

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**UM ÍDOLO, UM PATETA, UM MITO DA MULTIDÃO:
A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE CAETANO VELOSO
COMO ARTISTA E INTELECTUAL ATRAVÉS DA MÍDIA**

Carlos André Rodrigues de Carvalho

**RECIFE
2015**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**UM ÍDOLO, UM PATETA, UM MITO DA MULTIDÃO:
A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE CAETANO VELOSO
COMO ARTISTA E INTELECTUAL ATRAVÉS DA MÍDIA**

Carlos André Rodrigues de Carvalho

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), como requisito para obtenção do título de doutor em Comunicação, sob orientação do professor Thiago Soares.

Recife, abril de 2015

Catalogação na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

C331i Carvalho, Carlos André Rodrigues de
Um ídolo, um pateta, um mito da multidão: a construção da imagem de
Caetano Veloso como artista e intelectual através da mídia / Carlos André
Rodrigues de Carvalho. – Recife: O Autor, 2015.
315 f.: il., fig.

Orientador: Thiago Soares
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de
Artes e Comunicação. Comunicação, 2015.

Inclui referências.

1. Comunicação de massa. 2. Música popular – Brasil. 3. Artistas. 4.
Entrevistas. 5. Representações sociais. 6. Visibilidade. 7. Crítica. I.
Soares, Thiago (Orientador). II. Título.

302.2 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2015-142)

CARLOS ANDRÉ RODRIGUES DE CARVALHO

TÍTULO DO TRABALHO: Um ídolo, um pateta, um mito da multidão: a construção da imagem de Caetano Veloso como artista intelectual através da mídia.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Aprovada em: 30/04/2015

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Thiago Soares
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Jeder Silveira Janotti Junior
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares
Universidade Federal de Pernambuco

A minha mãe, por tudo.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Thiago Soares, tão amigo, tão gentil e o mais pop de todos os orientadores que já tive.

A Maria do Carmo Nino, grande amiga, incentivadora e corresponsável por uma parte deste trabalho.

A Cleodon Coelho, meu amigo há mais de duas décadas, apaixonado como eu por música popular, e que ao longo desses anos vem me presenteando com livros, discos, DVDs e incontáveis recortes de jornais e revistas que também compõem o corpus deste trabalho.

A Karla Patriota, dona de uma generosidade sem igual e que sempre acreditou em mim, às vezes mais do que eu mesmo.

A Zuleide Duarte, gentil, amiga e generosa, pelas dezenas de livros emprestados e pelas sugestões que ajudaram a enriquecer este trabalho.

A todos os meus professores do doutorado, que compartilharam comigo seus conhecimentos.

A Mauro Rogério, pela torcida e pela força em todos os momentos.

A Solange Tavares, que, ao me levar para a docência, concedeu-me a oportunidade de redirecionar minha vida profissional.

A Mariana Andrade, minha grande amiga e incentivadora.

Ao meu cachorro, Chester, minha única companhia nas leituras e escrita deste trabalho nas muitas madrugadas insônes.

Aos sites Estante Virtual, Scridb, Mercado Livre e eBay, que me possibilitaram adquirir muitas das obras (algumas com edição esgotada) que constam nas referências bibliográficas deste trabalho.

“There is more to life than books
you know but not much more”.
Morrissey

RESUMO

O objetivo desta tese é investigar as táticas de visibilidade midiática desenvolvidas pelo compositor baiano Caetano Veloso ao longo de seus 50 anos de trajetória artística e de que forma elas contribuíram ou não para a construção da imagem dele como artista e intelectual. As investigações são realizadas, principalmente, a partir de fragmentos de entrevistas do artista a revistas e jornais brasileiros e estrangeiros, a programas de televisão e filmes (documentários). O estudo parte da hipótese de que a ocupação midiática do compositor se dá por, entre outras estratégias, opiniões polêmicas sobre os mais diversos assuntos (política, religião, sexualidade, identidade nacional, estética etc.), bem como pelo atrito criado por ele com outras personalidades, além da sacralização do gosto do artista em vários campos e repercutido pela mídia.

Palavras-chave: caetano veloso; visibilidade; mídia; música popular; entrevistas

ABSTRACT

The objective of this thesis is to investigate the media visibility tactics developed by the bahian composer Caetano Veloso along its fifty years of artistic trajectory and how they contributed or not to build his image as an artist and intellectual. Investigations are conducted, mainly, through interviews fragments to brazilian and foreign magazines and newspapers, television shows and movies (documentaries). The study of the hypothesis that the media occupation of the composer gives by among other strategies, controversial opinions on various subjects (politics, religion, sexuality, national identify, esthetics etc.) as well as the troubles created by hm with others personalities, besides the consecration of the artist's taste in various fields and reverberated by the media.

Keywords: caetano veloso; visibility; media; popular music; interviews

Sumário

INTRODUÇÃO	11
A entrevista midiática como ponto de partida	11
O Estado da Arte de Caetano Veloso	14
Caetano Veloso como sujeito midiático	22
A identidade fragmentada do artista	28
A estrutura da tese	33
CAPÍTULO I – Caetano como celebridade	36
1.1. Celebridade e mídia	36
1.2. O nascimento midiático de Caetano Veloso	40
1.3. Um pop star narcisista	57
1.4. Sexualidade, amor e amizade	64
1.5. Caetano Veloso e a religião	86
CAPÍTULO II – Caetano como intelectual	104
2.1. Pop star intelectual	104
2.2. O Brasil por Caetano	121
2.3. Caetano e a síntese da identidade nacional	137
CAPÍTULO III - O gosto em Caetano Veloso	159
3.1. A formação cultural	159
3.2. Caetano e a música popular	171
3.3. Caetano e o cinema	195
3.4. Caetano e a literatura	208
CAPÍTULO IV - A polêmica como espetáculo	223
4.1. Caetano e a crítica musical	223
4.2. Caetano e a imprensa	254
4.3. Outros desafetos	271
CONSIDERAÇÕES FINAIS	295
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	304

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Caetano na capa da Realidade, em 1966	41
Figura 2: O primeiro disco (1965)	42
Figura 3: Capa da Bravo! que Caetano não gostou da chamada	53
Figura 4: Caetano na capa do Notícias Populares	55
Figura 5: Caetano no espelho	59
Figura 6: A imagem que não entrou no livro <i>Homens</i> e só foi publicada 34 anos depois; e a escolhida para o livro	62
Figura 7: Tamancos holandeses, bata de baiana, blusa em lastex, calça de odalisca e batom: as várias fases de Caetano	74
Figura 8: Caetano e o músico Carlos Bolão no show <i>Cores, Nomes</i> (1982)	76
Figura 9: Performance em <i>Eu sou Neguinha?</i> no show <i>Caetano</i> , de 1987.....	77
Figura 10: Caetano em performance "cafajeste": na capa de O Globo, em 1997, (foto de Bubby Costa) e no jornal O Dia, em 2002 (foto de Léia Corrêa).....	78
Figura 11: Caetano brincando com o sexo oposto na canção <i>Homem</i>	83
Figura 12: Caetano no Festival Internacional da Canção (1968)	95
Figura 13: Capa do Folhetim de 28 de junho de 1981	107
Figura 14: Caetano no debate na FAU, em 1968.....	108
Figura 15: Capa do Espectaculos de 31 de maio de 1998.....	114
Figura 16: Caetano no Roda-Viva Especial 10 Anos	121
Figura 17: Capa da Revista da Folha de 1º de janeiro de 1995	123
Figura 18: Fernando Salem e Caetano	162
Figura 19: Caetano em dueto com Sandy (foto: celebridades.uol.com.br) e com Xandy, em Salvador (fonte: Revista Quem Acontece, 09/02/2001)	166
Figura 20: Caetano com Rappin' Hood (Folha de S. Paulo, 20/07/2014), Criolo e Emicida	178
Figura 21: Elogios de Caetano ao Bonde Faz Gostoso agenda o Extra.....	179
Figura 22: Caetano com camisa promocional de <i>As Aventuras da Blitz</i> , primeiro disco da banda	184
Figura 23: O encontro de Caetano e Odair no interior de São Paulo.....	186
Figura 24: Anúncio da mostra O cinema Segundo Caetano	196
Figura 25: Show de Caetano em homenagem a Fellini e Giulietta, em Rimini	198
Figura 26: Almoço de gala oferecido por Antonioni a Caetano	200
Figura 27: Caetano dirigindo uma cena de O Cinema Falado	204
Figura 28: Victor Mature, como Sansão, e Caetano imitando o olhar do personagem	208
Figura 29: Performance em <i>Circulado de Fulô</i> : cantor de feira cego e trovador medieval (Fonte: Especial Caetano Veloso, 50 Anos – TV Manchete).....	217
Figura 30: Livros com apresentações, prefácios ou posfácio de Caetano (Arquivo pessoal)	222
Figura 31: Capa e contracapa da Rolling Stone nº 1	224
Figura 32: Caetano saindo do show para a delegacia	229
Figura 33: Caetano em <i>Bicho Baile Show</i> , de 1977 (Fonte: Revista Amiga, s/d) e <i>Muito</i> , de 1978 (foto: Otávio Magalhães – Ag. O Globo), figurinos como alvo da crítica musical	231
Figura 34: Um dos memes criados a partir da entrevista de Caetano ao Vox Populi.....	236
Figura 35: Capa da revista Bondinho de março/abril de 1972	256
Figura 36: Caetano, no Bar Academia, imitando Paulo Francis	263
Figura 37: Caetano, de sarongue, no Prêmio Sharp de Música	267
Figura 38: Caetano e Fagner ameaçam uma reconciliação	274
Figura 39: Caetano, em 1986, protestando contra a não exibição do filme de Godard	275
Figura 40: Lobão e Caetano acertando as contas na Trip	280
Figura 41: Thomas, Augusto e Caetano na leitura do Parangoromo	288

Figura 42: Caetano no Carnaval de Salvador, 1996 (foto: Fernando Viva, Revista Caras). Na segunda foto, o “doce bárbaro” mais distante de ACM (foto de Sora Maia, Correio da Bahia, 25/02/1998)..... 291

INTRODUÇÃO

A entrevista midiática como ponto de partida

O advento da midiatização e das suas tecnologias fez com que a palavra biográfica íntima – restrita até então a cartas, diários secretos, rascunhos etc. – passasse a ser disponibilizada, até a saturação, em formatos e suportes em escala global. Nesse panorama, então, a entrevista midiática, uma forma peculiar “que parece concentrar as funções, tonalidades e valores – biográficos – reconhecíveis aqui e ali nos diferentes gêneros” (ARFUCH, 2010, p. 151), poderá, de forma indistinta, tornar-se autobiografia, biografia, história de vida, testemunho, confissão, diário íntimo, memória.

Nascida como uma forma de resguardar e autenticar palavras dirigidas à mídia, a entrevista passou a ser uma maneira de se conhecer melhor pessoas, personalidades e histórias de vida de gente ilustre ou não. Por ser talvez menos fantasiosa do que a biografia, a entrevista – que se apoia na palavra dita, numa relação um tanto sacralizadora – firmou-se como gênero por conta da exposição da proximidade, de seu poder de compor um “retrato fiel”, na medida em que era atestada pela voz, “e ao mesmo tempo não concluída, como, de alguma maneira, a pintura ou a descrição literária, mas oferecida à deriva da interação, à intuição, à astúcia semiótica do olhar, ao sugerido no aspecto, no gosto, na fisionomia, no âmbito físico, cenográfico, do encontro” (ARFUCH, 2010, p. 152).

A entrevista, talvez numa travessia contrária ao do nascimento dos gêneros autobiográficos – já que nas autobiografias a interioridade se “criava” publicamente e na entrevista se tinha acesso a quem já havia conquistado por outros meios uma posição de notoriedade – passou a ser moderna, dentro da “constelação autobiográfica consagrada”. Para Arfuch, esse *status* de modernidade concedido à entrevista possui, no entanto, dupla acepção:

Como a mais recente numa genealogia e como contemporânea da modernidade/modernização, um de cujos motores era justamente o desdobramento acelerado da imprensa, a ampliação dos públicos leitores e o surgimento de novos registros e estilos na comunicação de massa (ARFUCH, 2010, p. 152).

O surgimento da entrevista, assim, coincide com a consolidação do capitalismo, da lógica de mercado e da legitimação do espaço público. É também, segundo Arfuch, “peça-chave da visibilidade democrática assim como da uniformidade, essa tendência constante à modernização das condutas, um dos fundamentos da ordem social” (Ibidem, p. 153). Noutras palavras, a entrevista anula a pretensão de toda inscrição autobiográfica de deixar uma marca

única. O momento autobiográfico da entrevista se transformará de imediato num elemento a mais da cadeia da interdiscursividade social.

O desdobramento do público, no entanto – que engloba toda uma gama de posições sociais – não deixa de ser também do privado. Dessa forma, tanto no retrato dos “grandes nomes” quanto em outras atribuições coextensivas, que foram crescendo ao longo das décadas, expressar-se-á sempre, segundo a autora, a marca da subjetividade, essa notação diferencial da pessoa que habita o discurso da (própria) experiência.

Essa presença marcante da subjetividade, segundo Sarlo (2007, p. 19), faz com que a intimidade se transforme também em manifestação pública. Dessa forma, os testemunhos se apoiam e ganham força de sentido na visibilidade do “pessoal”. Essa subjetividade enraizada é, ainda, carregada ou legitimada pela existência do “eu”. “A dimensão intensamente subjetiva caracteriza o presente. Isso acontece tanto no discurso cinematográfico e plástico como no literário e midiático. Todos os gêneros testemunhais parecem capazes de dar sentido à experiência” (Ibidem, p. 38).

As “vidas reais” eram mais importantes, havia uma persistência pelo encontro do “real” na voz do protagonista, “no nome próprio, no rosto, no corpo, na vivência, na anedota oferecida à pergunta, às retóricas da intimidade”, diz Arfuch (2010, p. 21), que delimita essa circulação de vozes, subjetividades e microrrelatos no que ela denominou de “espaço biográfico”.

Já Sarlo, a partir de uma reflexão de Hannah Arendt, questiona o fato de que as narrativas baseadas principalmente na memória e testemunhos e a escrita com forte inflexão autobiográfica estão sempre passíveis de cair numa armadilha, representada pelo “perigo de uma imaginação que se instale ‘em casa’ com firmeza demais”, sem um necessário distanciamento que proporcione e consolide uma observação mais atenta, acurada e reflexiva.

Para a autora (2007, p. 24), “não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração”. No ambiente midiático, o íntimo se transforma em narrativa a partir do momento em que se torna público. Já Arfuch diz que a entrevista – como gênero biográfico – embora não seja considerada habitualmente entre os gêneros “canônicos”, que apresentavam vidas diversamente exemplificadoras, por excelência ou defeito, é também de educação.

O “retrato” que a entrevista brinda irá, então, para além de si mesmo, dos detalhes admirativos e identificatórios, em direção a uma conclusão suscetível de ser apropriada em termos de aprendizagem. Falando da vida ou mostrando-se viver, o entrevistado, no jogo dialético com seu entrevistador, contribuirá sempre, mesmo sem se propor, para o “acervo” comum (ARFUCH, 2010, p. 153).

A autora deixa claro acima que a possível “unicidade”, singularidade do personagem que fala na entrevista, torna-se, pela voz do outro, propriedade comum, experiência comparável, ilustração do já conhecido. A entrevista, gênero dialógico por excelência, condensaria e dramatizaria então os tons de nossa época: a compulsão de realidade, a autenticidade, a presença, apresentando, auraticamente, a narração da vida (que não representa algo pré-existente, mas configura a própria vida) fazendo-se, em tempo real, sob nossos olhos.

Encenando a oralidade na era midiática, a entrevista gera um efeito de espontaneidade, autenticidade e proximidade. A atribuição da palavra remete à voz como fonte hipotética mais legítima da expressão do sujeito. A “idolatria da presença imediata” (DERRIDA *apud* ARFUCH, 2010, p. 169) constitui uma tendência crescente nas últimas décadas, para a qual contribuiu em grande medida a televisão e continuam contribuindo as novas tecnologias digitais, com seus diversos usos e práticas interativas (entrevistas e conferências via satélite, *e-mail, chats, sites*), confluindo para um espaço biográfico/tecnológico contemporâneo.

Como cena ideal da narração diante de um outro – que se desdobra no entrevistador e no público –, a dinâmica da entrevista expressa eloquentemente a concepção contemporânea das identidades como posições de sujeito; relações, contingentes e transitórias, não suscetíveis de representar uma totalidade essencial nem de fixar-se em uma suma de atributos pré-definidos e diferenciais.

A proximidade, aqui, não supõe apenas a relação do entrevistador e entrevistado, mas principalmente a inclusão de um terceiro nesse diálogo, destinatário/receptor, que é “para quem se construirá a figura do herói ou heroína em questão, entre as diversas opções do cenário contemporâneo” (ARFUCH, 2010, p. 155).

Ao iniciar esta introdução fazendo algumas observações – apoiadas nas ideias de Leonor Arfuch – sobre a entrevista midiática como gênero biográfico (não canônico, mas não menos importante) a finalidade é justificar o método utilizado para este trabalho: investigar a construção da imagem do compositor baiano Caetano Veloso como artista e pensador através da mídia ao longo de 50 anos, a partir de um *corpus* composto por fragmentos de entrevistas.

À primeira vista, pode parecer pretencioso, mas não é. A ideia aqui não é procurar construir uma biografia do compositor a partir desses fragmentos embora também não se possa fugir disso, já que esses microrrelatos – para usar um termo de Arfuch – registram não só sucessos efêmeros e encontros fáticos, mas também biografias no vaivém do diálogo que acompanham e constroem uma trajetória de vida, abrindo sucessivos capítulos na memória pública.

Esses microrrelatos fornecem, ainda, dados – mesmos fragmentados e anedóticos – para a composição de um relato de vida. E de duas formas. Uma, quando “encena a oralidade da narração, essa marca ancestral das antigas histórias, que encontra assim uma réplica na era midiática (ARFUCH, 2010, p. 167). A outra, quando torna visível a atribuição da palavra, gerando um efeito paradoxal – quando não se trata apenas, na maioria dos casos, de uma interlocução cuidadosamente preparada pelo entrevistador, mas também pelo entrevistado – de espontaneidade e autenticidade.

Se no começo, esse gênero foi marcado pelo interesse em grandes personalidades (políticas, literárias, científicas), o efeito de proximidade foi se transformando com o tempo no que Arfuch denomina de “efeito de celebridade”, um ritual obrigatório de consagração de todo tipo de figura. “A celebridade, fenômeno de massas que surge em torno do final do século XIX, é, no dizer de Ludmer, uma das “indústrias culturais do jornalismo, a indústria do desejo”” (Ibidem, p. 153). O conceito de celebridade e como Caetano Veloso se enquadra nele serão discutidos no início do primeiro.

O Estado da Arte de Caetano Veloso

O Estado da Arte é uma etapa importante do trabalho científico, uma vez que faz referência ao que já se tem descoberto sobre o assunto pesquisado, evitando que se perca tempo com investigações desimportantes. Além disso, auxilia na melhoria e desenvolvimento de novos postulados, conceitos e paradigmas. Os estudos do tipo Estado da Arte são definidos por Haddad, como os que

permitem, num recorte temporal definido, sistematizar um determinado campo de conhecimento, reconhecer os principais resultados da investigação, identificar temáticas e abordagens dominantes e emergentes, bem como lacunas e campos inexplorados abertos a pesquisas futuras (HADDAD, 2002, p. 09)

Para o presente trabalho, o Estado da Arte diz respeito a um mapeamento do que foi pesquisado e produzido sobre o compositor Caetano Veloso, principalmente dentro da academia, e como eu, enquanto pesquisador, posicione-me com meu trabalho diante desses estudos. Caetano Veloso tem sido objeto de estudo de algumas áreas, principalmente as letras (linguística e teoria da literatura), a sociologia e a filosofia, mas é pouco abordado nos estudos de comunicação, o que é curioso, por dois motivos. O primeiro, por tratar-se de uma personalidade com um nível alto de visibilidade na mídia; o segundo, grande parte das

polêmicas que ele tem criado é com jornalistas, principalmente críticos de música e de literatura, como será mostrado no quarto capítulo deste trabalho. A finalidade aqui é não só fazer um levantamento de estudos acadêmicos, mas também mostrar obras que, mesmo não tendo sido escritas na academia, servem de referência para pesquisas acadêmicas sobre o artista.

Como objeto de estudo, Caetano Veloso começou a parecer a partir de alguns artigos que o poeta concretista Augusto de Campos, ainda na segunda metade da década de 1960, escreveu para os jornais *Correio da Manhã* e *O Estado de S. Paulo*. Desses artigos, pelo menos cinco e uma entrevista entraram no livro *Balanço da Bossa* (Perspectiva, 1968), que cinco anos depois ganhou uma edição ampliada (com subtítulo “e outras bossas”), com mais três artigos. É uma obra fundamental – e muito usada por pesquisadores ainda hoje –, sobretudo para se compreender Caetano Veloso como artista tropicalista.

Em 1977, o pesquisador Gilberto Vasconcellos lança *Música popular: de olho na fresta* (Graal), no qual procura estudar as vinculações da canção brasileira ao contexto político e social, a partir dos anos 60, tomando por base o elemento textual. A partir de canções de artistas como Chico Buarque e Caetano Veloso, o autor analisa como esses compositores, utilizando o que ele chama de “linguagem da fresta”, driblavam a censura com suas letras.

No ano seguinte, Affonso Romano de Sant’Anna lançou *Música Popular e moderna poesia brasileira* (Vozes), livro que traz pelo menos três capítulos sobre Caetano Veloso, no contexto tropicalista: “Tropicalismo! Tropicalismo! Abre as asas sobre nós!”, “O múltiplo Caetano”, “Tropicalismo. Síntese: poema de Caetano Veloso” e “Tropicalismo: a paródia e os meios de comunicação”.

Ainda no mesmo ano, o professor Silviano Santiago publica *Uma literatura nos trópicos* (Rocco), que traz um capítulo dedicado ao compositor – “Caetano Veloso enquanto superastro”, escrito originalmente em 1973. Neste ensaio, Santiago fala da capacidade de artifício do cantor e da maneira com que a estetização esconde uma identidade particular.

O crítico vai chamar esta prática de desbunde, a fim de exemplificar a pluralidade de significados que se dota o compositor. A arte, vista como fingimento, é um constante refazer da vida em caráter de representação e deve ser vista como um espetáculo. A roupa, a voz, a dança, o gesto, todos os apetrechos referentes ao poder de teatralização da canção são considerados parte do discurso do cantor, e vem a ser uma reação contra a cultura institucionalizada e unidirecional. Para o autor, ao buscar a prática do corpo contra a

passividade da plateia e indefinir sua identidade, Caetano Veloso permite ao público a composição de sua imagem conforme o poder de empatia apresentado.

Em 1979, o professor Celso Favaretto publica sua dissertação *Tropicália: Alegoria, Alegria* (Kairós), estudo que se tornou um clássico sobre o tropicalismo. O autor reconstitui os nexos entre as composições, os arranjos e as cenas que caracterizam os gestos particulares dos tropicalistas. Explica também as tendências gerais do movimento e mostra como ele desenhou uma nova estética para a música brasileira.

Heloísa Buarque de Hollanda também contribuiu para enriquecer o papel de Caetano Veloso na música popular brasileira ao lançar, em 1980, *Impressões de viagem – cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70* (Brasiliense). Na obra, a autora investiga três momentos da produção cultural brasileira: a arte revolucionária do Centro Popular de Cultura (CPC), o tropicalismo e sua censura à *intelligentsia* de esquerda, a proximidade com os canais de massa e o desbunde, arte marginal do início dos anos 70, alternativa à produção e veiculação do mercado.

A professora Lucia Santaella publicou, em 1985, *Convergências – Poesia Concreta e Tropicalismo* (Nobel). Como o próprio título sugere, a autora busca penetrar por entre as malhas das aparências, fazendo emergir o desenho das analogias internas e não lineares que colocam a poesia concreta e o tropicalismo em contato criador e crítico, dando ênfase a relação entre Caetano Veloso e os poetas concretos.

Em *Pequena história da música popular – da modinha ao tropicalismo* (Art Editora), lançado no ano seguinte, José Ramos Tinhão dedica o último capítulo do livro ao tropicalismo, também colocando Caetano Veloso como figura fundamental do movimento. Trata-se de uma obra com algumas considerações equivocadas, mas com pontos de vista nunca antes levantados por outros autores.

Em 1988, o professor e pesquisador nova-iorquino Charles A. Perrone, que desenvolve pesquisas e estudos sobre literatura e música popular na América Latina, tem traduzido no Brasil seu livro *Letras e Letras da MPB* (Elo). O valor deste livro está no pioneirismo, pois foi o primeiro a abordar o tema, caso a caso, em suas múltiplas facetas. Dois capítulos são dedicados a Caetano Veloso: o quarto, “Caetano Veloso e a Tropicália”; e o sexto, “Outros mundos e outras palavras de Caetano Veloso”.

Em Caetano. Por que não? Uma viagem entre a aurora e a sombra (Leviatã), de 1993, Ivo Lucchesi e Gilda Korf Dieguez, a partir de um instrumental teórico de vários campos do saber, procuraram acompanhar passo a passo o percurso poético do compositor. É

uma análise dos 24 discos solo, música a música, sob os pontos de vista literário e filosófico, contextualizados na situação existencial do poeta e na conjuntura política nacional.

O arco da conversa – Um ensaio sobre a solidão, de Cláudia Fares (Casa Jorge Editorial, 1996), trata-se de um ensaio nascido da tese dela, defendida na Sorbonne e que traz prefácio de Michel Maffesoli, o orientador. O livro constitui uma abordagem inédita na bibliografia brasileira em que a solidão é analisada no universo da música popular brasileira, especificamente na obra de Caetano Veloso. Surpreende pela originalidade com a qual a autora fez uso de um vasto material teórico como instrumento de leitura e compreensão do cantor e compositor.

Em 1999, a dissertação de Gislene Lima Portela, defendida na Unicamp, dá origem ao livro *Da Tropicália à Marginália: o intertexto (a que será que destina?) na produção de Caetano Veloso*. Orientada por Ingredore G. Villaça Kock, a autora procura desvelar os intertextos – próprios ou alheios – presentes na obra de Caetano Veloso, as inúmeras vozes que através dela se fazem ouvir, os diversos sentidos que adquirem dentro de cada novo contexto, de forma a colocar em destaque a genialidade e maestria que marcam as criações dele.

Outro trabalho acadêmico é a tese, apresentada no Programa de Pós-graduação em Linguística da USP e publicada em 1998, *A desinvenção do som – Leitura dialógicas do Tropicalismo* (Pontes Editores), de Paulo Eduardo Lopes, que faz uma análise semiótica rigorosa sobre o tropicalismo, com destaque para as canções compostas por Caetano Veloso.

Em 2000, mais três livros são lançados, todos sobre o tropicalismo, mas também destacando a figura de Caetano Veloso dentro do movimento: *A forma da festa – Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços* (Imprensa Oficial/Editora UnB), de Sylvia Helena Cunha (org.); *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV*, (Record), de Marcelo Rident; e *TROPICALISMO – decadência bonita do samba* (Boitempo Editorial), do jornalista Pedro Alexandre Sanches, que traz um capítulo inteiro dedicado ao compositor: “Caetano Veloso: eu nasci pra ser o superbacana”.

Três anos depois, Paulo Sérgio Duarte e Santuza Cambraia Naves organizam o livro *Do Samba-Canção à Tropicália* (Faperj/Relume Dumará), fruto de um seminário homônimo realizado na Universidade Cândido Mendes, realizado em maio de 2001. Como o título já anuncia, o livro apresenta um panorama de duas décadas de música popular brasileira, do nascimento da bossa nova nos meados dos anos 1950 até a breve floração do movimento no final da década de 1960.

final dos anos 1960, reunindo depoimentos de alguns dos artistas que participaram dessa história e análises de jornalistas, críticos e acadêmicos.

O professor e compositor José Miguel Wisnik lança, em 2004, a compilação de ensaios críticos *SEM RECEITA – ensaios e canções* (Publifolha), com dois artigos sobre Caetano Veloso: “O Minuto e o Milênio ou Por favor, Professor, Uma Década de Cada Vez” (1979) e “Cajuína transcendental” (1996). No ano seguinte, o professor argentino Gonzalo Aguiar publica, no Brasil, sua tese *Poesia Concreta Brasileira – As Vanguardas na Encruzilhada da Modernidade* (Edusp), na qual dedica um capítulo ao tropicalismo (“Concretos no trópico”), também destacando a figura de Caetano.

Para assinalar o aniversário de 40 anos do tropicalismo, a Editora Educs, de Caxias do Sul, publicou, em 2008, *Tropicália – gêneros, identidades, repertórios e linguagens*, coletânea de ensaios organizada por Ana Mery Sehbe De Carli e Flávia Brocchetto Ramos. Além de artigos que analisam o tropicalismo sob vários ângulos, o livro traz “Caetano: ontem e sempre”, de Ana Mery.

Em 2012, Roberto Schwarz publica, pela Companhia das Letras, *Martinha versus Lucrécia*, livro que reúne peças da crítica literária, perfis intelectuais e discussões de ideias, além de entrevistas. Em “Verdade Tropical: um percurso do nosso tempo”, Schwarz leva a cabo uma leitura estético-política do livro de Caetano Veloso, lançado em 1997, que o autor chama de “autobiografia quase romance”.

Acompanhando de perto os meandros da narrativa e da prosa, o ensaio destaca sua carga de conflito: o apego do compositor a década de 1960, a cuja rebeldia pertence a aventura do tropicalismo, e à década de 1990, de normalização capitalista, quando escreveu o livro, produz uma superposição de motivos sobre a qual o leitor é convidado a refletir. O artigo gerou uma polêmica entre os dois que foi parar nos principais jornais do Brasil, dividindo opiniões e, inclusive, rendendo duas páginas inteiras no caderno Ilustrada, da Folha de S. Paulo.

Outro trabalho não menos importante é *Caetano Veloso e o lugar mestiço da canção*, tese de doutorado, defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem/UFRN, na área de Literatura Comparada, de João Batista de Moraes Neto, lançado em 2009, pela IRFN Editora. No livro, dividido em três partes – O neo-antrofagismo das canções, América, outras Américas e As imagens da mestiçagem –, o autor procura mostrar a importância do compositor, como figura intelectual, no cenário da cultura brasileira, a partir de análises de canções e os temas do cancionista sobre a interpretação da identidade

cultural do Brasil. Quanto ao pensamento mestiço na obra de Caetano, o autor o analisa procurando evidenciar as discussões que ela gera entre os campos de música e literatura, além do diálogo com outros discursos estéticos.

O ensaísta e pesquisador de canção popular midiatizada Leonardo Davino é autor de *Canção: A musa híbrida de Caetano Veloso*, lançado em 2012 pela Ibis Libris, do Rio de Janeiro. No livro, também fruto da dissertação de mestrado em Letras, Davino defende a ideia e a verificação prática do que ele chama de “poética do remelexo” como um dispositivo para ouvir e pensar a produção cancional de Caetano Veloso.

Merecem registro, ainda, pelo menos duas coletâneas de artigos que trazem Caetano Veloso como objeto. A primeira é *Muitos – Outras leituras de Caetano Veloso*, organizado pelo professor Amador Ribeiro Neto, da UFPB, lançado pela Orobó Edições, de Belo Horizonte. O livro nasceu de uma pesquisa, intitulada “O neobarroco em Caetano Veloso”, desenvolvida com alunos da graduação e pós-graduação do curso de Letras da UFPB. Os artigos procuram estudar as composições que exemplificam o modo neobarroco – tal como o entende em especial Severo Sarduy e como o relê Irlemar Chiampi – de Caetano Veloso compor.

A outra reunião de artigos em livro é *Caetano Veloso e a filosofia*, organizado por Sergio Schaefer e Ronie da Silveira, publicado em 2011 pela Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA) em coedição com a Editora da Universidade de Santa Cruz do Sul (EDUNISC). Através de diferentes ângulos, a obra analisa a produção artística de Caetano Veloso, auxiliando no estabelecimento de diálogos mais fortes entre a academia e a cultura brasileira. No livro, os autores relacionam a obra artística de Caetano à reflexão filosófica.

No ano passado, o professor de linguística Marcelo Pessoa lançou *A Crônica-Canção de Caetano Veloso* (Editora APPRIS, Brasil). Crônica-canção, segundo o autor, não apenas reúne num só vocábulo as características de dois gêneros culturais semioticamente distintos (a crônica e a canção), mas, sobretudo, prova que a junção tão textualmente híbrida quanto dialética deles derivou uma nova ferramenta teórica, um novo gênero literário ou uma nova categoria de análise do discurso para se pensar a obra de Caetano Veloso.

Fora do Brasil – principalmente nos Estados Unidos, Itália, França, Espanha e Argentina –, Caetano Veloso também tem despertado o interesse de pesquisadores e críticos de música. Na área acadêmica, um dos primeiros trabalhos a se voltar para Caetano Veloso como compositor e poeta é *Masters of contemporary brazilian song MPB 1965-1985* (University of Texas Press), do já citado Charles Perrone. Não se trata de um trabalho focado

exclusivamente nele, mas um estudo crítico da música popular brasileira que dá ênfase à obra do compositor.

Na Europa, o primeiro livro a analisar a obra do compositor foi lançado na Itália, em 1994. Trata-se de *Caetano Veloso – um cantautore contromano* (Stampa Alternativa), de Marco Molendini, que tem prefácio do próprio Caetano. Ao mesmo tempo em que traça um perfil do artista, o autor também analisa algumas das principais letras do cantor dele. Na Espanha, o produtor musical Ignacio Faulín lançou, em 1995, *Gilberto Gil e Caetano Veloso – Música Brasileña* (Editorial La Máscara). O livro, além de cruzar a biografia dos dois compositores, faz uma análise minuciosa das letras e melodias de ambos.

Em 1995, outra análise crítica sobre o artista é lançada na Itália: *Caetano Veloso - La Luna e La Rosa – La vicenda di um protagonista della canzone brasileira*, de Giuseppe Vigna, colaborador do jornal *La Nacione* e de revistas especializadas. No livro, Vigna procura mostrar como, da tradição da Bahia à vanguarda da música nova-iorquina ou a tradição da música napolitana, Caetano Veloso tem internalizado influência e estímulo em um cantor único, que conquista pela riqueza e contemporaneidade.

Em 2001, o professor norte-americano Christopher Dunn, da Tulane University (Nova Orleans), onde é codiretor do Conselho de Estudos Brasileiros e integra o Departamento de Espanhol e Português e o Programa de Estudos da África e Diáspora Africana, lançou *Brutality Garden – tropicália and the emergence of Brazilian counterculture* (Chapell Hill).

No livro, lançado no Brasil sete anos depois pela Editora Unesp, com o título *Brutalidade jardim – a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*, Dunn faz um levantamento de movimentos e artistas que a antecederam (modernismo, antropofagia, concretismo, Hélio Oiticica, bossa nova, Glauber Rocha, Teatro Oficina), contextualiza a conturbada situação política do Brasil nos anos de 1960 e foca a retomada da Tropicália em fins dos anos 1980.

Na Itália – de novo –, em 2002, a Editori Riuniti, que produz a coleção *Legends World Music*, depois de dedicar volumes a artistas como Chuck Berry, Elvis Presley, Miles Davis e Duke Ellington, Rolling Stones, The Who, The Doors e Led Zeppelin, dedica a Caetano Veloso um volume da coleção. Escrito pelo jornalista romano Ivo Franchi, o livro, com quase 130 páginas, traz um apanhado da vida e da obra do compositor, incluindo depoimentos, discografia oficial e colaborações, a partir de uma bibliografia que inclui referências brasileiras e italianas.

Ainda na Itália, em 2004, o crítico de música Marco Molendini escreve *Caetano Veloso e Gilberto Gil - Fratelli Brasile* (Stampa Alternativa). O autor, cruzando as biografias dos dois compositores, para mostrar pontos convergentes (o tropicalismo, o exílio, as parcerias etc.) e oponentes (posturas políticas, por exemplo) entre eles, procura mostrar que ambos têm projetos estéticos iguais para um país enorme, que sonha em se tornar uma nação forte, orgulhosa, capaz de dar ao mundo uma lição de diversidade. Tudo isso é mostrado, também, a partir de análise de letras das canções dos dois artistas.

Em 2006, a ex-professora de Estudos Portugueses e Brasileiros na Universidade de Bristol (Reino Unido) Lorraine Leu lançou *Brazilian Popular Music – Caetano Veloso and the Regeneration of Tradition* (Ashgate), que foi escolhido, em 2008, pelo *The Year's Work in Critical and Cultural Theory* como um dos mais importantes da área. Para a autora, Caetano Veloso, com o tropicalismo, pretendia iniciar um debate crítico sobre música popular brasileira e os fundamentos políticos e ideológicos que sustentaram a sua estética. Ela analisa, dentre outras coisas, os estilos musicais e vocais de Caetano Veloso, revelando as formas em que eles jogam com as expectativas tradicionais entre o *performer* e o ouvinte, e argumenta que eles representam uma resposta importante à censura e à repressão do regime militar.

Em 2007, Marcelo Ridenti, professor titular de sociologia na Universidade de Campinas (Unicamp) lança, na Colômbia, pela série *La Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación*, do Grupo Editorial Norma, *Chico Buarque y Caetano Veloso – Volver a los sesenta*. O livro analisa a relação entre cultura e política no Brasil a partir da década de 1960 sob a ótica dos dois compositores.

No livro de Ridenti, o leitor encontra pontos em comum com o que aconteceu em outros países da América Latina no mesmo período, embora em diferentes anos (golpe militar, ditadura longa, censura, lutas sociais, guerrilha, efervescência cultural) e, mais tarde, complexos processos de democratização acompanhados de um avanço neoliberal devastador. O livro destaca em especial a trajetória de Chico e Caetano, referente à compreensão de uma geração para a qual as artes, a cultura, a política e a vida cotidiana se entrelaçaram, não só no Brasil, de forma original e criativa.

Além dos trabalhos listados acima – vários outros produzidos fora da academia, mas que serviram como referência para trabalhos acadêmicos –, há dezenas de monografias, dissertações e teses disponíveis na internet, a grande maioria produzida dentro das áreas de sociologia, letras e filosofia. Pouquíssimos, no entanto, enquadram Caetano Veloso como objeto na área da comunicação e muito menos como sujeito midiático.

O longo percurso artístico de Caetano Veloso – meio século – pode parecer, à primeira vista, uma barreira intransponível para investigar as estratégias de ocupação midiática do artista. Pode parecer. Talvez por isso, ele tenha sido tão estudado na academia, mas ignorado enquanto sujeito midiático nessas pesquisas. A princípio, pode parecer um esforço quase impossível mapear a performance de Caetano Veloso através da mídia ao longo de tanto tempo. Talvez até seja, só que para um pesquisador que resolver estudá-lo, sob este aspecto, de última hora, já que a tarefa de ir em busca de material suficiente inviabilizaria o trabalho.

Não é para um fã-pesquisador (ou fã-colecionador) que acompanha a carreira artística há quase 30 anos. E é assim que me coloco neste trabalho como fã-pesquisador e como tal, em vez de por em primeiro plano minhas relações com o objeto de estudo, distingo-me por colocar em evidência minha condição de fã. Assim como Freire Filho (2005, pp. 90-91), acredito que uma maior proximidade com o objeto de estudo pode se converter de um possível motivo de embaraço intelectual a um ponto de vista epistemológico privilegiado e, por conseguinte, em uma nova e curiosa modalidade de autoridade acadêmica.

Não acredito também que entre fãs-pesquisadores e estudiosos e teóricos de uma forma geral haja muitas diferenças. E o próprio Freire Filho (2007, p. 92), citando McKee, ajuda-me a provar isso: “Talvez, nós vejamos capazes de ver, agora, que a categoria do ‘intelectual das humanidades’ é, de fato, uma subdivisão da categoria do ‘fã’. Nós somos eles; nós somos os fãs com sorte o suficiente de sermos remunerados para sermos fãs”.

Em 2004, uma *scholar* revelou, numa conferência sobre *Buffy – a Caça Vampiros*, que os acadêmicos também são fãs, só que fãs profissionais remunerados para documentar, discutir, explorar e celebrar suas paixões. E ainda que o entusiasmo dela por *Buffy* não é muito diferente do entusiasmo dela por lógica, matemática do século XVII, teoria evolucionista, ficção científica e metafísica (*Ibidem*, p. 92). Penso como a *scholar* anônima do exemplo de Freire Filho. E faço parte da longa lista de seguidores de Henry Jenkins, o primeiro a desfraldar a bandeira do “acadêmico-fã”, quando, em 1992, ao sair da graduação publicou o hoje clássico *Textual Poachers*, um livro escrito por um fã, para fãs, sobre fãs, mas também para comunidade acadêmica.

Caetano Veloso como sujeito midiático

Em 1966, o compositor baiano Caetano Veloso, um artista iniciante que havia lançado um compacto simples no ano anterior, mas já adquirira a deferência da crítica especializada

como um artista respeitável,¹ fez uma contundente crítica à ala conservadora da música popular brasileira num debate promovido pela Revista Civilização Brasileira e publicado no número 7 do periódico homônimo. Ao longo da explanação, ele, levando em conta o conservadorismo em que a música popular da época havia mergulhado, disse que:

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir bateria e contrabaixo em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba. Aliás, João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente da música brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto o fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral (VELOSO², 1966).

A partir desse debate, Caetano Veloso – até então apenas o irmão de Maria Bethânia, cantora que seria revelada ao Brasil um ano antes no show *Opinião*, substituindo Nara Leão – passa a chamar atenção da mídia, da crítica e do público. Começa também a ganhar respeito como pensador e se tornaria um dos compositores brasileiros mais presentes nos meios de comunicação do país nos anos seguintes. O depoimento de Caetano Veloso à Revista Civilização Brasileira pode ser classificado como o início da ocupação midiática do artista nos meios de comunicação impressos.

Na cultura contemporânea, não há celebridade que se “construa” sem o aparato midiático – como será mostrado no primeiro capítulo deste trabalho. E, no caso de Caetano Veloso, o processo de midiatização de seu discurso se apresentou como uma das principais estratégias não só de consumo de suas obras, mas da circulação de suas opiniões – muitas delas polêmicas –, seja como artista, cidadão, pensador ou intelectual.

A despeito das inúmeras análises das canções e álbuns, das biografias – ou melhor, quase biografias – escritas sobre o cantor e compositor e do extenso material em revistas, jornais e *sites* disponíveis, há uma questão central que circunda Caetano Veloso: a relação

¹ Antes de “Alegria, Alegria”, de 1967, o compositor ganhou dois grandes prêmios: em 1966, teve a música “Boa Palavra”, interpretada por Maria Odette, classificada em 5º lugar no II Festival de Música Popular Brasileira, da TV Excelsior, de São Paulo; no mesmo ano, a música “Um Dia”, também interpretada por Maria Odette, ficou entre as finalistas e ganhou o prêmio de melhor letra do II Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record.

² VELOSO. Caetano. *Depoimento à Revista de Civilização Brasileira*: entrevista. [maio de 1966]. Revista de Civilização Brasileira, n. 7.

empreendida entre ele e a mídia como alavanca do interesse não só sobre a obra, mas as opiniões do artista.

Neste sentido, pode-se dizer que a mídia sempre fez “ecoar” a voz, a opinião, o gosto de Caetano Veloso, transformando-o numa espécie de legitimador dos bens culturais, sobretudo, a música popular massiva, cuja ideia está “ligada às expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo, ou seja, técnicas de produção, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção como em suas condições de reconhecimento” (JANOTTI JR, 2006).

É possível relacionar a configuração da música popular massiva, em termos midiáticos, ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da indústria fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução e audição relacionados a essa estrutura.

A canção popular massiva pressupõe uma interação tensiva entre a criação e sua configuração como produto midiático. Assim, a música massiva, em seus diversos formatos, também valoriza não só a execução, bem como as técnicas de gravação/reprodução e circulação, levando em conta os timbres eletrônicos ou acústicos, a ambivalência de sons graves ou agudos, a reverberação, a sensação de extensão sonora e as estratégias discursivas que envolvem os aspectos técnicos e econômicos do ambiente comunicacional que envolve a música popular massiva. (...) Isso sem falar na interrelação entre as estratégias midiáticas e econômica oriundas da Indústria Fonográfica que também fazem parte da expressão dessa expressão musical (JANOTTI JR, 2006).

Leve-se em conta, ainda, outros aspectos no que diz respeito às tessituras que permitem a afirmação da música popular massiva como um campo, o que pressupõe elementos como o reconhecimento de uma linguagem própria e acúmulo de capital simbólico pelos atores que estão envolvidos nas suas práticas musicais. Quando Caetano Veloso, por exemplo, grava discos como a trilogia *Cê* (Universal, 2006), *Zii e Zie* (Universal, 2009) e *Abraçaço* (Universal, 2012), acompanhado por um trio básico (guitarra, baixo e bateria), num formato *indie-rock*, e ao mesmo tempo tem esses produtos distribuídos por uma gravadora multinacional, ele firma-se como um artista da canção popular massiva.

Mesmo pertencendo à mesma gravadora desde o lançamento do seu primeiro LP, em 1967 – a companhia fonográfica mudou de dono e de nome várias vezes, mas Caetano nunca desfez seu contrato –, ele possui uma autonomia que não é dispensada a outras artistas do *casting*. Além de gravar discos experimentais (*Araçá Azul*, Philips, 1972), o maior fracasso de vendas dele, em 1994, Caetano se recusou a verter suas canções para o espanhol para “ganhar mercado” na América Latina, e fez um disco quase todo de canções latinas antigas que

remetiam à infância em Santo Amaro da Purificação. A questão mercadológica, no entanto, parece não ser ignorada por ele, pelo menos é o que atesta um depoimento do final da década de 1970:

A fábrica que lança os meus discos é a mesma que vende as lâmpadas Philips. Para a fábrica, tudo não passa de uma conta. Tem um holandês³ que faz as contas e nas contas tanto faz vender lâmpadas como vender discos de Caetano Veloso ou Chico Buarque. O importante é vender muito. Se acontecer de a lâmpada ter mais saída do que o disco de Chico, o holandês vai dar mais atenção às lâmpadas. O fato de a música estar na mesma prateleira onde ficam as lâmpadas é que gera a discussão. Ou há ingenuidade total ou há um conflito. O que a gente chama de música popular já é meio sabão em pó. [...] Você pode dizer num disco que é contra a opressão, mas não pode esquecer que está dizendo isso num disco (VELOSO⁴, 1978).

Os projetos ousados de Caetano Veloso – alguns nada rentáveis à gravadora – e o depoimento acima permitem, entre outras coisas, compreender que na elaboração discursiva que configura o trabalho dele é possível localizar a necessidade de afirmar certa autonomia, como um artista que tem controle sobre a própria carreira, além de aspectos populares que atestam sua valorização pública e uma relação tensiva entre a liberdade criativa e o sucesso que marca o “valor” de suas expressões musicais. É nesse sentido que Caetano Veloso se enquadra como um artista da música popular massiva.

Voltando ao início da carreira do compositor, em novembro de 1966, ele foi capa de uma revista de circulação nacional pela primeira vez, aparecendo ao lado de outros artistas como Gilberto Gil, Nara Leão, Chico Buarque e Jair Rodrigues. A revista era a hoje extinta Realidade, e a pauta da matéria era os novos compositores que estavam renovando o gênero samba. De lá para cá, Caetano virou presença constante na mídia. Em meio século de carreira artística, o compositor foi capa de mais de 150 periódicos só no Brasil – quando não foi matéria de destaque –, sem contar as dos cadernos de cultura de jornais brasileiros, como O Estado de S. Paulo, Folha de S. Paulo e O Globo.

Com mais de 70 anos de idade, o compositor ocupa a privilegiada posição de ter se acostumado ao longo dos anos a dizer o que pensa e ter a mídia para ouvi-lo, servindo como veículo para suas opiniões. Não é raro em qualquer matéria com o compositor, mesmo quando

³ Caetano se refere à gravadora Philips, multinacional holandesa. No final de 1998, a PolyGram (como a Philips passou a ser denominada a partir de 1971) se fundiu à americana Universal Music. Caetano Veloso foi o primeiro artista no mundo a assinar contrato com a Universal, como registrou o jornal O Estado de S. Paulo, na página 7 do Caderno 2, de 17 de dezembro daquele ano. Ele é uma rara exceção no mercado fonográfico brasileiro, onde muitos artistas não passam muito tempo na mesma gravadora. Entre os grandes nomes da música nacional, o único paralelo que ele encontra é com Roberto Carlos, que passou sua carreira toda na Sony (antiga CBS).

⁴ In: FONSECA, 1993, p. 57. Entrevista concedida originalmente a Marco Antonio de Lacerda, do Jornal da Tarde.

se trata do simples lançamento de um disco, os repórteres quererem saber a opinião dele sobre outros assuntos que estejam na ordem do dia (política, economia, arte, sexualidade etc.).

Dos compositores de sua geração no Brasil (Paulinho da Viola, Chico Buarque, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Jorge Ben Jor etc.), Caetano é, talvez, o que continua a ter maior visibilidade midiática. Tudo – ou quase tudo – que ele fala, vira notícia. Mesmo comprando brigas com grandes personalidades do jornalismo brasileiro, como José Ramos Tinhorão, Paulo Francis, Millôr Fernandes ou Ruy Castro, ele está sempre estampando os primeiros cadernos dos jornais mais lidos do Brasil, e as páginas das revistas dos mais diferentes segmentos, que vão de Caras a extinta Bravo! Dos artistas de sua geração, ele também talvez seja um dos poucos que nunca foram “abandonados” pela mídia, mesmo comprando brigas com ela.

A música popular – campo ao qual pertence Caetano Veloso – é uma forma de expressão artística que se afirma através dos meios de comunicação e o compositor, desde o começo da carreira, soube como poucos tirar proveito disso. Leve-se em conta, ainda, que o começo da carreira dele, na segunda metade da década de 1960, coincide com o das maravilhas da tecnologia⁵ que condicionam o surgimento do “homem planetário”, ou seja, do habitante de um planeta que se reconhece de súbito como uma unidade.

É dessa época o surgimento de conceitos como “galáxia de Gutenberg”, “era da informação” ou “aldeia global”, formuladas pelo teórico canadense Marshall McLuhan, que passaram a batizar a nova condição existencial no planeta que se caracterizaria, principalmente, por um processo de mutação nas noções de tempo e espaço. Na visão de McLuhan, se a imprensa teria destribalizado o homem, os meios eletrônicos, a partir da década de 1960, tinham surgido para retrabilizá-lo, pois o surgimento desses novos instrumentos eliminaram barreiras geográficas, linguísticas e culturais.

A televisão, por exemplo – veículo importante na massificação da imagem de Caetano Veloso e outros artistas de sua geração para todo o Brasil por meio, principalmente, dos festivais de música popular – contribuiu de forma decisiva para reconstruir uma tradição oral, o que afastaria o homem da visão linear e sequencial do paradigma da imprensa.

É nesse panorama que Caetano Veloso aparece como artista para todo o Brasil, plenamente consciente de que faz parte de um novo contexto cultural em que a comunicação de massa é peça indissociável; e como parte integrante desse universo, procurou se adequar às

⁵ Na década de 1960, foram registradas invenções como a do computador e do videocassete (“um gravador portátil de televisão que pesava apenas 34 quilos”). E no final da década, o homem chegou à lua. No Brasil, foram realizados o primeiro transplante de córnea e de coração.

condições, sem deixar, entretanto, de ser crítico à nova realidade da indústria cultural. Enquanto os chamados cantores de protesto mantinham certa antipatia pelos meios de comunicação de massa – mas não abriam mão deles para popularizarem suas canções –, Caetano capitaliza-os para os seus interesses artísticos.

[...] nós tivemos animação com a posição de Marshall McLuhan, o fim dos livros. As imagens, a TV e a música popular, tudo fala mais alto que a cultura tradicional. É a contracultura. Mas o McLuhan tinha uma sistematização desse negócio muito interessante. Era uma coisa típica da minha geração. Evidentemente que eu tomava aquilo com um grão de sal. Nunca adotei, mas me interessou. Isso passa por Merquior, passa por Chico escrever romance e pela reação de críticos e colegas a isso. Algumas críticas foram inacreditáveis (VELOSO⁶, 2006)

Atento às transformações, o compositor já sabia que os novos valores são fornecidos pelos veículos de massa, como “os jornais, o rádio, a televisão, a música reproduzida e reproduzível, vale dizer, pelas novas formas de comunicação visual e auditiva, realidade esta a que ninguém pode fugir” (ECO, 1987, p. 11). Ao contrário dos chamados cantores de protesto, Caetano, mesmo mantendo uma posição crítica em relação aos meios de comunicação de massa, procurava se beneficiar deles, como artista popular.

A mídia é uma instituição onipresente na vida social contemporânea, sendo possível pensá-la como constituinte da sociedade e constituída pela sociedade em que se inscreve. O desenvolvimento dos meios de comunicação alterou profundamente as experiências dos indivíduos, os modos de lidar com as temporalidades, a percepção que se tem do mundo, possibilitando novos tipos de interações entre os sujeitos. Essa inserção transformadora dos meios no contexto social demanda reflexões que possam apreendê-la em sua complexidade.

Segundo Sodré, a presença da mídia na sociedade modifica o próprio perfil e a natureza da vida social, em um cenário marcado pelo que ele denomina *midiatização*, que diz respeito não à publicização de acontecimentos pelos meios, mas ao “funcionamento articulado das tradicionais instituições sociais com a mídia” (SODRÉ, 2007, p. 17). Ainda de acordo com o autor, a ideia de que há uma “mutação sociocultural centrada no funcionamento atual das tecnologias da comunicação” forma o que ele classifica de *bios midiático*, ou seja, a

[...] configuração comunicativa da virtualização generalizada da existência [...]. Esse novo bios é a sociedade midiatisada enquanto esfera existencial capaz de afetar as percepções e as representações correntes da vida social, inclusive de neutralizar as tensões do vínculo comunitário (SODRÉ, 2007, p. 21).

⁶ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso é verbo e adjetivo*: entrevista. [Agosto de 2006]. Revista Cult, ano 9, n. 105, p. 16. Entrevista concedida a Daysi Bregantini.

As reflexões acima são apenas uma pequena pista para, mais à frente, procurar desvendar este sujeito midiático chamado Caetano Veloso que, desde que surgiu no cenário musical brasileiro trouxe à cena um olhar oblíquo da alteridade, que desloca o sujeito e a sujeição, dono de uma voz que sustenta um confronto constante com o *establishment*.

Caetano Veloso diz sim, quando o sistema consagra o não; funda o não, quando o discurso dominante impõe o sim, como será mostrado ao longo deste trabalho. É um artista que, inegavelmente, deixa rastros indisfarçáveis de sua recusa radical a qualquer forma de resignação, seja quando é provocado seja quando provoca. E essa também pode ser uma das pistas para desvendá-lo como artista, intelectual ou cidadão.

A identidade fragmentada do artista

Ao se utilizar um verso (“um ídolo, um pateta, um campeão da canção”⁷) de uma canção do compositor Caetano Veloso para intitular este trabalho, sugere-se uma identidade fragmentada do artista, colocando-o numa posição de celebridade pós-moderna, o que não causa estranhamento, já que o início da carreira do compositor 15 anos depois do início da chamada modernidade tardia. Por conta disso, cabe aqui algumas considerações sobre identidade cultural, tema que será aprofundado no segundo capítulo.

Na modernidade tardia, garante Hall (2006), não apenas as concepções sobre o sujeito são modificadas. As formulações de identidade cultural também o são. Isso acontece porque cada vez mais as narrativas que organizam a identidade tornam-se mais complexas por conta da multiplicidade crescente de posições sociais ocupadas pelos indivíduos. O sujeito social deixou de ser o operário, o artista, empresário, o negro. Ele bem pode ser o amálgama destes padrões identitários, também.

A identidade cultural passa então a ser vista como coincidindo com a elaboração e cultivo de uma narrativa que, longe de ser simplesmente unificadora, é antes uma organizadora de superfícies e profundezas que guardam entre si uma relação de tensa complementaridade. Seus contornos são definidos pela presença de elementos que interagem, principalmente com certas fissuras e marcas irreversíveis de sua processualidade, como revela Bhabha (2010, p. 77).

Essa multiplicidade identitária também se apresenta no campo da arte, claro; e pode-se concebê-la como constitutiva. E no caso de um artista de música popular massiva no Brasil,

⁷ *Comeu*, música de Caetano Veloso que integra o repertório do disco *Velô* (PolyGram, 1985), originalmente composta para Erasmo Carlos e gravada por este um ano antes no LP *Buraco Negro* (Polydor, 1984). Também foi gravada pela banda Magazine em compacto simples (Warner/Elektra, 1985).

como Caetano Veloso, o trânsito entre variadas personificações e construções midiáticas, ao longo do tempo, ajudam a configurar sua própria posição no cenário musical.

A noção de identidade, pensada a partir de Hall, coloca os agentes sociais diante do enigma da multiplicidade, tomando o indivíduo e se apresentando como diversidade cultural. É impossível desvendar como acontece o processo de construção de identidade sem levar em conta a relação que se estabelece entre subjetividade – a forma como cada sujeito percebe e comprehende seu eu – e intersubjetividade – como os sujeitos estão inscritos num determinado espaço sociocultural em que a produção dos sentidos se dá pela ação e interação dos atores sociais.

A primeira constitui “um atributo essencialmente individual, que envolve sentimentos e pensamentos mais pessoais” (SIMÕES, 2003, p. 02). Já no caso da intersubjetividade, esta representa “a projeção das subjetividades dos indivíduos de modo cruzado, ou seja, há um entrelaçamento das diferentes subjetividades” no terreno cultural e social (*Ibidem*).

O processo de construção de identidades é resultante das complexas relações entre os diversos atores sociais num contínuo movimento de aproximações e distanciamentos em decorrência de sentimentos de semelhanças e diferenças, fazendo com que os indivíduos se identifiquem e se reconheçam como integrantes ou não deste ou daquele grupo. A identidade é marcada pela diferença. Sem a segunda, a primeira não existe.

De acordo com Woodward (2000, p. 14), a identidade é relacional, e a diferença é estabelecida por uma *marcação simbólica* relativamente a outras identidades. Para ilustrar, ela diz que na afirmação das identidades nacionais os sistemas representacionais que marcam a diferença podem incluir um uniforme, uma bandeira nacional ou mesmo os cigarros que são fumados.

Para a autora (2000, p.55), “a pessoa vive sua subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significados à experiência que ela possui dela mesma e no qual adota uma identidade”. Simões (2003, p. 02) vê a compreensão do processo de construção de identidades como “complexo, múltiplo e móvel”. Ele se efetiva por meio de uma “dinâmica intersubjetiva de constituição dos sentidos [...] marcada por contradições, por identificação e alteridade” tem como importância fundamental a ruptura com a concepção de uma “identidade fixa, de um núcleo sólido e compacto”.

Por outro lado, ele fala em identidades – e não identidade, no singular –, ou seja, “em pontos de identificação que proporcionam aos homens sentimentos de pertencimento dentro da rede simbólica em que estão inseridos”. Este enfoque, como indica Hall, torna a identidade

uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais as pessoas são representadas ou interpeladas nos sistemas culturais que as cercam (HALL, 2006, p.13). Hall toma o conceito de interpelação emprestado do ensaio “Os aparelhos ideológicos de Estado”, de Louis Althusser, publicado em 1971, no qual o teórico procura

[...] evitar o economicismo e o reducionismo das teorias marxistas clássicas sobre ideologia, reunindo em um único quadro explicativo tanto a função materialista da ideologia na reprodução das relações sociais de produção (marxismo) quanto à função simbólica da ideologia na constituição do sujeito (emprestimo feito a Lacan) (HALL, 2000, p.112-113)

O termo faz referência à forma como os sujeitos ao se reconhecerem como tais são recrutados a ocupar certas posições (WOODWARD, 2000, p.59), são convocados a assumir seus lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares, num processo de produção de subjetividades, “que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar”” (HALL, 2000, p.112). Para Althusser, a ideologia ‘recruta’ sujeitos entre os indivíduos ou ‘transforma’ os indivíduos em sujeitos, operação que ele batizou de interpelação (1985, p. 146).

A perspectiva de que a identidade cultural se forma só por contraste não dá conta da complexidade da dinâmica da construção dela. Isto certamente não se aplica às ações exercidas na prática artística – e construções identitárias – de Caetano Veloso. Nos embates pela manutenção da hegemonia das representações e das narrativas identitárias, os agentes envolvidos estão embebidos de mananciais simbólicos e são capazes de identificar-se, tanto em relação com outros textos (MOURA, 1996, p. 201) identitários quanto na incorporação do *ethos* configurado nas próprias relações sociais que identificam a noção de regionalidade. (BOURDIEU, 2012, p. 21).

Neste sentido, os autores dos Estudos Culturais trazem como contribuição maior para essa discussão uma perspectiva analítica fecunda no tratamento do problema da construção das identidades. Em Hall (2006, p. 11), nota-se que essa identidade iluminista, tomada como suficiente na sua capacidade de definição do lugar ocupado pelo ser social, não se constitui em referência principal para as sociedades ocidentais hoje estudadas pelas Ciências Humanas. Sendo assim,

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito (HALL, 2006, p. 09).

É esse duplo deslocamento, ou seja, a descentração dos indivíduos tanto do lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos que constituirá a chamada “crise de identidade”, que será discutida mais à frente. As definições analíticas baseadas no parâmetro da univocidade já não comportam nem o sujeito individual nem o tecido social. Hall prova isso quando fala do caso do negro norte-americano que é juiz, de partido conservador, acusado de molestar sexualmente a secretária branca. Esse fato pode bem configurar um caso em que a determinação de identidade está longe de ser simples, inviabilizando a pronta identificação simplesmente como negro, juiz, norte-americano ou marginal.

Tendo em mente o exemplo acima, poder-se-ia indagar, levando-se em conta o ponto de vista estrutural, que capital simbólico teria este sujeito descentrado e como se pode entender as interações dele no meio em que vive. Pode-se, ainda, indagar de que forma, no campo artístico, os agentes negociam os contornos do *self*⁸ (GOFFMAN, 2009, p. 12) a cada momento, no contato com empresários, mídia, públicos.

Se se levar em conta, por exemplo, que o começo da carreira de Caetano Veloso se dá junto a grupos ou movimentos, mas em pouco tempo a atitude do compositor se reverte para, digamos, certa desconfiança em relação aos setores ligados às militâncias político-artísticas, é fácil perceber que a multiplicidade identitária do artista, em conformidade com as ideias de Hall, integra as práticas artísticas dele desde o início da carreira.

A identificação de Caetano Veloso como artista revolucionário remetia também à revolução no âmbito político. Na segunda metade da década de 1960, começo da carreira do artista, esperava-se dos compositores uma quase redenção para o panorama brasileiro. As manifestações de Caetano, no entanto, não seguiam os padrões da arte militante e engajada, como queriam muitos intelectuais, críticos de música popular e os próprios compositores. E essa postura propositalmente alheia ao engajamento político era exposta por ele na mídia. Em 1978, numa entrevista para o extinto Jornal da Tarde, o compositor disse:

Nunca pertenci, sequer, ao diretório acadêmico da minha universidade. E não vai ser agora, aos 36 anos, que vou me engajar. Tudo o que fiz, até agora, o próprio tropicalismo, foi para defender a minha música, minha poesia. E isso continua sendo o que pretendo defender: minha arte. É só o que realmente me interessa. O resto é

⁸ Reaproveitando o termo cunhado por Mead, Goffmann o utiliza para estudar a vida social a partir da perspectiva dos indivíduos que interagem com diversos grupos de formas diferentes. O autor utiliza a representação teatral como base para seus estudos, analisa como o self se apresenta na vida social, e afirma que há um consenso operacional entre os participantes de uma interação para que haja “uma única definição geral da situação”. Cada situação em que os indivíduos se encontram pode ser vista como uma apresentação em que há atores e plateia, com papéis não necessariamente estáticos.

papo furado. Mas os jornalistas vêm me entrevistar e não transcrevem o que eu falo. Deturpam o que eu digo e depois me cobram alinhamento (VELOSO⁹, 1978).

Na singularidade dos agentes, os múltiplos vetores identitários vão se afirmando no fluxo da vida social, em atualizações e ressignificações que constituem as identidades culturais, o que de modo algum acontece como um processo separado ou mesmo independente do delineamento dos contornos das identidades. Assim, cabe salientar que no contemporâneo as identidades se efetivam também na esfera do consumo, ou seja, mediante a inclusão no acesso aos bens de consumo. O que não deixa de ser contraditório, uma vez que Caetano é agente e produto, fabricante e consumidor dessa multiplicidade identitária.

Isso remete, de forma dramática, ao *status*, não meramente fixado por condições inscritas na etnia ou no gênero. É o que se pode chamar de reorganização do mundo público a partir do consumo (CANCLINI, 2003, p. 53). Não se sustentaria, então, a acusação imediata de ausência dos conflitos que poderia acontecer como reação ao que aqui se coloca, considerando que o próprio acesso ao consumo não se dá desvinculado da intensa rede de relações materiais e simbólicas a que está ligado o sujeito.

O contemporâneo, na visão de Elias (1994, p. 56), apresenta configurações em que as essencialidades identitárias, ainda defendidas em muitos círculos acadêmicos e de movimentos sociais, têm validade vencida. O que alguns autores chamam de sociedade de consumo pode ser tomada como uma chave importante para entendimento destas mudanças significativas nas próprias concepções sobre sociedade. O consumo passou a ser entendido como fundamental para a reprodução social, deixando de ser visto como simples reflexo da produção (FEATHERSTONE, 1997, p. 57).

O diálogo entre os teóricos pós-modernos e aqueles que apostaram numa síntese ou interface das contribuições dos clássicos remete a possibilidades de interpretações importantes. A sociedade, marcada pela transposição do consumo da esfera da economia para a vida social, estaria presente – em dimensões próprias, evidentemente – na formulação da economia de trocas simbólicas (BOURDIEU, 2003, p. 45). No âmbito da música popular massiva feita no Brasil, o traço do consumo como organizador da vida social pode ser apreendido na própria noção de arte industrial, que vem ter o país de forma mais clara em meados da década de 1960.

Embora a arte tenha tido sempre um caráter relativamente comercial, pois está a serviço do entretenimento pelo menos desde o século XVI (ELIAS, 1994, p. 56), este vetor se torna mais evidente nas sociedades contemporâneas. A discussão sobre Caetano Veloso, no âmbito

⁹ In: FONSECA, 1993, p. 51. Entrevista concedida originalmente a Marco Antonio de Lacerda.

das construções identitárias, reúne elementos para propor que a reflexão sobre o contemporâneo arremata, entre teorias mais convencionais e análises mais particularizadas e originais/recentes, diversas possibilidades de percepção do social.

Apresentando-se menos numa globalidade totalizante e mais como um conjunto de traços fragmentários articulados entre si, de forma tensa e complementar, pode-se assim tomar o contemporâneo como uma chave heurística instigante nas narrativas identitárias construídas e constantemente ressignificadas no âmbito da música popular, em particular na obra deste artista. O contemporâneo e sua característica multiplicidade de referências culturais não podem ser esquecidos, uma que ambos trazem ao debate o descentramento do sujeito e, portanto, sua localização em diversas dimensões da sociedade.

A estrutura da tese

O *corpus* para este trabalho engloba cerca de 150 revistas que trazem Caetano Veloso como matéria de capa (algumas estrangeiras), uma coleção com mais de três mil recortes de jornais e também de revistas, algumas fora de circulação há muito tempo (Manchete, InTerValo, O Cruzeiro, Realidade, Melodias, Garotas etc.).

O *corpus* inclui, ainda, filmes (documentários), entrevistas para programas de TV, discos-entrevista e shows, muitos desses itens raros, “piratas” ou nunca disponibilizados comercialmente para o mercado. A partir do problema, o trabalho de leitura de todo o *corpus* e de digitação de fragmentos de entrevistas, que levou seis meses, resultou em cerca de 1.500 depoimentos, que, após digitados totalizaram 357 páginas.

No primeiro capítulo, dividido em cinco partes, optou-se por analisar Caetano Veloso como celebridade, mostrar como se deu o surgimento dele como sujeito midiático, o lado narcísico do artista, as impressões sobre sexualidade, amor e amizade e, por fim, a relação dele com a religião.

No segundo capítulo, procura-se mostrar como Caetano Veloso adquiriu o status de *pop star* intelectual, como o artista ver o Brasil – tema muito recorrente nas entrevistas dele – e qual síntese que ele faz de uma identidade nacional. Nas entrevistas, é muito fácil perceber como Caetano Veloso faz ecoar o juízo de gosto dele, agendando a audiência. Por isso, no terceiro capítulo procura-se discutir as impressões sobre música popular, cinema e literatura, mas antes de partir para esses temas, abre-se o capítulo analisando a formação cultural do artista, uma investigação imprescindível para se entender as ideias dele sobre esses três campos da arte.

As polêmicas criadas por Caetano Veloso não se limitam às opiniões sobre temas diversos, mas também aos desentendimentos que muitas delas geram com outras personalidades, inclusive de campos alheios à música popular. O compositor, ao longo de 50 anos de carreira, colecionou dezenas de desafetos em vários campos (cinema, literatura, teatro, política e também na imprensa). Essas brigas tiveram um peso considerável na construção da carreira do artista. O quarto e último capítulo é dedicado a essas polêmicas que foram transformadas em notícias nos principais jornais e revistas brasileiros.

Desentendimentos de Caetano com personalidades como Paulo Francis, Fagner, José Ramos Tinhorão, Marcelo D2, Lobão, Antonio Carlos Magalhães e os críticos de música Geraldo Mayrink, Maurício Kubrusly e Maria Helena Dutra são alguns exemplos, não necessariamente nessa ordem, que são reconstituídos no quarto capítulo, dividido em três partes: Caetano e a crítica musical, Caetano e a imprensa e, por último, Caetano e outros desafetos.

Ao longo do trabalho, o leitor irá se defrontar com depoimentos um tanto extensos do compositor, mesmo quando editados. A ideia foi não só tentar não descontextualizar ou manipular as falas de Caetano Veloso, mas principalmente valorizá-las.

E porque o uso de imagens neste trabalho? A fotografia, como ressalta Rojek (2008, p. 135), é um dos elementos-chave para dar proeminência à celebridade encenada na sociedade. E isso acontece porque a imagem pública é crucial na elevação e disseminação do rosto público. A fotografia, então, proporcionou à cultura da celebridade novas e poderosas formas de encenar e ampliar a celebridade na sociedade contemporânea, porque introduziu um meio de apresentar imagens, novo e em expansão, que de forma rápida deslocou o texto impresso como o principal meio de comunicação da celebridade.

