO E A UNIVERSIDADE

Em segundo lugar, outro ponto se configura como essencial na trajetória de Caetano Veloso na sua constituição como intelectual público: a relação estreita que estabelece com intelectuais atuantes em universidades. O diálogo que Caetano arquiteta com setores externos ao mundo das artes propriamente ditos contribui com os debates públicos em torno de grandes temas como: identidade, cultura e política.

O crítico literário Roberto Schwarz, entre os anos de 1969 e 1970, dedicou-se a alguns escritos a respeito da relação entre cultura e política no período que compreende os primeiros anos da ditadura civil-militar, de 1964 a 1969. Seu ensaio intitulado “Cultura e política, 1964-1969”, texto no qual compunha o livro “O Pai de Família e Outros Estudos”, de sua autoria, reflete, no calor do momento, sobre acontecimentos ligados à política e à cultura, buscando identificar no emaranhado de

conspirações, de lutas e resistências a disputa pela tentativa em se criar a identidade nacional.

Para isso, Schwarz faz uma análise desde o governo populista de Goulart e os elementos que desencadearam no golpe, perpassando pela hegemonia cultural de esquerda, pelo Partido Comunista, suas estratégias e contradições, levando em consideração os privilégios dos intelectuais de esquerda e seu público de estudantes organizados, provocando assim, um abismo entre o movimento cultural e as massas.

Schwarz também leva em consideração a dificuldade de se traduzir aspectos arcaicos da sociedade, acrescenta o elemento “indústria cultural” e o “povo” como o símbolo do nacionalismo, para então chegar em sua leitura sobre o movimento tropicalista que, em suas palavras, era “uma variante brasileira e complexa do Pop, na qual se reconhece um número crescente de músicos, escritores, cineastas, encenadores e pintores de vanguarda”. (SCHWARZ, 1992, p. 71)

Para Roberto Schwarz (1992), o tropicalismo era um estilo artístico importante que passou a demarcar uma nova situação tanto intelectual, quanto artística e de classe. Assim, a relação entre o antigo e o moderno tornou-se a matéria-prima do movimento, utilizando anacronismos grotescos, elementos ultramodernos expostos a partir de uma forma técnica, refletindo os problemas nacionais tais como o patriarcado, a miséria do povo rural e, assim, transformados em alegoria do Brasil. O resultado:

É literalmente um disparate – é esta a primeira impressão – em cujo desacerto, porém está figurado um abismo histórico real, a conjugação de etapas diferentes do desenvolvimento capitalista. São muitas as ambiguidades e tensões nesta construção. O veículo é moderno e o conteúdo é arcaico, mas o passado é nobre e o presente é comercial; por outro lado, o passado é iníquo e o presente é autêntico; etc. (SCHWARZ, 1992, p. 74)

Para tanto, Schwarz (1992) pondera, criticamente, a ambiguidade tropicalista no que diz respeito à sua força de criticidade e seu desejo irresistível pelo novo. Essa indecisão de ora navegar em rotas repletas de tormentas, ora em águas nunca dantes percorríveis, provocava uma incerteza em relação à sua crítica social violenta e o comercialismo. Segundo Schwarz, o lado comercial, irreverente e escandaloso do tropicalismo ganhou mais peso do que seu lado político resolutivo.

Schwarz ressalta o caráter burguês do tropicalismo, que carecia de certa familiaridade para entender o seu sentido. Assim, o tropicalismo não alcançava determinados setores da sociedade e somente pessoas que detêm certos privilégios

seriam capazes de entender o que o tropicalismo queria dizer. Essa controvérsia tropicalista, embebida e apropriada de determinados valores populares da sociedade, era transformada em uma arte para as massas, mas que a própria massa não possuía ferramentas para decifrá-la. (SCHWARZ, 1992)

Conforme Schwarz,

o tropicalismo submete um sistema de noções reservadas e prestigiosas a uma linguagem de outro circuito e outra data, operação de que deriva o seu alento desmistificador e esquerdista. Ora, também a segunda linguagem é reservada, embora a outro grupo. Não se passa do particular ao universal, mas de uma esfera a outra, verdade que politicamente muito mais avançada, que encontra aí uma forma de identificação. Mais ou menos, sabemos assim a quem fala este estilo; mas não sabemos ainda o que ele diz. (SCHWARZ, 1992, p. 75-76)

Ao se tratar da relação de sobreposição entre os elementos arcaicos e modernos, entre antigo e novo, Roberto Schwarz acredita que a imagem que se buscava era de um completo absurdo, aberração, melancolia e humor, estabelecendo a síntese artística e crítica trabalhada pelo tropicalismo. No entanto, apesar das críticas, Schwarz admite um certo caráter revolucionário dessa proposta. (SCHWARZ, 1992)

Em determinado ponto, segundo Schwarz, os tropicalistas valiam-se da vanguarda e da moda internacionais a fim de destacar o atraso do Brasil. Assim, se colocavam como atualizados, ligados ao que há de mais novo no mundo, mas que, devido à incapacidade coletiva e social de modernização, aceitavam que o absurdo era o espectro do país, a “verdadeira identidade nacional”. (SCHWARZ, 1992)

Schwarz vai além e expõe sua crítica de forma bastante clara ao se tratar do fundamento histórico da alegoria tropicalista. Ele apresenta essa questão a partir da estética tropicalista e sua coexistência sobre o antigo e o novo. Para o crítico, essa sobreposição é típica de qualquer sociedade capitalista, porém, é problemática se se levar em consideração as especificidades do nosso país, por ser colonizado e posteriormente subdesenvolvido. Tal hibridismo pressupõe que, incorporado ao mercado mundial, ao mundo moderno, na qualidade econômica e social atrasada, fornecedora de matéria-prima e mão de obra barata, pressupõe o nosso inevitável e “intransformável” atraso, nosso destino nacional desde o início dos tempos. (SCHWARZ, 1992)

Além disso, a assimilação da “latinoamericanidade” pelos tropicalistas pode ser vista de maneira equivocada, colocando no mesmo barco todos os países latino-americanos, sem levar em consideração suas particularidades, destaca Schwarz.

Para tanto,

cultivando a “latinoamericanidade” – em que tenuemente ressoa o caráter continental da revolução – o que no Brasil de fala portuguesa é raríssimo, os tropicalistas mostram que têm consciência do alcance do seu estilo. De fato, uma vez assimilado este seu modo de ver, o conjunto da América Latina é tropicalista. Por outro lado, a generalidade deste esquema é tal, que abraça todos os países do continente em todas as suas etapas históricas, - o que poderia parecer um defeito. O que dirá do Brasil de 64 uma forma igualmente aplicável, por exemplo, ao século XIX argentino? (SCHWARZ, 1992, p. 77-78)

Contudo, o que permite os tropicalistas fazerem tais analogias sem grandes problemas é sua alegoria, produzindo, assim, seu melhor resultado. O passado negativo do Brasil é ressuscitado e, sugere o nosso destino, pretexto pelo qual não cansamos de olhá-lo. (SCHWARZ, 1992)

Já o livro *Verdade Tropical*, apesar da negação do autor, pode ser visto como uma autobiografia, que retrata as experiências vividas por Caetano Veloso, recheado de lembranças da infância, da cidade natal, da família, e os caminhos percorridos por ele e por sua irmã Maria Bethânia no cenário musical. Reflete também sobre o contexto político, a prisão, o exílio e a sua volta. Caetano conta sobre todas as influências que o compõe, um índice repleto de artistas, filósofos e amigos, de casos, e um emaranhado de ideias e pensamentos traduzidos em palavras. (VELOSO, 2017)

Ao final do capítulo intitulado “Afinidades eletivas”, na quarta parte do livro, Caetano relata sobre a sua afinidade com José Almino, filho de Miguel Arraes, e responsável por apresentar a ele o artigo que Roberto Schwarz escreveu sobre o tropicalismo. Caetano diz que tal artigo era estimulante e interessante, mas que, no entanto, compreendia o fato de ser uma visão complexa e crítica da esquerda contra os tropicalistas, uma reação já esperada. (VELOSO, 2017)

Para o cantor e compositor, Schwarz não chegou a esboçar nenhuma hostilidade ou desprezo pelo que estavam fazendo, ao contrário, colocou em destaque dentre o que estava sendo produzido sobre cultura e política no período, comparando, inclusive, com a rejeição completa do teatrólogo Augusto Boal. (VELOSO, 2017)

Caetano ressalta ainda, o privilégio de ter sido lembrado por um grande crítico de literatura, que, segundo ele, mostrou saber mais de teatro e cinema e menos de

música. Caetano impressiona-se com a relação de oposição que Schwarz faz entre o método de alfabetização de Paulo Freire e o que faziam. Para ele, era exatamente uma repetição. Além disso, destaca a análise empobrecedora e reducionista de Schwarz sobre a “alegoria” tropicalista, embora interessante no que tange a aspectos até então impensados, simplifica-a ao conflito arcaico/moderno. (VELOSO, 2017)

Roberto Schwarz, em sua produção bibliográfica, e Caetano Veloso igualmente, mas também em entrevistas concedidas a revistas e jornais, passam então a registrar diálogos variados sobre o período da ditadura civil-militar, sobre a política e a estética tropicalista, contribuindo com as análises e elevando o debate público. Entre comentários, respostas e contrarrespostas, o que fica dessa discussão é a relevância do debate em torno da política no período ditatorial. A defesa da esquerda por Schwarz o coloca em contraposição a Caetano, uma vez que suas análises centram numa suposta mudança radical do músico no pré-golpe e no pós-golpe.

Em “Martinha *versus* Lucrecia”, Schwarz expõe suas reflexões denunciando que no pós-golpe Caetano passou a flertar, de certa forma, com o regime, principalmente se destacarmos algumas passagens de *Verdade Tropical* no que tange ao discurso que expressa o amor aos militares opressores ou a passagem que destaca o *happening* de Caetano andando contra a corrente de uma manifestação de estudantes reprimida pela polícia, fantasiado de tropicalista e vociferando contra tudo e contra todos, confessando-se, por fim, um legítimo narciso. (SCHWARZ, 2012)

Nesse sentido, Roberto Schwarz aponta as contradições do cantor e compositor ressaltando uma visão positiva que Caetano teria do golpe civil-militar, da presença da direita no poder e da consolidação da hegemonia do capitalismo. (SCHWARZ, 2012)

Em resposta, Caetano, em entrevista publicada no jornal O Globo, busca avaliar as análises de Schwarz no que tange às suas posições políticas e análises sociais na qual mostrariam um alinhamento progressivo seu em direção a um pensamento de direita.

É verdade que o pensamento de direita era anátema quando eu era jovem. Pelo menos nos meios em que eu andava. Isso mudou em mim no pré-tropicalismo – e mudou em muitos ambientes, bem depois. Considero um avanço. Percebi que o texto de Schwarz mostra admiração por minha capacidade literária. Isso inclui poder de análise social e política. O que ele diz deplorar é que minhas análises tenham mudado de polo depois do golpe. Não foi assim. Há uma complexificação gradativa da leitura dos fatores políticos, e essa complexificação põe a esquerda também sob crítica. Essa

mudança gradual (mas não sem turbulência) é que é narrada no livro. Mas eu me sentia no campo da esquerda antes, durante e depois do tropicalismo. (VELOSO apud MIRANDA, 2012)

Caetano então discorda da ideia de que a Tropicália tenha servido como uma espécie de disseminadora dos movimentos revolucionários de esquerda na época da ditadura. Para ele,

o golpe de 1964 foi um ato regressivo no sentido de manter nossas desigualdades e servia sobretudo ao campo americano na Guerra Fria. Os esforços de superação da nossa injustiça social não se organizaram de modo eficaz. Os esboços de mudança foram mostrando as marcas do autoritarismo que poderiam produzir. As experiências do “socialismo real” se provaram apavorantes. (VELOSO apud MIRANDA, 2012)

Entre controvérsias e contradições, Caetano foi moldando e se inserindo no debate intelectual universitário, transportando essas discussões para a esfera pública através de jornais e revistas e, claro, do *Verdade Tropical*.

Para além de Roberto Schwarz, Caetano trava debates também com Roberto Mangabeira Unger, filósofo, teórico social brasileiro e ex-ministro-chefe da Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República do Brasil durante os governos Lula e Dilma. É constantemente lembrado por Caetano, principalmente no que diz respeito aos seus pensamentos sobre as possibilidades de mudanças no cenário político brasileiro. Segundo Caetano, Mangabeira se delineava como uma nova viabilidade de ressignificar o processo de ser de esquerda.

Desde os anos 1980, quando Caetano estabeleceu os primeiros contatos com as concepções de Mangabeira Unger, procurava chamar a atenção do público sobre suas análises a respeito do Brasil e da esquerda. Caetano escreve a introdução do livro *Depois do colonialismo mental: repensar e reorganizar o Brasil*, de Mangabeira Unger, onde destaca:

A partir de um artigo seu que li na imprensa, em que ele, então brizolista como eu, analisava a diferença entre a política ligada ao trabalho organizado, nascida do sindicalismo desenvolvido nas regiões mais ricas do país, e a mirada mais ampla, desafiadora, na direção das maiorias desorganizadas do povo brasileiro, procurei primeiro acompanhar seus textos, onde os encontrasse, e logo tentar chamar a atenção de outros leitores para eles. Eu o mencionava nas entrevistas que dava. Por mais de ano vi tais menções serem cortadas de suas transcrições impressas. A originalidade do conteúdo do que Mangabeira dizia mostrou ter mais força sobre mim do que as razões esboçadas pelos que o rejeitavam. (VELOSO apud UNGER, 2018, p. 4)

Caetano enfatiza as análises de Mangabeira sobre o “capitalismo” em Marx com o intuito de desvendar e propor transformações que prescindam da guerra, ou seja, a busca pelo desenvolvimento de um pensamento alternativo de esquerda, para além da nostalgia da social-democracia que se fundamentaria na tentativa de superar os estágios históricos da política nacional a que nos encontramos.

