

O romantismo de Caetano: da Tropicália ao exílio

Iuri Vieira de Assis Aleixo¹

Jacqueline de Cassia Pinheiro Lima²

Renato da Silva³

Rosane Cristina de Oliveira⁴

Este artigo nasce de uma conversa, que passa a uma orientação, torna-se uma monografia e finaliza, ou se inicia, aqui. A proposta do presente estudo é analisar como o romantismo se faz presente no álbum *Caetano Veloso* (PHILIPS, 1971), gravado durante o exílio político em Londres, entre 1969 e 1972, compreendendo como alguns autores evidenciaram este tema.

Nascido em 07 de agosto de 1942, na cidade de Santo Amaro, Caetano Emanuel Viana Teles Veloso cresceu numa família numerosa: além de seus pais, José Teles Velloso e Claudionor Viana Teles Velloso, mais conhecidos como seu Zezinho e dona Canô e mais sete irmãos, sendo a cantora Maria Bethânia a irmã caçula que, segundo o próprio Caetano, “foi influência determinante na formação do meu perfil profissional e mesmo no estilo de compor canções, cantá-las e pensar as questões relacionadas com isso” (VELOSO, 1997, p. 55).

Santo Amaro está situada a 72km da capital, Salvador, no Recôncavo baiano, região localizada no entorno da baía de todos os santos que abrange não somente o litoral, como algumas cidades do interior da Bahia. Foi nesta cidade que Caetano começou a demonstrar suas afinidades para com o mundo das artes, transcendendo para além do “céu de uma cidade do interior”. Desde muito pequeno, já cantava em festas na cidade, tocava no piano de casa as melodias que ouvia das músicas no rádio, reproduzia em telas paisagens ou abstrações que lhe

¹ Graduado em História, pela UNIGRANRIO.

² Professora e Pesquisadora do PPGHCA-UNIGRANRIO. Historiadora e Socióloga. JCNE/FAPERJ (2014-2018). Bolsista de Produtividade 1A FUNADESP/UNIGRANRIO.

³ Professor e Pesquisador do PPGHCA-UNIGRANRIO. Historiador das Ciências. JCNE/FAPERJ (2015-2018). Bolsista de Produtividade 1A FUNADESP/UNIGRANRIO.

⁴ Professora e Pesquisadora do PPGHCA-UNIGRANRIO. Socióloga.



inspiravam. Nunca foi um entusiasta para os estudos, embora tivesse uma predileção pela literatura e pelo cinema, chegando a escrever críticas em um jornal santamarense, porém, em 1959, no bar do Bubu, junto com outros amigos, ouviu pela primeira vez o disco inaugural da bossa nova: *Chega de saudade* (Odeon, 1959) de João Gilberto. O impacto da audição se deu num aspecto “que não se limitava à música, mas atingia também a literatura, a filosofia, o cinema, todas as questões de cultura” (FONSECA, 1993, p. 69).

Em 1960, aos dezoito anos, junto com Maria Bethânia, mudam-se para Salvador para continuar os estudos (ele, para cursar o antigo clássico, e ela, para cursar o antigo colegial), porém, ambos entraram de vez para o circuito das artes. Durante o começo década de 1960, Salvador vivia um período fértil no campo cultural, com exposições no Museu de Arte Moderna da Bahia de pintores consagrados, como Van Gogh e Renoir e o cineclubes que funcionava dentro do museu, onde um jovem Glauber Rocha já mostrava sua genialidade em debates que ocorriam após as sessões, além dos concertos de música erudita com execuções de Van Gogh à John Cage. Seu gosto por pinturas o levou a frequentar o ateliê das pintoras Lena Coelho e Sônia Castro, que lhe apresentaram o diretor de teatro Álvaro Guimarães. Caetano afirma que “foi Álvaro Guimarães, Alvinho, quem nos lançou, a mim e a Bethânia, como profissionais da música” (VELOSO, 1997, p. 61).

De fato, Álvaro Guimarães encomendou a Caetano a trilha musical de uma peça, o que o próprio recusou, mas por fim, compôs todas as músicas da peça, além de ter tocado piano nos espetáculos. Com Bethânia, sua estreia se deu em uma adaptação de Alvinho para uma peça de Nelson Rodrigues, porém, de uma maneira um tanto inusitada: “ao se apagarem todas as luzes, [...] ouvia-se, no escuro, a voz única de Bethânia, então uma total desconhecida, cantando, sem acompanhamento e sem amplificação, “Na cadência do samba”, de Ataulfo Alves” (VELOSO, 1997, p.62).

Caetano, até então, nunca tinha almejado uma carreira artística de compositor, sobretudo como cantor. Imaginava-se “ensinando filosofia para secundaristas”, apesar de ter abandonado a faculdade de Filosofia no meio do curso, porém, lhe atraía a carreira de professor. Gostaria de “estar entre jovens e explicar coisas, ter

um grupo de pessoas admiradas e gratas pelo meu saber era uma fantasia frequente” (VELOSO, 1997, p. 92). No entanto, a chegada de Gilberto Gil em sua vida, ressignificou sua visão em relação à música. Entre 1962 e 1963, Caetano já acompanhava as apresentações de Gil, em Salvador, quando se apresentava em programas de auditório, na TV Itapoan. A admiração por Gil é retratada de maneira tocante em sua autobiografia “Verdade tropical”, onde lembra com muito gosto quando dona Canô

se referia a ele (pelo menos ela o fez uma vez e isso ficou marcado muito fundo) dizendo: “Caetano, venha ver o preto que você gosta”. Isso de dizer “o preto”, sorrindo ternamente como ela o fazia (ou fez), tinha – teve, *tem* (grifo do autor) – um sabor esquisito que intensificava o encanto da arte e da personalidade do moço no vídeo. Era como se se somasse àquilo que eu via e ouvia uma outra graça, ou como se a confirmação da realidade daquela pessoa, dando-se assim na forma de uma benção, intensificasse sua beleza. Eu sentia alegria por Gil existir, por ele ser preto, por ele ser ele – e por minha mãe saudar tudo isso de forma tão direta e tão transcendente. Era evidentemente um grande acontecimento a aparição dessa pessoa – eu via que se tratava de um músico de primeira linha, desde já um grande entre os grandes – e minha mãe festeja comigo a descoberta (VELOSO, 1997, p. 283).

Intermediado por Roberto Santana, outro diretor de teatro em Salvador, o encontro com Gilberto Gil foi de empatia imediata, sobretudo por parte de Gil, que “se sentiu saindo de uma espécie de solidão” ao ter certeza que “achara verdadeira companhia” (VELOSO, 1997, p. 285). Mas no campo político, a empatia não estava na pauta do dia: em 01 de abril de 1964, os militares orquestraram um golpe, instaurando uma ditadura que se perpetuaria por vinte anos.

Caetano enxergava o golpe militar de 1964 como um

gesto exigido pela necessidade de perpetuar essas desigualdades que têm se mostrado o único modo de a economia brasileira funcionar (mal, naturalmente) – e, no plano internacional, pela defesa da liberdade de mercado contra a ameaça do bloco comunista (guerra fria) [...] (VELOSO, 1997, p. 15).