Revistas como Caras, da Editora Abril, por exemplo, que possui uma audiência considerável e já dedicou quatro capas ao compositor Caetano Veloso, comprova isso. Periódicos já extintos, como InTerValo, que circulou nas décadas de 1960 e 1970, da qual Caetano também rendeu seis capas, ilustram bem o exposto acima. De acordo com Rojek (2008, p. 138), “as fotografias fizeram a fama ser instantânea e ubíqua como o mundo impresso não poderia igualar”. O compositor, que não é seletivo no que diz respeito a sua visibilidade na mídia, escolhendo os veículos que deve aparecer, também não se furta de encontrar uma forma de elogiá-los, como o fez numa entrevista para a própria Caras e outra para um veículo argentino:

[...] Quando a revista saiu aqui, eu disse: “O Brasil é um país interessante, a CARAS, ao ser lançada aqui, vai mudar alguma coisa. E a imprensa e as celebridades brasileiras também vão ter de se situar diante dessa novidade”. E isso é o que me interessa. Estar no centro dessa movimentações faz parte da minha profissão e da minha vida. Então, eu quero acompanhar isso, com a minha liberdade e a minha inteligência. A CARAS é interessante. Todas as pessoas, de todas as classes, de todos os lugares folheiam a revista com interesse despreocupado. A gente vai olhando e vendo coisas que não espera. Isso aconteceu comigo. Foi na CARAS que tomei contato com os novos poemas de Nelson Archer. É uma revista que publica poemas de altíssimo nível. (VELOSO¹⁰, 1997).

E ainda:

Sou “de muito bom gosto”. E isso me traz problemas, porque tenho interesse em coisas que se supõe não o são. Jornalistas, amigos, gente na rua, até minha irmã Bethânia!, não gosta de saber que eu gosto de certas coisas que não são do gosto delas – como a mais pop da música de carnaval da Bahia. Também me questionam de dar entrevistas à revista Caras. Mas bem, sou uma celebridade. Não vou fingir que não sou para parecer mais chique (VELOSO¹¹, 1998).

Os dois depoimentos acima mostram um olhar muito particular de Caetano Veloso sobre a Caras, uma revista brasileira da imprensa rosa, focada na vida íntima de pessoas conhecidas na sociedade, como membros da elite, milionários, figuras do chamado *jet-set*, atores/atrizes e artistas em geral, sejam celebridades instantâneas ou não. Ao contrário de outras artistas da geração dele, que só aparecem nesse tipo de publicação quando têm sua privacidade invadida, Caetano, como mostrado acima, não só não se recusa a aparecer como justifica essas aparições.

No mundo moderno, celebridade e imagem não podem ser pensadas uma sem a outra. As imagens de Caetano Veloso selecionadas para este trabalho servem não só para comprovar algumas informações como também para ilustrar muitas das discussões levantadas. É importante salientar, ainda, que se optou por imagens raras.

As notas de rodapé em excesso foram inevitáveis, uma vez que considero fundamental mencionar os veículos e as datas aos depoimentos não só de Caetano como os das outras personalidades que constam no trabalho. Não usá-las seria inviável para situá-los no tempo e no espaço; e transformá-las em notas de fim de página quebraria o ritmo da leitura.

¹⁰ VELOSO, Caetano. *Excitador de discussões – Caetano Veloso no centro das polêmicas*. [Novembro de 1997]. Revista Caras, ed. 211, página não numerada. Entrevista concedida a Regina Echeverria.

¹¹ VELOSO, Caetano. *Soy el artista más polémico de Brasil*: entrevista. [24 de maio de 1998]. Clarin, Caderno Espectaculos, p. 09. Entrevista concedida a Irene Amuchastegui. No original, “Soy “de buen gusto”. Y me trae problemas, porque yo mismo tengo interés en cosas que se supone no lo son. Periodistas, amigos, gente en la calle, ¡hasta mi hermana Bethânia!, me hacen saber que no les gusta que a mí me gusten ciertas cosas que no son de su gusto – como lo más pop de la música de carnaval de Bahía. También se me cuestionó el dar una nota a la revista Caras. Pero bueno, soy uma celebridade. No voy a fingir que no lo soy para resultar más chic”.

CAPÍTULO I – Caetano como celebridade

1.1. Celebridade e mídia

A mídia é uma instituição onipresente na vida social contemporânea, sendo possível pensá-la como constituinte da sociedade (e também constituída pela sociedade) em que se inscreve. O desenvolvimento dos meios de comunicação alterou profundamente as experiências dos indivíduos, os modos de lidar com as temporalidades, a percepção do mundo, possibilitando novos tipos de interações. Essa inserção transformadora da mídia no contexto social demanda reflexões que possam apreendê-la em sua complexidade.

O campo da comunicação possui, na sociedade moderna, uma posição privilegiada, de inquestionável centralidade. Não se pode, hoje, entender o cotidiano no qual se está inserido sem que se faça menção à importância dos fluxos de informação e sentido que conformam o que se passou a denominar de “realidade social”. Passou-se a viver, em sua quase plenitude,

[...] uma cultura midiática, espetacularizada e performática, na qual formulações identitárias, estilos de vida bem como as diversas estratégias narrativas que contribuem para a organização de nossa vida social são forjadas no interior do ambiente comunicacional, com destaque para sua vertente mediática, povoada de ricos e variados personagens, fantasias e enredos (PEREIRA; HERSCHEMAN, 2005, p. 23).

E nesse panorama, as celebridades, entendidas como figuras públicas que ocupam o espaço de visibilidade na mídia e são construídas discursivamente, estão presentes de forma obrigatória. Elas se destacam da vida cotidiana em virtude do talento na atividade profissional que desempenham ou em função de fatores como “atos heroicos e/ou estratégias publicitárias bem-sucedidas” (HERSCHEMAN; PEREIRA, 2005, p. 13). Ainda de acordo com os mesmos autores, essas são “dimensões que se articulam no sentido de produzir heróis/celebridades em contextos de alta visibilidade” (*Ibidem*). A mídia desempenha um papel importante não apenas no processo de visibilidade da imagem das estrelas (MORIN, 1989, p. 126), mas na própria constituição de um sujeito como celebridade.

Antes de prosseguir discutindo o papel da celebridade na sociedade moderna, cabe aqui um parêntese para refletir sobre o significado do termo. Como bem lembra Rojek (2008, p. 11), embora qualidades divinas sejam frequentemente atribuídas a celebridades, o significado moderno da palavra advém da queda dos deuses e da ascensão de governos democráticos e sociedades seculares. Isso porque a importância crescente do rosto público no cotidiano se deu por conta da ascensão da sociedade pública, que cultiva o estilo pessoal como um antídoto para a igualdade democrática formal. Ainda, segundo o autor,

A raiz latina do termo é *celebrem*, que tem conotações tanto de “fama” quanto de “estar aglomerado”. Existe também uma conexão em latim com o termo *celebre*, de onde vem a palavra em português celeridade, significando “veloz”. As raízes latinas indicam um relacionamento no qual uma pessoa identificada como possuindo singularidade, e uma estrutura social na qual a característica da fama é fugaz. Em francês, a palavra *célèbre*, “bem conhecido em público”, tem conotações semelhantes. E, além disso, sugere representações de fama que florescem além dos limites da religião e da sociedade cortesã (ROJEK, 2008, p. 11).

A explicação de Rojek é para mostrar que a celebridade está associada a um público e também para comprovar a natureza volúvel e temporária do “mercado de sentimentos humanos” a qual ela está associada. A influência da mídia é um dos principais fatores nas trocas interpessoais cotidianas, e as celebridades são pontos centrais significativos de articulação entre o social e o pessoal, segundo o autor. É exatamente por isso que a celebridade precisa ser entendida como “um fenômeno moderno, um fenômeno de jornais, televisão, rádio, filmes e de circulação de massa” (Ibidem).

Como celebridade e modernidade estão associadas, e esta última é entendida como um estado definido pela difusão de relações anônimas, episódicas, na cultura e pela velocidade com que ocorrem as mudanças na vida social e econômica, decorre daí o caráter fugaz ligado ao conceito. Mas a fugacidade é uma característica muito limitante para conceituar celebridade. Tanto é que o autor, tendo como referência o *status*, a subdivide em três tipos distintos: a conferida, a adquirida e a atribuída.

[...] A celebridade conferida tem relação com a linhagem: o status decorre da linha de sangue. [...] É por isso que reis e rainhas nas primeiras formações sociais impunham automaticamente respeito e veneração. Os indivíduos podem acrescentar ou subtrair ao seu status conferido em virtude de suas ações voluntárias, mas o fundamento dessa celebridade é predeterminado. Em contraste, a celebridade adquirida deriva de realizações do indivíduo observadas em competições abertas. [...] Na esfera pública eles são reconhecidos como indivíduos que possuem raros talentos ou habilidades. Entretanto a celebridade adquirida não é exclusivamente uma questão de talento ou habilidade especial. Em alguns casos ela resulta da concentrada representação de um indivíduo como digno de nota excepcional por intermediários culturais¹². Quando é assim, é celebridade atribuída (ROJEK, 2008, p. 20).

Como exemplo de celebridade conferida podem ser citadas pessoas que esse *status* deriva da linha de descendência, como Caroline Kennedy ou o príncipe William, ou seja, os de “sangue azul”. As adquiridas são aquelas pessoas célebres em razão de suas conquistas

¹² De acordo com o autor, “intermediários culturais” trata-se de um termo coletivo para designar agentes, publicitários, pessoal de marketing, promoters, fotógrafos, fitness *trainers*, figurinistas, especialistas em cosméticos e assistentes pessoais que tem como tarefa planejar uma apresentação em público de personalidades célebres que resultará num encanto permanente para uma plateia de fãs.” (ROJEK, 2008, p. 12-13).

artísticas ou esportistas. No Brasil, tem-se como exemplo os jogadores Neymar e Pelé, a atriz Fernanda Montenegro, o cantor Roberto Carlos, o lutador Anderson Silva e o nadador César Cielo. E, por último, a celebriidade atribuída, que se dá quando a que conquistou o *status* de adquirida não o conseguiu por habilidade ou talento especial. O indivíduo destaca-se como “digno de nota ou excepcional” porque conta com a ajuda de intermediários culturais. Esta última engloba, ainda, um sub-tipo, que Rojek chama de celetóide, aquela que consegue sucessos efêmeros, como ganhador de loteria, “herói por um dia”, delator e outras figuras que obtêm visibilidade midiática, mas logo depois caem no esquecimento (Ibidem, p. 21).

Dizer que a celebriidade é um fenômeno tipicamente da cultura contemporânea não é de todo um equívoco, mas é um exagero. Isso porque a celebriidade adquirida trata-se de um *status* bem anterior ao surgimento da mídia da massa. Como lembra Rojek (Ibidem, p. 21), fanáticos, falsificadores, criminosos, prostitutas, trovadores e pensadores têm sido objetos de atenção pública desde os tempos dos gregos e romanos, pois tinham o que se poderia chamar de *status* de celebriidade *prefigurativa*.

Claro que para garantir longevidade ao *status* célebre muitos rostos públicos – de forma espontânea ou planejada – terminam contando com a ajuda de intermediários culturais. Enquanto fabricações culturais, “nenhuma celebriidade adquire reconhecimento público sem a ajuda de intermediários culturais como diretores de cena da sua presença aos olhos do público” (Ibidem, p.12).

Este é o caso de Caetano Veloso, que, além de contar com trabalho de uma assessoria de imprensa, tem seu *status* de celebriidade legitimado pela própria mídia. Um dado importante é que o compositor é transformado também em – ao lado de Gilberto Gil – um intermediário cultural ao comentar/recomendar e participar de trabalhos de outros artistas, postura batizada pelo jornalista Cláudio Tognoli de “máfia do dendê”, assunto que será abordado no terceiro capítulo.

Na sociedade contemporânea, as celebidades – e claro, suas vidas privadas – são de domínio público e integram as insistentes informações culturais que o público usa para entender a si mesmo. Apesar de não ser instantânea, a constituição de uma celebriidade certamente é situacional. É no contexto social que se localizam aqueles atores sociais que alçarão o lugar da fama.

Além disso, é do contexto que emergem valores que levam à transformação de certos atores em celebidades em algum momento. Ao mesmo tempo, os significados construídos nos dispositivos midiáticos sobre os famosos retornam para vida social, irrigando o universo

simbólico que a constitui. Os significados que a mídia produz sobre uma celebridade são trabalhados a partir das vivências e das experiências (públicas e privadas).

São as ações e reações delas no mundo que suscitam o interesse dos diferentes veículos. Ao se apropriar dessas ações e reações, a mídia realiza uma nova ação, construindo um discurso que pode afetar outros sujeitos e impulsionar diferentes experiências, como já mostrado. Nesse processo, a celebridade, os atores sociais e a mídia se adaptam e se transformam mutuamente, em um processo marcado pela reflexividade. Em Caetano Veloso isso é muito claro. Um exemplo é o último período do fragmento abaixo:

Eu não me conformava muito com a ideia que se fazia da divisão dos sexos. E eu acho que é porque, no fundo eu não aceito a divisão dos sexos, porque eu não acho legal ser só homem ou ser só mulher. E talvez por isso eu não seja muito ciumento, eu tendo pra uma coisa mais assim mais difusa do amor mesclado de amizade e na amizade mesclada de amor. A heterossexualidade mesclada de homossexualidade. Então como tem isso em mim o tempo todo, eu sou muito próximo da homossexualidade. Eu tenho um conhecimento muito grande, muito profundo do que é a pessoa se sentir socialmente homossexual e do que é ser homossexual no mundo e também sei o que é ser homossexual, de fato. É algo que me faz ver coisas que podem contribuir para as outras pessoas, clarear determinadas áreas (VELOSO¹³, 1983).

Os meios de comunicação de massa, ao transformar em notícia, por exemplo, os eventos da carreira profissional do artista ou aspectos de sua vida pessoal, terminam construindo um discurso próprio para falar desses acontecimentos, colaborando na constituição da narrativa biográfica dele. Nas interações que assim se estabelecem, Caetano, os demais atores sociais envolvidos e a própria mídia se reconfiguram a partir da vivência da situação. Os discursos construídos pela mídia sobre a vida dele podem suscitar diferentes experiências na sociedade a que se dirigem.

Ao narrar um evento que marca a vida de uma celebridade, a mídia pode realizar um ato de expressão: constituído através da linguagem (e de gestos significantes); e ao longo do tempo, esse ato é impulsionado por pressões de coisas objetivas que são exercidas sobre a mídia e estimulam a sua atuação.

O ato de expressão envolve, ainda, a interação entre os indivíduos que manipulam os dispositivos sociais e midiáticos e os materiais disponíveis para construir os discursos sobre a celebridade, bem como o ambiente cultural e social em que o ato se inscreve; além disso, a atividade da mídia reativa significações que marcam experiências anteriores da celebridade em foco, assim como é afetada pelos novos desafios que o acontecimento coloca (para a celebridade e para a mídia).

¹³ Caetano Veloso. *Bar Academia*. Rio de Janeiro: TV Manchete, 24 de novembro de 1983. Programa de TV.

1.2. O nascimento midiático de Caetano Veloso

Rio de Janeiro, última semana de 1964. A estreante angulosa e magricela cantora Maria Bethânia, então com 18 anos, que chegara de Salvador para substituir Nara Leão, no musical *Opinião* – o espetáculo teatral de maior sucesso na cidade, empolgou a plateia com sua voz grave e potente (MOTTA, 2000, p. 90). Ao fim da primeira apresentação, a nova estrela da canção que surgira naquela noite foi cercada por jornalistas que queriam cumprimentá-la e, sobretudo, saber quem era o autor daquela música que ela havia enxertado no *set list* do espetáculo. “É do mano Caetano”, explicou ela.

A música, *É de Manhã*, fascinou tanto o público que terminou ganhando gravações de outros intérpretes no mesmo ano – a de Elizeth Cardoso, acompanhada do Zimbo Trio, e a de Wilson Simonal são duas das mais conhecidas. É a partir daí que o irmão da cantora – então com 22 anos, que havia saído de Salvador com Bethânia para cuidar dela a pedido do pai – dá início a uma relação nada fácil – de elogios e ataques – com a imprensa que irá atravessar as cinco décadas seguintes, transformando-o numa das personalidades mais polêmicas da música popular massiva do Brasil.

No final do mesmo ano, Caetano Veloso, junto com outros artistas, vira capa da revista semanal Realidade (Figura 01) como um dos compositores da nova geração que vinham renovando o gênero samba, apresentando-se para o Brasil de forma um tanto biográfica:

Tenho 24 anos, sou solteiro, filho de funcionário do Departamento de Correios e Telégrafos em Santo Amaro, interior da Bahia, onde nasci. Passei a infância lá mesmo, sentindo curiosidade pelo que me cercava e fascinação por tudo o que me poderia tirar de Santo Amaro. Nesse tempo eu pintava, escrevia, desenhava e tocava piano. Em 1960 fui para Salvador e ingressei na Faculdade de Filosofia. Estava em evidência a bossa-nova de João Gilberto. Depois de ouvir o que ele fazia, decidi enfrentar com maior responsabilidade a tarefa de saber música. Aprendi a tocar violão e entrei para o grupo do Teatro Vila Velha, em Salvador. Preocupado com as coisas que Tom, Vinicius e João Gilberto formulavam, resolvi usar seus métodos na pesquisa de nossas raízes folclóricas. Daí em diante, mudei um pouco, pois já havia abandonado a preocupação formal da bossa-nova e queria fazer música brasileira, mesmo sem as pesquisas de harmonia e de forma poética. Hoje digo o que sinto, com o aperfeiçoamento musical que adquiri e com a consciência que a realidade brasileira me dá. Foi assim que falei de amor, na música, “Um dia” (VELOSO¹⁴, 1966)

O depoimento de Caetano Veloso casava perfeitamente com a chamada de capa da revista, porque trazia uma geração de músicos, que mesmo reconhecendo a importância da bossa nova, procurava outros caminhos para a canção popular. Em Caetano, isso fica claro

¹⁴ VELOSO, Caetano. *Os novos donos do samba*: entrevista. [Novembro de 1966]. Revista Realidade, n. 8, p. 121. Entrevista concedida a Narciso Kalili.

quando ele diz: “pois já havia abandonado a preocupação formal da bossa-nova e queria fazer música brasileira, mesmo sem as pesquisas de harmonia e de forma poética”.



Figura 1: Caetano na capa da *Realidade*, em 1966

Voltando ao episódio do *Opinião* – que consideramos aqui o acontecimento fundador da carreira de Caetano como sujeito midiático –, a revelação de Maria Bethânia sobre a autoria da música foi o pontapé para Caetano Veloso se transformar em astro da chamada MPB (Música Popular Brasileira), sigla então lançada pelas emissoras de TV que promoviam os festivais de música.

Na verdade, a carreira do rapaz como cantor/compositor começara a ser esboçada ainda na infância. Durante o ano de 1956, no curto período em que morou em Guadalupe, no Rio de Janeiro, ele frequentou o auditório da Rádio Nacional, palco de apresentações dos maiores ídolos musicais brasileiros da época. E, bem antes, com dez anos de idade, gravou em acetato, duas músicas acompanhado pelo piano da irmã Nicinha, *Mãezinha Querida* (Getúlio Macedo e Lourival Faissal) e *Feitiço da Vila* (Noel Rosa e Vadico), apenas para o deleite da família.

Em 1959, Caetano Veloso conhece o trabalho de João Gilberto ao ouvir o LP *Chega de saudade*, apresentado por um amigo. Este seria o músico que mais influenciaria sua trajetória artística: “No João, parece que é tudo mais justo, necessário: a melodia, as vogais, as consoantes, os sentimentos, o respeito por aquela forma, que ele reconheceu ali, o jeito daquelas coisas se expressarem esteticamente. João traduz a canção” (CHEDIAK (org.), 1989. p. 14).

Em 1960, após concluir o curso ginasial (atual ensino fundamental), mudou-se para Salvador, onde concluiu o colegial (atual ensino médio). Entre os anos de 1960 e 1962,

escreveu críticas de cinema para o Diário de Notícias. Neste mesmo período, aprendeu a tocar violão e cantou com a irmã Maria Bethânia em bares de Salvador. Ingressou na Faculdade de Filosofia, da Universidade Federal da Bahia, em 1963, mas não chegou a concluir o curso.

No mesmo ano, conheceu e tornou-se amigo do ídolo que já conhecia pela TV, Gilberto Gil. Conheceu também Gal Costa (ainda Maria da Graça) e Tom Zé. Com eles, fez *Nós, por Exemplo*, espetáculo de inauguração do Teatro Vila Velha, em Salvador. “O que eu posso dizer sobre esse período é que eu pensava que amava muito a música popular, queria fazer cinema, mas era um “aluno” da bossa nova e a música popular terminou me conquistando para sempre” (VELOSO¹⁵, 1994).

Depois do sucesso de *É de manhã* no *Opinião*, o artista assina contrato com a gravadora RCA e lança o primeiro disco, um compacto simples (Figura 02). O prestígio como compositor cresce quando, em 1966, estreia no Festival Nacional da Música Popular, da TV Excelsior, com *Boa Palavra*, que fica em quinto lugar. No mesmo ano, *Um Dia*, recebe o prêmio de melhor letra, no 2º Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record¹⁶.



Figura 2: O primeiro disco (1965)

Mas a confirmação do artista como sujeito midiático se dá mesmo quando começa a aparecer, semanalmente, no programa Esta Noite se Improvisa, na TV Record, em um quadro – “A Palavra É...” – que consistia numa competição entre artistas a quem era dita pelo apresentador uma palavra para que um deles – o mais rápido – apertasse um botão e cantasse uma música que contivesse aquele vocabulário. O concorrente de Caetano era ninguém menos que Chico Buarque.

¹⁵ Documentário. *Caetano in Bahia*. Estados Unidos: Geovision, 1994. Dir. Juan Mandelbaum. Filme/curta metragem.

¹⁶ Ambas as canções foram interpretadas por Maria Odette.

Foi nessa época que aconteceu o estalo. O público começou a reparar em mim, graças a um detalhe quase circense, ou seja, a facilidade que tenho até hoje de decorar letras de músicas. Depois, passaram a notar meu aspecto plástico – minha magreza e meu cabelo que finalmente tinha recebido a independência do pente e da tesoura. O pessoal do auditório costumava jogar flores e bombons para seus ídolos. Para mim, jogavam pentes aos montes. Comecei a juntar as duas coisas: havia um efeito circense que era a minha capacidade de lembrar, a partir de uma palavra, a letra de velhas melodias de Orlando Silva ou Carmen Miranda; havia também o efeito cabeleira. Faltava apenas um efeito sonoro que realizasse a grande síntese. Eu descobria que, quando falava da Bahia, todo mundo pensava naquela Bahia pintada por Ary Barroso, “das igrejas todas de ouro”. Afinal de contas, eu era baiano, sim, mas também um jovem de vinte e poucos anos morando na cidade mais cosmopolita do continente, respirando o ar das fábricas, o universo da tevê, das histórias em quadrinhos, da propaganda, e, sobretudo, vivia num lugar que tinha como fundo musical o som das guitarras elétricas (VELOSO¹⁷, 1968).

O auge da carreira artística de Caetano Veloso tem início entre os anos de 1967 e 1968, de forma inusitada ou, como ele mesmo diz, “remando contra a maré”. Enquanto os artistas da chamada música de protesto renegavam os meios de comunicação de massa, Caetano, sem perder o senso crítico em relação a esses veículos, fazia-se presente em programas de auditório; chegou a comandar um (Divino, Maravilhoso) e começou a ter sua imagem estampada nas principais revistas e jornais do país.

“Procuro não ser alienado com a simplicidade (ou simplorismo (*sic*)) de alguns engajados. Dizem que antes é que eu era bacana, mas antes ninguém me chamava para dar entrevista na televisão e meu retrato não saia em capa de revista” (VELOSO¹⁸, 1968). Aqui, ele se refere ao tempo em que era considerado um compositor, digamos, tradicional, que fazia samba e bossa nova, quando gravou o primeiro LP, *Domingo* (Philips, 1967), com Gal Costa. Anos depois, o compositor já se assumia como uma figura do *mainsteam*: “Eu acho que nada é inevitável propriamente. Mas acho que eu nasci pra isso. Nasci para o espetáculo, para o show” (VELOSO¹⁹, 1982).

Caetano, mesmo no começo da carreira, parecia saber que as estratégias para colocar-se a si mesmo e a própria vida privada a serviço das narrativas midiáticas se constitui como um trabalho de construção e manutenção do *status* de celebridade, pois sua condição como tal está associada à constância de aparições no decorrer do tempo – no caso aqui, pela televisão.

Noutras palavras, a condição de celebridade articula o ser ao tempo de permanência na mídia, o que indica o quanto a visibilidade se constitui como instrumento de construção do reconhecimento – inclusive da identidade – na contemporaneidade. Afinal, o ‘grau’ de

¹⁷ VELOSO, Caetano. *Acontece que ele é baiano*: entrevista. [Dezembro de 1968]. *Revista Realidade*, ano III, n.33, p. 195. Entrevista concedida a Décio Bar.

¹⁸ VELOSO, Caetano. *A flor, o ópio de Caetano*: entrevista. [Março de 1968]. Revista Capricho, n. 196, ano XVII, p. 21. Matéria não assinada.

¹⁹ VELOSO, Caetano. *Caetano*: “um amor delicado é um amor que não machuca o outro”: entrevista. [02 de junho de 1982]. Revista Amiga TV Tudo, Bloch Editores, p. 42. Entrevista concedida a Lúcia Leme.

celebridade e reconhecimento também costumam ser medidos pela quantidade de exposições no decorrer na mídia ao longo do tempo.

Como lembra Sodré, o “padrão ético valorizado para a conformação de uma personalidade socialmente reconhecida” advém, cada vez com mais frequência, das “aparências mitológicas” em detrimento da “história concreta” da sociedade (2004, p.133). Ou seja, o processo intersubjetivo de reconhecimento mútuo, já projetado por Hegel “para dentro das formas comunicativas de vida” (HONNETH, 2003, p. 46) é cada vez mais alicerçado por ‘conversações’ midiatisadas. A celebridade se configura, assim, como um personagem das narrativas midiáticas, que gera padrões de reconhecimento para o ‘eu’ e para o mundo.

Para que o presente trabalho não comece a ganhar “ares” meramente biográficos, embora não se descarte a ideia de que isso, em alguns momentos, será imprescindível para o que se propõe aqui, passar-se-á a discutir Caetano Veloso como sujeito midiático e as estratégias de ocupação usadas por ele. Ao longo dos anos, a construção da imagem de Caetano como artista de música popular massiva e como pensador da cultura brasileira foi de responsabilidade da mídia, mas também muito disso deve-se aos discursos do artista pelos meios de comunicação. Como ele sempre fez questão de ressaltar:

Gosto de falar, tenho algumas coisas para dizer e sou solicitado a fazer isso. Sei que articulo bem as ideias. Mas o fato de um músico popular ocupar assim tanto espaço na mídia é bem um reflexo da situação cultural brasileira. Também sei que a instância da canção popular brasileira é possivelmente o pior lugar para levantar, discutir certos problemas. Mas não abdico desse lugar, no qual acabei trabalhando (VELOSO²⁰, 1992).

O depoimento de Caetano Veloso leva ao conceito de “lugar de fala”, através do qual as estratégias discursivas obedecem a certas regras para serem autorizadas e legitimadas. Segundo Foucault (1998, p. 37), o indivíduo não entrará na ordem do discurso se ele não satisfizer a determinadas exigências ou se não for, de início, qualificado a fazê-lo. Se, no caso de Caetano Veloso, as “determinadas exigências” de que fala Foucault forem, por exemplo, o talento ou o desejo de fazer parte de um segmento artístico mais, digamos, *cult*, o compositor questiona isso: “Tenho dúvidas se talvez eu não tenha conseguido um prestígio que dependeu justamente de uma queda de nível num processo de massificação que eu mesmo contribui

²⁰ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso: um novo disco e “algumas coisas a dizer”*: entrevista. [06 de janeiro de 1992]. Jornal da Tarde, Caderno Artes e Espetáculos, p. 20.

para que se realizasse” (VELOSO²¹, 1997). Ou ainda: “Sempre tentei sair do medíocre, mas boa parte de minha produção fica ali” (VELOSO²², 2006).

Ainda segundo Foucault, os rituais da palavra, as sociedades do discurso, os grupos doutrinários e as apropriações sociais estão unidos e constituem-se em espécies de edifícios imensos que garantem a distribuição dos sujeitos que falam em diferentes tipos de discursos e a apropriação dos discursos por certas categorias.

Caetano Veloso parece saber que o campo no qual atua – música popular – concede a ele o poder de ser lido/ouvido com mais atenção. O jornal, por exemplo, tem o poder simbólico, é um porta-voz autorizado, sua fala “concentra o capital simbólico acumulado pelo grupo que lhe conferiu o mandato e do qual ele é, por assim dizer, o procurador” (BOURDIEU, 2012, p. 89). Ele sabe que, como indivíduo que fala com certa frequência por esse meio de comunicação, termina acumulando esse poder. Numa entrevista para a jornalista argentina Violeta Weinschelbaum, que integra o livro *Estação Brasil*, o compositor diz:

Eu não tinha sequer planejado me tornar músico profissional. Os acontecimentos me trouxeram ao lugar onde me encontro. *Nesse lugar*, aos poucos, fui vendo algumas oportunidades (que logo viraram responsabilidades) de resolver a identidade brasileira. Em anos mais recentes (mas não muito), percebi que a solução do tema da identidade brasileira incluía uma aceitação por minha parte de uma figura “Caetano Veloso” no mundo. Ou seja: isso incluía fazer esforços no sentido de confirmar as boas expectativas que, para minha surpresa, muitas pessoas em alguns lugares do mundo (e algumas pessoas em muitos lugares do mundo) nutriam a meu respeito. Sou vaidoso o suficiente para tirar algum prazer disso, mas é claro que tenho de abrir mão de outros prazeres maiores. Tenho disposição suficiente para não deixar a preguiça ser mais forte do que o respeito à criação que a situação exige (WEINSCHELBAUM, 2006, p. 30).

Note-se que no segundo período do depoimento acima, Caetano se refere à área em que atua como “nesse lugar” para revelar as oportunidades que esse “lugar” deu a ele de resolver a identidade brasileira. Parece saber que o *lugar de fala* está relacionado ao plano social porque tomar a palavra é um ato social com todas as suas implicações – conflitos, reconhecimentos, relações de poder, constituição de identidades.

Embora algumas vezes certas atitudes de Caetano Veloso não demonstre que ele saiba o peso da própria fala através dos meios de comunicação²³, o depoimento acima desmente isso. Já na primeira metade da década de 1970, o compositor – apesar de reconhecer o

²¹ VELOSO, Caetano. *A petulância de viver a verdade tropical*: entrevista. [22 de novembro de 1997]. Jornal O Globo, Segundo Caderno, p. 4. Entrevista concedida a Antonio Carlos Miguel, Hugo Sukman, João Máximo e Paulo Roberto Pires.

²² VELOSO, Caetano. *Verbo caetanear tem dupla função*: entrevista. [29 de dezembro de 2006]. Diario de Pernambuco, Caderno Viver. Entrevista concedida a Renato L.

²³ Um exemplo foi quando o compositor defendeu o uso de máscaras pelos *black bloc* em passeatas de protesto, em 2013.

impacto do trabalho dele sobre o público – considerava uma incógnita que isso viesse a acontecer no campo da música popular e, principalmente, com ele.

Tenho consciência de que o meu trabalho mexeu com os temas que mais interessavam aos brasileiros da minha geração. Mas creio que eu mais ou menos vivi esses temas como todo mundo. Agora, eu não vou querer aqui explicar por que isso teria de acontecer na música popular, e mais particularmente, comigo (VELOSO²⁴, 1972).

Todo e qualquer ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si. Mas para que isso aconteça não é preciso que o sujeito tenha que traçar seu autorretrato ou detalhar suas qualidades ou mesmo falar explicitamente de si. Essa construção pode se dar, por exemplo, por meio das competências linguísticas e enciclopédicas, as crenças implícitas (AMOSSY, 2008, p. 09). Não se pode ignorar que a maneira de dizer induz a uma imagem que facilita ou mesmo condiciona a boa realização dessa construção.

A apresentação de si não se limita a uma técnica aprendida, a um artifício, ela se dá, com muita frequência, à revelia dos parceiros, nas trocas verbais mais corriqueiras e mais pessoais. “Adoro dar entrevistas, só não gosto de ler o que elas viram depois de impressas” (VELOSO²⁵, 2007). No quarto capítulo, serão mostrados os questionamentos que ele faz, por exemplo, sobre os modos de produção de notícias nos veículos de comunicação.

O questionamento do trabalho da imprensa por Caetano Veloso, ilustrado pelo depoimento acima e outros ao longo da carreira artística comprovam que essa atitude poucas vezes veio interferir de forma negativa na imagem dele ou resultar em uma cessação voluntária dos meios de comunicação. Uma exceção – que será mostrada também no quarto capítulo – é a revista *Veja*, da Editora Abril.

No auge do tropicalismo, Caetano Veloso já se queixava da cobrança, do público e da imprensa, em relação às mudanças constantes na vida do artista (roupas, repertório, corte de cabelo etc.):

Vivem perguntando-me: por que você se modificou tanto? Pergunto eu: quem me conhecia antes? Quem sabe como eu era? Quem pode dizer, com conhecimento, se eu já não gostava de roupas extravagantes, coloridas, cabelos compridos? Todo mundo faz questão de me encarar como um coitadinho. Um menino triste que veio do Norte, com fome, num pau-de-arara. Isso é mentira. Na Bahia, eu era estudante universitário, filho de funcionário público. Não era rico, mas levava uma vida razoável. Não vou obrigar-me à imagem que todos têm de mim. Estou trabalhando, ganhando bem, moro num belo apartamento, numa bela avenida de São Paulo. Meu

²⁴ VELOSO, Caetano. *Caretano*: entrevista. [2 de maio de 1972]. Revista Rolling Stone, n. 7, p. 11. Entrevista concedida a Hamilton Almeida.

²⁵ VELOSO, Caetano. *Um homem chamado Caetano: “sexo é um assunto central na minha vida”*: entrevista. [Agosto 2007]. Revista Rolling Stone, n. 11, p. 74. Entrevista concedida a Marcus Preto.

carro é um Mercedes. Mas as pessoas queriam que eu me tornasse cada vez mais pobrezinho, mais miserável (VELOSO²⁶, 1968).

O estereótipo é um termo usado com certa frequência quando se refere a pessoas públicas. O vocábulo, a princípio restrito ao jargão da imprensa e da tipografia, foi depois incorporado (como metáfora) ao vocabulário das ciências sociais. Isso se deu graças ao escritor e jornalista norte-americano Walter Lippmann, através de *Public Opinion*, publicado em 1922, “o livro fundador dos estudos midiáticos americanos” (CAREY, 1989, p. 75).

Os estereótipos, na visão de Lippmann, seriam imagens, ideias e convenções pré-concebidas, recebidas pelo homem por meio do falso ambiente em que ele vive, e que adequariam relatos e vivências ao código mental dominante. “[...] na maior parte dos casos não vemos em primeiro lugar para então definir, nós definimos primeiro e então vemos” (LIPPmann, 2008, p.85).

No entendimento do autor, os estereótipos chegariam à mente humana advindos da arte, de códigos morais, filosofias sociais e agitações políticas. “Na confusão brilhante, ruidosa do mundo exterior, pegamos o que nossa cultura já definiu para nós, e tendemos a perceber aquilo que captamos na forma estereotipada para nós por nossa cultura” (Ibidem). Os estereótipos, então, de forma automática, preencheriam todas as conclusões despertadas por uma nova ideia, a partir do repertório de imagens de cada um. “[...] observamos um traço que marca um tipo muito conhecido, e o resto da imagem preenchemos com os estereótipos que carregamos em nossas cabeças” (Ibidem, p. 91).

Na visão do autor, os estereótipos, ao serem despertados, inundam a visão fresca com imagens antigas, e passam a projetar no mundo o que tem reaparecido na memória. O mundo, para ele, é comandado por esse código de estereótipos, no qual as pessoas imaginam a maioria das coisas antes de experimentá-las. “E estas preconcepções, a menos que a educação tenha nos tornado mais agudamente conscientes, governam profundamente todo o processo de percepção” (Ibidem).

Os estereótipos são, para Lippmann, os fundamentos da tradição pessoal, como “defesas de nossa posição na sociedade”. Não podem ser considerados neutros, já que defendem posições e valores pessoais, definidos como “fortalezas de nossa posição” (Ibidem, p.97) e carregados de sentimentos que estão presos a eles. Os hábitos, gostos, capacidades, confortos e esperanças das pessoas se ajustaram, diz ele, a uma imagem mais ou menos

²⁶ VELOSO, Caetano. *A flor, o ópio de Caetano*: entrevista. [Março 1968]. Revista Capricho, ano XVII , n. 196, p. 21. Matéria não assinada.

ordenada e consistente que se faz do mundo. E essas imagens podem não ser a completa do mundo, mas são uma imagem de um mundo possível ao qual as pessoas se adaptaram.

Naquele mundo as pessoas e as coisas têm seus lugares bem conhecidos, e fazem certas coisas previsíveis. Sentimo-nos em casa ali. Enquadramo-nos nele. Somos membros. Conhecemos o caminho em volta. Ali encontramos o charme do que é familiar, o normal, o seguro; seus bosques e formas estão aonde nos acostumamos a encontrá-los (LIPPmann, 2008, p.96).

Algum tempo depois de Lippmann, o estereótipo foi retomado pelos Estudos Culturais, disciplina para a qual o recurso do estereótipo corresponde a uma prática de significação central no que tange à construção de representações da “diferença”. Assim, o embate entre manutenção e contestação de estereótipos constituiria uma arena de batalha que caracteriza o que se pode entender por uma política das representações, já que a chamada diferença é sempre marcada: ela significa (HALL, 2001, p. 230). De que forma, então, a diferença significa?

Uma delas é como parte da manutenção de uma determinada ordem social mediante o estabelecimento de fronteiras simbólicas entre o que é entendido por “normal” e o que se toma por “desviante”. O ato de estereotipar engloba o exercício do poder cultural ou simbólico que autoriza certas instituições ou pessoas a representar as outras de uma forma determinada, dentro de um regime discursivo dominante.

Para entender ainda como a diferença significa deve-se levar em conta que o estereótipo faz uso de características de fácil compreensão e lembrança, muito compartilhadas, reduzindo as pessoas ou grupos a peculiaridades, exagerando-as, simplificando-as e fixando-as como imutáveis, ou seja, reduzindo esses indivíduos a um conjunto simples de características essenciais, naturais e fixas. “O ato de estereotipar facilita reunir todas aquelas que correspondem à “norma” em uma “comunidade imaginada”, ao mesmo tempo em que estigmatiza simbolicamente as “outras” que são, de alguma forma, consideradas diferentes” (SANTOS, 2010).

Caetano Veloso, ainda no início da carreira, em vez de capitalizar os estereótipos impostos pela mídia, como fizeram outros artistas no Brasil, preferiu renegá-lo. “Eu gosto da diferença. As pessoas que não se parecem comigo me atraem muito como assunto pra cabeça. De modo que eu não seria feliz se as pessoas fossem todas parecidas comigo” (VELOSO²⁷, 1982).

²⁷ VELOSO, Caetano. *Caetanices, de A a Z*: entrevista. [24 de março de 1982]. Revista IstoÉ, n. 274, p. 53. Entrevista concedida a Regina Echeverria.

Assim como Lippmann, Roland Barthes também teorizou sobre a crescente presença dos estereótipos nos discursos midiáticos. Para o teórico francês, o estereótipo é como uma prótese de linguagem, por intermédio de palavras e imagens, que se repetem, incessantemente, mecânica e automaticamente no dia a dia. Também o definiu, muito pertinente, como “o vírus da essência” (2007, p. 124), que reduz toda a variedade de características de um povo, uma raça, um gênero, uma classe social ou um “grupo desviante” a alguns poucos atributos essenciais, supostamente fixados pela natureza, encorajando, assim, um conhecimento intuitivo sobre o outro, desempenhando papel central na organização do discurso do senso-comum.

Na concepção barthesiana, os estereótipos mantêm afinidade com a Doxa, como expressão do senso comum. Eles, por serem redutores e simplificarem, com superficialidade, economizam atempo e espaço, representando um “saber de pronta entrega”, que disfarçam as dimensões da ignorância e rechaçam o novo. E, por tudo isso, defendem, produzem e reproduzem o *status quo*.

Para Jameson, os estereótipos constituem “o lugar de um superávit ilícito de significado” (1998, p. 106); a abstração em virtude da qual a individualidade de alguém vira alegoria e é transformada em ilustração abusiva de outra coisa, algo não concreto e não individual. Como forma influente de controle social, ajuda a demarcar e manter fronteiras simbólicas (entre o normal e o anormal, o integrado e o desviante, o aceitável e o inaceitável, o natural e o patológico, o cidadão e o estrangeiro etc.), ideia semelhante a de Hall, como já foi mostrado.

Os estereótipos, para Jameson, tonificam a autoestima e facilitam a união de todos os “normais” numa “comunidade imaginária”, ao mesmo tempo em que expulsam, levam a um exílio simbólico o que não se encaixa, o que é diferente, o que destoa. Parece que ao aceitar os estereótipos impostos pela mídia e pelo público, Caetano Veloso sabe que, além de anular sua verdadeira personalidade, também poderia confinar-se neste “exílio simbólico”.

Pela forma como se opõe a assumir a imagem que a mídia – e a opinião pública, influenciada por esta – quer para ele, é que Caetano Veloso manifesta e justifica sua reação. A preocupação com a opinião alheia, a necessidade de chocar não meramente pelo prazer de chocar, mas para por às claras seus pontos de vista, fez com que o artista enfrentasse algumas situações polêmicas ao longo da carreira artística. “Gosto de dizer coisas estranhas. Sinto

prazer em que pareçam estranhas. Mas são coisas que precisam ser ditas. Se não tivesse o prazer de encontrar essas coisas, eu não as encontraria” (VELOSO²⁸, 1982).

Outra visão sobre estereótipo que merece atenção é a de Bhabha (2010, p. 105), que o considera a principal estratégia discursiva de “fixidez” da hegemonia colonial, já que facilita a produção de subjetivações e consensos sobre as hierarquias socioculturais entre colonizador e colonizado.

A proposição que Bhabha faz da construção de estereótipos está ligada à ideia de fetichismo e articula certa ambivalência entre atração e recusa, uma disputa entre identificação e diferenciação no campo da cultura que faz do estereótipo uma forma “presa” e simplificadora de formação de identidades. Para o autor, a força da ambivalência produz, entre outras coisas, “aquele efeito de verdade probabilística e predictabilidade que, para o estereótipo, deve sempre estar em excesso do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente” (Ibidem, p. 106).

Caetano Veloso comporta-se como se menosprezasse o poder da mídia/audiência ou, assim como Maquiavel, que mesmo destacando a força do povo, disse que “embora ignorante o povo sabe distinguir a verdade” (*apud* MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 35). Noutras palavras, seria mais fácil conquistar a audiência, sendo ele – ou a imagem que quer para si, publicamente, mesmo causando estranhamento – do que aceitar os estereótipos impostos.

Os antigos costumavam denominar com o termo *ethos* a construção de uma imagem de si destinada a garantir o sucesso do empreendimento oratório. Roland Barthes (*apud* Amossy, 2008, p. 10) definiu *ethos* como sendo “os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importando sua sinceridade) para causar boa impressão: é o seu jeito [...]. O orador enuncia uma informação e ao mesmo tempo diz: sou isto, não sou aquilo”. A definição de Barthes vai encontrar raízes lá atrás em Aristóteles, que em sua *Retórica* diz: “É [...] ao caráter moral que o discurso deve, eu diria, quase todo seu poder de persuasão”.

No caso do discurso de Caetano Veloso veiculado pela mídia, a construção do *ethos* nem sempre esteve atrelada a causar boa impressão. É como se a verdade, por mais inconveniente que seja, estivesse acima de tudo isso. “Sou sartreano. Acho que todo mundo deve dizer tudo o que pensa” (VELOSO²⁹, 1982). A imagem do compositor nos meios de comunicação de massa é definida por ele da seguinte forma:

²⁸ VELOSO, Caetano. *O verbo caetanear*: entrevista. [24 de março de 1982]. Revista IstoÉ, n. 274, p. 48. Entrevista concedida a Regina Echeverria.

²⁹ Caetano Veloso. *Bar Academia*. Rio de Janeiro: TV Manchete, 24 de novembro de 1983. Programa de TV.

O que talvez tenha dificultado tudo desde sempre é o fato de nunca antes ter havido no Brasil um figura popular com tanta pinta de intelectual quanto eu. [...] O minguado mito Caetano Veloso é bem mais um coisa assim como o mito Glauber Rocha [...] Um ídolo para consumo de intelectuais, jornalistas, universitários em transe. Só que jogando sem grandes grilos nos apavorantes meios de comunicação de massa. Isso, creio, é o que fez com que se esperasse demais de mim. Na sua miséria, a intelectualidade brasileira viu em mim um porta-estandarte, um salvador, um bode expiatório. Agora sente-se mais descansada ao ver que pode jogar sobre as costas de uma pessoa como eu a responsabilidade por coisas que não seriam da alcada de qualquer deus (VELOSO³⁰, 1972).

É importante salientar alguns termos que Caetano Veloso utiliza no depoimento acima, como “porta-estandarte”, “salvador”, “bode expiatório” da intelectualidade brasileira, para se referir a si mesmo. A preocupação do peso das ideias do artista sobre a opinião pública, entendida aqui como um “conjunto de crenças a respeito de temas controvertidos ou relacionados com interpretação valorativa ou o significado moral de certos fatos” (DA VIÁ, 1983, p. 58), parece não exercer qualquer pressão sobre Caetano Veloso.

Observe-se que “porta-estandarte” e “salvador”, se interpretadas não como ironia, e sim como metáforas, se opõem a “bode expiatório”, transmitindo a ideia de que o artista, ao emitir suas opiniões, fica a mercê da mídia, podendo aparecer tanto como uma vítima a partir da manipulação do que ele fala como líder, guru ou coisa que o valha. “[...] a massa é constantemente exposta à sugestão. Ela lê não as notícias, mas as notícias com a aura da sugestão sobre elas, indicando a linha de ação a ser tomada” (LIPPmann, 2008, p. 215) e quer se eximir do peso de qualquer responsabilidade.

Se por um lado a postura de líder pode [...] vocalizar “a opinião frequente da massa” e [...] “ganhar confiança” [...] (Ibidem, p. 216); por outro, fica condenada a nunca desagravar à audiência. Já ser bode expiatório significaria ficar todo o tempo refém da manipulação dos meios de comunicação de massa. Em 1970, ao se referir a sua participação no tropicalismo, Caetano Veloso já questionava isso, só que utilizava o termo “oráculo”:

[...] apenas com o brilho passado de um trabalho confuso de dois anos, eu me tornei uma espécie de oráculo e qualquer peido que eu dou é uma tomada de posição pela qual eu tenho que me responsabilizar. [...] Caetano Veloso pode mesmo estar por trás de tudo, inclusive de mim (*apud* CASTELO BRANCO, 2005, p. 13).

O depoimento acima revela como o confronto entre a imagem real do artista e a construída pela mídia incomoda o compositor. Segundo ele, Caetano Veloso, o artista, pode estar por trás de tudo, inclusive do próprio Caetano Veloso, a pessoa. Noutras palavras, até ele

³⁰ Texto publicado originalmente no jornal *O Verbo Encantado*, em junho de 1972 e inserido, em 1977, na coletânea de textos, *Alegria, Alegria*, organizada por Waly Salomão.

mesmo não é ele mesmo; é o que a mídia quer que ele seja. Quando se diz “uma espécie de oráculo”, Caetano Veloso, intencionalmente ou não, termina por induzir a quem ainda não o ver assim passar avê-lo.

As ambições de Caetano Veloso em relação a ele mesmo como artista, na verdade, extrapolam a pretensão de ser líder:

[...] Não gosto de responder com líder de nada. Quando tenho oportunidade de falar, eu me singularizo, me particularizo, me individualizo. Me angustia o fato de parecer que eu tenho poder, me dá angústia mesmo, muito grande. Me dá um medo como se fosse um destino, entende? Como se de repente uma carga muito pesada ficasse em minhas costas. Então, eu tenho uma reação, e essa palavra pintou muito bem agora: reação... eu sou como que reacionário em relação a isso, entendeu? Eu reajo quase que burguesmente, quer dizer, imediatamente tenho necessidade de dizer pra mim mesmo, pra todo mundo, que tá legal, que eu faço as coisas, que eu quero que as coisas sejam bonitas... [...] ... desde menino eu era predestinado a salvar o mundo. E quando... quando a realidade às vezes parece confirmar, isso me angustia, entende? Eu não gosto, eu reajo, eu esperneio, eu digo que não tenho nada com isso. Não me negaria a liderar, se eu fosse capaz de liderar, entende? Mas eu não quero que um pouco de talento, misturado com um pouco de charme, seja confundido pelas pessoas como liderança, entendeu? (VELOSO³¹, 1972).

O artista se diz angustiado com a ideia de parecer ter algum poder, mas também não renega esse aparente poder que é conferido a ele. E isso fica claro também em outros depoimentos concedidos anos depois. “Eu nunca quis ser guru e nunca abdiiquei de ser guru” (VELOSO³², 1983). Quando a imprensa, no entanto, apressa-se em classifica-lo guru, ele renega:

Não gostei (de a revista Bravo! ter dito que eu ele é o guru da nova geração), acho que não tá correta a expressão. Soa antiquado o termo “guru”, e não é verdade. Tem um negócio de dizer que o Chico e o Paulinho da Viola estão congelados no inverno e que eu tô no verão. A comparação tá errada. Mas a gente não pode ficar reclamando de tudo que sai na imprensa, é assim mesmo (VELOSO³³, 2011).

Aqui, Caetano Veloso não é modesto. No fundo, ele não concorda com veículos como a extinta Bravo!, que o chamou de guru numa chamada de capa (Figura 03), não só porque ao usar o termo a revista termina (na matéria) desfazendo-se de outros artistas, mas porque, segundo Caetano, é antiquado. Note-se, ainda, que mesmo sabendo que a intenção do jornalista foi enaltecer-lo, ele aproveita a oportunidade para desmerecer a imprensa. Os embates entre o artista e a imprensa serão aprofundados no quarto capítulo.

³¹ VELOSO, Caetano. *Quem é o Caretano? – O Caretano sou eu*: entrevista. [31 de março a 13 de abril de 1972]. Revista Bondinho, Arte e Comunicação Editora, n. 38, p. 26. Entrevista concedida a Hamilton Almeida.

³² Caetano Veloso. Bar Academia. Rio de Janeiro: TV Manchete, 24 de novembro de 1983. Programa de TV.

³³ VELOSO, Caetano. *TransCaetano*: entrevista. [Março de 2011]. Revista Billboard Brasil, n. 17, p. 39.



Figura 3: Capa da Bravo! que Caetano não gostou da chamada

Em 2014, o mesmo assunto voltou a entrar em pauta numa entrevista do artista ao suplemento Muito, do Jornal A Tarde, de Salvador, e Caetano disse preferir o termo inquieto a guru. “Guru da nova geração não sou mesmo. Nem me arvoraria a ser. Inquieto, infelizmente, sim, embora já tenha passado da idade em que a gente precisa ter mais quietude. Não procuro me reinventar. Ao contrário, tento chegar mais perto daquilo que entrevi desde a puberdade” (VELOSO³⁴, 2014).

É inevitável falar em estereótipos no campo de estudo dos efeitos dos meios de comunicação esquecendo-se da ideia de enquadramento (*framing*). Mas para entender o conceito de enquadramento, outra noção, a de *agenda-setting* – ou teoria do agendamento –, é fundamental. Na verdade, a ideia de *agenda-setting*, concebida por Maxwell McCombs e Donald Shaw no início da década de 1970 – embora sua essência tenha esteja em *Opinião Pública*, de Lippmann –, trata-se de uma hipótese, ou seja, um caminho a ser comprovado e que, se por acaso não der certo em uma situação específica, não invalida necessariamente a perspectiva teórica.

A teoria do agendamento diz que os consumidores de notícias tendem a considerar mais importantes os assuntos veiculados na imprensa, sugerindo que os meios de comunicação agendam as conversas da audiência, ou seja, eles dizem a estes sobre o que falar e pautam também seus relacionamentos. A hipótese não defende que a imprensa pretende persuadir.

³⁴ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso: “A Bahia ocupa um lugar central dentro de mim”*: entrevista. [02 de maio de 2014]. Jornal A Tarde, Suplemento Muito, p. 03. Entrevista concedida a Marina Novelli.

A influência da mídia nas conversas dos cidadãos advém da dinâmica organizacional das empresas de comunicação, com sua cultura própria e critérios de noticiabilidade³⁵. Mauro Wolf é um dos autores que explica noticiabilidade como resultante da cultura profissional e seus valores como também da organização do trabalho. “A noticiabilidade é constituída pelo complexo de requisitos que se exigem para os eventos – do ponto de vista da estrutura do trabalho nos aparatos informativos e do ponto de vista do profissionalismo dos jornalistas –, para adquirir a existência pública de notícia” (WOLF, 2005, p.195).

Desta forma, afirma Wolf, o produto informativo parece ser resultado de uma série de negociações, orientadas pragmaticamente, que têm por objeto o que dever ser inserido e de que modo deve ser inserido no jornal, no noticiário ou no telejornal. “Essas negociações são realizadas pelos jornalistas em função de fatores com diferentes graus de importância e rigidez, e ocorrem em momentos diversos do processo de produção” (MAGISTRETTI *apud* WOLF, 2005, p. 200).

Na maioria dos casos, estudos baseados nessa teoria se referem à confluência entre a agenda midiática (as questões ou acontecimentos presentes nos conteúdos midiáticos) e agenda pública (as questões ou acontecimentos presentes na população em um dado período de tempo).

[...] em consequência da ação dos jornais, da televisão e dos outros meios de informação, o público é ciente ou ignora, dá atenção ou descuida, enfatiza ou negligencia elementos específicos dos cenários públicos. As pessoas tendem a incluir ou excluir dos próprios conhecimentos o que a mídia inclui ou exclui do próprio conteúdo. Além disso, o público tende a conferir ao que ele inclui uma importância que reflete de perto a ênfase atribuída pelos meios de comunicação de massa aos acontecimentos, aos problemas, às pessoas (SHAW *apud* WOLF, 2005, p. 143).

A essência do conceito não está muito longe da realidade, pois se há, constantemente uma enxurrada de informações que são selecionadas e dispostas de maneira que algumas notícias recebem uma ênfase maior, como é o caso das notícias que aparecem na capa dos jornais, revistas, telejornais. Esses critérios fazem com que celebridades tornem-se “reféns” da imprensa, pois, na busca por audiência – no caso de jornais e revistas, na busca de vendas – acabam “fabricando” notícias.

Caetano Veloso já foi vítima algumas dessas notícias “fabricadas”. Em 04 de junho de 1990, o extinto jornal Notícias Populares, de São Paulo, pertencente ao Grupo Folha,

³⁵ Critérios adotados para que os fatos se tornem notícias, como relevância, novidade, conflito, proximidade etc.

repercutindo uma notícia que saiu na Tribuna da Bahia, de Salvador, informando que Caetano Veloso estaria com Aids, deu manchete sobre o assunto.

A questão é que a manchete e seu complemento, em letras garrafais (Figura 4), dão a entender que a mãe de Caetano, Dona Canô, estaria ciente da provável doença do filho e, por isso, o entregou a Deus. Na verdade, segundo a própria matéria: [...]“A mãe do cantor, Dona Canô, acha que toda esta história não passa de dor de cotovelo: “ele não tem nada, só querem diminuir o meu filho. Mas eu deixo entregue a Deus” [...].



Figura 4: Caetano na capa do Notícias Populares

Na mesma época, a Revista Amiga sofreu um processo – e perdeu – por duas matérias dando conta que Caetano Veloso e outros artistas estariam com Aids. A primeira trazia como título “Como os artistas se defendem da doença” e a segunda, já com resposta de Caetano Veloso desmentindo a primeira, trazia como chamada de capa “A AIDS de Ney Matogrosso, Milton Nascimento e Caetano Veloso”.

A finalidade do agendamento, que é constituído de um modo sistemático, é um processo que se dá na interação de três níveis: na agenda midiática, na agenda pública e na agenda de políticas. “No desenvolvimento da teoria do agendamento e na sua incorporação e convergência com vários outros conceitos comunicacionais e teorias, destaca-se a interseção do seu segundo nível com o conceito de enquadramento” (ROSSETTO e SILVA, 2012).

Quanto ao *framing*, a abordagem que interessa aqui é retomá-lo como conceito analítico do discurso jornalístico e dos seus mecanismos de produção de sentido nas sociedades contemporâneas. De forma simplificada, o *framing* diz respeito à forma como a mídia aborda determinados assuntos, ou como faz a cobertura de certos temas. “Os *frames* são as ideias organizadoras centrais que indicam sentidos para os eventos relevantes e sugerem o que está em questão” (DANTAS, 2009, p. 05).

Para Robert Entman, o *framing* é o processo de seleção e hierarquização de fatos, realizado pelos jornalistas. Para ele, enquadrar é ressaltar alguns fatos no texto, torná-los mais visíveis. “Os *frames* selecionam e chamam a atenção para aspectos particulares da realidade descrita, o que significa que, simultaneamente, eles tiram a atenção de outros aspectos” (ENTMAN apud DANTAS, 2009, p. 04).

Para McCombs, os eventos incluídos na agenda pública – as questões ou acontecimentos presentes em um dado período de tempo – são absorvidos graças ao provável engrandecimento que a notícia dá ao fato, construindo um pseudo-ambiente, no qual essas notícias são veiculadas. Essa é uma versão da realidade construída pela imprensa e veiculada, mas não a realidade retratada. As pessoas, diz ele, são alertadas diariamente pelas notícias dos fatos mais recentes e mudanças em um ambiente maior, além das suas expectativas imediatas, mas a mídia faz mais do que assimilar a existência de grandes questões e acontecimentos (MCCOMBS, 2009, p. 01).

O pseudo-ambiente de que McCombs fala é construído pela mídia por meio do *framing*, que se apresenta como uma ferramenta essencial na construção de imagens e personagens através da imprensa. É a partir da “moldura”³⁶ do jornalista que se constrói uma história que o público assimilará e construirá a imagem dos personagens noticiados. É possível encontrar mais de um tipo de “perfil” de um mesmo personagem, mas é sempre através desses *framings* específicos que a audiência constrói os “atores” das histórias veiculadas.

As realidades de focos apresentados e publicados nunca são completas e nem conseguem englobar todos os aspectos de uma pessoa; porém, não devem ser encaradas como um procedimento negativo ou positivo, mas sim como parcial e específico, tendo diferentes funções de acordo com o contexto do universo apresentado pela reportagem.

³⁶ A noção de “moldura” foi pensada primeiramente por antropólogo e epistemólogo da comunicação anglo-americano Gregory Bateson, que introduziu a noção de *frame* nas ciências sociais e humanas. Num dos seus artigos (*A Theory of Play and Fantasy*), Bateson analisa os “paradoxos de abstração da comunicação verbal” no nível metalinguístico e metacomunicativo, usando o termo *frame* como conceito psicológico, que relaciona com a noção de contexto. Segundo ele, enquadrar significa delimitar um conjunto de mensagens (ou ações significativas) que adquirem sentido na situação partilhada pelos interlocutores. É o enquadramento que permite, por exemplo, distinguir a simulação da realidade, o jogo do seu referente real. Os enquadramentos psicológicos são – e esta vai ser uma ideia fundamental na aplicação do conceito nos estudos do jornalismo, como os de Tuchmann, simultaneamente, exclusivistas e inclusivos, pois, da mesma forma que incluem determinadas mensagens (ou ações significativas), excluem outras. Bateson sugere uma analogia com a moldura de uma fotografia. Para ele, a moldura em volta de uma imagem (se a considerarmos como uma mensagem para dar ordem ou organizar a percepção do observador) chama a atenção para aquilo que está dentro e não fora. A moldura, segundo ele, diz ao observador que na interpretação da imagem não se usa o mesmo tipo de pensamento que usa na interpretação do papel de parede.

É sempre através da imagem simbólica que o *framing* de um acontecimento é descrito. Jenny Kitzinger (2000), que classifica o enquadramento como moldes midiáticos (*media templates*), diz que estes funcionam como uma espécie de taquigrafia retórica, auxiliando no entendimento de matérias tanto pelos jornalistas como pelo público. Esses moldes são preponderantes nas formas narrativas usadas em problemas sociais específicos, direcionando a discussão pública não apenas a respeito do passado, mas também sobre presente e futuro. “Analizar moldes mediáticos é, então, fundamental para desenvolver entendimentos de como a realidade é enquadrada e como o poder dos meios opera”³⁷ (2000, p.61).

Para a autora, o que diferencia *framing* dos moldes midiáticos é que o primeiro pode ser comparado com um mapa ou uma janela, que “mostram diferentes caminhos e perspectivas”. Já os moldes midiáticos dizem respeito a uma visão mais rígida e precisa, podendo ser comparado a um documento padrão que aparece toda vez que um novo arquivo de texto é aberto no computador.

1.3. Um pop star narcisista

Em 1967 – coincidentemente o ano que Caetano Veloso lançou seu primeiro LP –, o pensador francês Guy Debord criou o conceito de sociedade do espetáculo, numa crítica severa à sociedade contemporânea. O espetáculo, na visão do autor, é alimentado pelo consumo de imagens fabricadas pela indústria cultural, o simulacro, no qual as relações pessoais passam a ser mediadas de forma imagética.

Como a mídia e a sociedade de consumo giram em torno da sociedade do espetáculo, esta estaria presente em toda parte na sociedade de consumo, sendo sua principal produção, seduzindo e manipulando as pessoas (DEBORD, 2006, p. 17). Para ele, os indivíduos são seres alienados de consciência: não questionam e aceitam o que o sistema capitalista impõe, tornando-se, então, espectadores da sociedade, ao invés de ter uma participação ativa e querer transformá-la; comportam-se como se fossem mercadorias do próprio sistema espetacular.

“No mundo realmente invertido, o verdadeiro é um momento do falso” (Ibidem, p. 16). A realidade surge no espetáculo; o espetáculo, no real. Numa sociedade voltada à aparência, na qual só sobrevive quem é notável, a ostentação social é personificada nas celebridades, seres supostamente superiores aos espectadores, que se tornam objetos

³⁷ No original, “Analyzing media templates is thus crucial to developing understandings of how reality is framed and how media power operates”.

fetichistas admiráveis, exemplos padronizados que dominam o espetáculo, persuadindo o espectador que contempla, se identifica, deseja e quer ser como elas (BALDANZA; ABREU, 2006).

As imposições da mídia, que seduzem de forma inconsciente e hedonista, estimulam também o consumo de objetos de valores agregados para satisfazer o ego, em busca de uma felicidade muitas vezes inatingível, que são cegamente obedecidos pelo espectador. A mídia, quando transforma celebridades em mercadorias, estimula o consumo delas – pela compra de revistas, livros, comportamentos etc. “A produção de mercadorias e o consumismo alteram as percepções não apenas do eu como do mundo exterior ao eu; criam um mundo de espelhos, de imagens insubstanciais, de ilusões cada vez mais indistinguíveis da realidade” (LASCH, 1983, p. 22).

O ato de consumir, caminho pelo qual a realização pessoal obtém êxito, por si só se torna mais importante do que o que se consome, atitude que leva ao narcisismo. “A personalidade narcísica caracteriza-se por uma grande exigência de diversidade e pluralidade. Clama constantemente por autorrealização. Egocentrado, particularista e hedonista, o narcisista busca viver intensamente o momento, desprezando o passado e negligenciando o futuro” (SEVERIANO e ÁLVARO, 2006, p. 42).

As celebridades como objetos de consumo também são narcisistas. O lugar que ocupam na esfera pública exige isso delas. Para Lasch, a pessoa narcisista precisa estar sempre na companhia de uma audiência que o admira, que valide sua autoestima. Logo, não se trata simplesmente de perfil individualista. Este supõe ser alguém livre para moldar o mundo segundo sua vontade. Já o narcisista entende que o mundo é um espelho, no qual busca reafirmação constante. O homem narcísico não busca impor seus pontos de vista aos outros, mas procura incansavelmente sentido para sua vida.

A persistente falta de modéstia de Caetano Veloso, quando se refere a si mesmo em entrevistas, fez com que a audiência e a crítica o considerasse um artista narcisista. Talvez tenha sido isso que levou a fotógrafa de celebridades Vânia Toledo, no início da década de 1980, a fotografar Caetano Veloso em frente ao espelho (Figura 5) e classificar aquela imagem como “o prelúdio de que o homem se tornaria uma criatura muito vaidosa” (TOLEDO³⁸, 2008) nas décadas seguintes.

³⁸ TOLEDO, Vânia. *A força flagrante*: entrevista. [15 de setembro de 2008]. Revista IstoÉ Gente, edição 471, p. 57. Entrevista concedida a Paulo Borges

O artista, no entanto, sempre que tem oportunidade procura subverter o sentido pejorativo do adjetivo. “Adoro Narciso, é o deus mais lindo. Detesto quando dizem ‘narcisismo’ como um xingamento” (VELOSO³⁹, 1991).



Figura 5: Caetano no espelho
Foto: Vania Toledo

Como se sabe, o vocábulo narcisismo vem da Mitologia Grega, sobre a história de um bonito mancebo, herói do território de Téspias (Beócia) que, depois de desprezar o amor da ninfa Eco, foi condenado a apaixonar-se pela própria imagem espelhada na água de um lago. Este amor impossível o levou à morte, afogado em seu reflexo. O narcisismo, portanto, retrata a tendência do indivíduo de alimentar uma paixão por si mesmo. É uma característica da personalidade do indivíduo e constitui a personalidade pós-moderna, “é o efeito do cruzamento entre uma lógica social individualista hedonista, impulsionada pelo universo dos objetos e dos sinais” (LIPOVETSKY, 2005, p. 34).

Em 2005, repercutindo uma frase que teria dito no programa Por Trás da Fama, do canal Multishow, Caetano Veloso voltou a se assumir narcisista, mas sob outra perspectiva: “Sou narcisista, sim. Quando eu era jovem, adorava ficar me olhando no espelho. Hoje só me olho para ver se o visual está suportável para quem me olha” (VELOSO⁴⁰, 2005). No caso de Caetano Veloso, o narcisismo algumas vezes o leva a afirmações imodestas, embora justificadas.

Em primeiro lugar, não sou nada modesto: sou muito melhor que Gil, Chico Buarque, Milton Nascimento, todos eles. Sou o melhor de todos. I'm the best!

³⁹ VELOSO, Caetano. *Caetano volta a circulá. O canto das galáxias*: entrevista. [17 de novembro de 1991]. Folha de São Paulo, Revista d', n. 84, p. 12.

⁴⁰ VELOSO, Caetano. [27 de junho de 2005]. Programa Por trás da fama, do Multishow.

Agora, musicalmente, sou uma figura híbrida. Não nasci superdotado para isso. Não me adestrei para chegar a uma excelência, como João Gilberto (VELOSO⁴¹, 1989).

O depoimento acima, irônico do começo ao fim, vai fazer com que desafetos de Caetano, como Raimundo Fagner (vide o tópico Outros desafetos, do quarto capítulo) o utilizem para caracterizar uma suposta arrogância excessiva do artista. Para Caetano Veloso, no entanto, o narcisismo é uma característica intrínseca de qualquer artista e que ele faz questão de assumir. “[...] Toda pessoa é narcisista, e o artista tem isso mais acentuado, porque ele é exibicionista. Minha gente, que é isso? Ninguém é louco. Eu me acho narcisista, mas acho isso ótimo” (VELOSO⁴², 1981).

Freud já havia usado o termo antes, mas é no artigo “Sobre a introdução do conceito de narcisismo”, tido como um de seus trabalhos mais importantes e considerado como um dos fatores centrais na evolução de seus conceitos, que ele dissecava assunto. Neste texto é traçada uma nova distinção entre “libido do ego” e “libido objetal”; e é introduzido os conceitos de ‘ideal do ego’ e do agente auto-observador (que constitui a base do que veio a ser descrito como superego em *O Eu e o Isto (O Ego e o Id)*, em 1923.

Em *Totem e Tabu*, escrito antes, o narcisismo aparece como um processo de retração da libido ao ego; e como uma série de atitudes, estados ou traços atribuídos a ele, como a megalomania e a onipotência do pensamento. É nesse sentido que o termo é atribuído a Caetano Veloso.

Tenho muito carinho por esse mito do Narciso e pelo narcisismo, que é uma coisa básica e bela. Sempre ponho um pé atrás quando se usa pejorativamente o nome desse lindo deus, que, espero, estará sempre conosco. Mas essa história do cada um por si me faz lembrar uma coisa que, para mim, é um símbolo: essa mania nacional de ultrapassar o sinal de trânsito quando ele está vermelho. Toda esquina no Brasil é uma demonstração de extrema burrice coletiva. Parece que os brasileiros estão com pressa. Para quê? Os americanos são ultraprodutivos e nunca atravessam um sinal fechado. O brasileiro não faz nada, está com pressa para quê? Não entendo. É preciso fazer uma campanha sobre o sinal vermelho (VELOSO⁴³, 1991).

Quando Caetano Veloso emenda a questão narcísica à “história do cada um por si” demonstra certo conhecimento do conceito freudiano do termo. Na conferência *A teoria da libido e o narcisismo*, Freud diz que o egoísmo aparece relacionado à utilidade para o sujeito, enquanto o narcisismo levaria em conta também sua satisfação libidinal. Noutras palavras, o

⁴¹ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso – Frente e verso*: entrevista. [Agosto de 1989]. Revista Elle, n. 8, p. 16. Entrevista concedida a Tárik de Souza.

⁴² VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso: “Perdi a ingenuidade, mas não a esperança”*: entrevista. [Maio de 1981]. Revista Ele Ela, n. 145, p. 98. Entrevista concedida a Lúcia Leme.

⁴³ VELOSO, Caetano. *Quem são os canalhas?*: entrevista. [20 de novembro de 1991]. Revista Veja, Páginas Amarelas, p. 08.

narcisismo engloba a presença do egoísmo e a ultrapassa, uma vez que não deixa de considerar a utilidade para o sujeito.