Em contrapartida, Mangabeira Unger confere credibilidade a Caetano, considerando-o um aliado, crítico e conselheiro, especialmente nas formulações de Mangabeira de suas ideias e ações sendo que:

Esse é o traço profundo. Então, esses dois traços, esses dois pontos comuns: um é a ideia do bem supremo da vida e da vitalidade no reino dos valores. A poesia é mais importante do que a memória. A surpresa melhor do que a repetição. A imaginação triunfa sobre o dogma. O tempo pesa mais do que a eternidade. Essas são as nossas convicções comuns no plano das ideias e, quanto ao Brasil, eu e ele achamos a mesma coisa: o Brasil é vida encaixada numa camisa-de-força. Portanto, somos aliados, num sentido mais geral e mais profundo. (UNGER apud TERRA, S/D)

Tais considerações apontam para uma perspectiva central no raciocínio que orienta e une Caetano a Mangabeira Unger, qual seja, a percepção de uma energia motora brasileira focada no povo como agente dotado de rebeldia, de potência e força, a originalidade da experiência brasileira e o aprofundamento dessa tradição.

A disposição cinética é antes uma característica do povo brasileiro ainda que emaranhado em um contexto marcado pela violência, opressão e desigualdades. A “alegria” identificada por Fernando Perlatto (2012) no pensamento de Caetano como energia transformadora encontra, nas esferas públicas subalternas como as festas populares, círculos, bailes, entre outros, o espaço ideal de manifestação do júbilo.

Nos anos 1980, José Almino mencionou um Unger que escrevia na Folha. Ele era também um Mangabeira, ou seja, baiano em alguma medida. Zé queria me atrair para o autor. Fui ler um artigo seu na Folha e, desde então, meu interesse por ele só fez crescer. O artigo chamava a atenção justamente para as limitações do PT por ser um partido das minorias trabalhadoras organizadas. O PDT de Brizola teria abrangência maior. Passei a citar Mangabeira em todas as entrevistas que dei. As referências a seu nome nunca eram reproduzidas quando as entrevistas eram publicadas. Isso durou mais de década. O que me irritou e fez aumentar minha curiosidade pela figura do articulista. Fui buscar coisas dele ou sobre ele. Devagar. Por causa de minha teimosia em citar seu nome, Mangabeira me procurou. Quando tentou uma pré-candidatura à presidência, gravei uma curta fala para anúncio na televisão. O que me interessa em Mangabeira é sua crença num experimentalismo que realize revolução sem trauma bélico, num gradualismo que não quer dar uma face humana ao capitalismo liberal

mas transformar instituições de modo a superar a opção entre render-se aos especuladores financeiros ou aos crentes no determinismo do marxismo vulgar. E sua certeza de que o Brasil é oportunidade para tais experimentos. Ele é a única figura da esquerda que parece compreender a importância do liberalismo político sem desvinculá-lo totalmente do liberalismo econômico, como faz Bresser Pereira em seu último livro, de modo didático, mas excessivamente simplificador. Mangabeira é o único esquerdista brasileiro que cita John Stuart Mill. Seu texto ministerial sobre economia, em que fala de empreendedorismo de vanguarda, mostra como ele pretende ver a energia do povo brasileiro sendo canalizada de modo a gerar ondas de criatividade que levem o Brasil à grandeza. Ele é também a única voz nas esquerdas a perceber a importância do crescimento das igrejas neopentecostais. Isso coincide com minha percepção de que os evangélicos ensinam as pessoas comuns a nobreza da prosperidade: trazem uma lição liberal. Descartar as contribuições de Mangabeira me parece mais um sintoma do aspecto doentio de nossa vida intelectual. (VELOSOb, s/d)

Em entrevista, Mangabeira Unger é questionado por Caetano sobre a particularidade brasileira e, mais especificamente, sobre a vitalidade assombrosa, anárquica e quase cega do povo brasileiro. Para Unger, tal força é a variante brasileira que desencadeia duas formas de consciência: a consciência da nossa cultura tradicional que, por sua vez, venera tanto a “pujança” quanto a “ternura”. A “pujança” se manifesta no escapismo e nos sonhos, não na realidade cotidiana de cada brasileiro. Já a “ternura” virou o sentimento ou o “açúcar” com que dourávamos as realidades duras da vida no dia a dia; a consciência do país liberal e protestante, abraçada pelos emergentes e pelos evangélicos que valorizam a autoconstrução, a responsabilidade social e a autonomia. Mangabeira questiona: “Será que temos que escolher? Entre o calor mentiroso e o desencanto frio?”. (Mídia NINJA, 2017)

Por fim, o que se configura para nós, segundo Mangabeira Unger, é a solução no futuro, ou seja, o conserto dos crimes do passado são as alternativas do futuro. Coloca-se uma nova tarefa adiante: reorientar o rumo do nosso desenvolvimento. Caso contrário, vamos ter que continuar a escolher entre a exuberância mentirosa e a frieza do desencanto.

A caracterização do povo brasileiro como mestiço, moreno, naturalmente, reforça a visão de Mangabeira Unger com a concordância de Caetano. No entanto, Unger ressalta que a mestiçagem é apenas uma variante de algo mais geral, “o mais geral é o sincretismo, isso sim é que é a característica geral do Brasil. A mestiçagem às vezes sim, às vezes não. Mas o sincretismo sempre. A mistura de tudo com tudo”. (Mídia NINJA, 2017)

Em caráter de conclusão Caetano Veloso diz: “Isso pra mim é o essencial. Foi o que me animou a fazer coisas que eu fiz que se tornaram públicas, foi um sentimento profundo da força do sincretismo”. (Mídia NINJA, 2017)

3.3 CAETANO VELOSO E A POLÍTICA

Por fim, o terceiro ponto que contribui para projetar Caetano Veloso como intelectual público perpassa pelo seu vínculo estreito com a política. Caetano, em diferentes momentos, se posiciona politicamente, especialmente em momentos importantes de eleições, levantando grandes debates e projeções sobre temáticas e controvérsias públicas. Assim, Caetano se projeta, fala e se posiciona publicamente.

Os acontecimentos políticos, econômicos, sociais e culturais inerentes à existência atravessam a vida, (re)constituem as subjetividades e engendram as identidades. No caso de Caetano Veloso, esses processos assumem um destaque central na sua trajetória e, levando em consideração o contexto histórico no qual Caetano inicia sua carreira como artista, evidenciam-se os seus posicionamentos, muitas vezes polêmicos, sobre o momento político, o golpe de 1964, a censura, o exílio em Londres e o processo de redemocratização brasileiro.

No Festival da Canção transmitido pela televisão em 1967, Caetano se apresenta e utiliza dessa plataforma para demonstrar a sua contraposição com os preceitos da esquerda nacionalista tradicional, buscando afirmar que tais artistas também estariam se valendo de princípios mercadológicos na medida em que também estão inseridos, paradoxalmente ao que apregoam, na indústria cultural, revelando uma suposta hipocrisia desse segmento da música. A sua entrada nos festivais pressupunha então uma atitude de questionamento, visto que estes programas estavam interessados em obter lucros e não em conservar certa “genuinidade” da tradição da música popular brasileira – ainda que um dos objetivos dos festivais fosse de entreter a sociedade.

Certamente, a MPB nacionalista tradicional se valia desse espaço para difundir mensagens, assim com a Tropicália acabou atuando e participando desse cenário constituído de disputas de projetos como possíveis saídas para superar o *status quo* vigente. A crítica e postura de Caetano se valiam, essencialmente, dos parâmetros criados pelo mercado dos quais a esquerda nacionalista buscava escamotear, em certa medida. Caetano e a Tropicália acabaram por compor também essa estrutura de espetáculo, criando “opções ideológicas compradas pelo mercado como

embalagens promissoras”, construindo, assim, inúmeras divergências entre os artistas. (CORREA, 2013, p. 3)

Os *happenings* característicos do movimento tropicalista contribuíram com os discursos políticos públicos e com a divulgação de ideias, estética e projetos para o Brasil, sendo que o mais famoso deles foi articulado por Caetano em reação às vaias da plateia no festival da canção, ao que vinha apresentando. Na apresentação de sua canção “É proibido proibir”, Caetano reverbera um contundente discurso diante da atitude do público.

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! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora! Vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na Roda Viva e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. E por falar nisso, viva Cacilda Becker! Viva Cacilda Becker! Eu tinha me comprometido a dar esse viva aqui, não tem nada a ver com vocês. O problema é o seguinte: vocês 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, no ano passado, apresentar por ser americana. Mas eu e Gil já abrimos o caminho. O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil. Gilberto Gil está comigo, para nós 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 pra isso. Não é Gil? Não fingimos. Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Entendeu? Eu só queria dizer isso, baby. Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! Junto com ele, tá entendendo? E quanto a vocês... O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! Fora do tom, sem melodia. Como é júri? Não acertaram? Qualificaram a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver. Chega! (VELOSOa, s/d)

O tema da esquerda, ou das esquerdas, é constante em suas falas, principalmente a partir da deflagração do movimento tropicalista. Um dos pilares da base tropicalista consistia em romper com uma vinculação direta com as esquerdas sem deixar de lado a preocupação com a desigualdade que acutila o povo brasileiro.

Caetano, inserido nas discussões a respeito de tentativas de superação do modelo ditatorial brasileiro, de alternativas e experiências de esquerda, principalmente contra o capitalismo, ressalta as evidências de ofensivas contra os direitos e as liberdades fundamentais, caso o país não se alinhasse aos interesses do Ocidente capitalista, mas pondera a independência econômica nacional com um possível fechamento do país para a modernidade.

Para Caetano e os tropicalistas, uma das vias possíveis de superar o sistema ditatorial brasileiro estava na organização de uma guerrilha revolucionária, ao contrário do que a esquerda nacionalista vinha propondo, desmistificando-a. Além disso, um dos pontos de discussão e até conflito que Caetano tinha com a esquerda nacionalista girava em torno de suas concepções acerca da reação ao imperialismo norte-americano, pois para ele, tal reação “pouco ou nada tinha a ver com gostar das coisas do Brasil” (VELOSO, 2017, p. 111-112). O foco tropicalista recaía sobre um novo jeito de encontrar soluções próprias para os problemas do homem e do mundo. Ainda assim, Caetano ressalta a importância de qualquer esforço e ação que seja favorável à busca pelo socialismo, seja através do contato com as formas populares tradicionais, seja através da vanguarda experimentalista.

A afinidade de Caetano com os guerrilheiros da luta armada era identificada em suas canções, sugeridas em “Soy Loco Por Ti América” e “Enquanto Seu Lobo Não Vem”. Nesta última, Caetano cita a melodia da Internacional Comunista. Mas foi através de canções como “É proibido proibir”, “Questão de Ordem” e “Divino Maravilhoso”, que entoava a sua via de militância através do hipismo e da contracultura.

Caetano compartilhava da necessidade em lutar por justiça social e se alegrava em pertencer a uma geração que potencialmente poderia contribuir com a superação do regime e mudar a ordem das coisas. No entanto, rejeitava fortemente a ideia de “ditadura do proletariado”.

A expressão “ditadura do proletariado” soava mal aos meus ouvidos. Quando descreviam minha reação como um “desvio pequeno-burguês”, creio que eles estavam certos, em certa medida, com razão. Não era apenas a palavra ditadura que eu rejeitava; proletariado não

me parecia propriamente estimulante: eu via a pobreza miseravelmente desorganizada à minha volta, e o “proletariado” dos artigos e dos discursos parecia formado por operários de capacete. (VELOSO, 2017, p. 137)

Em seu livro de memórias, Caetano pontua que o governo militar instaurado em 1964 poderia ser sentido como não ditatorial se comparado à dureza do regime a partir de 1968 com a promulgação do Ato Institucional de número 5, destacando que, no período inicial, a resistência tinha como principal estandarte a produção cultural e o teatro como responsáveis por veicular os protestos e gritar “abaixo a ditadura!”.

A partir do AI-5, em 1968, Caetano é isolado do Brasil por dois anos e meio, e sua estadia em Londres é permeada por uma série de conflitos internos sobre um país que ama, mas que o expulsou, transformando-se num universo muito distante. Em um de seus depoimentos, Caetano relata seus sentimentos e pontua o que foi, para ele, a origem do golpe de Estado:

Isto me encheu de amargura, sobretudo porque nós, tropicalistas, acreditávamos que a ditadura militar – que afinal durou vinte anos – não tinha sido um acidente que se abatera sobre o Brasil, oriundo de outro planeta. Não, nós acreditávamos, e eu ainda acredito, que a ditadura militar tinha sido um gesto saído das regiões profundas do ser do Brasil, alguma coisa que dizia muito sobre o nosso ser íntimo de brasileiros – vocês podem imaginar como a minha dor era multiplicada por essa certeza. (VELOSO, 2005, p. 14)

No exílio, Caetano passa a ser correspondente do jornal *O Pasquim*, no qual buscava refletir sobre o que chegava até ele do Brasil e também sobre o estado de espírito em que se encontrava. Em artigos recheados de sentimentalismos, tensões e disputas na música popular brasileira e dicas sobre o que vinha acontecendo na música internacional, Caetano pretendia matar a saudade de um lugar que não sabia se voltaria a ver novamente.