Daniel Aarão Reis também observa que

tratava-se de destruir, em seus fundamentos, a ordem e as tradições nacional-estatistas, consideradas anacrônicas. Em seu lugar, seria construída uma alternativa *liberal-internacionalista, modernizante* (grifos do autor), baseada num Estado diminuído, apenas regulador, na revogação das estruturas corporativistas fundadas no Estado Novo, na abertura econômica para o mercado internacional, no incentivo aos capitais privados, inclusive estrangeiros, numa sólida aliança com os Estados Unidos no quadro da Guerra Fria (REIS, 2014, p. 50).

Roberto Schwarz (2014), no ensaio “Cultura e política, 1964-1969”, observou que no campo da cultura, “apesar da ditadura de direita”, houve “relativa hegemonia cultural da esquerda do país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo⁵, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris” (SCHWARZ, 2014, p. 08). De fato, enquanto o governo militar se preocupava em agir diretamente contra “aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados”, “nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom” (SCHWARZ, 2014, pp. 08-09).

O teatro foi a primeira forma de resistência em que “marxistas, partidos, movimentos de esquerda e seus adeptos nos campos artísticos e intelectuais, nos anos 60, procuravam entender e expressar as diferenças culturais numa sociedade de classes” (RIDENTI, 2000, p. 57) e em 11 de dezembro de 1964, o espetáculo *Opinião* estreava no Rio de Janeiro. Produzido e dirigido por integrantes do Centro Popular de Cultura (CPC), uma organização formada por intelectuais de esquerda, associada à União Nacional dos Estudantes (UNE), que foi extinta com o golpe de 1964 e seu prédio criminalmente incendiado, o espetáculo era formado por Nara Leão – musa da bossa nova, moradora de bairro nobre da zona sul carioca, pelo sambista Zé Ketí, que trazia em seus sambas toda a essência dos morros cariocas para o asfalto, apesar de nunca ter morado em um morro, e João do Vale, que vinha

⁵ O depoimento do filósofo Carlos Nelson Coutinho ao sociólogo Marcelo Ridenti, traz um esclarecimento sobre a literatura marxista dentro do período da ditadura militar. Cf. RIDENTI, 2000, p. 67.

do interior do Maranhão, onde a seca é característica desta região e cuja ave de rapina, certamente foram inspiração para a principal música do espetáculo: “Carcará”.

Em Salvador, Caetano forma um coletivo com Bethânia, Gil e mais dois personagens que serão fundamentais em um outro momento: Gal Costa e Tom Zé. Dirigidos por Roberto Santana, apresentaram os espetáculos *Nós, por exemplo* e *Nova bossa velha, velha bossa nova*, no Teatro Vila Velha, que traziam em seu bojo “referências às questões políticas e sociais”, além de criarem uma “perspectiva histórica [...] no desenvolvimento da música brasileira” (VELOSO, 1997, p. 78).

O sucesso do espetáculo rompe as fronteiras de Salvador, chegando ao Rio de Janeiro, especialmente aos ouvidos de Nara Leão, que convida Bethânia para substituí-la no espetáculo. Após a mudança de Salvador para o Rio em 1965, para integrar o *Opinião* no lugar de Nara Leão, Bethânia alcança o estrelato, e conseqüentemente, também Caetano, onde sua primeira música e seu primeiro sucesso como compositor, “É de manhã”, é gravada e interpretada no primeiro disco de sua irmã (RCA, 1965). Em São Paulo, o coletivo baiano torna a se apresentar juntos, agora sob a direção de Augusto Boal, no Teatro de Arena, com o espetáculo *Arena canta Bahia*, contudo, sem o mesmo sucesso de público de *Arena conta Zumbi*, que Boal assinava com Gianfrancesco Guarnieri e com músicas de Edu Lobo. Bethânia fica em São Paulo e Caetano volta para Salvador, onde deixou sua namorada – e futura esposa, Dedé Gadelha, com quem se casaria em 1967 – e naquela altura, começara a arquitetar outras opções para sobreviver, que não com a música. Contudo, a chegada do produtor Solano Ribeiro em Salvador, mudaria novamente seus planos.

À procura de canções para concorrer no *Festival Nacional da Música Popular Brasileira*, de 1965, na TV Excelsior, Solano pede a Caetano uma música sua, que seria defendida pela cantora Maria Odete e alcançaria o 5º lugar com “Boa palavra”. Sob a pressão de amigos, sabedores de seu talento para a música, volta para o Rio de Janeiro, instalando-se no Solar da Fossa, uma antiga chácara que foi transformada em um conjunto de apartamentos no estilo de pensão, entre o bairro



de Botafogo e Copacabana, onde uma miríade de novos talentos estavam prestes a brilhar no campo das artes, da dramaturgia, da poesia e da música. Ao enviar mais uma música para o *II Festival da MPB*, de 1966, da TV Record, leva o prêmio de melhor letra com a música “Um dia”, novamente defendida por Maria Odete. Os grandes vencedores, tecnicamente empatados e com justa razão, foram Chico Buarque com “A banda”, e Jair Rodrigues com “Disparada”.

Ao buscar o prêmio do festival em São Paulo, que lhe garantiria um alívio financeiro em relação aos paupérrimos direitos pela gravação de “É de manhã”, Caetano é convidado a participar do programa *Esta noite se improvisa*, que consistia numa competição entre cantores e compositores, cujo objetivo é cantarolar uma música conhecida de acordo com as palavras que eram ditadas pelo apresentador. Chico Buarque sempre se destacava, tanto pelo seu profundo conhecimento sobre a música brasileira, quanto por inventar canções de cabeça, no calor da hora, que remetiam ao repertório popular. Caetano também ganhou muitos prêmios, o que lhe permitia se sustentar satisfatoriamente, fazendo sempre o percurso Rio-São Paulo, onde estreitou amizades com Chico Buarque, Toquinho, e poetas que já eram conhecidos seus, tanto de Salvador, quanto do Rio: Capinam e Torquato Netto.

Em 1967, mediado por Dori Caymmi – filho de Dorival – e autorizado por João Araújo, na época diretor artístico da gravadora Philips, e pai de um ainda desconhecido Cazuza, Caetano grava o LP *Domingo* (Philips, 1967), em dupla com Gal Costa, onde cantam juntos em algumas faixas, como o clássico “Coração vagabundo”, e outras em que ele e Gal cantam sozinhos. Ambos também gravaram, cada um, em 1965, um compacto que não obteve qualquer tipo de sucesso ou repercussão. O empresário Guilherme Araújo ficou interessado na turma de baianos que despontava no cenário e empresariou todos: Caetano e Gal com o primeiro LP, Maria Bethânia já consolidada como cantora, e posteriormente, Tom Zé e Gilberto Gil.

Gil vinha se destacando no programa *O fino da bossa*, sob o comando de Elis Regina e Jair Rodrigues, e devido ao sucesso de suas músicas e apresentações,

decide largar o emprego na Gessy Lever e viver exclusivamente de música. Já famoso, faz uma excursão pelo interior de Pernambuco e se encanta com um grupo de tocadores de flauta: a Banda de Pífanos de Caruaru, ao mesmo tempo em que, a fase psicodélica dos Beatles também lhe chamava a atenção. Ao voltar para o Rio, propõe a Caetano uma transformação radical nas estruturas da música popular brasileira. A proposta de Gil era, a partir do que faziam os Beatles, “transformar alquimicamente lixo comercial em criação inspirada e livre, reforçando assim a autonomia dos criadores – e dos consumidores” (VELOSO, 1997, p. 170).