Para Freud, o egoísmo trata-se de um elemento constante e o narcisismo, variável – poderia haver egoísmo sem narcisismo, mas o narcisismo implicaria na presença do egoísmo. O egoísmo como elemento constante poderia estar presente mesmo quando a libido se encontrasse investida em objetos, de modo que seu oposto (o altruísmo) não coincidiria com o investimento libidinoso de objeto, porque não aspiraria à satisfação sexual.

O narcisismo assumido de Caetano Veloso vai além do autoelogio como artista. Ele não se constrange, por exemplo, em falar do próprio corpo. Mas isso não deve ser tomado como algo polêmico, já que o artista faz parte de uma geração em que o corpo tem uma função importante na performance tanto na arte quanto na vida, como bem lembra Silviano Santiago:

Caetano percebeu esse caráter contraditório e sintético que estava sendo apresentado pela arte de Glauber Rocha ou de José Celso Martinez Corrêa, de Hélio Oiticica ou de Rubem Gerchman, e quis que seu corpo, qual peça de escultura, no cotidiano e no palco, assumisse a contradição, se metamorfoseasse na contradição que era falada ou encenada pelos outros artistas mas nunca vivida por eles (SANTIAGO, 2000, p. 158).

Numa entrevista para a edição especial da revista *Trip* sobre o pênis, Caetano Veloso, falando a respeito do livro *Homens*, de Vânia Toledo, um ensaio fotográfico lançado em 1980, no qual o compositor e outros homens famosos apareciam nus, fala sem qualquer constrangimento sobre o próprio membro.

[...] o mundo era ainda um tanto menos careta do que veio a ficar. Não tive nem vergonha nem excitação com a ideia da foto. Achei natural. Fiquei anos sem ver essa fotografia. Quando a revi, gostei. Eu era muito mais bonito e muito melhor quando tinha aquela idade. A única coisa que me incomodava em minha figura era ser magro demais. Mas isso realçava meu pau, fazia parecer que ele era grande. Anos depois, bem menos magro e muito assustado, quando as atrizes de *Bacantes* do Oficina tiraram minha roupa diante do público, um jornalista, que sempre pareceu ter uma fixação em mim, escreveu que meu pau era pequeno. Não com essas palavras, mas usando uma metáfora de espada e faquinha, sei lá. Quando o pau da gente cresce, como os peitos das meninas, entre os 13 e os 14 anos, a gente até se assusta com a mudança. Eu era magérrimo e parecia uma criança aos 14 anos, mas meu pau virou um pau de adulto e me parecia enorme. Depois houve quem achasse que era grande. E eu, tendo visto então muito poucos paus, acreditava. Depois aprendi que não era bem assim. No livro de Simone de Beauvoir sobre a velhice está escrito que pênis diminuem de tamanho com a idade. Foi uma informação importante. O que eu gosto na foto de Vânia é que meu corpo está harmônico. O pau, em parte escondido pela coxa, tem uma relação equilibrada com o resto (VELOSO⁴⁴, 2012).

⁴⁴ VELOSO, Caetano. *Libertários*. Edição Especial: Pênis – o tamanho do tabu: entrevista. [Agosto de 2012]. Revista Trip, n. 214, p. 72.

A foto, de página inteira, reproduzida pela revista (Figura 6), na verdade não é a que foi publicada no livro de Vânia (Figura 6), embora faça parte da mesma série. É curioso que o compositor tenha permitido o uso da foto, quando se sabe que celebridades, em se tratando de imagens como essas, proíbem ou processam os meios de comunicação que as divulgam. O caso da apresentadora Xuxa Meneghel é um exemplo.

Em outubro de 2010, Xuxa entrou com um pedido na justiça do Rio de Janeiro solicitando ao buscador de pesquisas Google a retirada da internet de todos os tipos de imagens (fotos e vídeos) em que ela aparece nua, como as da revista Playboy e Ele Ela (década de 1980), dos filmes *Amor*, *Estranho Amor* (1979) e *Fuscão Preto* (1983).



Figura 6: A imagem que não entrou no livro *Homens* e só foi publicada 34 anos depois; e a escolhida para o livro

Quanto à matéria da Trip, é intrigante também que outras personalidades, como Ney Matogrosso, Roberto de Carvalho, Fábio Jr., que aparecem no livro (alguns seminus ou de costas) nas fotos selecionados para a reportagem não tenham se pronunciado sobre o assunto – ou se o fizeram, suas falas não foram aproveitadas.

Caetano não só fala sobre o livro, mas entra em detalhes sobre a própria anatomia, sem qualquer pudor. Isso talvez se explique pelo fato de que o compositor – excluindo-se Ney Matogrosso – é o único fotografado que faz parte de uma geração na qual o uso do corpo tinha também uma função política. “Todas as fotografias do corpo são potencialmente políticas, na medida em que são usadas para controlar opiniões ou influenciar ações” (EWING, 1996, p. 324).

Se o termo narcisismo, como especifica o dicionário, refere-se ao amor de uma pessoa a si mesma; uma autoadoração; um interesse exagerado e doentio do indivíduo voltado para ele mesmo, é impossível tocar no tema sem descambiar para outro: a vaidade. No caso de

Caetano Veloso, a vaidade – entendida aqui como o desejo de atrair a admiração das outras pessoas – mostra-se clara até quando ele a renega. Na verdade, é uma incógnita se ele realmente a renega ou a assume com uma dose de ironia.

Para ser sincero, não sou muito (vaidoso). Sem vaidade alguma, não exerceria nem a profissão que exerço. Sempre ouvi reclamações de minha mãe, porque não me arrumava, não cortava o cabelo, nem usava boas roupas. Paulinha (Lavigne) também reclama. Queria ter quase um uniforme, para não precisar pensar. Também, sempre me considerei naturalmente elegante. Isso é de família. Veja a Bethânia, por exemplo. Ela é elegantíssima. Minha mãe, meu pai. Ele sempre foi de postura e de roupas elegantes. Somos gente pobre, do interior da Bahia, mas é assim. A minha elegância é aristocrática demais. Não me preocupo se aquilo é bom, se está certo para a ocasião, porque sempre acho que o que eu botar vai ficar enobrecido por mim (rindo muito). Esse é o jeito de ser da minha gente (VELOSO⁴⁵, 1996).

Se por um lado o artista ironiza a própria vaidade quando se refere a ela em termos estéticos, quando o assunto é vaidade intelectual, ele não é tão modesto, já que, “a modéstia é a vaidade escondida atrás da porta”, como disse o poeta Mário Quintana. Caetano a justifica (a vaidade) de forma, digamos, um tanto original, afirmando que é um traço inerente a algumas profissões, incluindo a dele.

Acho que pessoas que fazem quadros, canções, livros ou filmes desejam, desde crianças, o elogio daqueles a quem respeitam. Às vezes a imagem dos possíveis respeitáveis vai para longe do cotidiano: para o futuro, para eternidade, para Deus. Mas o mecanismo é o mesmo. Nem sempre as demonstrações de admiração nos fazem feliz. Mas eu não gosto de desprezar quem gosta do que faço, seja em nome do futuro ou de Deus. Vaidade? Sim, claro, todo esse processo pode ser definido como vaidade. Mas será que as pessoas entendem isso quando ouvem a palavra?! (VELOSO⁴⁶, 2009)

O artista não só assume a própria vaidade, como a considera algo que o acompanha desde a infância. Coincidência ou não, o narcisismo está presente no indivíduo desde a infância e, de acordo com a psicanálise, relaciona-se com a vaidade, entretanto, em alguns adultos verifica-se que houve uma falha no processo infantil, pois apresenta um desejo de retorno e permanência em atividades (prazerosas) que outrora deveria ter sido abandonado. “O mito Caetano Veloso é mais ou menos independente da minha vontade, não é totalmente independente, não. Senão, não aconteceria. Tudo isso traduz um sonho de infância, de adolescência, uma tendência, uma vocação para, pelo menos, ser famoso” (VELOSO⁴⁷, 1983).

⁴⁵ VELOSO, Caetano. *Caetano e Paula na intimidade de sua casa. A intimidade de Caetano e Paula – O casal abre sua casa na Bahia*: entrevista. [16 de agosto de 1996]. Revista Caras, ano III, n. 33.

⁴⁶ VELOSO, Caetano. *Gosto de ser ‘a velha dama indigna’*: entrevista. [2009] . Revista UP!, ano III, n. 18, p. 81.

⁴⁷ VELOSO, Caetano. *Entrevista a Geneton Moraes Neto*. [1983]. Caderno de Confissões Brasileiras, p. 52;

O mito (ou não) de Caetano Veloso como artista narcisista pode começar a receber a atenção da mídia – mais precisamente da crítica musical – quando o compositor lançou o disco *Araçá Azul* (Philips, 1973), um espelho refletindo a barriga de Caetano Veloso e o umbigo em primeiro plano.

Sempre eles falam que eu estou olhando para o meu próprio umbigo. Isso vem desde o *Araçá Azul*, há oito anos que falam do tal umbigo. Eu achei o Tárik (de Souza) fino. Ele usou uma frase do Sílvio Lancelotti – como é que alguém cita Sílvio Lancelotti, que vergonha pro Tárik –, mas ele não citou o negócio do umbigo, ele citou autocontemplativo, não sei que, que é burrice (VELOSO⁴⁸, 1981)

O narcisismo de Caetano torna-se ainda mais acentuado como assunto para matérias/críticas musicais a partir do lançamento do LP *Muito – Dentro da Estrela Azulada* (Philips, 1978), por conta de um dos versos da canção *Sampa*, uma das faixas do disco. Na letra da canção, o compositor, referindo-se ao estranhamento dele quando chegou a São Paulo, diz “[...] é que Narciso acha feio o que não espelho”. É fácil chegar a essa conclusão, ao levar em conta que este tema nas entrevistas dele só começa a aparecer no final da década de 1970 e início da década de 1980.

O mito de Narciso também aparece em outra letra de música do compositor: *Santa Clara, Padroeira da Televisão* (*Circuladô*, PolyGram, 1992). “[...] Possa o vídeo ser o lago onde narciso/Seja um deus que saberá também/Ressuscitar [...]”. Aqui, o compositor faz uma analogia entre a televisão (lago onde Narciso se afoga) e o artista (Narciso), mas tendo a televisão como a eternização do artista como mito. Provavelmente, uma referência a si mesmo.

1.4. Sexualidade, amor e amizade

Já vai longe o tempo em que para conhecer a vida íntima de pessoas públicas era preciso ler suas biografias (autorizadas ou não). Hoje, o espaço dos heróis – sejam eles pré-fabricados ou não – foi ocupado pelas celebridades. A virtude foi substituída pela superexposição nos meios de comunicação de massa como valor supremo. “O interesse público é reduzido à curiosidade sobre as vidas privadas de figuras públicas e a arte da vida pública é reduzida à exposição pública das questões privadas e a confissões de sentimentos privados” (BAUMAN, 2001, p. 46).

⁴⁸ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso: “Perdi a ingenuidade, mas não a esperança”*: entrevista. [Maio de 1981]. Revista Ele Ela, n. 145, p. 98. Entrevista concedida a Lúcia Leme.

Como lembra Pena (2002), no caso das celebridades, “as imagens são pré-concebidas. As estórias já foram contadas. E a encenação continua até mesmo após a morte (Elvis não morreu)”, transformando-os em sobre-humanos. Eles continuam existindo como personagens no mundo imaginário, nas revistas, jornais, rádios ou programas de TV, que reproduzem suas músicas, repetem novelas e filmes de que fizeram parte e, assim, esses célebres revivem seus atos nos meios de comunicação de massa e no imaginário das pessoas.

Como toda cultura produz algo, a de massa produz seus heróis, compondo o que é belo, sagrado e único, para construir celebridades que se tornam galãs, ídolos e campeões formados pela mídia. Esses “deuses” criados e sustentados pelo imaginário ditam, entre outras coisas, normas de consumo e servem de sonhos, modelos para vida.

“No encontro do ímpeto do imaginário para o real e do real para o imaginário, situam-se as vedetes da grande imprensa, os ‘olimpianos’ modernos” (MORIN, 1997, p. 105). Muitas vezes, também, esses “deuses” fazem ecoar seus pontos de vista, outras vezes surpreendem a audiência com revelações nada “digeríveis” e noutras falando bobagens que, sem querer, revelam preconceitos, falta de discernimento ou de inteligência, ajudando a “arranhar” a própria imagem pública.

Essas celebridades, segundo Morin, se igualam aos olimpianos (uma referência do pensador francês aos “deuses do Olimpo”), porque elevam suas vidas a um nível de estrelismo e passam a ser idolatradas como divindades. Esses olimpianos criam um mundo de sonhos e fantasias no resto da humanidade e levam uma vida dupla (meio real, meio fantástica), unindo sua beleza real as suas representações, passando a serem modelos de uma vida perfeita.

“A imprensa de massa, ao mesmo tempo investe os olimpianos no papel mitológico, mergulha em suas vidas privadas a fim de extrair delas a substância humana que permite a identificação” (Ibidem, p. 107). As celebridades (ou olimpianos) criam um mundo de sonhos e fantasias no “resto da humanidade”. São artistas, atletas, playboys, líderes de opinião, “deuses do Olimpo”, que se destacam, transformando-se em modelos de representações. O famoso seria aquele que possui um equilíbrio entre beleza, heroísmo, sucesso financeiro e carisma.

Não é raro em qualquer entrevista de Caetano Veloso à imprensa o leitor se surpreender com explanações do compositor sobre os mais variados assuntos. As entrevistas coletivas para lançamentos de disco, por exemplo, não se resumem a perguntas sobre as novas canções, as letras, os arranjos etc. É como se a opinião dele, para a imprensa, assumisse uma importância ímpar para a inteligência brasileira.

E o compositor não se poupa: fala sobre tudo, abertamente, sem qualquer constrangimento; e algumas vezes com uma visão particular e original, sem se limitar a repetir ideias ou conceitos. Ao ser perguntado, em 1989, se não achava estranho, depois de mais de 20 anos de carreira, continuar sendo uma espécie de esfinge para parte da inteligência brasileira, o artista respondeu:

Eu acho que a minha curiosidade intelectual provoca polêmicas, mesmo em terrenos em que elas não deveriam existir. Talvez minha excitação mental tenha a ver com isso. Além disso, muita gente me acha cerebral e pensa que eu não faria um nó sem dar um ponto. Mas eu só me julgo excessivamente cerebral quando não consigo dormir porque não quero e nem posso parar de pensar. Pensar é bom e não é antagônico ao sentimento. A clareza é muito excitante e a curiosidade científica é bastante sexual. Sempre soube disso, desde menino. Não precisei ler Freud para saber disso. Eu já sentia que a curiosidade intelectual é muito sexual (VELOSO⁴⁹, 1989)

No depoimento acima Caetano Veloso provavelmente deve estar se referindo ao texto “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância”, escrito em 1910 por Freud. Trata-se de uma minuciosa investigação psicanalítica de caráter enigmático, sobre a vida e a obra do gênio renascentista italiano. Neste texto, Freud, além de outras coisas, se pergunta como explicar as vacilações entre a arte e a ciência no decorrer da vida de Leonardo, procurando entender a peculiaridade da vida afetiva e sexual no que diz respeito à dupla natureza de artista e pesquisador dele.

Freud salienta a questão da pulsão escópica relativa ao desejo de Leonardo da Vinci de ver a nudez da mãe, originando o impulso de saber. A teoria dele é que a intensa curiosidade do gênio italiano estaria ligada aos primeiros anos de vida, período em que esteve sob os cuidados apenas da genitora. A pulsão escópica e o desejo de saber de Leonardo, diz Freud, foram impressões em que sua tendência para a curiosidade sexual foi sublimada na sua busca do saber voltada tanto para as artes como para as ciências.

Neste estudo, é destacada a vinculação da curiosidade sexual à curiosidade intelectual, como bem lembra Caetano Veloso; acrescente-se, também, que, para Freud, o que impulsiona o desenvolvimento intelectual é o sexual. “O instinto sexual presta-se bem a isso, já que é dotado de uma capacidade de sublimação: isto é, tem a capacidade de substituir seu objeto imediato por outros desprovidos de caráter sexual e que possam ser mais altamente valorizados” (FREUD, 1997, p. 27).

⁴⁹ VELOSO, Caetano. *O enigma de Caetano*: entrevista. [28 de junho de 1989]. Revista IstoÉ, ed. 103, Páginas vermelhas, p. 6. Entrevista concedida a Isa Cambará.

Freud, no mesmo texto, diz que o impulso de saber pode ter três caminhos distintos: a inibição neurótica, em que a curiosidade intelectual poderá ficar limitada; o desenvolvimento intelectual como forte o suficiente para resistir ao recalque sexual que o domina, assim a pesquisa torna-se uma atividade sexual, substituindo-a, posteriormente, e visando ir de encontro ao prazer das primeiras investigações; e o terceiro caminho, o impulso de saber, fugiria à inibição do pensamento neurótico, a atividade sexual é recalcada e consequentemente substituída pela pesquisa.

As recorrências a Sigmund Freud nas entrevistas de Caetano não são incomuns; também estão em letras de canções desde antes mesmo de conhecer o pensamento do pai da psicanálise. É o caso de *Pecado Original*, composta para a trilha sonora do filme *A dama do Lotação* (1978), de Neville de Almeida, inspirado na obra de Nélson Rodrigues. No verso final, Caetano diz “[...] Mas a gente nunca sabe mesmo/ o que é que quer uma mulher”, que levou Nelson Rodrigues a ligar para o compositor na época e dizer: “Você há de brilhar como o Sol até o fim dos tempos” (VELOSO⁵⁰, 2010), elogio feito pela beleza da letra. O compositor, em um depoimento no evento “Freud, Literatura e Canção”⁵¹, em São Paulo, disse que, na época, contou sobre o telefonema de Nélson ao seu psicanalista, Rubens Molina, que ponderou: “É, você botou a frase do Freud na sua música”.

Sob risos da plateia, o compositor arrematou: “Eu não sabia que era de Freud. Ou talvez soubesse de alguma maneira, mas não conscientemente. Não sabia que Freud era quem tinha dito essa obviedade sobre as mulheres” (VELOSO⁵², 2010).

Caetano pode não se furtar a falar sobre tudo que a imprensa pergunta, mas se mostra incomodado com a forma como é abordado sobre certos assuntos e, mesmo procurando ser claro e franco nas respostas, sabe o peso que elas têm.

Não me lembro de qualquer invasão na minha vida privada que tenha me incomodado, mas sou contra essa moda de a imprensa explorar intimidades sexuais das pessoas, sobretudo porque eu acho que isso tem levado a um afastamento da verdade. *Ao contrário de ser revelador, termina criando mentiras e mais meios para as pessoas mentirem*. Acho muito desagradável e desinteressante. Era legal, como quando Leila Diniz deu aquelas primeiras entrevistas ao Pasquim contando tudo. Parecia que as pessoas estavam deixando de ser hipócritas sexualmente. Isso eu gosto. Por outro lado, acho estranho como o tema da homossexualidade é

⁵⁰ VELOSO, Caetano. *Sigmund Freud em letra e música*: entrevista. [1º de abril de 2010]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 04. Entrevista concedida a Raquel Coser.

⁵¹ Aula-show para anunciar o lançamento dos três primeiros volumes das *Obras Completas* de Freud, traduzidas direto do alemão por Paulo César de Souza

⁵² VELOSO, Caetano. *Sigmund Freud em letra e música*: entrevista. [1º de abril de 2010]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 04. Entrevista concedida a Raquel Coser.

apavorante. Minha tendência natural é ser contra a hipocrisia (VELOSO⁵³, 1994 – grifo nosso).

Aqui, Caetano levanta uma questão intrigante sobre o interesse na sexualidade das celebridades por parte da mídia. Quando a imprensa faz isso, ela muitas vezes obriga quem não quer falar sobre o assunto a mentir; e o que deveria ser revelador para pessoas, termina se transformando em inverdades.

Com Caetano, independentemente do tema da entrevista, muitas vezes, a conversa termina descambando para assuntos como sexo, sexualidade, amor, amizade e Caetano sempre faz questão de expor seus pontos de vista, ajudando a construir uma imagem de artista que não admite hipocrisias. Parece ter a exata dimensão do peso das suas ideias. “Eu gosto de dizer coisas estranhas. Sinto prazer em que pareçam estranhas. Mas são coisas que precisam ser ditas” (VELOSO⁵⁴, 1982).

A questão da ambiguidade sexual do compositor vez por outra termina entrando nas pautas dos jornalistas. Uma das primeiras vezes em que isso aconteceu foi em 1979, numa extensa entrevista para a revista masculina Playboy. Indagado se admitia alguma vez ter tido ou pudesse vir a ter experiências homossexuais, Caetano afirmou:

Eu admito que todo mundo possa ter. Mas não levo vida homossexual, não. Minha vida é heterossexual e monogâmica, essa é a base da minha vida sexual. Se bem que eu não deveria estar falando disso assim... publicamente, porque há pessoas que ou precisariam mentir ou se expor a injustiças, enquanto eu posso estar aqui falando, com tranquilidade, porque para mim é fácil dizer: não, eu vivo com minha mulher, a minha vida sexual é essa mesmo (VELOSO⁵⁵, 1979).

Para os teóricos pós-modernos, cada sujeito passa a ser contemplado a partir das diferenças que possui, deixando de ter uma identidade única e fixa para se ter uma identidade por gênero, outra por etnia, outra por classe etc., em que todas essas interagem mutuamente, e em determinados momentos, aquela que estiver mais fortalecida sobressai. (HALL, 2006, p. 12). A expressão identidade sexual, portanto, só fará sentido se for entendida como polimorfa, fragmentada, fluida, múltipla, contraditória e em constantes modificações e negociações sendo capaz de articular desejos e prazeres, estando inserida em um processo de negociação social, política e histórica (SILVA JR, 2010).

⁵³ VELOSO, Caetano. *A crítica de Caetano – queixas, desconfianças, erros e méritos da imprensa, em entrevista exclusiva*: entrevista. [Dezembro de 1994]. Revista Imprensa, Editora Três, ano VIII, p. 23. Entrevista concedida a Alceu Nader e Adriana Morais.

⁵⁴ VELOSO, Caetano. *O verbo caetanear*: entrevista. [24 de março de 1982]. Revista IstoÉ, n. 274, p. 48. Entrevista concedida a Renato L.

⁵⁵ VELOSO, Caetano. *Playboy Entrevista Caetano Veloso*: entrevista. [Agosto de 1979]. Revista Playboy, Editora Abril, n. 49, p. 48.

Nenhuma identidade sexual é automática, autêntica, facilmente assumida; nenhuma identidade sexual existe sem negociação ou construção. Para Britzman (1996, p. 74), “toda identidade sexual é um constructo instável, mutável e volátil, uma relação social contraditória e não finalizada”. Ainda segundo o mesmo autor, a identidade sexual, como uma relação social no interior do eu e como uma relação social entre os “outros” indivíduos, está sendo constantemente rearranjada, desestabilizada e desfeita pela complexidade da experiência vivida, pela cultura popular, pelo conhecimento escolar e pelas múltiplas e mutáveis histórias demarcadores sociais como gênero, raça, geração, nacionalidade, aparência física e estilo popular.

Quanto a Caetano Veloso, não se trata aqui de investigar ou não uma suposta homossexualidade – ou comprovar a heterossexualidade – do artista, mas que na forma como ele aborda essa questão há um diálogo com esses teóricos. E, mais ainda: mostrar o impacto de suas declarações sobre o tema na construção da imagem pública dele. Dois anos depois da entrevista à Playboy, num depoimento para outra revista masculina, a Ele Ela – note-se que as primeiras declarações dele sobre o assunto são concedidas exatamente para revistas masculinas –, Caetano aprofunda suas opiniões e ele mesmo faz a pergunta (e responde) que a repórter, segundo ele, não teve coragem de fazer:

[...] Agora, a homossexualidade não tem mistério. Todo mundo tem, todo mundo é homossexual, eu acredito nisso. Ou você conhece a sua ou você é levado, por circunstâncias, a levar contato com ela. Por exemplo, a presença do feminino na minha formação me fez sempre pensar nisso. Agora, a única coisa que posso lhe assegurar é que se eu for para a cama com um homem, levarei toda a minha pureza pra lá. Não é tabu pra mim, não. É, sim, uma barra social pesada. Conheço a barra do homossexual porque, em alguns casos, me confundem com um homossexual, e conheço a presença social, moral, psicológica, religiosa. Agora, não tenho nenhum preconceito, nem é tabu para mim. E vou responder, agora, a pergunta que você não faria: se eu sou homossexual. Claro que não! Quem é homossexual é alguém que tem uma vida homossexual, quer dizer, cuja vida sexual se dá basicamente com pessoas do mesmo sexo. A minha vida sexual é uma vida heterosexual e monogâmica. Eu sou casado e vivo casado. Minha vida real é esta (VELOSO⁵⁶, 1981).

Para Hall (2006, p. 12), a ideia do sujeito do Iluminismo – tido como dono de uma identidade fixa e estável – teve fim com a pós-modernidade, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas e fragmentadas. O surgimento da globalização fez com que se começasse a contestar as identidades fechadas e centradas e produziu uma variedade de

⁵⁶ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso: “Perdi a ingenuidade, mas não a esperança”*: entrevista. [Maio de 1981]. Revista Ele Ela, n. 145, p. 97. Entrevista concedida a Lúcia Leme.

possibilidades e novas posições de identificação mais plurais e diversas contra a ideia de identidades fixas, unificadas e trans-históricas.

Parece elucidativo citar a ideia de “identidade palimpsesto” trabalhada por Bauman (1998, p. 36), para quem a construção da identidade é marcada por uma série de novos começos que podem ser facilmente rearranjados e construídos uns sobre os outros. Ao recorrer ao palimpsesto – manuscrito em pergaminho reaproveitado no qual apagava-se o que fora escrito para escrever por cima, sendo que a última deixava aparecer resquícios dos elementos da anterior –, Bauman aponta para o fato de as identidades pessoais contemporâneas serem passageiras e sobrepostas umas às outras.

O problema da identidade resulta principalmente da dificuldade de se manter fiel a qualquer identidade por muito tempo, da virtual impossibilidade de achar uma forma de expressão da identidade que tenha boa probabilidade de reconhecimento vitalício, e a resultante necessidade de não adotar nenhuma identidade com excessiva firmeza, a fim de poder abandoná-la de uma hora para outra, se for preciso (BAUMAN, 1998, p. 155).

Quando Caetano revela numa entrevista: “Sou um ser indefinido. Já disse isso ao meu analista e ele achou legal” (VELOSO⁵⁷, 1972), na verdade, ele está assumindo essa identidade fragmentada e contraditória do homem contemporâneo. Já na década de 1990, mesmo tentando negar, Caetano Veloso termina assumindo-se um sujeito pós-moderno: “[...] mesmo intelectualmente, esta visão pós-moderna não me excita tanto. Talvez porque eu seja, naturalmente, já assim meio pós-moderno” (VELOSO⁵⁸, 1990).

De acordo com Bauman, na época em que vivemos, líquido-moderna, em que o indivíduo flutua livremente e que é o herói popular, ‘estar fixo’, ou seja, ‘identificado’ de maneira inflexível e sem alternativa, é cada vez mais desagradável (BAUMAN, 2013, p. 35). Noutras palavras, o sociólogo polonês quer dizer que não se busca hoje assumir uma única identidade, mas várias. Dizer, por exemplo, que se é assim ou assado é uma atitude perigosa, porque “o sólido corre o risco de desmanchar-se” (*Ibidem*).

Nos tempos atuais não se sabe mais o que realmente quer dizer “eu sou eu”. Na modernidade líquida, deve-se estar em constante movimento, pronto para trocar rapidamente falas, roupas e gestos que se utiliza para se representar de acordo o que o momento exige, mesmo se sentindo à deriva numa modernidade cada vez mais líquida. “[...] no admirável

⁵⁷ In: FONSECA, 1993, p. 32. Entrevista publicada originalmente no jornal City News, em 1972.

⁵⁸ In: LUCCHESI, Ivo; DIEGEZ, Gilda Korff. *Caetano. Por que não? – Uma viagem entre a aurora e a sombra*. Rio de Janeiro: Editora Leviatã, 1993, p. 336. Entrevista publicada originalmente no Jornal Zero Hora, em 06 julho de 1990.

mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam” (Ibidem, p. 33). Para o autor, as identidades hoje possuem livre curso, e cabe a cada indivíduo capturá-las em pleno voo, utilizando os próprios recursos e ferramentas.

As trocas rápidas de falas – permitindo-se a contradição entre elas –, de roupas e gestos de que fala Bauman dialogam com as performances de Caetano nas aparições públicas (entrevistas para TV, shows etc.), algo que se vê em poucos artistas contemporâneos do compositor. O anseio por identidade nasce, segundo Bauman (Ibidem, p. 35) da necessidade de segurança, que é um sentimento ambíguo. Mesmo parecendo estimulante a curto prazo, pleno de promessas e premonições vagas de uma experiência ainda não vivenciada, flutuar sem apoio num espaço pouco definido, num lugar teimosamente, perturbadoramente, “nem-um-nem-outro”, transforma-se a longo prazo numa condição enervante e produtora de ansiedade .

A composição da identidade é comparada por Bauman à montagem de um quebra-cabeça, ressaltando, no entanto, que, ao contrário do jogo, “que vem completo em uma caixa”, o quebra-cabeça biográfico é incompleto e faltam várias peças. A globalização – que facilitou ainda mais o acesso a informações, a textos os mais variados, à espetacularização e à polemização dos assuntos na mídia de maneira quase que instantânea – fez o indivíduo muitas vezes se sentir “obrigado” – ainda que inconsciente – a pertencer a algum lugar, a se sentir participante dessas tantas comunidades.

Esse processo é o que Bauman designa como identidades guarda-roupa; e Stuart Hall, de fragmentação do indivíduo. Essas identidades, no entanto, não podem ser compreendidas fora da instância simbólica, o “lugar” onde vão produzir sentidos. Quanto às construções das identidades sexuais, assim como as atitudes em relação ao corpo e à sexualidade, elas só podem ser entendidas, segundo Weeks (2007), em um contexto específico, no qual as condições históricas dão origem à importância atribuída à sexualidade em um momento particular em que as relações de poder estabelecem o que vem a ser considerado como comportamentos normais ou anormais, aceitável ou inaceitável, que são sustentados por uma variedade de linguagens que norteiam as questões ligadas à sexualidade de tal modo a ditar como elas devem ser e o que podem fazer. Assim, a homossexualidade pode ser entendida apenas como uma variação da sexualidade:

A homossexualidade é uma possibilidade, é uma nuance da sexualidade. A sexualidade na espécie humana é uma questão que realmente decolou da reprodução.

Então, a partir daí, todo o resto é conversa fiada. E essa ideia de que o homossexual é um ser imaturo, que não chegou lá, não é verdade, necessariamente. Porque nem sempre os homossexuais são pessoas que não conseguem a heterossexualidade. Um número muito grande de homossexuais são heterossexuais que querem mais. Ou que querem uma outra coisa, que têm uma excitação sexual em outra direção também, e que se dedicam a ela. Mas, também, é muito difícil você ficar transando com mulher e transando com homem. Porque isso é uma coisa que dificulta a economia de relações de sua vida (VELOSO⁵⁹, 1980).

O sujeito pós-moderno por meio de diferentes arranjos se torna capaz de estabelecer, ainda segundo Weeks, relações amorosas que desprezam a materialidade real, as dimensões de tempo e espaço, de gênero, de sexualidade nas quais pode assumir identidades múltiplas em que o anonimato e a troca de identidades são frequentemente utilizados. E é isso também que Caetano Veloso parece querer dizer. Se nas letras das canções isso aparece de forma hermética ou cifrada, causando estranheza aos ouvintes desatentos, nas declarações do compositor elas são claras.

Para Louro (2009), essas transformações afetam as formas de viver e de construir identidades de gênero e sexuais, levando em consideração que a sexualidade não é apenas uma questão pessoal, mas se insere dentro de uma questão social e política, sendo construída, ao longo da vida, de muitos modos, atravessados pela dinâmica social vigente e por outros sujeitos.

No mundo moderno, o lugar da identidade sexual é um conceito fundamental, na medida em que oferece uma localização social e até mesmo de comprometimento político para os sujeitos (WEEKS, 2007). Dessa forma, a afirmativa “eu sou heterosexual” quase nunca é pronunciada devido à ideia de que tal premissa é um pressuposto de “normalidade”, já afirmar “eu sou gay” é assumir uma posição específica em relação aos códigos sociais dominantes.

Como não aceita conceitos, mas sente-se obrigado a se posicionar, Caetano Veloso vai classificar sua condição como “equivocidade sexual”: “O mito da equivocidade sexual é uma coisa que me acompanha sempre” (VELOSO⁶⁰, 1984). Mas se depoimentos como os mostrados até aqui servirem para chegar à conclusão de uma possível bissexualidade do artista, ele mesmo a desfaz, demonstrando completa rejeição por essa condição:

Acho muito difícil que alguém seja um bisexual equilibrado. Eu acho que a pessoa tem mesmo uma atração mais forte para um lado ou para o outro, e termina tendo

⁵⁹ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso – o que é que o baiano tem*: entrevista. [1980]. Revista Nova, p. 96. Entrevista concedida a Ana Maria Abreu.

⁶⁰ In: LUCCHESI, Ivo; DIEGEZ, Gilda Korff. *Caetano. Por que não? – Uma viagem entre a aurora e a sombra*. Rio de Janeiro: Editora Leviatã, 1993, p. 336. Entrevista publicada originalmente no Jornal Folha de S. Paulo, em 08 de maio de 1984.

uma dedicação mais efetiva para um dos lados. Mesmo que a pessoa seja capaz de um bom desempenho sexual com homens e mulheres, o que é uma coisa bastante frequente. A rigor, todo mundo é capaz de um desempenho sexual com ambos os sexos, quer dizer, hipoteticamente. Na prática, as pessoas se tornam incapazes, às vezes. É um bloqueio, e não apenas um preconceito, é uma sensação física vivida com intensidade. E, também, por que o cara vai querer transar com homem, se, além de ser uma coisa considerada errada, ele não tem vontade? (VELOSO⁶¹, 1981).

Em seu livro de memórias *Verdade Tropical*, lançado em 1997, Caetano Veloso fala de heterossexualidade, homossexualidade e bissexualidade. Perguntado se essas definições tratadas no livro são menos importantes, ele, depois de afirmar que pode ser que sim e também pode haver um grande retrocesso, já que existem muitos movimentos religiosos que apontam na direção oposta, complementa: “Mas, no Ocidente moderno, houve uma ampliação do entendimento da sexualidade. Somos sexuais, e não heterossexuais ou homossexuais. (VELOSO⁶², 2009).

Já que se tocou em *Verdade Tropical*, uma passagem do livro é bem elucidativa para demonstrar o desprendimento dele ao falar desse “mito da equivocidade sexual” que o acompanha. A passagem se refere à década de 1960, no começo da amizade dele com Chico Buarque e Toquinho:

[...] Chico, com seus lindos olhos verdes que fixavam-se em nós com uma dureza diabólica, era dono de um humor mais sádico do que o de Capinan. Nessa época, sua beleza era extraordinária, mas, entre angelical e demoníaca, quase divina em todo caso, não me parecia sexualmente atraente, ao contrário da de Toquinho, cujos braços e pernas de matéria compacta e pele morena homogênea faziam surgir de vez em quando em minha mente uma alegre e vaga promessa homoerótica, o que me levou a brincar de chamá-lo, sem que isso causasse constrangimento, “meu noivo”. Na verdade, as meninas eram o tema mais frequente das nossas conversas. Chico fazia ciúmes de suas namoradas comigo e por vezes chegava a dizer a Dedé (então namorada de Caetano), no Rio, que eu as assediava (VELOSO, 1997, p. 140).

As revelações das “vagas promessas homoeróticas” de Caetano por Toquinho, que pela forma como são narradas não têm nada a ver com homossexualismo, podem ser explicadas pelo escritor e ensaísta norte-americano Gore Vidal, para quem na realidade não existe isso que se chamaría uma pessoa homossexual, assim como não existe isso que se chamaría uma pessoa heterosexual. “As palavras são adjetivos que descrevem atos sexuais, não pessoas. Esses atos sexuais são perfeitamente naturais; se não fossem, ninguém os executaria” (VIDAL, 1987, p. 244).

Na década de 1970, foram principalmente as roupas e o comportamento que levaram a mídia a por em dúvida a heterossexualidade do artista. Tamancos holandeses, bata de baiana,

⁶¹ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso – o que é que o baiano tem*: entrevista. [Julho de 1981]. Revista Nova, p. 96.

⁶² VELOSO, Caetano. *TRANSCAETANO*: entrevista. [Maio de 2009]. Revista TPM, ano 8, n. 87, p. 21. Entrevista concedida a Fernando Luna e Nina Lemos.

blusa em lastex, calça de odalisca e batom vermelho – roupas e acessórios nada convencionais para um cantor popular – alimentaram esse estigma (Figuras 7). Em 1974, a imprensa já registrava o estranhamento que causava o figurino de Caetano nos shows:

[...] A inquietação aumentou quando as luzes se acenderam. Vestido com uniforme completo do Esporte Clube Bahia (time mais popular do Estado), brinco prateado numa orelha, pulseira e fitas nos tornozelos e lábios suavemente pintados, Caetano causava risos, assobios e um reboliço geral na plateia. [...] Durante toda sequência do espetáculo, manteve-se discreto, fechado em si mesmo, em contraste com a sua curiosa vestimenta [...] (VEJA⁶³, 1974)

Claro que nessa época outras artistas, tanto fora do Brasil como aqui, recorriam a um figurino que sugeria androginia. Era a época do chamado *Glam Rock* (ou *Glitter Rock*), que tinha em artistas como David Bowie um dos seus principais representantes. No Brasil, esse segmento do rock era representado por Edy Star e a banda Secos & Molhados. Acontece que esses artistas, ao contrário de Caetano, não pegavam roupas prontas do vestuário feminino para se apresentarem. Eles usavam roupas que sugeriam feminilidade e que eram confeccionadas exclusivamente para eles.

Leve-se em conta, ainda, a performance do artista no palco e nos programas de auditório, que não abdicava de uma postura essencialmente *camp*⁶⁴, mesmo consciente do estranhamento que isso causava às plateias. Em 1981, Caetano relembrhou uma aparição que fez de bustiê no Festival da Globo, em São Paulo: “[...] no fundo, eu sabia que aquilo causaria estranheza. Sinto um certo prazer em ser assim, exótico. Porque também afirma minha diferença. Não atendo obrigação de ser igual aos outros (VELOSO⁶⁵, 1981).

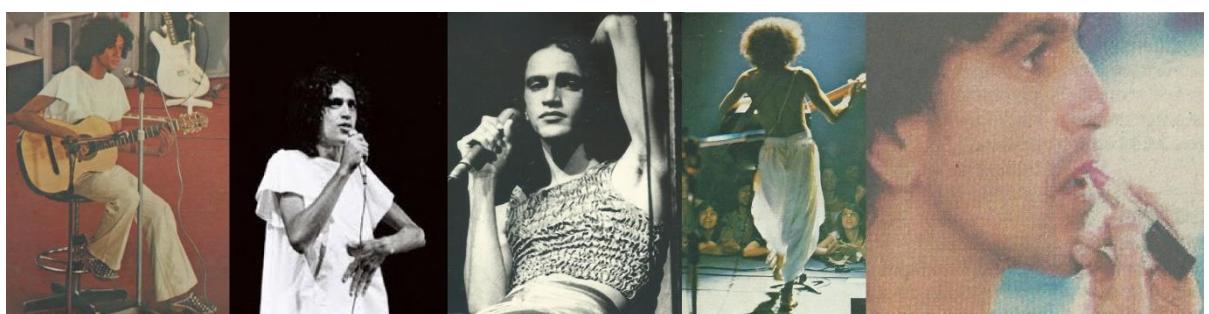


Figura 7: Tamancos holandeses, bata de baiana, blusa em lastex, calça de odalisca e batom: as várias fases de Caetano

⁶³ *Duplo sentido*: crítica de show. [13 de fevereiro de 1974]. Revista Veja, n. 284, p. 86. Matéria não assinada.

⁶⁴ O termo é utilizado aqui como um dos sentidos que Susan Sontag atribui a ele. “Como gosto pessoal, o Camp responde em particular ao marcadamente atenuado e ao fortemente exagerado. O andrógino é seguramente uma das grandes imagens da sensibilidade Camp. [...] Aliado ao gosto Camp pelo andrógino existe algo que parece bastante diferente, mas não é: uma tendência ao exagero das características sexuais e aos maneirismos da personalidade” (SONTAG, 1987, p. 322- 323). “(...) É a predileção pelo exagerado, por aquilo que está “fora”, por coisas que são o que não são”. (SONTAG, 1987, p. 321-322).

⁶⁵ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso: “Perdi a ingenuidade, mas não a esperança”*: entrevista. [Maio de 1981]. Revista Ele Ela, n. 145, p. 97. Entrevista concedida a Lúcia Leme.

No primeiro show no Brasil, em 1972, depois do exílio, Caetano Veloso, a certa altura imitava, com gestos, a cantora Carmen Miranda, chocando a plateia. Essa performance do compositor no palco ilustra bem o uso do corpo do artista como atitude política. Ele se refere a esse acontecimento como uma “ousadia antimachista, reforçando a minha ambiguidade sexual já comentada antes de nossa saída do Brasil” (VELOSO, 1997, p. 462). Vinte e dois depois, no show *Fina Estampa*, Caetano voltou a repetir a mesma performance ao cantar *Rumba Azul*; o gesto foi encarado com naturalidade, mas não só porque os tempos haviam mudado. Foi também porque, dessa segunda vez, a roupa extravagante foi substituída por um terno.

Principalmente da década de 1960 a 1990, o artista pode ser considerado uma imagem em processo contínuo de construção, altamente ambígua, polissêmica, volátil, efêmera, transitória e em sintonia com os valores contemporâneos, sobretudo no que diz respeito às metamorfoses da sua aparência e às características que reforçam o ideário do sujeito contemporâneo. Caetano Veloso percebeu “esse caráter contraditório e sintético e quis que seu corpo, qual peça de escultura, no cotidiano e no palco, assumisse a contradição, se metamorfoseasse na contradição que era falada ou encenada pelos outros artistas, mas nunca vivida por eles” (SANTIAGO⁶⁶, 2000, p. 150).

De acordo com Cauduro e Rahde (2005, p. 202), essas imagens em constante transformação são meios para cambios e metamorfoses das aparências e não instrumentos de fixação de características de individuação. Os autores utilizam como exemplo desse processo de constante mudança as imagens fotográficas de Cindy Sherman, nas quais ela se representa segundo vários estereótipos femininos, sem que sua “verdadeira” personalidade jamais apareça, acrescentam que

[...] os representados estabelecem um entretenimento nas suas próprias representações, como que enfatizando a teatralidade e o artificialismo de suas personagens sociais e o jogo incessante de mudança das aparências. Essa atitude irônica em relação às representações (tudo se resume a um jogo camaleônico entre pseudoverdades) é um aliado importante das minorias e dos marginais sociais, pois permite desafiar a “veracidade” dos estereótipos e preconceitos culturais, pela construção e comunicação de representações divergentes ou contraditórias (CAUDURO e RAHDE, 2005, p. 202).

Retornando à “equivocidade sexual” de Caetano, depois dos depoimentos às revistas masculinas, as declarações dele sobre a própria sexualidade se tornaram comuns nas entrevistas que concedeu posteriormente. Somem-se a isso, a partir de 1982, o hábito do

⁶⁶ Texto escrito em 1972.

compositor de beijar os amigos e músicos da banda dele na boca (Figura 08), substituindo o tradicional aperto de mão como cumprimento entre homens, hábito justificado em depoimentos como:

Na verdade, eu, pessoalmente, acho que deve haver mais carinho entre os homens, mais carícia, os homens se beijarem, se abraçarem, se alisarem. E há muito mais hoje. Nos ambientes que eu frequento, mesmo pessoas que eu nunca vi se beijam e tudo. Agora, a homossexualidade não tem mistério. Todo mundo tem, todo mundo é homossexual, eu acredito nisso. Ou você conhece a sua ou você é levado, por circunstâncias, a travar contato com ela (VELOSO⁶⁷, 1981).

Se nas entrevistas de Caetano Veloso as posturas em relação à sexualidade são bem claras, nas letras das canções elas confundem o ouvinte/leitor. Tome-se, por exemplo, *Ele me deu um beijo na boca* (*Cores, Nomes*, PolyGram, 1982). O próprio título já causa confusão, porque pode se interpretar o beijo não no sentido de um cumprimento, que é o caso aqui, mas no sentido sexual. A música, na verdade, reproduz um diálogo fictício entre ele e Gilberto Gil, explicado por Caetano em no programa impresso do show *Cores Nomes*.

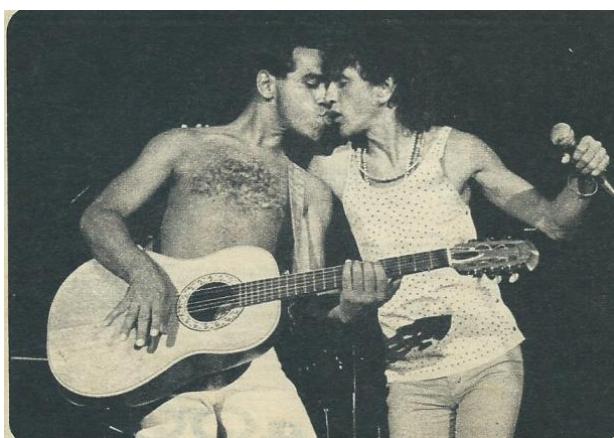


Figura 8: Caetano e o músico Carlos Bolão no show *Cores, Nomes* (1982)
Fonte: Revista Amiga, foto de Ruy Campos

Outro exemplo é a canção *Eu sou neguinha?* (Caetano, PolyGram, 1987), uma alusão à *Eu sou negão* (Gerônimo), hit do carnaval baiano do mesmo ano. Além da letra na qual o compositor desnuda suas dúvidas, a performance durante o show na execução dessa música é também abertamente *camp*. No show, Caetano canta utilizando a camisa de mangas compridas amarrada à cabeça (Figura 9) e o tempo todo a manuseia como se fossem cabelos longos. Quanto às letras das canções, o depoimento de Caetano talvez explique bem essa

⁶⁷ VELOSO, Caetano. *Outras Palavras*: Entrevista. [Maio de 1981]. Revista Ele Ela, p. 45.

postura: “Eu me permito cometer pequenas ousadias, como ser diferente, fazer letras um pouco fora do usual, do esperado” (VELOSO⁶⁸, 1984).



Figura 9: Performance em *Eu sou Neguinha?* no show Caetano, de 1987

A “equivocidade sexual” de Caetano Veloso, além da aproximação com o sexo oposto, implica numa atitude de profundo respeito pelas mulheres. Sempre que se refere ao sexo oposto, o compositor deixa escapar isso, mesmo em entrevistas menos formais. Exemplo disso é a concedida à Playboy, na seção “Seção Playboy 20P”, uma brincadeira da revista na qual o convidado responde, de forma rápida, a vinte perguntas. Vale registrar três delas para mostrar isso:

Pergunta: Você mora no Leblon, é solteiro e faz sucesso entre as mulheres. Qual o melhor *point* do bairro para pegar mulher?

Caetano Veloso - Nunca penso num lugar como sendo bom para pegar mulher. Tenho uma formação oposta à de um cafajeste. Meus encontros são casuais, personalizados, tímidos e têm caráter mútuo.

Pergunta: Qual é a sua PLAYBOY inesquecível? Por quê?

Caetano Veloso - É a PLAYBOY da Alessandra Negrini. Ela é de fato apaixonante naquelas encenações na Lapa. Tudo nela é desejável e a cara dela interessa, convence, se impõe (VELOSO⁶⁹, 2009).

E, em tom irônico, Caetano é muito mais contundente ao revelar qual a bunda mais bonita do Brasil.

⁶⁸ In: LUCCHESI, Ivo; DIEGUEZ, Gilda Korf. *Caetano . Por que não – Uma viagem entre a aurora e a sombra*. Rio de Janeiro: Editora Leviatã, 1993, p. 300. Entrevista publicada originalmente Na Revista Manchete, de 30 de junho de 1984.

⁶⁹ VELOSO, Caetano. *Seção Playboy 20p. Caetano Veloso: entrevista*. [Maio de 2009]. Revista Playboy, p. 174. Entrevista concedida a Jardel Sebba.

Pergunta - Há uma canção no seu novo disco, “A Cor Amarela”, que faz uma ode a uma menina que tem uma bela bunda. Hoje, quem tem a bunda mais bonita do Brasil?

Caetano Veloso - Acho que a bunda mais bonita do Brasil é a do (cantor) Toni Garrido (*Ibidem*)

Ao eleger a bunda do vocalista da banda carioca Cidade Negra – homem e negro e não mulher e loura, que é o que elegeria, por exemplo, um jogador de futebol famoso –, Caetano Veloso, ao mesmo tempo em que suscita dúvidas na audiência mais desconfiada e ignorante, também termina ajudando a construir uma imagem fragmentada e contraditória de sujeito (midiático) contemporâneo. É também uma atitude anti-cafajeste por despertar exatamente a ira destes.

O lado “cafajeste” de Caetano é meramente performático. Aparece mesmo em tom de brincadeira. Em 1997, na época do lançamento de *Verdade Tropical* ele apareceu em algumas matérias sobre o lançamento do livro exatamente brincando com o lado “cafajeste” que tanto renega. Chegou, inclusive, a ser capa do jornal o Globo. Na verdade, a série de fotos, feitas por Bubby Costa, era uma estratégia para promover a grife de joias Moritz Glick, que estava chegando ao Brasil (Figura 10). Em 2002, o jornal O Dia, numa matéria sobre os 60 anos do artista, também estampou uma foto dele no mesmo estilo (Figura 10).



Figura 10: Caetano em performance "cafajeste": na capa de O Globo, em 1997, (foto de Bubby Costa) e no jornal O Dia, em 2002 (foto de Léia Corrêa)

Para não ficar em apenas um exemplo para ilustrar o lado, digamos, cavalheiro do artista em relação ao sexo oposto, vejamos outro depoimento, do início da década de 1980:

Amor é amor, sempre, entre homem e mulher, homem e homem, mulher e mulher. [...] Essas coisas são sempre de momento, nunca tenho definições definitivas. Agora, eu tenho mesmo uma relação muito especial com a mulher. Para mim, é como se a mulher possuísse o segredo do desejo. Eu adoro mulher (VELOSO⁷⁰, 1981).

Com declarações como essa, Caetano Veloso adentra o campo da psicologia simbólica junguiana. A definição de Carl Gustav Jung do Arquétipo da *Anima* (tendência feminina no homem) e do Arquétipo do *Animus* (tendência masculina na mulher) foi muito útil para chamar a atenção à existência da bipolaridade do gênero na personalidade (BYINGTON, 2005). Durante o processo de individuação, é importante para o Ego saber que existem, no seu *Self*, símbolos do sexo oposto, que lhe orientam para a conjugalidade e a criatividade. Jung propõe que o Arquétipo da *Anima* e o Arquétipo do *Animus* sejam bipolares, inclusive quanto ao gênero, e que façam parte do Arquétipo da Alteridade, que articula a relação dialética do Ego e do Outro na Consciência.

A identificação de Caetano Veloso com o feminino é também um tema recorrente nas entrevistas desde a década de 1970: “[...] eu sempre tive uma transa com o feminino. Tenho uma identificação feminina muito forte, e reconhecida por mim desde menino. Se eu reprimisse isso, seria realmente uma repressão consciente....” (VELOSO⁷¹, 1979). A raiz dessa identificação está no próprio ambiente em que foi criado, cercado de mulheres.

Eu nasci de uma mulher, e convivi com muitas outras, desde criança, porque minha casa era lotada de mulheres. Tias, primas, irmãs, mãe. Contando com a empregada, acho que tinha quase duas dezenas de mulheres, todas morando em casa. Homens, éramos só eu, meus dois irmãos e meu pai. [...] E é porque tive uma convivência muito constante e muito intensa com as mulheres. Então estou muito habituado ao modo feminino de sentir e perceber as coisas. Sou, desde pequeno, um tanto efeminado, sim. E isso é uma coisa que depois tive que ver como funcionava na vida. [...] Vejo que é uma particularidade da minha individualidade. Entendo porque às vezes a exigência de uma certa masculinidade pode ser opressiva para um pessoa, porque conheço essa nuance das relações humanas e sociais, exatamente porque vivi isso. Então sei que como é a coisa e sempre tive possibilidade de tirar isso de letra. Conheço as investidas agressivas, mas nunca fui vítima vencida desse tipo de agressão. Ao contrário, tive sempre bons camaradas, tanto na escola primária, como no ginásio, no clássico e na universidade. Tive sempre muitas amizades femininas, mas tive também muitos amigos homens, com quem tive uma convivência muito boa, profunda e apenas levemente especial, pelo fato de eu não ser exatamente tão masculino quando seria requerida pela sociedade (VELOSO⁷², 1981).

Com base no depoimento acima, pode-se concluir que, ao assumir a identidade de uma mulher submissa na letra da canção *Esse Cara* (“Ele é o homem, e eu sou apenas uma

⁷⁰ VELOSO, Caetano. *Outras palavras*: entrevista. [22 de agosto de 1981]. Revista Capricho n. 542, p. 45. Matéria não assinada.

⁷¹ VELOSO, Caetano. *Playboy Entrevista Caetano Veloso*: entrevista. [Agosto de 1979]. Revista Playboy, Editora Abril, n. 49, p. 47.

⁷² VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso – o que é que o baiano tem*: entrevista. [1981]. Revista Nova, p. 93-94.

mulher”), Caetano não está assumindo uma postura machista. Ao contrário, está fazendo uso da ironia para discutir questões inerentes a tal identidade, a fim de propiciar uma reflexão mais crítica sobre o tema e, por vezes, até mesmo criticar comportamentos ou posicionamentos machistas. Tanto é verdade que nas letras de outras canções dele a mulher aparece não aparece de forma submissa.

A assimilação de uma sensibilidade feminina, explicitada não só nas letras de algumas canções, mas nos depoimentos do artista à imprensa, decorre exatamente do ambiente em que o artista foi criado, cercado de mulheres. Em outro depoimento, para não ficar em apenas um exemplo, ele revela:

Minha casa era muito feminina e fui, desde garoto, intuitivamente feminista. Outro dia, disse que minha biografia pode ser resumida na seguinte frase “Eu era um feminista que me tornei misógino; mas agora já superei até isso e cheguei a uma síntese”. [...] Uma síntese em que entendo que os princípios básicos da minha disposição feminista não se negam pelos aspectos ainda defensáveis das minhas reações misóginas. Então, neste disco novo, estou um pouco destacado das mulheres pelo fato de eu biologicamente ser homem. Mas não tomo isso cem por cento a sério, nunca tomei, nunca tomaria⁷³ (VELOSO⁷⁴, 2006).

Caetano Veloso disse, ainda, que desde a adolescência descobriu que a companhia das mulheres, para ele, sempre foi mais agradável do que a dos homens. Numa entrevista para o programa Bar Academia, da TV Manchete, em 1983, o compositor revelou que, na faculdade, na primeira metade da década de 1960, ia ao Diretório Acadêmico para conversar amenidades com as meninas e não discutir política com os meninos. Em outras entrevistas, ele trata desse assunto com humor:

Gosto muito de conversar com mulher, dar um tipo de colorido nos ambientes. [...]. Gosto de mulher por identificação, eu sempre fui muito feminista, mas também por diferença. Porque, por mais identificação que eu tenha, de todo modo eu não sou uma mulher, nem tão feminino assim. A Regina Casé me disse que eu sou o único homem com quem ela conversa como se estivesse com uma amiga na manicure. “Parece uma amiga, Mônica, que eu tenho; vou te chamar de Mônica” (VELOSO⁷⁵, 1989).

O ambiente feminino aparece como uma necessidade vital para ele. Essas revelações também dão pistas para entender como as mulheres são representadas nas músicas de Caetano

⁷³ Entrevista em que o jornalista, em tom de brincadeira, faz perguntas utilizando o termo roxo, numa alusão à capa do disco Cê, de Caetano, que é roxo. Quem te deixa roxo de raiva? Roxo de inveja? De quem você é fã roxo? Etc. Na foto Caetano aparece de roxo, o que revela a produção da matéria.

⁷⁴ VELOSO, Caetano. *Roxo-caetano*: entrevista. [11 de novembro de 2006]. O Globo, Caderno Ela.

⁷⁵ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso – Frente e verso*: entrevista. [Agosto de 1989]. Revista Elle, Editora Abril, ano 2, n. 8, p. 16. Entrevista concedida a Tárik de Souza.

Veloso. Isso chega até a causar alguns conflitos, que ele faz questão de deixar claro, não se sabe se com ironia, franqueza ou ambas:

Eu tenho muita identificação com as mulheres, preciso de mulheres, gosto de conviver com mulheres. Não tenho certezas a respeito de movimentos de liberação feminina, mas há a antiga e profunda simpatia que me leva a abominar o Paulo Francis quando ele escreve sobre mulher. Bethânia achou a letra de Tigresa machista, Gal achou feminista. Eu não sou machista. Às vezes tenho vontade de ter um harém. Às vezes tenho vontade de ser mulher (VELOSO⁷⁶, 1977).

Pelo menos até o ano de 1972, época do advento do movimento feminista nos Estados Unidos que começava também a chegar ao Brasil – um ano antes, a atriz Leila Diniz havia quebrado tabus e escandalizado o país ao ser fotografada grávida de biquíni na praia –, a identificação de Caetano com o movimento não adivinha de leituras, mas da própria experiência de vida, do convívio.

Eu não sei nada sobre esse movimento das mulheres nos EUA e sei muito pouco sobre os que anteriormente neste século ocorreram. Agora, se o movimento das mulheres é pra fazer tudo isso que você disse (instaurar através da tecnologia a abolição das tradicionais relações do passivo e do ativo, do sujeito e do objeto, das divisões restritivas do masculino e do feminino, das relações do amor romântico individual por novos moldes em que cada vez mais o equilíbrio fundamental estará situado na abolição da passividade e da exclusividade, em direção a uma descentralização amorosa permanente), então isso é uma maravilha. [...] Fico contente de saber que as bichas também estão reivindicando coisas. Não tenho a menor ideia de como tudo isso possa funcionar politicamente. Mas aposto que esses assuntos sejam resolvidos. [...] O problema não é lamentar o sofrimento que a soberania do macho vem causando. O que interessa é saber que isso é assim e que promete deixar de ser assim. E daí procurar ver o que é melhor fazer pra ajudar que deixe mesmo de ser assim (VELOSO⁷⁷, 1972).

Mais maduro, com quase 67 anos, Caetano Veloso, numa entrevista para a revista *TPM*, disse que há várias vantagens em ser homem e ser mulher, mas prefere ter nascido homem. E justifica: “Cresci no fim dos anos 40, anos 50, quando as mulheres não tinham mobilidade social nenhuma. Não podiam ir ao bar, sair sozinha, sair à noite. Era chato ser mulher. Eu tinha um pouco de pena das mulheres, era feminista quando criança. Mas do que sou hoje” (VELOSO⁷⁸, 2009).

As declarações de Caetano provam que o feminismo dele não fica restrito às letras das canções anti-machistas que escreve, como *Dom de Iludir* (“Não me venha falar da malícia de

⁷⁶ VELOSO, Caetano. *A fala do bicho*: entrevista. [1977]. Jornal de Música, Arca Editora Gráfica, p. 13. Entrevista concedida a Júlio Barroso.

⁷⁷ VELOSO, Caetano. *Caretano*: entrevista. [02 de maio de 1972]. Revista Rolling Stone, n. 7, p. 13. Entrevista concedida a Jorge Mautner.

⁷⁸ VELOSO, Caetano. *TRANSCAETANO*: entrevista. [Maio de 2009]. Revista TPM, ano 8, n. 87, p. 23. Entrevista concedida a Fernando Luna e Nina Lemos.

toda mulher/ Cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é”), uma resposta a *Pra que Mentir*, de Noel Rosa e Vadico (“Pra que mentir/ se tu ainda não tens esse dom saber iludir”). E nem é só pura gozação, como *A filha da Chiquita Bacana* (“Entrei pra Women’s Liberation Front”).

Assumir, por exemplo, que as mulheres são muito mais centradas que os homens não é uma atitude muito comum entre estes: “Existe um folclore generalizado de que os homens não querem casar. Acho que o homem depende mais do casamento do que a mulher, ficam mais desamparados quando se separam. Mulher é adulto, homem é criança” (VELOSO⁷⁹, 2009).

Muito das impressões a respeito da própria sexualidade também pode ser explicadas a partir da curiosidade do artista em relação ao sexo oposto: “Quando eu era menino eu achava que era muito misterioso que eu não pudesse ser mulher, sexualmente. Porque eu sabia de mim sozinho, mas não sabia como era a mulher” (VELOSO⁸⁰, 1992). No mesmo programa, indagado pela atriz Regina Casé o que acha mais interessante em ser homem e ser mulher, o compositor diz que:

A melhor é a liberdade, a sensação de que você foi biologicamente produzido para se realizar como indivíduo e ao mesmo tempo essa dificuldade, essa relação inviesada com o orgasmo, com o prazer sexual, que no homem é muito nítido porque é preparado para aquilo. Pan, tran, chan, mas que às vezes fica sem graça no homem. A mulher, como é meio inviesado, talvez não chegue lá, talvez não saiba o que é, mas fica naquele vai-e-vem daquilo.... [...] Como disse Dorival Caymmi uma vez numa entrevista, “se eu fosse mulher, seria daquelas bem dadeiras” (VELOSO⁸¹, 1992).

De acordo com o diretor editorial da revista TPM, Fernando Luna, Caetano, com sua argumentação feminista pela igualdade de condições entre homem e mulher, mais que feminista, é transfeminista. E como “trans” significa “além de” ou “através de”, carrega então uma ideia de mudança e deslocamento. Transfeminismo estaria, então, além do feminismo, para além de Betty Friedan, transbetty. A igualdade deve ser um princípio, mas sem anular as diferenças de mulheres e homens.

Voltando às canções, na letra de *Homem* (Cê, Universal, 2006), Caetano brinca com as diferenças entre os dois sexos e afirma que não sente inveja de certas características do sexo feminino (maternidade, lactação, sagacidade, menstruação, adiposidade, fidelidade, dissimulação etc.), só tem “inveja da longevidade e dos orgasmos múltiplos”. No show, a letra da canção é complementada, visualmente, quando Caetano, no refrão, de mãos unidas sobre a

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Documentário. *Especial Caetano Veloso, 50 anos*. Rio de Janeiro: TV Manchete, agosto de 1992. Programa de TV. Entrevista concedida a Fernando Luna e Nina Lemos.

⁸¹ Documentário. *Especial Caetano Veloso, 50 anos*. Rio de Janeiro: TV Manchete, agosto de 1992. Programa de TV.

cabeça estiliza o formato de uma vagina (Figura 11). O gesto, obsceno em outro contexto, na performance de Caetano soa como mera brincadeira.

Quando fala sobre sexualidade, sexo, amor, é inevitável Caetano não cair em outro tema: a amizade. Dois versos da canção *Língua* ajudam a concluir isso: “[...] e sei que poesia está para a prosa assim como o amor está para a amizade/ E quem há de negar que esta lhe é superior?” Estes versos dizem muito acerca da concepção de amor e amizade do artista, muitas vezes também revelada nas entrevistas. “Não sou muito ciumento, por isso eu tendo assim para uma coisa mais para amizade mesclada de amor, amor mesclado de amizade” (VELOSO⁸², 1983).



Figura 11: Caetano brincando com o sexo oposto na canção *Homem*

Mesmo sem ter terminado o curso de Filosofia, Caetano continuou lendo sobre o assunto. “Como leitura, a filosofia me interessa mais do que a psicanálise” (VELOSO⁸³, 2001). Coincidência ou não, as concepções de Caetano Veloso sobre amor e amizade aproximam-se das do filósofo francês Michel de Montaigne. A amizade, para este, encabeça a lista das relações excelentes. Ao destacar a especificidade e a força de sua relação com o filósofo humanista francês Étienne de La Boétie, amizade perfeita, à qual não se pode equiparar as relações habituais que nos ligam às pessoas, o filósofo a descreve sobrepondo-a a relação amorosa:

Não se pode comparar com essa [a amizade] a afeição para com as mulheres, embora ela nasça de nossa escolha, nem a colocar nesta lista. Seu fogo, reconheço, [...], é mais ativo, mais ardente e mais intenso. Mas é um fogo temerário e volátil, inconstante e diverso, fogo de febre, sujeito a acessos e arrefecimentos, e que nos prende apenas por um fio. Na amizade, é um calor geral e universal, temperado e uniforme em tudo, um calor constante e sereno, todo docura e gentileza, que nada tem de rude e pungente (MONTAIGNE, 2000, p. 277).

⁸² Caetano Veloso. *Bar Academia*. Rio de Janeiro: TV Manchete, 24 de novembro de 1983. Programa de TV.

⁸³ VELOSO, Caetano. “Outras Palavras”: entrevista. [2001]. Revista Cult, ano 5, n. 49, p. 57. Matéria não assinada.

A ideia de amizade em Caetano Veloso se aproxima da Montaigne também nesse aspecto. Tome, por exemplo, um depoimento do compositor sobre o amigo e parceiro da época do tropicalismo Torquato Neto, poeta e jornalista que se suicidou em 1972:

A ciranda das amizades é fascinante para mim: sou dos que consideram a amizade uma instância superior da experiência humana. É desse ponto de vista que a lembrança de Torquato Neto por vezes toma conta da minha cabeça; é por isso que eu chorei muito, quando afinal chorei, a saudade de Torquato (VELOSO⁸⁴, 1992).

Voltando a Montaigne, para o filósofo, a virtude está associada à constância e ao equilíbrio dos humores. Portanto, o calor da amizade é o mais propício para chegar até ela. Não é por acaso que Montaigne termina fazendo um apelo a um novo amigo no capítulo dedicado ao amor. O desvio para a imaginação não o impede de ver num futuro próximo a possibilidade de encontrar uma companhia real que possibilite bons momentos. “[...] se houver alguma pessoa, alguma boa companhia no campo, na cidade, na França ou alhures, sedentária ou viageira, para quem meu temperamento seja conveniente, cujo temperamento me seja conveniente, basta assobiá: irei fornecer ensaios em carne e osso” (MONTAIGNE, 2001, p. 88).

Mesmo em meio às recordações amorosas, Montaigne não deixa de salientar que a sociedade perfeita se realiza plenamente – com base nas experiências dele – na amizade. Pois, ainda que o amor e a amizade almejam a fruição livre das vontades, o que diferencia uma da outra é a forma como os seres se comportam diante da concretização do desejo:

[...] no amor, é apenas um desejo desvairado perseguindo o que nos foge [...] Tão logo entra nos termos da amizade, isto é, na concordância das vontades, o amor se dissipia ou se enfraquece. A fruição arruína-o, pois sua meta é corporal e sujeita à saciedade. A amizade, ao contrário, é desfrutada na medida em que é desejada, e apenas na fruição se cria, se alimenta e cresce, pois é espiritual e a alma se aprimora com o uso (MONTAIGNE, 2000, pp. 277-278).

Numa prevalece o corpo, aquecido pelo desejo de saciedade, noutra a alma, desejosa de aprimoramento. Mas quando o corpo sofre os revezes da velhice, é o amor, e não a amizade, que pode devolver-lhe a saúde. A amizade e o amor “são fortuitos e dependentes de outrem. Um é difícil por sua raridade; o outro, murcha com a idade” (MONTAIGNE, 2001, p. 61). Caetano Veloso vai além ao falar nos dois tipos de relações e mescla o sexo à amizade:

⁸⁴ In: LUCCHESI, Ivo; DIEGEZ, Gilda Korff. *Caetano. Por que não? – Uma viagem entre a aurora e a sombra.* Rio de Janeiro: Editora Leviatã, 1993, p. 336. Entrevista publicada originalmente no jornal O Globo, em 17 de novembro de 1992.

Na verdade, acho que toda amizade é sexualizada. Toda. E se ela for intensa, e a pessoa quiser, pode levar ao sexo propriamente dito. Agora, a transação de amor e a relação sexual implicam em determinadas nuances de sentimentos que são específicas da relação de amor e da relação de sexo. E ainda não é muito misturada a amizade com sexo e amor. [...] Eu tendo a unir. Nas minhas amizades eu vejo sexo, eu demonstro, todos os meus amigos sabem, eu falo. Quando acho uma pessoa bonita, eu digo, gosto de pegar, gosto de tocar, tanto mulher quanto homem, de dizer que é bonito, de dizer que atrai. Mas isso é uma particularidade minha, porque o amor tende para exclusividade e a amizade, não. Uma relação de amor implica uma ideia de exclusividade, de você e aquela pessoa se pertencerem (VELOSO⁸⁵, 1981).

Note-se que, para o compositor, a amizade torna-se superior porque ela não inclui a exclusividade. Montaigne diz que o amor é quase sempre trágico, porém acrescenta que a amizade é a única resposta a essa tragédia. O filósofo, aliás, já foi citado pelo compositor em outra entrevista, mas desta vez para registrar suas impressões sobre a velhice:

Não quero ser pretensioso, mas penso como Montaigne: não tenho vontade de considerar como virtude as minhas deficiências por causa da velhice. Estou bem, não me sinto velho [enfatiza a palavra], mas há diferenças, agora preciso usar óculos pra ler. Não penso como Platão e (o cineasta espanhol Luis) Buñuel, que acreditavam que ficar sem potência sexual seria uma bênção porque te liberta de um tirano que é o desejo; isso está em “A República”, de Platão, e Buñuel disse na sua autobiografia. Montaigne diz o contrário: jamais vou considerar minha decadência sexual como virtude (leia texto ao lado) (VELOSO⁸⁶, 2007).

Como o próprio Caetano deixa claro, essas duas formas de perceber o envelhecimento (velhice como libertação dos apetites carnais e serena preparação para a morte; velhice como decadência do corpo e visão aterrorizante do fim) mencionadas por ele estão em Montaigne. Em um *box* da matéria com Caetano, o repórter Naief Haddad, pergunta qual das duas corresponde àquilo que Montaigne sentia? E Caetano diz que esta pergunta pede uma resposta categórica, mas tudo o que Montaigne recusa são raciocínios definitivos.

A novidade e o frescor de Montaigne estão na oscilação dos pontos de vista. “O homem é um tema maravilhosamente vão, diverso e mutável”, escreve ele nos *Ensaios*, livro que criou a noção moderna de sujeito, descobrindo a cisão entre experiência interior e vida pública.