Quando Caetano retorna ao Brasil, já se encontra como um personagem inserido na sociedade em função dos festivais, da explosão da cultura de massas e até de seu exílio, transformando-o num claro opositor ao sistema. Esse momento marca um alinhamento de Caetano pela via estética das relações humanas, cujo centro se encontra no erotismo, ou seja, a política presente em Caetano não se estende pela direção analítica político-econômica, tampouco por ideologias partidárias, mas em canções que impulsionam o desejo, a reflexão existencial, os medos, as angústias. (WISNIK, 2005)

Na campanha por eleições diretas, que marcaram a abertura política do país, Caetano lança a canção “Podres Poderes”, um pronunciamento direto sobre a imaturidade política do país, sobre a sua obsolescência. Ele se desloca do clima de otimismo pela abertura política e dá segmento à postura tropicalista de não demonizar a ditadura civil-militar e também de não ceder à nostalgia da esquerda nacionalista. Assume uma posição crítica em relação à política nacional, “atento ao fato de que o Brasil e toda a “América Católica” ao longo da sua história, frequentemente “optaram” por substituir suas democracias por líderes carismáticos ou “ridículos tiranos”. (WISNIK, 2005, p. 115)

Durante toda a sua trajetória, Caetano sempre buscou se posicionar publicamente em relação à política, principalmente em momentos de eleições. Foi a público declarar apoio ao candidato à prefeitura de Salvador Antônio Carlos Magalhães Neto em 2012, mesmo não votando na cidade, gerando muitas críticas a ele na imprensa. Isso demonstra a potencialidade de sua voz que, mesmo não contabilizando votos para o candidato, inflou as manchetes dos jornais na disputa Caetano Veloso – ACM Neto (DEM) *versus* Gilberto Gil – Pelegrino (PT). Além disso, nas eleições do mesmo ano, Caetano declarou apoio a Haddad (PT) se votasse em São Paulo e participou ativamente da campanha de Marcelo Freixo (PSOL) no Rio de Janeiro, na qual gravou um *jingle* em clipe coletivo com outros artistas, repetindo a dose em 2016.

O mesmo aconteceu recentemente. Apesar de posições declaradamente contra o PT, Caetano não se calou diante do *impeachment* da presidenta Dilma, visto por ele como uma farsa. Para o cantor e compositor o objetivo dessa intervenção estava diretamente ligado à manutenção do poder de alguns e da desigualdade.

O impeachment seguiu ritos, mas via-se que os princípios constitucionais estavam sendo interpretados com muita folga, que a sensação de insegurança tendia a crescer. Mas o mais chocante é que um punhado de bandidos que estão sob acusações mais fortes (e com provas mais contundentes) do que as enfrentadas por Dilma mantêm-se no poder, seja como presidente da República, seja como ministros seus, seja como legisladores. [...] A desconfiança de que tudo era para desfazer o PT estava tanto entre esquerdistas que, com razão, pensam que o nosso primeiro problema é a desigualdade campeã, quanto entre figuras como Romero Jucá, Aécio Neves ou o próprio Temer, que querem levar vantagem e mover-se de modo a não atrapalhar a manutenção dessa desigualdade. Ou seja, os esquerdistas temiam que a força-tarefa fosse apenas uma trama para destruir Lula e o PT, e os conservadores corruptos esperavam exatamente isso dela. O comentário de Jucá querendo acelerar o processo de 'estancar a sangria' é prova disso. (BRASIL 247, 2017)

Em 2018, diante das eleições presidenciais, Caetano declarou amplo apoio ao então candidato Ciro Gomes (PDT), por influência de Mangabeira Unger, referindo-o como “o meu candidato à Presidência da República”. Utilizando as redes sociais como ferramenta para difundir sua opinião, Caetano fez forte campanha a Ciro Gomes gerando inúmeras discussões, principalmente dos fãs que acompanham o artista.

Votei em Ciro Gomes na eleição de 1998: eu não era a favor da reeleição. Agora, sabendo-o possível candidato, penso em voltar a fazê-lo. O discurso de Mangabeira em sua volta ao PDT, que vi na internet, me convenceu. [...] Mas tendi mais para Ciro. Em grande parte por causa de Mangabeira. Não que Mangabeira vá governar o país através dele. Imagino que Ciro poderá melhor que ninguém aproveitar o que Mangabeira tem para dar. (VELOSOb, s/d)

E reafirma na rede social *Instagram* em 6 de outubro de 2018: “Ciro Gomes representa uma novidade dentro do cenário político brasileiro. A gente tem que ter coragem e voltar a atenção à Ciro, porque é chegada a hora. Pense agora! Dá tempo. É rápido! É Ciro Gomes 12!”.

Desde então, Caetano vem se opondo veementemente ao presidente eleito Jair Bolsonaro. Participou ativamente da campanha #EleNão durante o período eleitoral e, diante de sua vitória e perante suas ações, Caetano vem rebatendo a política reacionária do presidente. Seu descontentamento com o governo perpassa por sua luta contra o autoritarismo e a censura no período militar. Ao seu ver, Bolsonaro carrega fortes traços dessa época nos dias de hoje. O cantor e compositor, em vídeo publicado no *Instagram* em 25 de janeiro de 2020, diz:

eu nunca achei que na minha vida eu veria tanto retrocesso. Passei minha juventude lutando contra a censura no meu país e contra uma ditadura militar brutal que me colocou na cadeia e matou e torturou muitas pessoas. Inacreditavelmente, agora vivo em outra situação dentro de uma democracia na qual o fascismo mostra suas garras. O governo brasileiro não está só travando uma guerra contra as artes e seus criadores, mas contra a Amazônia e os direitos humanos num geral. Para que isso seja compreendido, eu gostaria de chamar sua atenção para um lindo filme cinematográfico de uma jovem brasileira, Petra Costa, que acaba de ser indicado para o Oscar, Democracia em Vertigem.

Sua preocupação com a Amazônia coincide com sua entrada e participação ativa no coletivo 342 Artes criado pela produtora e companheira de Caetano, Paula Lavigne. O 342 Artes lidera diversas campanhas de cunho artístico e cultural contra a criminalização e a censura por grupos conservadores com a participação de artistas brasileiros. Atualmente, o foco central do 342 tem recaído sobre o tema da Amazônia,

divulgando diversos discursos em prol de sua defesa e preservação. Em homenagem ao Dia Mundial do Meio Ambiente, o 342 lançou um aplicativo – 342 Amazônia – do qual contou com um lançamento comemorado no Circo Voador com shows de Caetano Veloso e Majur. Desse evento, resultaram diversos vídeos, divulgados pelo canal da Mídia NINJA no *YouTube*, que buscam contribuir com os debates e com a visibilidade dos problemas concernentes ao território amazônico na atualidade.

Cabe aqui destacar também os fortes laços criados por Caetano e a Mídia NINJA. Tal parceria rendeu uma coluna exclusiva de Caetano no canal, com diferentes participações, como Roger Waters, Manuela d'Ávila, Ciro Gomes, Henrique Vieira, Guilherme Boulos, Mangabeira Unger, Fernando Penna, Russo Passapusso, Baco Exú do Blues, Peu Meurray, Daniela Mercury, Boaventura de Sousa Santos, Jones Manoel e Sabrina Fernandes. As participações indicam uma atenção de Caetano aos agentes ligados à cultura baiana, aos intelectuais ligados à universidade e aos políticos, o que reflete, inclusive, uma transformação no seu pensamento e na sua visão de mundo. Um exemplo é a postura declarada de Caetano no que diz respeito à sua ideologia, como um “liberal convicto”, mas que viu em Jones Manoel “um jovem pensador marxista que mudou minha cabeça”. (Mídia NINJA, 2020)

Ao saber da força de suas palavras, Caetano buscava sempre se posicionar publicamente e, decorrente do desenvolvimento tecnológico e das redes sociais, seus pronunciamentos passaram a alcançar um público cada vez maior, difundido nas mais diferentes plataformas conectadas.

Um voto é só um voto. Uma pessoa conhecida do público declarar em quem vota pode ter alguma repercussão (inclusive negativa). Creio que vale a pena tentar expressar de público os meandros por que passa uma escolha minha. Tenho a ilusão de que isso pode enriquecer os diálogos internos que alguns poucos outros venham a ter quando se puserem a questão. (VELOSOB, s/d)

4 A MÚSICA COMO FERRAMENTA DISCURSIVA

Caetano Veloso como o intelectual público que se formou, ocupou, como vimos, diferentes espaços, seja na confecção de artigos publicados em jornais e revistas, na produção de livro, nas entrevistas para a televisão e, mais recentemente, nas redes sociais através do *Facebook*, *Twitter*, *Instagram* e *YouTube* – como a coletânea de vídeos no canal da Mídia NINJA “Caetano Veloso Entrevista” –, constituindo um espaço público próprio de divulgação de suas ideias sobre política, cultura, Brasil.

Em especial, podemos considerar que a sua produção musical também foi transpassada por essas temáticas, construindo, assim, uma linha de raciocínio e argumentação, ao mesmo tempo, singular e contraditória. A música, pela própria caracterização que lhe é peculiar, como potencialmente difusora de mensagens e ideias, favorece a criação de um espaço público *sui generis*, ou seja, a utilização da música como ferramenta discursiva por Caetano o coloca, mais uma vez, numa posição de intelectual público, ainda que a próprio contragosto.

Através da música Caetano fala, canta, entoa, grita, constrói, desconstrói, inventa e reinventa sobre tudo o que lhe interessa. Através da música Caetano expõe os seus maiores delírios tropicais. Através da música Caetano atinge dezenas, centenas, milhares, milhões de pessoas. Através da música Caetano funda identidades, forma opiniões, cria tendências comportamentais, levanta debates, enfurece os contrários, aliena os desavisados, apaixona os entusiastas, para delírio nosso. Através da música se torna impossível aceitar prontamente que Caetano Veloso é “apenas um músico popular” ou um “simples cantor de rádio”.

Sendo assim, este último capítulo tem como tarefa, tal como numa odisséia, guardadas as devidas proporções, realizar uma viagem pela obra musical do cantor, compositor e intelectual Caetano Veloso, com o objetivo de estabelecer análises e identificar conexões, a partir de uma seleção de canções que apresentam conteúdos alusivos à política, à cultura e ao Brasil.

Por razões de ordem metodológica a seleção das canções analisadas foi feita da seguinte forma: primeiro foi realizada a distribuição de todos os álbuns de Caetano separados pelo tempo, ou seja, do primeiro álbum lançado até o último estão divididos de acordo com o ano. Nos anos 1960 estão *Domingo (1967)*, *Caetano Veloso (1968)*, *Tropicália ou Panis et Circensis (1968)* e *Caetano Veloso (1969)*; nos anos 1970 estão *Caetano Veloso (1971)*, *Barra 69 (1972)*, *Transa (1972)*, *Caetano e Chico Juntos e Ao*

Vivo (1972), Araçá Azul (1973), Temporada de Verão ao Vivo na Bahia (1974), Jóia (1975), Qualquer Coisa (1975), Doces Bárbaros (1976), Bicho (1977), Caetano... Muitos Carnavais... (1977), Muito (1978), Maria Bethânia e Caetano Veloso Ao Vivo (1978) e Cinema Transcendental (1979); nos anos 1980 estão Outras Palavras (1981), Brasil (1981), Cores, Nomes (1982), Uns (1983), Brazil Nighth – Montreux 83 (1983), Velô (1984), Totalmente Demais (1986), Caetano Veloso (1986), Caetano (1987) e Estrangeiro (1989); nos anos 1990 estão Circuladô (1991), Circuladô Vivo (1992), Tropicália 2 (1993), Fina Estampa (1994), Fina Estampa Ao Vivo (1995), O Qu4trilho (1995), Tieta do Agreste (1996), Livro (1997), Prenda Minha (1998), Orfeu (1999) e Omaggio a Federico e Giulietta (1999); nos anos 2000 estão Noites do Norte (2000), Noites do Norte Ao Vivo (2001), Eu Não Peço Desculpa (2002), A Foreign Sound (2004), Cê (2006), Multishow Ao Vivo – Cê (2007), Roberto Carlos e Caetano Veloso e a Música de Tom Jobim (2008) e Zii e Zie (2009); nos anos 2010 estão MTV Ao Vivo – Caetano Zii e Zie (2010), Multishow Ao Vivo – Caetano e Maria Gadú (2011), Especial Ivete Gil Caetano (2012), Abraço (2012), Multishow Ao Vivo – Abraço (2013), Caetano Veloso/Gilberto Gil – Dois Amigos, um Século de Música Multishow Ao Vivo (2015) e Ofertório (2018); e nos anos 2020 está Caetano Veloso e Ivan Sacerdote (2020).

Em segundo lugar, pela vasta discografia e a impossibilidade de se trabalhar com todas as canções, tornou-se inevitável excluir os álbuns que Caetano compartilhou com outros artistas e também os álbuns ao vivo. Desta triagem restaram os álbuns do cantor e compositor produzidos em estúdio.

Em terceiro lugar, levando em consideração apenas os discos produzidos em estúdios, ainda se observa uma enorme quantidade que continua inexequível para esse empreendimento. Nesse sentido, foi necessário criar uma planilha com tais discos divididos por décadas. De cada década, foi extraída uma canção, totalizando seis músicas de Caetano, que vão de 1960 a 2010, contribuindo para a verificação de transformações e/ou permanências no decorrer do tempo. As análises dessas canções foram pautadas em características centrais para esta investigação, sendo elas: características culturais, políticas e sociais. Esses três eixos foram definidos a partir da escuta atenta da discografia de Caetano e que estão diretamente relacionados com o segundo capítulo desta pesquisa.