Caetano acatou a ideia e decidiram deflagrar, no *III Festival de Música Popular Brasileira*, a revolução que reconfiguraria, de fato, “o tecido da MPB”. Porém, outras influências dariam mais consistência para o amadurecimento da ideia se concretizar. Daí muitas histórias aparecem e constroem o artista que conhecemos.

Patrícia da Silva Santos (2008) em “Ditadura, exílio e canções: uma análise dos discos Caetano Veloso (1971) e Transa (1972), de Caetano Veloso”, propõe uma discussão sobre a relação entre música e história, “tratando a música como um documento histórico” (SANTOS; FIUZA, 2008), dentro do contexto sócio histórico da ditadura militar, além de analisarem o processo de criação do artista quando o mesmo se encontrava “desenraizado”.

Amailton Magno Azevedo (2012) em “Gilberto Gil e Caetano Veloso: ser jovem nos alegres tristes trópicos”, procura identificar e reconstruir os rastros de um modo de ser jovem nos trópicos brasileiros, a partir dos tropicalistas e de suas “imagens dos encartes dos discos, nas letras de música, nos arranjos, instrumentações e interpretações vocais [...]” (AZEVEDO, 2012, p. 281) e cita a capa do álbum *Caetano Veloso* (Philips, 1971), onde se mostra explícita “uma juventude entristecida e melancólica. Seu rosto parece dizer que uma solidão insuportável toma seu cotidiano” (AZEVEDO, 2012, p. 284).

Júlio Cesar Lobo (2013) discute em “Novas canções do exílio: História, poesia e memória do desterro na obra de Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1969-1972”, como as músicas compostas por Gilberto Gil, e os artigos enviados para o semanário *O*



Pasquim por Caetano Veloso, dialogavam com a questão do exílio imposta aos baianos.

Thiago do Nascimento Lobo (2016) em “Hospitalidade x Exílio: a análise da hostilidade através das canções de exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil”, trata de questões sobre hospitalidade e hostilidade a partir das canções de Caetano e Gil no exílio, em Londres, apresentando indicadores que evidenciam o sentimento de exclusão imposto pelos militares, durante o período da ditadura militar.

Sobre o romantismo na música popular brasileira, Sheyla Castro Diniz (2012) em “Romantismo e resistência na música popular brasileira: o Clube da Esquina entre a “fé cega” e a “faca amolada””, analisa o coletivo mineiro Clube da Esquina, liderado pelo cantor Milton Nascimento, sob a ótica de dois elementos que estariam intrinsecamente ligados ao seu conteúdo: Resistência e Romantismo.

Resistência, como propõe a autora, no sentido “cultural de cunho político e econômico, crença em utopias revolucionárias mescladas com o compadecimento para com o “povo” e os “pobres”, e categorias como o existencialismo, a “mineiridade”, a “latinidade” e o romantismo” (DINIZ, 2012, pp. 967-968). E Romantismo, de acordo com a autora, como “visão de mundo para além de um momento histórico ou estético determinado”, especificando um tipo de “autocrítica da modernidade capitalista” (DINIZ, 2012, p. 969). Para a argumentação do Romantismo, a autora se vale do conceito de Romantismo revolucionário, assinalado pelo sociólogo Michael Löwy e o crítico literário Robert Sayre (2015)⁶.

Os autores definem que

esse tipo de romantismo [...] vai além dos tipos já evocados para “investir” na nostalgia do passado pré-capitalista, na esperança de um futuro radicalmente novo. Recusando tanto a ilusão de um retorno puro e simples às comunidades orgânicas do passado quanto a aceitação resignada do presente burguês ou seu aprimoramento por meio de

⁶ A citação mencionada é da atual edição pela editora Boitempo. Originalmente, o livro foi publicado em 1992, na França.

reformas, aspira – de uma maneira que pode ser mais ou menos radical, mais ou menos contraditória – à abolição do capitalismo ou ao advento de uma utopia igualitária em que se recuperariam certos traços e valores das sociedades anteriores (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 102).

Quem trabalhou com este conceito para compreender os movimentos culturais e as lutas políticas da década de 1960 até o começo dos 1970 no Brasil, foi o sociólogo Marcelo Ridenti (2000). Ridenti afirma que “versões diferenciadas desse romantismo estavam presentes nos movimentos sociais, políticos e culturais do período pré e pós-golpe de 1964”, porém, “havia grupos mais romântico que outros, mas todos respiravam e ajudavam a produzir a atmosfera cultural e política do período, impregnada pelas idéias de povo, libertação e identidade nacional” (RIDENTI, 2000, pp. 24-25), destacando o papel das esquerdas como agentes fundamentais na disseminação desses ideais, no plano cultural, sobretudo com a atuação dos Centros Populares de Cultura (CPC), onde Caetano Veloso frequentava já na Bahia, contudo, ressalta que “apesar da simpatia”, nunca se identificou “com a poesia panfletária e o teatro didático que eles produziam” (VELOSO, 1997, p. 309). Em entrevista a Ridenti (2000), o filósofo Carlos Nelson Coutinho diz que

ele fez um samba seguramente marcado por uma concepção cultural do CPC, que dizia alguma coisa assim: *O samba vai crescer/ quando o povo perceber/ que é o dono da jogada*⁷. Algo muito naquele espírito da época (RIDENTI, 2000, p. 275).

Mas Caetano nunca se posicionou definitivamente à esquerda⁸, apesar de ter atuado politicamente em toda a sua carreira., sobretudo quando viu-se “em meio a

⁷ O trecho que Coutinho cita é a música “Samba em paz”, lançada num compacto junto com outra música “Cavaleiro”, em 1965, pela RCA Victor.

⁸ “Muitos [...] achavam que os tropicalistas eram alienados porque não fazíamos o papel da esquerda convencional. Mas acho que as pessoas da esquerda convencional estavam certas, porque eu realmente não me identificava com elas, embora me identificasse com alguma coisa da esquerda. Eu me sentia à esquerda, sim, mas tinha muitos problemas com todo o pessoal de esquerda. Tinha e tenho, ainda hoje.” (VELOSO; FERRAZ [org.], 2003, p. 35).



uma perene exigência de caracterização política das criações artísticas e dos atos individuais” (VELOSO, 1997, p. 315).

Talvez seja na contracapa do disco *Domingo* (Philips, 1967), que Caetano começa a agregar os elementos do romantismo à sua obra, quando escreve: “A minha inspiração não quer mais viver apenas da nostalgia de tempos e lugares, ao contrário, quer incorporar essa saudade num projeto de futuro” (Cf. VELOSO; FERRAZ [Org.], 2005, p. 203).

Mas foi a partir do tropicalismo que isso foi possível, pois, de acordo com Ridenti, “o tropicalismo reconstruía à sua maneira o romantismo revolucionário do período” (RIDENTI, 2000, p. 45).