Em seus *Ensaios*, ponto de passagem entre o mundo medieval e a modernidade, Montaigne procura mesclar a sabedoria antiga com o bom-senso da razão experimental. Recolhido na biblioteca de seu castelo, o escritor conserva a sombra dos clássicos, para os quais a vida é aprendizado da morte, remédio de todos os males, segundo Sêneca. Logo,

⁸⁵ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso – o que é que o baiano tem*: entrevista. [1981]. Revista Nova, p. 96. Entrevista concedida a Ana Maria Abreu.

⁸⁶ VELOSO, Caetano. *Caetano rejeita “virtude” da velhice*: entrevista. [11 de maio de 2007]. Folha de São Paulo Ilustrada, p. E13. Entrevista concedida a Naief Haddad.

porém, percebe que “é pura tolice recorrer a exemplos alheios e escolásticos”, diz Haddad, citando Montaigne.

O fato de Montaigne ser autor de ideias e questionamentos que apontam para uma transição entre o medieval e o moderno – sinal de inquietude e transgressão – talvez seja a chave para elucidar a profunda identificação do compositor baiano com ele.

1.5. Caetano Veloso e a religião

Em julho 2011, Caetano Veloso, numa gravação para o Domingão do Faustão, da Rede Globo, concedendo um depoimento sobre a atriz Glória Pires, a homenageada do programa, enquanto a elogiava, incluiu na fala dele algo que terminou gerando polêmica entre a audiência, foi parar nas redes sociais e virou matéria em alguns sites e na mídia impressa. “Glorinha, você sabe, quando eu vi sua fotografia no jornal fazendo o filme *Índia*, do Fábio Barreto, eu pedi a Deus... eu nem acredito em Deus, mas pedi a Deus pra que me chamassem para fazer a música desse filme” (VELOSO⁸⁷, 2001).

O motivo da polêmica foi o compositor dizer-se ateu em cadeia nacional – e para a emissora de TV de maior audiência do país. Com essa atitude, Caetano, ao contrário de outros artistas da música popular, que, vez por outra, reafirmam sua fé, inclusive usando a própria canção para isso (Joanna, Roberto Carlos, Elba Ramalho, Fafá de Belém, Fagner etc.), alguns até de forma oportunista, trilha um caminho inverso.

Mas não foi a primeira vez que Caetano Veloso se declarou ateu em cadeia nacional, já havia feito isso, mas em outro contexto. Um ano antes, ao participar do quadro “O povo quer saber”, do Programa CQC, da Band, em que o convidado responde a perguntas desconcertantes dos telespectadores, ele fez o mesmo, desta vez em tom de deboche. Uma garota pergunta: “Caetano, você é ateu? Não tem medo de ir pro inferno?” A resposta veio em tom de gozação: “Se eu sou ateu, não posso ter medo de ir pro inferno” (VELOSO⁸⁸, 2010).

Embora venha de uma família extremamente religiosa, Caetano Veloso nunca demonstrou qualquer comprometimento com a religião Católica. Mas por outro lado nunca foi radical nesse sentido: já fez um show com a irmã Maria Bethânia, no Canecão, no Rio de Janeiro, em 1978 (que virou um LP), com renda revertida para a paróquia da Igreja Matriz de Santo Amaro; também gravou um compacto e um CD algum tempo depois, com o mesmo

⁸⁷ Variedades. *Domingão do Faustão*. Rio de Janeiro: TV Globo, 31 de julho de 2011. Programa de TV.

⁸⁸ Revista eletrônica. Programa CQC. São Paulo: TV Band, 21 de julho de 2010. Programa de TV.

intuito; e em 1997, na festa de 90 anos da mãe, Dona Canô, compôs um ofertório para missa de aniversário dela. “Naquele canto aparece um Caetano agradecido e fiel. Letra e música nos fazem rezar ao Senhor da Vida, fazendo um dueto com Caetano, que se diz descrente, mas é capaz de falar e de nos levar a falar com Deus...” (VELLOSO, 2002, p. 25).

Caetano Veloso também nunca disse abertamente ser existencialista, mas já demonstrou muitas vezes simpatia pelos escritos e pela personalidade de Jean-Paul Sartre. Esses dados e outros, que serão mostrados mais à frente, dão pistas de que a raiz do ateísmo do artista está no existencialismo ateu do filósofo francês, que ele conheceu ainda na adolescência.

Só para ilustrar, os versos “nada no bolso ou nas mãos”, de *Alegria, Alegria*, é uma adaptação surrupiada do livro *As Palavras*, de Sartre. Adaptação porque no livro a frase de Sartre é “nada no bolso, nada nas mãos” (1978, p. 151). O compositor entrou para a Faculdade de Filosofia da Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 1963, mas abandonou o curso dois anos depois. Talvez tenha sido nessa época que começou a ler Sartre, mas já havia ouvido falar do existencialismo, embora de forma equivocada, ainda na infância:

Eu lembro que Minha Daia, que é uma prima nossa, bem mais velha do que nós, que morava conosco... Eu era criança, ela era adulta. Eu me lembro que um dia ela falou assim: “eu tenho vontade de ir pra Paris para morar com os existencialistas”. Eu olhei para ela: “Existencialistas?”, eu era pequenino, não sei se eu tinha 7 ou 8 anos. Nunca esqueci isso. Ela falou assim: “Ah, os existencialistas são os filósofos que só fazem o querem e aqui nós vivemos nessa vida tacanha”. Então, também um dia eu vi ela conversando com alguém ou foi mesmo comigo e contou que um grande filósofo tinha falado: “penso, logo existo”. E eu pensava que se tratava de um daqueles filósofos existencialistas; e um dia eu vi um desenho de um filósofo, que eu não sei quem era, ou de um homem que tinha uma barba enorme, assim... Eu achei que aquele homem era o filósofo (existencialista) e o nome que eu ouvi alguém dizer foi Sócrates. Então eu achava que era um sujeito chamado Sócrates, com uma ‘barbona’, que morava em Paris e que fazia o que queria e que sabia pensar tudo. E de algum modo eu achava que eu era um pouco aquele homem, que eu ia ser aquele homem. Então, quer dizer, há uma ambição infantil, ingênua de ser um grande pensador, né? (VELOSO⁸⁹, 1983).

Note-se que no depoimento acima o cantor confessa uma vontade, desde garoto, de ser um pensador e é possível que advenha daí também a necessidade de não abrir mão daquilo que ele pensa, principalmente se essas ideias, de alguma forma, vão de encontro a de outros artistas ou intelectuais e até da opinião pública.

Caetano Veloso completa o depoimento acima dizendo que não pensava em ser músico – mesmo tocando piano, compondo algumas canções e cantando, isso tudo era “coisa

⁸⁹ Caetano Veloso. *Bar Academia*. Rio de Janeiro: TV Manchete, 24 de novembro de 1983. Programa de TV.

mais tola” –, uma profissão para qual achava não ter talento especial; e que também pintava, e o talento visual e plástico era muito maior do que o musical. Essas questões, às vezes, angustiava o artista:

[...] eu me lembro quando eu era menino em Santo Amaro, eu pensava fazer alguma coisa pra ficar famoso e pra ser admirado, pra agradar às pessoas. [...] E hoje às vezes eu me lembro e acho gozado. Em relação às coisas que tenho feito, tenho um sentimento de vitória, mas tenho também um sentimento de insatisfação muito grande. Às vezes, fico pensando: pra que serve tudo isso? Somente porque eu tinha vontade de agradar às pessoas? Eu fiz tudo isso porque eu tinha vontade de agradar, ao mesmo tempo o que eu fiz ou faço não é suficientemente bom. E fica um círculo porque também ao mesmo tempo, eu fico satisfeito porque agrada às pessoas e tal. Mas acho pouco. Acho insatisfatório e às vezes me angustia. Fico procurando o que é que eu quero fazer mesmo (VELOSO⁹⁰, 1982).

Voltando ao ateísmo, este se revelou já no final da infância, e a descrença, segundo ele mesmo, se dá pela comparação entre a repressão religiosa e a sexual:

Eu me considerava ateu. Achei que a repressão da religiosidade era muito semelhante à repressão da sexualidade e resolvi enfrentar esse fator angustiante também para a vida humana. Deixei de ser ateu, mas também não tenho uma religião completamente definida na minha cabeça - e acho que ninguém nunca teve. Vai ver eu não tenho porque eu não acredito que tenha jamais havido a perfeita fé (VELOSO⁹¹, 1983).

Note-se quase vinte anos antes da entrevista para o programa “Domingão do Faustão” Caetano Veloso se considerava um ex-atéu, mas já deixa transparecer uma incredulidade na “perfeita fé”, ou seja, a convicta opinião de que a crença, no caso em Deus, é verdade, sem qualquer tipo de prova ou critério objetivo de verificação, pela confiança absoluta que se deposita nesta ideia. A formação religiosa recebida em casa não afetou suas convicções; muito pelo contrário: o fez por em dúvida qualquer sentimento dessa natureza:

Tive uma formação religiosa católica de ir a missa todos os domingos, mas a Primeira Comunhão foi uma grande decepção para mim porque eu me aproximei dela com um medo enorme, porque fizeram aquela preparação toda muito grande, né? Botaram a hóstia e não aconteceu nada, fui para casa e fiquei com aquele vazio pensando: “mas que coisa, não é nada”. Aí ficava desconfiando, desacreditando. E eu tenho uma propensão muito grande para simpatizar com as pessoas blasfemas, as pessoas que desrespeitam as coisas da religião, que jogam o profano dentro do sagrado e que põem o ceticismo contra a crença. Eu sinto uma simpatia natural (VELOSO⁹², 1983).

⁹⁰ VELOSO, Caetano. *Caetano: “um amor delicado é um amor que não machuca o outro”*: entrevista. [2 de junho de 1982]. Revista Amiga TV Tudo, Bloch Editores, n. 628, p. 4. Entrevista concedida a Lúcia Leme.

⁹¹ Caetano Veloso. Bar Academia. Rio de Janeiro: TV Manchete, 24 de novembro de 1983. Programa de TV.

⁹² Caetano Veloso. *Bar Academia*. Rio de Janeiro: TV Manchete, 24 de novembro de 1983. Programa de TV.

Para entender a frustração de Caetano Veloso diante da Eucaristia, é preciso saber que antes de recebê-la, o cristão deve saber e assimilar alguns princípios e conhecimentos fundamentais da Igreja, coisas a que ele parecia alheio. “Se houver algum Deus, Ele há de entender todos os questionamentos que envolvem seu nome, porque isso é honestidade consigo mesmo. O resto é fanatismo”. (VELOSO⁹³, 1999) ou, ainda, em relação ao ambiente em que foi criado: “Tenho um temperamento místico, cresci em ambientes impregnados de rituais católicos. Assumi responsabilidades ritualísticas, mas isso não me transformou numa pessoa religiosa” (VELOSO⁹⁴, 2004).

A questão da atitude antirreligiosa na infância, o respeito à religiosidade na época do tropicalismo só foram postos de forma mais clara pelo compositor, numa entrevista em 2014, quando registrava suas impressões sobre um livro de Roberto Mangueira:

Li com vivo interesse um livro de Roberto Mangabeira chamado *A Religião do Futuro*, em que as questões que hoje nos aparecem como antagonismo entre crença e descrença também aparecem sob nova luz. É um livro complexo e difícil, mas muito eloquente e sugestivo. Eu próprio tendi a uma atitude antirreligiosa no fim da infância, voltei a respeitar a religiosidade no período tropicalista (eu tinha a impressão de que a esquerda marxista/iluminista/positivista reprimia a religiosidade como se reprime a sexualidade), depois, voltei a me sentir fortemente antirreligioso. Hoje, no convívio com meus filhos e no reconhecimento da complexidade da questão, não me sinto assim tão simplesmente antirreligioso. Adoro quem é antirreligioso convicto, como Antônio Cícero. E também as pessoas que, tendo sido criadas sem religião, não sentem nem necessidade disso nem atração por isso. Mas não é o meu caso. Tendo a ser supersticioso. Mas não respeito muito as minhas próprias superstições (VELOSO⁹⁵, 2014).

Em outros depoimentos, Caetano Veloso defende o ateísmo, deixando claro que a religiosidade, muitas vezes, pode levar a um fanatismo religioso, atitude que considera abominável. Isto porque essa forma de fanatismo é baseada em rejeição de qualquer outra ideia que não a da interpretação religiosa particular de quem a possui, não raro considerando-se quem diverge como inimigo. E como demonstra, quando o assunto é religião, ser contra toda e qualquer forma de radicalismo, o artista rejeita isso. “Já fui antirreligioso; depois, fui contra essa posição, que me parecia uma repressão da religiosidade. Passei a ser mais

⁹³ VELOSO, Caetano. *Doce Camaleão*: entrevista. [Junho de 1999]. Revista Shopping Music, NBO Edano 3, n. 28, p. 36. Entrevista concedida a Flávia Rebouças.

⁹⁴ VELOSO, Caetano. *Malúcido*: entrevista. [7 de abril de 2004]. Revista IstoÉ, n. 1800, p. 93. Entrevista concedida a Apoenaan Rodrigues.

⁹⁵ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso: “A Bahia ocupa um lugar central dentro de mim”*: entrevista. [02 de maio de 2014]. Jornal A Tarde, Suplemento Muito, p. 03. Entrevista concedida a Marina Novelli.

programaticamente antirreligioso, porque odeio hipocrisia e temo o fanatismo” (VELOSO⁹⁶, 2009).

É como se, para ele, a religiosidade – antes de levar ao fanatismo – desse certezas absolutas ao indivíduo. Se é este o pensamento do artista, ele se aproxima de Nietzsche, para quem “as convicções são piores inimigas da verdade do que as mentiras” (*apud* ALVES, 2001, p. 106), uma vez que quem mente sabe que está mentindo, mas quem está convicto não se dá conta do seu engano. “O convicto sempre pensa que sua bobeira é sabedoria” (Ibidem, p. 110).

Edgar Morin complementa o pensamento de Nietzsche ao revelar que quando algumas ideias se tornam supervalorizadas e adquirem um caráter de grandiosidade e absolutismo tendem a levar os seus sujeitos a abdicarem do raciocínio crítico e se tornarem meros objetos dessas ideias. Indivíduos assim submetidos às ideias, fazem qualquer coisa para mantê-las de um possível furo de morte; elas funcionam como muleta existencial. Isso acontece principalmente no meio religioso, mas também pode ocorrer no político, filosófico e científico.

No início deste tópico, afirmou-se que as raízes do ateísmo de Caetano Veloso estavam no existentialismo ateu de Sartre. Para entender isso é necessário compreender em que consiste essa doutrina. Na conferência “O existentialismo é um humanismo”, de 1946, Sartre, ao afirmar que toda a ação humana é subjetiva, repugnante ou não, demonstra que, em sua filosofia, ele tira os subsídios de uma postura absolutamente ateia, o que consiste em considerar que a existência humana precede sua essência.

Mas afirmar que a existência precede a essência não é simplesmente suprimir Deus e negar a natureza humana em função da realidade humana; é colocar o homem como um nada lançado no mundo, desprovido de uma definição. O homem surge no mundo e, “de início, não é nada: só posteriormente será alguma coisa e será aquilo que ele fizer de si mesmo” (SARTRE, 1987, p. 06). Isso implica também o fato de que o homem só se faz num constante projeto, num incessante lançar-se no futuro. Somente assim irá se definir como ser existente e consciente de si mesmo.

O existentialismo impõe ao indivíduo a inteira responsabilidade no exercício de suas ações. Ao escolher sua vida, o homem também escolhe todos os homens. O valor da escolha é determinado pelo fato de que ele não pode escolher o mal. “O que escolhemos é sempre o bem e nada pode ser bom para nós sem o ser para todos” (Ibidem, p. 07). A imagem que o

⁹⁶ VELOSO, Caetano. ‘*Odeio a cultura do desprezo no Brasil*’: entrevista. [22 de julho de 2009]. Folha de São Paulo Ilustrada, p. E5. Entrevista concedida a Silvana Arantes.

homem molda dele mesmo deve servir, em última instância, para todos os outros. Nesse sentido, ele não é só responsável por si, mas pela humanidade.

O existencialismo ateu de Sartre busca manter a coerência, atribuindo ao homem o compromisso de construir a própria essência. Lançado no mundo sem perspectivas, ele determina sua vida ao longo do tempo, e descobre-se como liberdade, ou seja, como escolha de seu próprio ser no mundo. Ao falar da condição do homem, Sartre relaciona-o com a angústia, o desamparo e o desespero.

O filósofo francês concebe o homem como ser irrestritamente livre, de modo que as influências externas são desconsideradas, e essa concepção se choca com axioma determinista que afirmava ser o homem um produto do meio. Dessa forma, ele é o único responsável pelo que faz de si mesmo e não pode, pois, atribuir a culpa de seu eventual fracasso a algo externo. Sartre, inclusive, vai além, ao negar, também, qualquer determinismo psíquico, já que descarta a possibilidade de o homem ser guiado pelo seu inconsciente, indo de encontro à teoria da psicanálise tradicional.

De acordo com Sartre, tudo o que está na mente é consciente, de forma que seria impossível alegar qualquer limitação ao poder de escolha humana com base em elementos subconscientes. O filósofo rejeita a ideia de existência de Deus e, a partir disso, fundamenta, de forma contundente, todo o seu pensamento existencialista ateu. Ele repudia a existência de Deus de algumas formas, embora o cerne dos argumentos esteja sempre ligado à liberdade humana. Sartre entende que Deus, como Criador da humanidade, limitaria, em alto grau, a liberdade, que, ainda segundo ele, é o valor absoluto, inalienável ao homem.

Deus e liberdade, na concepção sartreana, seriam elementos inconciliáveis, uma vez que o homem não poderia ser livre caso houvesse sido projetado e criado por Deus, pois, se assim o fosse, estaria realmente limitado de acordo com as especificações de seu criador, das quais não poderia escapar. A visão de Caetano Veloso sobre religião coincide com a de Sartre, uma vez que, para o compositor, a religiosidade pode ser opressora:

[...] Mas, por outro lado, não consigo me identificar com as pessoas que se apoiam na crença religiosa. Porque é um terreno em que a opressão de indivíduos e grupos sobre os outros se exerce de uma maneira indiscutível. Acho isso chato, é um terreno propício para enganação e opressão total. Acho que essa questão religiosa é social e historicamente de grande importância. Não acho que seja um negócio que a pessoa simplesmente se desvincila e joga fora. Mas olho para esses personagens todos – os bispos, os pastores, os papas, Cristo, São Paulo – e acho tudo igual, todos

parecidos. Acho que o bispo (Edir) Macedo se parece com o Vaticano. E ambos achariam isso desabonador; e acho que ambos se merecem (VELOSO⁹⁷, 2007).

Sartre afirma que o homem é livre não como escolha ou direito, mas é condenado a ser livre. Para ele, como Deus não existe, e não há determinismos de qualquer ordem, cabe somente ao homem a responsabilidade de sua existência. O homem, pelo existencialismo ateu, nasce sem quaisquer características apriorísticas, para, a partir de então, começar o processo de autoconstrução, o que se dá sempre, de acordo com as decisões tomadas, livremente, no decorrer da vida. Ele, portanto, estaria sempre em construção.

O homem não apenas se constrói, mas, quando escolhe, demonstra, invariavelmente, aos demais o que significa, para ele mesmo, o bom, o justo, enfim, aquilo que acredita ser o caminho adequado. Ele vê-se, então, repleto de responsabilidades, ao passo que é o único responsável por si e, além disso, responsável de certa forma pelos demais, dado que, ao escolher-se, escolhe a humanidade.

Para o filósofo, o homem, ao perceber que é responsável por si e, ainda, pelos demais, passa a angustiar-se, diante do peso que isso representa. Na verdade, ele preocupa-se com a repercussão de suas decisões no seio da sociedade, a qual tende a ser influenciada. Sartre acredita que, ainda em decorrência dessa angústia, surgem sentimentos como o desamparo e o desespero, reflexos, também, da inexistência de Deus. O filósofo, ao falar em desamparo, quer dizer que “Deus não existe e que é necessário levar esse fato às últimas consequências” (Ibidem, p. 08).

Desamparo significa que o homem não possui nada a que possa se segurar; não há bases para direcionar suas ações, a não ser sua liberdade e responsabilidade. Não existem valores eternos preestabelecidos que impedem o homem de agir, nenhuma justificativa ou desculpa que o retire de sua escolha. Em qualquer situação, o indivíduo é que escolhe, de forma subjetiva, o que provém da própria vontade. “O desamparo implica que somos nós mesmos que escolhemos o nosso ser. Desamparo e angústia caminham juntos” (Ibidem, p. 12). O desespero está ligado ao fato de que o existencialista não espera nada de um mundo transcendente. Se o desamparo é ausência de Deus, o desespero seria não esperar por Ele.

Sartre acredita que o abandono é exatamente o reflexo da solidão do homem, que não tem a quem recorrer, senão a si mesmo, uma vez que não há um ser supremo, infinitamente sábio, detentor de todas as respostas. Daí, conclui-se que o existencialismo não quer

⁹⁷ VELOSO, Caetano. *Um homem chamado Caetano*: entrevista. [Agosto 2007]. Revista Rolling Stone Brasil, Spring Publicações, n. 11, p. 76. Entrevista concedida a Marcus Preto.

mergulhar o homem no desespero, pois este pode ser superado quando aceita-se a angústia de viver a liberdade e a gratuidade da vida.

O problema existencial não é tão ligado, nesse sentido, à questão da existência de Deus. O que Sartre quer dizer é que, mesmo que Deus realmente exista, nada vai alterar a vida humana, pois nada pode salvá-lo de si mesmo. “Nesse sentido, o existencialismo é um otimismo, uma doutrina da ação, e só por má fé é que os cristãos, confundindo o seu desespero com o nosso, podem chamar-nos de desesperados” (Ibidem, p. 22).

Se, como Sartre afirma, o homem é detentor de todas as respostas, as religiões apostam exatamente no contrário, ou seja, nelas como detentoras de todas as respostas como forma de convencê-lo. Caetano Veloso, trilhando outro caminho, chega à mesma conclusão de Sartre:

O que as religiões oferecem é uma coisa mil por cento indiscutível, que é uma organização de respostas para as perguntas que não têm resposta. [...] O sentido último das coisas, dos valores, ao fim das contas totais, o que é tudo? Por que que há tudo que há? Qual será o sentido único desse gesto meu, da minha atitude? A religião traz uma resposta para isso. E isso é um poço sem fundo, porque a gente não sabe, não vai saber (VELOSO⁹⁸, 2013).

A não identificação de Caetano Veloso com a Igreja Católica talvez seja porque, como religião, o catolicismo também ofereça respostas para perguntas que, segundo ele, não têm respostas. É como se ele, ao aderir às ideias religiosas, estivesse subestimando a própria inteligência. Pelo menos é o que dá a entender:

[...] não me sinto bem com a identificação católica. Tenho uma relação um pouco conflituosa com a ideia de religião, uma tendência antirreligiosa. Não é íntima, mas é muito forte. É uma questão de respeito à minha inteligência. Não gosto de ser enganado, não gosto de ver as pessoas serem enganadas, cresci numa casa em que todo o mundo ia para a Igreja... (VELOSO⁹⁹, 2009).

Como já foi mostrado acima, a descrença de Caetano Veloso começa na Primeira Comunhão, mas acentua-se ainda mais no final da infância. Coincidência ou não, Sartre abandonou a crença aos 11 anos de idade. Numa entrevista a Simone de Beauvoir, o filósofo admite que a ideia da não existência de Deus se deu de repente e de forma natural:

⁹⁸ VELOSO, Caetano. *Balancê, Balancê*: entrevista. [Janeiro de 2013]. Revista Gol, n. 130, p. 103. Entrevista concedida a Cláudio Leal.

⁹⁹ VELOSO, Caetano. *O Brasil vai cumprir Portugal. Sexo é o centro de tudo. Ser ateu não é o fim*: entrevista. [10 de dezembro 2009]. Revista Ípsilon, Jornal Público (Portugal). Entrevista concedida a Alexandra Lucas Coelho.

[...] E não sei de onde me veio este pensamento, como se instalou em mim; disse a mim mesmo de repente: mas Deus não existe É certo que já deveria ter anteriormente ideias novas com relação a Deus, e começara a resolver o problema por mim. Mas, enfim, naquele dia, e sob a forma de uma pequena intuição, lembro-me muito bem que disse a mim mesmo: Deus não existe. É notável pensar que pensei isso aos onze anos, e nunca mais tornei a fazer-me a pergunta até hoje, isto é, durante sessenta anos. [...]. Não recordo haver-me jamais lamentado ou surpreendido pelo fato de Deus não existir (BEAUVIOR, 1981, p. 589-590).

Assim como Caetano Veloso, Sartre veio de uma família religiosa (a avó e o avô maternos, que o criaram, eram, respectivamente, católica e protestante). A mãe não conta, pois segundo o próprio Sartre, em *As Palavras*, desde cedo a considerava mais como uma irmã mais velha do que como mãe. A religiosidade dele era, no entanto, aparente, já que frequentava a igreja, mas nada disso era realmente convicção. Por si só, e aos poucos, a simpatia por Deus perdeu o efeito: “eu tinha necessidade de Deus, ele me foi dado, eu o recebi sem compreender o que procurava. Por não deitar raiz em meu coração, vegetou em mim algum tempo, depois morreu” (SARTRE, 1978, p. 75). Com Caetano Veloso, não foi diferente:

No final da infância, fiquei descrente, desacreditei dos padres, do ritual, das obrigações e fiquei ateu. Foi uma barra o ateísmo, porque ele era uma muleta genial, que dava tranquilidade. É um processo doloroso voltar à religião. Em 1968, eu descobri que, da mesma forma que existia repressão sexual, havia repressão religiosa, que a religiosidade estava reprimida por uma tremenda repressão intelectual. A negação da dimensão era um negócio empobrecedor. Então, eu gritei: “Deus está solto”, em vez de “o diabo está solto” (VELOSO¹⁰⁰, 1981).

Embora Caetano não explique no depoimento acima, “Deus está solto” foi uma frase gritada por ele no meio do polêmico discurso da apresentação de *É Proibido Proibir*, no III Festival Internacional da Canção da TV Globo (Figura 12). Também é um trocadilho com “Deus está morto”, de Friedrich Nietzsche, outro filósofo por quem o artista nutre uma profunda identificação. A frase, uma das mais citadas de Nietzsche, apareceu pela primeira vez em *A gaia ciência*, nos fragmentos 108 (*Lutas novas*), 125 (*O insensato*) e 343 (*Nossa alegria*).

¹⁰⁰ VELOSO, Caetano. *Caetano: “A vanguarda intelectual está no show business”*: entrevista. [28 de junho de 1981]. Folha de São Paulo, n. 232, p. 5. Entrevista concedida a Mino Carta, Gilberto Vasconcelos, José Miguel Wisnik e Lélia Gonzales.



Figura 12: Caetano no Festival Internacional da Canção (1968)
Fonte: Revista Fatos & Fotos, 10/10/1968, foto de Armando Bernardes

É, no entanto, no fragmento 125 que ele é mais enfático. Aqui, Nietzsche se utiliza da figura de um homem (*O insensato*) que acusa as pessoas de terem matado Deus. O insensato vai às igrejas – para ele túmulos de Deus –, mas, incompreendido, é chamado de louco. Ele sabe que muitos poderão não entender o anúncio dele (“Deus morreu” ou “Deus está morto”, em outras traduções), mas sabe que precisa dizer quando se está prestes a presenciar o principal resultado do positivismo, que não é o culto à ciência, como os positivistas achavam que estavam fazendo, mas o passo seguinte: a impossibilidade de voltar a valorizar o que era considerado o valor máximo (o suprassensível):

[...] Deus morreu! Deus continua morto! E fomos nós que o matamos! Como havemos de nos consolar, nós, assassinos entre os assassinos! O que o mundo possuiu de mais sagrado e de mais poderoso até hoje sangrou sob nosso punhal – quem nos lavará desse sangue? Que água nos poderá purificar? Que expiações, que jogos sagrados seremos forçados a inventar? A grandeza desse ato não é demais grande para nós? Não seremos forçados a nos tornarmos nós próprios deuses – mesmo que fosse simplesmente para parecermos dignos deles? Nunca houve ação mais grandiosa e aqueles que nasceram depois de nós pertencerão, por causa dela, a uma história mais elevada do eu o foi alguma vez toda essa história (NIETZSCHE, 2008, p. 150)

De acordo com Reale, “o significado da afirmação da morte de Deus tem um alcance bem mais amplo do que o de exprimir uma forma de ateísmo comum” (1995, p. 22). A “morte de Deus” não deve ser entendida como uma blasfêmia ou uma afronta. É uma constatação de uma situação histórica do pensamento ocidental. Nietzsche, quando diz isso, não está discutindo em termos de ateísmo ou não ateísmo, já que não tem uma preocupação

epistemológica; ele quer “mostrar como e porque surgiu e desapareceu a crença em que haveria um Deus” (GOMES, 2004, p. 168).

Com anúncio da morte de Deus, Nietzsche expressa, dentre outras coisas, o quanto o homem moderno é o grande culpado pelo desencadeamento desta constatação e o quanto essa questão reflete-se na tradição. Levando-se em conta os pressupostos históricos – modernos – causadores do anúncio, nota-se que o homem moderno é quem inaugura o processo de secularização, ou seja, exclusão de Deus de seu papel de norteador da vida humana, como lembra Carlos (2009). Sendo assim, Deus passa a ser visto como aquele que se encontra fora do pensamento, das decisões e das ações do mundo moderno. A morte de Deus é “o diagnóstico da ausência explícita de Deus no pensamento e nas práticas do ocidente moderno” (MACHADO, 1994, p. 22).

Dessa forma, percebe-se que, uma vez que Deus já foi o condutor da vida humana, com a chegada da modernidade, há um declínio cultural: a tradição, que sustentava a importância de Deus, entra em crise, e essa crise ocorre pelo fato de o discurso dela ser posto em cheque, ou seja, o valor, o sentido e o fundamento da metafísica. Uma vez que esta é colocada em dúvida, suas ramificações também o são: o discurso do sensível e do suprassensível, do mundo verdadeiro e do próprio Cristianismo.

A frase de Nietzsche não é um reforço ao que já vinha se ouvindo de filósofos modernos, como Feuerbach, que apontaram para “alienação religiosa”, na qual o homem cria Deus e, depois, inverte sua relação com ele, fazendo dele sujeito e tornando-se o seu objeto. Ele também não estava escrevendo sobre sociologia, com o objetivo de avaliar a adesão ou não de grupos humanos às religiões. (GHIRALDELLI JR., 2011, p.10).

Com as mudanças trazidas pelo século XIX, o homem moderno enfrentava um dilema por não saber em que se apegar: no “mundo verdadeiro” ou “suprassensível” do platonismo, que, na tradição ocidental, fora recortado como “Deus”. A ciência, como forte colaboradora e criadora de tantas mudanças, aparece como o elemento que empurrava o homem para a investigação empírica, para a confiança “nos fatos” e não mais para a idolatria do “suprassensível”.

Para Heidegger, “enquanto entendermos a expressão ‘Deus está morto’ apenas como a fórmula da descrença, só estaremos pensando no modo teológico-apologético, renunciando ao objetivo do pensamento de Nietzsche, ou seja, à reflexão que tende a pensar o que já aconteceu à verdade do mundo suprassensível e à sua relação com o mundo sensível” (*apud* REALE, 1995, p. 24). Noutras palavras, Nietzsche estava apontando para a ideia de que o

“mundo suprassensível”, que, na tradição platônico-cristã fora tomado como o “mundo verdadeiro” em oposição ao “mundo aparente”, não fazia mais sentido.

Essa ideia de Nietzsche é melhor explicada no livro *O Crepúsculo dos Ídolos*, mais precisamente no texto “Como o mundo-verdade se tornou enfim uma fábula – História de um erro”. Em seis aforismos – cada um com dois parágrafos (o segundo sempre entre parênteses), todos começando sempre com: “O “mundo-verdadeiro”... e qualificando este mundo diante de uma nova situação –, a história da filosofia é tomada como a história da metafísica ou das vicissitudes do platonismo.

No terceiro aforismo, por exemplo, Nietzsche diz: “O “mundo-verdadeiro”, inacessível, indemonstrável, que não se pode prometer, mas mesmo se só é imaginado, é um consolo, um imperativo. (O antigo sol no fundo, mas obscurecido pela névoa e a dúvida, a ideia se tornou pálida, setentrional, koenigsbergiana.)” (NIETZSCHE, 2008, p. 41-42).

A contraposição que o platonismo oferece, segundo Ghiraldelli Jr. (2011, p. 11), é a de “mundo verdadeiro” *versus* “mundo aparente”, e essa contraposição, no texto de Nietzsche, é absorvida por toda a filosofia até o positivismo – que rejeita essa dualidade e apostila na positividade dos fatos (o “mundo verdadeiro”). O mundo sensível é o mundo dos fatos e, enfim, a partir desse momento, o único mundo. “Essa opção nada mais é que a colocação da bala de prata na agulha da arma para matar tudo aquilo que se coloca monstruosamente como divino. O suprassensível está na mira, podendo-se dizer: Deus está morto” (Ibidem, p. 11).

O que Nietzsche mostra, ainda segundo o mesmo autor, é um tipo de filosofia da história do Ocidente, na qual o eixo é o niilismo. A interpretação dele do desdobramento da metafísica o faz afirmar que na incansável “busca do ser”, a metafísica contribui para o nada. “Nihil, que significa “o nada”, é exatamente o que se tem ao final da metafísica: a perda de valor do suprassensível (ou “Deus”), ou seja, a desvalorização dos valores mais altos – isso é o niilismo” (Ibidem, p. 12). Então, a morte de Deus, o fim do absoluto, traz também a passagem do homem para alguma coisa que está além dele, para o além do homem (*Übermensch*).

Quando Caetano Veloso subverte a frase de Nietzsche, ele não está rejeitando o pensamento do filósofo alemão, mas reforçando-o. Para quem entende a frase de Nietzsche como um gesto ateísta, interpretará a de Caetano como uma negação à frase do filósofo. Não é. Noutras palavras, assim como a frase de Nietzsche (“Deus está morto”) não representa uma atitude ateísta, a de Caetano Veloso (“Deus está solto”) não é uma confissão de crença em Deus.

Talvez até aqui ainda não tenha ficado claro, mas a rejeição de Caetano Veloso não é apenas ao catolicismo, é a toda e qualquer religião. O depoimento mais lúcido dele sobre o assunto talvez tenha sido o concedido à revista *Rolling Stone Brasil*, em 2007:

A gente não tem o direito de dizer que é ateu. Minha cabeça se fez, como indivíduo, em um mundo muito estruturado, e já tem na sua estruturação o componente religioso, às vezes tomado como determinante. E eu próprio não posso me desvincular disso, individualmente, sozinho. As coisas que faço são de uma certa forma consequência de caminhos que passaram pela questão da religião, e pela fé religiosa dos outros. Então, não é verdadeiro que eu esteja totalmente sem Deus, ou seja, ateu (VELOSO¹⁰¹, 2007).

Mas nem sempre Caetano Veloso parece tão lúcido ao colocar essas questões. Ao analisar a evolução do pensamento dele sobre religião nos últimos 50 anos, é fácil perceber que, ainda no final da década de 1970, o compositor não demonstrava ter a coragem que adquiriu com a maturidade de se assumir ateu.

Numa entrevista, ainda em 1979, ao responder a pergunta “você ainda frequenta a Igreja Católica?”, ele não assume o ateísmo que, anos depois, disse ter começado no final da infância: “Não (frequento a Igreja Católica), mas o Cristo é uma figura que tem ainda muita força para minha cabeça, principalmente a Virgem Maria. Eu acho linda aquela mulher que não morreu, subiu aos céus direto, né?” (VELOSO¹⁰², 1979). Mas é preciso levar em conta que, mesmo sendo para uma revista dirigida ao público adulto masculino, o depoimento data de uma época em que o país ainda estava sob o regime da ditadura militar – no fim do regime, mas estava –, panorama que impedia os artistas de serem mais explícitos nas suas impressões sobre determinados assuntos.

O descompromisso com qualquer religião faz com que Caetano Veloso analise o surgimento de novas igrejas evangélicas no Brasil sob uma ótica bem particular:

Já li isso há muito tempo e venho observando há muito também a importância na sociedade do surgimento dessas igrejas evangélicas, das associações, do modo como se inserem na sociedade, com um olhar consideravelmente otimista, porque aquilo dá uma opção de coisas que nós precisamos. Elas resolvem muitos problemas em muitas áreas da sociedade e trazem uma ideia de que prosperar é bom, que é uma ideia que não está incluída no catolicismo. [...] Eu sou fã de São Francisco de Assis, mas acho muito bom que apareçam grupos religiosos para quem prosperar é bom. O país precisa gerar prosperidade para distribuir renda e gerar de uma maneira menos

¹⁰¹ VELOSO, Caetano. *Um homem chamado Caetano*: entrevista. [Agosto 2007]. Revista Rolling Stone Brasil, Spring Publicações, n. 11, p. 76. Entrevista concedida a Marcus Preto.

¹⁰² VELOSO, Caetano. *Playboy Entrevista Caetano Veloso*: entrevista. [Agosto de 1979]. Revista Playboy, Editora Abril, n. 49, p. 47.

centralizadora ainda. Esses grupos têm uma porção de autoajuda grupal que é realmente positiva (VELOSO¹⁰³, 2005).

O depoimento remete à chamada teologia da prosperidade, doutrina de origem evangélica metodista que ensina que os cristãos têm direito ao bem-estar e, – pelo fato de as realidades físicas e espirituais serem vistas como uma única realidade inseparável –, isso é interpretado como saúde física e prosperidade econômica. No Brasil, igrejas evangélicas, sobretudo as que possuem maior visibilidade na mídia, estão cada vez mais comprometidas com essa teologia.

Ao defenderem e legitimarem os valores da sociedade secular – riqueza, poder e sucesso – e ao oferecerem aos fieis o que elas ambicionam – e não o que realmente necessitam aos olhos de Deus –, essas igrejas crescem, mas perdem a oportunidade de produzir um impacto salutar e transformador na sociedade. Se no depoimento acima Caetano Veloso demonstra alguma tolerância com as igrejas evangélicas, numa outra entrevista, dois anos depois, ao reafirmar que não tem religião, ele aproveita para provocar uma delas, a Igreja Universal do Reino de Deus:

Não tenho religião. Religião opõe as pessoas e cerceia o pensamento. Recentemente, adorei o fato de a Igreja Universal ter sido condenada a resarcir um fiel depois de prometer que a sua doação para os pastores, no caso, R\$ 2 mil, iria fazê-lo prosperar, coisa que não aconteceu. Minha mensagem hoje é: chega de falsas promessas (VELOSO¹⁰⁴, 2007).

E demonstrando descompromisso tanto com a Igreja Católica quanto com a Evangélica, o artista coloca ambas no mesmo nível, quando fala sobre o crescente poder dos evangélicos no Congresso Nacional e na mídia: “A Record não tem mais rabo preso com o bispo do que a Globo tem com o cardeal” (VELOSO¹⁰⁵, 2011). O curioso é que na mesma entrevista o compositor conta que os dois filhos mais novos, Tom e Zeca, são fiéis da igreja do bispo Edir Macedo, revelação que chocou o repórter, mas não o artista: “Minha geração teve que romper com a religiosidade imposta, a deles (dos filhos) teve que recuperar a religiosidade perdida”.

A declaração de Caetano Veloso sobre a religião dos dois filhos voltou a virar notícia dias depois, quando da entrevista coletiva do lançamento do CD *Zii e Zie*. O Jornal do Brasil,

¹⁰³ VELOSO, Caetano. “*O Brasil vai dar certo porque eu quero*”: entrevista. [Dezembro de 2005]. Revista MTV, Editora Abril, n. 55, p. 107. Entrevista concedida a Gal Rocha e Ricardo Cruz.

¹⁰⁴ VELOSO, Caetano. *Chega de falsas promessas*: entrevista. [24 de setembro de 2007]. Revista IstoÉ Gente, ed. 421. Entrevista concedida a Fábio Torres.

¹⁰⁵ VELOSO, Caetano. *Tudo a declarar*: entrevista. [Fevereiro de 2011]. Revista Serafina, Folha de São Paulo, p. 42. Entrevista concedida a Artur Voltolini.

que publicou uma entrevista com o compositor, utilizou exatamente este assunto para o título da matéria: Caetano: “Ninguém tem que se meter com a espiritualidade dos meus filhos”. Indagado pelo repórter se, ao falar que os filhos eram frequentadores da Igreja Universal, não se incomodou com “uma reação tão negativa da opinião pública”, o compositor foi enfático:

Eu não vi. E, se alguém protestou por alguma coisa, eu não sei o porquê. Na verdade, eu não declarei nada. Apenas o entrevistador me perguntou: “seus filhos são evangélicos, não é?”, e eu disse: “olha, eu sou ateu, mas meus três filhos são religiosos. O Moreno tem uma religiosidade muito abrangente, sem uma religião específica, mas é muito religioso. E os outros dois são evangélicos” (Faz longa pausa). Porque ele tinha me perguntado, e eu então dei o panorama assim. Isso é natural, eles têm religião. Eles gostam, eles têm uma vida religiosa. Precisam, gostam disso, como a maioria dos seres humanos. O próprio entrevistador ficou problematizando a questão das igrejas evangélicas, da Universal em particular, e eu respondi de acordo com as perguntas que ele me fez, muito objetivamente. Ninguém tem nada que se meter na vida íntima, espiritual e religiosa dos meus filhos. Isso é burrice. É burrice (VELOSO¹⁰⁶, 2011).

É importante salientar o quanto Caetano Veloso consegue ser hábil, do ponto de vista retórico, para neutralizar questões que gerariam polêmicas, assim como, em outros depoimentos, ele concede uma amplitude desnecessária a questões menores, transformando-as em grandes embates, agendando não só a audiência como também a própria mídia.

Ao analisar os depoimentos de Caetano Veloso sobre sua (não) religiosidade, nota-se que, se por um lado, eles não são tão coerentes assim, por outro não chegam a ser contraditórios – e muitas vezes se complementam. Mas outro aspecto da questão que merece atenção é a influência do candomblé na vida do artista:

Minha formação é católica, fiz comunhão, ia a missa todo domingo. Mas tenho também muita ligação com o candomblé porque na Bahia isso faz parte da nossa cultura. Eu respeito a visão de mundo do candomblé. No início eu tinha medo, depois passei a ter admiração cultural, e também respeito. Acho que pode me dar força. Mas não tenho certeza. Aliás, não tenho certeza a respeito de nada (VELOSO¹⁰⁷, 1992)

O impasse entre a educação católica e o candomblé, esta segunda “herdada” da irmã Maria Bethânia, também aparece algumas vezes nas entrevistas de Caetano Veloso à mídia. O artista talvez não teria como escapar do sincretismo religioso, uma vez que nasceu na Bahia. Santo Amaro da Purificação, por exemplo, a cidade onde nasceu, com 57.800 habitantes (Censo, 2000), conta com mais de 50 terreiros de candomblé.

¹⁰⁶ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso: “Ninguém tem que se meter com a espiritualidade dos meus filhos”*: entrevista. [19 de fevereiro de 2011]. Jornal do Brasil, Cultura, p. 1. Entrevista concedida a Renato Beolchi.

¹⁰⁷ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso: retrato do artista quando cinquentão*: entrevista. [Novembro de 1992]. Jornal Rio Capital, n. 1, p. 26. Entrevista concedida a Christine Ajuz.

Levando-se em conta a declaração de Caetano Veloso sobre a opressão do cristianismo, é razoável afirmar que o interesse do compositor pelo candomblé advenha da resistência desta religião em relação à “pressão esmagadora da cultura superior” (SANCHES, 2001, p. 69). No início, a mistura de crenças perturbava o artista, mas

A análise me ajudou muito nisso, me conduziu para uma capacidade de ter coragem de viver mais a minha religiosidade. Hoje em dia eu tenho coragem de ser um ser sincrético do ponto de vista religioso. Era uma coisa que eu achava muito complicada, porque eu achava difícil ser ateu e ao mesmo tempo acreditar e ao mesmo tempo ser de uma formação católica e estar em contato com os deuses africanos. Eu achava que isso era uma loucura, mas hoje em dia não, hoje eu acho que sou isso mesmo (VELOSO¹⁰⁸, 1982).

Aqui, Caetano Veloso se coloca como um ex-atéu que termina aceitando o sincretismo como a saída para o impasse em que as duas religiões o colocava. Observando-se os mais recentes depoimentos do compositor, como os primeiros no início deste tópico, nota-se claramente que ele voltou ao ateísmo. No mesmo período da declaração acima, ele explicou de forma mais clara:

Minha formação é católica. Abandonei a religião e me julguei ateu durante alguns anos, da adolescência ao início da juventude. Em 68 voltei a sentir a questão religiosa de uma maneira mais profunda, o problema de Deus, da existência. E me angustiou muito tudo isso. (...) E hoje, não procurei uma religião que me enquadrasse, não. Tenho relações profunda com o terreiro de Mãe Menininha, e, de todo modo, não abandonei de vez a ideia de Deus que me foi vendida pela minha educação católica. Mas não sei bem o que fazer dela. Tenho uma religiosidade bastante intensa, mas não tenho uma disciplina clara. Quer dizer, sou razoavelmente disciplinado nas coisas do candomblé, as obrigações que por acaso apareçam, eu procuro cumprir. A questão da religiosidade é muito difícil. Para mim é a mais difícil. Para falar, para viver e para passar para Moreno (VELOSO¹⁰⁹, 1981).

A atração que o candomblé exerce sobre o artista, muito evidente também em letras e melodias de algumas canções, é descrita quase sempre acompanhada do medo, não só do inexplicável, mas também dos próprios rituais.

Convivo com o candomblé, meio à distância, desde que nasci. Hoje estou mais próximo por causa da relativa despressão da minha religiosidade. Mas ainda tenho medo do “inexplicável”. Um terreiro de candomblé é um coisa muito boa. Eu acredito nos orixás, mas não sou feito de santo nem conhecedor da religião. Tenho medo do transe como medo de fumar maconha. Minha formação é católica (VELOSO¹¹⁰, 1977).

¹⁰⁸ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso na intimidade. Caetano em transe*: entrevista. [Março de 1982]. Revista Transe, ano 2, n. 9, p. 35. Entrevista concedida a Antônio Carlos Miguel e Kati

¹⁰⁹ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso – o que é que o baiano tem*: entrevista. [1981]. Revista Nova, p. 98. Entrevista concedida a Ana Maria Abreu.

¹¹⁰ VELOSO, Caetano. *A fala do bicho*: entrevista. [1977]. Jornal de Música, Arca Editora Gráfica, p. 13. Entrevista concedida a Júlio Barroso.

Certa vez, Caetano Veloso disse que não acreditava em Deus, mas Gilberto Gil acredita, e ele (Caetano) acredita em Gil. Anos depois, questionado pelo jornalista Marcus Preto, da revista Rolling Stone Brasil, sobre essa afirmação um tanto confusa, Caetano resolveu complexificá-la ainda mais ao incluir os filhos nela:

É muito mais que isso porque os meus filhos acreditam, todos os três. E isso não veio da educação. Nem eu com a mãe de Moreno, nem eu com a mãe de Zeca e Tom demos isso a eles. Veio deles, mesmo. Veio do mundo e deles. Então, mais importante ainda do que Gil, eu não acredito em Deus, mas Moreno acredita, Zeca acredita e Tom acredita. E eu acredito neles três (VELOSO¹¹¹, 2007).

E se Caetano Veloso, para surpresa dele, encontrasse com Deus e pudesse fazer uma única pergunta, qual seria? Para isso, o artista também tem resposta:

Uma jornalista perguntou a Bertrand Russel “Se o senhor morrer e tiver a surpresa de constatar que Deus existe, o que lhe diria?” E o Bertrand Russel disse: “Vou olhar para ele e dizer: “You did not give me enough evidence””. Enfim, perguntarei a Deus se Ele já ouviu essa observação do Bertrand Russel (VELOSO¹¹², 2006).

É importante salientar aqui a seriedade com que Caetano Veloso discute religião, uma vez que não desrespeita nenhuma delas, e quando parece fazê-lo – como quando, por exemplo, coloca a Igreja Católica e a Igreja Universal no mesmo patamar – o faz de forma séria, sem dar margem para o sensacionalismo por parte dos veículos de comunicação que o entrevista.

Em 2013, depois de ser caluniado pelo então presidente da Comissão de Direitos Humanos e Minorias (DHM), pastor Marco Feliciano, Caetano Veloso, desta vez como articulista, usou o espaço dele no Jornal O Globo para responder. O texto é uma defesa na qual o artista volta a tocar na sua condição de ateu: “Decepção muitos amigos por não ser religioso. Mas respeito cada vez mais as religiões. Vejo mesmo no cristianismo algo fundamental do mundo moderno, algo inescapável, que é pano de fundo de nossas vidas. Mas não sou ligado a nenhuma instituição religiosa” (VELOSO¹¹³, 2013).

Há quem possa considerar as ideias de Caetano Veloso registradas aqui contraditórias. Pensar assim é desconsiderar que Caetano Veloso é um sujeito pós-moderno, definido por Hall como aquele que vive na era em que as identidades são formadas e transformadas

¹¹¹ VELOSO, Caetano. *Um homem chamado Caetano*: entrevista. [Agosto 2007]. Revista Rolling Stone Brasil, Spring Publicações, n. 11, p. 76. Entrevista concedida a Marcus Preto.

¹¹² VELOSO, Caetano. *Roxo-caetano*: entrevista. [11 de novembro de 2006]. O Globo, Caderno Ela. Entrevista concedida a Roni Filgueiras.

¹¹³ VELOSO, Caetano. *Ainda Feliciano?*: artigo. [14 de abril de 2013]. O Globo, Coluna Caetano Veloso, p. 2.

continuamente com influência nas formas que entram em contato com o indivíduo proveniente de sistemas culturais. Ela é definida historicamente e não biologicamente.

Já Maffesoli (2005, p. 78) diz que na pós-modernidade a identidade não é mais única e imutável baseando-se em um único posicionamento cultural. Neste período, a interpretação da vida não se baseia em conceitos homogêneos, é fragmentada, hedonista e vive em um contexto coletivo. A forma pela qual o sujeito se interpreta na sociedade é reconfigurada na pós-modernidade. Ele aponta as “representações separadas” se referindo às múltiplas identificações que uma pessoa alterna em seu cotidiano. Assim, no contemporâneo, é fácil observar a fragilidade da noção de identidade como padrão de personalidade e comportamento único e estável.

A identidade de Caetano Veloso, como a do sujeito pós-moderno, é fragmentada, fator o que o leva expressar opiniões que, em ocasiões diferentes pareçam antagônicas. Recorrer a Hall e Maffesoli para justificar as “contradições” de Caetano Veloso podem até bastar. Maria Bethânia, no entanto, numa frase curta dita em uma entrevista, o define de forma ainda melhor: “Caetano não tem dúvidas, tem certezas que oscilam” (WEINSCHELBAUM, 2006, p. 198).

CAPÍTULO II – Caetano como intelectual

2.1. Pop star intelectual

Os intelectuais são recrutados no meio das profissões do intelecto, mas o rótulo de intelectual com que se identificam determinadas pessoas não é uma classificação socioprofissional, não remete a uma ocupação determinada em algum setor do saber ou da criação literária ou artística, mas ao comportamento em relação à esfera pública – ao desempenho de um papel nos debates da cidade (ALTAMIRANO, 2013, p. 111). Para o ensaísta argentino, aqueles que são chamados de “intelectuais” podem assumir esse papel ainda em forma contínua, intermitente ou apenas excepcionalmente.

Considerados em seu conjunto, os intelectuais não formam uma corporação, menos ainda um clero em sentido próprio. Nenhuma instituição, academia ou seminário outorga o título de intelectual nem habilita o ingresso nesta população de fronteiras incertas. Quem a integra possui conhecimentos especializados e habilidades cultivadas em diferentes âmbitos de expressão simbólica; não são necessariamente científicos, eruditos ou artistas geniais, embora alguns o sejam. (*Ibidem*, 2013, p. 111).

Claro que, em geral, é a universidade que confere a eles títulos profissionais, embora durante muito tempo o intelectual autodidata tenha sido uma figura que “coexistiu na paisagem cultural com os diplomados”. Bauman complementa e amplia os argumentos de Altamirano ao dizer que:

Não tem cabimento compor uma lista de profissões cujos membros sejam intelectuais, ou traçar uma fronteira no interior de uma hierarquia profissional acima da qual os intelectuais estariam situados. Em qualquer lugar e em qualquer tempo, “os intelectuais” são constituídos por um efeito combinado de mobilização e auto-recrutamento. O significado intencional de “ser intelectual” deve elevar-se acima da preocupação parcial com a profissão ou o *gênero* artístico da pessoa, para incumbir-se das questões globais sobre a verdade, o juízo e o gosto da época. A linha que separa “intelectuais” de “não intelectuais” é traçada e retraçada pelas decisões de tomar parte num modo particular de atividade (BAUMAN, 2010, p. 17).

Mas muito bem antes de Altamirano e Bauman, Gramsci já dizia que “todos os homens são intelectuais, [...]; embora nem todos desempenhem na sociedade a função de intelectuais” (1989, p. 07). Para ele, que como um pensador consciente da centralidade dos intelectuais no mundo contemporâneo reservou a essa questão um espaço significativo em seus escritos, ao se distinguir intelectuais de não intelectuais, faz-se referência apenas à função social imediata da categoria dos intelectuais. Noutras palavras, levar-se-ia em conta o rumo ao qual incide o peso maior da atividade profissional específica: se na elaboração intelectual ou se no esforço muscular nervoso. De acordo com o pensador italiano, se se pode

falar de intelectuais, é impossível se falar de não intelectuais, pois, para ele, não existem não intelectuais.

A relação entre o esforço de elaboração intelectual-cerebral e o muscular-nervoso nem sempre é a mesma. É por isso que há graus variados de atividade específica intelectual. “Não existe atividade humana da qual se possa excluir toda intervenção intelectual, não se pode separar o *homo faber* do *homo sapiens*” (GRAMSCI, 1989, p. 07).

Para Gramsci, todo homem fora da profissão desenvolve uma atividade intelectual qualquer, podendo ser um filósofo, um artista, um homem de gosto, que participa de uma concepção do mundo, tem uma linha consciente de conduta moral, contribui assim para manter ou para modificar uma concepção do mundo – para promover novas maneiras de pensar.

O problema da criação de uma nova camada intelectual, portanto, consiste em elaborar criticamente a atividade intelectual que existe em cada um em determinado grau de desenvolvimento, modificando sua relação com o esforço muscular-nervoso no sentido de um novo equilíbrio e conseguindo-se que o próprio esforço muscular-nervoso, enquanto elemento de uma atividade prática geral, que inova continuamente o mundo físico e social, torne-se o fundamento de uma nova e integral concepção do mundo. O tipo tradicional e vulgarizado do intelectual é fornecido pelo literato, pelo filósofo, pelo artista (Ibidem, p. 08).

O autor rompe, ainda, com a ideia até então vigente de se considerar os intelectuais um grupo “autônomo e independente”. O erro metodológico mais difundido, ao que parece, é ter buscado este critério de distinção no que é intrínseco às atividades intelectuais, em vez de buscá-lo no conjunto do sistema de relações no qual estas atividades (e, portanto, os grupos que as personificam) se encontram no conjunto geral das relações sociais (GRAMSCI, 2001, p.18).

Em seu livro *Terra Sem Mal – o profetismo tupi-guarani*, sobre os índios brasileiros, a antropóloga francesa Hélène Clastres relata que nas tribos tupi-guarani havia feiticeiros com um *status* muito especial no grupo. Eram eles que propunham o canto e a dança, eram os cantores e por isso eram festejados por onde passassem. Na música popular massiva acontece algo semelhante; é o que se pode denominar – recorrendo a Oswald de Andrade – “um acontecimento religioso da raça”. E a figura desse poder triunfante hoje seria o músico popular. Caetano Veloso acredita que

A canção popular contribui na formação de pessoas. Nesse ato de interessar, divertir, entreter como subproduto cultural, a canção participa da formação das individualidades, dos grupos e das sociedades. E, então, entram os elementos de consciência social, de modo de estar no mundo. Assim, trata-se de uma função muito abrangente, embora numa atuação reconhecidamente limitada, de entretenimento, de menor exigência

intelectual do que outras manifestações artísticas, mesmo dentro da música (VELOSO¹¹⁴, 1992)

O intelectual, nos moldes de Altamirano e Bauman, dirige-se a uma audiência, interpela um público. As formas mais comuns são, entre outras, o artigo na imprensa ou em revista cultural, o panfleto, o ensaio, o livro, a conferência. O círculo dessas e outras pessoas a quem transmite sua palavra não se restringe a uma pequena elite de letrados, embora o intelectual necessite da relação com seus pares e do reconhecimento que estes podem lhes proporcionar; sua palavra interpela também – às vezes, diretamente – essa audiência imprecisa que se convencionou chamar opinião pública.

Esse auditório, seja grande, seja pequeno, de não especialistas compõe-se, como lembra Altamirano (2013, p. 114), por quem se interessa pelas ideias e discute as definições sobre a marcha do mundo que produzem os intelectuais. “A ação do intelectual se recorta, pois, sobre o fundo de uma configuração histórica e tem como pressuposto que a imprensa tornou possível a disseminação da cultura impressa [...] e que a alfabetização tenha avançado o suficiente como para criar um público que não seja exclusivamente de eruditos” (Ibidem).

De forma analítica, o intelectual, não tem, segundo Altamirano, um público, mas pelo menos dois círculos de público. O primeiro seria os outros membros do meio que ele faz parte – que Bourdieu chama de “campo intelectual”, formado por seus pares, incluindo-se aí também os rivais. O outro público seria o “auditório mais profano”, que é também maior e concede maior ressonância a sua palavra. A autoridade que assume entre seus pares, no entanto, não assegura ao intelectual o reconhecimento do público profano e vice-versa.

É nos termos acima que Caetano Veloso pode ser considerado um intelectual. O compositor, entre outras coisas, soube, como poucos músicos populares no Brasil, explorar o poder simbólico que a profissão confere. Segundo Bourdieu (2012, p. 15), o poder simbólico consiste num poder legitimado pela posição social de quem o profere e surge como todo o poder que consegue impor significações como legítimas. Os símbolos afirmam-se, assim, como os instrumentos por excelência de integração social.

Bourdieu concentra a análise desse conceito nos cenários em que ele é normalmente ignorado, o que permite se lançar a intuição plena a reconhecer os agentes intangíveis que o envolvem na sociedade. O poder simbólico é o poder de constituir o dado pela enunciação, o poder de influência que leva a fazer ver, a desenvolver vontades e objetivos, poder de transformar a própria cosmologia daquele que é alvo. É o poder de fazer crer (Ibidem, p. 14).

¹¹⁴ VELOSO, Caetano. *Caetano, o circulado de toques*: entrevista. [Maio de 1992]. Revista do CD, n. 14, p. 21. Entrevista concedida a J. Jota Moraes.

Caetano Veloso, entre outras coisas pela desenvoltura e originalidade com que fala sobre assuntos os mais diversos, passou, já há algum tempo, a ser considerado, além de um compositor respeitável, um intelectual. Isso também aconteceu a partir das discussões que as letras do compositor suscitam. O lançamento do livro de memórias do compositor, *Verdade Tropical*, de 1997, pode até ter legitimado o *status* de artista intelectual – para quem discorre das ideias de Bauman, Gramsci e Altamirano –, mas bem antes disso a própria mídia já procurava popularizá-lo como um pensador.

No início da década de 1980, a Folha de S. Paulo promoveu um debate com Caetano Veloso, no auditório do jornal, para um público de duas mil pessoas, do qual participaram o jornalista Mino Carta, o sociólogo Gilberto Vasconcelos, o professor José Miguel Wisnik e a antropóloga Lélia Gonzales, como entrevistadores. O debate virou matéria de capa do suplemento *Folhetim* (Figura 13), que estampou como chamada: “Caetano, o intelectual que rebola”.

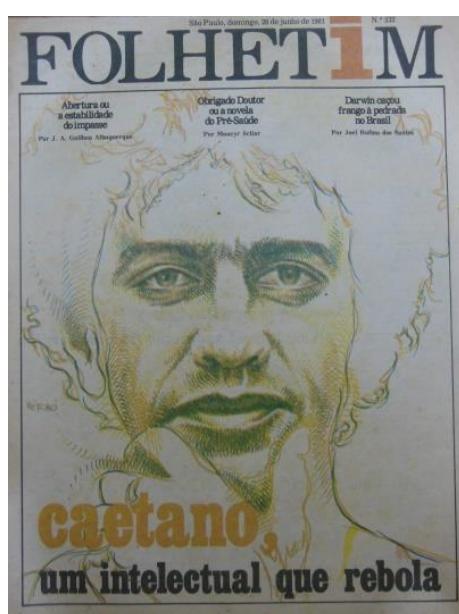


Figura 13: Capa do Folhetim de 28 de junho de 1981

As perguntas dirigidas ao compositor pelos convidados e pelo auditório versavam muito mais sobre política, religião, estética etc. do que sobre o trabalho dele como cantor e compositor, indagações que seriam feitas normalmente a uma personalidade como, por exemplo, Darcy Ribeiro e não a um músico popular. Sobre o *status* de intelectual, o artista afirmou na ocasião:

O intelectual tem uma posição muito especial num país como o Brasil. Eu não me informei o suficiente para ser chamado de intelectual, pelo menos como isso é entendido nos lugares文明izados. Mas o Brasil é curioso. Eu estive na Argentina e lá o mercado de discos é pequeno, vende-se muito pouco, no entanto, vendem-se mais livros do que no Brasil. O brasileiro lê pouco, mesmo aquele que sabe ler, mas

ouve disco à beça, compra disco que é uma beleza. Aqui, dois ramos do *show business* – a música popular e o cinema – se manifestaram de forma contundente nas discussões intelectuais de todos os níveis. Claro que isso aconteceu com a música no mundo inteiro. Bob Dylan, nos Estados Unidos; John Lennon, Paul MacCartney, Mick Jagger, Keith Richard, na Inglaterra, são pessoas intelectualmente importantes. Para minha geração, a música popular no mundo foi muito importante, inclusive intelectualmente. Muita gente fala que o maior poeta norte-americano na atualidade é Bob Dylan, que ninguém que escreve no papel é melhor. Por outro lado, é específico do Brasil que essas artes menores sejam tão importantes. Aliás, o Hitchcock dizia uma coisa genial: “O único problema do cinema é que em vez de a gente chamar isso de fábrica, chama de estúdio e fica pensa que é arte” (VELOSO¹¹⁵, 1981)

Observe-se, no depoimento acima, que Caetano não rejeita o *status* de intelectual, procura justificá-lo. Mais à frente, no meio de outra resposta, complementa a resposta concedida acima de forma que deixa os entrevistadores sem questionamentos:

[...] Este é um país inculto, há grandes intelectuais no sentido acadêmico da palavra, mas o mais moderno, a vanguarda se dá mesma forma que aconteceu com Bob Dylan. Hoje se fala Glauber Rocha, Caetano Veloso, Gilberto Gil e tal como grandes intelectuais. É engraçado, porque a gente chega ao Canecão, rebola um pouquinho e vai embora. É curioso isso. Não é ruim, mas é engraçado (VELOSO¹¹⁶, 1981).

A participação do compositor em debates é frequente desde o início da carreira, fato que também pode ter ajudado na construção do *status* de intelectual atribuído a ele. O primeiro e um dos mais polêmicos se deu na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), ainda em 1968 (Figura 14), quando ele, Gilberto Gil, Décio Pignatari, Augusto de Campos e o jornalista Chico de Assis se propuseram a por em debate o tropicalismo, a convite dos estudantes.



Figura 14: Caetano no debate na FAU, em 1968
Fonte: <http://caetanoendetalle.blogspot.com.br/2013/10/1968-debate-tropicalista.html>

¹¹⁵ VELOSO, Caetano. *Caetano: “A vanguarda intelectual está no show business”*: entrevista. [28 de junho de 1981]. Folha de S. Paulo, suplemento Folhetim, nº 232, p. 5. Entrevista concedida a Mino Carta, Gilberto Vasconcelos, José Miguel Wisnik e Lélia Gonzales.

¹¹⁶ Ibidem.

A hostilidade com que Caetano e os outros debatedores foram recebidos pelos universitários, foi lembrada por ele, anos depois:

Os estudantes organizaram um debate sobre tropicalismo e convidaram Torquato, Gil, Décio, Augusto e a mim. Na porta, os garotos entregavam um panfleto contra o tropicalismo, um texto de Augusto Boal escrito talvez pra Feira de Opinião, e entregaram até pra gente. Lá dentro, em vez de deixar a gente falar e fazer o debate como tinham proposto, jogavam banana e bombinhas de São João na nossa cara. Foi duro. Mesmo assim discutimos, tentamos superar a agressão. Algumas pessoas na plateia contiveram os mais exaltados. Mas todo mundo era unanimemente contra nós. Todas as perguntas tentavam nos botar na parede. Mas respondemos muito bem porque, modéstia à parte, tratava-se de uma mesa de pessoas muito inteligentes (VELOSO¹¹⁷, S/D).

Para não ficar em apenas um exemplo, em 1993, Caetano participou também do primeiro ciclo de debates Banco Nacional de Ideias, intitulado Enciclopédia da Virada do Século, que contou ainda com a participação dos poetas João Cabral de Melo Neto, John Ashbery e Joan Brossa, do compositor Arnaldo Antunes, do romancista João Ubaldo Ribeiro, do antropólogo Hermano Vianna, do encenador José Celso Martinez Corrêa e do cineasta Arnaldo Jabor.

De acordo com Liv Sovik, “se Caetano esbanja capacidade criativa, não a joga ao vento. Não só o discurso em entrevistas, mas a própria obra musical trabalha e retrabalha as heranças culturais e a própria imagem do artista, devolvendo sempre o olhar do público para a figura de seu criador” (1999, p. 33). Para ela, Caetano vem construindo, principalmente mais recentemente, sua reputação de intelectual orgânico de cultura de massas.

Sovik, quando classifica o compositor como intelectual orgânico, o faz a partir da concepção pós-gramsciana de Stuart Hall, ou seja, para ela, é aquele que “deve saber mais que o intelectual tradicional (o que se coloca ao lado do conhecimento e interesses sociais já estabelecidos), está na vanguarda do trabalho teórico intelectual e, ao mesmo tempo, repassa seu saber para intelectuais fora da academia” (HALL, 2009, p. 194).

O trabalho intelectual e teórico deve ser uma prática política. E quando realizado com seriedade deve ter o compromisso de mudar o social ou de incentivar a ação; o intelectual orgânico convive com essa tensão. Ao perder o contato com essa tensão, poderá produzir um trabalho notável, mas perderá a prática intelectual como política. Também, não se chega perto do que são os Estudos Culturais senão se conviver com a tensão a que se refere Hall.

¹¹⁷ Entrevista a Ana de Oliveira. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/entr_caetano.php>. Acesso: 25 de fev. 2015.

Outra característica do intelectual orgânico é ter um conhecimento “superior” em relação ao do tradicional – como o autor observa, “se jogarem o jogo da hegemonia terão que ser mais espertos do que ‘eles’” (Ibidem, p. 195).

Gramsci concebe o intelectual orgânico como o que integra um organismo vivo e em expansão, que está ao mesmo tempo conectado com o mundo do trabalho, com as organizações políticas e culturais mais avançadas que o seu grupo social desenvolve para dirigir à sociedade. Este seria o oposto do intelectual tradicional, pequeno-burguês não compromissado politicamente com a “filosofia da práxis”, ou seja, sem atuação em movimentos políticos (“os funcionários”, o “clero”, “a casta militar”, “os acadêmicos”, no contexto da Itália daquela época, claro), voltados a manter os camponeses atrelados a um *status quo* que não fazia mais sentido¹¹⁸.

Os intelectuais tradicionais, para Gramsci, distanciavam-se das efervescentes dinâmicas socioeconômicas da região norte da Itália, onde os “intelectuais de tipo urbano cresciam junto com a indústria e estavam ligados às suas vicissitudes” (GRAMSCI, 2001, p. 22). Eram os que estavam presos a um mundo antiquado, fechados em exercícios abstratos cerebrais, eruditos e enciclopédicos, e alheios às questões centrais da própria história.

Mas mesmo alheios à própria época, os intelectuais tradicionais consideravam-se independentes, superiores às classes e às vicissitudes. Não entendiam o conjunto do sistema da produção e das lutas hegemônicas nas quais se davam o embate entre poder político e econômico. Isso acontecia porque eles eram “protegidos” pela neutralidade e o distanciamento, e terminavam não só distanciando-se dos avanços da ciência, mas também das transformações em curso.

Já os intelectuais orgânicos se conectam ao mundo do trabalho, às organizações políticas e culturais mais avançadas que o seu grupo social desenvolve para dirigir a sociedade. “Ao fazerem parte ativa dessa trama, os intelectuais orgânicos se interligam com um projeto global de sociedade e com um tipo de Estado capaz de operar a “conformação das massas ao nível de produção” material e cultural exigido pela classe no poder” (SEMERARO, 2006).

O conceito de hegemonia, pedra de toque do edifício argumentativo gramsciano, quer dizer que uma sociedade baseia as formas principais de disciplina no consenso e não na

¹¹⁸ Nos escritos de Gramsci, além de uma ampla gama de tipos de intelectuais (urbanos, industriais, rurais, burocráticos, acadêmicos, técnicos, profissionais, pequenos, intermediários, grandes, coletivos, democráticos etc.), encontra-se uma interpretação original das suas funções.

punição explícita, ou seja, como lembra Gonzalez (2001, p. 94), que o poder é “compreendido” muito antes que venham os partidos a explicá-lo, quer dizer que toda a sociedade estabelece um cerne de unidade cultural que se traduz e espalha diferentes formas.

Essas formas podem ser, por exemplo, uma obra filosófica, um livro didático, uma teoria sobre o Estado e, inclusive, a receita de uma iguaria qualquer. Os intelectuais seriam os atores destinados a essa transmissão e tradução. “E, por isso, dizer “hegemonia”, finalmente, é o mesmo que dizer “intelectuais” e sempre nos conduz ao caráter orgânico da sociedade” (Ibidem).

Os intelectuais – como “organizadores da hegemonia social”, “construtores de ideologias”, efetivam o vínculo orgânico entre o modo de produção e as superestruturas, unificando as diversas classes sociais em torno da classe dirigente e de seus objetivos (GRAMSCI *apud* SCHLESENER, 2007, p. 37). Na sociedade civil, enquanto elaboradores das ideologias, ao mesmo tempo em que dão ao grupo que representam consciência de sua função histórica, conseguem o consentimento “espontâneo” das massas pela formação de uma concepção de mundo vivida no cotidiano e veiculada nas instituições. Já como “comissários da classe dominante”, exercem, na sociedade política, uma atividade não só coercitiva, mas também disciplinar através dos mecanismos desta sociedade.