Cabe aqui destacar a dificuldade em selecionar apenas seis canções de Caetano Veloso, visto que sua carreira foi constituída por uma quantidade muito

grande de músicas que, em maior ou menor grau, destacam particularidades sobre as características que compõem a nossa identidade. Nesta seleção obviamente poderiam se inserir outras inúmeras canções que têm como temática a cultura, a política e a sociedade, mas, por razões de exequibilidade, a escolha das canções tem como foco exemplificar e identificar o lugar de intelectual público que Caetano ocupa a partir de sua obra. O intuito, então, de investigar as particularidades subjacentes dessas canções, resvala na visão que Caetano construiu sobre o Brasil ao longo das décadas.

Foi a partir da construção de seu repertório estético-intelectual que Caetano aborda as realidades brasileiras. Tal mosaico representa um panorama de uma nação em que cidades e campos coexistiam, configurando signos e práticas de uma modernidade tecnológica, da cultura de massa e de um mundo arcaico. Era, ao mesmo tempo, um país rústico, artesanal e industrial, representante da multiplicidade da paisagem cultural e da vida brasileira, uma verdadeira geleia geral. Essas imagens sincréticas do Brasil se justapõem em modernidade internacional e arcaísmos patriarcais.

As canções selecionadas revelam características de um país plural, constituído de gentes, de disputas, de narrativas e de memórias e que contribui para a criação de um espectro amplo de brasilidades que, como intérprete do Brasil, Caetano formula determinadas concepções sobre os caminhos que o país pode trilhar em seu processo de modernização.

4.1 ALEGRIA, ALEGRIA

A canção “Alegria, Alegria” faz parte do primeiro disco que Caetano gravou sozinho, intitulado *Caetano Veloso*, em 1968. Apresentada pela primeira vez no II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, no ano de 1967, a canção inaugura Caetano Veloso na cena pública. Acompanhado da banda de rock argentina Beat Boys e seus instrumentos elétricos, Caetano, com essa canção, entoava os caminhos tropicalistas que se seguiriam, ou seja, esboçava os principais elementos que constituíram o movimento através do hibridismo entre o popular e o erudito, além do rock.

Sendo assim, vemos a representação de três segmentos da cultura, como a cultura popular através de Caetano, o rock internacional através dos Beat Boys e a

cultura erudita advinda das contribuições de Júlio Medaglia no arranjo da canção, o que permitiu estabelecer conexões inovadoras.

A vanguarda dessa atitude encontrou no público entraves e resistências. Em um momento em que a maioria do que era apresentado nos festivais se vinculava à corrente nacional-popular, que trazia como proposta elementos já conhecidos do público, a ruptura tropicalista abalou as estruturas. Os elementos internacionais e a conversa entre a cultura popular brasileira e o *pop* internacional perpassam por toda a canção, simbolizados, por exemplo, pela Coca-Cola e Brigitte Bardot.

As críticas à canção mencionavam o descontentamento de ouvir, em uma música brasileira, um símbolo do imperialismo norte-americano: a Coca-Cola. E mais, falar em alegria em um momento em que as liberdades estavam comprometidas não soou bem aos ouvidos.

No entanto, podemos entender essa canção como uma crítica ao que vinha se fazendo na música e também à resistência a coisas novas. A ironia da alegria se dá a partir da relação que se estabelece entre o personagem da canção que, desprovido de lenço, de documento, com o bolso e as mãos vazias, caminha contra o vento, não a favor. O vento é frio e implacável, um obstáculo a ser superado, mas que, no verão de dezembro, o sol aquece e conforta. É o que permite seguir vivendo.

Não se trata, portanto, em “Alegria, Alegria”, de um voto a favor da alienação, mas um compromisso com o desejo, instância que não reconhece os limites impostos; por isso, através do sentido da “festa” contra eles o *eu* se “manifesta”. Sob este ângulo, talvez se compreenda melhor o significado da vaia, cuja procedência era dual: da “esquerda” e da “direita”, radicalmente opostas entre si, mas igualmente identificadas com “palavras de ordem”, artifício emblemático na luta política. (LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993, p. 33)

A dualidade e a contraposição permeiam toda a canção na relação entre o feio e o belo, o grotesco e o sublime, o profano e o sagrado. O sol se reparte em crimes – em cardinales bonitas; bomba – Brigitte Bardot; ela pensa em casamento – e eu nunca mais fui à escola; em caras de presidentes – em grandes beijos de amor.

A canção, então, traz muitos significados que se relacionam com o contexto brasileiro e com componentes internacionais. Os crimes da ditadura, Cardinale e Brigitte Bardot, ícones do cinema internacional, livros e fuzil em relação à censura, à violência e à repressão da ditadura, a Coca-Cola que ao mesmo tempo que é rechaçada por um suposto entreguismo cultural está no cotidiano das pessoas, espaçonaves e a corrida espacial, guerrilha e a esquerda armada brasileira.

Caminhando contra o vento
 Sem lenço e sem documento
 No sol de quase dezembro
 Eu vou
 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
 Ela pensa em casamento
 E eu nunca mais fui à escola
 Sem lenço e 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?

Podemos pensar, ainda, que Caetano, sem lenço e sem documento, esboça a influência da contracultura e do movimento *hippie*, projeta o seu “eu” quando “ela nem sabe, até pensei em cantar na televisão” numa alusão à sua participação nos festivais da canção e que sem “nada no bolso ou nas mãos” remonta suas inspirações em Jean-Paul Sartre:

O que eu amo em minha loucura é que ela me protegeu, desde o primeiro dia, contra as seduções da elite: nunca me julguei feliz proprietário de um talento: minha única preocupação era salvar-me – nada nas mãos, nada nos bolsos – pelo trabalho e pela fé. (SARTRE apud MARETTI, 2011, s/p)

Cinematograficamente, Caetano percorre a canção até chegar nas bancas de revistas em que os jornais, todos os dias, apesar da censura, denunciavam as violências. Mas, quem lê tanta notícia? Certamente o bombardeio de informações dá preguiça. A título de informação LUCCHESI e DIEGUEZ (1993) destacam que:

Além da significação poética contida em “sol”, a passagem “o sol nas bancas de revista / me enche de alegria e preguiça” também se refere ao periódico *Sol*, pertencente a uma imprensa alternativa (na época denominada de “imprensa nanica”) que já acenava com os primeiros signos da contracultura. Consta que, na ocasião, figurava como colaboradora a jornalista Dedé Gadelha, com quem Caetano viria a casar-se em novembro do mesmo ano (1967). (LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993, p. 33)

Sobretudo, esta canção de Caetano parece manifestar seu inconformismo com o regime brasileiro e com as proposições da esquerda tradicional brasileira. Logo, apresenta-se como um manifesto dos caminhos que o tropicalismo, pela antropofagia, começava a desenhar como saída possível. A pretensão de uma possível “revolução”, como afirma Caetano em seu livro *Verdade Tropical*:

decidi que no festival de 67 nós deflagraríamos a revolução. No meu apartamentinho do Solar da Fossa, comecei a compor uma canção que eu desejava que fosse fácil de apreender por parte dos espectadores do festival e, ao mesmo tempo, caracterizasse de modo inequívoco a nova atitude que queríamos inaugurar. “Paisagem útil” não me parecia preencher esses dois requisitos. Era bom que a nova canção fosse, como aquela, uma marcha de Carnaval transformada, mas não uma arrastada e errática marcha-rancho. Tinha que ser uma marchinha alegre, de algum modo contaminada pelo pop internacional, e trazendo na letra algum toque crítico-amoroso sobre o mundo onde esse pop se dava. (VELOSO, 2017, p. 183)

O cotidiano é cercado de coisas ruins e coisas boas, embora em alguns momentos a vontade de desistir pareça ser inevitável afinal, com tanta perseguição, tortura e morte, continuar caminhando, contra o vento, não seja tarefa fácil, a alegria que se encontra nas coisas simples faz valer a pena e o desejo de seguir vivendo se torna imperativo. Por que não?

4.2 UM ÍNDIO

A música “Um Índio” aparece pela primeira vez no álbum intitulado *Bicho* de Caetano Veloso, lançado no ano de 1977, época em que se vivia a ditadura civil-militar e que tinha como presidente chefe do executivo federal o general Ernesto Geisel (1974-1979). Este contexto foi marcado por uma grave crise econômica e de ações políticas desfavoráveis à perspectiva democrática no país. Foi a partir deste governo, porém, que a censura aos meios de comunicação e à produção artística e cultural foi se tornando, gradativamente, mais branda. É importante destacar que o processo de suspensão da censura prévia não foi feito a partir de benesses do Estado autoritário, mas sim pela luta dos movimentos sociais em prol do restabelecimento da democracia no país. (GASPARI, 2004)

As canções que compõem esta obra podem ser concebidas, de forma geral, como uma ode à natureza e à condição humana, destacando a música “Um Índio” como uma elegia aos povos indígenas brasileiros. Na busca de uma análise de um dos principais expoentes de nossa brasilidade – os indígenas – Caetano Veloso elabora uma canção que tem como narrativa a apresentação das identidades destes povos à luz de novas demandas impressas na relação passado-presente-futuro.

Com o interesse de deslocar a imagem colonial do índio bárbaro para a do “bom selvagem”, assim como fez Cristóvão Colombo ao chegar no “Paraíso”, Caetano Veloso revela as características deste povo em um tempo futuro, numa cena distópica em que o índio alegoricamente desce de uma estrela colorida, brilhante e em alta velocidade. Para tanto, o cantor aventa a possibilidade de retorno do índio ao hemisfério sul, tomando dimensões latino-americanas, depois que todas as suas nações tiverem sido exterminadas.

O extermínio reflete o projeto político herdado da colonização portuguesa e ainda vigente no Estado brasileiro que, mesmo tendo promovido, em determinados momentos da nossa história, algum traço de valorização desses povos, principalmente para corroborar com um projeto de criação e afirmação de uma “genuína identidade brasileira”, em realidade, sempre excluiu, perseguiu e matou povos inteiros nos últimos 500 anos.

O índio é considerado como uma representação do herói nacional, o que se configura como um artifício para a afirmação de uma cultura e de uma nacionalidade brasileira, reforçada, já no século XIX, pela literatura indigenista de José de Alencar (1857), que em sua obra “*O Guarani*” apresenta como personagem principal o heroico índio Peri, também referenciado por Caetano Veloso em sua canção.

A partir deste momento emerge, em diversos discursos, a desconstrução da identidade e representação indígena no cenário histórico brasileiro, buscando romper com processos de exclusão social e cultural. Portanto, a busca por uma afirmação identitária positiva destes povos, bem como a proclamação dos seus direitos como cidadãos, foi sendo feita a partir da formação de movimentos sociais que lutaram e ainda lutam em favor das causas indígenas.

Com a emancipação política do Brasil no século XIX aflorou, na recém-criada nação, a necessidade de seleção e definição de princípios, valores, normas, símbolos e agentes históricos que representassem a identidade nacional brasileira. Para a consolidação deste ideário identitário cabia à nação

uma série de mediações que permitem a invenção do que é comumente chamado de “alma nacional”, ou seja, parâmetros simbólicos que funcionam como “provas” da existência desse Estado, e que determinam sua originalidade: uma língua comum, uma história cujas raízes sejam as mais longínquas possíveis, um panteão de heróis que encarnem as virtudes nacionais, um folclore, uma natureza particular, uma bandeira e outros símbolos oficiais ou populares. (FIGUEIREDO; NORONHA, 2010, p. 192)

Dentre estas mediações necessárias para a construção da identidade nacional brasileira erigiram-se discursos políticos e culturais favoráveis a uma nova representação da identidade indígena. Tal identidade passou a ser representada como símbolo do homem dócil que, em contato direto com a natureza, fazia prevalecer a bondade, a pureza, a força e a vitalidade do povo brasileiro. Era o mito do “bom selvagem”, expresso por Todorov (1990) como aquele homem revestido das “mesmas regras que a descrição da natureza [...] são as melhores gentes do mundo e as mais pacíficas”. (TODOROV, 1990, p. 35)

Já no início do século XX, o movimento modernista, buscando desconstruir a identidade pacífica e ingênua dos povos indígenas, lança, a partir do Manifesto Antropofágico, uma nova forma de realçar elementos e valores culturais internos que foram reprimidos pelo processo colonizador. Assim, os modernistas influenciados por elementos da cultura indígena, dentre outros, proclamam a nação a revelar uma identidade com características sociais e culturais próprias. Para tanto, estes intelectuais, buscando criar uma nova atitude estética e cultural, revelam o princípio da antropofagia, uma prática presente em algumas culturas indígenas que, metaforicamente, foi utilizada pelos intelectuais modernistas como uma estética

nacional favorável à composição de uma brasilidade com ideários *sui generis*. (GONÇALVES, 2012)

Mas foi através do seu projeto político de reconstrução da identidade nacional brasileira que, na década de 1930, Getúlio Vargas abre discursos favoráveis àquilo que comumente denominamos de “democracia racial”, expressão advinda do pensamento intelectual de Gilberto Freyre (1998). Tal expressão foi designada como um ideal de convivência interracial e um compromisso político de integração nacional, elemento imprescindível para a manutenção da “ordem” social vigente.