Em seu primeiro disco solo, *Caetano Veloso* (Philips, 1968), a partir da faixa de abertura, Fernanda Silva e Jaqueline Silva (2013) identificam na letra de “Tropicália” “os termos românticos estilizados “como olhos verdes e cabeleiras negras” de José de Alencar e Gonçalves Dias” (SILVA; SILVA, 2013, pp. 39-40) e Luís Carlos Junior (2004) aponta as referências à herança indígena, literatura romântica, anagrama de América” (JUNIOR, 2004, p. 46) no trecho “Viva Iracema-ma-ma”. Na faixa “Soy loco por ti, America”, composta por Gilberto Gil e Capinam, Caetano evoca signos como “homem, povo, guerrilheiro, morte do herói, no ritmo anárquico de uma rumba”, “em homenagem a Che Guevara, assassinado na Bolívia. Cantava-se o nome do homem morto, louco pela América, que a censura não permitiria dizer com todas as letras” (RIDENTI, 2000, pp. 44-45).

Caetano mantinha ressalvas em relação ao PCB, pois este estava

sempre atrelado ao que parecesse útil a Moscou na política interna convencional praticada em cada país. A Revolução Cubana, que nos aparecia como uma promessa de socialismo mulato nos trópicos, sem as sombras cinzentas da Europa do Leste, não contara em Cuba com o apoio do PC. Acreditávamos - parafraseando o dito leninista de que "o esquerdismo é a doença infantil do comunismo" - que os estudantes franceses, brasileiros e



americanos, em sua identificação com Fidel contra o PC - e com Guevara contra Fidel -, curassem as esquerdas da doença senil do comunismo ortodoxo (VELOSO, 1997, p. 316).

A Revolução Cubana, que “também tocou meu coração”⁹, ou seja, o de Caetano, dos tropicalistas e sua “identificação à distância, de caráter romântico” com o heroísmo dos guerrilheiros, pode ser reforçada com o argumento de Schwarz (1987), observando que

o prestígio do terceiro-mundismo esteve ligado ao entusiasmo pelas lutas de emancipação nacional e a reservas em relação à União Soviética. De fato, nada mais bem-vindo que um movimento histórico em que pareciam reunidos o anti-imperialismo e o anti-stalinismo. [...] Assim, encabeçados por figuras nacionais, como Nehru, Nasser ou Castro, que propositadamente fugiam à classificação, o terceiro-mundismo deu a muita gente a impressão de inventar um caminho original, melhor que capitalismo ou comunismo. Daí o clima de profetismo e vanguarda propriamente dita que se transmitiu a uma ala de artistas e deu envergadura e vibração estético-política a seu trabalho” (SCHWARZ, 1987, p. 127).

No disco-manifesto *Tropicalia ou Panis et Circensis* (Philips, 1968), na faixa “Geléia geral”, Gilberto Gil faz uma paródia com o poema “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias. Na faixa “Baby”, Lucchesi e Dieguez a definem como “neo-romântica”, por agregar e adquirir “outros contornos significativos, como a evocação de uma quase supra-realidade, o contraponto utópico a um contexto extremamente conflitante, tenso” (LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993, p. 40). Em “Enquanto seu lobo não vem”, Marcos Napolitano (2010) argumenta que a faixa é “um anti-hino às passeatas estudantis” (NAPOLITANO, 2010, p. 211), prefigurando assim, as músicas que dialogariam diretamente com as revoltas de maio de 1968, como “É proibido

⁹ Trecho da música “Mamãe eu quero ir à Cuba”, do disco *Uns* (Philips, 1983)



proibir”, que Caetano retribuiu em canção o que a França lhe deu em inspiração (Cf. FONSECA, 1993, p. 58) e com a luta armada promovida por grupos guerrilheiros em solo brasileiro, como “Divino, maravilhoso”, que com sua melodia “deliberadamente, o pop mais doce”, “trazia sugestões do clima de rebeldia estudantil contra a ditadura e quase prefigurava, em suas imagens violentas, a luta armada” (VELOSO, 1997, p. 330).

No segundo álbum *Caetano Veloso* (Philips, 1969), a faixa “Não identificado”, em que o enamorado fará “um iê-iê-iê romântico” para sua amada, afirmando ele ser um “anticomputador sentimental”¹⁰, Luís Carlos Junior (2004) argumenta que a canção “produz o efeito de estranhamento ainda pela combinação do romantismo com os temas da conquista espacial” (JUNIOR, 2004, p. 80), muito explícitas quando o enamorado diz que fará uma canção de amor e “gravar um disco voador”, cuja temática será “dizendo tudo a ela”, que ainda está “sozinho, apaixonado” e que está disposto a “lançar no espaço sideral” o seu lamento.

Essa mesma faixa foi, também, lançada em forma de compacto junto com a regravação de “Charles, anjo 45”, de (à época) Jorge Ben. Jorge também fez parte do movimento tropicalista, porém, assim como Nara Leão, nunca foi um membro efetivo, mas chegou a gravar um disco considerado “tropicalista”, desde o projeto gráfico da capa, com cores vibrantes e caleidoscópicas, até a produção capitaneada por Manoel Barenbein e arranjos do maestro Rogério Duprat (*Jorge Ben*, Philips, 1969).

À parte de Tom Zé, o núcleo-base do tropicalismo gravou algumas de suas canções: Os Mutantes com “Minha menina”, Gilberto Gil com “Queremos guerra”, Gal Costa com quatro faixas como “Que pena”, “Deus é o amor”, “País tropical” e “Tuareg”. Em “Charles, anjo 45”, Jorge conta a história do bandido Charles, considerado o “protetor dos fracos e dos oprimidos”, o “Robin Hood dos morros”, “o rei da malandragem”, “um homem de verdade, com muita coragem”, mas que “marcou bobeira” e “foi tirar férias numa colônia penal”. Com a prisão de Charles, “os

¹⁰ No disco *Outras palavras* (Philips, 1981), Caetano supostamente se desmente na faixa homônima: “Tinjo-me romântico/ Mas sou vadio computador”.

malandros otários deitaram na sopa e uma tremenda bagunça o nosso morro virou”, “pois o morro que era do céu, sem o nosso Charles um inferno virou”. Os moradores do morro se apegam à fé, acreditando que “Deus é justo e verdadeiro” e antes mesmo do fim da sentença de Charles, ele estará de volta ao comando do morro, levando “alegria geral”, no que “todo morro vai sambar antecipando o carnaval”, com direito a “batucada”, “uma missa em ação de graças”, “feijoadá”, “whisky com cerveja e outras milongas mais”, como “muitas queimas de fogos e saraivada de balas” para celebrar uma possível volta de Charles.

Esse tipo de proximidade entre artista e criminoso, mesmo que posta numa canção como a descrita acima, Isaiah Berlin (2015) argumenta que, “ambos desafiam as regras, ambos são pessoas apaixonadas pelo poder, a magnificência e o esplendor, e ambos chutaram para longe os traços da vida normal e de toda a existência submissa do homem supercivilizado” (BERLIN, 2015, p. 88).