A atuação dos intelectuais – levando-se em conta a hegemonia como correlação de forças e a luta por novas relações hegemônicas – torna-se imprescindível para as classes dominantes (no sentido de criar as bases de sustentação e legitimação da ordem social instituída) e para as classes dominadas (pela necessidade histórica de superar as divisões sociais, unir as forças populares emergentes e lutar por uma nova ordem social) (SCHLESENER, 2007, p. 37). Nesse panorama, o intelectual orgânico é considerado como o máximo grau de consciência de um intelectual sobre sua própria situação na sociedade.

Mas, por outro lado, é por isso que a diferença entre intelectual tradicional e orgânico – por confluir nas feições orgânicas da sociedade (lembre-se que, segundo Gramsci, todos são intelectuais) – muitas vezes perde o sentido. O intelectual orgânico de um grupo social subalterno que está rompendo com a rédea de hegemonias tradicionais formulará um novo projeto de relação com o senso comum.

A ação do intelectual orgânico “não pode mais consistir na eloquência, motor exterior e momentâneo dos afetos e das paixões, mas num imiscuir-seativamente na vida prática, como construtor, organizador, ‘persuasor’ permanente” (GRAMSCI, 1989, p. 08), a partir da sua atuação política, irá apontar as contradições que perpassam o social, desmistificar o poder

e as relações de dominação, despertar a consciência crítica e autônoma; criar um mesmo “clima cultural” que prepare a nova hegemonia.

Caetano Veloso, como intelectual, empenhava-se exatamente na desconstrução dos mitos que permeiam o projeto hegemônico, como será mostrado mais adiante. Os intelectuais orgânicos estão habilitados a exercer funções culturais, educativas e organizativas para assegurar a hegemonia social e o domínio estatal da classe que representam. Em suma, a hegemonia de uma classe também está ligada ao papel que os seus intelectuais desempenham.

Para Gramsci, a condição de intelectual não se conceitua pelo caráter intrínseco dos produtos intelectuais – estar em contato com teorias, com atmosferas livrescas ou linguajares acadêmicos –, mas pelo seu caráter de ser um conectivo social, uma função que garante a relação de dominação e hegemonia entre as classes. O intelectual comprometido com a reforma moral e cultural somente se forma organicamente na interação com o povo, apreendendo a complexidade concreta em que se encontra o homem “simples”, sentindo a problemática de sua realidade social.

O elemento popular “sente”, mas nem sempre comprehende ou sabe; o elemento intelectual “sabe”, mas nem sempre comprehende e, menos ainda, “sente”. Os dois extremos são, portanto, por um lado, o pedantismo e o filisteísmo, e, por outro, a paixão cega e o sectarismo. [...] O erro do intelectual consiste em acreditar que se possa *saber* sem comprehender e, principalmente, sem sentir e estar apaixonado [...] Se a relação entre intelectuais e povo-nação [...] é dada graças a uma adesão orgânica, na qual o sentimento-paixão torna-se comprehensão e, desta forma, saber [...], só então a relação é de representação, ocorrendo a troca de elementos individuais entre governantes e governados, entre dirigentes e dirigidos, isto é, [...] cria-se o “bloco histórico” (GRAMSCI, 1999, pp. 221-222).

O intelectual, para ser um agente orgânico na sociedade, depende da relação com a massa, segundo Gramsci. Mas, por outro lado, a massa que aspira a comprehender a realidade, em especial a crise atual do capital e suas consequências e que anseia combater essa crise e conseguir a transformação social, também não pode se eximir do trabalho do intelectual, que tem a capacidade de sistematizar e de teorizar de modo aprofundado.

Na visão de Gramsci, uma massa humana não se “distingue” e não se torna independente “por si”, sem organizar-se (em sentido lato), e não há “organização sem intelectuais, isto é, sem organizadores e dirigentes, sem que o aspecto teórico da ligação teoria-prática se distinga concretamente em um estrato de pessoas “especializadas” na elaboração conceitual e filosófica” (GRAMSCI, 1999, p.104).

A hegemonia não deve ser entendida como uma questão de subordinação ao grupo hegemônico, pois ela pressupõe a consideração dos interesses dos grupos sobre os quais será

exercida e o estabelecimento de uma relação de compromisso (GRAMSCI, 1978, p. 33). O autor adverte, entretanto, que a hegemonia não é exercida sobre toda a sociedade, mas somente sobre as classes aliadas; e, na tentativa de conter as classes opositoras, a classe dirigente usa da força.

Como já mostrado, os intelectuais orgânicos, além de especialistas na profissão que os unem profundamente ao modo de produção, elaboram uma concepção ético-política que os tornam capazes de assumir funções culturais e educativas e organizativas para garantir a hegemonia social e o domínio estatal da classe que representam (GRAMSCI, 2001, p. 21). Essa função fica clara em Caetano Veloso quando expõe suas concepções a respeito de áreas que não são a sua, como a economia:

Eu não gosto deste tipo de economia, que alimenta esta coisa, de mão de obra barata, eu acho isso aí desumano. Acho que toda economia devia ser no sentido de diminuir essas diferenças sociais. Eu não tenho vontade nenhuma que tenha uma revolução comunista, eu falo como diz o Carlos Drummond de Andrade: “legalizem o partido comunista, eu juro que não entro!”. Agora eu simpatizo com a ideia de uma crescente socialização, eu acho que deve haver. Não entendo nada de política, acho economia uma coisa praticamente impensável, uma coisa tão complicada, então quando eu falo essas coisas são meras opiniões, entendeu? Eu jamais seria capaz de discutir com o Delfim a questão econômica do Brasil porque ele sabe muito mais do que eu, porque ele entende daquilo, eu não. Agora eu não simpatizo socialmente com esse clima de grandes diferenças de poder aquisitivo (VELOSO¹¹⁹, 1982).

Gramsci ensina que, conscientes de seus vínculos de classe, os intelectuais orgânicos manifestam sua atividade intelectual de diversas formas: no trabalho como técnicos e especialistas dos conhecimentos mais avançados, no interior da sociedade civil para construir o consenso em torno do projeto da classe que defendem, na sociedade política para garantir as funções jurídico-administrativas e a manutenção do poder do seu grupo social. Essa “construção do consenso” de que fala Gramsci, aparece em Caetano Veloso em depoimentos como:

Eu tenho um pouco esta personalidade de catalisador, provoco discussões, mas também tenho muita capacidade de encontrar os pontos, de encontrar as áreas de paz que possa haver em lugares que, por um acaso, o meu movimento coloque em choque. Então, isso é uma coisa que vem do meu sonho, talvez ingênuo, de democracia, de diferenças que se encontram, se debatem, mas podem conviver (VELOSO¹²⁰, 1981)

¹¹⁹ VELOSO, Caetano. *Caetano em transe*: entrevista. [Março de 1982]. Revista *Transe*, ano II, n. 9, p. 36. Entrevista concedida a Antonio Carlos Maciel e Kati.

¹²⁰ VELOSO, Caetano. *Caetano: “A vanguarda intelectual está no show business”*: entrevista. [28 de junho de 1981]. Folha de S. Paulo, suplemento Folhetim, nº 232, p. 4. Entrevista concedida a Mino Carta, Gilberto Vasconcelos, José Miguel Wisnik e Lélia Gonzales.

Quanto ao *status* de artista intelectual concedido ao compositor pela mídia, isso não se dá apenas no Brasil. Em 1996, um crítico de música do jornal The Village Voice, de Nova York, o classificou, sem ironia, de “*pop star* intelectual”. Na introdução de *Verdade Tropical*, Caetano Veloso, ao justificar a feitura do livro, toma para si a expressão de forma irônica, usando-a entre aspas e acrescenta “de terceiro mundo”:

[...] Por outro lado, o relato das experiências de um “*pop star* intelectual” de um país de “terceiro mundo” pode trazer uma outra luz inesperada sobre a aventura dos anos 60, já que esse período [...] continua com sua temática aberta ao pensamento que se queira pôr acima dos costumeiros descarte ou nostalgia (VELOSO, 1997, p. 19).

E para não ficar em apenas um exemplo, em maio de 1998, para registrar a chegada da turnê do disco *Livro Vivo* a Buenos Aires, o suplemento argentino Espectaculos, do jornal El Clarín, trazia uma manchete que confirmava o que se vem tentando mostrar até aqui. Na matéria há uma preocupação da repórter em mostrá-lo como um artista que propõe um pensamento estruturado da realidade brasileira integrada à música que compõe. Caetano Veloso: “soy un pop star intelectual” (Figura 15), estampava a chamada de capa do tabloide.



Figura 15: Capa do Espectaculos de 31 de maio de 1998

A repórter, ao querer saber o que o compositor teria de *pop star* e de intelectual, ouve a seguinte resposta:

(tenho) muita coisa (de intelectual e de *pop star*). Sou de uma geração que começou a trabalhar com música popular quando essas misturas entre alta e baixa cultura estavam na ordem do dia. Então, nessa geração aparecem, não só no Brasil, músicos populares que vinham da universidade, como Mick Jagger, eu, Chico Buarque, Gilberto Gil, até mesmo Bob Dylan que, embora não tenha vindo da universidade, era um homem que lia poetas, filósofos e escritores. A música popular convidou então muita gente dessas áreas mais cultas para trabalhar, e eu sou um desses

convidados. Eu estudava filosofia e nunca deixei de ler filosofia, nunca – nem nos anos sessenta, nem depois, nem agora (VELOSO¹²¹, 1998).

Note-se que mais de 17 anos depois da matéria/debate publicada pela Folha de S. Paulo (“O intelectual que rebola”), a resposta de Caetano é a mesma. Mas à frente, ainda indagado sobre o lado intelectual e *pop star*, o compositor disse:

Bem, eu faço música popular. Mas existe algo de mentiroso nos dois lados: eu não sou nem um verdadeiro intelectual, nem um verdadeiro pop star. Meus discos não vendem muito: eu vendo 100 mil, 150 mil, mas os que vendem bem vendem 1 milhão, 1,5 milhão, 2 milhões; Fina Estampa, que vendeu o dobro, vendeu 300 mil. Mas Muito vendeu 30 mil, e compensa. Eu não sou um *pop star* verdadeiro nem um intelectual verdadeiro, por isso posso dizer que sou um “pop star intelectual” (VELOSO¹²², 1998).

Ainda no começo da carreira, em meados dos anos 1960, Caetano Veloso foi recebido pelo público e a crítica como uma das promessas da música brasileira – várias matérias atestam isso –, mas as indagações da imprensa, naquela década, restringiam-se, quase sempre, ao papel dele como compositor, embora, algumas vezes, não se furtasse em tocar em temas mais delicados, no auge da ditadura militar. Um exemplo é o artigo “Primeira feira do balanço”, escrito para o jornal *Ângulos*, entre os anos de 1965 e 1966, na verdade uma resposta a um artigo de José Ramos Tinhorão sobre a bossa nova, mas que toca em questões mais delicadas para a época:

(Qualquer um pode ver claro que os problemas culturais do Brasil estão bem longe de serem resolvidos). Depois da euforia desenvolvimentista (quando todos os mitos do nacionalismo nos habitaram) e das esperanças reformistas (quando chegamos a acreditar que realizaríamos a libertação do Brasil na calma e na paz), vemo-nos acamados numa viela: fala por nós, no mundo, um país que escolheu ser dominado e, ao mesmo tempo, arauto-guardião-mor da dominação da América Latina. Se se fechou o círculo vicioso da economia e da política abjetas, isto é, se os problemas básicos estão distantes da solução a ponto de permitirem soluções às avessas, não será no campo da cultura que nos teremos aproximado de uma autonomia definitiva. Não se pense que estas palavras demonstram a tendência simplista de estabelecer uma relação causal entre cada evento político-econômico particular e os fatos

¹²¹ In: WEINSCHELBAUM, 2006. p.26. Entrevista concedida originalmente ao Jornal El Clarín, Suplemento Espectáculos, em 1998. No original: “Soy de una generación que empezó a trabajar con música popular cuando las mesclas de alta y baja cultura estaban a la orden del día y entonces, en esa generación aparecieron músicos populares que salían de las universidades, como Mick Jagger, yo, Chico Buarque, Gilberto Gil, o incluso Bob Dylan que, aunque no salió de la universidad, era un hombre que leía mucho. La música popular invitó entonces a mucha gente de estas áreas más cultas a trabajar y yo soy uno de esos. Yo estudiaba filosofía y nunca dejé de leer filosofía: ni en los sesenta, ni después, ni ahora”.

¹²² Ibidem. Entrevista concedida originalmente ao Jornal El Clarín, Suplemento Espectáculos, em 1998. No original: “Bueno, yo hago música popular. Pero hay un poco de mentira en las dos partes: yo no soy un verdadero intelectual, y tampoco un verdadero pop star. Mis discos no venden mucho: vendo cien o ciento cincuenta mil, pero los que venden bien venden uno o dos millones; Fina Estampa, que vendió el doble, vendió 300 mil. Pero mucho vendió 30 mil, y eso compensa. No soy un pop star verdadero ni un intelectual verdadero, por eso puedo decir que soy un pop star intelectual”.

culturais; sabemos a que proximidade do ridículo tem-se chegado no afã de fazer uma ligação direta entre a construção de Brasília, a pretensa indústria automobilística e a bossa nova [...] (VELOSO, 1977, p. 2).

Na volta do exílio, em 1972, é que a mídia começa a cobrar, paulatinamente, posturas do compositor em relação a assuntos como a situação do Brasil, política, economia etc., mas de forma ainda discreta, já que o país vivia em pleno regime militar. O *status* de intelectual atribuído ao compositor não é de exclusividade da mídia, ele também tem contribuído para isso, a partir da forma como se refere a si mesmo em certas entrevistas. Ainda no início da década de 1980, ele já se considerava, sem modéstia, “um grande intelectual”, numa entrevista a Scarlet Moon para a revista *Interview*:

Eu li a revista *Veja* ironizando, entendeu? Pensando que eu digo que Jorge Ben é um grande poeta porque estou fazendo tipo! Não. Aqui estou explicando, provando para os semi-imbecis que escrevem na revista *Veja* etc., que eu digo isso fundamentado. Como um grande intelectual que eu sou! (VELOSO¹²³, 1980).

Se no depoimento anterior – ao jornal argentino –, Caetano Veloso não se assume como *pop star* nem como um intelectual de fato, também não se considera um artista de vanguarda. Para o compositor o conceito de vanguarda, pelo menos em música popular, para ele, ainda é muito complexo. Observe-se, no entanto, que quando ele renega esse *status*, está mesmo corroborando para assumi-lo, quando diz que fez coisas que artistas considerados de vanguarda passaram a fazer bem depois dele.

Não sei, não creio que isso se possa definir muito bem. Por exemplo, o novo disco de Bjork tem as características de vanguarda. Mas me lembro de um trabalho que fiz em 1972, Araçá Azul, com canções vocais. Não era tão bom, mas a intenção era a mesma: voz abstrata, poucas palavras, algumas notas de piano... Eu fiz coisas assim. E introduzi o *reggae* no Brasil quando era conhecido apenas nos Estados Unidos e Grã-Bretanha. Agora, o mais atual na música popular brasileira é Marcelo D2, que faz *samba-rap*, algo que eu fiz em 1981. Então, eu estou sempre na vanguarda de algo... O que não quer dizer que eu seja um artista com uma postura vanguardista. Eu gosto de ser popular, sem dúvida, mas não de uma certa vanguarda oficial (VELOSO¹²⁴, 2005)

¹²³ In: FONSECA, 1993, p. 27. Entrevista concedida originalmente a Scarlet Moon para Revista Interview, em fevereiro de 1980.

¹²⁴ VELOSO, Caetano. *Me gusta ser popular, no un vanguardista oficial*. [10 de janeiro de 2005]. El Periódico, Madri, Espanha. No original: “No lo sé, no creo que eso se pueda definir muy bien. Por ejemplo, el nuevo disco de Bjork tiene las características de la vanguardia. Pero me acuerdo de un trabajo que hice en 1972. *Araçá azul*, con canciones vocales. No era tan bueno, pero la intención era la misma: voz abstracta, pocas palabras, algunas notas de piano... Yo hice cosas así. E introduce el reggae en Brasil cuando apenas era conocido en Estados Unidos y Gran Bretaña. Ahora lo más actual en la música brasileña es Marcelo D2, que hace samba-rap, algo que yo hice en 1981. Así que estoy siempre en alguna vanguardia de algo... Lo que no quiere decir que yo sea un artista con una postura vanguardista. Me gusta ser popular, sin duda, no de una cierta vanguardia oficial”.

Em seu livro *Em Busca do Povo Brasileiro*, Marcelo Ridenti lembra o embate político-cultural entre esquerda e direita nos meios de comunicação de massa na década de 1960 com um exemplo concedido por Alípio Freire, que ilustra bem a postura de Caetano na época. Em uma visita ao programa de Hebe Camargo, em 1968, na TV Record de São Paulo, Caetano vai para divulgar seu mais recente LP, lançado no final do ano anterior.

O disco trazia no repertório a canção *Soy louco por ti, América* (Gil e Capinan), em homenagem a Che Guevara, assassinado na Bolívia. Como a censura não permitiria dizer o nome do guerrilheiro na música, Capinan, o autor da letra, refere-se a Guevara como “el hombre muerto”. Hebe começa a apertar o Caetano, insiste: “Por que essa rumba? Quem é esse homem morto?” Vai deixando Caetano um pouco acuado, e ele termina a entrevista dizendo: “Hebe, você não entendeu, canto essa rumba porque é um ritmo ótimo para dançar”. Foi muito constrangedor [...] (RIDENTI, 2000, P. 45)

Só no final da década de 1970 e começo da de 1980 é que Caetano Veloso assume posturas mais radicais em relação ao panorama político brasileiro, inclusive uma postura que destoava da de artistas contemporâneos dele, como atesta Wisnik:

Quer dizer, no limiar da abertura política do país, Caetano está situado no polo oposto do sentimentalismo ufânista de “Coração de Estudante” (Milton Nascimento e Wagner Tiso), que marcou a eleição (indireta) de Tancredo Neves e a comoção nacional com a sua morte inesperada. Mas está, também, distante da exaltação apoteótica – embora irônica – de “Vai Passar” (Chico Buarque), igualmente emblemática desse período. Pois enquanto Chico, ligado aos anseios de transformação social representados pela emergência histórica do Partido dos Trabalhadores, se engajava positivamente no ideal de libertação ali representado, Caetano desconfiava da imaturidade política do país, preferindo enxergar o futuro democrático como um equacionamento de extremos [...] (WISNIK, 2005, p. 113).

Para Hannah Arendt, o homem somente é visto no mundo e desse modo deixando sua marca duradoura por meio da ação discursiva. “É com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano; e esta inserção é como um segundo nascimento” (2007, p. 189). A ação inicia algo novo no mundo, devido à imprevisibilidade dos atos, por isso a noção de “iniciativa” é um dos elementos que estruturam o conceito de ação.

Agir, no sentido mais geral do termo, significa tomar iniciativa, iniciar (como indica a palavra grega *archein* – começar, ser o primeiro – e, em alguns casos, governar), imprimir movimento a algo (que é o significado original do termo latino *agere*). Por constituírem um *initium*, por serem recém-chegados e iniciadores em virtude do fato de terem nascido, os homens tomam iniciativas, são impelidos a agir. (Ibidem, p. 198).

Saliente-se, ainda, no que diz respeito à noção de “iniciativa” a novidade, a qual, seguida da imprevisibilidade que vai contra a “esmagadora força das leis estatísticas e de sua probabilidade que, para fins práticos e cotidianos, equivale à certeza; assim, o novo sempre surge sob o disfarce do milagre” (ARENDT, 2010, p. 191). Do homem, dotado da capacidade da ação, pode-se esperar sempre algo novo nesse sentido, logo, é isso que o torna um ser singular, de modo que de cada nascimento e cada ação, espera-se o improvável. A “capacidade de ação” de que fala Hannah Arendt aparece em Caetano em depoimentos como:

O importante mesmo é não deixar morrer a paixão pelo novo, pois somente ela pode renovar os conceitos, as estruturas e a sociedade. [...] O que interessa é a renovação. Nem que essa renovação venha a chocar o público. É preciso mostrar o Brasil real e meio cafona, sem nada esconder e sem ter o menor compromisso com as tradições. Quero romper com o clima cultural criado pelos dragões da independência da música brasileira, porque é um clima falso, no qual todos têm medo de falar do iê-iê-iê e ficam falando o tempo todo de samba de morro. Isso é papo furado. (VELOSO¹²⁵, 1967).

A imprevisibilidade também aparece impregnada nas falas do artista ao longo da carreira. Identificado por alguns como um artista de esquerda, ele surpreende com esclarecimentos como: “A esquerda é como torcida de futebol. As pessoas ficam cegas. Eu sou simpatizante da esquerda por ter sede de harmonia, de dignidade e de justiça. Mas vejo frequentemente que a esquerda é quem mais ameaça essas coisas que me levaram a me aproximar dela” (VELOSO¹²⁶, 2006).

Voltando à questão da ação em Hannah Arendt, para a filósofa alemã, o Totalitarismo se encarregou de procurar “aniquilar a capacidade de o homem agir”, já que, dessa forma, seria muito mais fácil manipular as massas – isolados, ou seja, sem ação, os indivíduos não começariam algo novo, tornando possível o controle por meio da previsão. A ação, para Hannah Arendt, deve vir sempre acompanhada do discurso senão perderia sua capacidade reveladora; “em lugar de homens que agem, teríamos robôs mecânicos a realizar coisas que seriam humanamente incompreensíveis” (2010, p. 191).

A ação só pode, então, ter um início efetivo por meio das palavras. Na medida em que o homem se manifesta por meio do uso dela, ele se revela, mostra sua identidade pessoal e, desse modo, é visto no mundo humano por outros seres que também fazem uso da palavra.

¹²⁵ VELOSO, Caetano. *Tropicália ou Carolina?*: entrevista. [Dezembro, 1967]. Revista TV Programas. Ano VIII. N° 360, p. 2 e 3. Entrevista concedida a Célio Guimarães.

¹²⁶ VELOSO, Caetano. *Eu não sou maluco para reeleger Lula*: entrevista. [07 de Setembro de 2006]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 01. Entrevista concedida a Marcos Augusto Gonçalves.

Caetano Veloso é, certamente, uma das mais “inexplicáveis” personalidades brasileiras. Não apenas por ser um artista polêmico e camaleônico, cuja força sempre esteve na capacidade de escapar às classificações e desautomatizar chaves convencionais de interpretação, mas também por se tratar de alguém que não cansou de se auto-explicar ao longo dos seus quarenta anos de vida artística (iniciada em 1965), a ponto de parecer esgotar tudo o que de novo se poderia dizer a seu respeito (WISNIK, 2005, p. 08).

A ação discursiva, reveladora, que garante visibilidade do homem no mundo, só é possível se se der em um espaço próprio para o desempenho desse tipo de atividade que leva em conta a pluralidade humana: o espaço público. “A ação requer, para sua plena manifestação [...] e que só é possível na esfera pública” (2010, p. 193).

Hannah Arendt acrescenta, ainda, que “ao contrário da fabricação, a ação jamais é possível no isolamento. Estar isolado é estar privado da capacidade de agir” (Ibidem, p. 201). O isolamento é algo marcante na sociedade de massa ou, ainda, foi a pré-condição para que o Totalitarismo ascendesse ao poder, pois homens isolados são incapazes de agir em conjunto, tornando propício à manipulação ideológica por parte do regime totalitário. O espaço público, como o lugar onde o homem se encontra para a prática da ação dialógica, e nesse sentido, criar resistências contra algo que o ameace, foi literalmente esvaziado, aniquilado pelo Totalitarismo.

A questão do espaço público e Totalitarismo postas por Hannah Arendt também se fazem presentes no discurso de Caetano Veloso. Em fins de 2005, o poeta Ferreira Gullar fez críticas ao Ministério da Cultura, então chefiado pelo compositor Gilberto Gil. O então secretário de Políticas Culturais do Ministério da Cultura (MinC), Sérgio Sá Leitão, reagiu, chamando o poeta de “stalinista”.

Intelectuais fizeram um abaixo-assinado em defesa de Gullar, até que, em janeiro de 2006, Caetano ampliou a polêmica com uma carta em que atacava o ministério do amigo Gil. “Governos totalitários são viciados em expurgar poetas. Se um ministério demonstra não aceitar críticas – pior: exige adesão total a suas decisões –, estamos sim a um passo do totalitarismo; se um poeta expõe de público discordância – ou simples desconfiança – dos rumos de um ministério, temos democracia” (VELOSO¹²⁷, 2006).

Ao fazer uma análise do ponto de vista normativo sobre o intelectual, Altamirano diz que nas representações sociais, este aparece, muitas vezes, como o herdeiro de atributos que no passado eram próprios do sacerdote, encarregado de velar pelos valores permanentes de

¹²⁷ VELOSO, Caetano. “Estamos a um passo do totalitarismo”, diz Caetano: entrevista. [05 de Janeiro de 2006]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 02. Entrevista concedida a Mônica Bérgamo.

uma tradição sagrada ou, ao contrário, visto como sucessor moderno dos profetas, “aqueles loucos inspirados que pregavam no deserto longe de práticas institucionalizadas do tribunal e da sinagoga, afrontando os poderosos por causa da maldade de seu comportamento” (COSER *apud* ALTAMIRANO, 2013, p. 37).

A dificuldade de separar o intelectual de imagens como as descritas acima provavelmente seja a razão pela qual o tempo não neutralizou o conceito de intelectual. A simples menção do nome, para Altamirano, pode causar um debate tanto sobre o significado do conceito que o envolve como sobre a estimativa das responsabilidades públicas que a ele concernem. O termo não se presta à singularidade e o ponto de vista normativo, segundo ele, parece prevalecer.

Os próprios intelectuais são os mais inclinados às descrições normativas de seu papel. A resposta à questão o que é um intelectual? Tende a transformar-se, mas ou menos insensivelmente, na resposta a outra pergunta: o que deveria ser um intelectual? O raciocínio torna-se, então, sentido moral, e os intelectuais são representados como membros de um grupo à parte, uma espécie de “classe ética”, associada a uma missão, seja para guiar a opinião da sociedade, a subverter o consenso complacente, ou para diantar-se a seus contemporâneos, indicando o futuro (*Ibidem*).

O destino do aprendiz, disse Fichte, é “observar cuidadosamente o progresso da humanidade, e o progresso contínuo do desenvolvimento progressivo” (*Ibidem*, p.37). Para o escritor Drieu La Rochelle, o intelectual se destacava na sociedade não como um pastor, mas como um semideus: “O intelectual, o erudito, o artista não é um cidadão como todos os outros”. Caetano Veloso, embora em outra época, corrobora com essa ideia quando diz que:

É verdade que muitos artistas de minha geração são procurados para dar opiniões sobre os mais diversos assuntos, mas essa é uma questão que deve ser pensada com rigor. Por que procuram os artistas e não os pensadores? Não sei. Paulo Francis, jornalista que respeito muito, vive perguntando: por que ouvem tanto Caetano Veloso? Eu também me pergunto. É uma questão interessante, deve ser pensada com amor e delicadeza, e não com a mão pesada de Merquior¹²⁸. Prefiro o Belchior (VELOSO¹²⁹, 1982).

A curiosidade da imprensa quanto às impressões de Caetano Veloso sobre o Brasil geralmente nascem a partir das canções que ele compõe. A concepção de Brasil que ele deixa transparecer em uma ou outra letra é esmiuçada a partir das perguntas dos repórteres. E o compositor faz questão de detalhar aspectos que são tratados, muitas vezes, de forma

¹²⁸ Aqui, Caetano Veloso se refere à expressão “pseudo-intelectual de miolo mole”, que José Guilherme Merquior utilizou para se ferir a ele.

¹²⁹ In: LUCCHESI e DIEGUEZ, 1993, p. 300. Entrevista publicada originalmente no Jornal Folha de S. Paulo, em 25 de março de 1982.

superficial nas letras das canções. O olhar de Caetano Veloso sobre Brasil é o que será mostrado no próximo tópico deste capítulo.

2.2. O Brasil por Caetano

Em 1996, durante o programa Roda-Vida, da TV Cultura, o cineasta Cacá Diegues, um dos entrevistadores, disse para Caetano Veloso, o entrevistado (Figura 16), que adorava ouvi-lo falar sobre o Brasil. O motivo, para Diegues, seria que, quando isso acontecia, Caetano dava a impressão de estar muito menos preocupado com uma ideia de nação institucionalizada, e sim na possibilidade do povo brasileiro, ou seja, que ele demonstraria interesse na invenção de um povo alternativo diante do que acontece no mundo todo.



Figura 16: Caetano no Roda-Viva Especial 10 Anos
Fonte: <http://tvcultura.cmais.com.br/caetano>

Diegues certamente se referia às impressões do Brasil por Caetano Veloso como a reproduzida abaixo, retirada de um especial, realizado pela TV Manchete, em 1992, em comemoração aos 50 anos do compositor:

Acho que nós somos um povo que não conseguimos criar uma nação saudável, robusta e afirmada. Eu não quero pôr a culpa nos outros porque eles se desenvolveram bem. Não, eu adoro os americanos. Nós somos diferentes; e dessa nossa diferença podemos fazer uma coisa muito melhor, mais interessante do que os americanos fizeram até aqui (VELOSO¹³⁰, 1992).

Note-se que, para o artista, a solução para o Brasil há de ser inevitavelmente original e diferente da encontrada, por exemplo, pelos norte-americanos. A superação das dificuldades depende do próprio povo, com uma atitude que figura como algo perfeitamente realizável para o país que se constitui a si mesmo uma promessa.

¹³⁰ Documentário. *Especial Caetano Veloso, 50 anos*. Rio de Janeiro: TV Manchete, agosto de 1992. Programa de TV.

Diegues não é a única celebridade a se identificar com as impressões de Caetano sobre o Brasil. Para citar mais um exemplo, em 1994, Fernando Henrique Cardoso, em sua primeira entrevista como presidente da República virtualmente eleito (as eleições tinham acabado de ser realizadas) citou várias vezes Caetano Veloso. Para FHC, o pensamento do artista a respeito do Brasil é um modelo a ser seguido. O presidente também o classificou como uma espécie de intérprete da originalidade cultural brasileira e de sua perspectiva de afirmação do mundo. O compositor classificou as palavras de FHC como “um gesto de populismo sofisticado”. (VELOSO¹³¹, 1999).

Voltando ao comentário de Cacá Diegues, Caetano Veloso confirma as colocações do cineasta: “A gente tem quase que um dever histórico de afirmar isso [...]. Somos um país imenso, de dimensões continentais, na América do Sul, falando português para uma população marcadamente mestiça. É um dever de originalidade histórica do qual a gente não pode fugir” (VELOSO¹³², 1996).

As ideias de Caetano Veloso sobre o Brasil, para o economista Eduardo Giannetti (também um dos entrevistadores do mesmo programa Roda-Viva), são apaixonadas e híbridas. Segundo o economista, de um lado, o artista defende a conquista de uma ordem civilizada (seja no trânsito, na política, na economia) e que a convivência pública seja bem ordenada e civilizada. Isso se faz presente, forte e contínuo nas entrevistas que concede.

No caso das leis de trânsito, já é conhecida a postura de Caetano em insistir que as pessoas não devem, em hipótese nenhuma, avançar o sinal vermelho. Isso aparece também nas letras das canções (*Pobres Poderes*, *Vamo' Comer*, *Haiti*, *Neide Candolina* etc.). “Sempre me pareceu absolutamente inaceitável que as pessoas no Brasil não considerem o sinal de trânsito um sinal nítido e simples, uma lei de convivência social paradigmática de todas as outras leis de convivência social” (VELOSO¹³³, 2001).

Por outro lado, ainda segundo Giannetti, o artista defende o lado, digamos, ioruba do Brasil, que engloba a alegria de viver, a espontaneidade que brota do fundo da alma brasileira. A utopia que ele deixa transparecer é a de combinar as duas coisas: conquistar a civilização, mas não perder o que o Brasil tem de melhor, que é a alegria, a espontaneidade. Essa postura

¹³¹ VELOSO, Caetano. *Chega de apartheid, diz Caetano*: entrevista. [06 de Agosto de 1999]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 5. Entrevista concedida a Marcos Augusto Gonçalves e Fernanda de Barros e Silva.

¹³² Entrevista. Programa Roda Viva (Especial de 10 anos). *Caetano Veloso*. São Paulo: TV Cultura, 23 de novembro de 1996. Programa de TV.

¹³³ VELOSO, Caetano. *Caetano Joaquim Veloso Nabuco*: entrevista. [Janeiro de 2001]. Revista Continente Multicultural, Ano 1, n. 1, p. 6 e 7. Entrevista a Geneton de Moraes Neto.

do artista talvez tenha sido o motivo de a Revista da Folha, em 1994, usar como chamada de capa “O príncipe da utopia” (Figura 17).

A resposta a essa postura do compositor foi concedida no programa Roda-Viva mesmo:

[...] Na verdade, a minha ambição seria de fazer com que uma cultura como a nossa, que está, sob todos os pontos de vista, como que jogada fora da área de dominação das vantagens da civilização moderna – porque está no Hemisfério Sul, porque é mestiça, porque fala português, não apenas uma língua latina do sul da Europa, mas justamente o português, a menos desprestigiada de todas elas, um país pobre e, sobretudo, injusto socialmente. Todas essas desvantagens de certa forma deveriam criar em nós uma mera depressão em relação à perspectiva histórica, em relação a prospecções, e, no entanto, a gente tem alguma coisa de alegria e de entendimento da vida, alguma riqueza no modo de ser que é perceptível, inclusive para estrangeiros, que diversas vezes se manifestam a respeito do que eles percebem de interessante, de sugestivo no modo de ser do Brasil e dos brasileiros e isto que é dado cultural que não é um valor universal abstrato, é um dado cultural qualitativo do nosso modo de ser. O que eu desejo não que isso seja possivelmente fundido com o que nós chamamos de civilização. Eu desejo mesmo é que esse nosso modo de ser tome em suas mãos os dados abstratos universais da civilização e faça deles algo que não foi feito ainda. Então, é uma ambição grande demais. Naturalmente, eu faço muitos papéis ridículos por causa disso – faço outros papéis ridículos por outras razões, mas por isso também muitas vezes, sem dúvida. (VELOSO¹³⁴, 1996)

Desde o início da carreira, Caetano Veloso rejeitou o *status* de artista engajado, na acepção formal da expressão – mesmo algumas canções, desde antes do tropicalismo, negarem isso; é o que Gilberto Vasconcellos (1977) denominou de “linguagem da fresta”¹³⁵ –, ao contrário de artistas como Geraldo Vandré, Chico Buarque ou Carlos Lyra e outros bossanovistas que descambaram para a chamada música de protesto. As pretensões estéticas de Caetano – o verdadeiro motivo da prisão e exílio dele, e não a postura política – trilhavam exatamente o caminho oposto.



Figura 17: Capa da Revista da Folha de 1º de janeiro de 1995

¹³⁴ Entrevista. *Programa Roda Viva (Especial de 10 anos)*. Caetano Veloso. São Paulo: TV Cultura, 23 de novembro de 1996. Programa de TV.

¹³⁵ “Eu tinha dificuldade em ter interesse pela política, mas mesmo nos anos 60 e 70 pedi para fazerem ‘Soy loco por ti, America, escrevi ‘Divino maravilhoso’, que é uma música de arregimentação política pelas passeatas; ‘É proibido proibir’, ‘Haiti’, ‘Podres poderes’... E, recentemente, não conheço alguém que tenha escrito nada como ‘Base de Guantánamo’. (Revista-programa do XIII Latin Grammy. Jueves 15 noviembre 2012. Cadena Univision, p. 71. Personalidade do Ano. Entrevista concedida a Antonio Carlos Miguel).

Por isso mesmo, ele era malvisto pela esquerda, pela direita e pelo centro. Caetano, ao propor uma revisão crítica da cultura brasileira, evitava assumir uma postura de atuação político-doutrinária, calcada na ideologia nacionalista, proclamada pelos artistas engajados, muito próximos da concepção de arte como instrumento de transformação social. Ele, junto com os outros tropicalistas, “apresentando algumas soluções desconcertantes quanto à questão das relações entre arte e política, procurava romper com o discurso explicitamente político, e preferia radiografar as contradições do país” (CARVALHO, 2008, p. 173).

A postura assumidamente não engajada, mas que ao mesmo tempo não descarta o engajamento, confere a Caetano Veloso um perfil que Sartre denominaria de *homem-contradição*, ao conceituar o intelectual moderno. Para Sartre, a situação concreta do intelectual é ambígua. Ao mesmo tempo em que este tem privilégios da mais-valia do capital, pois integra a classe média, luta contra ela quando aplica seus saberes universais.

Resumindo: o intelectual moderno luta fundamentalmente com ele mesmo, daí a denominação de *homem-contradição*. Determinado a desenvolver certo desígnio (ser engenheiro, professor, médico, advogado etc.) pelo sistema, o intelectual se rebela e começa a emitir juízos sobre outros temas que não estão diretamente ligados a sua profissão (1994, p. 08). “Gosto de falar, falo sobre qualquer assunto. É só me perguntar” (VELOSO¹³⁶, 2007). Frases como essa demonstram um desejo incontrolável de Caetano Veloso de se fazer ouvir, não só como artista, mas como pensador, inclusive de outras áreas que fogem da música popular.

O prazer de destoar do senso comum, o que muitas vezes custa caro ao artista, já foi (e é) algo muito, digamos, capitalizado pela mídia, principalmente quando ele diz algo que parece (ou é) fora de propósito. O artista, no entanto, justifica essa atitude como forma de contribuição para uma visão mais clara do assunto em pauta.

Eu tenho mesmo uma tendência e até mesmo certo prazer, em me colocar numa situação que divirja da opinião que está sendo no momento consensual. Você escapando do consenso pode contribuir com uma mirada que traga, mais livre, o rumo da clareza à visão geral (VELOSO¹³⁷, 1992).

Talvez tenha sido essa postura de *homem-contradição* que levou Caetano Veloso a revelar: “Entre Merleau-Ponty e Sartre, que defendia a tomada de posição do intelectual,

¹³⁶ VELOSO, Caetano. *Um homem chamado Caetano*: entrevista. [Agosto de 2007]. Revista Rolling Stone Brasil, n. 11, p. 76. Entrevista a Marcus Preto.

¹³⁷ Documentário. *Especial Caetano Veloso, 50 anos*. Rio de Janeiro: TV Manchete, agosto de 1992. Programa de TV.

“sempre fui mais Sartre” (VELOSO¹³⁸, 2005). No contexto da sociedade capitalista, segundo Sartre, é impossível manter o sonho da imparcialidade diante da condição humana. Para ele, “a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (SARTRE, 1993, p. 21). Na visão do filósofo, o intelectual moderno, além de um *homem-contradição*, é um ser dividido entre a ideologia particularista (fatores econômicos, sociais e culturais que condicionam sua vida) e o universalismo (exigência intrínseca da atitude como técnico e pesquisador). “Um físico que se dedica a construir a bomba atômica é um cientista. Um físico que contesta a construção desta bomba é um intelectual” (SARTRE, 1994, p. 08) Eis, em resumo, o paradoxo do intelectual moderno na acepção do filósofo francês.

Não cabe, portanto, ao especialista questionar as condições em que se dá a pesquisa, o resultado ou mesmo o uso que se faz dela. Mas é precisamente no momento em que o pesquisador “se mete no que não é da sua conta e que pretende contestar o conjunto das verdades recebidas, e das condutas que nelas se inspiram em nome de uma concepção global do homem e da sociedade” que ele se torna um intelectual (Ibidem, p. 15). Nessa concepção, o intelectual, para ele, aparece como uma aberração, um monstro.

Portanto, não se trata apenas de refletir sobre o mundo, de desvendá-lo aos olhos dos incrédulos, mas de arrancar os homens e mulheres do que Sartre denomina de “consciência feliz”, que seria a ignorância diante do mundo e da condição humana no mundo, tencionando-os para transformá-lo.

As ideias de Sartre podem ajudar a entender melhor o lado contraditório de Caetano Veloso como pensador da forma como é estampada nas páginas das principais revistas e jornais do país. Essa postura já rendeu ao compositor adjetivos como “pseudo-intelectual de miolo mole”, por parte de José Guilherme Merquior, ou comentários, como registrado abaixo, de Reinaldo de Azevedo, articulista da revista Veja, no blog dele:

Caetano Veloso não se emenda – e isso, reconheço, é parte do seu sucesso. É novidadeiro. Costuma opinar com desassombro sobre coisas que conhece. [...] Talvez seja burro o bastante para me achar idiota, mas não sou idiota o bastante para achá-lo burro. No geral, ele sabe o que faz em benefício da própria carreira e dessa persona pública obcecada por encontrar um lugar único no discurso. Muito antes de Gilberto Kassab, Caetano já não era nem de direita, nem de esquerda nem de centro. [...] Mas Caetano, como Chacrinha, uma espécie de ícone pop do tropicalismo, veio para confundir, não para explicar (AZEVEDO¹³⁹, 2013).

¹³⁸ VELOSO, Caetano. *Quarenta anos criando polêmica*: entrevista. [05 de novembro de 2005]. Jornal do Commercio, Caderno C (Agência Estado), p. 01.

¹³⁹ AZEVEDO, Reinaldo. *Caetano Veloso, o fã de Pablo Capilé, tem de participar dos festivais do “Fora do Eixo” e receber seu cachê em “cubo cards”*. Ou: Artista exalta o grupo que derrubou Ana de Holanda, que ele,

As desavenças entre Azevedo e o compositor são conhecidas do público. Bem antes do comentário de Azevedo, Caetano já o havia provocado em uma entrevista, como registrado abaixo. A prova que as palavras de Caetano são dirigidas a Azevedo é que ele utiliza o neologismo “esquerdopatas”, cunhado pelo próprio jornalista:

Assim, os neoconservadores (com todas as grossuras que lhes são características) brilham como um grupo contrastante em ambiente dominado. Não nos enganemos: não estamos falando da USP, mas de uma certa esquerda desenvolvida na USP. Pois há conservadores na USP, inclusive convidados a preencherem as janelas de direita que os jornais descobriram que precisavam abrir. A reação é mais geral: é contra a hegemonia da esquerda. Natural que, sobretudo em São Paulo, algum jornalista se anime a falar em “esquerdopatas da USP”. Eu acho esse tom cafajeste sem graça porque é superficial. Não apenas esse período FH-Lula não seria possível sem a esquerda uspiana: a universidade tem tido e ainda terá grande papel a desempenhar no nosso amadurecimento político e civilizacional (VELOSO¹⁴⁰, 2009).

Caetano Veloso surge no cenário artístico brasileiro na década de 1960, quando consolida-se no país o mercado de bens simbólicos. Estas transformações associavam-se, sem dúvida, a outras muito mais amplas na estrutura econômica brasileira, ou seja, à internacionalização do capital, acelerada com o golpe militar em 1964, consolidando “capitalismo tardio” do Brasil.

Paralelo ao crescimento da indústria e do mercado de bens materiais crescia também a produção cultural e o mercado de bens culturais, crescimento este fortemente controlado pelo autoritarismo estatal. “O advento de uma sociedade moderna reestrutura a relação entre a esfera de bens restritos e a de bens ampliados, a lógica comercial sendo agora dominante, e determinando o espaço a ser conferido às outras formas de manifestação cultural”. (ORTIZ, 1989, p. 148). Talvez advenha daí a coragem de Caetano Veloso em pensar temas que fogem ao campo que pertence – inclusive o Brasil – com tanta propriedade:

Eu acho que o Brasil pode se utilizar de uma capacidade mínima que tem para a cidadania para impor seu estilo próprio. Mas no fundo, quando eu vejo Jorge Amado dizendo que o fim do “jeitinho” não seria bom, eu concordo com ele... Eu não gosto dessa fetichização da cidadania como uma panaceia. Essa coisa de que o Brasil não

Caetano, defendia: artigo. Veja, blogs e colunas. Disponível em:
<http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/caetano-veloso-o-fa-de-pablo-capile-tem-se-participar-dos-festivais-do-fora-do-eixo-e-receber-seu-cache-em-cubo-cards-ou-artista-exalta-o-grupo-que-derrubou-ana>. Acesso em: 2 de jan. 2014.

¹⁴⁰ VELOSO, Caetano. *O pensamento na canção:* entrevista. [Maio de 2009]. Revista Cult, Edição 135, Ano 12, p. 16). Entrevista concedida a Francisco Bosco e Eduardo Socha.

presta por que não tem isso, mas pode vir a ter e então vai se salvar. Eu acho que o Brasil presta como ele é. O Brasil é interessante por que é ele (VELOSO¹⁴¹, 1994).

Expor os paradoxos e as contradições do Brasil não como empecilhos para o crescimento, mas como força motriz para se construir um país melhor, tem sido a tônica do discurso de Caetano desde o início da década de 1990. Embora a visão dele ainda seja um tanto superficial – e o campo em que ele atua (música popular) o respalde; respaldo que não teria, por exemplo, um economista ou sociólogo renomados – faz com que Caetano Veloso registre suas impressões e aponte caminhos para o Brasil sem maiores preocupações:

Todos os temas da crueldade, da miséria, do horror são visíveis no Brasil. A maravilha de viver, também. O Brasil não tem nenhuma qualidade essencial que o ponha acima ou abaixo de qualquer outra sociedade humana, de modo necessário. E a própria realidade de uma nação é algo pouco palpável. Acontece que o Brasil é onde nascemos, vivemos e atuamos. É claro que alguns aglomerados humanos chegam a realizações que outros não alcançam, em algum momento da história. O Brasil tem se sentido incapaz, em comparação com outras nações. Mas tem indicadores objetivos claros de ser uma oportunidade de experimentação importante (VELOSO¹⁴², 2014).

Procurando lançar um olhar particular sobre o panorama brasileiro, Caetano Veloso, na maioria das vezes, não esconde certo otimismo em relação aos destinos do país. E essa postura é clara desde o início da década de 1970:

Algumas pessoas têm um pouco a sensação de que fazendo as coisas no Brasil é como se não tivesse chegado a atuar no mundo propriamente dito, é como se vivessem num submundo. Eu não tenho essa sensação. Pra mim, de alguma forma, eu tendo tocado na vida brasileira, eu toquei o mundo da maneira mais profunda que eu poderia tocar o mundo. Eu não tenho esse problema (VELOSO¹⁴³, 1971).

Em 2004, o filósofo Paulo Arantes lançou o livro *Zero à Esquerda*, no qual em um dos capítulos (“A fratura brasileira do mundo”) apresenta e discute uma tendência sociológica – corrente nos EUA e em países europeus desenvolvidos – que acredita que está ocorrendo uma “brasilianização do mundo”. Segundo Arantes, o Brasil estaria se convertendo em um modelo social para o mundo, mas um modelo negativo: nas últimas décadas, até países ricos estariam apresentando um quadro “brasileiro”, cujos traços principais seriam: favelização das cidades,

¹⁴¹ VELOSO, Caetano. *O Brasil tem um jeito*: entrevista. [Janeiro de 1994]. Revista da Folha, n. 141, Ano 3, p. 13. Entrevista a Marcos Augusto Gonçalves.

¹⁴² VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso: “A Bahia ocupa um lugar central dentro de mim”*: entrevista. [02 de maio de 2014]. Jornal A Tarde, Suplemento Muito, p. 03. Entrevista concedida a Marina Novelli.

¹⁴³ VELOSO, Caetano. *“Eu estou aqui”*. *Caetano nu e cru*: entrevista. [11 a 17 de fevereiro de 1971]. Pasquim, n. 84. Rio Janeiro, p. 2. Entrevista concedida a Luís Carlos Maciel.

insegurança generalizada, precarização (“flexibilização”) do trabalho, distanciamento maior entre centro e periferia, “jeitinho” (brasileiro) para negociar com a norma etc.

Assim, para a referida tese da “brasilianização”, o Brasil seria “o país do futuro”, só que de um futuro que promete mais regressão e anomia social. “Na hora histórica em que o país do futuro parece não ter mais futuro algum, somos apontados, para o mal ou para o bem, como futuro do mundo” (ARANTES, 2004, p. 30). As ideias do sociólogo foram recebidas com adjetivos em profusão por alguns intelectuais e pela mídia na época, mas Caetano, numa entrevista para a Revista Cult, posicionou-se radicalmente contra. E explicou porquê:

O Brasil não corresponde, quando o olho com lucidez, à visão que Paulo Arantes tem dele. No início do século 20, você lê a comparação feita por Lima Barreto entre o Rio e Buenos Aires. Antes disso, você lê em toda parte que as universidades e a imprensa chegaram aos países hispano-americanos séculos antes de chegarem ao Brasil. No entanto, hoje eu tenho às vezes de ser condescendente com argentinos que sentem despeito da arrancada brasileira. E Machado e Euclides chegaram aonde chegaram. E Guimarães Rosa. E João Gilberto, Jobim, Niemeyer, Pelé, Chico Buarque. Partimos de um país selvagem, inculto, de cidades sujas, cheias de negros ex-escravos e mestiços desrespeitados. As mudanças que tenho visto desde a minha adolescência são muito rápidas e muito grandes para que os mais letRADOS entre nós só repitam que não andamos. É loucura (VELOSO¹⁴⁴, 2009).

É esse olhar particular e destoante que talvez desperte o interesse da imprensa e de outros intelectuais brasileiros quando Caetano Veloso fala sobre o Brasil, um olhar que questiona também a visão de outros estudiosos, como o filósofo e teórico crítico Slavoj Žižek, um dos mais debatidos no mundo hoje por suas teorias frequentemente irem contra as análises teóricas tradicionais, por ser politicamente incorreto, causando polêmicas em vários círculos intelectuais.

[...] Žižek é *pop*. Ele também é um intelecto superexcitado e tem erudição em várias áreas. Ampara-se em Hegel e Lacan para louvar *Matrix*, filme que, para mim, é um abacaxi de caroço (*sic*). Ele gosta desses esquemas que dizem que somos sempre manipulados. Quanto mais claro pensamos, mais presos estamos a ideologias que camuflam interesses. Žižek tem o charme de falar no que a esquerda em geral evita mencionar: ele prefere ter algo positivo a dizer sobre as paradas fascistas da Coreia do Norte do que fingir que não as vê. Eu li *Bem vindo ao deserto do real*, um livro curto, e *In defense of lost causes*, um grosso volume. Ele convoca Robespierre, Lênin e Mao e exalta a revolução violenta. No fim, ele elege a causa ecológica como a escolha certa da esquerda para exercer o terror. [...] Para Žižek, toda crítica à liberdade de expressão nos países comunistas é mera tramoia liberal burguesa. [...] Bem, além desses dois livros, li artigos esparsos e vi dois documentários americanos sobre ele (lá nos States, passa no cinema e tudo: ele é uma estrela). Num, segue-se uma turnê de palestras. No outro, vê-se Žižek comentando filmes. Assisti à palestra dele na UFRJ. Ele é um cara enérgico, engraçado, sua muito e pronuncia todas as letras das palavras inglesas – com a adição de um cicio. Resulta simpático. Achei

¹⁴⁴ VELOSO, Caetano. *O pensamento na canção*: entrevista. [Maio de 2009]. Revista Cult, n. 135, ano 12, p. 17. Entrevista concedida a Francisco Bosco e Eduardo Socha.

irresponsável ele dizer aquelas coisas a um bando de jovens brasileiros. Mas acho que a exclamação no meu comentário se deve a ele ter falado mal do Carnaval (VELOSO¹⁴⁵, 2009).

No depoimento acima, antes de se mostrar incomodado com o fato de Slavoj Žižek expor suas ideias para jovens brasileiros e falar mal do Carnaval, observe as colocações preliminares de Caetano, que demonstra certo conhecimento sobre a obra e ideias do filósofo esloveno. É como se – como parte da retórica de Caetano – ele quisesse anular qualquer alegação de que ele esteja falando de algo que não entende.

Na verdade, a implicância de Caetano com Žižek é porque este não acredita no mito da esquerda de que o Carnaval seja maravilhoso, um momento de revelação. Numa entrevista postada no site Youtube¹⁴⁶, Žižek afirma que na União Soviética, o gulag e os tribunais stalinistas, assim como o Krystallnacht, na Alemanha, foram um grande carnaval. E que teóricos críticos como Theodor Adorno estavam cientes de como o fascismo era sinônimo desse carnaval errado, dessa liberação errada. “O fascismo não é só: “basta de prazer, obedeça, se sacrifique”. Não. São essas orgias repressoras. Aqui nos Estados Unidos, os linchamentos da Ku Klux Klan. Isso é carnaval” (Žižek¹⁴⁷, 2011).

Voltando as impressões de Caetano sobre o Brasil, uma das características do discurso dele veiculado pela imprensa diz respeito à atitude das pessoas que tentam coisas importantes para o país sofrerem com a inércia de este ter sido desimportante, uma espécie de salvo-conduto para cada um se mostrar irresponsável na sua área.

As pessoas ficam com medo de assumir responsabilidade. Isso é inconsciente, mas é verdade. Brasileiro adora dizer que o Brasil não presta, que a língua portuguesa é uma porcaria, que todo mundo escreve errado e ninguém reclama. Tudo aqui é desrespeitado. Tudo que aponte para um negócio que crie responsabilidade. [...] O Brasil vem fazendo isso, está crescendo, se afirmado, apesar disso [...]. Essa força que puxa para trás, que segura, que dificulta é enorme. (VELOSO¹⁴⁸, 2008).

Para Said (2005, p. 10), entre as tarefas do intelectual estaria o esforço de derrubar tanto os estereótipos quanto as categorias redutoras que limitam não só o pensamento humano, mas também a comunicação. Ele vê os intelectuais como figuras cujo desempenho público não pode ser previsto nem tão pouco forçado a enquadrar-se num *slogan*, numa linha partidária ortodoxa ou num dogma rígido. “O que tentei sugerir é que os padrões de verdade

¹⁴⁵ VELOSO, Caetano. *O pensamento na canção*: entrevista. [Maio de 2009]. Revista Cult, n. 135, ano 12 p. 16. Entrevista concedida a Francisco Bosco e Eduardo Socha.

¹⁴⁶ <<https://www.youtube.com/watch?v=kF28mNJhWdQ>>. Acesso em: 02 de fev. 2014

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ VELOSO, Caetano. *Brasileiro adora dizer que o Brasil não presta*: entrevista. [26 de maio de 2008]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, Seção Entrevista da 2ª. Pag. A14. Entrevista concedida a Plínio Fraga.

sobre a miséria humana e a opressão deveriam ser mantidos, apesar da filiação partidária do intelectual enquando indivíduo, das origens e de lealdade ancestrais” (*Ibidem*, p. 12). Essa imprevisibilidade do intelectual e do não enquadramento em “linha partidária ortodoxa” aparece em Caetano quando ele fala de assuntos os mais distintos, inclusive política:

Os liberais brasileiros no fundo terminam concordando com o Partido Republicano norte-americano. Ficam contra o aborto, contra o homossexualismo, contra a maconha, contra a mudança do *apartheid* social. É sempre aquele tom de gente que escreve carta para redação de jornal dizendo (imita voz de pessoa boçal resmungando): “Esses grupos de direitos humanos só defendem bandidos. E o cidadão de bem?”. Eu não gosto nada desse negócio. Eu não tô nessa, embora seja um cara do entretenimento, um músico popular. Eu não sou conformista. Não me identifico com esse status. Sou liberal-anarquizante, se a gente quiser dar nome europeu a essa história toda (VELOSO¹⁴⁹, 1999).

Na opinião de Said, nada distorce mais o desempenho público do intelectual do que os floreios retóricos, o silêncio cauteloso, a jactância patriótica e a apostasia retrospectiva e autodramática. O intelectual, para ele, deve ser um indivíduo com um papel público na sociedade, que não pode ser reduzido meramente a um profissional sem rosto, um membro competente de uma classe, que só que 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” (*Ibidem*, p. 25).

Os autênticos intelectuais, segundo Said, nunca são eles mesmos como quando, movidos pela paixão metafísica e princípios desinteressados de justiça e verdade, denunciam a corrupção, defendem os fracos, desafiam a autoridade imperfeita ou opressora. No que diz respeito ao desafio “a autoridade imperfeita ou opressora”, nas últimas décadas Caetano Veloso vem “afiando” cada vez o seu discurso. No final da década de 1990, o alvo do compositor foi o então presidente da República:

Eu não me incomodo, por exemplo, que esteja todo mundo me xingando porque eu disse que Lula fala como um analfabeto, como se fosse uma novidade. Não me incomodo [...] porque eu não quero a aprovação de todo mundo. Eu acho que querer a aprovação de todo mundo é péssimo. Isso é um problema. Eu acho ruim, no Brasil hoje, ninguém poder dizer nenhuma palavra que pareça ser antipática, crítica ou hostil a Lula. Por que não pode? É muito ruim, isso. Isso é um projeto que aconteceu na União Soviética, com Stálin, na China, com Mao Tsé-Tung, acontece ainda em Cuba, com Fidel. Não se pode dizer, só se pode adular o líder. Isso para mim é o que há de pior. Nesse ponto, eu nem me incomodo de o jornal ter distorcido o que eu disse, botando na primeira página, como se eu tivesse querido agredir o Lula e

¹⁴⁹ VELOSO, Caetano. “*Chega de apartheid*”, diz Caetano: entrevista. [06 de agosto de 1999]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 5. Entrevista concedida a Marco Augusto Gonçalves e Fernando de Barros e Silva.

compará-lo com Marina. Eu estava comparando Marina com Lula e com Obama. Como Lula, ela é de origem humilde etc.; como Obama – e diferentemente de Lula – , ela escreve bem, fala bem. Lula, de fato, usa metáforas cufas, linguagem grosseira e erra a gramática do português , a norma culta. Todo mundo sabe que é assim. Os linguistas aplaudem, o povo acha bom, eu também acho bom, eu votei em Lula chorando, para se eleger – não para se reeleger. Eu chorei dentro da cabine. Chorei de emoção. Pode ser que eu chore quando vir esse filme, porque eu chorei vendo “2 filhos de Francisco” e possivelmente chorarei vendo “Lula, o filho do Brasil”. Mas talvez não chore tanto quanto chorei no dia em que votei em Lula para presidente (VELOSO¹⁵⁰, 2009).

Para se discutir o conceito – e o papel social – do intelectual moderno, Said – assim como outros autores citados aqui – o faz com base nas teorias do filósofo francês Julien Benda, autor de *A Traição dos Intelectuais* (*La Trahison des Clercs*), publicado em 1927, no qual conceitua intelectuais como um pequeno grupo de reis-filósofos superdotados e com grande sentido moral, que constituem a consciência humana.

Benda diz que os intelectuais de verdade não temem correr riscos, como serem queimados em fogueiras, condenados ao ostracismo ou mesmo serem crucificados. Não é por acaso que, no livro, ele recorre frequentemente a nomes como os de Jesus Cristo, Sócrates, Espinosa e Voltaire. “Devem (os verdadeiros intelectuais) serem indivíduos completos, dotados de personalidade poderosa e, sobretudo, precisam estar num estado de quase permanente oposição ao *status quo*” (SAID, 2005, p. 22). O questionamento do estado atual das coisas e ao que Said chama de “princípios desinteressados de justiça e verdade” ou “defesa dos fracos”, aparece em depoimentos de Caetano Veloso sobre, por exemplo, a condição de vida do brasileiro que depende do salário mínimo:

Eu não sei como as pessoas, a maioria da população, podem fazer um planejamento de vida no Brasil. Não sei realmente como as pessoas se viram, com família, com filhos, sobretudo numa cidade grande. Sou de uma cidade muito pequena, sou de baixa classe média, e convivi com gente muito pobre, mas todo mundo comia em Santo Amaro – na pior das hipóteses tinha caranguejo no mangue pra pegar. E é uma região fértil, na havia chance de alguém morrer de fome. Então ali eu via como as pessoas se viram. Mas na cidade grande, com salário mínimo, acho surpreendente que elas consigam organizar suas vidas (VELOSO¹⁵¹, 1992).

A insatisfação de Caetano com a realidade social e econômica brasileira aparece também em outros depoimentos do artista, de forma diferente: “É triste viver num condomínio fechado e se divertir num shopping center a vida inteira. Tem ar-condicionado nos dois lugares e, no meio do caminho, crianças morrendo de fome, gente mais escura do que

¹⁵⁰ VELOSO, Caetano. “As pessoas têm vergonha de me elogiar”: entrevista. [26 de novembro de 2009]. O Globo, Segundo Caderno, p. 01. Entrevista concedida a Jorge Bastos Moreno.

¹⁵¹ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso: retrato do artista quando cinquentão*: entrevista. [Novembro de 1992]. Jornal Rio Capital, n. 01, p. 24. Entrevista concedida a Christiane Ajuz.

você, em geral” (VELOSO¹⁵², 1995). Note-se que na crítica que ele faz aqui a discriminação racial aparece como a raiz do problema.

Em 1991, antes do lançamento do disco *Circuladô*, um repórter da revista Veja, que estava fazendo uma enquete, perguntou, por telefone, a Caetano Veloso se o Brasil pode dar certo. O compositor respondeu que sim. O repórter, então, perguntou por quê. A resposta foi rápida: “porque eu quero que dê certo” e instigou a revista fazer uma entrevista com o artista para as páginas amarelas do periódico, o que levou alguns jornais a procurarem-no, antes do lançamento do disco.

Caetano, segundo ele mesmo, deu algumas entrevistas explicando o que pensava, sem se preparar para isso, só dizendo o que lhe vinha à cabeça. “Mas, embora as matérias tenham saído muito insatisfatoriamente transcritas, não me arrependo de nada do que vi publicado nos jornais. Muito menos ainda do que disse. Ao contrário, gostei de ter falado o que falei” (VELOSO¹⁵³, 1992). Quatorze anos depois, a Revista MTV voltou a repercutir a questão em uma entrevista com Caetano Veloso, utilizando a mesma frase dele dita a Veja.

“O Brasil vai dar certo porque eu quero” é um otimismo baseado num compromisso de realizações, a partir de quem diz “eu quero”. É diferente do mero otimismo de quem acha que as coisas vão ficar bem porque vão. (...) Se eu convoco outras pessoas ao dizer isso, é para elas dizerem o mesmo e, portanto, tentarem, como eu tento, resolver as questões. Cada indivíduo vai ver no seu cotidiano o que é mais produtivo nesse sentido. Por exemplo, que o grande problema do Brasil é não ter superado a má distribuição de renda. Isso se traduz de uma certa forma numa quase exigência por uma segunda abolição da escravatura. Há certos pontos que são consensuais, todo mundo vê. O que a gente vai fazer para superar essas questões centrais? Não sei, mas, se as pessoas realmente quiserem mesmo e fizerem algo que contribua para isso, a coisa pode acontecer. Agora, não sei na vida prática o que é, não sei dar conselho (VELOSO¹⁵⁴, 2005).

O leitor menos atento poderia se deixar enganar pela frase de efeito. Na verdade, ela traz embutida uma conlamação a todos os que querem o mesmo. “É diferente do mero otimismo de quem acha que as coisas vão ficar bem porque vão”, disse ele na mesma entrevista. Por “O Brasil vai dar certo porque eu quero” deve-se entender que o país, e qualquer coisa, só se resolve se houver comprometimento de verdade, em realizações diárias, nas atitudes tidas como as mais banais, a pensar e agir positivamente. Na verdade, por trás da frase de Caetano esconde-se um pessimismo disfarçado – ou um otimismo forçado.

¹⁵² VELOSO, Caetano. *Do que ri Caetano*: entrevista. [06 de junho de 1995]. Revista Exame Vip, edição 122, p. 77. Entrevista concedida a Mônica Falcone.

¹⁵³ VELOSO, Caetano. *Caetano, o circuladô de toques*: entrevista. [Maio de 1992]. Revista do CD, n. 14, p. 16 e 17. Entrevista concedida a J. Jota de Moraes.

¹⁵⁴ VELOSO, Caetano. “*O Brasil vai dar certo porque eu quero*”: entrevista. [Dezembro de 2005]. Revista MTV, n. 55, p. 103, Editora Abril, São Paulo. Entrevista concedida a Gal Rocha e Ricardo Cruz.

Não sou um cara necessariamente otimista, mas sempre tive uma atitude de decidir pelo otimismo como uma espécie de compromisso para fazer, entendeu? Muitas vezes me sinto com razões, ou mesmo com uma mera inclinação psicológica nesse sentido, para ser pessimista. Mas predomina em mim, no fim das contas, uma deliberação de optar por algum otimismo, apostar (VELOSO¹⁵⁵, 2005).

Esse otimismo, digamos, forçado do compositor transparece em outras entrevistas, mas é um otimismo que nasce da observação. “Há muitas coisas no Brasil que parecem negar, veementemente, essas esperanças que o próprio Brasil me obriga a nutrir” (VELOSO¹⁵⁶, 2013). Mas isso pode ser respondido de forma mais clara em outra entrevista do artista:

Tenho um otimismo básico em relação ao Brasil, embora tenha um pessimismo básico como pessoa, como se fosse uma angústia básica, que permeia tudo, mas eu tenho, em relação à ideia do Brasil, um otimismo básico, um otimismo mítico, que eu suponho que o Brasil tem condições de preencher. E, na verdade, acho que o Brasil excede essas exigências (VELOSO¹⁵⁷, 1992).

Essa postura também aparece nas composições do artista, como em *Nu com minha música* (Vejo uma trilha clara pra o meu Brasil/Apesar da dor/Vertigem visionária que não carece de seguidor), do disco *Outras Palavras* (PolyGram, 1981); ou ainda em *Fora da ordem* (Aqui tudo parece que ainda construção/E já é ruína), do disco *Circuladô* (PolyGram, 1992).

Ainda sobre esta última, composta depois que Caetano Veloso ouviu, em agosto de 1990, o então presidente norte-americano George Bush anunciar que o mundo estava entrando em uma nova ordem mundial, o compositor explicou essas duas visões que a música traz do Brasil. “É um falso funk-marcha-rancho, que eu compus para que soasse assim mesmo. Para ser o veículo de uma visão do Brasil, por um lado sombrio demais, por outro lado demasiadamente cheia de luz” (VELOSO¹⁵⁸, 1992).

Também sobre a mesma canção, Caetano Veloso afirmou, no mesmo ano: “Desde que o Bush pronunciou essa coisa de nova ordem mundial, eu imediatamente senti a tristeza de estar excluído dessa possível nova ordem mundial e a grande alegria de não estar com ela comprometido, de não estar identificado com ela” (VELOSO¹⁵⁹, 1992). Mas se algumas vezes Caetano Veloso aponta saídas para o Brasil, noutras ele se mostra frustrado.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ VELOSO, Caetano. *Balancê, balancê*: entrevista. [Janeiro de 2013]. Revista Gol, n. 130, p. 103. Entrevista concedida a Cláudio Leal.

¹⁵⁷ Documentário. *Especial Caetano Veloso, 50 anos*. Rio de Janeiro: TV Manchete, agosto de 1992. Programa de TV.

¹⁵⁸ In: FONSECA, 1993, p. 27. Entrevista publicada originalmente no Jornal do Brasil, em 11 de março de 1992. Entrevista concedida a Márcia Cezimbra.

¹⁵⁹ Documentário. *Especial Caetano Veloso, 50 anos*. Rio de Janeiro: TV Manchete, agosto de 1992. Programa de TV.

O que me preocupa, porém, no Brasil, é que através dos anos ele tem sido apenas uma peça numa formação particular, chamada América Latina. [...] Não vejo como vai deixar de ser assim. Não creio que a sensação de estar nesse submundo dos acontecimentos históricos mundiais possa romper em função de alguma coisa que estou vendo agora (VELOSO¹⁶⁰, 1994).

Dois anos antes da entrevista acima, o compositor havia dito que chamar países como o Brasil de Terceiro Mundo é um equívoco. “É uma denominação comprometida com a ideia de que cada um tem o direito de não assumir suas responsabilidades, como se tivéssemos decretado a falência da ética. Não tenho vontade de pensar dessa maneira” (VELOSO¹⁶¹, 1992). Para Caetano Veloso, o que “emperra” o Brasil é, principalmente, a mentalidade de brasileiros, de várias classes, que ainda veem a ditadura como uma possibilidade de o país retomar o crescimento.

Tem gente que tenta levar adiante a ideia de que o país não dá certo, como se já tivesse dado certo alguma vez. Os 20 anos de ditadura nos levaram a uma incapacidade para democracia: não são somente aquelas mulheres que fizeram a Marcha da Família pedindo um regime autoritário, mas há pessoas de todas as classes sociais que gostam da ditadura. Há pobres, ricos, pretos, sábios e outros tantos completamente por fora que precisam de uma ditadura (VELOSO¹⁶², 1991).

A sugestão de Caetano Veloso seria que, em vez de “desvalorizar para se eximir, que é o que a maioria se acostumou a fazer, as pessoas deveriam se habituar a valorizar o Brasil, porque isso dá mais responsabilidade”. (VELOSO¹⁶³, 2008). Demonstrando certa, digamos, flexibilidade nas suas ideias, o compositor não renega o “jeitinho brasileiro”, fazendo coro a Jorge Amado, que o considera uma atitude salutar, sob alguns aspectos:

Eu acho que o Brasil pode se utilizar de uma capacidade mínima que tem para a cidadania para impor seu estilo próprio. Mas no fundo, quando eu vejo Jorge Amado dizendo que o fim do “jeitinho” não seria bom, eu concordo com ele... Eu não gosto dessa fetichização da cidadania como uma panaceia. Essa coisa de que o Brasil não presta por que não tem isso, mas pode vir a ter e então vai se salvar. Eu acho que o Brasil presta como ele é. O Brasil é interessante por que é ele (VELOSO¹⁶⁴, 1994).

¹⁶⁰ VELOSO, Caetano. *O Brasil tem um jeito*: entrevista. [Janeiro de 1994]. Folha de S. Paulo, Revista da Folha, Ano 3, Numero 141, p. 13. Entrevista concedida a Marcos Augusto Gonçalves.

¹⁶¹ VELOSO, Caetano. *Lindeza*: entrevista. [Fevereiro de 1992]. Revista Elle, n. 193, p. 10.

¹⁶² VELOSO, Caetano. *Cidadão Caetano*: entrevista. [17 de Novembro de 1991]. Revista Domingo, do Jornal do Brasil, n. 811, p. 16. Entrevista concedida a Timóteo Lopes.

¹⁶³ VELOSO, Caetano. *Mestre de obras*: entrevista. [30 de abril de 2008]. O Globo, Segundo Caderno, p. 01. Entrevista concedida a Antônio Carlos Miguel.