Nesse sentido e contexto, a identidade indígena se manifesta como algo valorável pelo Estado, por conter as verdadeiras raízes da nossa brasilidade, fazendo com que Vargas, durante o Estado-Novo, criasse o Conselho Nacional de Proteção aos Índios, em 1939, cujo objetivo era promover, segundo o governo, a conscientização pública sobre a cultura indígena. Tal fato vai ao encontro do preceito de identidade nacional concebido por Stuart Hall (2015) quando afirma que “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação”. (HALL, 2015, p. 30)

A partir da segunda metade do século XX manifesta-se no país um pensamento sociológico que, sob influência de preceitos marxistas, busca romper com uma representação da identidade indígena calcada, basicamente, nos mitos do “bom selvagem” e da “democracia racial”. Florestan Fernandes (1973) e Celso Furtado (2000) inauguram discursos críticos sobre diversas questões concernentes à realidade histórica brasileira, destacando a relação existente entre desigualdade social e desigualdade étnico-racial. Os trabalhos publicados por estes autores revelam a exclusão dos povos indígenas dentro da dinâmica de um modelo capitalista de produção. Além destas análises, destacam-se os trabalhos produzidos por Darcy Ribeiro (1996) que, apoiando-se no conceito de “transfiguração étnica”, renuncia aos esclarecimentos baseados nas noções de “assimilação” ou “aculturação”, ou seja, segundo o autor, o índio deixa de ser representado como um ser dócil, passivo e silvícola.

Com a instauração do regime ditatorial brasileiro na década de 1960, a identidade indígena passou a ser revestida de duas formas: uma idealizada ainda como o “bom selvagem” e outra como “inimigos” nacionais que resistiam aos valores e normas de um projeto civilizatório, principalmente naquilo que se refere ao processo de demarcação de suas terras. Estas resistências fizeram com que o governo civil-

militar instalasse uma forte repressão aos povos indígenas e seus aliados. De acordo com Maria Rita Kehl (s/d): “Os indígenas não estavam resistindo no sentido político, já que não sabiam exatamente o que era a ditadura. A resistência deles era, de certa maneira, ingênua, no sentido de preservar sua terra. Mas o tratamento dado a eles era violentíssimo”.

Assim, Caetano diz:

Um índio descerá de uma estrela colorida e brilhante
 De uma estrela que virá numa velocidade estonteante
 E pousará no coração do hemisfério sul, na América, num claro
 instante
 Depois de exterminada a última nação indígena
 E o espírito dos pássaros das fontes de água límpida
 Mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das
 tecnologias

Refletir sobre as marcas da “invasão” sofrida pelos indígenas e desmistificar a visão de “bons selvagens” contribui para (re)significar o seu passado de lutas por uma sociedade que resguarda a igualdade de direitos. Entretanto, ao longo do tempo, as ações discriminatórias, paliativas e pouco eficazes vieram camufladas como benevolência.

Nossa sociedade, marcada pela violência, usurpação, corrupção e exclusão, em que a construção da nação e do cidadão se deu pelo viés da harmonia racial, levamos a uma visão sobre o Brasil como um país imune aos conflitos sociais.

O abuso de determinados termos e conceitos, utilizados para ler nossa sociedade, têm sido deturpados em sua significação e, o que é pior, vêm sendo usurpados pelas mais diversas instâncias da sociedade, num discurso em que a opção entre o bem e o mal tem sido sublimada, escamoteada.

Na sociedade capitalista contemporânea, a polarização entre bem e mal se apresenta entre os que possuem e os que não possuem, entre os que mandam e os que obedecem, entre os incluídos e os excluídos, como se o mal fosse o destino manifesto dos “incapazes”. A “banalização da injustiça social”, promotora da apatia que tem se generalizado, em detrimento da consciência da capacidade, que somente a humanidade possui, de criar coisas novas, de revolucionar, é expressa nos tons e acordes “caetanescos” num período em que a liberdade de expressão estava comprometida.

Essa postura aventa as alegorias e a simbologia numa perspectiva crítica em relação à imposição da lógica do capital, da vontade ou má vontade política,

descortinando o que realmente está por trás de toda perversidade subjacente à análise histórica e à visão de senso comum sobre a participação dos povos indígenas na constituição de nossa brasilidade.

A sublimação dos processos históricos, que tem legitimado os efeitos perversos da desigualdade social reinante sobre a sociedade atual, indica uma postura crítica frente à acepção vulgar pela qual a visão de mundo propagandeada expõe a fatalidade, demonstrando a vitória da alienação sobre a reação. Entretanto, é tautológico identificarmos excluídos em todas as instâncias sociais, em especial, os povos indígenas.

Logo em seguida Caetano Veloso faz uma relação desse índio com a força de Muhammad Ali, lutador americano que se converteu ao islamismo; com a paixão de Peri, personagem da obra *O Guarani*, de José de Alencar (1857) e com a tranquilidade e a infalibilidade de Bruce Lee. Nessa perspectiva, o cantor e compositor reconstrói a identidade indígena americana a partir de preceitos advindos do romantismo, da guerra, da força, da religião e do respeito ao outro.

Virá, impávido que nem Muhammed Ali, virá que eu vi
 Apaixonadamente como Peri, virá que eu vi
 Tranquilo e infalível como Bruce Lee, virá que eu vi
 O axé do afoxé, filhos de Gandhi, virá

As características do índio apresentadas na canção demonstram que as nações e os povos não são identidades unificadas, mas híbridos culturais. Desta feita, Stuart Hall (2015) considera que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado.” (HALL, 2015, p.09)

Porém, mesmo concebendo a possível ideia de que o índio retornará com as mesmas características que possuía, ressaltando o seu corpo físico e espiritual da forma como era representado através do mito do “bom selvagem”, Caetano Veloso desconstrói suas “fragilidades”, ressaltando a sua força feita a partir de um “som magnífico”.

Um índio preservado em pleno corpo físico
 Em todo sólido, todo gás e todo líquido
 Em átomos, palavras, alma, cor, em gesto e cheiro
 Em sombra, em luz, em som magnífico
 Num ponto equidistante entre o Atlântico e o Pacífico
 Do objeto, sim, resplandecente descerá o índio

E as coisas que eu sei que ele dirá, fará, não sei dizer
Assim, de um modo explícito

Por fim, Caetano faz menção ao caráter de espanto e surpresa dos povos ao verem que o índio não era exótico, distinto e incógnito como imaginavam. Embora oculto, nos escombros de uma sociedade preconceituosa, Caetano Veloso busca decifrar, o que até então era incompreensível aos olhares neocolonizantes, ou seja, a força, a beleza e a plenitude indígena.

E aquilo que nesse momento se revelará aos povos
Surpreenderá a todos, não por ser exótico
Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto
Quando terá sido o óbvio

Esta breve interpretação da canção “Um Índio” nos permite reconhecer o princípio de que as identidades e suas representações são operações discursivas, constructos históricos, sociais e culturais advindos das demandas e desafios impressos, cotidianamente, ao mundo real, vivido e imaginário. É também através dessa canção que Caetano expõe o seu delírio tropical sobre o Brasil, uma vez que estão fortemente presentes elementos culturais, políticos e sociais no que tange a construção de nossa brasilidade.

A canção lança luzes que repercutem determinada visão de Brasil que significativamente contribui para a valorização indígena, tomando-a como questão social. Elucida o que estava sub-reptício, ou seja, o domínio exercido por uma camada social proprietária e minoritária sobre a imensa maioria desprovida, despossuída, desencantada.

4.3 PODRES PODERES

A canção “Podres Poderes” compõe o LP intitulado *Velô*, lançado no ano de 1984, momento em que os ventos sopravam a favor da redemocratização na política brasileira. O ano que não terminou vivenciava uma nova experiência de projetos voltados para a refundação do país rumo à democracia. O aparecimento de campanhas como as “Diretas Já!” alçava voos que buscavam romper com anos de ditadura, lançando novos olhares sobre esse momento transformador. Apesar da descrença em relação a partidos políticos e alianças partidárias, especialmente o ceticismo vinculado ao homem depositário de comando, controle, domínio e autoridade, as experiências de uma rara sensação de liberdade advindas no ano de

1984 proporcionaram o levantamento de críticas mais diretas como as observadas na canção de Caetano.

Os homens correspondem a uma categoria na canção de detentores de poderes que, por sua vez, respaldados por uma selvageria e boçalidade naturais do homem como seres maus, usam e abusam com grande habilidade. Pode-se inferir ainda na canção uma crítica ao patriarcado que coloca os homens, no sentido da divisão sexual, como os donos da autoridade. Como premissa natural e essencial dos seres humanos, a maldade se torna condicionante da falta de capacidade de viver em sociedade e, em consequência, precisar de um estado autoritário e seus ridículos tiranos.

Inspirado em uma figura mitológica, Thomas Hobbes (1974) em seu *Leviatã* propõe o estabelecimento de um acordo entre os homens e, na medida em que não cumprem, seriam devorados pela serpente. Nessa ideia, o homem em seu estado de natureza é fundamentalmente egoísta, competitivo e desconfiado, desencadeando uma guerra de todos contra todos. Para não viver em constante conflito, deve-se criar uma nova forma de poder, representada pelo contrato social, para impor respeito e normas de convivência a fim de evitar a barbárie. Essa imposição é simbolizada pela figura do *Leviatã*, detentor do direito de comando e defesa de todos os homens em si, um Estado absoluto.

O motorista que estaciona o carro em local proibido e o que avança o sinal vermelho reforçam atitudes não condizentes com o exercício da cidadania e do respeito à cidade, ao outro e/ou consigo mesmo, rompendo, assim, o contrato social. O fenômeno da “valorização do cotidiano”, como destaca Naves (2009), converge com os princípios morais na vida pública e sentencia a ignorância subjacente dos homens. Ainda que a canção substancie os defeitos dos homens, ela também nos leva a refletir sobre as maneiras de redefinir o nosso papel como cidadãos e questionar sobre as figuras que nos representam, sobre o nosso *Leviatã*.

O *Leviatã* pode ser visto na canção de Caetano representado pelos homens de autoridade, políticos, burgueses, líderes religiosos da América católica que, incumbidos pelos poderes que lhes concernem, matam de fome, de raiva e de sede com gestos naturais os menos abastados da hierarquia de classe. Mas, tudo é muito mais.

Enquanto os homens exercem seus 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
Que sempre precisará de ridículos tiranos?

Será, em referência à canção de Chico Buarque e Milton Nascimento *O que será?*, reforça a ideia repetidas vezes de questionamento sobre até quando será necessário gritar sobre a inconformidade com o que está sendo posto e vivido pela sociedade brasileira, da terra à pele. Setecentas mil vezes, por mais zil anos? Até hoje, revelando o caráter atemporal da canção.

Será, será que será que será que será
Será que essa minha estúpida retórica
Terá que soar, terá que se ouvir
Por mais zil anos?

Santuza Cambraia Naves (2009) atenta para a temática dos movimentos político-culturais contemporâneos e os problemas que afligem os diferentes atores sociais que tomaram conta da cena política no pós-1980, nesta canção. As minorias expressadas pelos índios, padres, bichas, negros e mulheres se são politizadas, também são carnavalizadas por possuírem como missão a realização do carnaval, como evento redentor e viabilizador de alegrias.

O que esses movimentos trariam de novo? Acredito que seria o fenômeno de valorização do cotidiano, convergente com o entendimento do momento histórico como “pós-utópico”, na acepção de Octavio Paz. Não se ambiciona mais a revolucionária criação do “homem novo”, a derrubada das estruturas do capitalismo, mas sim que sejam respeitados os sinais de trânsito e a ética na vida pública. Mas é importante ressaltar que, em *Velô*, se as “minorias” são politizadas, são também carnavalizadas. Não por acaso, em “Podres Poderes”, Caetano atribui aos segmentos citados anteriormente – “índios e padres e bichas, negros e mulheres e adolescentes” – a missão de fazer o carnaval e velar “pela alegria do mundo”. (NAVES, 2009, p. 54-55)

Cabe aventar também que as “minorias” se constituem, na verdade, como “maiorias”, responsáveis pela maior festa popular brasileira: o carnaval. Símbolo da nossa cultura, o carnaval se faz presente em diversas canções de Caetano, sendo

tema, inclusive, de um álbum inteiro “Muitos Carnavais...”, expresso nas suas raízes no recôncavo baiano.

Já o paisano e o capataz em alusão à polícia que estupidamente exerce o poder e a autoridade através da repressão e da violência, encharca de sangue as manchetes jornalísticas que atravessam o país. Nos pantanais, nas cidades, nas caatingas e nos Gerais, a violência faz parte da ação coercitiva da polícia, instaurada nas entranhas de sua estrutura e que se impõem como banalidade.

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 Ellis
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?

A música popular brasileira como possibilidade de redenção é retratada nas alusões a músicos como Tom Jobim, Milton Nascimento, Hermeto Pascoal, Tim Maia e Jorge Ben Jor que com seus tons, sons e dons nos salvariam dos escombros de uma sociedade miserável em prol de um ideal emancipador, inaugurando a libertação, poder criador que nos confere a chance de construir mundos, materializar sonhos e realizar projetos.

A música se transforma em uma ferramenta que busca acabar com o equívoco disseminado e legitimado por diferentes instâncias da sociedade aceita como função, acomodação e condenação, não como ação. Coloca-se aqui o poder da música e da arte como salvadora, que entrecruza fronteiras e constrói subjetividades.

Será que apenas os hermetismos pascoais
Os tons, os mil tons, seus sons e seus dons geniais
Nos salvam, nos salvarão dessas trevas
E nada mais?