Hélio Oiticica levou essa questão com mais radicalidade¹¹: sendo amigo pessoal do bandido Cara de Cavalo, morto pela polícia com 52 tiros (cf. VENTURA, 1994, p. 46), Hélio o homenageou com a obra “B33 Bólido-caixa 18 – Homenagem a Cara de Cavalo”, de 1966, que consistia numa caixa sem tampa, com a parede anterior indo até o chão, onde

nas faces internas [...] há fotografias do bandido Cara de Cavalo, amigo de Oiticica, morto pela polícia. Aí ele jaz, como um crucificado. No fundo da caixa (caixão), sobre grades de ferro, há um saco (almofada) de plástico transparente, contendo pigmentos. Nele está escrito: “Aqui está, e ficará! Contemplai seu silêncio heroico”. Da borda da parede posterior até o extremo da anterior estende-se uma tela através da qual se observam as imagens por transparência. O simbolismo do bólido é evidente; encarna o mito da revolta (FAVARETTO, 2000 p. 131).

¹¹ Marcelo Ridenti lembra que Oiticica foi elogiado pelo poeta Waly Salomão como “romântico radical”. Cf. RIDENTI, 2000, p. 272

A homenagem se repete, agora sob forma de uma bandeira, onde os dizeres “SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI”, estão postas acima do cadáver do bandido alvejado. Esta bandeira fez parte de um conjunto de obras chamada “Parangolé social”, que consistia em capas e bandeiras, em que Hélio se utilizava da palavra, “não só no sentido poético como no polêmico discursivo, etc.”, mas também como forma de “homenagem aos nossos mitos populares, aos nossos heróis (que muitas vezes consideram bandidos), e sobretudo protesto, grito de revolta”¹². Durante a temporada tropicalista na boate Sucata, a bandeira fez parte da cenografia dos shows, mesmo que discreta, mas o suficiente como prova para despachar Caetano e Gil para o exílio. Com breves paradas em Lisboa e Paris, os baianos se fixaram em Londres. Gilberto Gil tirou proveito da estadia, estudando inglês, interagindo com músicos e com agitada vida cultural da *Swinging London*. Caetano ficou depressivo, não saía de casa, deixou o cabelo e a barba crescerem novamente, “um período de fraqueza total” (VELOSO, 1997, p. 424). Mas contribuía com artigos¹³ enviados para o semanário *O Pasquim*, onde criticava tudo e todos.

A gravadora Philips, no Brasil, enviou uma carta aos executivos da filial inglesa, explicando a condição em que os músicos brasileiros radicados em Londres estavam passando, contudo, foi um ex-funcionário da Philips inglesa, Ralph Mace, que antes de se desligar, ouviu falar de Caetano e Gil, e ficou interessado em seus trabalhos. Sabendo da estadia dos baianos em Londres, entrou em contato com Guilherme Araújo e mostrou interesse em gravar um disco de cada um, agora que gozava de autonomia com o seu selo, o Famous Music.

“A little more blue”

¹² Texto de Hélio Oiticica para o jornal *O Globo*, datilografado em 14 de agosto de 1966, intitulado “Parangolé poético e parangolé social”. Disponível em <http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0254.66%20p01%20-%20236.gif>. Acessado em 22/11/2017.

¹³ Alguns artigos foram reunidos por VELOSO; SALOMÃO (org.), 1977, FRANCHETTI; PECORA, 1981 e VELOSO; FERRAZ (org.), 2005.



Primeira faixa do disco, o próprio título já entrega o estado em que Caetano se encontra: um pouco mais triste, um pouco mais melancólico. Luís Carlos Junior (2004) defende que

onde o advérbio de intensidade, “little”, um pouco, torna-se, na verdade muito, muito mais triste, pela progressão de flashes de memórias tristes, inclusive a inicial, da sua prisão, que ele compara com seu momento presente, no qual se sente, cada vez mais, “um pouco mais triste”; [...] que conforme a relatividade cultural, em inglês, é azul e também é triste, e também é triste, e também é o “blues” da música negra, das “blue notes” que geram o jazz e que estão presentes na bossa nova de Jobim e na bossa tropicosmita de Caetano” (JUNIOR, 2004, p. 84).

Lucchesi e Dieguez (1993) argumentam que

a primeira estrofe dialoga intertextualmente com a produção poética que no Romantismo e no Modernismo (como paródia) fartamente tematizou o exílio, a partir do texto-matriz de Gonçalves Dias: “Minha terra tem palmeiras / onde canta o sabiá [...]”. A associação com “Canção do Exílio” se reveste de certa sutileza: a referência não vai além de aproximações indiretas: “terra – “país” e “palmeira”. O *canto* do sabiá é substituído pelo *choro* (grifos dos autores) do poeta: “I criedandcriedagain” [chorei e chorei de novo](LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993, p. 55).

A canção é literalmente autobiográfica, onde Caetano, a partir da língua inglesa, detalha os momentos angustiosos de sua prisão: “Onemorningthey came aroundtotaketojail/ I smiledatthemandsaid: allright/ Butalone in thatsameday’snight/ I criedandcriedagain” (Numa manhã eles vieram me levar para a cadeia/ Eu sorri para eles e disse: tudo bem/ Mas, sozinho à noite naquele mesmo dia/ Eu chorei e chorei novamente).



Em depoimento para Charles Gavin e Luís Pimentel, Caetano diz que a versão do disco que saiu pela PolyGram, aqui no Brasil,

tem mutilações em duas faixas, “A little more blue” e “Maria Bethânia”. Foram cortadas pela censura, grosseiramente. Tiraram trechos inteiros, porque os censores aqui ouviram expressões que eu não disse. Quando falo em Liberta Lamark, que era uma atriz argentina, eles pensaram que eu estava pedindo “liberdade para Lamarca” (VELOSO; GAVIN e PIMENTEL [org.], 2002, pp. 32-33).

Lucchesi e Dieguez (1993) decompõe, brilhantemente, os trechos cortados pela censura, onde “ButLibertadLamarque, whowasthemother/ Suddenlyappearedbetweenthem” (Mas LibertadLamarque, que era a mãe/ De repente apareceu entre eles), havia uma suposta “associação entre o sobrenome da atriz e a figura do último líder guerrilheiro” (LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993, p. 56), no caso, o capitão Lamarca, morto numa emboscada no sertão da Bahia, em 1971, mesmo ano do lançamento do disco.

Na última estrofe da canção, Luís Carlos Júnior (2004) afirma que Caetano

é alguém que desceu ao *underground* (destaque do autor), que é a estação do metrô mas também é o marginal da cultura e da sociedade, e perdeu o último trem, e olha em volta, sempre mais “blue” (JUNIOR, 2004, p.84).

Ao que Junior atribui a descida de Caetano ao *underground*, também pode significar a “descida aos infernos [...] como estratégia de iniciação ao grande otimismo” que foi a deflagração do tropicalismo, a partir de “Alegria, alegria”, como forma de “começar a mexer no lixo [...] apenas para ter mais eficácia no tratamento do tema fundamental que é [...] uma visão autodepreciativa da nossa vida cotidiana e do seu quase nenhum valor no mundo” (VELOSO; FERRAZ [org.], 2005, p. 51).