¹⁶⁴ VELOSO, Caetano. *O Brasil tem um jeito*: entrevista. [Janeiro de 1994]. Folha de S. Paulo, Revista da Folha, Ano 3, Numero 141, p. 13. Entrevista a Marcos Augusto Gonçalves.

É nítida nos depoimentos de Caetano a utilização da exposição do caso brasileiro, suas conjunturas específicas e a interação destas com a estrutura histórica presente, a fim de elucidar os limites que as abordagens dominantes impunham à análise do novo momento histórico. A “desmistificação do poder” de que fala Gramsci, por exemplo, é muito clara em Caetano Veloso quando ele compara o Brasil com os Estados Unidos:

Sou um grande admirador dos Estados Unidos, não tenho raiva nem ressentimento. Não acho que nossa miséria é uma consequência da maldade, do egoísmo deles. A nossa miséria é resultado da nossa própria incompetência, e a grandeza deles é consequência da competência deles, que se expressou na visão espetacular dos fundadores da democracia americana. Muita gente diz que o povo brasileiro tem um grande ressentimento contra os Estados Unidos, que se sente oprimido e que tem vontade de dar o troco. Houve até quem aplaudisse a derrubada das torres do World Trade Center. Uns, publicamente, outros, à surdina, mas não que eu não ficasse sabendo. E, possivelmente, muitos eu não soube. Mas, por outro lado, o Brasil é um país onde as pessoas pobres batizam seus filhos com nomes de Jefferson, Washington, Wellington, o que eu acho maravilhoso. Quando vai modernizando coloca Michael, por causa do Michael Jackson. Eu acho que isso quer dizer muita coisa e de certa forma, fala de algumas regiões mais profundas da alma brasileira do que essa raivinha impotente contra os Estados Unidos (VELOSO¹⁶⁵, 2006).

À primeira vista, o depoimento acima pode parecer um mero reconhecimento do artista quanto ao atraso do Brasil em relação aos Estados Unidos, mas as impressões dele não são tão simplistas assim. Apesar de elogiar os Estados Unidos, o compositor acredita que são exatamente as diferenças do Brasil que podem fazer a diferença.

Eu não sou daquela turma que considera que nós somos vítimas dos países que se deram bem. Não. Acho que nós somos um povo que não conseguiu criar uma nação saudável, robusta e afirmada. Eu não quero por a culpa nos outros, por inveja, porque eles se desenvolveram bem. Não. Eu adoro os americanos, os Estados Unidos, admiro muito, mas acho que nós somos diferentes e que dessa nossa diferença podemos fazer uma coisa melhor, mais interessante do que os americanos fizeram até aqui, durante esse período do Império Americano. Então, é uma ambição nacional muito grande que rola na minha cabeça (VELOSO¹⁶⁶, 1992).

Na verdade, Caetano defende uma atitude mais antropofágica, no melhor sentido oswaldiano do termo, como uma das saídas para o Brasil:

Eu sou visceralmente contra uma frase que o Fernando Henrique disse no livro de entrevista com o Mário Soares, referindo-se aos Estados Unidos: “Nós queremos ser como eles”. Isso para mim é profundamente anti-tropicalista, é o oposto do que eu penso e sempre pensei. Ser como eles é justamente o que eu não quero. Pelo

¹⁶⁵ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso é verbo e adjetivo*: entrevista. [Agosto de 2006]. Revista Cult, ano 9, n. 105, p. 13. Entrevista concedida a Francisco Bosco e Fernanda Paola.

¹⁶⁶ Documentário. *Especial Caetano Veloso, 50 anos*. Rio de Janeiro: TV Manchete, agosto de 1992. Programa de TV.

contrário, me interessa causar uma outra coisa, criar uma outra coisa – que as nossas dificuldades e as nossas originalidades contribuam para que aconteça algo diferente. Eu não acredito no que está aí! Eu sou herdeiro de Marcuse! Eu não acredito nesse negócio! Tá por fora quem pensa que eu acredito nisso! Pode parecer estranho dizer isso porque, de fato, sou um liberal. Mas sou liberal radical (VELOSO¹⁶⁷, 1999).

A mesma ideia é ressaltada por ele em outras entrevistas e nasce em forma de indagação: “Como desacreditar de uma nação com esse grau de originalidade, com um esboço de solução racial diferente de qualquer outro país, um lugar que pode ser belo, amável, gerador de amor?” (VELOSO¹⁶⁸, 1991). Outras vezes, o artista vai buscar na música popular brasileira explicações para uma possível saída do Brasil da condição de país subdesenvolvido, não se rendendo ao pop americano, embora a admite que isso não seja fácil.

A bossa nova foi um acontecimento singular. Mas teve consequências enormes. O tropicalismo foi uma delas. O aspecto de ruptura foi o que o tropicalismo apreendeu da bossa nova. Quando falei em “linha evolutiva”, não estava querendo me referir a algum desenvolvimento uniforme. A bossa nova foi uma revolução. Hoje, entre as explosões vitais do funk ou do tecnobrega e as invenções de um Thiago Amorim (compositor), há uma tensão que insinua a beira do abismo do subdesenvolvimento. Precisamos, todos, ser superados por quem faça nossa história se afirmar acima da miragem deslumbrada do pop americano. Estamos sempre diante de um desafio. Temos de encará-lo. Fácil não é (VELOSO¹⁶⁹, 2014).

Uma das saídas para, segundo ele, transformar o Brasil em um país melhor estaria numa mudança de postura dos brasileiros. “Gostaria que, em vez de desvalorizar para se eximir, que é o que a maioria se acostumou a fazer, as pessoas se habituassem a valorizar o Brasil, porque isso dá mais responsabilidade” (VELOSO¹⁷⁰, 2008).

Caetano acredita que o Brasil ainda será lembrado no fim dos tempos como uma civilização que deu certo nos trópicos. Por via das dúvidas, deixa em aberto a perspectiva de que a história venha a ser diferente. “Pode ser, no entanto, que num futuro remoto, sob os escombros do Império Americano, alguém constate apenas que em sua periferia apareceu uma mulher meio-monstra chamada Carmen Miranda, um arquiteto que construiu uma cidade e nada mais” (VELOSO¹⁷¹, 1991).

¹⁶⁷ VELOSO, Caetano. “Chega de apartheid”, diz Caetano: entrevista. [06 de agosto de 1999]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 5. Entrevista concedida a Marco Augusto Gonçalves e Fernando de Barros e Silva.

¹⁶⁸ VELOSO, Caetano. *Cidadão Caetano*: entrevista. [17 de Novembro de 1991]. Revista Domingo, do Jornal do Brasil, n. 811, p. 16. Entrevista concedida a Timóteo Lopes.

¹⁶⁹ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso: “A Bahia ocupa um lugar central dentro de mim”*: entrevista. [02 de maio de 2014]. Jornal A Tarde, Suplemento Muito, p. 03. Entrevista concedida a Marina Novelli.

¹⁷⁰ VELOSO, Caetano. *Mestre de obras*: entrevista. [30 de Abril de 2008]. O Globo, Segundo Caderno, p. 01. Entrevista concedida a Antônio Carlos Miguel.

¹⁷¹ VELOSO, Caetano. *Cidadão Caetano*: entrevista. [17 de Novembro de 1991]. Revista Domingo, do Jornal do Brasil, n. 811, p. 16. Entrevista concedida a Timóteo Lopes.

2.3. Caetano e a síntese da identidade nacional

Ao refletir sobre como as identidades culturais nacionais estão sendo afetadas ou deslocadas pela globalização, Hall afirma que o indivíduo não nasce já com a identidade nacional. Esta, na verdade, é formada e transformada no interior da *representação* (2006, p. 48 – *Grifo do autor*). Assimilar a identidade como processo que nasce de atributos culturais é imprescindível, então, para se entender o papel que as representações têm na construção dos sentidos que englobam as identidades.

Para Hall, é preciso, ao examinar sistemas de representação, analisar a relação entre cultura e significado, e só se pode compreender os significados que estão envolvidos nesses sistemas se se tiver alguma ideia acerca de quais posições de sujeito eles produzem e como os sujeitos podem se posicionar em seu interior. O autor discute a relação entre sistemas de representação e política, aproximando a representação como o meio ou canal pelo qual ocorre produção de sentido (HALL, 2001).

Hall diz que os objetos, pessoas, fenômenos não têm estabilidade uniforme, são na verdade significados de uma comunicação. Os significados produzidos por seres humanos – os participantes de uma cultura –, especialmente são os que possuem o poder de fazer as coisas significarem ou não. A representação inclui a compreensão de como uma língua de trabalho e sistemas de produção de conhecimento, juntos, colaboram para produzir e movimentar significados. Ela não só media o conhecimento, mas o afeta por meio da fragmentação, negando, assim, que a representação constrói o conhecimento.

Só se tomndo como base a representação será possível conceituar a identidade nacional, explicando sua importância nas sociedades contemporâneas, nos domínios cultural e social. Assim, a cultura, como expressão da produção de bens simbólicos que definem as identidades, aparece como uma síntese de representações capazes de produzir as identificações dos sujeitos com o meio que fazem parte.

De acordo com Woodward, a representação engloba as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. Aquilo que se é e também aquilo o que se pode tornar é possível por meios desses sistemas simbólicos. “A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais, e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem sou eu? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser?” (WOODWARD, 2000, p. 17).

A partir de um reducionismo que se choca com a diversidade cultural, é comum se ouvir frases como “o brasileiro é assim”, “o português se comporta de tal maneira”, “o inglês é desse jeito”. É óbvio que há patamares de homogeneidade (a língua, por exemplo), mas as múltiplas identidades culturais tornam inválidas a ideia de cultura nacional unificada. A ideia de nação como identidade cultural unificada é um mito. As nações modernas, na verdade, são híbridos culturais (HALL, 2006, p. 62).

Mostrar Caetano Veloso como pensador da identidade brasileira leva imediatamente a refletir sobre o lugar de onde o compositor fala. Este lugar é música popular brasileira, e é a essa tradição que ele se liga, a “essa linhagem de autores, essa fonte seminal de informações, de história, amálgama de representações, substrato gerador de ideias, repositório privilegiado da cultura brasileira” (MARRAS, 1997). “Nesse lugar, aos poucos, fui vendo algumas oportunidades (que logo viraram responsabilidades) de resolver a identidade brasileira” (VELOSO¹⁷², 2006).

No caso de Caetano Veloso, como será mostrado, a ideia de uma identidade brasileira surge, muitas vezes, a partir de analogias com os Estados Unidos. E quando isso acontece, o olhar dele sobre o Brasil, tendo os Estados Unidos como parâmetro, foge, por exemplo, da visão de alguns intelectuais brasileiros de esquerda, como Gullar de Andrade.

Aceito provisoriamente dizer que contribuo para a construção da identidade brasileira. Porém, pensando mais a fundo, não acredito nisso. Por um lado, sempre senti o Brasil como uma identidade nítida e firme. Digo que, em mim, o Brasil está resolvido. Por outro lado, não sou nacionalista em nenhum nível. Estou certo de que o modelo do Estado-Nação é algo passageiro e que as nações da América foram inventadas já na curva de descida dessa ideia. O fato de os Estados Unidos serem um país sem nome é perfeitamente adequado ao papel que eles representam como líderes do mundo nessa transição. (Sim, porque América é o nome do continente e Estados Unidos apenas indica uma organização genérica, não podendo ser o nome de um país singular. Tanto que o Brasil se chamava Estados Unidos do Brasil e o México, acho, ainda hoje se chama Estados Unidos do México) (VELOSO¹⁷³, 2006).

Observe-se que o advérbio “provisoriamente” no início da fala do compositor, além de eximi-lo do poder que lhe é conferido, o enquadra como um sujeito de personalidade fragmentada e composta “não de uma única, mas de várias identidades algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 2006, p.12).

O discurso da unidade ou identidade esconde diferenças de classe, étnicas, religiosas, regionais etc. As diferenças culturais foram sufocadas em nome da construção da identidade

¹⁷² In: WEINSCHELBAUM, 2006, p. 30. Entrevista concedida originalmente ao Jornal El Clarín, Suplemento Espectaculos, em 1998.

¹⁷³ Ibidem, p. 26.

nacional. Para Hall, é necessário encontrar, então, maneiras de se “costurar” as diferenças decorrentes das várias identificações, para se constituir certa homogeneidade capaz de classificar os indivíduos de acordo com as particularidades que os definam. Em meio as contradições do Brasil, Caetano Veloso procura buscar saídas utilizando exatamente essas contradições como motivação:

Hostil e maravilhoso, excessivamente contraditório, tudo isso me parece certo a respeito do Brasil. Lévi-Strauss, em *Tristes trópicos*, escreveu que as cidades brasileiras pareciam entrar em decadência sem nunca ter atingido a maturidade. É muito fácil encontrar ruínas de construções inacabadas por aqui. Mas nossa situação concreta, de ser o único país de língua portuguesa da América, de possuir dimensões continentais com uma população altamente miscigenada, de ser a maior população negra fora da África, tudo isso nos dá oportunidades e responsabilidades históricas singulares. Eu sou um daqueles que vão fazer qualquer coisa para que essas oportunidades sejam aproveitadas e as responsabilidades encaradas com coragem e mesmo alegria (VELOSO¹⁷⁴, 2006).

Uma maneira de unificar essas diferenças tem sido, para Hall, a de representá-las como a expressão da cultura subjacente de um único povo. “A etnia é o termo que utilizamos para nos referirmos às características culturais – língua, religião, costume, tradições, sentimento de ‘lugar’ – que são partilhados por um povo” (2006, p. 62). Classificações como essas sobre as características de um povo são fundamentais para gerar um agrupamento em torno dos mesmos aspectos culturais que promoverão as impressões de homogeneidade.

A unicidade mostra-se aí como uma marca que reúne os requisitos que cada um deve ter para que surja a *sensação de pertencimento* a uma cultura. “As identidades nacionais [...] representam vínculos a lugares, eventos, símbolos, histórias particulares. Elas representam o que algumas vezes é chamado de uma forma particularista de vínculo ou pertencimento” (HALL, 2006, p. 76). Com isso, o autor sugere que o lugar tem sido tensionado como nunca por uma enxurrada de informações, hábitos, padronização de arquitetura, costumes, consumismo e globalização numa escala nunca antes vista. Isso se reflete não só na forma como as identidades são vistas, mas como se autodefinem.

De acordo com Woodward, citando a discussão de Michael Ignatieff centrada na questão da identidade nacional, a identidade, com frequência, inclui reivindicações essencialistas sobre quem pertence e quem não pertence a um determinado grupo identitário, nas quais a identidade é vista como fixa e imutável.

No entanto, ver a identidade como fixa e imutável corresponde apenas a uma estratégia para tentar formar nas consciências a sensação de homogeneidade que, na verdade,

¹⁷⁴ Ibidem.

não corresponde mais ao conceito pós-moderno de identidade, devido aos processos de hibridização cultural, de que fala Canclini. Na concepção pós-moderna – e como resultado das atribuições culturais – a identidade é “vista como uma manifestação muito mais flexível, uma vez que tem sido mais difícil a tarefa de se situar num ambiente mediado e formado por uma constante hibridização cultural” (CANCLINI, 2003, p.19).

Ainda segundo Woodward, algumas vezes essas reivindicações estão baseadas na natureza (em algumas versões da identidade étnica na “raça”, e nas relações de parentesco). Já foi mostrado que Caetano Veloso, em vez de usar as diferenças do Brasil em relação aos países de Primeiro Mundo como algo negativo, para reafirmar o nosso subdesenvolvimento, acredita que é exatamente dessa diferença que se pode criar algo novo. Esse ponto de vista também é nítido no que diz respeito a nossa realidade racial.

O fato de nós sermos América Portuguesa – é o único país que é América Portuguesa – eu acho que cria um tipo de estilo nacional . Quer dizer, a nossa realidade racial é muito diferente e à medida que nós vamos enfrentando o desenrolar da história do mundo, nós vamos vendo que o que o acaso nos deu é muito rico (VELOSO¹⁷⁵, 1992).

Voltando às discussões de Woodward, a autora considera que, de forma cada vez mais frequente, as reivindicações de que ela fala estão baseadas em alguma versão essencialista da história e do passado, na qual a história é construída ou representada como uma verdade imutável. Quando pensa a questão racial no Brasil, Caetano Veloso o faz exatamente levando-se isso em conta:

Embora você tenha ditos populares como “passou do branco preto é”, há outros que às vezes dizem o contrário. Meu pai era mulato, sou mulato, minha mãe era a branca na família, mas era ela que dizia “eles que são brancos que se entendam”, porque ela veio de uma família mais humilde que meu pai. Ali no Recôncavo da Bahia, pela situação social do meu pai, éramos considerados bancos. Já o pai de Gil era mesmo preto. Mas era médico, tinha automóvel, uma situação social muito superior à de meu pai, que era um funcionário público com uma família grande. Então havia isso, “terra do branco mulato, terra do preto doutor”, essa é a letra de Dorival Caymmi. Isso é a História do Brasil. (...) Por isso acho o livro do Ali Kamel (“Não somos racistas”) excelente. Ele traz uma grande novidade, uma generosa contribuição ao debate. E está em princípio mais certo do que errado. E, estando ou não certo, é importante porque, contra os ataques estatísticos que se fizeram contra o sonho, o mito da harmonia racial brasileira, faz pela primeira vez uma resposta não romântica, sonhadora ou retórica, e sim estatística. E ele faz por ter uma experiência como filho de imigrantes e uma compreensão da sociedade brasileira que para ele

¹⁷⁵ Documentário. *Especial Caetano Veloso, 50 anos*. Rio de Janeiro: TV Manchete, agosto de 1992. Programa de TV.

tem valores inestimáveis. Jorge Mautner pensa da mesma maneira, porque também é filho de imigrantes e sente isso muito profundamente (VELOSO¹⁷⁶, 2006).

Aqui, o compositor raciocina pela ótica intercultural, pois confere um caráter performativo, nos termos em que Bhabha o utiliza, à compreensão da diferença cultural. A perspectiva intercultural é um processo argumentativo e discursivo no qual as diferenças consideradas toleráveis e intoleráveis são negociadas. Através dela, não são os traços biológicos ou características naturais que estão em jogo, nem as tradições culturais ou hábitos internalizados e cristalizados de forma mais ou menos inconscientes. Estão em jogo, os significados construídos sobre as diferenças. Ainda quanto à questão racial, Caetano Veloso aponta uma saída:

A questão racial é crucial para mim. O movimento negro, sob influência dos americanos, trouxe muitas coisas boas, mas também têm ameaçado muitos tesouros nossos. Essa sensação espontânea de que não se tem que pensar as pessoas como divididas racialmente é um tesouro, é algo divino, que o Brasil tem como experiência e deve ser reencontrado (VELOSO¹⁷⁷, 2001).

Na visão de Bhabha, não se pode ler de forma apressada a representação da diferença “como reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição” (2001, p. 21). Para o autor, “a articulação social da diferença da minoria é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica” (Ibidem, p. 21). Segundo ele, para se compreender a diferença, é preciso fazê-la sem o estabelecimento de hierarquias ou seguir os binarismos fixos (como dominantes e dominados) e “asfixiantes da alteridade”. Hall complementa as ideias de Bhabha ao dizer que:

a raça é uma categoria discursiva e não uma categoria biológica. Isto é, ela é uma categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais que utilizam um conjunto frrouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas e corporais – cor da pele, textura do cabelo, características físicas e corporais, etc. – como marcas simbólicas, a fim de diferenciar socialmente um grupo do outro (HALL, 2006, p.63).

Caetano Veloso sempre se coloca como defensor da mestiçagem e das formas culturais não puras. Na verdade, a defesa dele é bem mais ampla: é a da hibridização, conceito que de

¹⁷⁶ VELOSO, Caetano. *Repertório foi ensaiado pelo grupo e gravado quase ao vivo no estúdio*. Continuação da capa, *Desânimo e paranoia*. Depoimento de Caetano sobre as questões da afirmação da negritude, de cotas, do ódio racial e do mito do homem cordial: entrevista. [07 de setembro de 2006]. O Globo, Segundo Caderno, p. 02. Entrevista concedida a Antônio Carlos Miguel.

¹⁷⁷ VELOSO, Caetano. “*Não quero gente chata atrás de mim*”: entrevista. [27 de junho de 2001]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. E4. Entrevista concedida a Pedro Alexandre Sanches.

uns tempos para cá vem contaminando os mais recentes discursos teóricos que se voltam para a interpretação das artes contemporâneas. “Dos estudos ligados à Semiótica da Cultura até as discussões sobre heterogeneidade, essa noção tem circulado com a intenção de entender os entrecruzamentos culturais” (MORAIS NETO, 2009, p. 141).

Os produtores culturais, artistas, poetas, criadores também não ficam de fora e se debruçam sobre a mesma ideia, embora com o olhar estético da criação; essa noção, no entanto, não se limita à criação, mas termina desaguando nas ideias desses indivíduos, veiculada pelos meios de comunicação. Mas, para Caetano Veloso, a globalização favorece a mestiçagem ou a converte em algo homogêneo e superficial?

Creio que nas duas coisas. Porque temos visto, a mestiçagem tem gerado uma reação extrema dos nacionalismos. Com a globalização radicalizada das últimas décadas, alguns particularismos se fizeram mais fortes e talvez mais fanatizados. É algo que se vê muito na Europa: localismos e nacionalismos linguísticos ou culturais que se fortalecem ao mesmo tempo que a economia se globaliza e que a cultura de massas é mais americanizada ainda. Mas a mestiçagem ocorre mas para lá dessas reações. Sempre que pode, ocorre. E mais no mundo como o atual, onde as viagens rápidas e as comunicações acessíveis favorecem todo tipo de misturas. Ao mesmo tempo, a sensação de que pode haver um processo homogeneizador não parece muito saudável. É curioso, porque nestes casos faz você querer pensar como Lévi-Strauss: que as diferenças culturais são vitais para a presença humana sobre o planeta. Talvez seja assim. Não penso como ele, mas quando vejo demasiada tendência a uniformidade me sinto inclinado a pensar que suas ideias sobre este assunto têm fundamento (VELOSO¹⁷⁸, 2012).

A identidade é, na verdade, relacional, e a diferença é estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades (na afirmação das identidades nacionais, por exemplo, os sistemas representacionais que marcam a diferença podem incluir um uniforme, uma bandeira nacional ou mesmo os cigarros que são fumados) (WOODWARD, 2000, p. 14).

Aqui, as ideias da autora convergem com as de Hall, quando, recorrendo a Mercer, ele diz que “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo

¹⁷⁸ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso y los años*: entrevista. [24 de fevereiro de 2012]. La Nation, ADN Cultura, pp. 05-06. Entrevista concedida a Leonardo Tarifeño. No original: “Creo que pasan las dos cosas. Por lo que hemos visto, el mestizaje ha generado una reacción extrema de los nacionalismos. Con la globalización radicalizada de las últimas décadas, algunos particularismos se pusieron más fuertes y quizás más fanatizados. Es algo que se ve mucho en Europa: localismos y nacionalismos lingüísticos o culturales que se fortalecen al mismo tiempo que la economía se globaliza y que la cultura de masas es más norteamericana aún. Pero el mestizaje ocurre más allá de esas reacciones. Siempre que puede, ocurre. Y más en un mundo como el actual, donde los viajes rápidos y las comunicaciones accesibles favorecen todo tipo de mezclas. Al mismo tiempo, la sensación de que pueda haber un proceso homogeneizador no parece muy saludable. Es curioso, porque en estos casos dan ganas de pensar como Lévi-Strauss: que las diferencias culturales son vitales para la presencia humana sobre el planeta. Tal vez sea así. No pienso como él, pero cuando veo demasiada tendencia a la uniformidad me siento inclinado a pensar que sus ideas sobre este asunto tienen fundamento”.

que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (Mercer *apud* Hall, 2006, p. 9). A identidade está vinculada também a condições sociais e materiais.

“Se um grupo é simbolicamente marcado como o inimigo ou como tabu, isso terá efeitos reais porque o grupo será socialmente excluído e terá desvantagens materiais” (WOODWARD, 2000, p. 14). Mesmo referindo-se a processos distintos, a diferenciação social (por meio da qual essas classificações da diferença são “vividas” nas relações sociais) e a marcação simbólica (meio pelo qual se dá sentido a práticas e a relações sociais) são necessários para a construção e a manutenção das identidades. “Você sente a carga de humilhação que significa você ser de um país de Terceiro Mundo, você ser racialmente suspeito, de falar uma língua cuja literatura é pouco conhecida. Você sente”. (VELOSO¹⁷⁹, 2008).

Conceituar identidade envolveria, ainda, o exame dos sistemas classificatórios que mostram como as relações sociais são organizadas e divididas. “Algumas diferenças são marcadas, mas nesse processo algumas diferenças podem ser obscurecidas; por exemplo, a afirmação da identidade nacional pode omitir diferenças de classe e diferenças de gênero” (WOODWARD, 2000, p. 14). As identidades também não são unificadas. Pode haver contradições no seu interior que têm de ser negociadas.

Como a identidade é negociada pelo sujeito durante toda a vida e não é elaborada de forma isolada, conclui-se daí a importância do reconhecimento nessa construção. Entende-se, a partir daí também porque a questão identitária só interessa e só é reivindicada por aqueles que não são reconhecidos por seus interlocutores. “Minha própria identidade depende vitalmente de minhas relações dialógicas com os outros” (TAYLOR, FIGUEIREDO e NORONHA, 2005). É, então, em torno da noção de reconhecimento que se formam tanto os movimentos nacionalistas quanto os movimentos identitários das minorias.

Aqui, pode-se identificar outro ponto convergente com as ideias de Hall, para quem em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deve-se pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade (2006, p. 62). Hall propõe que se estude as identidades não como algo permanente, idêntico-a-si-mesmo através do tempo, mas como um processo de identificação, ou seja, uma articulação, uma suturação, uma sobredeterminação, e não uma subsunção (HALL, 2000, p. 106).

¹⁷⁹ Documentário. *Coração Vagabundo*, 2008. Dir. Fernando Grostein Andrade. Filme.

Para ele, a identificação, na linguagem do senso comum, se constrói a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou também a partir de um ideal idêntico. O natural fechamento que forma a base da solidariedade e da fidelidade do grupo em questão dar-se-ia, então, em cima dessa fundação.

A identificação é concebida por ele como uma construção, um processo jamais completado, ou seja, a identidade não assinala aquele núcleo estável do indivíduo que passa – do início ao fim, sem qualquer mudança – por todas as diversidades de coisas que se sucedem na história. “Há sempre “demasiado” ou “muito pouco” – uma sobredeterminação ou uma falta, mas nunca um ajuste completo” (HALL, 2000, p. 106). Para o autor, a identificação está na contingência:

Embora tenha suas condições determinadas de existência, o que inclui os recursos materiais e simbólicos exigidos para sustentá-la, a identificação é, ao fim e ao cabo, condicional; ela está; ao fim e ao cabo, alojada na contingência. Uma vez assegurada, ela não anulará a diferença. A fusão total entre o “mesmo” e o “outro” que ela sugere é, na verdade, uma fantasia de incorporação (*Ibidem*).

Esta concepção não tem como referência aquele segmento do indivíduo que permanece, sempre e já, idêntico a si mesmo ao longo do tempo. Do ponto de vista do “eu coletivo”, nacional, não há um eu coletivo capaz de estabilizar, fixar ou garantir o pertencimento cultural ou uma unidade imutável que se sobreponha a todas as outras diferenças. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, constantemente em processo de mudança e transformação (*Ibidem*, p. 108).

Hall, assim, consegue deslocar a “natureza” da identidade ao chamar a atenção para a diferença, para a alteridade e, nesse sentido, para a própria possibilidade de significação que as identidades comportam. O autor não preconiza a confluência de seu pensamento com a afirmação dessas identidades, o que seria uma celebração das substancializações da memória, de sua legitimação via dispositivos discursivos que recorrentemente patrimonializam o passado e o jogam para fora da própria história, para uma excessiva memorialização em que o mesmo é reiteradamente afirmado em detrimento do outro.

A escrita da nação (e, no seu interior, a etnia, a língua, o território, a cultura, os heróis fundadores), nesse sentido, torna-se, assim, uma tarefa de rasura da própria tradição nacional. Desse modo, a história torna-se um grande campo aberto às práticas de significação cultural e estas, por sua vez, se posicionam em uma esfera dialógica, impedindo uma leitura fechada da história em relação a si mesma.

Os sujeitos passam a assumir identidades não unificadas, mas que respondem a momentos específicos e a contextos diversificados. E isso estimula a formulação de estratégias que permitam que sejam – mesmo com a hibridização das culturas e formação múltipla das identidades – construídos aspectos que reúnam os indivíduos em categorias de acordo com algumas características comuns ao grupo e que os permitam sentirem-se parte de um todo.

O sujeito pós-moderno, segundo Hall, é conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade transforma-se no que ele denomina de “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (2006, p. 13).

Para compreender como Caetano Veloso constrói a própria identidade, através dos meios de comunicação, a partir de uma identidade nacional, é preciso levar em conta que ele faz parte de um ambiente em movimento descontínuo, marcado por rupturas, fragmentações e deslocamentos. O compositor, como sujeito midiático, portanto, é interpelado não apenas por um centro de poder, mas por uma pluralidade de centros de poder, não apenas por uma formação discursiva, mas por diferentes vozes.

Caetano Veloso compartilha, assim, como o que, na literatura, é denominado de sujeito descentrado, polifônico e redondo. Personagens redondas, na literatura, são aquelas definidas por sua complexidade e densidade psicológica (evoluem psicologicamente ao longo da ação), são dinâmicas (porque são capazes de alterar o próprio comportamento) e também multifacetadas (possuem uma espécie de identidade performática, móvel, transformada ao longo da narrativa).

Nesse mesmo sentido, Hall (2006, p.21) afirma que o sujeito possui múltiplas identidades: identidades contraditórias que se cruzam e se deslocam mutuamente. Sendo que a identidade muda dependendo da forma como o sujeito é interpelado ou representado, “a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida” (Ibidem, p.75).

É a partir dessa perspectiva teórica, portanto, que se concebe aqui Caetano Veloso: como um sujeito com identidade instável, não unificada, fragmentada, construído discursivamente nas relações sociais tecidas no processo de interação. Ao entender que as identidades se constroem também discursivamente, refere-se, de alguma forma, a um sujeito polifônico, que se constrói tanto na forma como pela linguagem.

Ao explicar esse sujeito polifônico, Signorini o concebe como “um ator que opera entre possibilidades disjuntas, e/ou contraditórias, que (des)articula, que se faz nó, encruzilhada a partir da multiplicidade heterogênea e polifônica dos códigos e narrativas sociais a que está exposto (1998, p.336). Este sujeito, portanto, faz parte de um processo identitário que se constitui num jogo polifônico, no qual múltiplas vozes e dizeres interpelam, sustentam e/ou fraturam as identidades.

Trata-se, desse modo, de um sujeito que se constrói no/pelo trançado de múltiplas e heterogêneas formas de linguagem. Sendo assim, não está na origem dos seus dizeres, uma vez que não existe o sentido original, os sentidos são históricos; logo, são sempre atravessados por outras vozes que os constituem. Os sentidos não podem ser construídos fora das formações sociais, visto que, “as condições sociopolítico-ideológicas mapeiam, num dado momento histórico-social, as possibilidades de expressão e, portanto, de produção de sentido pelo sujeito” (CORACINI, 2007, p.9).

O que pode parecer uma visão turva e complexa no pensamento de Caetano Veloso fica claro quando ele enxerga como a cultura subalterna empreende um diálogo com a sociedade contemporânea, na qual o negro pobre da periferia brasileira procura identificar-se, para sua afirmação, com o negro norte-americano, fazendo até com que outros artistas que pensam o assunto, revejam seus pontos de vista, como o *rapper*, escritor e ativista MV Bill:

Outro dia tive uma discussão com MV Bill a respeito disso. Ele estava se reportando a um embate que teve sobre essa questão com o Arnaldo Jabor; que estava numa oposição oposta à dele. Eu acabei não me contendo e iniciei uma discussão, onde eu queria fazê-lo ver que ele precisava levar em conta que grande parte do que é, não só movimento de consciência da questão racial, como o movimento específico do *hip hop*, ao qual ele se filiou, tem muito do desejo brasileiro exposto em várias áreas de ansiosamente imitar os americanos. E, de certa forma, com isso, se reafirmava uma humilhação dos brasileiros perante os americanos, o que não difere da humilhação dos negros perante os brancos. Há alguma coisa aí que fica de fora quando a pessoa não coloca certos elementos na equação. Eu pedi a ele que pusesse (VELOSO¹⁸⁰, 2006, p. 13).

O discurso da cultura nacional produz identidades intersectadas entre o passado, o futuro e o presente. A grande questão dessas narrativas reside em restaurar as identidades passadas, retornar ao passado. O passado e o presente exercem um importante papel nessas discussões. “A contestação no presente busca justificação para a criação de novas – e futuras – identidades nacionais, evocando origens, mitologias e fronteiras do passado”

¹⁸⁰ VELOSO, Caetano. *Democracia racial rima com homem cordial*: artigo. [10 de Junho de 2006]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 02.

(WOODWARD, 2000, p. 24). A autora ilustra isso a partir dos conflitos entre sérvios e croatas:

Os atuais conflitos estão, com frequência, concentrados nessas fronteiras, nas quais a identidade nacional é questionada e contestada. A desesperada produção de uma cultura sérvia unificada e homogênea, por exemplo, leva à busca de uma identidade nacional que corresponda a um local que seja percebido como o território e a "terra natal" dos sérvios. Mesmo que se possa argumentar que não existe nenhuma identidade fixa, sérvia ou croata, que remonte à Idade Média (Malcolm, 1994) e que poderia ser agora ressuscitada, as pessoas envolvidas nesse processo comportam-se como se ela existisse e expressam um desejo pela restauração da unidade dessa comunidade imaginada (WOODWARD, 2004, P. 23).

Observe-se que a autora termina recorrendo à expressão cunhada por Benedict Anderson, para quem a identidade nacional é uma comunidade imaginada. O autor lança mão dessa expressão para desenvolver o argumento de que a identidade nacional é inteiramente dependente da ideia que se faz dela. Já que não seria possível conhecer todas aquelas pessoas que partilham de nossa identidade nacional, deve-se ter uma ideia partilhada sobre aquilo que a constitui.

A diferença entre as diversas identidades nacionais reside, portanto, nas formas pelas quais elas são imaginadas. Todas as comunidades são imaginadas, mas o que as diferenciam não são critérios de falsidade e autenticidade, e sim as formas pelas quais elas são imaginadas, significadas e como esses significados produzem efeitos.

É imaginada porque os membros até das menores nações nunca chegam a se conhecer mutuamente. [...] É imaginada como soberana porque o conceito nasceu numa era em que o Iluminismo e a Revolução destruíram a legitimidade do reino dinástico hierárquico, ordenado pelo poder divino. [É] imaginada como comunidade porque a nação é sempre concebida como um profundo companheirismo horizontal (ANDERSON, 1989, pp. 06-07).

No mundo contemporâneo, no entanto, as “comunidades imaginadas” estão sendo contestadas e reconstituídas. “A ideia de uma identidade europeia, por exemplo, defendida por partidos políticos de extrema direita, surgiu, recentemente, como uma reação à suposta ameaça do “Outro”” (WOODWARD, 2000, p. 24). Este “outro”, a que a autora se refere, na época, são, por exemplo, trabalhadores da África do Norte, os quais são representados como uma ameaça cuja origem estaria no seu suposto fundamentalismo islâmico.

Essa atitude é, cada vez mais, encontrada nas políticas oficiais de imigração da União Europeia (King, 1995). Podemos vê-la como a projeção de uma nova forma daquilo que Edward Said (1978) chamou de orientalismo” - a tendência da cultura ocidental a produzir um conjunto de pressupostos e representações sobre o “Oriente” que o constrói como uma fonte de fascinação e perigo, como exótico e, ao mesmo tempo, ameaçador Said argumenta que as representações sobre o Oriente produzem

um saber ocidental sobre ele - um fato que diz mais sobre os medos e as ansiedades ocidentais do que sobre a vida no Oriente e na África do Norte. As atuais construções do Oriente têm se concentrado num suposto fundamentalismo islâmico, o qual é construído - "demonizado" seria o termo mais apropriado - como a principal e nova ameaça às tradições liberais (WOODWARD, 2000, p. 24).

As mudanças e transformações globais nas estruturas políticas e econômicas no mundo contemporâneo destacam as questões de identidade e as lutas pela afirmação e manutenção das identidades nacionais e étnicas. Mesmo que o passado que as identidades atuais reconstroem seja, sempre, apenas imaginado, ele proporciona alguma certeza em um clima que é de mudança, fluidez e crescente incerteza.

As identidades em conflito estão localizadas no interior de mudanças sociais, políticas e econômicas, mudanças para as quais elas contribuem. As identidades que são construídas pela cultura são contestadas sob formas particulares no mundo contemporâneo. Este é um período histórico caracterizado, entretanto, pelo colapso das velhas certezas e pela produção de novas formas de posicionamento.

Ser brasileiro sempre foi, naturalmente, motivo de orgulho. Não era visto como um problema. Isso é uma coisa mais recente porque há muita emigração e esse pessoal que mora fora começa a fazer comparações. E o Brasil, de fato, sai perdendo em muitos itens. Então, virou uma moda pensar que o país é inferior. Mas ainda hoje é forte a ideia de que o Brasil é um lugar especial. Eu sempre digo uma frase engraçada: “Seguramente, Deus é brasileiro, mas não estou muito certo de ele seja patriota”. Todos os brasileiros que resolveram viver em Los Angeles ou Miami sabem que Deus é brasileiro, mas não estão, como nós, seguros de que ele seja patriota (VELOSO¹⁸¹, 1997).

A luta e a contestação estão concentradas na construção cultural de identidades, tratando-se de um fenômeno que está ocorrendo em uma variedade de diferentes contextos. “Enquanto, nos anos 70 e 80, a luta política era descrita e teorizada em termos de ideologias em conflito, ela se caracteriza agora, mais provavelmente, pela competição e pelo conflito entre as diferentes identidades, o que tende a reforçar o argumento de que existe uma crise de identidade no mundo contemporâneo” (WOODWARD, 2000, p. 24).

Foi exatamente o declínio das velhas identidades, que estabilizou o mundo social, fazendo surgirem novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, que fez nascer a chamada “crise de identidade”. Esta, como parte de um processo maior de mudança, “está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL,

¹⁸¹ VELOSO, Caetano. *Excitador de discussões – Caetano Veloso no centro da polêmica*: entrevista. [Novembro de 1997]. Revista Caras, edição 211, p. n/n. Entrevista concedida a Regina Echeverria.

2006, p. 7). Uma vez que o sujeito possui múltiplas escolhas identitárias, pode se deparar com uma fragmentação de reconhecimento com relação a qual grupo pertencer, assim como de representação, atrelado à ideia de significação desta representação nas construções da identidade.

Em 1999, numa entrevista para a Folha de S. Paulo, Caetano Veloso depois de dizer que o liberalismo brasileiro tem traços paternalistas, ouve do repórter que essa afirmação o leva a uma observação do historiador Fernando Novais sobre *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. Segundo Novais, Holanda teria escrito a obra a partir de algumas indagações: essa é a nossa herança até aqui? O que é que a gente vai fazer dela daqui para frente? Como é que a gente vai matar o homem cordial, o pessoalismo brasileiro? E o compositor responde contrapondo as ideias de Holanda com as de outro sociólogo, o pernambucano Gilberto Freyre:

É muito interessante isso. É o contrário do Gilberto Freyre, que olhava com certa ternura para o período colonial. O Sérgio Buarque estava olhando mais para frente, nesse sentido. Mas há uma coisa essencial no Gilberto Freyre: ele sedimentou intelectualmente a virada da interpretação da questão racial no Brasil. [...] O Gilberto Freyre deu lastro firme para o mito da democracia racial, que eu acho o nosso mais importante mito de nacionalidade. Também o nosso mais belo mito de nacionalidade, e não há nacionalidade sem mito (VELOSO¹⁸², 1999).

É comum Caetano Veloso pensar, tematizar questões sensíveis ao “ser brasileiro” e expor isso, interpretando-as e servindo-se de uma estrutura mítica legada pela tradição do pensamento que tem em Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda seus mais importantes e influentes autores, como será visto em outros depoimentos mais à frente. E tudo coloca à prova do tempo histórico, o tempo presente, as perguntas e aflições urgentes de hoje. E esse pensamento se realiza e resulta especial porque move-se em contexto especialíssimo, a tradição da música popular” (MARRAS, 1997).

De acordo com Octavio Ianni, três são as principais interpretações do pensamento brasileiro no que diz respeito às formulações sobre a identidade nacional, do ponto de vista sociológico: *O estado como demiurgo da sociedade*, linha de pensamento que engloba intelectuais como Alberto Torres, Oliveira Vianna, Azevedo Amaral, Francisco Campos, Hélio Jaguaribe, Oliveira Ferreira, Bolívar Lamounier; *a sociedade patriarcal* (Gilberto Freyre, Renê Ribeiro, Thales de Azevedo, José Lins do Rego, Jorge Amado, Darcy Ribeiro, Roberto da Matta e outros); e *Uma história de tipos ideais* (fortemente marcada pelos escritos

¹⁸² VELOSO, Caetano. *Caetano ataca novo apartheid*: entrevista. [06 de agosto de 1999]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 03. Entrevista concedida a Marcos Augusto Gonçalves.

de Sérgio Buarque de Holanda e com contribuições de Ribeiro Couto, Graça Aranha, Paulo Prado, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e outros).

A primeira linha de interpretação nasce a partir da ideia de que a massa populacional carece de uma instituição que pense e aja por ela, uma vez que ainda é incapaz de atuar por conta própria. Esta tese, diz Ianni, estabelece que a sociedade civil, de forma implícita ou explícita, é débil e pouco organizada, mas também há argumentos que podem variar:

Há argumentos nos quais sobressaem as raízes coloniais e escravocratas da sociedade nacional, compreendendo tradições patrimoniais, coronelismos, caciquismos, políticas de campanário. Outros são abertamente evolucionistas, ou mesmo situados na linha do darwinismo social, apelando para o racismo, o arianismo, uma europeização imaginária. Em geral, tomam escritos europeus como se fossem expressões indiscutíveis da formação das nações europeias, modelos definitivos para as outras sociedades. Idealizam o que, em certos casos, os europeus também idealizam (IANNI, 2000).

A *sociedade patriarcal*, segunda linha de pensamento categorizada por Ianni, estabelece que o Brasil é marcado por “revoluções brancas” (mais voltado para a harmonização entre as “raças” do que para lutas étnicas). Isso teria gerado um país novo nos trópicos, marcado pelo concílio nas relações sociais, que solaparia, por conseguinte, o racismo que era cruel e visível em outros países. Essa linha de pensamento prioriza a família, o parentesco, a casa-grande, a fazenda, a plantação, a criação, o clã, o patriarcalismo, a oligarquia. Ela também enfatiza “aspectos psicossociais e socioculturais, praticamente esquecendo, ou deixando implícitas, a economia e a política” (Ibidem).

Foi, segundo Ianni, nesse ambiente que se forjou o coronelismo, caciquismo e patriarcalismo com os quais se formaram as oligarquias. “O patriarcalismo pode ser visto como um signo, símbolo e emblema de um estilo de mando e desmando, no qual se distinguem e confundem o público e o privado, o burocrático-legal e o tradicional, o carisma secularizado e a prepotência” (Ibidem).

Não se pode esquecer, ainda, a ênfase nas heranças da colonização portuguesa, do lusitanismo. A capacidade dos lusitanos de se relacionarem afetivamente com os povos africanos e indígenas estava, primordialmente, entre as razões que ocasionavam essa confraternização entre as “raças”. Essa característica está presente nos descendentes dos lusitanos que passam a agir de maneira patriarcalista com os agregados.

Para Ianni, é aí que surgem as ideias do caráter “benigno” do regime de trabalho escravo e da “democracia racial” brasileira, nos colocando a um passo da tese de que a história do Brasil é uma história de “revoluções brancas”, de “conciliação e reforma”. Esse é o

clima intelectual em que se forma e se difunde a tese do “lusotropicalismo”, como uma forma civilizatória original, diferente da hispano-americana, da anglo-americana e outras; original, diferente e implicitamente caracterizada como “melhor”.

Na terceira e última linha de pensamento descrita por Ianni, *Uma história de tipos ideais*, a ênfase é principalmente culturalista, focalizando a sociedade, a política e a literatura como círculos ou setores que podem ser tratados separadamente, nos quais haveria dinâmicas próprias, certa autonomia. É como se a história do país se desenvolvesse em termos de signos, símbolos e emblemas, figuras e figurações, valores e ideais; sem que se revelem relações, processos e estruturas de dominação e apropriação com os quais se desvendam os nexos e movimentos da realidade social.

É nessa última linha de pensamento que entra a teoria do “homem cordial”, concebida por Sérgio Buarque de Holanda – a partir de Ribeiro Couto –, no livro *Raízes do Brasil*, de 1936. A obra, que põe em discussão o que é o brasileiro, o que é o Brasil, o que nós somos e o que nos faz ser como somos, foge do método muito utilizado no século XIX, que lançava mão de argumentos meramente raciais para explicar o povo brasileiro.

Aliás, essa nova forma de pensar o Brasil – que começou nas artes com a Semana de Arte Moderna de 22 –, na sociologia o marco é a chamada Geração de 1930, na qual se destacam Gilberto Freyre (*Casa Grande & Senzala*), Caio Prado Júnior (*Formação do Brasil contemporâneo*) e o próprio Sérgio Buarque de Holanda, com *Raízes do Brasil*.

Utilizando a metodologia de Max Weber, Holanda, para responder o que difere o brasileiro de outros povos, qual a raiz do nosso caráter e de onde vem aquilo que hoje se convencionou chamar de “jeitinho brasileiro”, explica que a origem disso tudo está na força da família na nossa história. “O quadro familiar torna-se, assim, tão poderoso e exigente, que sua sombra persegue os indivíduos mesmo fora do recinto doméstico. A entidade privada precede sempre, neles, a entidade pública” (HOLANDA, 2013, p. 82).

Para o sociólogo, a família tem uma força tão intensa na formação do Brasil, que em todas as relações o brasileiro busca criar intimidade, familiaridade, proximidade. Por isso, procura manter certa distância daquilo que é impessoal, burocrático. Essa característica de querer encurtar distâncias, transformando todas as relações em relações familiares, faz do brasileiro um homem cordial.

Cordial, que vem de *cordis* (coração), em oposição ao senso comum, não é sinônimo de bom, educado etc. Na visão de Holanda, o sentido é de uma total falta de compromisso com normas sociais objetivas/pragmáticas, a subversão das regras em nome de interesses

individuais mais imediatos – comportamentos em total sincronia num ambiente em que prevaleceria o personalismo. A cordialidade, portanto, não tem nada a ver, como se poderia supor, com boas maneiras, com a civilidade e a polidez:

Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência – e isso se explica pelo fato de a atitude polida constituir precisamente em uma espécie de mimica deliberada de manifestações que são espontâneas o “homem cordial”: é a forma natural e viva que se converteu em fórmulas. Além disso a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade. Detém-se na parte exterior, epidérmica do individuo, podendo mesmo servir, quando necessário, de peça de resistência (HOLANDA, 2013, p. 147).

O brasileiro age com o coração e, às vezes, valoriza mais o emocional do que o racional. O “homem cordial”, portanto, age tanto para bem quanto para o mal. E para o Brasil crescer, aperfeiçoar-se, o brasileiro deveria passar a utilizar mais a razão em determinados momentos, ser menos afetivo.

Segundo Holanda, este “homem cordial” possui certas características herdadas do elemento luso, como o descompromisso, a informalidade, a liberdade inocente, o trabalho como atividade lúdica, o descompromisso com a disciplina, a rejeição do trabalho como obrigação, a sociabilidade solta, imprevisível. E essa herança seria a responsável pela impossibilidade da formação de um tipo ideal de nação e de brasileiro. (IANNI, 2000),

Embora fosse o que, de maneira torta, a herança lusa havia formado, “o homem cordial” não era o tipo nacional que Holanda almejava. É que, para ele, o cordialismo, o personalismo português, a preguiça, a incapacidade associativa e a indisciplina estavam sendo paulatinamente superados, o que reservava à nação um futuro promissor. A construção do tipo nacional e a modernização da nação eram sempre lançadas para o futuro.

Caetano Veloso, nas letras das músicas, nos textos em prosa ou nos depoimentos à mídia sobre o Brasil, permite o cruzamento com obras que são referências para a compreensão do complexo processo de mestiçagens de toda sorte – amalgamadas em uma série de pares opositivos – que os brasileiros, colonizados pelos ibéricos foram submetidos. Obras como a citada *Raízes do Brasil; O povo brasileiro*, de Darcy Ribeiro; e *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, respaldam o artista no que diz respeito às diversidades e mesmo paradoxos multiculturais que ele insiste em apresentar nas suas produções, de modo que não é difícil perceber um vínculo consoante entre conhecimento histórico e opção formal (FONSACA, 2010, p. 30). Na comparação entre Holanda e Freyre, Caetano diz que:

Sérgio Buarque tem um ritmo lento, de uma lentidão nobre, mas agradavelmente íntima, como uma voz suave, que contrasta com a fala retórica e disparada de Gilberto Freyre. Sem nunca ter escrito a expressão “democracia racial”, Freyre é frequentemente xingado por causa dela. Eu, que adoro esse mito, acho que se presta uma homenagem a Freyre ao atribuir-lhe a invenção. Já o “homem cordial” é um conceito de Sérgio Buarque. Desde sempre ambíguo, foi defendido pelo próprio autor contra a interpretação popular que veio a ganhar. Essa interpretação, no entanto, não é desprezível. Jorge Luis Borges, falando dos argentinos, também disse que “somos indivíduos, não cidadãos. Para nós contam mais as relações de amizade que as leis” (VELOSO¹⁸³, 2006).

As obras citadas de Holanda e Freyre – e Borges, por tabela – são algumas vezes cruzadas por Caetano para reafirmar interesse dele pelo mito da “democracia racial”. Hermano Vianna (2000) traduz a postura de Caetano, afirmando que existe no Brasil – e entre brasilianistas – um mito do “mito da “democracia racial””. Esse mito ao quadrado engloba a ideia, sempre afirmada em termos imprecisos (como convém para a linguagem mitológica), de que o mito – o primeiro – da “democracia racial” teve origem em *Casa-Grande & Senzala*. “Seria mais preciso dizer, se quisermos continuar fiéis aos jogos de espelhos dessa nossa metemitologia nacional, que o mito da “democracia racial” teve origem numa leitura apressada, tendenciosa ou burra de *Casa-Grande & Senzala*” (VIANNA, 2000). Para Caetano Veloso, “afirmação” é a palavra-chave para pensar a identidade brasileira a partir de Freyre:

[...] Nunca achei que ele (Freyre) negligenciasse os aspectos horrendos da nossa formação. Ele é também um crítico duro. Não é porque facilita as coisas para nós que suas ideias sensualizadas sobre nossa originalidade tropical e lusa – nossa exuberância mestiça – são rejeitadas; é antes por elas trazerem a sugestão de uma grande responsabilidade. Preferimos crer que o que nos distingue é a incapacidade – e julgar tudo por esquemas “universais” como luta de classes, infraestrutura econômica, injustiça social. Pessoalmente tendo a gastar mais meu tempo pensando na afirmação de que, dos três povos que nos formaram, o menos lúbrico é o negro. É por ser assim tão a favor de Freyre que pude (ou precisei) achar Nabuco maior (VELOSO¹⁸⁴, 2006).

Note-se que no final do texto, vai aparecer outro pensador para sustentar as ideias de Caetano: o abolicionista pernambucano Joaquim Nabuco. Para Caetano, Nabuco abordou o essencial do que está em Freyre. “Muito antes, muito melhor, muito mais no ponto. É claro que isso se deveu em parte ao entusiasmo da descoberta. Mas ainda acho que em *O Abolicionismo e Minha Formação* há mais decisões intelectuais relevantes sobre a casa grande e a senzala do que nos livros de Freyre” (VELOSO¹⁸⁵, 2006).

¹⁸³ VELOSO, Caetano. *Democracia racial rima com homem cordial*: artigo. [10 de Junho de 2006]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 01.

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Ibidem.

Na conferência realizada durante o evento Enciclopédia da Virada do Século/Milênio, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em outubro de 1993, Caetano Veloso demonstrou total sintonia com as ideias de Holanda, já na abertura de sua fala:

Nosso povo, “diferentemente dos americanos do norte e de quase todos os europeus, não se identifica com o Estado. Isso pode-se atribuir ao fato geral de que o Estado é um inconcebível abstração. O Estado é impessoal: nós só concebemos relações pessoais. Por isso, para nós, roubar dinheiros públicos não é um crime. Somos indivíduos, não cidadãos. Aforismos como de Hegel – “O Estado é a realidade da ideia moral.” – nos parecem piadas sinistras (VELOSO¹⁸⁶, 1994).

Assim como Holanda, Caetano Veloso tenta explicar porque no Brasil não existe indivisibilidade entre as esferas pública e privada, porque não conseguimos formar um estado realmente democrático ou liberal. O compositor, aqui, o faz a partir do conceito de patrimonialismo (apropriação do público como se fosse privado), que Holanda emprega, junto com o de burocracia (com base em Weber), para elucidar o problema e dar um fundamento sociológico a caracterização do “homem cordial”.

“Não era fácil aos detentores das posições públicas de responsabilidade, formados por tal ambiente, compreenderem a distinção fundamental entre os domínios do privado e do público. Assim, eles se caracterizam justamente pelo que separa o funcionário ‘patrimonial’ do puro burocrata [...] (HOLANDA, 2013, pp. 145-146). Ainda no mesmo texto, Caetano Veloso – esclarecendo que suas palavras anteriores, mesmo parecendo referir-se aos brasileiros, na verdade, são de uma argumentação sobre o caráter argentino a que Jorge Luis Borges recorreu mais de uma vez em seus escritos – diz que

Se decidi repeti-las aqui foi porque me interessa ressaltar o risco que todos corremos – todos nós que falamos em nome de países perdedores da História – de tomar as mazelas decorrentes do subdesenvolvimento por quase-virtudes idiosincráticas de nossas nacionalidades. O que nos parece sinistro, isso sim, é o fato de vermos a nossa incapacidade para a cidadania guindada à condição de contrapartida de uma bela vocação individualista, e de aprendemos que nosso desrespeito aos dinheiros públicos nasce de uma quase nobre rejeição dessa “inconcebível abstração que é o Estado (VELOSO¹⁸⁷, 1994).

Devido ao personalismo ibérico trazido pelos portugueses, as relações eram muito mais baseadas em laços familiares, parentesco e amizade que em outros princípios, como a meritocracia, por exemplo. Para Holanda, o Estado só se forma com a eliminação da família,

¹⁸⁶ Publicado como o título *Utopia II – O Brasil no limiar do Terceiro Milênio*. In: PINHO, Roberto Costa (coord. Editorial). Museu Aberto do Descobrimento – O Brasil Renasce Onde Nasce. São Paulo: Fundação Quadrilátero do Descobrimento, 1994.

¹⁸⁷ Ibidem.

das relações familiares, como critério de validação social; no Estado predominam as relações impessoais, baseadas nas leis, enquanto a família permanece regida por laços afetivos e de proximidade.

Como já foi mostrado, Caetano Veloso revela uma pendular e complexa equação para o país: se, de um lado, vê a necessidade do fortalecimento das leis da cidadania e do desenvolvimento segundo certos cânones das sociedades economicamente mais avançadas, mostra-se igualmente zeloso quanto aos traços socioculturais que fazem do Brasil o que ele é. O compositor também não abre mão do que denomina caráter informal da cultura social brasileira – como, por exemplo, os “laços pessoais” –, mesmo reconhecendo nisso entraves no alcance do Brasil ideal. E diz isso baseando-se exatamente em Sérgio Buarque de Holanda e Borges, de novo:

Às vezes estou em lugares do mundo em que as leis da cidadania são muito respeitadas, mas sinto que isso não basta, que as coisas não estão humanamente bem. Eu senti em Nápoles um calor propriamente humano que se identifica em grande parte com nossa informalidade, com essa desorganização e essa supremacia do indivíduo sobre o cidadão – que é tratada num texto de Jorge Luís Borges e que aparece nitidamente em Raízes do Brasil, de Sérgio Buarque (VELOSO¹⁸⁸, 1992).

Mas onde as ideias de Holanda e Freyre se cruzam, que faz com que Caetano Veloso recorra a ambos nas suas impressões sobre a identidade brasileira? Enquanto Holanda, tendo como base a ideia da herança portuguesa, utiliza argumentos que se desdobraram na ideia de “homem cordial”, Freyre se detém na valorização da “plasticidade” (característica eminentemente português) da colonização – mestiçagem, mobilidade social –, efetivada principalmente no Brasil pela falta do orgulho de raça entre os portugueses (IANNI, 2000).

Essa plasticidade englobaria mobilidade, miscibilidade, adaptabilidade aos trópicos etc.). É exatamente a mobilidade lusa e a miscibilidade que levaram uma insignificante quantidade de pessoas a partir para outras partes do planeta (África, Ásia e América) e firmar-se por lá. Ambas ainda justificavam o sucesso da colonização brasileira, uma vez que os portugueses, sem capital humano para um empreendimento tão grande, se multiplicaram em número, misturando-se a índias e negras, apossando-se das terras brasileiras.

Foi assim que “multiplicando-se em filhos mestiços que uns milhares apenas de machos atrevidos conseguiram firmar-se na posse de terras vastíssimas e competir com povos grandes e numerosos na extensão de domínio colonial e na eficácia de ação colonizadora” (FREYRE *apud* IANNI, 2000). O costume dos lusos, que já se mesclavam aos mouros em

¹⁸⁸ Documentário. *Especial Caetano Veloso, 50 anos*. Rio de Janeiro: TV Manchete, agosto de 1992. Programa de TV.

Portugal, para Freyre, facilitou a miscigenação com as índias e, depois, com as negras brasileiras, fato que teria reservado maior importância ao português no que diz respeito à mestiçagem no Brasil.

A capacidade do português de se mesclar rapidamente e sem preconceitos de cor às demais “raças” e a fácil adaptabilidade a ambientes tropicais teriam sido elementos essenciais, na visão de Freyre, para a formação do povo brasileiro. Já Holanda vai usar o termo plasticidade –habilidade de adaptar-se seja ao novo, às circunstâncias, ao inesperado, seja mesmo ao paradoxo resultante do choque entre tradições adventícias e a experiência concreta do Novo Mundo – para falar sobre a facilidade de adequação do luso ao Brasil.

O convívio com os povos da África, na visão tanto de Holanda quanto de Freyre, teria sido um dos fatores responsáveis pela a adaptabilidade do português ao solo e gente brasileira. Holanda impetrava, também, ao português a responsabilidade pela carência da solidariedade nacional. Segundo o autor, a falta de sociabilidade constitui característica herdada dos países ibéricos. Referindo-se aos portugueses e espanhóis, ele diz que:

A bem dizer, essa solidariedade, entre eles, existe somente onde há vinculação de sentimentos mais do que relações de interesse – no recinto doméstico ou entre amigos. Círculos forçosamente restritos, particularistas e antes inimigos que favorecedores das associações estabelecidas sobre plano mais vasto, gremial ou nacional (HOLANDA, 2013, p. 39).

Ao português, Freyre vai atribuir uma capacidade integradora que não permitiu os separatismos, característicos da América espanhola. Holanda (2013, p. 116), ao analisar a tradição ibérica como ponto de partida para essa condição que rege o brasileiro, vai lançar mão dos vocábulos “ladrilhador” e do “semeador”, como metáforas, para falar, respectivamente, dos espanhóis e portugueses.

Para ele, enquanto o espanhol é o “ladrilhador” (trabalhador, o colonizador, que destrói as estruturas para reformulá-las com metro e ordem), os portugueses são os “semeadores” (aventureiros, desleixados que não lutavam contra a natureza – as estruturas – para dominá-la, mas se adaptavam). Ao contrário dos espanhóis, que desejavam recriar suas cidades nas colônias, os portugueses não tinham a ambição de recriar uma nova Lisboa no Brasil. É exatamente nesse sentido que, no desenvolvimento do Brasil permanece o “familismo amoral”, já que não houve a quebra necessária dessa estrutura para que pudéssemos ter avançado democraticamente.

Mesmo com a ameaça de a capacidade de mobilidade lusa vir a se transformar em uma dispersão perigosa à América portuguesa, ela ajudou a evitar sua desintegração, e, segundo

Freyre, contribuiu para o que ele denominou de “unionismo”, reconhecendo o peso da religião no cenário mundial e vendo isso como uma vantagem do colonizador: “Os portugueses não trazem para o Brasil nem separatismos políticos, como os espanhóis para seu domínio americano, nem divergências religiosas, como ingleses e franceses para as suas colônias” (FREYRE apud IANNI, 2000).

O português, segundo Freyre, soube utilizar a religião católica para formar, na população, solidariedades. A religião serviu para unir identidades diversas contra aquele que comungava crenças diferentes do rito católico. Essa solidariedade manteve-se entre nós esplendidamente através de toda nossa formação colonial, reunindo-nos contra calvinistas franceses, reformados holandeses e protestantes ingleses. Daí ser tão difícil, na verdade, separar o brasileiro do católico: o catolicismo foi realmente o cimento da nossa unidade.

A unificação moral e política se realizaram em grande parte pela solidariedade dos diferentes grupos contra a heresia, ora encarnada pelo francês, ora pelo inglês, ou holandês, às vezes simplesmente pelo bugre. Repetiu-se na América [...] o mesmo processo de unificação que na Península: cristãos contra infiéis (FREYRE, 1998, p.192)

Freyre estabelece, também, uma relação direta entre nação e religião. Com base nisso, os ingleses surgem como protestantes, os ingleses nos Estados Unidos como puritanos, os Espanhóis como católicos dramáticos, os brasileiros como católicos líricos, os holandeses como reformados. As religiões aparecem como elementos que estabelecem diferenças entre os Estados Nacionais europeus, e de coesão interna nesses Estados.

Ao entrevistar Caetano Veloso para a revista Cult, a repórter Daysi Bregantini atestou a ternura como um traço marcante no pensamento do compositor. E afirmou isso, levando-se em conta que o pensamento crítico dele sobre o Brasil é impregnado dessa ternura. No entanto, há indícios de mudanças significativas nesse *ethos* coletivo: o agravamento da miséria, a hostilidade entre classes sociais distintas, o caráter não pragmático da violência etc. E o Brasil, para o compositor, estaria perdendo essa ternura?

Caetano Veloso, acrescentando a lista da jornalista “a novidade do fator racial à frente de todas as diferenças” – a entrada do fator racial como motivo de ódios organizados – que seria a novidade mais contundente contra essa autoimagem terna, disse que isso seria outra forma de se referir ao “homem cordial”:

[...] uma expressão criada pelo Sérgio Buarque de Holanda, mas, para ele, tinha um sentido diferente daquele que veio a ter popularmente. Todas as ressalvas que ele fez depois, e que outros também fizeram, são válidas e intelectualmente necessárias. Mas a visão que ficou consagrada revela alguma coisa que está mais no fundo da

própria ideia do Sérgio; a visão popular atingiu o inconsciente do conceito dele. Eu penso que a imagem do brasileiro como terno e doce está sendo posta em xeque historicamente, mas, sobretudo, está sendo muito atacada por movimentos da alma que se querem, talvez, superiores a isso. Acho que eles complexificam a nossa imagem. O elemento fundamental dessa mudança é o fator racial. Eu já estou um pouco cansado de tantos ataques. É como se dentro de mim tivesse uma virada em defesa do homem cordial e da democracia racial contra esse racismo (VELOSO¹⁸⁹, 2006).

E qual seria a síntese possível da identidade nacional para Caetano Veloso?

Sinceramente, não fico procurando uma síntese: dentro de mim o Brasil está resolvido. A gente precisa é ter a ambição de fazer desse “acontecimento Brasil” uma expressão histórica. É claro que é um acontecimento transitório, mas como a gente está no bojo, num estágio muito específico, tem que buscar um significado para nosso papel (VELOSO¹⁹⁰, 2001).

Nas entrevistas e nos textos em prosa, Caetano Veloso não só faz da compreensão dele acerca do Brasil um elemento inspirador para as canções que compõe como também o contrário. “[...] Então eu, que, no último Carnaval, cantei em uníssono com (e abraçado a) Ariano Suassuna para dezenas de milhares de pessoas no Marco Zero¹⁹¹, priorizo a constatação: “Democracia racial” rima com “homem cordial”. Não é uma solução. Mas vou pôr isso na letra de uma música” (VELOSO¹⁹², 2006).

A promessa foi cumprida com *O Herói* (Cê, 2006, Universal), em que o eu-lírico, que nasceu “num lugar que virou favela” e por um triz não é bandido, diz: “eu sou o homem cordial que vim para afirmar a democracia racial”. Como um alterego do próprio compositor, *O herói* assume uma identidade oscilante e fragmentada (“já fui mulato, eu sou uma legião de ex-mulatos/ Quero ser negro 100% americano, sul-africano, tudo menos o santo”), ainda em *fazimento*¹⁹³ que não se limita a nenhuma ideia de “pureza” identitária.

¹⁸⁹ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso é verbo e adjetivo*: entrevista. [Agosto de 2006]. Revista Cult, Ano 9, n. 105, p. 12. Entrevista concedida a Francisco Bosco e Fernanda Paola.

¹⁹⁰ VELOSO, Caetano. “Eu não sou cientista político”: entrevista. [18 de novembro de 2001]. O Globo, Segundo Caderno, p. 02. Entrevista concedida a Arnaldo Bloch.

¹⁹¹ Centro do Recife (PE), onde o artista havia passado o Carnaval daquele ano.

¹⁹² VELOSO, Caetano. *Democracia racial rima com homem cordial*: artigo. [10 de Junho de 2006]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 01.

¹⁹³ A tese do “fazimento do Brasil” de Darcy Ribeiro, em *O Povo Brasileiro* contraria a ideia de uma identidade fixa brasileira, já que pela violência colonial, foi necessário transformar a perda étnica no alimento da sobrevivência. Serfamos então, caracterizados como uma sociedade capaz de inventar-se e reinventar-se sem fixar um ou outro caractere, mas acionando todos eles o que caracterizaria uma nova civilização, “fundada no conceito de transfiguração étnica, processo através do qual os povos surgem, se transformam ou morrem”.

CAPÍTULO III - O gosto em Caetano Veloso

3.1. A formação cultural

Uma das atividades mais comuns da mídia é legitimar o universo criado para dar sentido à existência das celebridades. Esse “ambiente” é arquitetado para que a celebridade não seja vista como uma personagem deslocada e desprovida de sentido (GAMSON, 1994). Por essa razão, a celebridade, de certa forma, precisa fazer parte da vida das pessoas, aparecendo, por exemplo, em filmes, anúncios, programas de TV, revistas e jornais. Essa “presença” ajuda a construir uma identificação e, em certo sentido, oferece uma pequena parcela da vida que a celebridade encena para o público.

O interesse despertado por uma celebridade reforça valores simbólicos ligados ao poder, à beleza e à legitimação de talentos e/ou realizações (ROJEK, 2008, p. 39). A celebridade pode ser tratada, portanto, como uma personagem criada para materializar as qualidades mostradas nos eventos relacionados a esses indivíduos (um filme, uma letra de música, um recorde desportivo). Leve-se em conta, ainda, que, nesses casos, o comum é exaltado como extraordinário e, assim, munido de valores simbólicos importantes.

Geralmente, as celebridades demonstram, por meio de imagens veiculadas na mídia, que foram designadas para levar um estilo de vida idealizado por muitos (MORIN, 1989, p. 101). O simples fato de receberem atenção dos *gatekeepers*¹⁹⁴, por exemplo, denota o caráter especial delas. A ideia de ser uma celebridade decorre de uma forma de reconhecimento público. Na medida em que esse reconhecimento passa pelo que é registrado na mídia, a celebridade ocupa um papel que representa, de alguma forma, valores, desejos e ideais.

Ela é alguém cujo sentido se remete a um conjunto de variáveis que, de algum modo, são corroboradas pelos jornalistas – o reconhecimento e a existência dela são reconhecidos primeiramente pela mídia para que, então, possam ser transmitidos às audiências, mas isso não é uma regra. Algumas vezes, acontece o contrário. Nesse sentido, os meios de comunicação de massa mediam o papel da celebridade para que esta seja, enfim, apreciada como um indivíduo dotado de características especiais.

Nesse universo forjado, as opiniões da celebridade – como os gostos sobre alguma coisa, que está ligado à formação cultural dela – assumem um peso da maior importância. E o

¹⁹⁴ Profissionais da imprensa que definem o que será noticiado de acordo como valor-notícia, linha editorial e outros critérios. Pode ser entendido como o “porteiro” da redação. É o profissional responsável pela filtragem da notícia, ou seja, define, de acordo com critérios editoriais, o que vai ser veiculado.

que diz – opiniões e impressões sobre os mais variados assuntos – pode contribuir de forma positiva ou negativa para a construção da imagem pública dela.

Some a tudo isso, as reflexões de Giddens (2002), para quem o estilo de vida engloba um conjunto de hábitos e atitudes e tem certa unidade, vinculando essas inúmeras opções em um padrão mais ou menos organizado. Os fragmentos, dessa forma, tendem a ser reunidos em torno de uma narrativa coerente do eu, autorreflexivamente construída, e a escolha ou criação de estilos de vida é também influenciada por pressões de grupos, visibilidade de modelos e circunstâncias socioeconômicas. Os meios de comunicação exercem um papel relevante nessas pressões de grupos e na influência que a visibilidade de modelos pode ter. Para o autor,

Os meios de comunicação de massa rotineiramente apresentam modos de vida aos quais — deixam implícito — todos deveríamos aspirar; os estilos de vida dos mais prósperos são, de uma forma ou de outra, exibidos à vista de todos e retratados como dignos de imitação. Mais importante, porém, e mais sutil, é o impacto das narrativas que a mídia traz. Aqui não há necessariamente sugestão de um estilo de vida a ser desejado; em vez disso, desenvolvem-se estórias de modo a criar uma coerência narrativa com a qual o leitor ou espectador possa identificar-se (GIDDENS, 2002, p. 184).

Embora desconsidere a internet, que vem cada vez mais assumindo um papel considerável nesse processo, as ideias do autor não deixam de ser pertinentes. Para Giddens, a mídia comporta uma variedade de formas e possui ampla preponderância sobre a opinião pública, não apenas por influenciar atitudes em modos específicos, mas também por ser o meio de acesso ao conhecimento do qual muitas atividades sociais dependem.