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

Caetano permanecia descrente, ainda que o contexto histórico demarcava novos horizontes na política e na sociedade brasileira. O discurso radical da canção permeia a indignação com um cenário que, por muito tempo, não se altera e em que “o aperfeiçoamento de uma prática democrática esbarra no reacionarismo e na alienação” (LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993, p. 193). Consolida-se, assim, a crença na capacidade renovadora da linguagem artística como instrumento de resistência. O inconformismo reinava inquietante na constante procura em revelar o delírio do avesso do avesso do avesso do avesso.

4.4 FORA DA ORDEM

“Fora da Ordem” abre o álbum *Circuladô*, lançado no ano de 1991, momento em que novas questões emergem no cenário brasileiro. A “des-ordem” econômica, política, cultural e ambiental refletida na divisão internacional do trabalho, nos novos espaços de poder, nos territórios e aglomerações de exclusão, é pauta de um país de terceiro mundo, lugar onde tudo parece que era ainda construção e já é ruína. Essa nova geografia se configura simultaneamente de avanços e retrocessos, de união e fragmentação, de ordem e desordem. (HAESBAERT; PORTO-GONÇALVES, 2006)

Alguma coisa está fora da ordem. A nova ordem pode ser entendida como uma velha conhecida que extorque, extermina e explora com a subscrição dos assecclas. Uma visão mais radical de Caetano em relação ao momento que, depois de ter passado pela experiência do exílio se colocando como um “estrangeiro” e deslocado no mundo, pontua que o que se desloca agora é o Brasil, visto como um estrangeiro diante de uma nova ordem mundial, o lugar indefinido no cenário excludente de uma globalização denominada de “nova ordem mundial” por George Bush “pai”. A canção retrata sobretudo a exclusão congênita do país a partir de assassinatos, tráfico de drogas, crianças moradoras de rua brincando com armas, montanhas de lixo nas ruas, esgotos a céu aberto, demonstrando uma condição precária e de eterna construção que não chega a se completar, transformado em ruína. (WISNIK, 2005)

Vapor barato
Um mero serviçal
Do narcotráfico
Foi encontrado na ruína
De uma escola em construção

Aqui tudo parece
Que era ainda construção
E já é ruína
Tudo é menino, 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 muito mais intensa
 Do que no cartão postal

Alguma coisa
 Está fora da ordem
 Fora da nova ordem mundial
 Alguma coisa
 Está fora da ordem
 Fora da nova ordem mundial
 Alguma coisa
 Está fora da ordem
 Fora da nova ordem mundial
 Alguma coisa
 Está fora da ordem
 Fora da nova ordem mundial

A canção apresenta a dualidade entre o catastrófico e a beleza, entre a ruína e o vigor, entre as trevas e a luz, a partir das coxas de uma acrobata mulata, do grupo teatral Intrépida Trupe e do cantor e compositor Jorge Ben Jor. Caetano manifestou na Conferência no MAM que “o artista Jorge Ben Jor é o homem que habita o país utópico trans-histórico que temos o dever de construir e que vive em nós” (VELOSO, 2005, p. 61), o que nos leva a inferir que a música de Jorge Ben Jor habita uma região profunda do ser do Brasil com potencial capacidade transformadora de realidades.

A dificuldade de encontrar um lugar para o Brasil expressa a ambiguidade da incapacidade do país de gozar de seus privilégios e o comprometimento ideológico de suas causas. O que está fora da ordem se configura no não-lugar flutuante “entre a delícia e a desgraça, entre o monstruoso e o sublime”. Alguma coisa está fora da ordem, fora da nova ordem mundial cantada por vozes sobrepostas em inglês, francês, espanhol, japonês e português dão o tom de um noticiário jornalístico. (WISNIK, 2005)

Escuras coxas duras
 Tuas duas de acrobata mulata
 Tua batata da perna moderna
 A trupe intrépida em que fluis

Te encontro em Sampa
 De onde mal se vê
 Quem sobe ou desce a rampa
 Alguma coisa em nossa transa
 É quase luz forte demais
 Parece pôr tudo à prova
 Parece fogo, parece
 Parece paz, parece paz

Pletora de alegria
 Um show de Jorge Ben Jor
 Dentro de nós
 É muito, é grande, é total

Alguma coisa
 Está fora da ordem
 Fora da nova ordem mundial
 Alguma coisa
 Está fora da ordem
 Fora da nova ordem mundial
 Alguma coisa
 Está fora da ordem
 Fora da nova ordem mundial
 Alguma coisa
 Está fora da ordem
 Fora da nova ordem mundial

Meu canto esconde-se
 Como um bando de lanomamis na floresta
 Na Montanha
 Na minha testa caem
 Vem colocar-se plumas
 De um velho cocar

De pé, em cima de um monte imundo de lixo baiano, Caetano observa o sadismo, a morbidez, o descaso e a insensatez confessos de um país de periferia. A relação entre o ódio e o bairro Leblon no Rio de Janeiro esboça a crítica sobre um local ocupado, em sua grande maioria pela burguesia carioca. O desprezo por essa classe é transformado em empatia e solidariedade com uma piscadela para o garoto de frete do Trianon, agora em São Paulo. A canção evidencia, então, a insatisfação com as mazelas da sociedade, pois sabe que está do lado certo, sabe o que e quem é bom.

Estou de pé em cima
 Do monte de imundo
 Lixo baiano
 Cuspo chicletes do ódio
 No esgoto exposto do Leblon
 Mas retribuo a piscadela
 Do garoto de frete

Do Trianon
Eu sei o que é bom

Eu não espero pelo dia
Em que todos
Os homens concordem
Apenas sei de diversas
Harmonias bonitas
Possíveis sem juízo final...

Alguma coisa
Está fora da ordem
Fora da nova ordem mundial
Alguma coisa
Está fora da ordem
Fora da nova ordem mundial
Alguma coisa
Está fora da ordem
Fora da nova ordem mundial
Alguma coisa
Está fora da ordem
Fora da nova ordem mundial

Alguma coisa
Está fora da ordem
Fora da nova ordem mundial
Alguma coisa
Está fora da ordem
Fora da nova ordem mundial
Alguma coisa
Está fora da ordem
Fuera da nuevo ordem mundial

Algo parece
Está fuera da ordem
Fuera da nuevo ordem mundial
Alguma coisa
Está fora da ordem
Fora da nova ordem mundial
Alguma coisa
Está fora da ordem
Fora da nova ordem mundial
Alguma coisa
Está fora da ordem
Fora da nova ordem mundial

Alguma coisa
Está fora da ordem
Fora da nova ordem mundial
Alguma coisa
Está fora da ordem
Fora da nova ordem mundial
Alguma coisa
Está fora da ordem
Ordem de el reloj mundial

“Tão recente, tão agora”, “Seremos sempre este Brasil desta canção?”, “Que será que está fora da nova ordem mundial??? O moralismo falso e escroto de todo esse governo brasileiro...”, “Esta obra terá significado daqui cem anos. O bolsonarismo será visto com barbárie e tragédia”, “É tão atual... porque tá tudo fora da ordem com essa pandemia do Covid 19”, “Canção que há quase 20 anos vaticinava o colapso, não somente no Rio de Janeiro, como de todo país. Prova do quão proféticos são os grandes poetas”, “Deveriam adotar essa música como hino nacional brasileiro” são comentários publicados na rede social de vídeos compartilhados *YouTube*, feitos nos últimos meses deste ano e que expressam as formas de recepção e de apropriação da música como ferramenta discursiva.

Tais observações têm a potencialidade de exercerem interpretações diversas sobre o significado de uma canção e refletem as possibilidades de transformação que podem ser buscadas naquilo que cada um de nós pensa, acredita e faz da vida. Segundo Lacan (apud BARDIN, 2011, p.274), “qualquer discurso pode ser alinhado nas várias pautas da partitura. E várias chaves podem servir para ouvir a música de múltiplas vozes que brotam de seres humanos que comunicam”.

4.5 O HERÓI

A música “O Herói” fecha o álbum lançado em 2006 intitulado *Cê*, abreviação do pronome você, mas também em referência à pronúncia da primeira letra de “Caetano”. O álbum inaugura o novo formato de seu som com a “Banda Cê”, um *power* trio de guitarra, baixo e bateria, responsável pela renovação na sonoridade da música de Caetano. Segundo o cantor e compositor, o álbum “resultou de uma mutação, de um desejo de fazer um disco de rock sem o meu nome, e depois fazer um disco de samba (*Zii e Zie*, de 2009). Terminei não fazendo nem um nem outro”. (VELOSO, 2009)

Em entrevista à Folha de São Paulo, Caetano, questionado sobre essa canção que fala de um militante que quer semear o ódio racial, mas que descobre no final que é o homem cordial, diz:

É como se fosse a trajetória de um ativista do movimento negro que, depois de se opor a todas as ilusões da harmonia racial brasileira, termina reafirmando-se como o homem cordial e instaurador da democracia racial. É como se ele atravessasse o processo inteiro e no fim chegasse a uma coisa a que só um brasileiro poderia chegar. Eu acho que temos que passar por esses estágios. Quando eu era menino, vi uma menina preta, filha de dona Morena, que morava perto

de nossa casa, em Santo Amaro, saindo do banho com o cabelo sem estar esticado. Achei lindo. Quando, nos anos 60, veio a aparecer o cabelo "black power", eu achei que era uma realização dos meus sonhos. Naquela época eu torcia para que as coisas ficassem mais acirradas e visíveis. E vi pessoas negras e de grande talento irem muito fundo nessas questões, que eu incentivava. Porém, nunca abandonei a perspectiva da cegueira para as cores tradicionais no Brasil, embora tenha servido para a manutenção da opressão. Mas não era só a isso que ela servia -- e essa é a história. Eu acho que, no fim das contas, esse movimento, quando chegar à sua plenitude, se não houver um desvio alienante, vai reencontrar esses conteúdos brasileiros, por causa de nossa muito profunda miscigenação e da tradição de não manifestar o ódio racial. (VELOSO, 2006)

No *rap*, o herói é a encarnação do mulato em sua experiência na luta negra que, por sua vez, é influenciado por uma prática multiculturalista advinda dos Estados Unidos em rejeição à natureza mestiça do ser brasileiro. A condição híbrida do mulato assume uma posição majoritária no movimento negro no Brasil na qual se opõe intimamente aos mitos da "democracia racial" e do "homem cordial". No entanto, como a canção demonstra, o herói volta ao ponto de partida que, a princípio, negara. (TEIXEIRA, 2017)

Nasci num lugar que virou favela
 Cresci num lugar que já era
 Mas cresci à vera
 Fiquei gigante, valente, inteligente
 Por um triz não sou bandido
 Sempre quis tudo o que desmente esse país
 Encardido
 Descobri cedo que o caminho
 Não era subir num pódio mundial
 E virar um rico olímpico e sozinho
 Mas fomentar aqui o ódio racial
 A separação nítida entre as raças
 Um olho na bíblia, outro na pistola
 Encher os corações e encher as praças
 Com meu Guevara e minha Coca-Cola
 Não quero jogar bola pra esses ratos
 Já fui mulato, eu sou uma legião de ex mulatos
 Quero ser negro 100%, americano
 Sul-africano, tudo menos o santo
 Que a brisa do Brasil, briga e balança
 E no entanto, durante a dança
 Depois do fim do medo e da esperança
 Depois de arrebanhar o marginal, a puta
 O evangélico e o policial
 Vi que o meu desenho de mim
 É tal e qual
 O personagem pra quem eu cria que sempre
 Olharia

Com desdém total
 Mas não é assim comigo
 É como em plena glória espiritual
 Que digo:
 Eu sou o homem cordial
 Que vim para instaurar a democracia racial
 Eu sou o homem cordial
 Que vim para afirmar a democracia racial

Caetano reitera o discurso e crítica ao racismo brasileiro e pontua diversas vezes em sua obra as diferenças entre a história do negro no Brasil e a história do negro dos Estados Unidos e da África do Sul, como podem ser observadas na canção *Americanos*. Os mitos foram durante muito tempo e ainda os são utilizados para mascarar as permanências do racismo no país como um instrumento de negação das realidades. Em prol de sua emancipação, o movimento negro brasileiro buscou romper com a “democracia racial” de Gilberto Freyre e com o “homem cordial” de Sérgio Buarque de Holanda, conceitos fundados no cerne da sociologia modernista brasileira. (TEIXEIRA, 2017)

A difusão de uma visão de Brasil, alicerçada na “democracia racial” e no “homem cordial”, tornou-se hegemônica, justamente em função do processo de industrialização e urbanização, que se intensifica a partir da década de 1930, e em que a população brasileira, caracterizada pela “contribuição” de portugueses, índios e negros (a hierarquização é sintomática), conviveria harmonicamente para a realização da riqueza nacional.

Coloca-se em disputa as narrativas acerca dos processos históricos de construção de identidades que forjam o ser brasileiro. Não cabia na criação da identidade brasileira a participação ativa dos indivíduos pobres, negros e mestiços que, ao invés de incorporá-los, escamoteávamo-nos numa suposta democracia racial e apostávamo-nos na cordialidade do homem, em prol do reconhecimento da urgente luta contra as injustiças sociais do país.

Eu sou o herói
 Só Deus e eu sabemos como dói

 Eu sou o herói
 Só Deus e eu sabemos como dói

 Eu sou o herói
 Só Deus e eu sabemos como dói

 Eu sou o herói
 Só Deus e eu...

Caetano nesta canção expõe o sentimento de ser um estrangeiro no próprio país que procura destruir o mito da cordialidade através do confronto e desmascarar o mito da democracia racial. A retórica fascista, tendo como um dos pilares o nacionalismo extremado, representa uma concepção necessariamente conservadora e doutrinária, com a finalidade suprema de conservar privilégios de determinados grupos sociais e legitimar o *status quo* vigente.