“London London”

Para Caetano, “Londres representou [...] um período de fraqueza total”: “simplesmente não tinha forças para esboçar um gesto livre” (VELOSO, 1997, pp. 424-425). Esta faixa é quase que uma descrição de sua rotina, andando solitariamente a esmo por Londres, sem ninguém para dizer um olá, mas, ainda assim, aliviado por poder andar pelas ruas com tranquilidade, sem temor (“I’m wandering round and round/ Nowhereto go/ I’m lonely in London, London is lovely so/ I cross the streets without fear/ Everybody keeps the way clear/ I know I know no one here to say hello/ I know they keep the way clear/ I am lonely in London without fear/ I’m wandering round and round here/ Nowhereto go”). O tédio faz com que Caetano olhe para o céu, em busca de discos voadores, talvez como forma de escapar para o Brasil, ou para ouvir a canção do enamorado que gravou sua canção num disco voador e lançou no espaço sideral, em “Não identificado” (“While my eyes, go looking for flying saucers in the sky”).

Os dias, os anos e as estações do ano vão passando por Caetano, enquanto observa a rotina dos londrinos, andando apressados pelas ruas pacificamente; um grupo que aborda um policial e o mesmo demonstra satisfação em atendê-los; e a própria satisfação de Caetano em estar vivo e poder viver em paz, mesmo longe dos entes e amigos queridos. Ele aceita tudo isso, enquanto continua procurando objetos não identificados no céu de Londres (“Oh Sunday, Monday, autumn pass by me/ And people hurry on so peacefully/ A group approaches a policeman/ He seems so pleased to please them/ It’s good at least to live and I agree/ He seems so pleased at least and/ It’s so good to live in peace and/ Sunday, Monday, years and I agree/ While my eyes, go looking for flying saucers in the sky”).

Caetano dá a entender que está sentado em algum espaço público, talvez em algum parque com grama verde, sob o céu cinzento e nublado de Londres, mas prefere não olhar para o rosto das pessoas, nem escolher um caminho para seguir: apenas quer ficar no lugar em que está, e para ele está tudo bem, pois Deus abençoa seu sofrimento silencioso e sua felicidade. Ele afirma que chegou para dizer que sim, ao passo que Lucchesi e Dieguez (1993) afirmam que “a atitude de coragem e ousadia



que sempre acompanhou os passos de Caetano não se viu intimidada diante da nova e forçada experiência” (LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993, p. 60), ou seja, ele aceitou esta condição de exílio forçada pelos militares e ele diz que sim, vai superar, vai se levantar, mas seus olhos ainda estão voltados para os discos voadores no céu (“I choose no face to look at/ Choose no way/ I justhappentobehereandit’s ok/ Green grass, blue eyes, graysky – Godbless/ Silentpainandhappiness/ I came aroundtosayyesand i say/ Butmyeyes, go looking for flyingsaucers in the sky”).

“Maria Bethânia”

Caetano e Bethânia foram muito ligados desde sempre. Foi ele, aos quatro anos de idade, quem sugeriu que o nome da próxima irmã fosse Maria Bethânia, devido à sua predileção pela homônima música, gravada por Nelson Gonçalves. Também foi seu tutor quando se mudaram para Salvador, para estudarem, e acompanhante nos espetáculos quando já era uma estrela em ascensão na música popular brasileira. Produziu seu primeiro show solo, escreveu músicas para seus discos, mas quando chegou a hora do tropicalismo, Bethânia deu prioridade à sua independência, contudo, a amizade e o amor entre os irmãos não foram abalados.

A prova está no refrão da letra de “Maria Bethânia”, num átimo de “dor da saudade” (LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993), Caetano emite um pedido de socorro musicado, onde quer saber como as coisas estão indo, se estão melhorando, e que envie uma carta com a resposta (“Maria Bethânia, please send me a letter/ I wishtoknowthings are gettingbetter/ Better, better, beta, beta, Bethânia/ Please, send me a letter/ I wishtoknowthings are gettingbetter”). Caetano também faz um jogo de palavras entre “better”, que significa melhoras em inglês e “beta”, apelido de Maria Bethânia, como se esse trocadilho funcionasse como uma profecia, cujas notícias que foram pedidas por Caetano, via carta, seriam cumpridas¹⁴.

¹⁴ Em janeiro de 1971, Bethânia conseguiu uma autorização especial entre os militares, para que Caetano retornasse para o Brasil, afim de participar da comemoração dos quarenta anos de matrimônio de seus pais. Ao desembarcar, foi raptado por militares que o separaram de sua esposa Dedé Gadelha, e o interrogaram por cerca de 6 horas: queriam saber de seu envolvimento com a família Arraes, no exílio. Além disso, exigiram que ele compusesse uma música em homenagem à Transamazônica, ainda em fase de construção. Como Caetano se recusou, determinaram que iria se



“If you hold a stone”

Ao voltar para Salvador, em 1965, após deixar Bethânia sob os cuidados de Augusto Boal para seguir sua carreira como cantora profissional, Caetano reencontra sua amiga Sônia Castro, que lhe fala sobre uma exposição coletiva no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB) e lhe indaga “se valeria a pena abandonar o óleo, a tela e os pincéis e participar de uma exposição com um “saco plástico cheio de água com uma pedra em cima” (destaque do autor)” (VELOSO, 1997, p. 91). Sônia se referia ao trabalho da artista plástica Lygia Clark, intitulado “Pedra e Ar” (1966). O trabalho consistia numa proposta

em que um participante pegava um pequeno saco plástico, soprava em seu interior para enchê-lo de ar, fechava-o com um elástico e colocava uma pedrinha em cima do saco, de modo a fazê-la subir e descer suavemente toda vez que o saco era comprimido pelo peso da pedra, numa obra que apresentava uma dialética escultural entre vazio e cheio, dentro e fora, sólido e imaterial (RUIZ, 2013, pp. 24-25).

Eduardo Almeida (2013) atesta que foi a partir do contato com Lygia, exilada em Paris, que Caetano se inspirou para escrever “Ifyouhold a stone”, “talvez com a esperança de que, ao agarrá-la, pudesse ser transportado do exílio de volta à realidade que o originou, evadindo-se da nova situação que precisava encarar” (ALMEIDA, 2013, p. 49). Caetano descreve a sensação em manipular a obra, que, ao segurar uma pedra em sua mão e se sentir o peso, não vai tardar em entender (“Ifyouhold a stone, hold it in yourhand/ Ifyoufeeltheweight, you’llneverbe late/ Tounderstand”). Ao fundo, um coro entoava “Marinheiro só” uma música do folclore baiano. Esta faixa foi recolhida e gravada no disco *Caetano Veloso* (Philips, 1969), sob uma mistura de arranjos de samba-de-roda e rock psicodélico, contudo, no álbum londrino toma contornos relacionados “com a viagem, a saída da pátria, a

apresentar nos programas do Chacrinha e no *Som Livre, Exportação* e que não cortasse o cabelo, tampouco fizesse a barba, para aparentar que estava tudo dentro da normalidade.



solidão e a sensação de abandono” (JUNIOR, 2004, p. 88). Caetano ainda traz os versos de “Quero voltar pra Bahia”, do também baiano Paulo Diniz em parceria com Odibar, totalmente inspirada na situação de tristeza e melancolia de Veloso (“Eu não vim aqui para ser feliz/ Cadê meu sol dourado/ Cadê as coisas do meu país”¹⁵).