Pela forma como começou a aparecer na mídia ainda no início da carreira, em meados da década de 1960, Caetano Veloso já se portava como um artista que, sem desprezar a tradição, trazia contribuições para o campo em que atua. Vide, por exemplo, as impressões dele sobre música popular no debate da *Revista Civilização Brasileira*, em 1966, já mostradas na introdução deste trabalho, ou, um pouco depois, a postura dele na época do tropicalismo, o que fazia com que se destacasse em relação aos outros integrantes do movimento no que diz respeito à visibilidade nos meios de comunicação de massa da época.

Além dos depoimentos de praxe que qualquer celebridade está suscetível a conceder, Caetano Veloso, ao longo da carreira, também tem utilizado os veículos de comunicação de massa para fazer ecoar seu juízo de gosto, agendando não só a audiência, mas os próprios veículos. E o juízo de gosto de Caetano Veloso, embora algumas vezes justificado por ele de forma pertinente, causa estranhamento a uma considerável parte da audiência. Algumas vezes porque soa fora de propósito, outras vezes porque dá a impressão de que o compositor parece

fazer questão de nadar “contra a maré” para parecer ter opiniões que diferem do senso comum.

“Eu tenho é uma vontade de expor o meu gosto, né? Pra todo mundo saber do que é que eu gosto. Porque as pessoas aí pensam naquilo que eu falei. Na verdade, as pessoas pensam muito naquilo que eu falo, eu tenho consciência disso, então, eu escolho o que falar (VELOSO¹⁹⁵, 1983). Não é preciso muito esforço para deduzir que não é bem assim. O compositor já demonstrou muitas vezes que esse, digamos, processo seletivo nem sempre acontece, principalmente quando ele é pego de surpresa, solicitado a falar sobre assuntos que fogem do conhecimento dele.

Ainda na mesma entrevista, indagado porque acha que as pessoas pensam muito no que ele fala, o compositor demonstra certa prepotência: “Porque eu vejo, eu noto. Me perguntam coisas, ficam curiosos sobre minha opinião, então eu vou logo dizendo” (VELOSO¹⁹⁶, 1983), mas não assume nenhuma responsabilidade por temas que não estejam ligados a música popular:

Quando digo que sou um artista, não é pedindo impunidade, mas sim para lembrar às pessoas que, quando falo de outras coisas, falo amadoristicamente. Porque a minha responsabilidade mesmo, profissional e existencial, é como artista. As outras coisas são apenas conversas. Eu não tenho responsabilidade quanto às minhas opiniões sobre política ou economia, porque não entendo dessas coisas. Não é uma questão de impunidade, é uma questão sobre o que tenho responsabilidade (VELOSO¹⁹⁷, 1990)

No campo da música, vez ou outra não é raro ler/ouvir Caetano Veloso tecendo elogios com adjetivos em profusão a respeito de um novo artista que depois some com a mesma velocidade com que aparece, ou de estilos musicais (sertanejo, axé music, funk etc.) não muito bem vistos por outros artistas consagrados da chamada MPB. Quanto aos artistas elogiados por ele, muitos são talentos nada promissores que o compositor anuncia como se fossem o que há de mais genial no cenário da música popular feita no Brasil.

¹⁹⁵ VELOSO, Caetano. *Entrevista exclusiva* [maio de 1983] Jornal Nossa Música, Belo Horizonte. Ano II, Número X, p 8. Entrevista concedida a Sara Amorim. O jornal Nossa Música era um pequeno órgão de imprensa sobre música de Belo Horizonte, com uma distribuição restrita. A entrevista concedida por Caetano Veloso para esse veículo é imensa. Isso demonstra ele, já naquela época, ao contrário de outros artistas consagrados normalmente não selecionava com muito critério para quais jornais ou revistas devia falar. No caso de Caetano, que já possuía um histórico pessoal de problemas com a imprensa brasileira, acredita-se que esse critério deveria ser bem rigoroso.

¹⁹⁶ VELOSO, Caetano. *Entrevista exclusiva* [maio de 1983]. Jornal Nossa Música, Belo Horizonte, ano II, número X, p. 09.

¹⁹⁷ In: LUCCHESI e DIEGEZ, 1993, p. 283. Entrevista concedida originalmente para o JCET (UERJ), em setembro de 1990.

E uns até o são e provaram isso conseguindo sobressair; outros, não. E os elogios não bastam: Caetano faz questão de apadrinhá-los – a maioria é iniciante –, seja compondo para seus discos, seja participando de uma faixa ou ambos. Os exemplos são muitos: Perinho Santana (*Falsamente Suave*, Paladar Produções Artísticas, 1978), Vinícius Cantuária (*Vinicius Cantuária*, RCA Victor, 1982), Telma Costa (*Telma Costa*, Opus/Columbia/CBS (Sony), 1983), Carlos Mendes (*Ímã*, EMI-Odeon, 1984) e o grupo *Premeditando o Breque* (*O Melhor dos Iguais*, 1985, Emi-Odeon).

A lista inclui, ainda: Marito e Banda Cooperativa (*Companheiros*, 1985, independente), Toni Costa (*Gente de Rua*, Retoque Especial, 1989), Sílvia Patrícia (*Curvas e Retas*, WEA, 1990), a dupla Ambitious Lovers (*Lust*, Elektra/Warner (USA), 1991), Tárcio Cardo (*Congraçamento*, 2003, Albatroz), Negra Li (*Negra Livre*, 2006, Universal Music), Fernando Salem (*Rugas na Pele do Samba*, Tratore, 2010) (Figura 18), Roberta Spindel (*Dentro do Meu Olhar*, Universal, 2010), Carlos Bolão¹⁹⁸ (*Pulsação*, 2010, Independente) e Leo Tomassini (*Arpoador*, 2013, Independente), entre outros.



Figura 18: Fernando Salem e Caetano
Fonte: Revista Bravo!

Seja por oportunismo, seja por generosidade¹⁹⁹, atitudes como essa – somadas às “sugestões de pautas” de Caetano à mídia – levaram o jornalista Claudio Tognoli a afirmar que o compositor integra o que ele denomina de “máfia do dendê” – uma referência a uma possível rede de influência, *lobby* e o controle sobre as atividades e as políticas culturais brasileiras, sobretudo a música popular. Na lista de Tognoli estariam, ainda, João Gilberto,

¹⁹⁸ Carlos Bolão, assim como Vinícius Cantuária, Perinho Santana (já falecido) e Toni Costa tocaram com Caetano.

¹⁹⁹ Apesar de alguns dos artistas citados fazerem parte do *casting* da Universal, da qual Caetano Veloso é contratado, descartamos a hipótese de imposição da gravadora devido ao prestígio que o compositor alcançou na multinacional.

Gal Costa, Maria Bethânia e Gilberto Gil. A expressão foi cunhada por Tognolli durante uma entrevista pingue-pongue à Revista *Caros Amigos*, em 1998. Estimulado pelos entrevistadores, o jornalista chegou a afirmar que

Se ela (a máfia do dendê) aponta e fala “esse novo tem valor tem a minha bênção”, ninguém vai poder falar mal. Eu mesmo, em lugares que trabalhei, e como tinha cargo de confiança, cansei de fazer reportagens que eu sabia serem indicadas pela Máfia do Dendê. Tenho uma prova aqui: isto (exibe uma foto em que aparece ele, Gilberto Gil e Dorival Caymmi) foi uma reportagem encomendada pela Máfia do Dendê. Era aniversário do Dorival Caymmi, o Gilberto Gil sugeriu que fosse feito isso, da fora que ele queria. Eu estive lá. Isso é a prova de uma operação. Foi no Rio de Janeiro, na casa do José Maurício Machilane. (TOGNOLLI²⁰⁰, 1998)

Na sequência da entrevista, Tognolli acrescenta que a máfia do dendê trata-se de um “um grupo de pressão que indica de quem você deve falar bem e de quem deve falar mal”. E geralmente as pessoas que entendem de música (críticos de música) são malvistas. Ao longo da entrevista, Roberto Freire, um dos entrevistadores, toma a palavra e reforça os argumentos de Tognolli, revelando ter participado do “esquema”.

Eu trabalhei na Máfia do Dendê, vou confessar para vocês aqui, com bastante vergonha, mas com bastante orgulho ao mesmo tempo – eu fui jurado em todos os festivais de música popular brasileira e, junto com outros jurados, personalidades importantes da cultura, aumentava as notas para que essa turma ganhasse o festival, porque achávamos importante defender os que tinham melhor qualidade, e tínhamos uma visão mais ou menos de esquerda. A gente se juntava e roubava, Caetano, Gil, Chico eram os eleitos. A gente fazia assim: o cara ouvia a música e dava seis, sete. Nós ouvíamos as músicas da Máfia e dávamos todos nota dez, e zero para qualquer outra. Claro que no cômputo geral... quer dizer, sempre existiu isso. E era organizado, tinha uma certa fonte que eu desconhecia. Essa Máfia teve uma origem estranha, misteriosa, no festival, no aparecimento da Tropicália, a briga entre eles e o Chico era uma coisa violenta, foi tudo abafado também.

O depoimento do entrevistador leva a pensar como o momento histórico (início da ditadura militar no Brasil) teria favorecido o nascimento dessa suposta Máfia do Dendê. Muitos dos jurados dos festivais, assim como os jornalistas de então mantinham uma postura de esquerda, e, para os empresários das comunicações (jornais, revistas, TV e rádio) era bem mais pertinente apoiar o movimento tropicalista do que as canções de protesto, como as de Geraldo Vandré, que eram explícitas demais. A afinidade ideológica, ainda que disfarçada da censura, e o potencial de mercado teriam, assim, criado uma sinergia entre artistas e jornalistas, algo como um acordo mútuo de apoio.

²⁰⁰ TOGNOLLI, Cláudio. *Espeto no vespeiro*: entrevista. [março de 1998]. Revista Caros Amigos, p. 27. Entrevista concedida a Marina Amaral, Sérgio Martins, Roberto Freire, Sérgio Kalili, Carlos Azevedo, Daniel Kfouri, Sérgio Souza.

O depoimento de Roberto Freire pode parecer revelador, mas ele não chega a afirmar abertamente que os jurados dos festivais chegaram a ser cooptados por Caetano, Gil ou Chico. Caetano Veloso não se esqueceu do episódio e esperou três anos para falar no assunto:

Os meninos da *Folhateen* (suplemento cultural da Folha de S. Paulo) – os mais novos – pegaram justamente a última fase do Paulo Francis, a mais reacionária, ligada a tudo o que fosse de direita. Todos os aspectos da direita ele enaltecia. Tornou-se até meio acrítico quanto a isso. São meninos que leem gibi. Acham que podem escutá-lo comigo. Um jornalista dá uma entrevista ao jornal *Caros Amigos* e escutá-lo comigo. Vem Roberto Freire – não o político pernambucano, mas o psicoterapeuta paulista – e reitera as palavras do jornalista meio jovem da *Folha* que me escutou. Roberto Freire, um homem velho, não tem vergonha na cara? Que negócio chato! Mas, na *Folhateen*, fazem esse tipo, como o menino que deu a entrevista para *Caros Amigos*. É um personagem que diz assim: “Temos que destruir a máfia do dendê”. Escutá-lo comigo. Tenho 58 anos. Já fiz coisa pra caramba. (VELOSO²⁰¹, 2001).

Contra a vontade de Caetano Veloso, a expressão se popularizou na mídia e, vez por outra, ele volta a ser indagado sobre a existência dessa possível Máfia do Dendê, mas prefere subestimar o assunto. “Odeio qualquer tipo de máfia, mas adoro dendê. Não sei quem criou esse nome, mas garanto que as duas palavras não combinam. Aliás, acho isso uma acusação boba, sem substância” (VELOSO²⁰², 2001).

Pelo olhar aguçado que detém sobre as novidades no campo da música popular e por ser uma espécie de abonador de novos “talentos”, Caetano Veloso, certa vez, perguntado se sentia um olheiro da música popular brasileira, pareceu não gostar muito do termo, mas, do jeito dele, termina admitindo: “Olheiro? Me sinto um pouco responsável. Mas eu acho que cada um de nós é de fato responsável. Cada um de nós que faz música é de fato responsável. E eu tomo o encargo de demonstrar que sei que nós somos responsáveis. Mas de uma maneira bastante irresponsável” (VELOSO²⁰³, 1983)

Numa espécie de guerra velada com outros artistas da sua geração com o mesmo prestígio, mas que pensam diferente – ou como diria Torquato Neto, para “desafinar o coro dos contentes” –, Caetano Veloso, para manter-se como artista *pop*, tem atitudes às vezes questionáveis, inclusive por outros compositores, alguns radicais, outros nem tanto.

É o caso, por exemplo, de Edu Lobo e Danilo Caymmi, que apesar de serem amigos dele, têm reservas quanto a algumas posturas do artista. E isso vem desde os tempos do

²⁰¹ VELOSO, Caetano. *Caetano Joaquim Veloso Nabuco*: entrevista. [Janeiro de 2001]. Revista Continente Multicultural, ano 1, número 1, p. 23/24. Entrevista concedida a Geneton de Moraes Neto.

²⁰² VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso diz que máfia do dendê é uma bobagem*: entrevista. [1º de fevereiro de 2001]. O Estado de S. Paulo, Caderno 2, p. 3. Entrevista concedida a Tom Cardoso.

²⁰³ VELOSO, Caetano. *Entrevista exclusiva*: entrevista. [Maio de 1983]. Jornal Nossa Música, Belo Horizonte. Ano II, Número X, p 09.

tropicalismo. “No Rio, encontrei um clima de pânico. As pessoas se reuniam para tentar, com discussões, revitalizar a música brasileira, e todos coravam quando alguém denunciava ingenuamente que estavam reunidos para combater o iê-iê. Eu não acreditava que nada de sério pudesse nascer desse pânico” (VELOSO²⁰⁴, 1968).

Caetano Veloso, em tudo que comenta raciocina em bloco, contextualizando o tempo inteiro, principalmente quando externa, pelos meios de comunicação, impressões sobre os gostos dele. Hiperativo das ideias, qualidade já atestada por colegas como Gilberto Gil, analisa o mais banal dos assuntos com uma seriedade de quem está descobrindo uma teoria fundamental para a humanidade.

Passional, ele defende com unhas e dentes seus argumentos, independentemente de estes destoarem do senso comum, num comportamento que beira o barroco (ou neobarroco²⁰⁵, no sentido que Severo Sarduy atribui ao termo). “Eu tenho mesmo uma tendência, e até mesmo um certo prazer, em me colocar numa situação que divirja da opinião que está sendo no momento consensual. Você escapando do consenso pode contribuir com uma mirada que traga, mais livre, o rumo da clareza à visão geral” (VELOSO²⁰⁶, 1992).

E é assim que o artista, intencionalmente ou não, vai arquitetando sua *performance* midiática e conquistando visibilidade. A postura híbrida de Caetano Veloso de, por exemplo, não se constranger em tecer elogios a um artista considerado hegemônico no campo da música popular, mas também a outro visto pela crítica como autor de um trabalho de gosto duvidoso, é expressa sem o menor constrangimento:

Sandy é tecnicamente irrepreensível, 100% eficaz. A Wanessa Camargo eu vi duas ou três vezes na TV: canta bem, é afinada. Eu amo *axé music* e Ivete Sangalo é divina. O Xandy é demais, aquele negócio de ‘mandei meu cavaco chorar’ é lindíssimo. A nova música sertaneja, Chitãozinho e Chororó, é muito saudável para a indústria. Eles são bons. Acho maravilhoso que o litoral tome contato com essa música. Hoje, o pessoal do interior ouve *axé*, e os sertanejos arrebentam no litoral. Isso enriquece o Brasil (VELOSO²⁰⁷, 2001).

²⁰⁴ VELOSO, Caetano. *O baiano que é de todo o mundo*: entrevista. [Janeiro de 1968]. Revista Fatos e Fotos, p. 79. Entrevista concedida a Carlos Acuio.

²⁰⁵ Segundo Sarduy, “o barroco atual, o neobarroco, reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do logos enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistemológico (...). Neobarroco: reflexo necessariamente pulverizado de um saber que sabe que já não está ‘docemente’ fechado sobre si mesmo. Arte da dessacralização e da discussão” (1979, p. 79).

²⁰⁶ Documentário. *Especial Caetano Veloso, 50 anos*. Rio de Janeiro: TV Manchete, agosto de 1992. Programa de TV.

²⁰⁷ VELOSO, Caetano. *Caetano popular*: entrevista. [31 de maio de 2001. Jornal O Dia, Caderno O Dia D, p. 02. Matéria sobre os ensaios abertos do show noites do norte no canecão a preços de R\$ 10,00. Entrevista a Pedro Landim.

Aqui, o depoimento de Caetano soa quase que como um manifesto. Em um depoimento curtíssimo, ele consegue explicitar e justificar o gosto dele sobre artistas de áreas bem diferentes. Concorde ou não, a forma como Caetano registra suas impressões sobre esses artistas, muitas vezes esnobados pela crítica e pela ala mais conservadora da chamada MPB, é convincente. E para mostrar que os elogios que faz não são vazios, Caetano não demonstra qualquer constrangimento em aparecer ao lado deles na mídia, participar dos seus discos ou ir aos shows. No caso de Sandy, o compositor cantou com ela *Sampa* no show Senna In Concert, em 2004, exibido pela Rede Globo (Figura 19). Com Xandy, vocalista do grupo Harmonia do Samba, Caetano, além de dividir o palco com a banda em 2001, no III Festival de Verão de Salvador, cantando *Oceano* (Djavan) em ritmo de pagode (Figura 19), também participou de uma das faixas do CD do grupo em 2004.



Figura 19: Caetano em dueto com Sandy (foto: celebidades.uol.com.br) e com Xandy, em Salvador (fonte: Revista Quem Acontece, 09/02/2001)

De acordo com Calabrese (1988), se por um lado o juízo de valor consiste num gesto de atribuição, por outro lado contempla um aspecto ‘polêmico’, isto é, a rejeição da ou das atribuições concorrentes. Aquilo que “que se trata de atribuição de valores é testemunhado pelo próprio termo ‘valor’ que é necessariamente categorial, isto é, manifestação de uma polaridade, de uma diferença” (CALABRESE, 1988, p. 35).

Caetano Veloso parece perceber que essa “manifestação de diferença” gerada pelo juízo de valor dele termina, muitas vezes, contribuindo para uma maior visibilidade midiática. “Sou apaixonado principalmente pelo movimento que resultou na *axé music* (ainda nos anos 80), representado por músicos como Luiz Caldas. Há obras-primas produzidas neste período” (VELOSO²⁰⁸, 2001).

²⁰⁸ VELOSO, Caetano. Caetano Veloso diz que máfia do dendê é uma bobagem: entrevista [1º de fevereiro de 2001]. Jornal O Estado de S. Paulo, Caderno 2. Entrevista concedida a Tom Cardoso.

A explicação para esse olhar inusitado, sem preconceitos sobre obras/artistas que tanto críticos de música como outros artistas nem se dão ao trabalho de discutir, por acharem que não vale a pena, pode encontrar explicações na formação estética de Caetano Veloso no final da adolescência, em Salvador, quando a tradição do Recôncavo Baiano, as canções aprendidas com a mãe e as que ouvia no rádio são confrontadas com a arte de vanguarda que a cidade começava a abrigar.

Ele chegou a Salvador pouco antes de completar 18 anos. Nessa época, a cidade passava por profundas transformações na área cultural, graças ao então reitor da Universidade Federal da Bahia (UFBa), Edgard Santos, que entre outras coisas, levou para a instituição grandes nomes de fora, como o compositor erudito de vanguarda, maestro, flautista e crítico de arte Hans-Joachim Koellreutter, de origem alemã e que dirigiu os Seminários Livres de Música; o filósofo, poeta e ensaísta português Agostinho da Silva, que criou o Centro de Estudos Afro-Orientais (Ceao); a polonesa Yanka Rudzka, diretora da Escola de Dança; e o cenógrafo e diretor de teatro Eros Martins Gonçalves, pernambucano, que dirigia a Escola de Teatro.

Sob o comando de Edgard Santos, a universidade avançou e fez convergir os movimentos de arte e cultura em Salvador que tinham como protagonistas o crítico de cinema Walter da Silveira, o geógrafo Milton Santos, o arquiteto e urbanista Diógenes Rebouças, o artista plástico Mário Cravo, o antropólogo Vivaldo da Costa Lima, o artista plástico baiano-argentino Carybé, a arquiteta italiana Lina Bo Bardi, à frente do Museu de Arte Moderna da Bahia; o fotógrafo e etnógrafo francês Pierre Verger, o músico experimentalista suíço Walter Smetak, entre outros.

Salvador nessa época era absolutamente genial, porque é a época em que o reitor Edgard Santos investiu apaixonadamente na cultura e nas artes. Então, a escola de teatro, com tanta gente que veio do Rio e até mesmo de fora do Brasil, que foi de São Paulo e com os talentos locais, as pessoas se envolveram muito por causa daquilo. De ambiente cultural estimulante onde nós vimos coisas absolutamente lindas, saiu tudo que você sabe hoje da Bahia, de Glauber a Carlinhos Brown²⁰⁹ (VELOSO²¹⁰, 1992).

Além de Caetano Veloso, entre os jovens que fruíram essa efervescência cultural e que despontavam na época – alguns alunos da UFBa – estavam o cineasta Glauber Rocha, o poeta

²⁰⁹ Outro depoimento de Caetano Veloso é esclarecedor para entender essa última frase dele, que não está muito clara: “Depois do Golpe, estranhamente ou não estranhamente, essa força cultural da Bahia começou a aparecer do outro lado, do lado não-elite, do lado popular, do lado negro. Foi a Bahia negra que cresceu e que espalha a presença da cidade no Brasil e no mundo”. In: CHEDIAK, 1989, p. 28.

²¹⁰ Documentário. *Especial Caetano Veloso, 50 anos*. Rio de Janeiro: TV Manchete, agosto de 1992. Programa de TV.

Waly Salomão, o escritor João Ubaldo Ribeiro, o poeta, músico, filósofo e *designer* Rogério Duarte, a cantora Maria Bethânia, o poeta e jornalista José Carlos Capinan, o compositor Gilberto Gil, o filósofo Carlos Nelson Coutinho e o poeta Duda Machado. *Na apresentação do livro avant-garde na bahia (1995)*²¹¹, de Antônio Risério, que trata daquele período liderado pelo reitor Edgard Santos, Caetano Veloso revela o impacto que sofreu:

Chegar a Salvador no ano em que 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 (RISÉRIO, 1995, p. 09)

Ao deixar Santo Amaro da Purificação, no interior da Bahia, Caetano Veloso encontrou na Salvador do início dos anos 1960 intensa atividade cultural. Ainda sem um rumo definido, viveu essa agitação cultural e deu os primeiros passos na carreira musical. Ao mesmo tempo, amante do cinema, em especial, o italiano, escreveu críticas para os jornais *Diário de Notícias*, de Salvador, e *O Archote*, de Santo Amaro da Purificação.

Além da experiência como crítico de cinema, Caetano Veloso já havia passado pelas artes plásticas – chegou a expor, em Santo Amaro, uma série de quadros assinados por ele. O contato com a música popular teve início ainda na infância, quando começou a tocar piano e aprender canções com a mãe, dona Canô.

Eu acho que a memória das canções no Brasil é fundamental para que o Brasil continue existindo; e eu sinto isso naturalmente [...]. Eu cresci aprendendo canções antigas com minha mãe, canções da juventude dela, que foram lançadas muito antes de eu nascer e eu sei muitas até hoje e canções que fui aprendendo à medida que fui crescendo. Então, eu gosto de cantar, eu gosto de lembrar de outras pessoas daquelas canções. Eu acho que é um dos aspectos mais vivos da memória brasileira, é esse ligado às canções. (VELOSO²¹², 1992)

Mas é ainda em Santo Amaro, com 17 anos, que Caetano Veloso, por recomendação de um amigo, trava contato com a música de João Gilberto. Esse acontecimento será decisivo para a carreira dele:

²¹¹ Originalmente, tese apresentada por Antonio Risério para a obtenção do grau de mestre em sociologia pela UFBA.

²¹² Documentário. *Especial Caetano Veloso, 50 anos*. Rio de Janeiro: TV Manchete, agosto de 1992. Programa de TV.

Nenhum outro artista brasileiro foi mais decisivo para a minha formação pessoal. Nenhum dos que também foram resistiu mais ao crivo crítico da minha mente amadurecendo através dos anos. João Gilberto lançou uma luz angelicalmente suave e diabolicamente penetrante sobre o passado e o futuro da música popular brasileira e nada pode ser visto aí como propriedade se não se leva em consideração essa luz. Toda a cultura e toda a vida dos brasileiros foram atingidas por ela e por ela alquimicamente transformada. [...] A escolha do repertório, o gosto das cadências harmônicas, a duração das notas da melodia dentro do tempo, o senso do silêncio, o jeito único de fazer soar o violão, tudo isso faz com que seu canto e seu toque sejam sempre uma lição e uma eterna oração²¹³.

Ao longo da carreira, foram muitos os depoimentos do compositor dando conta das transformações que a descoberta de João Gilberto causou a ele: “O que o João Gilberto faz com a materialidade da língua portuguesa é alguma coisa de extraordinário. O que tem poesia no modo como ele se aproxima daquelas palavras cantadas, como ele as trata. Isso para mim é a minha matéria” (VELOSO, 1992²¹⁴).

João Gilberto assume tamanha importância na formação musical de Caetano Veloso que o compositor recorre ao bossanovista mesmo quando comenta assuntos de outras áreas, como a literatura: “Machado de Assis é um dos melhores escritores que já li. Ele é como João Gilberto. Tão grande e tão concentrado (e tão “clássico” sem ter aberto mão do escândalo estético) que dá a impressão de estar sozinho” (VELOSO²¹⁵, 2001).

É curioso João Gilberto aparecer com tanta frequência nos depoimentos de Caetano Veloso, que o utiliza como parâmetro para registrar impressões sobre outros campos que não da música popular. Curioso porque pouco ou nunca se vê isso em depoimentos, por exemplo, de Chico Buarque ou Roberto Carlos, ambos também assumidamente influenciados pela forma de cantar e tocar do “bruxo de Juazeiro”²¹⁶. Até aqui, a ideia era retomar a infância e o final da adolescência de Caetano Veloso para procurar desvendar a formação do juízo de gosto do compositor.

Para Bourdieu (2007), o gosto é produto e fruto de um processo educativo, ambientado na família e na escola e não de uma sensibilidade inata dos agentes sociais. Segundo o autor, o gosto seria o resultado de imbricadas relações de força poderosamente alicerçadas nas instituições transmissoras de cultura da sociedade capitalista (a família e a escola), responsáveis pelas competências culturais ou gostos culturais dos indivíduos.

²¹³ Trecho de um texto de Caetano Veloso escrito para o programa do show de João Gilberto realizado no Coliseu dos Recreios, em Lisboa, Portugal, em junho de 1984.

²¹⁴ Documentário. *Especial Caetano Veloso, 50 anos*. Rio de Janeiro: TV Manchete, agosto de 1992. Programa de TV.

²¹⁵ VELOSO, Caetano. “Outras Palavras”: entrevista. [Agosto de 2001]. Revista Cult, Ano V, n. 49, p. 50. Entrevista concedida a Carlos Adriano e Bernardo Vorobow.

²¹⁶ É assim que Caetano Veloso se refere a João Gilberto na música *A Bossa Nova é Foda*. Outra alusão a Machado de Assis, que ficou conhecido como o “bruxo do Cosme Velho”.

O autor salienta, ainda, alguns tipos de aprendizados: o precoce e insensível, efetuado desde a primeira infância, no seio da família; o escolar, que é um prolongamento do anterior (mais comum entre as elites); e, por fim, os aprendizados tardio, metódico e acelerado, adquiridos nas instituições de ensino, extra ambiente familiar, em tese um conhecimento aberto a todos (BOURDIEU, 2007, p. 65).

A distinção entre o aprendizado familiar e o escolar refere-se a duas maneiras de adquirir bens da cultura e com eles se habituar. Noutras palavras, os aprendizados efetuados nos ambientes familiares seriam caracterizados pelo seu desprendimento e invisibilidade, garantindo a seu detentor certo desembaraço na apreensão e apreciação cultural. Já o aprendizado escolar sistemático seria caracterizado por ser voluntário e consciente, garantindo a seu portador uma familiaridade tardia com a produção cultural.

As duas formas de aprendizado seriam, de acordo com Bourdieu (Idibem, p. 70), responsáveis pela formação do gosto cultural dos indivíduos, especificamente, o que o autor denomina de capital cultural incorporado, uma dimensão do habitus²¹⁷ de cada um; uma predisposição a gostar de determinados produtos da cultura (filmes, livros ou música, consagrados ou não pela chamada cultura culta); uma tendência desenvolvida em cada indivíduo, incorporada e que supõe uma interiorização e identificação com algumas informações e/ou saberes; um capital, enfim, em uma versão simbólica, transvertido em disposições de cultura, portanto, fruto de um trabalho de assimilação, conquistado à custa de muito investimento, tempo, dinheiro e desembaraço, no caso dos grupos privilegiados.

Talvez esse recorte ajude a compreender porque, já como um profissional da música popular, Caetano Veloso tenha começado a trabalhar com um conceito amplo do que seja popular, algo que não admite a seleção, e que também não parece pressupor uma dialética, um enriquecimento contínuo - pelo fazer - do objeto artístico.

Talvez, ainda, por conta dessa ideia ele tenha adotado a feroz defesa da música comercial baiana (*axé music* e afins), como forma de reconhecer uma saúde mercantil e um sistema de ascensão social no Brasil, semelhante ao futebol. E ainda ter gravado, por exemplo, com pagodeiros e defender publicamente a vitalidade e autenticidade de Ivete Sangalo e Daniela Mercury. E mais que isso: procurar desqualificar a tarefa crítica de separar o joio do trigo.

²¹⁷ A ideia de habitus, segundo Bourdieu, refere-se à capacidade de uma estrutura social vigente ser incorporada por seus agentes, por meio de disposições para sentir, pensar e agir de acordo as ideias e concepções da estrutura na qual ele se adequa.

Feitas essas análises, será mostrado abaixo como Caetano Veloso faz ecoar o seu juízo estético em alguns campos, utilizando como veículo para suas impressões a mídia, e o *status* de formador de opinião vertical²¹⁸ que ele conseguiu a partir dessas opiniões – e é fácil distinguir um formador de opinião de uma pessoa que tem gosto pela simples polêmica, uma vez que o primeiro não costuma fugir ao debate. Por questão de espaço, resolveu-se fazer um recorte e foram selecionados para análise apenas impressões do compositor sobre música popular, cinema e literatura, que serão vistas nessa ordem.

3.2. Caetano e a música popular

Caetano Veloso considera-se filho legítimo da música popular brasileira e não da MPB no sentido elitizado que a expressão adquiriu no Brasil, numa postura que vai de encontrar a de outras celebridades do campo que ele faz parte. “Não gosto da tendência de chamar uma área da criação de música popular no Brasil de MPB. É considerá-la como se fosse a parte elevada de algo que, na maioria, é “vulgar e ruim”. Isso é um erro total. Eu me sinto violentamente agredido por isso” (VELOSO, 2001²¹⁹).

Para não ficar em apenas um exemplo, ou melhor, para mostrar como essa postura é comum nas entrevistas de Caetano Veloso, dois anos depois do depoimento acima ele foi ainda mais radical em relação às divisões forjadas na música popular feita no Brasil. “Não aceito, nem nunca aceitei, essa divisão que querem impor à música brasileira entre a canção popular e a música de boa qualidade da MPB” (VELOSO²²⁰, 2003).

Para compreender a fala de Caetano, é imprescindível se deter a dois termos que implicam formas distintas de se conferir valor à música: *mainstream* e *underground*. O primeiro, que em português pode ser traduzido como corrente principal, engloba escolhas de confecção do produto reconhecidamente eficientes que dialogam com elementos de obras consagradas e com sucesso relativamente garantido.

O *mainstream* é o meio pelo qual circula o que é familiar às massas, o que é comum ou usual, o que tem relações e laços comerciais como ponto principal. Já o *underground*

²¹⁸ Segundo Rubens Figueiredo (2000), categoria de formadores de opinião composta por indivíduos com forte poder de verbalização e oportunidade de dizer o que pensam para um grupo expressivo de pessoas. Trata-se daqueles que têm acesso aos meios de comunicação para usar a palavra no sentido de comunicar a quem lhes der crédito e credibilidade as suas opiniões sobre quaisquer temas, inclusive aqueles alheios ao campo de atuação. Esta categoria engloba, além das celebridades, os que ocupam posição de alta visibilidade nos meios de comunicação (âncora de telejornais e apresentadores de programas de TV).

²¹⁹ VELOSO, Caetano. *Caetano Joaquim Veloso Nabuco*: entrevista. [Janeiro de 2001]. Revista Continente Multicultural, ano 1, número 1, p. 21. Entrevista concedida a Geneton de Moraes Neto.

²²⁰ VELOSO, Caetano. *Música contra o apartheid social brasileiro*: entrevista. [29 de junho de 2003]. Jornal O Globo, Segundo Caderno, capa. Entrevista concedida a Hugo Sukman.

inclui tudo que não é *mainstream*. Nele, estão os projetos, os conceitos, as opiniões e ideias que nunca seriam lançadas, apoiadas, financiadas ou patrocinadas pelas mídias de massa, já que o *underground* é, em sua essência, subversivo, visceral e original. Abrange produções orgânicas, contestações, ideologias contrárias ao imperialismo dominante etc. Já o *underground*

segue um conjunto de princípios de confecção de produto que requer um repertório mais delimitado para o consumo. Os produtos “subterrâneos” possuem uma organização de produção e circulação particulares e se firmam, quase invariavelmente, a partir da negação do seu “outro” (o *mainstream*). Trata-se de um posicionamento valorativo oposicional no qual o positivo corresponde a uma partilha segmentada, que se contrapõe ao amplo consumo. Um produto *underground* é quase sempre definido como “obra autêntica”, “longe do esquemão”, “produto não-comercial” (CARDOSO FILHO e JANOTTI JR, 2006)..

Se no *mainstream* o processo de circulação se dá em dimensão ampla e não segmentada, por exemplo, pela televisão (videoclipes) e pelo cinema (trilhas sonoras), o *underground* trilha um caminho oposto para circulação, utilizando pequenos *fanzines*, divulgação alternativa, gravadoras independentes etc. A internet, antes um veículo que tendia mais para o *mainstream*, hoje, dependendo da forma como é utilizada, é uma ferramenta comum a ambos.

Esse fator serve para demonstrar como na música popular massiva há uma tensão entre o sistema de produção/circulação das grandes companhias musicais (*mainstream*) e sua contrapartida, o consumo segmentado (*underground*) que acaba sendo uma espécie de espaço mítico na trajetória de expressões musicais como o Rock e a MPB. Apesar de atrelado às estratégias e lógicas do mercado, no imaginário dos fãs, críticos e colecionadores, suas canções são criativas e calcadas na “autenticidade”, enquanto a música *mainstream*, possui fórmulas prontas e adequadas aos ditames do mercado cultural (CARDOSO FILHO e JANOTTI JR, 2006).

Depoimentos de Caetano como os dois acima demonstram certo incômodo do compositor em relação ao lugar que o *mainstream* procura reservar para ele. Não que Caetano o renegue, mas é como se o *mainstream* que ele integra não fosse o mesmo de artistas que aceitam serem rotulados como de MPB. Por outro lado, Caetano está bem longe do *underground*.

Ao mesmo tempo, eu oficialmente estaria junto com Chico Buarque, Chico César, Gilberto Gil, Milton Nascimento. Mas aí a Daniela Mercury não é – ou agora já quase é. Já o Chiclete com Banana não é. A turma que é MPB necessariamente estaria num nível superior de produção musical. Não acho! Não acho mesmo. As duas coisas estão erradas. O que se pode chamar de MPB é só uma coisa: a música popular feita no Brasil pelos brasileiros” (VELOSO²²¹, 2001).

²²¹ VELOSO, Caetano. *Caetano Joaquim Veloso Nabuco*: entrevista. [Janeiro de 2001]. Revista Continente Multicultural, ano 1, número 1, p. 21. Entrevista concedida a Geneton de Moraes Neto.

Na cultura popular massiva rotular, etiquetar, classificar e mesmo generalizar auxilia as práticas de comunicação, uma vez que, agindo-se assim, facilita-se a compreensão da audiência, definindo-se o processo de produção de sentido. Quando, no universo da cultura popular massiva, se rotula um produto, a dedução é de que este foi criado para determinado público-alvo, e a organização dele nas prateleiras permite a quem os consome afirmar-se culturalmente perante uma infinidade de possibilidades de consumo.

Quando, por exemplo, identifica-se o rótulo de uma música, responde-se a questão não só de gosto, mas também de produção e consumo. De acordo com Janotti Jr. (2007), a autenticidade engloba o polêmico aspecto da criatividade nas indústrias culturais e a busca por distinções e diferenciações em meio ao universo musical, uma vez que o reconhecimento implica certa autonomia criativa, mas também “encontrar um lugar no mercado”. Isso, no entanto, não quer dizer que a autonomia seja a mesma em relação aos diferentes gêneros musicais.

É possível notar que ser autêntico no campo da música popular massiva é um enredamento que envolve não só o posicionamento em relação às estratégias de consumo amplo (mainstream), mas também valorações e formatações musicais que unem expressões plásticas e posturas mercadológicas. A criatividade no campo musical está ligada a julgamentos morais, relações comerciais e à capacidade de negociação de autonomias criativas, mesmo que em tensão permanente com coerções tecnológicas, técnicas e econômicas (JANOTTI JR., 2007, p. 11).

Quando reivindica um lugar no mercado que algumas vezes, do ponto de vista mercadológico, pode ser inviável para a gravadora da qual é contratado – porque renega o rótulo –, Caetano Veloso pode estar ampliando o seu público-alvo, que passa a ser não só formado por consumidores que assimilam o rótulo de MPB para ele como os que estão alheios a essas estratégicas mercadológicas da gravadora. A rejeição do rótulo por Caetano talvez se configure, algumas vezes, numa estratégia mercadológica mais eficiente do que a da gravadora.

Segundo Frith (1998), as gravadoras quando rotulam o fazem a partir de estratégias mercadológicas (fotos, videoclipes, entrevistas etc.) que auxiliam a construção de determinado gênero para o público que se identifica com aquele tipo de canção. Tudo isso é pensado levando-se em conta os desejos do potencial consumidor (que ele chama de *fantasy consumer*) para aquele produto, a partir de características como os hábitos, a faixa etária, o gênero, a etnia e renda.

Quando defende a quebra de fronteiras que limitam os gêneros ou encontra valor estético (e técnico) em canções de artistas esnobados principalmente pela crítica musical, Caetano Veloso não só vira alvo de polêmicas, mas termina repensando a noção de *fantasy consumer*.

consumer idealizada pelo mercado fonográfico. Por outro lado, a postura dele também pode soar como uma forma de não se comprometer em assumir um “lugar” fixo, limitando-o como artista. A ideia de que a música dele é classificada dentro do que se convencionou chamar de MPB, que, apesar de ter popular no nome possui certo ranço elitista, não o agrada:

Essa sigla MPB é mais ou menos contemporânea do nascimento do tropicalismo. Talvez ela tenha se solidificado desse jeito depois que eu já tinha ido para Londres. O tropicalismo foi (popular) o tempo todo. E o meu trabalho em seguida também. Isso é o que marcou a diferença entre meu grupo – que veio da Bahia e se uniu a uma mini-minoria de pessoas em São Paulo, representada, sobretudo, pelos Mutantes, pelo glorioso Rogério Duprat e Júlio Medaglia. A gente tinha uma reação contra o elitismo da segunda fase da bossa nova, que não tinha ganhado ainda esse apelido de MPB. Na verdade, essa abreviatura era usada para designar a segunda fase da bossa nova e, depois, virou uma palavra que se referia a todo um espectro amplo de criação musical difícil de definir como estilo e que foi, inclusive, muito influenciada pelas rupturas do tropicalismo. Então, não é assim. Não gosto, acho que apelido é um nicho, ninguém sabe exatamente o que põe ali. Porque elas são um quebra-galho para as pessoas poderem conversar. No meu caso, é muito desorientador utilizar o termo e chegar à formulação como essa que você apresentou. (VELOSO²²², 2006)

Para Caetano Veloso, ser apenas um cantor popular parece dar a ele uma, digamos, mobilidade artística que leva à liberdade.

Música popular, como você sabe, é uma área de exigências relativamente frouxas. A gente pode se sentir mais ou menos livre para fazer canções agradáveis ou amenas sem precisar muito de rigor de realização. De todo modo, me empenhei muito numa outra coisa que, no momento, tinha muita importância – fazer uma música com uma atitude crítica. Fazer da música popular uma crítica artística à feitura da música popular. Nos anos 60 havia um ambiente muito propício a este tipo de coisa. (...) Sim, é um metacomportamento profissional, né? Eu despendi toda a minha inteligência nisso, num estilo antiestilo. Ou num antiestilo estilo, entendeu? Não posso negar que isso me confere certa importância. Mas não o suficiente para explicar por que um trompetista italiano, ou um dinamarquês, um francês, que não falam português, venha a gostar da minha música. (VELOSO²²³, 1989).

Aqui, as ideias de Caetano encontram um paralelo com as de Adorno, mesmo pensadas em outra época e outro contexto. Para o filósofo, os grandes artistas não são os que encarnaram o estilo no modo mais puro e perfeito, mas os que acolheram na própria obra o estilo como rigor, a caminho da expressão caótica do sofrimento, o estilo como verdade negativa. “No estilo das obras a expressão adquiria a força sem a qual a existência resta

²²² VELOSO, Caetano. “Eu sou cabeça!”: entrevista. [Dezembro de 2006]. Revista BIZZ, edição 208, Editora Abril, São Paulo, p. 37 e 38.

²²³ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso – Frente e verso*: entrevista. [Agosto de 1989]. Revista Elle, Editora Abril, São Paulo, n. 8, p. 16. Entrevista concedida a Tárik de Souza.

inaudível. Mesmo as obras que passam por clássicas, como a música de Mozart, contêm tendências objetivas que estão em contraste com o seu estilo” (ADORNO, 2002, p.13).

Além de procurar deixar claro qual o seu lugar – ou não-lugar – dentro do campo em que atua – música popular –, Caetano Veloso utiliza esse lugar para fazer ecoar o seu gosto em relação à canção, algumas vezes, por ser indagado pela mídia, outras concedendo-o espontaneamente. Abaixo, mostrar-se-á como o compositor utiliza os meios de comunicação de massa para fazer ecoar o seu juízo de gosto em relação à música popular na forma mais ampla que essa expressão pode adquirir, incluindo-se aí o funk, o rap, o rock, o brega, a axé music e o samba.

Ainda quando o rap paulistano tinha pouca visibilidade na mídia – era realmente um gênero periférico –, Caetano Veloso já se colocava entusiasta, inclusive buscando explicações sociológicas ou antropológicas para justificar o juízo de gosto dele. Em uma das várias defesas do gênero musical, Caetano Veloso disse que:

Os *rappers* trazem uma conotação de crítica ao panorama racial brasileiro. Dizem coisas que a gente não acha em outras áreas da produção. O rap, para mim, é mais som do que conversa. Eu entendo mais uma letra de uma música cantada do que um rap. Mas ouvi tanto o disco do Racionais MCs que já me acostumei. Aquilo é de uma beleza enorme. Falam de versos “violentamente pacíficos”. A gente vê ali uma pujança e uma liberdade de criação artística. Se eles não tivessem a vontade de imitar os americanos, a gente não estaria hoje contando com eles. Assim é o caso do Raul Seixas (VELOSO²²⁴, 2001)

No depoimento acima, nota-se certa preocupação de Caetano Veloso em entender o *rap* e não apenas fazer um comentário apressado como quem prefere ignorar a importância do gênero no panorama da música popular contemporânea feita no Brasil. Note-se ainda que a imitação dos norte-americanos pelos *rappers* brasileiros não é vista como algo negativo, inclusive ele recorre a Raul Seixas para legitimá-la. Aliás, essa ideia, na verdade, está registrada em *Rock'n'Raul (Noites do Norte)*, Universal, 2000), música-homenagem a Raul Seixas em que o eu-lírico é o próprio “roqueiro” baiano (“Quando eu passei por aqui a minha luta foi exibir/Uma vontade ‘fela da puta’ de ser americano/E hoje olhe os mano”). A canção, inclusive, seria motivo de uma das polêmicas entre ele e o cantor carioca Lobão, como será mostrado no próximo capítulo.

O cumplicidade de Caetano Veloso com o rap nacional vai além de elogios a bandas como os Racionais MCs. Em 2004, ele participou do CD *Sujeito Homem 2*, do rapper

²²⁴ VELOSO, Caetano. *Caetano Joaquim Veloso Nabuco*: entrevista. [Janeiro de 2001]. Revista Continente Multicultural, ano 1, número 1, p. 12. Entrevista concedida a Geneton de Moraes Neto.

Rappin' Hood (Figura 20). A música, *Rap do Bom – Parte II*, consiste na mistura de *Rap do Bom* do próprio cantor com a hedonista *Odara*, de Caetano.

A seriedade do compositor quando fala de gêneros até bem pouco tempo tidos como, digamos, não-hegemônicos dentro da música popular, como o *rap*, pode levar o leitor/ouvinte a quebrar preconceitos – se os tiver – pela profundidade com que os defende:

Eu luto para ter meu gosto vivo, aceso, com liberdade de estilo, independentemente de onde venham as canções. Quero gostar e não gostar independente do passaporte, ao contrário das pessoas que só gostam do que rotulam de “música de boa qualidade”, um repertório bem idiota e imbecil como elas próprias. Tem uma música de rappers que só faz sucesso na periferia e nas favelas de São Paulo e do Rio, mas é o maior sucesso: Mr. Catra, MV Bill, os Racionais MCs, o Afrorreggae, o maior fenômeno. *Só que não aparecem na Globo nem na grande mídia. Com isso, essa gente perde coisas interessantíssimas.* Eu não quero ser assim. Não quero ser bacana. Somos todos emergentes, mesmo. Isso reflete esse Brasil horrendo, discriminador contra o qual eu luto desde a Tropicália. (VELOSO, 1999²²⁵ - grifo nosso)

Caetano Veloso aqui é visionário, pois no final da década de 1990, os meios de comunicação ainda não tinham aberto tanto espaço como hoje para gêneros e estilos regionais urbanos advindos das camadas mais pobres, o que hoje permitiu a diversificação e expansão das possibilidades de escolha dos artistas e dos ouvintes, ampliando e desenvolvendo seu universo de escuta. Por outro lado, como bem lembra Napolitano (2005, p.40), “apesar de todas as regiões brasileiras terem intensa vida musical, nem todas colaboraram para a formação das principais correntes urbanas de circulação nacional, por não penetrarem na mídia”.

Para Maia (2002), “a visibilidade midiática é importante não como um fim em si, mas na medida em que incita um processo de interação e interlocução entre os atores sociais, contribuindo para a instauração do debate público na sociedade”. Caetano, ao forjar essa visibilidade, consegue promover o debate público ao fazer análises estéticas profundas e cheias de analogias explicativas dos *rappers* que talvez nem os próprios integrantes do movimento consigam fazer.

[...] Mas sempre soube que julgamentos políticos de obras artísticas não funcionam. Então, além de o rap me interessar formalmente (adoro as batidas que enganam a expectativa rítmica do “suingue”, ou as divisões dos vocais canto-falados que executam drible igual), acho que o interesse conteudístico de suas manifestações está na poesia que nasce dessas contradições, desses desacertos – na tragédia dessa forma de expressão. Mas não acho que o rap represente algo pós-canção. É, talvez,

²²⁵ VELOSO, Caetano. *Caetano volta com planos de filme e novo livro*: entrevista. [31 de julho de 1999]. Jornal Estado de S. Paulo, Caderno 2, p. D7. Entrevista concedida a Norma Couri.

um dos sintomas de que o tempo da canção está passando. Se é que está mesmo passando. Formas artísticas não se prendem ao seu tempo. Ninguém sabe o que futuros amantes encontrarão em canções como “Flor da idade” ou “Blackbird”, “Don’t think twice” ou “Maracatu atômico”. A canção gravada em disco e tocada em rádio é marca do século 20. Isso é que está mudando. Mas a canção é velha como a humanidade: cantos japoneses, poemas provençais, Lieder alemães do século 19 – tudo isso veio antes da canção do século 20 – e muito mais virá depois... (VELOSO²²⁶, 2009).

As manifestações de admiração pelo gênero por parte do compositor começaram bem antes de o *rap* brasileiro entrar no processo de transição do “local” para o “global”, quando ampliou sua visibilidade nos meios de comunicação e alguns *rappers* já se predisponham a aparecer com maior frequência nesses meios. O depoimento abaixo deixa isso bem claro:

[...] Além disso, Chico (Buarque) se impressionou, com razão, com o fenômeno do rap, que surgiu como a música de protesto escrita diretamente pelos que estão à margem das áreas dominantes da sociedade, e não por compassivos garotos de classe média. Sou mais *pop* do que Chico, então vivi esse entusiasmo no início dos anos 80 (por causa do filme *Beat Street* escrevi “Língua”, música que, na própria letra, se intitulava “samba-rap”, profetizando o que Marcelo D2 faria mais de uma década depois). (VELOSO²²⁷, 2009).

Registre-se que *Língua* (“nós canto-falamos como quem inveja negros que sofrem horrores no gueto do Harlem”) data de meados da década de 1980, quando o *rap* brasileiro ainda estava na fase de “gestação” e, portanto, era tratado como um produto cultural de qualidade questionável e, em virtude disso, encontrava dificuldades de ter seus “produtos” veiculados pelos meios de comunicação de massa.

Vale acrescentar o apadrinhamento de Caetano a outras duas estrelas do rap mais recentes: Criolo e Emicida (Figura 20). Com o primeiro, Caetano cantou no palco do VMB 2011, premiação da MTV, *Não Existe Amor em SP* (*Nó na Orelha*, Oloko Records, 2011), canção de Criolo que inclusive ganhou o prêmio de Melhor Música naquele ano. Criolo também levou os prêmios Revelação e Melhor Disco. Com Emicida, Caetano se apresentou, em 2013, no Prêmio Multishow e participará de uma das faixas do próximo CD do rapper, que será lançado no segundo semestre.

²²⁶ VELOSO, Caetano. *O pensamento na cabeça*: entrevista. [Maio de 2009]. Revista Cult, ano 12, nº 135, Editora Bregantini, p. 20. Entrevista concedida a Francisco Bosco e Eduardo Socha.

²²⁷ VELOSO, Caetano. *O pensamento na cabeça*: entrevista. [Maio de 2009]. Revista Cult, ano 12, nº 135, Editora Bregantini, p. 20. Entrevista concedida a Francisco Bosco e Eduardo Socha.



Figura 20: Caetano com Rappin' Hood (Folha de S. Paulo, 20/07/2014), Criolo e Emicida

Mas não é só no rap que Caetano Veloso procura encontrar valores estéticos e traduzi-los para a opinião pública. O artista também se mostra um profundo admirador do *funk carioca*, gênero musical oriundo das favelas do Rio de Janeiro que, apesar do nome, é diferente do funk originário dos Estados Unidos. Como cantor, a aproximação de Caetano Veloso com o *funk* se deu durante a turnê do show *Noites do Norte Ao Vivo*, quando ele inclui no *set list* a música *Dom de Iludir*²²⁸ e colou a esta o refrão de *Um Tapinha não Dói* (Furacão 2000), *funk* que tocou nas rádios à exaustão na época.

A versão provocou vaias na estreia do show no Rio de Janeiro e foi parar nas páginas dos jornais. Muita gente me acusa de falta de critérios quando defendo esse ou aquele tipo de música, de defender o vale-tudo. Mas o que eu busco é complexificar os critérios críticos. Era essa complexidade que eu buscava em todas as vezes que provoquei o bom gosto dominante de Vicente Celestino ao “Tapinha” (VELOSO²²⁹, 2003).

O que muitos podem ver como elementos anti-estéticos no *funk* é exatamente o que Caetano Veloso defende como valor estético. “O funk carioca é o anti-profissionalismo, o sujo, e por isso vem dizendo coisas que não poderiam ser ditas por quem não está naquela condição. [...] Mesmo ruídos e sons disformes podem ter valor quando favelados se expressam publicamente num país que tem tradição de elite” (VELOSO²³⁰, 2001). Além de comentários como esse, que reivindicam um outro olhar para os gêneros periféricos, Caetano Veloso termina funcionando como um intermediário cultural, no sentido que Rojek atribui ao termo, ao ser lembrado como um legitimador desses artistas em títulos de matérias jornalísticas (Figura 21).

²²⁸ Uma resposta em tom feminista à música *Pra que Mentir?*, de Noel Rosa. Gravada originalmente por Maria Creusa, mas que virou sucesso na voz de Gal Costa.

²²⁹ VELOSO, Caetano. *Música contra o apartheid social brasileiro*: entrevista. [29 de junho de 2003]. Jornal O Globo, Segundo Caderno, capa. Entrevista concedida a Hugo Sukman.

²³⁰ VELOSO, Caetano. *Caetano popular*: entrevista. [31 de maio de 2001]. Jornal O Dia, Caderno O Dia D, p. 02. Matéria sobre os ensaios abertos do show noites do norte no canecão a preços de R\$ 10,00. Entrevista a Pedro Landim.



Figura 21: Elogios de Caetano ao Bonde Faz Gostoso agenda o Extra

Caetano é capaz de voltar – e muito – no tempo para comprovar a admiração por fenômenos que são – ou foram – ignorados pelo *mainstream*. E também tenta, muitas vezes, colocar a Bahia como o berço de alguns desses fenômenos, como o samba e próprio funk.

[...] Mas não menciono os fenômenos de mercado se não for por uma necessidade crítica muito profunda. Não falei sobre axé, sertanejo e pagode por achar que devêssemos ser complacentes criticamente. E sim por ter interesse estético, sociológico e antropológico nesses fenômenos. E tenho muito interesse em desrespeitar aqueles que pensam em se valorizar esnobando esses fenômenos. O funk não foi um fenômeno de vendas como foi o axé, pagode e sertanejo, mas vem sendo há décadas um fenômeno das massas das favelas cariocas. E a Bahia foi o primeiro lugar a importar isso, logo que o movimento Black Rio surgiu aqui, e tem até hoje os bailes funk de Periperi. Eu, aliás, também na época, fiz, em 1978, um show chamado “Bicho baile show”, com a Banda Black Rio, tirando as cadeiras do teatro Carlos Gomes, para demonstrar a minha atração por aquilo, eu que tinha voltada da África quando fiz o disco “Bicho”. Naturalmente na época, ninguém entendeu nada, a crítica caiu de pau e o show foi um fracasso de público e de crítica, mas era espetacular e eu tenho muito orgulho de ter feito aquilo logo (VELOSO²³¹, 2001)

Talvez por conta de atitudes como essa, de colocar a Bahia como o berço de acontecimentos relativamente recentes e importantes que aconteceram no Brasil, Caetano Veloso, mesmo contextualizando suas impressões com exemplos inquestionáveis, contribuía para uma imagem pública dele como um artista “bairrista”. Não como músico, mas como cidadão.

O *rock'n'roll*, talvez de todos os gêneros o que mais desperte admiração em Caetano Veloso, desde os tempos do tropicalismo, é também o que mais tem gerado opiniões dele na

²³¹ VELOSO, Caetano. *Caetano reafirma o ideário tropicalista*: entrevista. [27 de maio de 2001]. Jornal O Globo, Segundo Caderno, p. 2. Continuação da matéria ‘A estrela baiana sou eu’, da capa. Entrevista concedida a Antonio Carlos Miguel.

mídia. Caetano defende o *rock* com unhas e dentes, e até faz analogias com a arte moderna para isso, como ao apresentar a banda Legião Urbana no programa semanal de TV Chico & Caetano, da Rede Globo, em 1986.

[...] porque *rock'n'roll* é uma das coisas mais velhas que eu conheço. Vem desde os anos 50, né? Quando eu era novo, os Beatles fizeram como se fosse assim uma coisa para renascer, visto de um ponto de vista diferente, mas desde sempre isso é uma coisa que tem representado como se fosse o novo. E sempre se reclama do velho em relação ao *rock'n'roll*; sempre se reclamava do *rock'n'roll* como uma coisa velha, que ia morrer, que não dura um ano. Sempre é novo demais e velho demais o *rock'n'roll*. Sempre. De modo que, embora sendo uma coisa dos anos 50, até hoje continua sendo assim, estando no mesmo lugar de discussão... um pouco parecida com a arte moderna, que é moderna desde o final do século passado. Até hoje se chama arte moderna. Em Nova York tem o Museu de Arte Moderna. Continua se chamando arte moderna. Têm coisas assim no nosso tempo. E assim é o *rock'n'roll*. E por isso eu gosto do *rock'n'roll*. Muito (VELOSO²³², 1986).

Ainda na mesma linha de raciocínio, no início da década de 1990, Caetano Veloso voltou a fazer a mesma comparação, mas desta vez, pegando como argumento o lado feio e experimental do gênero: “Tanto os experimentalismos como o lado de expor o feio do *rock* têm a ver com as ideias modernistas do começo do século, a ideia de anti-arte. Mas tudo isso jogado na cultura de massa. (VELOSO²³³, 1991)

Mas, para ele, apesar de o *rock* ter nascido com a pretensão de quebrar tabus e preconceitos, tem também arregimentado seguidores que pecam pelo radicalismo. A atitude de Caetano em relação à postura de alguns seguidores do *rock* é muito parecida com a que ele defendeu ainda no tempo do tropicalismo em relação aos continuadores da bossa nova que descambararam para a chamada música de protesto:

Hoje em dia, o *rock* é o topo da parada de esnobismo no ambiente crítico. O pessoal do *rock* ficou pior do que o do samba. Eu acho isso muito engraçado porque sou velho o suficiente para me lembrar de quando o *rock* apareceu, nos anos 50, e depois de quando reapareceu, no início dos anos 60. E em toda a primeira fase dos Beatles ainda era tratado como lixo comercial, sem respeitabilidade alguma. Hoje o cara diz: “isso é *rock*, é autêntico”. Isso é mais de quem consome do que de quem produz. Quem faz música não tem nada a ver com esnobismo (VELOSO²³⁴, 2006).

Na primeira metade da década de 1980, quando nasce no Brasil o que se convencionou chamar de BRock, nome dado por Nelson Motta e difundido por Arthur Dapieve como lugar

²³² VELOSO, Caetano. Programa *Chico & Caetano*. [dezembro de 1986]. TV Globo, 1986.

²³³ VELOSO, Caetano. *Caetano volta a circulá*: entrevista. [17 de novembro de 1991]. Folha de S. Paulo, Revista d', nº 84, p. 13. Entrevista concedida a Maria Ercília.

²³⁴ VELOSO, Caetano. *Retrato do artista quando jovem*: entrevista. [07 de setembro de 2006]. Jornal O Dia, Caderno O Dia D, capa. Entrevista concedida a Ricardo Calazans.

de nomeação para uma série de bandas musicais que articulavam elementos nomeados como despolitizados, estrangeiros e símbolos evidentes de um consumo massivo (o *punk*, o *rock*, a *new wave*, acordes e arranjos simplificados, vozes menos trabalhadas, postura consumista, entre outros) para a chamada MPB, Caetano Veloso – por conta da postura que assumiu desde o tropicalismo – era um dos artistas cobrados para comentar o fenômeno.

Outro motivo, ainda, foi o disco *Velô* (PolyGram, 1984), de Caetano, que, sem abrir mão de uma forte carga poética nas letras, trazia melodias e arranjos que flertavam com o “novo som” que o Brasil começa a ouvir. Leve-se em conta, também, que o BRock guardava algumas semelhanças com o tropicalismo: o grupo tropicalista, a assim como a geração 80, precisou, para se legitimar, entrar em confronto com a MPB já estabelecida, mas com pelo menos uma diferença fundamental: faziam-no de dentro dela, sendo reconhecidos pelo público e pelos seus pares – mesmo que alguns deles discordassem.

Como afirma Cícero (2003, p.212), o tropicalismo se confundia com a MPB “no momento mesmo em que dela toma distância para comentá-la”. No caso da geração BRock/80, esta estava de fora e colocada em campo oposto ao da MPB. Talvez também por isso não eram raros os comentários elogiosos de Caetano Veloso àquela nova geração de artistas:

Eu adorei quando apareceu isso: adorei a Blitz com Você não soube me amar; aquilo pra mim foi ótimo, que alívio, que alegria, alguma coisa aparecer assim... e aí Lulu, Gang 90, Paralamas, Lobão, o Barão Vermelho; eu adoro o primeiro LP do Barão; sou apaixonado por aquele disco, uma coisa linda, as letras, as músicas... E no início dos 80 muitas vezes as pessoas diziam pra mim que com esses grupos a música brasileira ficaria descaracterizada. Eu digo sempre que não me preocupo com isso, porque acho que, no Brasil, o que determina muito a brasiliade do que acontece aqui é o diálogo intenso que há entre o público e os artistas. Há um interesse tão grande por tudo que se produz de música popular; termina virando um assunto social tão importante que os próprios grupos têm que sentir o apelo, é inevitável, sentem o que o Brasil pede, o que o Brasil precisa ouvir. E termina que é necessariamente brasileiro, você não tem que pensar em brasiliade como raiz, e eu vi isso acontecer com os Paralamas de uma maneira óbvia; ficou patente que o que eu tinha falado era certo neste sentido. O aparecimento destes grupos me pareceu justo o contrário da ideia de que haveria uma descaracterização das nossas coisas, mas sim uma afirmação de que o Brasil tem pique, tem vitalidade (VELOSO²³⁵, 1986).

Além do elogio acima, o Barão Vermelho vai merecer outros do compositor anos depois. “O disco de rock brasileiro que mais me toca é o primeiro do Barão Vermelho. É o que mais me impressionou [...] é assim fundo-de-garagem, muito mais do que os que hoje são produzidos para parecerem fundo-de-garagem. É mesmo, foi gravado em duas noites, é lindo”

²³⁵ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso totalmente apoteótico*: entrevista. [11 de outubro de 1986]. Revista Manchete, n. 1.799, p. 37. Entrevista concedida a Antonio Carlos Miguel.

(VELOSO, 1988²³⁶). Lobão, que se tornaria um dos desafetos do compositor, também teve um dos seus discos, *O Rock Errou* (RCA Victor, 1986), saudado por Caetano Veloso como um dos mais inventivos da época.

Gosto muito de não perder a capacidade de rebeldia, porque encontrar tudo digerido, mastigado poderia transformar essa geração numa verdadeira geração de meros mantenedores. [...] Você vê a violência da rebeldia do Lobão... e com qualidade técnica, porque aquela gravação de "O Rock Errou" é linda. É uma coisa de valor internacional, como coisa dita, o modo de dizer, o trocadilho. Fosse o Português uma língua conhecida no mundo, seria uma brecha crítica de importância para o rock no mundo todo. (VELOSO²³⁷, 1986)

Note-se que o elogio à música de Lobão nasce de uma justificativa da própria capacidade de ser rebelde do compositor. É como se Caetano Veloso tivesse querendo aproximar essa geração dele, a partir de atitudes coincidentes entre ambos. Isso também fica claro em comentários como: “Os Titãs realizam um sonho estético meu, o que eu queria em 68 de experimental. Mas eu não conseguia, não tinhas as condições técnicas, nem a mão na massa que eles têm” (VELOSO, 1991²³⁸).

Acrescente-se ainda que é Caetano Veloso e filho Moreno que assinam o *release* (texto de apresentação para a imprensa) do disco *Ô Blésq Blom* (WEA, 1989), considerado pelo então editor-chefe da revista extinta *Bizz*, José Augusto Lemos, como “o vinil mais bem produzido que este país já viu”. No *release*, Caetano diz que os Titãs “vêm marcando a vida brasileira com suas canções brutas e límpidas, seus temas básicos e apresentados em forma de anti-panfletos, canções crescentemente gráficas, cujos títulos [...] parecem a um tempo bastar, faltar e sobrar; [...]”.

Talvez, considerando-se que o disco dos Titãs date do final da década de 1980, questione-se que não serviria como exemplo para ilustrar o envolvimento de Caetano Veloso com a geração 80. Um outro exemplo comprova: o *release* sobre a banda Kid Abelha, escrito por Caetano em 1985:

[...] Quando Cecília Assef me convidou para escrever alguma coisa sobre o Kid, eu fiquei tentado a aceitar pelo prazer de se sentir próximo dessa turma de gente que escolheu a mesma profissão que eu e, a meu ver, trouxe, no mínimo, vitalidade e frescor ao ambiente. Sem a abundância de idéias e adereços da Blitz, sem o passionalismo samba-canção que Cazuza imprimiu ao Barão, sem a marca sonora

²³⁶ In: CHEDIAK, 1989, pp. 29-30.

²³⁷ VELOSO, Caetano. *Entrevista Caetano Veloso*: entrevista. [Novembro de 1986]. Revista Bizz, 16ª edição, p. 37. Entrevista concedida a Ana Maria Bahiana.

²³⁸ VELOSO, Caetano. *Caetano volta a circulá*: entrevista. [17 de novembro de 1991]. Folha de S. Paulo, Revista d', nº 84, p. 12. Entrevista concedida a Maria Ercília.

dos Paralamas ou a agressividade de postura de um Ultraje a Rigor ou um Camisa de Vênus, o Kid Abelha disputa seu lugar no mercado com uma sobriedade delicada que o põe em risco de ser erroneamente considerado medíocre ou de tornar-se verdadeiramente apático. Eu mesmo já temi o tom "blasé". Mas não foi absolutamente de mediocridade a impressão que tive dele no primeiro contato. Ouvindo pela primeira vez a voz de Paulinha no rádio do carro, eu me senti fascinado: estava diante de um fato nu, tenro, delicioso e assustador - uma nova geração. Não se tratava da aparição de novos grupos a respeito dos quais se fazem escolhas críticas, mas de uma onda da vida que tudo muda sem precisar mudar nada e que não é passível de julgamento [...].

Misturar-se à geração BRock – Caetano gravou e teve músicas gravadas por bandas dessa geração –, não significou, para o compositor, renegar os antecessores, como muitas das bandas da época o faziam. A estética de Caetano é, antes de tudo, de inclusão. O depoimento abaixo, datado de 1982, atesta isso:

No panorama mundial, eu me identifico muito com os artistas do *revival do rock and roll*, com Bob Dylan, Mick Jagger, John Lennon. Beatles e Rolling Stones faziam a grande música da época, embora parecesse que os seus três acordes ficassem inferiores à música sofisticada que também se fazia. Eu me identifico muito com isso. Essa aparente inadequação que sinto talvez seja uma adequação a esse novo modo de se fazer arte, mais polivalente e mais enviesada. Mais solta. Eu me sinto moderno nesse sentido. (VELOSO²³⁹, 1982).

Quanto à identificação de Caetano Veloso com geração o BRock, esta ficava clara também a partir das aparições dele em programas de televisão que tinham como público-alvo os consumidores da música pop que se fazia naquela época. Os videoclipes de Caetano, por exemplo, não ficavam restritos ao programa dominical Fantástico, da Rede Globo, como os de outros “medalhões” da chamada MPB.

Eles entravam em programas como Clip Clip, que ficou no ar de 1984 a 1987, também da Globo, e Milk Shake (1988 a 1992), da TV Manchete, sem contar Globo de Ouro e Geração 80, ambos também da Globo. O “diálogo” de Caetano essa nova geração de músicos brasileiros também pode ser observado nas roupas dele, como uma camisa promocional do disco de lançamento da banda carioca Blitz (Figura 22). Como se percebe, Caetano utilizava as “ferramentas” mais variadas para, ao mesmo tempo, se promover e promover a geração 80, sem parecer oportunista.

²³⁹ VELOSO, Caetano. *Caetanices, da A a Z*: entrevista. [24 de março de 1982]. Revista IstoÉ, nº 274, p. 54. Entrevista concedida a Regina Echeverria.



Figura 22: Caetano com camisa promocional de *As Aventuras da Blitz*, primeiro disco da banda

Em 2007, durante a turnê do disco *Cê* (Universal, 2006), uma das críticas diziam que o que há de mais *rock* no CD é justamente a postura de Caetano de não ligar para se vão achar que o disco é *rock* ou não. Essa colocação deu a ele a oportunidade não só de fazer um levantamento da relação dele com o *rock* como também de criticar os roqueiros puristas:

Eu gostei dessa opinião, está certa. Porque eu não tenho muito como ligar para essa definição. É igual ao que é samba, o que não é samba. Só que o rock é muito mais novo que o samba, e nasceu de uma negação dessas purezas e dessas pretensões de elite do gosto. Não deixa de ser irônico, quase ridículo, que os amantes do rock tenham se tornado um grupo de puristas preconceituosos, porque o rock se opôs violentamente contra toda a atitude elitista de bom gosto de música americana... Eu sou amante do rock desde 66, quando disse isso de público e virou um escândalo nacional que ganhou apelido de tropicalismo. Então o rock é meu tema desde 1966. Em 67, tornou-se escândalo público que eu subisse no palco com uma banda de rock, para tocar no Festival de Música Brasileira, onde levei a primeira vaia, no dia que fui cantar *Alegria, Alegria*. Por causa do rock. Depois toquei com *Mutantes* É proibido proibir, onde a vaia foi muito maior. Depois fizemos eu, Gil e Os *Mutantes*, na casa *Sucata*, e ficam ali até a polícia fechar o local, então, eu sei o que é *rock'n'roll* (risos). Agora não sou americano... (VELOSO²⁴⁰, 2007).

É talvez essa postura híbrida de Caetano que faz com que ele, em um disco de canções clássicas do cancionista latino-americano (*Fina Estampa*, PolyGram, 1994) encontre espaço para incluir uma música de Fito Paez (*Un Vestido y Un Amor*), artista *pop* argentino; ou em um disco de *standards* norte-americanos não se intimide de incluir uma canção (*Detached*), de um grupo *pop* de Nova York (*Ambitious Lovers*), do cantor brasileiro Morris Albert

²⁴⁰ VELOSO, Caetano. *Atitude rocker*: entrevista. [06 de abril de 2007]. Diário de Pernambuco, Caderno Viver, capa. Entrevista concedida a Michelle de Assumpção.

(*Feelings*), do Talking Heads (*(Nothing But) Flowers*) ou do Nirvana (*Come as You Are*). “Gravei Nirvana porque acho *Nevermind*, o disco deles, lindo. Eu quero é provocar o pensamento, porque pensando é que as pessoas fazem as coisas acontecer” (VELOSO, 2004²⁴¹).