Dessa forma, a emergência de eventos que têm assolado a humanidade dá o tom da desarmonia social, contrariamente ao apregoado por Gilberto Freyre. A canção a que nos referimos é carregada de sentidos, e mais fundamental é a percepção dos tempos históricos que carrega. Tal canção pretende indicar os conflitos sem escamoteá-los. Sendo assim, torna-se irresistível estabelecer uma associação entre a harmonia racial freyreana e a cordialidade humana buarqueana, em que os conceitos de raça e classe indicam, através dessa canção, a tensão evidenciada no país durante a orquestração da estrutura social brasileira na contemporaneidade.

4.6 UM COMUNISTA

“Um Comunista” é a canção que complementa o disco *Abraço* lançado no ano de 2012. Considerada uma homenagem ao guerrilheiro urbano Carlos Marighella, revolucionário e membro do PCB que foi morto em 1969, podemos questionar os porquês Caetano lançou uma canção como essa, 43 anos depois da morte do líder comunista. Em 2012, falar sobre comunismo e sobre Marighella poderia ser visto como um acerto de contas de Caetano com o passado? Talvez. Mas certamente essa ode à Marighella contribui para, atualmente, levantarmos uma série de discussões sobre racismo, sobre direitos humanos, sobre violência, sobre resistência, sobre projetos de futuro, sobre comunismo.

Cantar sobre Marighella, em 2012, cinematograficamente, passeando pela vida de um dos maiores revolucionários da nossa história, contribui ainda para romper com o silêncio dos tempos sombrios, com as disputas narrativas, com a popularização da biografia de um herói e com a necessidade de resguardar a memória, tanto do horror dos porões da ditadura, quanto da maravilha da força revolucionária.

Caetano conta como nasce e morre um comunista. Marighella nasceu em Salvador, filho de um imigrante italiano e de uma negra que sempre estiveram engajados na luta contra a escravidão. Ainda jovem, Marighella se interessou pelas lutas sociais, o que o levou à militância organizada no PCB. Foi preso pela primeira

vez em 1932 ao publicar um poema que criticava a atuação do interventor da Bahia Juracy Magalhães, nomeado por Vargas. Responsável pela imprensa e divulgação do PCB, foi preso pela segunda vez e torturado já durante o Estado Novo. (FUNDAÇÃO DINARCO REIS, 2012)

O aparelhamento do Estado edificado por Getúlio Vargas aproximava-se de ambições nazi-fascistas, mais especificamente a pretensão em se arquitetar um regime ditatorial que perdurasse por muito tempo. Na política externa, a ofensiva aos países do Eixo aparentemente acobertara as atrocidades cometidas em nome de um ideal nacionalista. (GOMES, 2010)

Amparado pela Carta Constitucional de 1937, apelidada pelos opositores a Vargas de polaca, numa alusão ao líder do golpe militar de natureza fascista na Polônia, através da promoção de um projeto educacional e o recurso à propaganda, por meio do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), Getúlio pautou-se por um ideal nacionalista exacerbadamente apregoado, intolerante e xenófobo, nos moldes dos regimes totalitários europeus. (GOMES, 2010)

Inquietante também observar que, assim como nas premissas nazi-fascistas, o anseio em se constituir uma sociedade livre da “degradação racial” e objetivando a emergência de uma raça pura, a política social do Estado Novo adotou medidas repressoras antissemitas, impedindo a imigração de judeus sobreviventes das perseguições nazistas e anticomunistas. (GOMES, 2010)

Somente em fins do Estado Novo, Carlos Marighella foi beneficiado com a anistia e solto. Sua trajetória foi permeada por prisões, torturas, clandestinidade, atuação política e participação na luta armada já no regime civil-militar instaurado em 1964. (FUNDAÇÃO DINARCO REIS, 2012)

Os órgãos de repressão que emergiram no regime ditatorial concentraram os esforços na captura de Marighella, fato que evidencia a importância de sua atuação contra o conservadorismo em prol de ideal emancipador. Morto a tiros em uma emboscada por agentes do DOPS foi, a contragosto de muitos, paradoxalmente imortalizado pela história e, no caso, pela música. (FUNDAÇÃO DINARCO REIS, 2012)

Um mulato baiano,
Muito alto e mulato
Filho de um italiano
E de uma preta hauçá

Foi aprendendo a ler
Olhando mundo à volta
E prestando atenção
No que não estava a vista
Assim nasce um comunista

Um mulato baiano
Que morreu em São Paulo
Baleado por homens do poder militar
Nas feições que ganhou em solo americano
A dita guerra fria
Roma, França e Bahia

Os comunistas guardavam sonhos
Os comunistas! Os comunistas!

O mulato baiano, mini e manual
Do guerrilheiro urbano que foi preso por Vargas
Depois por Magalhães
Por fim, pelos milicos
Sempre foi perseguido nas minúcias das pistas
Como são os comunistas?

Não que os seus inimigos
Estivessem lutando
Contra as nações terror
Que o comunismo urdia

Mas por vãos interesses
De poder e dinheiro
Quase sempre por menos
Quase nunca por mais

Os comunistas guardavam sonhos
Os comunistas! Os comunistas!

Através do jornal *O Pasquim*, Caetano recebe a mensagem da morte de Marighella e escreve um texto em que dizia que Marighella estava vivo e que ele e Gil é que estavam mortos. Para Caetano, o seu destino de exílio e esquecimento pareciam pior que a morte. No entanto, em 2012 Caetano escreve novamente sobre o guerrilheiro em sua coluna no jornal *O Globo* revelando os motivos por ter composto esta canção.

Canções nascem de muitos fatores [...] “Um comunista” nasceu do sonho de Jorge Amado de erguer um monumento a Marighella, da minha vontade de entender as posições que tomamos no leque político (para o que a crítica de Schwarz a meu “Verdade Tropical” contribuiu), da necessidade de liberdade de tratar de assuntos que se impõem em formas que supúnhamos abandonadas. Meu desejo é que tudo isso possa contribuir para que aprendamos a manter a calma em momentos complexos, ricos e perigosos, como talvez sejam os dias que atravessamos. O Brasil tem podido não recair no populismo latino-

americano antigo. Que possa driblar, como o charme de FH e Lula souberam demonstrar, solavancos sociais. (VELOSO, 2012)

O baiano morreu
Eu estava no exílio
E mandei um recado:
"eu que tinha morrido"
E que ele estava vivo,

Mas ninguém entendia
Vida sem utopia
Não entendo que exista
Assim fala um comunista

Porém, a raça humana
Segue trágica, sempre
Indecodificável
Tédio, horror, maravilha

Ó, mulato baiano
Samba o reverencia
Muito embora não creia
Em violência e guerrilha
Tédio, horror e maravilha

Calçados encardidos
Multidões apodrecem
Há um abismo entre homens
E homens, o horror

Quem e como fará
Com que a terra se acenda?
E desate seus nós
Discutindo-se Clara
Iemanjá, Maria, Iara
Iansã, Catijacara

Pedro Bustamante Teixeira (2017) destaca que Caetano escreve a história do líder da Ação Libertadora Nacional (ALN) sem mencionar ao menos uma vez o nome do protagonista. Apesar disso, embora oculto, as definições e características do guerrilheiro urbano apresentadas de forma a humanizar Marighella fazem com que seu nome surja das entrelinhas. Emerge do abismo entre os homens o desejo humano de sonhar que, prestando atenção no que não estava à vista, constitui-se o comunista. Embora Marighella tenha rompido com Moscou ao saber das atitudes cometidas pelo líder Stálin, persiste em uma luta romântica interrompida somente com sua morte.

O mulato baiano já não obedecia
As ordens de interesse que vinham de Moscou
Era luta romântica
Era luz e era treva
Feita de maravilha, de tédio e de horror

Os comunistas guardavam sonhos
Os comunistas! os comunistas!

Os comunistas guardavam sonhos ontem. Os comunistas guardam sonhos hoje. Mas, ao contrário de uma utopia, as perspectivas de que há uma saída são reais. Ainda que o alcance das superações de uma sociedade pautada na desigualdade entre as classes, na opressão dos que estão na base da pirâmide que sustenta a putrefação de 1% e na discriminação das diferenças, não esteja à vista, a realidade nos mostra que ações organizadas são capazes de transformar. Experiências pelo mundo já demonstraram que ultrapassar as barreiras da degradação social é possível. A tomada de consciência da subalternidade vem mobilizando setores da sociedade em tempos atuais. Sem o vislumbamento de que existem mecanismos de suplantação desse cenário estaríamos, então, fadados, reféns e acomodados e, por esse ângulo, a existência perderia o sentido.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nos debruçarmos sobre o panorama da atuação intelectual no Brasil, ainda que de maneira geral, podemos observar a constante presença destes na formação da nossa história. A *intelligentsia* se constitui como um grupo social capaz de pensar e articular os elementos culturais, econômicos, políticos e sociais intrínsecos à nossa identidade. Seja através de instituições próprias de construção do saber – como academias, institutos e universidades – do aparato estatal, de partidos políticos, de coletivos, de ONGs, ou seja através de jornais, revistas, publicação de livros e meios tecnológicos de difusão de conhecimento e informação – como a televisão e a internet – os intelectuais sempre participaram ativamente, construindo projetos e difundindo ideologias.

Se anteriormente essa atuação se dava em círculos bastante restritos, mesmo que a dimensão pública de sua atividade seja inerente à sua formação, nos últimos anos esse cenário vem se transformando consideravelmente. Com o desenvolvimento tecnológico, novas plataformas de propagação do conhecimento vêm se impondo como alternativa para a inserção cada vez maior dos intelectuais na esfera pública.

Isso contribui para que novas vozes, antes silenciadas pela esfera pública tradicional, irrompam trazendo novos debates, novas ideias e experiências significativas que nos auxiliem na construção de uma história mais favorável à diversidade, uma história que se preocupa mais com as desigualdades sociais, uma história antirracista, antissexista e anticapitalista, em prol de uma sociedade emancipada. É claro que falo aqui a partir de uma posição ideologicamente centrada no que é justo, no que é certo e no que é digno. Porque uma sociedade emancipada só é factível quando desatarmos o nó górdio que sustenta as elites burguesas de um capitalismo doente.

Obviamente que ao mesmo tempo que esses espaços se abrem para projetos de construção de uma sociedade mais igualitária, também o execrável pensamento conservador, autoritário, fundamentalista e violento inunda o mar dos navegadores de plantão com *fake news* e perspectivas olavistas, para delírio dos bestializados. Mas sim, “Olavo tem razão”, pelo menos em um ponto: “a verdade é dolorida”. Dói mesmo constatar, do alto da minha “jumentice universitária”, a tal clássica vitória ideológica da direita que entoa, há tempos, os caminhos perversos percorridos pela sociedade até os dias de hoje. E as previsões futuroológicas não são das melhores. No entanto,

a constatação histórica nos permite respirar com certo alívio: sempre haverá resistência.

A participação dos artistas nesse processo é crucial, particularmente, pelo caráter público de sua ação. Por serem sujeitos associados diretamente ao público, suas produções sonoras, imagéticas, interpretativas e escritas se constituem como um arcabouço propício para a disseminação de ideias e para a construção de alternativas. Mas não só, além de suas produções, suas declarações e pronunciamentos, nos mais diferentes meios, também se configuram como mecanismos potentes de vulgarização de ideologias. A articulação, o alinhamento e a confluência entre artistas e questões sociais são notórios principalmente nos momentos em que vemos a democracia ser ameaçada.

Como vimos nesta pesquisa, no período da ditadura civil-militar, os artistas tiveram papel fundamental, tornando-se porta-vozes de determinadas agendas e temas. Isso se deve a quatro fatores fundamentais: o primeiro deles diz respeito à saída de alguns atores da cena política. Militantes, estudantes, sindicalistas, políticos ou qualquer pessoa que se colocava contra o sistema ditatorial e estivesse minimamente ligada à esquerda foram perseguidos, torturados e mortos. Essa saída então, foi patrocinada pelo Estado conservador e autoritário que se pautava na repressão para aniquilar esses grupos. O segundo ponto se relaciona com a potencialidade da música como difusora de mensagens. A música, gostando ou não, faz parte do cotidiano das pessoas, isso faz com que ela se transforme em um pujante veículo de disseminação de ideias e temas que cantam e ressoam sobre as realidades. Em terceiro lugar, observa-se a consolidação dos meios de comunicação de massa, em especial a TV, que se configuraram como mais um veículo importante de divulgação de ideias. O destaque cabe à explosão dos festivais da canção na televisão, que invadiram as casas dos brasileiros e que contribuíram com o projeto de articulação artístico-político-ideológica. Por fim, a criação de um aparato mercadológico como a indústria cultural, ainda que aliada a preceitos capitalistas, de lucro, serviu aos artistas para, cada vez mais, aumentarem o alcance e popularizarem informações e pensamentos.

É inegável o destaque atribuído aos artistas nesse período. No entanto, cabe a nós questionarmos o real alcance de suas palavras. A dificuldade em estabelecer constatações no que diz respeito à recepção do público nos impossibilita de enxergar uma real dimensão sobre a eficácia de seus discursos. A nossa sociedade,

caracterizada pelo analfabetismo, pelas desigualdades relacionadas ao acesso aos meios de comunicação, como a televisão, por exemplo, nos permite inferir que a conexão entre artistas e massas certamente encontrou barreiras. O reconhecimento de que há obstáculos de compreensão de linguagens descortina os desafios que encontramos no espaço de experiência e no horizonte de expectativa que ainda hoje temos dificuldade de superar.