Lucchesi e Dieguez (1993) analisam que “o arranjo traduz bem a tensão vivida: uma alma brasileira em Londres. Pela letra, o resgate da brasilidade; pelo arranjo, a incorporação da cultura europeia: “e cadê as coisas/ do meu país?”” (LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993, p. 63). Para Luís Carlos Junior (2004), quando Caetano incorpora

versos de uma canção mais popular que a sua (Paulo Diniz, Odibar e “Marinheiro só”), não no sentido de fama, mas no de simplicidade, facilidade, é uma forma de se tornar parceiro do próprio público, e se aliar aos outros artistas, mostrar que a arte da humanidade é (como a própria humanidade) uma pedra só que brilha em múltipla fulguração devido aos muitos ângulos que apresenta (JUNIOR, 2004, p. 88).

“Shoot me dead”

A edição da revista *Fatos e Fotos*, de 30 de novembro de 1969, estampava em sua capa uma polêmica sem precedentes: por quase todo o corpo da capa, uma foto de Caetano e Gil sorridentes, com a famosa torre do relógio Big Ben ao fundo, sob um céu límpido e azul (bem diferente do céu cinza que seria descrito em “London London”) e no topo da capa, um fundo vermelho com todas as letras em caixa alta, que dizia: “MARIGHELA: A MORTE DO TERRORISTA”. Ainda havia uma pequena

¹⁵ A música “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos”, de Roberto Carlos, também foi composta em homenagem a Caetano, quando da visita de Roberto e sua esposa Nice, ao baiano, em Londres. Durante a turnê do disco *Circuladô* (Philips, 1992), ao mesmo tempo em que se comemorava seu cinquentenário, faziam vinte anos de sua volta do exílio e é quando ele explica a verdadeira origem da música, executando-a pela primeira vez.



foto no canto superior esquerdo, de Marighella, morto e provavelmente com o rosto enfaixado¹⁶.

Caetano sentiu fundo a justaposição e enviou para o *Pasquim* um

longo e amargurado texto que terminava com a afirmação “Nós estamos mortos: ele está mais vivo do que nós”¹⁷. Nem uma só pessoa no Brasil percebeu do que eu estava falando. Recebi muitas cartas tentando reconfortar-me pelo sofrimento de estar exilado e conversei com várias pessoas que passavam por Londres e por Paris: mesmo os que mencionavam a execução de Marighella e o meu artigo não relacionavam nem remotamente uma coisa a outra. Fiquei espantado e isso me deu uma espécie de medida da distância psicológica que nos separava dos que estavam vivendo no Brasil (VELOSO, 1997, p. 427).

Lucchesi e Dieguez (1993) reforçam que

a atitude de coragem e ousadia que sempre acompanhou os passos de Caetano não se viu intimidada diante da nova e forçada experiência. A ela lançou-se em busca de superação, sem abdicar de suas convicções, conteúdo mais evidenciado em “Shoot me dead” (LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993, p. 60).

De fato, talvez seja em “Shoot me dead” que Caetano tece sua crítica ao sensacionalismo da revista, cuja capa estampa o rosto do cadáver de um líder guerrilheiro, juntamente com o semblante alegre de dois artistas que foram presos, acusados como infratores da moral e dos bons costumes, e posteriormente exilados, ao passo que, o rosto de felicidade funcionava como cortina de fumaça sobre o que realmente estava acontecendo com estes artistas, impedindo uma

¹⁶ Carlos Marighella, líder do grupo de guerrilha Aliança Libertadora Nacional (ALN), foi morto numa emboscada coordenada pelos agentes do DOPS, na noite de 04 de novembro de 1969, no centro de São Paulo.

¹⁷ Na música “Um comunista”, do disco *Abraço* (Universal, 2012), Caetano faz uma homenagem a Marighella e relembra num trecho a época: “O baiano morreu, eu estava no exílio/ E mandei um recado que eu que tinha morrido/ E que ele estava vivo, mas ninguém entendia”.



devida compreensão sobre a real situação, Caetano utilizava um jogo de palavras truncadas, o que ao mesmo tempo pode esclarecer, embaralha ainda mais quem procura por respostas (“Shoot me deadorbegoodor/ Shoot me deadorsaythatyou die for me/ Always said, understoodand/ Always said, understood/ Andcleartosee/ Don’twasteyour time in saying/ Don’twasteyour time in looking for sorrow/ I’m as sureofthepast as/ I’mcertainabouttomorrow/ All I knowaboutyouis/ Ally ou knowabout me ismisinformation/ Allweknowabout death is/ Allweknowaboutlifein thesituation/ You’reeyestrytodetectwhat/ You’reeyestrytodetect in explanations/ Myeyes are blindedby/ The far off look of new expectations”¹⁸).

Nos versos finais, Lucchesi e Dieguez (1993) ainda ressaltam que, Caetano, “sob o impulso da voz do desejo, se dirige à figura simbólica da “morena” (destaque dos autores), reafirmando o elo com a identidade brasileira, de cujo sentimento jamais se afasta” (“Morena, morena/ Morena, morena/ Oh morena, morena”). (LUCHESSI; DIEGUEZ, 1993, p. 61).

A questão da identidade brasileira dá o tom em seu violão, onde Caetano, mais à vontade, toca à sua maneira, na levada de um jogo de capoeira, no que o único movimento que poderia fazer naquele delicado momento era esquivar-se.

“In the hot sun of a Christmas day”

Mais uma letra autobiográfica¹⁹, onde Caetano

mostra os contrastes entre o mundo do qual [...] vinha e seu novo velho mundo, que o deprime, pois é um natal com neve, a obviedade cultural [...] e ao mesmo tempo é o máximo absurdo, no seu berço natal vale “Um sol de quase dezembro”, ou o sol mais forte ainda em dezembro (JUNIOR, 2004, p. 89).

¹⁸ No documentário “Tropicália”, de Marcelo Machado (2012), exatamente em 01:05min, Caetano aparece cantando “Shoot me dead” no festival da Ilha de Whight, em 1971.

¹⁹ Caetano e Gil foram presos no dia 27 de dezembro de 1968, começo do verão no Brasil, época em que são registradas altas temperaturas, além de ser um período pós-natalino.



Como num sonho confuso, Caetano relata que eles (possivelmente os militares) estão o perseguindo no sol quente de um dia de Natal, mas que não irão encontrá-lo, pois ele está andando pelas ruas, porém, quando resolve olhar para as pessoas, opondo-se à escolha de não olhar em seus rostos (“London London”), nota que elas estão cegas – talvez por não enxergarem sua condição de exilado político, ou por não enxergarem sua melancolia (“They are chasing me/ In the hot sunof a Christmasday/ Buttheywon’tfind me/ In the hot sunof a Christmasday/ I walkthestreets/ In the hot sunof a Christmasday”). Logo, ele precisa de sua garota, pois ela parece amá-lo e isso lhe trará felicidade, mas uma metralhadora surge, e ele sabe que estes que estão lhe perseguindo, estão matando mais alguém no sol quente de um dia de Natal (“I needmy girl/ In the hot sunof a Christmasday/ Sheseemstolove me, bliss/ In the hot sunof a Christmasday/ Machinegun/ In the hot sunof a Christmasday/ Theykilledsomeoneelse/ In the hot sunof a Christmasday”).

“Asa branca”

Originalmente composta e gravada por Luiz Gonzaga, em parceria com Humberto Teixeira, “Asa branca” é considerada o hino dos retirantes nordestinos, que fogem da seca no interior do Nordeste, em busca de uma vida melhor, e em quase todos os casos, escolhem as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro como o ponto de partida para uma nova vida. Apesar da letra retratar as agruras do camponês nordestino, a música foi gravada sob um baião alegre, próprio para dançar no ritmo do forró, contudo, Caetano deixa sua marca quando a regrava como a última faixa de seu disco, sozinho com seu violão melancólico.

Luís Carlos Junior (2004) ressalta que a regravação de “Asa branca” impressiona “com sua sensibilidade que re-compunha a música, e lhe acrescentava vários novos significados” (JUNIOR, 2004, p. 89).

Lucchesi e Dieguez (1993), destacam a

interpretação (recriação) originalíssima, com um desempenho próprio de quem efetivamente incorpora o que canta. Não é difícil perceber que Caetano emprestou à música, incluídos entre as cinco estrofes, sons que traduzem a mastigação, o ruminar do gado, como se a própria mensagem contida na música estivesse sendo digerida: a interiorização da profunda dor do retirante pelo canto sofrido de um exilado. São sete minutos e vinte segundos de excelência interpretativa (LUCHESSI; DIEGUEZ, 1993, p. 63).

Por sua vez, Romildo Sant’Anna (1985) presume que

a recriação de “Asa Branca” exprime simbolicamente o anelo de regresso ao país – representado por “sertão”, do ponto de vista europeu (“espero a chuva cair de novo/ pra mim voltá pro meu sertão”), em que a palavra “chuva” – relacionada com o estio trágico do sertão nordestino – se redimensiona como símbolo de fecundação e melhores tempos políticos [...]. Teríamos, pois, [...] analogamente ao que se registra em sua obra, a seguinte situação de trânsito: o desejo de volta do exílio e, de volta ao país, a volta às origens. Quer dizer, um trânsito que nunca esquece a ascendência baiana, e, aí, a cidade natal (SANT’ANNA, 1985, p. 66).

“Volver”

Quando Caetano esteve de passagem pelo Brasil, em janeiro de 1971, quem estava no comando do país era o general Emílio Garrastazu Médici. Com a morte de Costa e Silva, em agosto de 1969, e o impedimento da nomeação de seu sucessor, o civil Pedro Aleixo, a Junta Governativa Provisória de 1969 elegeu o general Médici como presidente. O próprio deu prosseguimento à implacável política repressiva de Costa e Silva, tocando os “anos de chumbo” travestindo-o de “milagre econômico”.



A sanha desenvolvimentista e a euforia gerada pelos elevados números da produção interna, juntamente com as novas tecnologias que ajudaram a alavancar as indústrias e o campo, proporcionaram ao governo a criação de uma agência de propaganda, a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), responsável pela divulgação de tais avanços a partir de slogans otimistas e ufanistas, como “Pra frente, Brasil”, “Brasil, terra de oportunidades”, “Ninguém mais segura este país”, ou para quem não estivesse satisfeito com o regime: “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Mesmo com estas iniciativas logrando êxito, Daniel Aarão Reis (2015) lembra que as propagandas foram insuficientes em camuflar “as desigualdades sociais que começaram, no início ainda dos anos 1970, a ser denunciadas por insuspeitos organismos internacionais”, mas, mesmo diante de contradições gritantes, a propaganda oficial não se furtou em continuar “anunciando periodicamente programas ou pacotes sociais, alardeando sucessos reais e fictícios” (REIS, 2014, p. 84-85).

Caetano, por sua vez, observava que “apesar do pesadelo do dia da chegada, o mero fato de ter revisto coisas, pessoas e lugares [...] conferia ao país uma realidade que a perspectiva do exílio sem retorno já estava diluindo”, mas que, “apesar de tudo, existia e parecia exhibir recursos de recuperação. Toda a minha “torcida” passou a ser nesse sentido. Isso me animava” (VELOSO, 1997, pp. 456-457). Assim, ao voltar para Londres, convidou o violonista Jards Macalé e o baixista Moacir Albuquerque, Tutty Moreno já tocava com Gilberto Gil, ficando na percussão e Aureo de Sousa, que estava em Londres, assumiu a bateria: estava formada a banda que gravaria o *Transa* (Philips, 1972). Com a nova turma de brasileiros tocando “a partir do meu próprio modo de tocar violão”, “raspei a barba e deixei de me sentir sempre triste” (VELOSO, 1997, pp. 457-458). Em agosto de 1971, Caetano retorna a convite de seu mestre João Gilberto, para gravar um programa especial na TV Tupi, com ele e Gal Costa.

Mas é em janeiro de 1972 que Caetano retorna de vez, “chegando num sorriso, pisando na areia branca que é seu paraíso”: o Brasil.



REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Amailton Magno. **Gilberto Gil e Caetano Veloso: ser jovem nos alegres tristes trópicos**. In: Revista Brasileira do Caribe, nº 25, vol. 13, São Luís, UFMA. 2012, p. 277-312. Disponível em: <<http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/2097>>.

FONSECA, Eber. **Caetano, esse cara**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

JUNIOR, Luís Carlos de Moraes. **Crisólogo/ O estudante de poesia Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: H.P. Comunicação Editora, 2004.

LOBO, Júlio César. **Novas canções do exílio: História, poesia e memória do desterro na obra de Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1969-1972**. In: Revista Contemporânea – Dossiê, História & Literatura, nº 4, vol. 2, Rio de Janeiro, UFF, 2013, pp. 01-27. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/10_Novas_cancoes_do_exilio_3.pdf>.

LOBO, Thiago do Nascimento. **Hospitalidade x Exílio: a análise da hostilidade através das canções de exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil**. 2016. 28f. Trabalho de Conclusão de Curso (Tecnologia em Hotelaria) – UFF, Niterói, 2016.

LUCCHESI, Ivo; KORFF, Gilda. **Caetano. Por que não?: uma viagem entre a aurora e a sombra**. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1993.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SANT'ANNA, Romildo. "Caetano: viagens e trilhos urbanos". In: DAGHLIAN, Carlos (Org.). **Poesia e música**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

Seminário de Iniciação Científica, VI; Jornada de Pesquisa e Pós-Graduação, III. 2008, Anápolis. SANTOS, Patrícia da Silva. **Ditadura, exílio e canções: uma análise dos discos Caetano Veloso (1971) e Transa (1972), de Caetano Veloso**. Disponível em: <<http://www.prp2.ueg.br/06v1/conteudo/pesquisa/inicci/en/mentos/sic2008/fronreira/flashsic/animacao/VISIC/arquivos/resumos/resumo115.pdf>>.

SCHWARZ, Roberto. "Existe uma estética do terceiro mundo?". In: **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. “Cultura e política, 1964-1969”. In: **As ideias fora do lugar**. São Paulo: PenguinClassics Companhia das Letras, 2014.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Fernanda Rodrigues da; SILVA, Jaqueline Rodrigues da. **A veia crítica da tropicália em Caetano Veloso**. 2013. 57f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Letras) – UNIVALE, Ivaiporã, 2013.

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

VENTURA, Zuenir. **Cidade partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