O cenário ainda nos permite questionar sobre a capacidade transformadora da música como potencial ferramenta para construir alternativas. Mais uma vez, é inegável reconhecer a força das propriedades intrínsecas na forma musical, que une som e palavra. Mas, ainda que ela estivesse presente no cotidiano das pessoas desde o início da ditadura, a partir do golpe de 1964, o tripé vigilância-repressão-censura durou 21 anos! É claro que tal aparato esteve muito bem planejado e articulado. Mas a solidão da música como uma via possível de questionamento e resistência dessa amplitude não se sustentava. Faltou, como falta ainda hoje, uma verdadeira articulação capaz de promover mudanças consideráveis de caráter estrutural. A ruptura, da qual a nossa história ainda não conhece, é urgente. Foi e continua sendo.

Nesse sentido, é factível pensar que a energia motora que conduziu Caetano Veloso à ocupação de um espaço próprio esteve relacionada à sua atuação como músico mas, mais que isso, à sua saída do universo da música flertando com outras artes, à sua interação com intelectuais ligados à universidade e aos seus posicionamentos públicos sobre a política brasileira. Ao sobrevoar, a bordo de uma “caetanave”, a vida do cantor e compositor, foi possível verificar que sua trajetória, atravessada por inúmeros encontros, o que contribuiu para a sua formação tanto como artista quanto como intelectual, esteve consciente ou inconscientemente marcada pelo esforço em forjar um lugar muito específico na esfera pública.

A dimensão desse caleidoscópio está nos momentos em que Caetano fala, escreve e canta. Caetano fala através das inúmeras entrevistas que deu para a mídia. Caetano escreve através dos artigos publicados, das colunas assinadas, das entrevistas concedidas em jornais e revistas e de seu livro *Verdade Tropical*. Caetano canta, é claro, através de shows, discos e vídeos. Sim, Caetano é um intelectual público.

Tal dimensão se resvala ainda através dos temas que aborda que tratam de questões sociais, culturais e políticas. Caetano se posiciona em momentos de eleições, apoia e critica políticos publicamente, justifica votos, se coloca frente às

desigualdades, aos ataques ao meio ambiente, à cultura e à democracia, defende causas indígenas, levanta pautas contra o racismo e a violência, constrói críticas de cinema, faz poesia, faz música, faz arte. Sim, Caetano é um intelectual público.

Se um intelectual ou um intelectual público – parece redundante – é aquele que possui um papel ideológico, que é criador de produtos ideológico-culturais, dentre eles os artistas, que se pronunciam através de livros, de revistas, de jornais, no rádio, na televisão, sobre assuntos de interesse público, que possui um papel público na sociedade, com rosto e, ainda por cima, com voz, sim, Caetano é um intelectual público.

O itinerário discursivo de Caetano encontrou, diversas vezes e em múltiplas plataformas, lugar para a constituição de seus vários “eus”. Tomando como perspectiva a ocupação de Caetano nesses diversos espaços, é impossível deixar de destacar, ainda que o foco da pesquisa não seja este, as interferências das relações de gênero. Em uma sociedade que reproduz sua autoridade por meio do patriarcado, o que implica na presença masculina nas posições de poder e destaque nos processos realizados na esfera pública, Caetano preenche o *checklist*: homem, branco, cis gênero, heterossexual.

Como vimos, Caetano expõe o seu delírio tropical sobre o Brasil em sua produção. Apresenta de forma categórica as visões sobre um país que, apesar de seus conflitos e subdesenvolvimento, encontra nas pessoas a energia transgressora para a transformação e a superação de seus problemas. Capta elementos que nos constituem e denuncia toda perversidade subjacente dos homens do poder. Caetano expõe o seu delírio tropical sobre o Brasil carnavalizado, ensimesmado, contraditório, polêmico, inquietante.

Atualmente, Caetano vem exibindo-se todos os dias nas redes sociais. Evidentemente, o papel de Paula Lavigne nesse processo é crucial, afinal de contas é ela quem exerce a função de publicizar tudo, literalmente. Mas isso não diminui a agência de Caetano nesse movimento de reproduzir fotos, semear palavras e executar sons. Mais uma vez constatamos a capacidade das redes sociais como um potente veículo comunicativo.

Caetano é um músico popular, um cantor de rádio e sim, um intelectual público.

Por que não?

REFERÊNCIAS

- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BASUALDO, Carlos. **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: ___. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense S. A., 1994, p. 222-232.
- BRANDÃO, Antônio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais de juventude**. 8 ed. São Paulo: Moderna, 1990.
- BRASIL 247. Caetano: impeachment colocou bandidos no poder. **Brasil 247**. 27 de out. 2017. Disponível em: <<https://www.brasil247.com/cultura/caetano-impeachment-colocou-bandidos-no-poder>>. Acesso em: 23 de jul. 2020.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CARVALHO, Maria Alice Rezende de. Temas sobre a organização dos intelectuais no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, vol. 22, n. 65, out. 2007. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v22n65/a03v2265.pdf>>. Acesso em: 10 de abr. 2020.
- CHAUÍ, Marilena. **Intelectual engajado: uma figura em extinção?**. Artepensamento IMS. Disponível em: <<https://artepensamento.com.br/item/intelectual-engajado-uma-figura-em-extincao/>>. Acesso em: 10 de abr. 2020.
- CORREA, Priscila Gomes. **Arena tropicalista: a política da cultura em Caetano e Chico**. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVII, 2013, Natal. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371347742_ARQUIVO_Arenatropicalista-TextoFinal.pdf>. Acesso em: 31 jul. 2019.
- DRUMMOND, Carlos Eduardo; NOLASCO, Marcio. **Caetano: uma biografia: a vida de Caetano Veloso, o mais doce bárbaro dos trópicos**. São Paulo: Seoman, 2017.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. 4 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília A. N. (Orgs.). **O Brasil Republicano**. Volume 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017, p.167-205.
- FIGUEIREDO, Eurídice; NORONHA, Jovita. Identidade Nacional e Identidade Cultural. In: FIGUEIREDO, Eurídice. **Conceitos de literatura e cultura**. 2 ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010.

- FUNDAÇÃO DINARCO REIS. Breve biografia de Marighella. **Fundação de Estudos Políticos, Econômicos e Sociais Dinarco Reis**. Rio de Janeiro, 26 de nov. 2012. Disponível em: <<https://fdinarcobreis.org.br/fdr/2012/11/26/breve-biografia-de-marighella/>>. Acesso em: 25 de jul. 2020
- GASPARI, Elio. **A ditadura encurralada**. Volume 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GOMES, Angela de Castro. “Estado Novo: ambiguidades e heranças do autoritarismo no Brasil”. In: Rollemberg, Denise e Quadrat, Samantha. (Orgs.). **A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, v.2, p. 35-70.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a semana que não terminou**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- HAESBAERT, Rogério; PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. **A nova des-ordem mundial**. São Paulo: UNESP, 2006.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. 12 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- HOBBS, Thomas. **Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense S. A., 1982.
- KEHL, Maria Rita. **Ditadura militar massacrou povos indígenas**. Ação Jovens Indígenas. Disponível em: <<http://www.jovensindigenas.org.br/publicacoes/ditadura-militar-massacrou-povos-indigenas>> Acesso em: 03 de jun. 2020.
- LUCCHESI, Ivo; DIEGUEZ, Gilda Korff. **Caetano**. Por que não?: uma viagem entre a aurora e a sombra. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1993.
- Mídia NINJA. **Caetano entrevista**: Mangabeira Unger. 29 de nov. 2017. (43m43s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mfv-4zQ9_Q0>. Acesso em: 30 de abr. 2020.
- Mídia NINJA. **Caetano entrevista**: Jones Manoel. 06 de jan. 2020. (1h20m28s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=afrQvy2Y7Is>>. Acesso em: 30 de abr. 2020.
- NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950/1980)**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2014.
- NAVES, Santuza Cambraia. **Velô de caetano veloso**. Rio de Janeiro: Língua Geral 2009.
- OITICICA, Hélio. Tropicália. In: COHN, Sergio; COELHO, Frederico. **Encontros: Tropicália**. 2 ed. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 96-103.

OLIVEIRA, Ana de. **Tropicália ou Panis et circencis**. São Paulo: Iyá Omin, 2010.

OLIVEIRA, Francisco. **No silêncio do pensamento único**: intelectuais, marxismo e política no Brasil. Artepensamento IMS. Disponível em: <<https://artepensamento.com.br/item/no-silencio-do-pensamento-unico-intelectuais-marxismo-e-politica-no-brasil/>>. Acesso em: 11 de abr. 2020.

PERLATTO, Fernando. A reinvenção do público: intelectuais, democracia e esfera pública. **CSONline Revista Eletrônica de Ciências Sociais**. Juiz de Fora, ano 2, v. 3, p. 213-231, mai. 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/csonline/article/view/17062>>. Acesso em: 17 de mai. 2019.

PERLATTO, Fernando. **A vertigem visionária de Caetano**. ACESSA.COM. Juiz de Fora, nov. 2012. Gramsci e o Brasil. Disponível em: <<http://www.acesa.com/gramsci/?page=visualizar&id=1522>> Acesso em: 04 de ago. 2019.

PERLATTO, Fernando. Intelectual Público. **Teoria e Cultura**. Juiz de Fora, v. 10, n. 1, p. 131-134, jan.-jun. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/12246>>. Acesso em: 7 de ago. 2019.

RIBEIRO, Solano. **Prepare seu coração**: a história dos grandes festivais. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

RIDENTI, Marcelo. Cultura. In: REIS, Daniel Aarão. **Modernização, ditadura e democracia**. Coleção: História do Brasil Nação 1808-2010, V.5. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e Política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília A. N. (Orgs.). **O Brasil Republicano**. Volume 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017, p.133-165.

RISÉRIO, Antonio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, 1995.

SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as Conferências Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música Popular e Moderna Poesia Brasileira**. 4 ed. São Paulo: Landmark, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. In: MARETTI, Eduardo. O escritor e filósofo francês Jean Paul-Sartre está fora de moda, dizem. Mas continua sendo essencial. **Revista Fórum**, 20 de out. 2011. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/revista/27/sartre-resiste-ao-seculo/>>. Acesso em: 27 de jul. 2020.

SCEGO, Igiaba. **Caminhando contra o vento**. São Paulo: Nós / Buzz, 2018.

SCHWARZ, Roberto. Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo. In: _____. **Martinha versus Lucrecia**: ensaios e entrevistas. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SCHWARZ, Lilia Moritz Schwarcz. Por uma historiografia da reflexão. In: BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, apresentação à edição brasileira, p. 7-12.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2012.

TEIXEIRA, Pedro Bustamante. **Transcaetano**: trilogia cê mais recanto. São Paulo: Fonte Editorial, 2017.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**: a questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

UNGER, Roberto Mangabeira. **Depois do colonialismo mental**: repensar e reorganizar o Brasil. São Paulo: Autonomia Literária, 2018.

UNGER, Roberto Mangabeira. In: Terra. Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3143316-EI6578,00.html>. Acesso em: 31 de jul. 2019.

VELOSO, Caetano. Alegria, Alegria. Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO VELOSO. **Caetano Veloso**. [S. I.]: Philips, 1968. 1 LP. Faixa A4.

VELOSO, Caetano. Um Índio. Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO VELOSO. **Bicho**. [S. I.]: Phonogram, 1977. 1 LP. Faixa A5.

VELOSO, Caetano. Podres Poderes. Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO VELOSO. **Velô**. [S. I.]: PolyGram, 1984. 1 LP. Faixa A1.

VELOSO, Caetano. Fora da Ordem. Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO VELOSO. **Circuladô**. [S. I.]: PolyGram, 1991. 1 LP. Faixa A1.

VELOSO, Caetano. **Letra só**; sobre as letras. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

VELOSO, Caetano. O Herói. Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO VELOSO. **Cê**. [S. I.]: Universal Music, 2006. 1 CD. Faixa 12.

VELOSO, Caetano. Eu não sou maluco para reeleger Lula. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 07 de set. 2006. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0709200607.htm>>. Acesso em 05 de jun. 2020.

VELOSO, Caetano. In: TERRON Paulo. Fazendo sambas com sonoridade roqueira, o artista não tem medo de se expor. **Revista Rolling Stone**. 20 de mai. 2009. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/edicao/32/caetano-veloso/>>. Acesso em: 01 de jun. 2020.

VELOSO, Caetano. Um Comunista. Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO VELOSO. **Abraço**. [S. I.]: Universal Music, 2012. 1 CD. Faixa 6.

VELOSO, Caetano. In: MIRANDA, André. Renovação da crítica ao tropicalismo. **O Globo**. Rio de Janeiro, 13 de abr. 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/renovacao-da-critica-ao-tropicalismo-4629714>>. Acesso em: 23 de abr. 2020.

VELOSO, Caetano. Nomes. **O Globo**. Rio de Janeiro, 16 de dez. 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/nomes-7062900>>. Acesso em 05 de jun. 2020.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VELOSOa, Caetano. É proibido proibir. **Tropicália**, s/d. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>>. Acesso em: 15 de mai. 2020.

VELOSO b, Caetano. Um voto. **Revista Fevereiro**. V 9, s/d. Disponível em: <<http://www.revistafevereiro.com/pag.php?r=09&t=11>>. Acesso em: 23 de jul. 2020.

WISNIK, Guilherme. **Caetano Veloso**. São Paulo: Publifolha, 2005.