O que se convencionou denominar de brega hoje na música popular que se faz no Brasil é algo que, em termos estéticos, desperta o interesse de Caetano Veloso desde o tropicalismo, quando ele gravou *Coração Materno*, de Vicente Celestino. Aliás, o procedimento cafona, tanto na música como no comportamento, foi um dos principais alicerces do movimento, só que utilizado de forma crítica, como lembra Celso Favaretto:

O procedimento cafona, resultante da conjugação de estágios diferenciados de um mesmo fenômeno cultural, equivale a uma operação descentradora. Já se viu no cafonismo uma adaptação estilística, efetuada pela pressão da modernização, assimilando-o a uma reação localista, provinciana, contra a penetração da moda internacional. Desta perspectiva, o surgimento do tropicalismo foi identificado com a reabilitação do que tinha sido superado, pela transformação do mau gosto em símbolo de contestação no domínio dos comportamentos, através do uso sistemático do deboche (FAVARETTO, 2000, p. 122).

É importante acrescentar que tanto o cafona como o deboche, ambos responsáveis pelo caráter lúdico e crítico das canções tropicalistas, mais que efeito, eram, antes, práticas construtivas. A mistura de elementos heteróclitos da cultura notabilizou-se como uma forma *sui generis* de inserção histórica no processo de revisão cultural, que se desenvolvia desde o começo da década, alcançou o ponto de máxima intensidade e exasperação com o tropicalismo.

[...] Dessa mistura toda nasceu o tropicalismo e a tentativa de superar nosso desenvolvimento partindo exatamente do elemento “cafona” da nossa cultura, fundindo ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como guitarras e as roupas de plástico. Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo (VELOSO²⁴², 1968).

As novas incursões pela música tida como de mau gosto dar-se-iam em 1973. Caetano, um dos convidados do Phono 73, evento realizado pela gravadora Phonogram (atual Universal), no Centro de Convenções do Anhembi, em São Paulo, chamou o compositor Odair José – um então representante da música de mau gosto – para cantar com ele *Eu vou Tirar Você Desse Lugar*²⁴³. Segundo o próprio Odair José, em um texto escrito por ele para a

²⁴¹ VELOSO, Caetano. *Requinte com sabor tropical*: entrevista. [12 a 18 de julho de 2004]. Revista Veja Rio, p. 15. Entrevista concedida a Fábio Rodrigues e Pedro Tinoco.

²⁴² VELOSO, Caetano. *Acontece que ele é baiano*: entrevista. [Dezembro de 1968]. *Revista Realidade*, ano III, n.33, p. 195. Entrevista concedida a Décio Bar.

²⁴³ A gravação está registrada no LP *Phono 73* – o canto de um povo, volume 1. O evento foi documentado LP em três volumes e reeditado em CD duplo em 1997. Em 2005, foi lançada a caixa *Phono 73*, com dois CDs e um

Folha de S. Paulo, em 2014, o convite partiu do próprio Caetano. Não foi imposição da gravadora.

[...] Foi nesse cenário que recebi um telefonema de Midani me contando do interesse de Caetano Veloso em ter a minha participação ao seu lado no palco do evento. Levei um tremendo susto, pois mesmo consciente de tudo o que vinha acontecendo, jamais havia passado pela minha cabeça a possibilidade de receber um convite como aquele. Ainda cheguei a questionar o porquê do convite ao presidente, mas ele me disse que deveria me encontrar com Caetano para discutir o assunto [...] (JOSÉ²⁴⁴, 2014).

Caetano estava no interior de São Paulo e a gravadora colocou um avião particular à disposição de Odair para encontrá-lo lá (Figura 23). O público que, no início vaiou Odair José, terminou a apresentação aplaudindo-o e a Caetano, principalmente este cantou o trecho “e não interessa o que os outros vão pensar”, de maneira enfática.

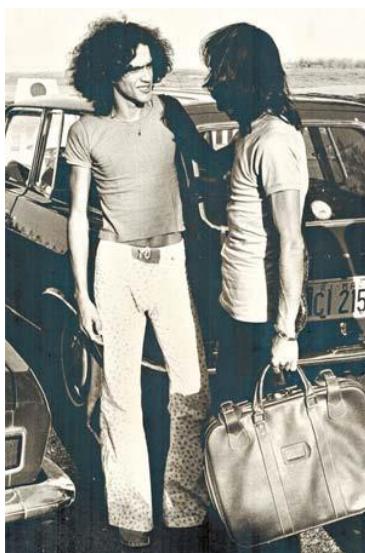


Figura 23: O encontro de Caetano e Odair no interior de São Paulo
Fonte: acervo pessoal de Odair José

Ao convidar Odair para um dueto ao vivo para uma grande plateia, Caetano Veloso, além de procurar demolir as barreiras que separavam a chamada MPB da música considerada cafona – o compositor chega a dizer para a plateia que não existe classe mais Z do que a classe A –, renega o lugar de artista para consumo de um segmento mais elitizado. O compositor, com essa postura, que é política, procura exatamente despoliticizar o campo da música popular. Leve-se em conta que, além de pertencer à corrente de artistas cafonas,

DVD montado a partir de imagens até então inéditas registradas pelo cineasta Guga de Oliveira em 35 mm. O Phono 73 foi um evento de marketing da gravadora, que pretendia promover o catálogo de seus contratados, mas como o Brasil se vivia sob o regime de ditadura militar, terminou dotado de um forte viés político.

²⁴⁴ JOSÉ, Odair. *O penetra na MPB*: artigo. [20 de julho de 2014]. Folha de S. Paulo, Ilustríssima (Arquivo Aberto), p. 05.

considerada alienada pelos mais radicais artistas de esquerda, Odair José, assim como, por exemplo, Chico Buarque, sofria censura em decorrência dos temas polêmicos que elegia para as letras de suas canções, como *Uma Vida Só (Pare de Tomar a Pílula)*.

Mais, além do exposto até aqui, há outra questão que desperta interesse de Caetano na parte do *casting* considerado cafona da gravadora dele:

Para que alguém possa fazer qualquer coisa assim como Jóia é preciso que as gravadoras tenham Odair e Agnaldo: o universitário que tenta me entrevistar e salvar a humanidade fica indignado diante meu absoluto respeito profissional e interesse estético pelo trabalho de colegas meus como Odair José e Agnaldo Timóteo (VELOSO²⁴⁵, 2005, p. 99).

Aqui, Caetano assume que, além do interesse estético, o respeito por esses artistas vem do fato de que é graças a eles que os outros, que alcançaram um certo *status* na gravadora – como o próprio compositor – podem se arriscar a lançar trabalhos não comerciais, porque é para um público, digamos, “elitizado”. Como exemplo, Caetano cita o disco *Jóia* dele, lançado em 1975.

Na década de 1980, Caetano Veloso volta a se aproximar da música denominada brega ao gravar *Sonhos*, de Peninha (*Cores, Nomes*, PolyGram, 1982), que havia sido sucesso nacional em 1977, vendendo mais de um milhão de cópias. No final de 1990, leva às paradas de sucessos outra música dele, *Sozinho* (*Prenda Minha*, Universal, 1999), que já havia sido gravada, separadamente, por Tim Maia e Sandra de Sá, mas sem alcançar o sucesso que rendeu a Caetano, depois de virar tema de uma telenovela.

Graças a *Sozinho*, Caetano Veloso conseguiu uma vendagem superior a 1,4 milhão de cópias do CD *Prenda Minha*, rendendo a ele um Disco de Platina, feito que ainda não havia conseguido em mais de 30 anos de carreira. É curioso que o compositor tenha alcançado essa marca de vendas exatamente com uma música não composta por ele e, até então, considerada brega e de um compositor, que embora autor de *hits*, costuma compor apenas para artistas como Fábio Júnior, Daniel, Alexandre Pires e Elymar Santos.

É claro que fico envaidecido por algo assim estar acontecendo a essa altura da minha vida, porém, o que mais me estimula é ver que Sozinho está ajudando a quebrar essa coisa da segmentação das rádios. Emissoras que, há tempos, não tocavam dinossauros como eu, tiveram de voltar a fazê-lo porque a música conquistou não só

²⁴⁵ Excerto do artigo “Mil Tons” incluído no livro *O Mundo não é Chato*. Publicado originalmente no jornal Música do Planeta Terra, n. 3, de 1976.

o público de MPB, mas também os ouvintes das rádios populares, de axé, pagode...” (VELOSO²⁴⁶, 1999).

Em 2003, Caetano Veloso voltou com outro *hit* também tido como cafona do final da década de 1970. Tratava-se da música *Você Não me Ensinou a te Esquecer* (Fernando Mendes, *José Wilson e Lucas*), tema do filme *Lisbela e o Prisioneiro*, dirigido por Guel Arraes. A mais recente incursão de Caetano Veloso por esse “território” se deu cinco anos depois, quando ele gravou *Moça* (Wando) – outro sucesso de meados da década de 1970 – como uma das faixas do CD *Um Barzinho, Um Violão – Novelas 70*. “Mais do que um projeto musical, é uma projeto de vida quebrar, à minha maneira, a estrutura social e econômica do Brasil. Gravar esses compositores (Vicente Celestino, Odair José, Peninha, Fernando Mendes etc.) sempre foi para mim uma forma de gritar contra o apartheid social brasileiro” (VELOSO²⁴⁷, 2003).

O termo brega tem sido um tanto difícil de ser conceituado como estética musical, entre outras coisas porque não há um ritmo musical propriamente brega, mas mesmo assim tem se transformado em alvo de discussões por estudiosos e profissionais do meio musical. Mesmo sem ter estabelecidas características suficientemente rígidas, o termo praticamente foi alçado à condição de gênero.

Inicialmente, designava um tipo de música romântica, com arranjo musical sem grandes elaborações, forte apelo sentimental, melodias assobiáveis, letras com rimas fáceis e palavras simples. Trocando em miúdos, uma música supostamente de mau gosto ou cafona, com apelo popular. Mas a partir da imprecisão conceitual que o termo carrega desde sua origem, podia abarcar artistas de outros gêneros musicais da canção brasileira, o que, na verdade, só reforçaria essa imprecisão.

Ao mesmo tempo em que críticos esboçavam uma conceituação estilística pejorativa, o brega passou a influenciar e se fundir a outros artistas e gêneros musicais, o que tornava, na verdade, cada vez mais impreciso estabelecer uma definição clara (MARCONDES, 2000, p. 117). Como resultado desta ausência – conceituar exatamente o que seria o brega –, o termo muitas vezes não se restringia apenas aos artistas romântico-populares, como também podia abarcar artistas vinculados a outros gêneros.

²⁴⁶ VELOSO, Caetano. *Ainda tropicalista, Caetano vai ao Gugu*: entrevista. [19 de março de 1999]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 4. Embora abre com o episódio de Gugu, a matéria é sobre a trilha sonora do filme *Orfeu, de Cacá Diegues*, do qual Caetano é produtor e autor de duas músicas). Matéria não assinada.

²⁴⁷ VELOSO, Caetano. *Música contra o apartheid social brasileiro*: entrevista. [29 de junho de 2003]. Jornal O Globo, Segundo Caderno, capa. Entrevista concedida a Hugo Sukman.

Para Caetano Veloso, quando um artista que não carrega o estigma de “cantor romântico” resolve gravar algo considerado brega, é preciso haver uma relação bem mais íntima entre ele a canção. Ao justificar o repertório do disco *Fina Estampa*, composto em sua maioria por canções latinas antigas e tidas como cafonas, Caetano Veloso tentou justificar seu ponto de vista:

Mas não adianta você pegar uma música brega e fingir que ela é chique, trabalhando em cima dela. Acontece que elas são canções que têm uma beleza muito grande e com as quais eu entrei num contato muito profundo, por razões muito especiais. Eu tenho o meu repertório interno de referências, então, quando eu trago a canção vem com tudo isso. E, como ela passou por uma metabolização real dentro de mim, chega às pessoas de uma maneira convincente. Não adianta fazer deliberadamente, tem que acontecer com você e com a canção (VELOSO²⁴⁸, 1999).

As canções consideradas cafonas ou de mau gosto passaram a ser chamadas de brega a partir da década de 1980, quando a imprensa brasileira queria se referir, de maneira pejorativa, às músicas sem valor artístico (ARAÚJO, 2002, p. 20) e assinadas por compositores que surgiram após a jovem guarda, no final da década de 1960. A classificação denotava de forma clara um juízo negativo de valor por uma crítica musical que considerava essa produção musical “tosca, vulgar, ingênua e atrasada” (Ibidem).

Embora sem uma conceituação aprofundada, servia para designar uma “música de mau gosto, geralmente feita para as camadas populares, com exageros de dramaticidade e/ou letras de uma insuportável ingenuidade”. Eram letras que traziam como tema desilusões amorosas, traições, injustiças e privações experimentadas no dia a dia com uma forte carga romântica, direcionada à imposição de efeitos típicos do *kitsch*, revelando “a vontade de provocar um efeito sentimental, ou melhor, oferecê-lo já provocado e comentado, já confeccionado” (ECO, 1987, p.72) e que traria consigo a ideia de “pré-fabricação e imposição do efeito” (Ibidem, p. 70). Para Moles, que tem um livro inteiro dedicado ao tema, o *kitsch*, por outro lado, está isento de alienação:

A alienação constitui um traço essencial do *kitsch*. Manifesta-se como uma soma de alterações globais das atitudes componentes. Contudo, embora simbolize uma alienação pelo fato de que o ser é muito mais determinado pelas coisas do que elas por ele, o processo *kitsch* não é necessariamente sinônimo de alienação (MOLES, 1971, p.40).

²⁴⁸ VELOSO, Caetano. *Caetano exclusivo*: entrevista. [Abril de 1999]. Internacional Magazine, ano IX, edição 55, p. 3. Entrevista concedida a Marcelo Fróes e Marcos Petrillo.

Além de outras, eram essas as características que impregnavam as músicas, por exemplo, de cantores da linha romântico-cafona, como os ainda populares Wando, Lindomar Castilho, Nelson Ned e Waldick Soriano – antes denominados de cafonas – e de uma nova geração que surgiria na década de 1970 e começo da de 1980, que inclui nomes como José Augusto, Sidney Magal, Carlos Alexandre, Amado Batista e Gilliard, constantemente presentes em programas de auditório das emissoras de TV, como o do Chacrinha, e nos *dials* das emissoras rádio AM. Caetano Veloso, como já foi mostrado, deve muito da sua popularidade às incursões que fez pelo universo brega, e é bem didático ao explicar o termo:

Brega, na Bahia, que é de onde vem a palavra, significava zona de prostituição. A primeira vez que essa palavra se tornou conhecida nacionalmente foi através de uma canção de Antônio Carlos e Jocafi, que dizia “fui dançar naquele brega nunca mais sai de la”. Fez sucesso no início dos anos 70, quando eu estava em Londres, quando Antônio Carlos e Jocafi era um grande sucesso e havia muito censura no país, e palavra brega na Bahia era um palavrão. Você não dizia em casa de família, não podia botar numa canção, mas as canções não eram censuradas em Salvador e sim em Brasília e no Rio. Algumas pessoas começaram a usar pra caracterizar música de prostíbulo, canções sentimentais que tocam es prostíbulo. Então, essas músicas eram chamadas músicas de brega. Aí começaram a dizer música brega, como se fosse um adjetivo. Depois se estendeu para toda música que fosse considerada de mau gosto ou sentimental ou meramente muito popular e não de elite. Terminou virando um conceito mais geral assim de música não elitizada. Agora eu sou tropicalista, né? Eu comecei por desrespeitar essas demarcações em 1966. Então já sou o useiro e vezeiro desse negócio. (VELOSO²⁴⁹, 1999).

O brega, embora esteja longe de uma definição conceitualmente precisa, alcançou aceitação não só entre os segmentos das camadas populares do Brasil e se manifesta, na área musical, de muitas formas por meio de vários gêneros musicais (samba, pagode, romântico, forró, sertanejo etc.). Quando teoriza o sobre o popular, Martin-Barbeiro talvez ajude a esclarecer o por quê:

O valor do popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem e as estratégias através das quais filtram, organizam o que vem da cultura hegemônica, e o integram e fundem com o que vem de sua memória histórica. (MARTIN- BARBERO, 2003, p. 105)

Essa “fusão” de que fala o autor pode ser entendida pelo que Caetano Veloso, referindo-se ao brega, chama de “misturar tendências”, ao justificar seu juízo de gosto.

“Não quero dizer que não existem fronteiras na MPB. Não posso dizer que seja grande fã de música sertaneja ou country. Na minha casa, ouço mais timbalada e axé, mas quando me interesso por cantores e compositores que os outros chamam de

²⁴⁹ CD-Entrevista Caetano Veloso Prenda Minha. Universal, ano 1999. Promocional invendável.

bregas é porque eles me tocam e gosto do diálogo, de misturar tendências. Nem sempre acerto, mas acho que quando me chamam de vampiro, o vampirismo é mais de quem fala, revela mais sobre essas pessoas do que sobre mim. (...) Dizem todas essas coisas de mim, me chamam de vampiro, de urubu, mas não faço outra coisa senão ser honesto comigo mesmo. (VELOSO²⁵⁰, 2005)

Embora, como fica claro pelos depoimentos do compositor, a aproximação dele com o brega vai além de uma estratégia comercial para vender discos e lotar casas de espetáculos com os seus shows, mas não se pode negar que essa estratégia tem refletido de forma positiva não só na vendagem de discos como também numa maior visibilidade dele na mídia. Levando-se em conta o argumento de Thompson (1998, p. 34) de que “as indústrias da mídia não são as únicas instituições interessadas na valorização econômica das formas simbólicas, mas no mundo moderno elas estão certamente entre as mais importantes instituições que invadem cotidianamente as vidas de muitos indivíduos”, Caetano Veloso parece entender a importância que essa exposição tem para a construção da imagem dele.

Sem contar que, com essa postura, ele – mesmo sem querer – termina contribuindo para cristalizar a tendência cada vez mais nítida de “desbregamento” do cantor popular estigmatizado de cafona. Ao identificar-se com certo tipo de canção, o indivíduo contribui para formatação de uma determinada identificação com os valores daquele gênero, apontando para um fluxo entre gostos e identidades. E quando esse indivíduo é um artista, essa identificação é potencializada, uma vez que trata-se de um formador de opinião.

Isso é uma das coisas que fazem com que a música seja um elemento importante para a construção das identidades, sobretudo levando-se em conta a maneira como promove uma conexão entre grupos que se reconhecem por meio de certos gostos musicais, já que os produtos culturais dão um sentido de pertencimento – as estruturas narrativas são articuladas pelos gêneros.

De acordo com Trotta (2008, p. 02), a construção de sentido da música opera a partir dos gêneros musicais e do potencial reconhecimento de suas categorizações e classificações. Para que gostos e identidades musicais sejam, então, formados, é preciso haver este reconhecimento dos gêneros que estão em um mesmo universo sonoro compartilhado pelo corpo social envolvido. Quando se compartilha gênero, compartilha-se também identidades, já que o primeiro inclui em si elementos identitários não compartilhados por outros gêneros,

²⁵⁰ VELOSO, Caetano. “Topei de cara porque o filme é maravilhoso”: entrevista. [19 de agosto de 2005]. O Estado de S. Paulo, Caderno 2, p. D3. Matéria sobre o convite a Caetano para ser o autor da trilha de *2 filhos de Francisco*. Entrevista concedida a Luiz Carlos Merten.

sugerindo uma identidade a partir de uma cultura auditiva da diversidade de relações fronteiriças que se estabelece com outros gêneros.

Frith (1998, p.124) afirma que a música, a partir de experiências que oferecem ao corpo tempo e sociabilidade, constrói o senso de identidade, permitindo um lugar nas narrativas culturais imaginadas. A experiência da música *pop* (Ibidem, p. 85), portanto, trata-se de uma experiência de identidade, e sendo assim, o que se convencionou de chamar de MPB, brega, pagode, bossa nova etc. passam a ser marcas identitárias que permitem tanto aos músicos – caso de Caetano Veloso – quanto aos ouvintes/telespectadores estarem conectados por uma aliança tanto emocional e afetiva como social.

Quando demonstra certo desconforto ao ser rotulado como artista desse ou daquele gênero, Caetano Veloso ao mesmo tempo que assume uma identidade fragmentada como artista, amplia a audiência e consegue reunir em torno da obra dele indivíduos com perfis diversos. O público que vai ao show do compositor, de tribos diferentes e faixas etárias também distintas comprova isso.

Outro ponto relevante a ser destacado no projeto estético de Caetano Veloso é a incansável postura dele em tentar se mostrar ‘antenado’ com as cenas musicais que se desenvolvem no Brasil e, ao mesmo tempo, procurar justificar a contribuição de algumas delas, buscando elos com o tropicalismo e o som que se faz hoje na Bahia, algumas vezes gerando polêmicas. Uma das vezes em que isso aconteceu foi quando ele fez elogios à banda Nação Zumbi, de Pernambuco. A repercussão, nada positiva, é ele mesmo quem conta:

Uma das melhores coisas que vi ultimamente foi o show da Nação Zumbi. Fui ver sozinho em Santa Teresa. Achei maravilhoso; achei a banda a melhor coisa do mundo. Mas, outro dia, Lírio, diretor de cinema, estava me dizendo que eles tinham ficado zangados porque não gostam do meu som. Eu disse: “Se é para fazer aquilo, então acho bom que não gostem mesmo do meu som”. Porque, para mim, aquilo que a Nação Zumbi faz é tudo o que há de bom. Talvez seja a melhor banda do Brasil atualmente! Desde o tempo de Chico Science, acho aquilo espetacular. Lírio estava me dizendo que eles tinham um grilo, porque eu tinha dito que aquilo veio do Olodum. Era como se o ritmo da Nação Zumbi tivesse sido tirado do Olodum. (VELOSO²⁵¹, 2001)

Dentre as declarações de membros da Nação Zumbi sobre a fala de Caetano Veloso, uma das que mais repercutiram foi a do vocalista da banda, Jorge Du Peixe, ao jornal *O Globo*. Embora não cite o nome de Caetano Veloso, Jorge Du Peixe deixa claro que as palavras são dirigidas ao compositor baiano. “Desde o início, veem a Nação Zumbi como

²⁵¹ VELOSO, Caetano. *Caetano Joaquim Veloso Nabuco*: entrevista. [Janeiro de 2001]. Revista Continente Multicultural, ano 1, número 1, p. 20. Entrevista concedida a Geneton de Moraes Neto.

sendo uma espécie de consequência daquilo (o tropicalismo), mas nunca bebemos dessa fonte” (DU PEIXE²⁵², 2007).

Em 1998, a Folha de S. Paulo, numa matéria em que a Nação Zumbi explicava porque se negou a abrir o show da banda inglesa Oasis no Brasil, termina o texto repercutindo algo que Caetano Veloso teria dito acerca da influência do Olodum sobre a Nação Zumbi:

A Nação comenta, por fim, a opinião de Caetano Veloso, para quem “o mangue beat é filho do desejo dos pernambucanos recifenses de reproduzirem o Olodum”. “O samba-reggae baiano foi muito legal, mas não foi ele quem inventou o maracatu”, afirma Maia. “Ele e o Gil viviam em Recife estudando, pesquisando”, diz Du Peixe. (DU PEIXE²⁵³, 1998).

Na verdade, a fala de Caetano posta entre aspas pelo jornalista, não está correta. São mal-entendidos como esse que fazem com que o compositor desmereça o trabalho da imprensa, já que não consegue ficar sem responder. Caetano faz questão de esclarecer, embora às vezes demore um pouco. No caso da polêmica com a Nação Zumbi, ele conseguiu se explicar três anos depois, inclusive supervalorizando a banca pernambucana em relação ao Olodum:

A ideia de um grupo de percussão de rua se modernizar com influências internacionais e manter ligações com a tradição da música de carnaval de rua é uma coisa que se tornou notória através do Olodum, não nego. O Olodum não tem uma banda própria que se compare nem de longe ou que tenha nível para lamber os pés da banda Nação Zumbi. Mas o Olodum é o Olodum! Historicamente, influenciou esse tipo de atitude no Brasil. Não posso ver a Nação Zumbi sem pensar que, sem o Olodum, o estímulo para tomar aquela nunca teria aparecido. O Olodum precedeu e estimulou aquilo. É o que eu disse. É verdade. Ninguém precisa gostar do meu som, mas não tem o direito de dizer que eu disse uma coisa que eu não disse. (VELOSO²⁵⁴, 2001).

Algum tempo depois, indagado, numa entrevista à jornalista argentina Violeta Weinschelbaum, Caetano Veloso é estimulado a falar, mais uma vez, sobre a polêmica gerada com a Nação Zumbi e procura encerrar o assunto de forma diplomática, colocando em dúvida se realmente a banda pernambucana não gosta da música que ele faz, como havia declarado Jorge Du Peixe.

Tom Jobim e João Gilberto não precisaram se opor Ary Barroso ou Dorival Caymmi. Gil e eu nunca precisamos nos opor a João e Tom. Não gosto de incentivar

²⁵² DU PEIXE, Jorge. *Tropicália entre filosofia viva e sonho caduco*: entrevista. [6 de agosto de 2007]. Jornal O Globo, Segundo Caderno, p. 02. Entrevista concedida a Leonardo Lichote e Suzana Velasco.

²⁵³ DU PEIXE, JORGE. “Ninguém gosta do Oasis aqui”, diz Maia: entrevista. [20 de maio de 1998]. Folha de São Paulo, Ilustrada, p. 03. Matéria não assinada.

²⁵⁴ VELOSO, Caetano. *Caetano Joaquim Veloso Nabuco*: entrevista. [Janeiro de 2001]. Revista Continente Multicultural, ano 1, número 1, p. 20. Entrevista concedida a Geneton de Moraes Neto.

demais essa moda de hoje em dia, de a garotada precisar se dizer inimiga de quem a precedeu. O que eu disse é que o que a Nação Zumbi faz é tão bom que, se para isso foi preciso que eles não gostassem de mim, tudo bem. Mas, como gosto deles, preferiria que eles gostassem de mim. Na verdade, não estou seguro de que eles não gostem (VELOSO²⁵⁵, 2006)

Com essa postura, Caetano Veloso reafirma os ideais tropicalistas, um movimento que não renegava e nem radicalizava os movimentos anteriores. Ao contrário, incorporava-os, de forma crítica, e deglutia-os, no melhor sentido da antropofagia oswaldiana, como fez com a música dos Beatles e a de Luiz Gonzaga, a bossa nova, a jovem guarda etc.

Analisar as impressões de Caetano sobre a canção popular feita no Brasil e resumi-las ao rock'n'roll, aos gêneros periféricos e ao brega, é pouco. Outra questão imprescindível na construção da imagem pública do cantor é como ele se relaciona com a tradição da canção popular. Caetano complexifica ainda mais quando, além de dialogar com gêneros relativamente recentes procura fazer um resgate da tradição da canção popular feita no Brasil ao regravar clássicos, que foram sucessos ou não, nas vozes de cantores como Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Carmen Miranda, Vicente Celestino. “[...] são canções que eu sei desde de menino. Minha mãe cantava, e eu aprendia com ela; e como ela via que eu gostava, ela gostava que eu gostasse, então me ensinava mais. Eu sou mesmo influenciado pelo estilo dela cantar” (VELOSO²⁵⁶, 1992).

Além de um conhecimento musical considerável, o compositor apresenta uma capacidade de resgatar a tradição brasileira e colocá-la em diálogo com o que há de mais novo. Leve-se em conta, por exemplo, o medley que une *Nega Maluca* (Evaldo Ruy e Fernando Lobo), um samba da década de 1950, a *Billie Jean* (Michael Jackson) e *Eleanor Rigby* (Lennon-McCartney).

Para não ficar em apenas um exemplo, em 1974, o compositor incluiu no *set list* do show Caetano Veloso em Concerto um medley que reuniu *Por Causa de Você* (Tom Jobim/Dolores Duran), *Casa Portuguesa* (Artur Fonseca/R. Ferreira) e *Felicidade* (Antonio Almeida/João de Barro)²⁵⁷, três canções que aparentemente não têm nada em comum – inclusive os gêneros –, mas trazem visões diferentes sobre um mesmo tema: a casa (lar) do ponto de vista do sujeito apaixonado.

²⁵⁵ O ano se refere ao de publicação do livro *Estação Brasil – conversas com músicos brasileiros*, uma compilação de entrevistas feitas pela jornalista argentina Violeta Weinschelbaum. No livro, não constam nem a data em que a entrevista foi feita e nem para qual veículo.

²⁵⁶ Documentário. *Especial Caetano Veloso, 50 anos*. Rio de Janeiro: TV Manchete, agosto de 1992. Programa de TV.

²⁵⁷ Medley incluído primeiramente na caixa de LPs Palco Corpo & Alma, lançada em 1976, pela Philips, com gravações raras não só de Caetano Veloso, mas de Maria Bethânia, Gilberto Gil, Jorge Ben, Elis Regina, Jair Rodrigues e outros.

E Caetano faz isso, muitas vezes, assumindo o risco de ser pouco compreendido. Essas combinações de canções de gêneros e países diferentes – e aparentemente sem relação de uma com a outra – talvez deva-se, inclusive a memória musical do compositor que favoreça encontrar semelhanças entre elas:

[...] Eu não sou muito bom de arquivo. Meu arquivo é todo emocional, é a memória natural. A memória natural é muito forte, né? É mais forte que a memória do arquivo, né? É uma memória do Brasil e do mundo, porque eu sei canções de outros países. Sei muitas canções americanas, sei muitas canções argentinas, portuguesas e algumas mexicanas” (VELOSO²⁵⁸, 1992).

Caetano resgata essas canções não só ao regravá-las, mas também ao incluir versos inteiros de algumas nas letras que escreve, dando a eles outro contexto. É o caso, por exemplo, de *Genipapo Absoluto* (*Estrangeiro*, PolyGram, 1989), que reaproveita um verso de *Mané Fogueteiro* (Braguinha) e de *Eu Te Amo* (*Doces Bárbaros*, Philips, 1976), na qual Caetano insere um verso de *Boneca de Piche* (Ary Barroso e Luiz Iglésias).

Caetano Veloso, ora buscando o futuro na evolução – quando compõe canções com arranjos e letras que dialogam com o público mais jovem, como *Rocks* ou *Odeio* (Cê, Universal, 2006)–, ora se reinventando ao olhar para a tradição, faz com que quase sempre os vetores apontem para as várias direções na contemporaneidade.

3.3. Caetano e o cinema

A relação de Caetano Veloso com o cinema é tão antiga quanto com a música. Ir às matinês de domingo no Cine Subaé, na infância, era tão comum quanto ouvir rádio. E foi essa paixão pela chamada sétima arte que levou o compositor, na pós-adolescência, a se tornar crítico de cinema. Embora tenha enveredado pelo campo da música, o cinema – de uma forma ou de outra – o acompanhou ao longo da carreira. E isso não se deu apenas na linguagem cinematográfica (ou “câmera-na-mão”, como disse Décio Pignatari) das letras que escreve. Ele já participou como ator de algumas películas importantes da cinematografia brasileira e estrangeira (experimentais e comerciais), dirigiu *O Cinema Falado* (1986) e compõe/grava trilhas sonoras desde 1972, quando foi estreou em *São Bernardo*, de Leon Hirszman.

Esse lado multifacetado de Caetano Veloso no campo do cinema (ator, diretor, autor de trilhas e crítico) talvez justifique as insistentes opiniões do compositor sobre o assunto em muitas das entrevistas que concede à mídia. Talvez justifique, ainda, a presença dele em

²⁵⁸ Ibidem.

eventos como a 38^a edição do Telluride Film Festival²⁵⁹, no Colorado, Estados Unidos, em 2011, quando foi chamado para ser o curador-convidado do evento, dirigindo e selecionando filmes para uma mostra especial. Para não ficar em um só exemplo, o extinto Jornal da Tarde, de São Paulo, e o Espaço Unibanco Nacional promoveram em agosto de 1995, *O Cinema Segundo Caetano Veloso*, que englobou ciclos de debates com a presença do compositor e uma mostra de filmes clássicos europeus e *cult* brasileiros, além de *O cinema Falado*, dirigido por ele (Figura 24).



Figura 24: Anúncio da mostra O cinema Segundo Caetano

Em maio de 2007, a Folha de S. Paulo e o Espaço Unibanco lançaram o projeto semestral *Carta Branca*, no qual uma personalidade é convidada a montar um ciclo de filmes a ser exibido durante uma semana. Na primeira edição do evento, Caetano Veloso foi a personalidade escolhida, selecionando 20 filmes para a mostra e também participando de debates. Tudo isso comprova a estreita relação do compositor com cinema e reforça a opinião de Celso Favaretto, que considera Caetano “um crítico de cinema que o destino transformou em cantor e compositor” (1995²⁶⁰).

A grande paixão do artista, desde a adolescência, são os filmes italianos neorrealistas, principalmente os de Federico Fellini. Na biografia *Eu, Fellini*, a escritora Charlotte Chandler (1995) fala da influência do circo, dos filmes de Hollywood e das Histórias em Quadrinhos norte-americanas na visão de mundo do cineasta. Esta bagagem visual, adquirida na infância e na adolescência em Rimini, cidade onde nasceu, o acompanhou por toda a sua trajetória em

²⁵⁹ De acordo com o fundador do festival, Tom Luddy, a ideia de convidar o músico brasileiro partiu de Peter Sellers, diretor convidado da edição de 1999 e que passou a fazer parte equipe do evento.

²⁶⁰ FAVARETTO, Celso. *Cinema nas palavras de Caetano*: entrevista. [30 de agosto de 1995]. Jornal da Tarde, p. 8A. Matéria não assinada.

Roma. Assim como as madeleines²⁶¹ de Proust, se essas imagens deram vazão às lembranças do cineasta italiano – sem dúvida o grande protagonista dos filmes dele –, a obra de Fellini tem o mesmo efeito sobre Caetano Veloso.

Certo dia, assistindo a um filme de Fellini, em Santo Amaro, um músico de lá comentou que aquela era a nossa vida. No meu livro “Verdade Tropical”, eu me detenho muito sobre esta identificação do cotidiano de Santo Amaro com filmes italianos neorrealistas, e os de Fellini em particular. Eu me lembro de um amigo de Santo Amaro, o Chico Motta, que viveu uma história parecida com a do hipnotizador e dos marinheiros de “Noites de Cabíria”. (VELOSO²⁶², 1999).

Caetano Veloso tinha 15 anos quando assistiu pela primeira vez a um filme de Fellini. Viu-se atropelado pela poesia em *La Strada* (no Brasil, *A Estrada da Vida*), de 1954, a história da ingênua e desajeitada Gelsomina (Giulietta Masina), que é vendida pela mãe ao rude Zampanò (Anthony Quinn), um artista mambembe, de quem sofre todo tipo de humilhação resignadamente.

“ [...] foi um acontecimento para mim. Um impacto incrível. Minha mãe ficou impressionada, porque eu chorei o dia inteiro. Domingo tinha matinê. O filme que ia passar a noite, domingo passava às 10 da manhã. Eu adorava ir, sempre ia domingo às 10 da manhã ver o filme e eu vi *La Strada* às 10 da manhã. E fiquei chapado, fiquei ultra-impressionado. Cheguei em casa estranho, diferente, fui para o quintal, fiquei no fundo do quintal chorando e não quis comer e minha mãe ficou preocupada. O personagem Zampanò, que parece durante o filme inteiro, não olha nunca para o céu e na última imagem do filme, ele olha para o céu, parece que pela primeira vez. E toda vez que eu revejo, acho isso lindo. Parece que *La Strada* é sobre um homem que nunca tinha olhado para o céu e que no final ele tem que olhar para o céu e parece que isso muda a dimensão das coisas para ele”. (VELOSO²⁶³, 1983).

Outro filme do cineasta que marcou Caetano Veloso foi *Noites de Cabíria*, tanto que em 1987, muito tempo depois de ver o filme pela primeira vez, ele compôs *Giulietta Masina*, inspirada no drama da personagem prostituta irremediavelmente romântica que rendeu a ela o prêmio de melhor atriz em Cannes, em 1957. Caetano abre a música recitando uma das falas

²⁶¹ O escritor francês Marcel Proust (1871-1922) atribuiu ao paladar e ao olfato a função de “convocar o passado”. Foram bolinhos em formato de concha, denominados de madeleines, e uma xícara de chá que ativaram as reminiscências de um escritor frustrado. Foi depois de saborear esse singelo lanche que surgiu o romance *Em Busca do Tempo Perdido*, um dos principais clássicos da história da literatura. É no primeiro dos sete volumes da série, *No caminho de Swann*, que Proust revela sua fonte de inspiração. O sabor faz o narrador-protagonista reviver a infância passada na cidade fictícia de Combray. Tudo que ficara escondido pela memória já na fase adulta foi reencontrado e vivenciado. É como se o chá e as madaleines fossem a passagem para encontrar a cidade e os personagens que fizeram parte de sua infância.

²⁶² VELOSO, Caetano. *Balaio metafísico baiano*: entrevista. [20 de setembro de 1999]. O Globo, Segundo Caderno, p. 01. Matéria sobre o lançamento do CD Omaggio a Federico e Giulietta. Entrevista concedida a João Pimentel.

²⁶³ Caetano Veloso. *Bar Academia*. Rio de Janeiro: TV Manchete, 24 de novembro de 1983. Programa de TV.

da personagem (“Que lucha strana”), dita pouco antes de um amante casual, por quem está apaixonada, tentar jogá-la de um penhasco para roubá-la.

A música foi um dos motivos que fez com que, em outubro de 1997, a Fundação Fellini convidasse Caetano Veloso para fazer um show em Rimini, na Itália, em homenagem ao cineasta e a companheira, pela data de aniversário de casamento deles (Figura 25). Caetano montou um *set list* composto por composições de Nino Rota, canções que ecoavam pelos auto-falantes da praça de Santo Amaro na infância dele, outras que costuma ouvir no rádio e do próprio repertório²⁶⁴.

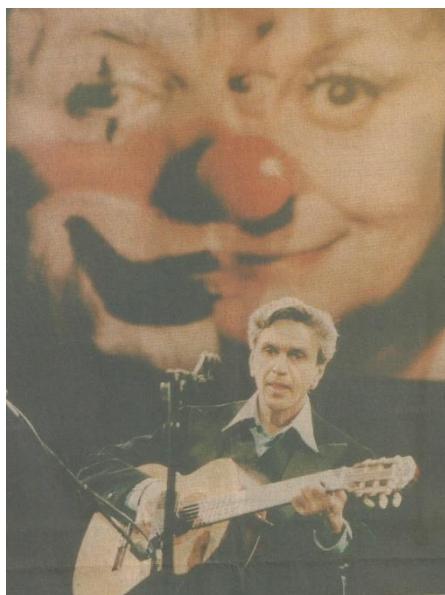


Figura 25: Show de Caetano em homenagem a Fellini e Giulietta, em Rimini
Fonte: Divulgação (reproduzido do Jornal O Globo, 20/09/1999)

Para Caetano Veloso, “Talvez (Fellini) seja o maior diretor da Itália. Mesmo na época que era esteticamente correto achar melhor (Michelangelo) Antonioni, eu heroicamente preferia Fellini” (VELOSO²⁶⁵, 1999). Mas Antonioni também integra a lista de preferidos de Caetano. Tanto é verdade, que, assim como Giulietta Masina, Antonioni já teve uma canção composta para ele. “Eu acho que o Antonioni é divino. Ele tem pelo menos dois filmes que são obras-primas: *L'Aventura* e *Passageiro – Profissão: Repórter*. No Passageiro tem aquele plano-sequência final que a câmera começa na cara do Jack Nicholson, ele deitado na cama, dormindo, e a câmera vai andando então pelo quarto, sai pela janela, vira assim e sai pela janela mesmo” (VELOSO²⁶⁶, 2008).

²⁶⁴ Com o título *Omaggio a Federico e Giulietta*, o show virou disco e foi lançado em 1999.

²⁶⁵ VELOSO, Caetano. *O som felliniano de Caetano*: entrevista. [20 de setembro de 1999]. Jornal do Brasil, Caderno B, capa. Entrevista concedida a Cilene Guedes.

²⁶⁶ Documentário. *Coração Vagabundo*, 2008. Dir. Fernando Grostein Andrade. Filme.

Em 2004, Caetano compôs em italiano a música *Michelangelo Antonioni*, do disco *Noites do Norte* (Universal, 2000). Antonioni conheceu Caetano no Brasil, num jantar na casa do cineasta Cacá Diegues, na década de 1990. Depois ficaram amigos. Quando completou 89 anos, em 2001, o diretor de *A Noite* fez uma festa de aniversário – na verdade, um almoço de gala – na sua residência de verão em Trevi. Na capa do cardápio estava impressa: “Almoço de gala para Caetano Veloso em casa de Michelangelo Antonioni no dia do seu aniversário” (Figura 26). O evento foi notícia tanto na imprensa italiana, ajudando a popularizar a imagem do compositor lá, quanto na brasileira.

Recentemente, fiz uma canção a que dei o título de Michelangelo Antonioni. Não é uma canção ninorotiana²⁶⁷. Está calcada na atmosfera dos filmes de Antonioni. As referências minimalistas do arranjo são homenagem ao minimalismo formal pioneiro desse cineasta. Mas é uma canção que ecoa a música italiana. Muitos esquecem de que Antonioni é italiano. E ele o é muito intensa e profundamente. A introdução dessa canção que fiz sobre/para ele, cantada em falsete, com uns cromatismos melódicos e harmônicos, levam a pensar em Nino Rota. É que aqui, diferentemente do caso de Giulietta Masina, eu não fiz nenhum esforço para afastar-me de Rota: com Antonioni eu já estava suficientemente longe. O compositor italiano Aldo Brizzi me disse que eu cheguei a Antonioni “via Marguta”, que é a rua onde Fellini morou. Essa é a Itália para mim. (VELOSO²⁶⁸, 2002)

Em 2001, Caetano recebeu em Assis, na Itália, o Prêmio Michelangelo Antonioni para as Artes, concedido anualmente pelo cineasta a um artista internacional cujo trabalho ele considere particularmente significativo e premonitório dos futuros caminhos das artes. Talvez a semelhança, guardada as devidas proporções, entre as obras de Antonioni e as de Caetano tenha levado este último a dedicar-lhe uma canção.

Assim como a obra do compositor, a do cineasta italiano espelha a mesma ambiguidade que se nota na recepção que tem do público e da crítica: uns os exaltam como inovadores da linguagem com as quais trabalham – Caetano na música e Antonioni no cinema –, outros as repudiam pelo caráter hermético de muitas delas.

Como várias das músicas de Caetano, os filmes de Antonioni são complexos, tanto esteticamente quanto na temática, exigindo do espectador certa abertura às narrativas em que a lógica da simples causalidade é matizada por exercícios de abstração muitas vezes

²⁶⁷ “Quando eu vi os filmes de Fellini pela primeira vez, não tinha a sensação de estar ouvindo, mas sim de estar lembrando daquelas melodias. O músico de cinema que eu mais gosto é o Nino Rota. Ele fez uma espécie de depuração da música popular” (*Balaio metafísico baiano*. O Globo, Segundo Caderno, capa. 20 de setembro de 1999. Entrevista concedida a João Pimentel).

²⁶⁸ Texto escrito por Caetano Veloso com exclusividade para a revista *Bravo! On Line*, a propósito da celebração dos 90 anos de nascimento do compositor e maestro italiano Nino Rota (1911-1979), autor de trilhas para filmes como *Amarcord*, *Noites de Cabíria*, *A Estrada da Vida* (todos de Federico Fellini), *O Poderoso Chefão* (Francis Ford Copolla) e *Rocco e Seus Irmãos* (Visconti).

impermeáveis a conclusões diretas. Ambos parecem querer trazer à luz os mistérios da existência (“Existirmos: a que será que se destina?”²⁶⁹) que conduzem a vida por trás das ações e escolhas, e que, ao mesmo tempo, são intangíveis.



Figura 26: Almoço de gala oferecido por Antonioni a Caetano

Fonte: Revista IstoÉ, 07/04/2004

Leve-se em conta, ainda, que as obras de ambos são marcadas por fases diferentes, mas a ausência sempre aparece de forma preponderante (“E eu sou só eu, só eu, só eu”²⁷⁰). Concentram suas narrativas no tema do abandono²⁷¹, fazendo com que a realidade retratada seja enigmática. Os filmes de Antonioni e as músicas de Caetano, nesse sentido, podem ser considerados como textos incompletos, apoiados no silêncio, permanecendo abertos à interação com o espectador/ouvinte/leitor, muitas vezes chamado a vivenciar esse vazio e a preenchê-lo com suas próprias incertezas.

Mas se as influências de Fellini e Antonioni não são tão claras na obra de Caetano Veloso para o ouvinte/leitor menos atento, as de Jean-Luc Godard o são. Não é por acaso que o poeta concreto Décio Pignatari, num artigo, disse que a letra de *Alegria, Alegria*, pela forma com as imagens são concebidas, assemelhava-se a um filme de Godard. A relação da canção de Caetano com o cineasta francês é mencionada pelo artifício da câmera na mão, percorrendo espaços com uma “agilidade do ritmo e com a atmosfera poética” (VELOSO, 1997, p. 64), lembrando filmes como *Acossado* (1959) e *Uma Mulher é Uma Mulher* (1961). O eu-lírico de *Alegria, Alegria* segue “caminhando contra o vento/sem lenço, sem documento”, com a urgência pelo presente, como muitos dos personagens de Godard da década de 1960 (ARAÚJO e RIBEIRO NETO, 2014).

Além da tipificação de personagens, deve-se levar em conta, ainda, outros procedimentos, como os trocadilhos (poéticos), a profusão de significantes, de cores, a propaganda, dividindo espaço (Coca-Cola, Esso etc. nas canções de Caetano) com a revisão

²⁶⁹ Verso da canção *Cajuína* (Caetano Veloso).

²⁷⁰ Verso da canção *O Ciúme* (Caetano Veloso).

²⁷¹ Como já registrado na introdução deste trabalho, Caetano Veloso foi objeto de uma tese que trazia como tema a solidão dele atrás das canções.

crítica da arte tradicional. Godard é um cineasta que relativiza a tradicional dicotomia “cinema de arte” versus “cinema hollywoodiano”, colocando lado a lado, como lembra Xavier (1993, p. 48), citações e discussões sobre *rock'n'roll*, Coca-Cola, Karl Marx, Picasso. Um procedimento puramente *pop*, no melhor sentido do termo.

Em *Pierrot le fou* (no Brasil, *O Demônio das Onze Horas*), de 1965, por exemplo, personagens debatem os produtos que preferem, que usam no cotidiano e analisam o *design* de variados produtos, do consumo globalizado, como os automóveis fabricados nos Estados Unidos. O enredo conta a história de um casal de amantes que comete um assassinato e sai viajando sem rumo, “sem lenço, sem documento”. Os personagens não conseguem e nem podem ficar presos a um único lugar, e saem à procura de um destino desconhecido (ARAÚJO e RIBEIRO NETO, 2014).

Com uma narrativa não-linear, metalinguística, exigindo continuamente do repertório do telespectador (citações de pinturas clássicas, cartazes de propaganda, pensamentos de pintores, poetas), sonho e realidade são mesclados. É, no entanto, outro aspecto, não menos importante, que Caetano ressalta sobre o filme:

Quando começa *Pierrot le fou* com duas moças jogando tênis e uma luz interessante, entra uma voz que fala sobre Velázquez. Mais ou menos na mesma altura, Godard deu uma entrevista dizendo: “Eu quero entrar no mundo das letras com a luz de Velázquez”. “Eu quero entrar no mundo das letras com a luz de Velázquez!” Para mim, a combinação daquelas imagens com essa declaração é algo que está além dessas tentativas de legitimação e dessas coisas de que nós acabamos de falar. Você vê realmente que ele sentiu a onda e souber dar uma resposta à altura. O movimento que ele fez dentro dele termina dando uma resposta poética que de fato resolve, ainda que provisoriamente, mas satisfatoriamente, o assunto. (pausa) “Eu quero entrar no mundo das letras com a luz de Velázquez!” O cineasta que fala assim e faz algo que tem a ver com isso em seus filmes e você sente que isso está acontecendo de uma certa forma – é uma beleza. (VELOSO²⁷², 2001)

Outro depoimento de Caetano, quatro anos depois reforça isso: “Quando ele apareceu (Godard), eu estava com a cabeça no *pop*. Na mesma direção dele. Godard é fundador da ideia tropicalista em mim. Ele esta para o cinema como o disco *Sargent Pepper's* para a música *pop*. (VELOSO²⁷³, 2005). Isso talvez explique de onde vem, nas letras das canções tropicalistas de Caetano, a quebra da hierarquia, operando de uma maneira *pop* a justaposição

²⁷² VELOSO, Caetano. “Outras Palavras”: entrevista. [Agosto de 2001]. Revista Cult, Ano V, n. 49, p. 63. Entrevista concedida a Carlos Adriano e Bernardo Vorobow.

²⁷³ VELOSO, Caetano. *Unidos pelos filmes*: entrevista. [26 de setembro de 2005]. Revista Época, Editora Globo, nº 384, p. 105. Entrevista concedida a Cléber Eduardo e Luís Antônio Giron.

da história em quadrinhos com a pintura clássica, cartazes publicitários de marcas comerciais e super-heróis.

Além de Godard, outro cineasta fundamental para o nascimento do tropicalismo foi Glauber Rocha. *Terra em Transe*, dele, realizado em 1967, e a peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, também no mesmo ano, são a base do projeto estético do movimento, segundo o próprio Caetano Veloso. Quanto à *Terra em Transe*, ele diz que

Esse filme (*Terra em Transe*) me impressionou, sobretudo, por conta desse tom que a gente vê nessas cenas. Eu me lembro que o filme me pareceu nitidamente irregular, no entanto ele era tão sugestivo e tão rico de momentos deflagradores que para mim ganhou um valor imediato quando vi logo, por momentos de impacto que ele tinha, dando uma visão e um sentimento do Brasil, afinal de contas nós viemos a utilizar em tudo que veio a ser chamado de tropicalismo. O início do filme, aqueles tambores, aquelas imagens na praia com Clóvis Dornay de fantasia do (Baile) Municipal e umas bandeiras e... Essa coisa me impressionou demais; e foi o germe do tropicalismo (VELOSO²⁷⁴, 1992)

Ao assimilar os ensinamentos que o cinema propunha, Caetano Veloso terminou incorporando, no plano estético, outras formas de arte que vieram dar no tropicalismo: “Só em 1967 eu, influenciado por *Terra em Transe* e por Godard, fui me abrir para Roberto Carlos e, logo depois, para os Beatles – e aí entendi a força histórica de Elvis, de Little Richard, de Chuck Berry. É que, sendo um joãogilbertiano radical, eu não gostava da sub sofisticação que se exigia de minha turma” (VELOSO²⁷⁵, 2007).

Ao contrário das chanchadas que o precederam, o Cinema Novo era, no começo, quase que exclusivamente feito de filmes sem apelo popular e com grandes pretensões intelectuais, políticas e artísticas, mas nos anos 1970, Cacá Diegues, Arnaldo Jabor e Neville de Almeida, além de Bruno Barreto, produziram sucessos de bilheteria sem deixar de manter a respeitabilidade do projeto inicial do movimento. Glauber, tão polêmico no cinema quanto Caetano na música popular, é sempre alvo de elogios do compositor:

O Cinema Novo é o que há de oposto. O Glauber Rocha é um caso oposto, a verdade é essa. Você gosta do filme *Deus e o Diabo na terra do sol*, não porque seja mais bem feito que *Casablanca* ou *Cidadão Kane*, mas porque é um filme cheio de sugestões e com algo que não se vê em outros filmes, com uma grande liberdade em experimentar algumas coisas no cinema do Brasil. É claro que Glauber recebeu elogios, até um muito longo de Scorsese, que, quando foi homenageado pelo *Cahiers du Cinéma*, em um número todo dedicado a ele, escreveu apenas um artigo e era

²⁷⁴ Documentário. *Especial Caetano Veloso, 50 anos*. Rio de Janeiro: TV Manchete, agosto de 1992. Programa de TV.

²⁷⁵ VELOSO, Caetano. *Caetano desce o cacê...*: entrevista. [07 de maio de 2007]. Folha de S. Paulo, Caderno Folheteen, p. 8. Entrevista concedida a Letícia de Castro.

sobre Glauber. Há também um filme de Godard, *O vento do Leste*, no qual Glauber aparece em uma bifurcação de estrada. Bonita a cena, meio alegórica. Então o Glauber mereceu de grandes figuras do cinema internacional o reconhecimento, tal como o João Gilberto recebeu de Miles Davis e de muitos outros. Porém, os aspectos que interessaram aos colegas de João incluíam a excelência técnica, e os aspectos que interessaram aos colegas de Glauber, evidentemente, se resumiam mais ao espírito da coisa do que à capacidade de feitura. (VELOSO²⁷⁶, 2006)

Mesmo dizendo-se fã assumido de cineastas do neorealismo italiano, da *nouvelle vague* francesa e do cinema novo brasileiro, Caetano Veloso se mostra antenado com outras correntes estéticas do cinema mundial. Comenta com desenvoltura, desembaraço e conhecimento qualquer filme a que assista. E sempre trazendo olhar bem pessoal, soando como uma pequena crítica, talvez uma herança dos tempos em que escrevia para *O Archote* e o *Diário de Notícias*, quando pensava coisas como: “E a missão dos críticos não pode ser ensinar-nos o que é cinema, mas induzir-nos a estudá-lo; é espicaçar no espectador inteligente a curiosidade sobre a arte cinematográfica; é levá-lo a procurar ler os compêndios que já foram escritos sobre a cinestética. É orientá-lo” (VELOSO²⁷⁷, 2005, p.253).

Como artista da música – e não como crítico de cinema – Caetano começa a demonstrar essa visão bem particular sobre o que vê, desde a segunda metade da década de 1970, quando, no meio de uma entrevista, comentou *Barry Lyndon* (1975), de Stanley Kubrick, uma obra que, apesar de algumas indicações a prêmios importantes, jamais gozou do mesmo êxito que obtiveram os demais filmes do diretor.

Mas eu achei *Barry Lyndon* uma finíssima obra-prima de ironia. Achei um filme lindo, com um ritmo único, uma profunda reflexão (sem reflexão) sobre a contingência da vida humana. Há uma dimensão metafísica no olhar que acompanha a gratuidade do destino daquele homem, mas ela não é explicitada. Apenas o humor quase amargo da narração falada em contraponto rítmico com as ações que você vê te põe neutro e à distância de tudo aquilo de um modo inquietante porque, ao mesmo tempo que a singularidade de cada momento, de cada formação de nuvem no céu, que densidade de cada um dos planos, os verdes, que mundo palpável e, principalmente, que loucura tanto esmero e tempo e dinheiro pra acompanhar a trajetória de um personagem que não transcende essa contingência da vida humana. Eu gostaria de rever e até de pensar mais e escrever sobre. (VELOSO²⁷⁸, 1977)

Quanto ao Caetano Veloso cineasta, o filme-ensaio dirigido por ele, *O Cinema Falado* (Figura 27) – título que faz uma referência à *Não Tem Tradução*, de Noel Rosa²⁷⁹, mas

²⁷⁶ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso é verbo e adjetivo*: entrevista. [Agosto de 2006]. Revista Cult, Ano 9, n. 105, p. 12. Entrevista concedida a Francisco Bosco e Fernanda Paola.

²⁷⁷ Texto originalmente escrito para o jornal *O Archote*, número 2, de Santo Amaro, e publicado em 30 de outubro de 1960. Incluído posteriormente na coletânea de textos *O Mundo não é Chato*.

²⁷⁸ VELOSO, Caetano. *A fala do bicho*: entrevista. [s/d, 1977]. Jornal de Música, Arca Editora Gráfica, p. 12 . Entrevista concedida a Julio Barroso.

²⁷⁹ “O cinema falado é o grande culpado da transformação/ Dessa gente que sente que um barracão prende mais que o xadrez”.

também é uma brincadeira com a verborragia do próprio Caetano – é uma colagem de cenas variadas, que incluem comentários sobre temas como literatura, filosofia, música, dança e o próprio cinema, ilustrados por imagens poéticas, e foi, segundo ele, todo influenciado por Godard. Para Caetano, no entanto,

Os filmes de Godard são em geral mais narrativos do que *O Cinema falado*. Lembro do Paulo Francis sempre repetindo que não sei que escritora americana (acho que foi Mary McCarthy) tinha dito ser o cinema incapaz de pensamento (Deleuze acha exatamente o contrário). O cinema pode estimular, inibir, expressar, embalar, criar pensamentos. A música e a pintura também podem tudo isso. O cinema é muito capaz de poesia. Pasolini vivia falando num cinema de poesia, mas Godard é um cineasta mais poeta do que Pasolini. Eu próprio, que tenho um desgosto dos enredos, tenderia a fazer um cinema mais próximo da poesia. Os “clips” de poemas no meu filme são um namoro do cinema com a poesia dos poetas. Mas há sequências de Godard, cortes de Eisenstein, cenas de Chaplin, planos de Antonioni, ritmos de Bergman que são densa poesia produzida pela imagem em movimento. (VELOSO²⁸⁰, 2001).

O lançamento do primeiro filme de Caetano também gerou polêmica na imprensa brasileira, pelas vaias que recebeu na estreia, em um festival no Rio de Janeiro, e por ter despertado comentários nada agradáveis de outros cineastas, como Arthur Omar e Suzana Amaral.



Figura 27: Caetano dirigindo uma cena de *O Cinema Falado*
Fonte: Revista Contigo!, foto de Marilza Caneca

O delírio godardiano de Caetano – como foi chamado na época –, que, de alguma forma, remete ao experimental *Uivos para Sade*, realizado pelo filósofo Guy Debord, em 1952, e, na estrutura, ao livro *Três Tristes Tigres* (1967), do escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, um romance que não é romance, composto de monólogos justapostos, mostra-se quase como uma profecia apocalíptica hoje, quando a Globo Filmes reina soberana sobre o cinema nacional. O que ficou de mais candente na produção foi a reflexão de Caetano

²⁸⁰ VELOSO, Caetano. “Outras Palavras”: entrevista. [Agosto de 2001]. Revista Cult, Ano V, n. 49, p. 62. Entrevista concedida a Carlos Adriano e Bernardo Vorobow.

sobre como o cinema e televisão viveriam uma relação que poderia gerar uma mútua dependência, vislumbrando o que se vivencia hoje. A discussão de um casal sobre a aproximação entre TV e cinema que soa profética nestes tempos de Globo Filmes. Mas, na época, as imagens intrigaram, dando margem à provocação:

Num dos diálogos do filme, entre Dedé e Felipe Murray, já se falava que o cinema brasileiro estava assumindo a linguagem da TV. Mas o esforço de Glauber, a experiência de Bressane apontavam para alguma coisa a mais. Estamos vivendo hoje essa contradição: atingimos um alto padrão médio. Isso é uma vitória. Mas isso não é tudo. Ao mesmo tempo que temos ‘Carandiru’, ‘Lisbela’, ‘Cidade de Deus’ no topo do sucesso, temos o Festival de Brasília em que cinco grandes nomes de autores radicais, não comerciais, experimentais, apresentaram o melhor e foram premiados por isso. (VELOSO²⁸¹, 2003)

O Cinema Falado, segundo o cineasta Júlio Bressane, que atua no filme, “causou estranheza porque é um filme mental e a plateia, pré-mental”, é uma divagação sobre a relação entre fazer e consumir filmes e obras de arte em geral traduzida em quatro blocos, cada um referindo-se a uma área artística (literatura, música, cinema e pintura). O roteiro comporta, por exemplo, passagens como um trecho de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, recitado por Hamilton Vaz Pereira e Chico Diaz; e Regina Casé dizendo um texto de Gertrude Stein.

Pelo tom pessoal do filme, por trazer no elenco apenas pessoas do convívio de Caetano Veloso e familiares (o irmão Rodrigo, a mãe e filho Moreno), a Revista Veja, numa resenha da época, trazia como título “Só para tietes” e, fazendo coro aos outros veículos, duvidava do talento do compositor para fazer filmes: “[...] É natural que, como cineasta estreante, Caetano não mostre o mesmo talento que demonstra ao empunhar o violão. Mesmo assim, era de se esperar que o compositor se inteirasse dos rudimentos da arte cinematográfica antes de trocar o violão pela câmera [...]” (SOUZA²⁸², 2006)

Na pré-estreia do filme, no Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro, “parte da plateia viu no filme algo revolucionário e outra parte, entre vaias e assobios, uma exaltação á monotonia na forma de um vanguardismo dos anos 60 requentado e tedioso” (*ibidem*). Segundo Caetano Veloso,

A maior vaia mesmo foi na hora que Dedé fala mal de ‘Paris, Texas’, embora depois fale bem, mas o público não ouviu. Naquela época o Win Wenders era o cineasta da moda. Ora, ‘Paris Texas’ é um dramalhão mexicano. No meio do filme eu disse:

²⁸¹ VELOSO, Caetano. *Caetano falado*: entrevista. [18 de dezembro de 2003]. O Globo, Segundo Caderno, p. 2. Entrevista concedida a Arnaldo Bloch.

²⁸² SOUZA, Okky. *Só para tietes*: matéria. [03 de dezembro de 1986]. Revista Veja, edição 952, p. 163.

‘Guilherme (Araújo), a mãe vai ser puta’. E todo mundo dizendo que é uma obra-prima. Acho bastante ridículo. Sem falar naquele cromado alemão que o Wenders usa em tudo. Tudo é cromado. Laqueado. Que nem a Leni Riefenstahl, que bota aquele laquê alemão no pau dos negros africanos. (VELOSO²⁸³, 2003)

Embora os fãs de Wenders discordem de Caetano, note-se que a crítica que ele faz, mesmo destoando do senso comum, é – assim como as de Paulo Francis, que, por ironia, integra a lista dos maiores desafetos dele – ácida, mas fundamentada. *O Cinema Falado* foi a estreia, mas também a despedida de Caetano Veloso como cineasta, pelo menos por enquanto:

Cinema é tão bacana, pena que seja tão complicado. Fazer música é fácil, você o violão e pronto. Já fazer filmes implica em toda aquela burocracia: levantar fundos, pré-produção... Exige muito tempo e energia. Tenho até um roteiro pronto, que quase saiu do papel um tempo atrás. Mas aí, uns americanos se interessaram em patrocinar e você sabe como eles são chatos com essa coisa de achar que sabem de tudo, que têm a melhor metodologia. Acabei desistindo por ora. (VELOSO²⁸⁴, 2000).

E como Caetano Veloso pensa o cinema nacional atual? Segundo o compositor, o breque que o Cinema Novo deu no que se vinha fazendo no Brasil foi pontual para que o Brasil alcançasse o *status* que tem hoje:

São frutos do esforço do Cinema Novo (o momento atual do cinema brasileiro), em grande parte, né? O Brasil quis fazer antes, mas o Cinema Novo trouxe uma ambição muito mais abrangente e que atrapalhou muito o que vinha se tentando fazer em termos de produção convencional, mas trouxe também uma coisa que não se teria se não tivesse vindo aquilo. E foi muito longe na ambição inventiva e formal, na ambição também de dar conta de um entendimento da realidade brasileira. Então isso é de grande valia e o que a gente está vendo agora é o resultado desses esforços, muitas vezes realizados por alguns dos fundadores do próprio movimento – como é o caso de Cacá Diegues, mas não só também de Walter Lima Júnior. Walter Salles é um garoto que já parte desse chão, onde essas coisas se plantaram. (VELOSO²⁸⁵, 1999).

Quanto à produção atual do cinema brasileiro, mesmo afirmando que não vê filmes com a frequência que deseja, ele arrisca uma lista considerável e, no caso de alguns, justifica próprio gosto:

Vejo menos filmes do que desejo. Gosto de *Filme de Amor* e de *O Casamento de Romeu e Julieta*. Acho *Cidade de Deus* cheio de figuras muito vivas, interpretações brilhantes e grande virtuosismo na direção. Tenho carinho especial por *Bendito*

²⁸³ VELOSO, Caetano. *Caetano falado*: entrevista. [18 de dezembro de 2003]. O Globo, Segundo Caderno, p. 02. Entrevista concedida a Arnaldo Bloch.

²⁸⁴ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*: entrevista. [Outubro de 2000]. Revista DVD Music, ano 1, n. 1, p. 37.

²⁸⁵ VELOSO, Caetano. *Caetano exclusivo*: entrevista. [Abril de 1999]. Internacional Magazine, ano IX, edição 55, p. 3. Entrevista concedida a Marcelo Fróes e Marcos Petrillo.

fruto. Idolatro Houve uma vez dois verões e Saneamento básico. Receberia as piores notícias dos seus lindos lábios me arrebatou. Sempre serei fã de *Superoutro*. Gosto de *Reis e ratos*. O filme recente que mais me impressionou foi *O som ao redor*. Mas devo estar deixando de mencionar alguns filmes importantes para mim porque simplesmente não me vieram à cabeça à medida que eu escrevia aqui.

(VELOSO²⁸⁶, 2014).

O Som ao Redor, de Kleber Mendonça Filho, citado na lista acima, merece algumas considerações. O filme rendeu um artigo de Caetano no Jornal O Globo, no qual ele assinava uma coluna dominical, com o título “Belo é o Recife”²⁸⁷. Sem querer negar as qualidades do filme, é importante salientar que o artigo foi escrito a apenas alguns dias de Caetano Veloso ir ao Recife, a convite da prefeitura, fazer um show na terça-feira de Carnaval, na praça do Marco Zero, centro da cidade. Caetano não economizou adjetivos para *O Som ao Redor*, afirmando que “é um dos melhores filmes brasileiros de sempre. É um dos melhores filmes feitos recentemente no mundo”. E ainda que:

[...] Raramente um diretor encontra com tanta precisão o tom do filme que deve e quer fazer. “O som ao redor” é um desses raros momentos em que tudo acontece de modo adequado sem que a obra seja apenas suficiente: o filme transcende, inspira, ensina e exalta. Ensina aprendendo. Esperando o jeito de dizer surgir dos atores e dos não atores como confirmação da sabedoria na construção dos diálogos. Não há pontes nem Marco Zero, não há sobrados nem maracatu. Mas os prédios feios, as decorações tolas, a fantasmagórica percepção do dia a dia dos recifenses de agora deixa entrever todas as nuances da sociedade pernambucana, de toda a sociedade brasileira mirada daquele ângulo. Todo o horror, mas também toda a beleza se revela a cada lance de montagem, a cada som de máquina ou de voz, a cada escolha de ponto de vista [...] (VELOSO²⁸⁸, 2013).

As influências do cinema na vida e obra de Caetano Veloso claro que vão além do que se procurou registrar aqui e incluem também a performance do artista quando posa para fotos. Um exemplo é uma capa da extinta Bravo!, na qual o compositor aparece arqueando uma das sobrancelhas. A expressão de Caetano é uma alusão ao personagem Sansão do filme hollywoodiano *Sansão e Dalila* (Cecil B. DeMille, 1949), interpretado por Victor Mature (Figura 28).

²⁸⁶ VELOSO, Caetano. *Entrevista Caetano Veloso*: entrevista. [2014]. Revista CineCachoeira, ano IV, nº 7. Entrevista concedida a Entrevista por Guilherme Maia e Guilherme Sarmiento. Disponível em: <http://www3.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2013/05/entrevista-com-caetano-veloso/>. Acesso: 20 jan. 2015.

²⁸⁷ Referência a um verso da música *Festa*, de Gonzaguinha: “Belo é o recife pegando fogo, na pisada do maracatu”.

²⁸⁸ VELOSO, Caetano. *Belo é o Recife*: artigo [27 de janeiro de 2013]. O Globo, Segundo Caderno, p. 2. Coluna Caetano Veloso.

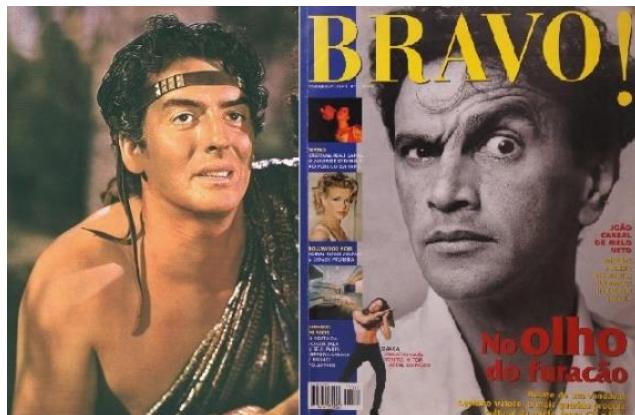


Figura 28: Victor Mature, como Sansão, e Caetano imitando o olhar do personagem

O personagem, em algumas das cenas exagerava ao arquear uma das sobrancelhas, algo que impressionou Caetano quando, na infância, viu o filme. O compositor carioca Lobão chegou a brincar com esse hábito de Caetano na letra de *Para o Mano Caetano*, quando diz “[...] Sobrancelho Victor Mature, delineando barravento/ Eu americano? Não! Baiano!/ Soy lobo por ti Hollywood/ Quem puder me desnature/ Sob o sol de Copacabana [...]”.

Se no que diz respeito à música popular Caetano se mostra receptivo, inclusive aos gêneros considerados periféricos, o compositor, em relação ao cinema, parece seletivo, como mostrado acima. Talvez essa seletividade faça parte da performance midiática do artista, já que, vez por outra, ao folhear revistas como Caras ou IstoÉ Gente, deparar-se com fotos de Caetano em lobbies de cinemas do Rio, esperando para assistir a produções comerciais.

A intenção ao fazer esse recorte na biografia de Caetano Veloso tem a finalidade de mostrar o quanto o cinema e sua estética orientam a sensibilidade dele não só nas letras de canções que escreve, mas também nas tomadas de posições, na forma como articula as ideias, nas capas e títulos dos discos, na performance no palco, espaço em que ele se reinventa a cada show, na eterna busca de surpreender a plateia. E tudo isso tem, de alguma forma, contribuído para a construção da imagem dele como um artista.

3.4. Caetano e a literatura

Quem desconhece a biografia de Caetano Veloso, corre o risco de classificá-lo apenas como um artista que pertence a uma geração de compositores brasileiros que pegou a moda da expressão não escrita, não livresca, não acadêmica. Um artista que se tornou popular para o Brasil no auge da contracultura, época em que as imagens, a TV e a música popular, por exemplo, falavam mais alto do que a cultura dita tradicional. Mas para analisar a performance midiática dele, como artista e intelectual, limitar-se a esses dados é insuficiente.

Para entender a relação do compositor Caetano Veloso com a literatura e de que forma a influência dela recai sobre a vida e a obra do artista, faz-se necessário voltar, mais uma vez, a infância dele. Ao contrário de, por exemplo, seu contemporâneo Chico Buarque, filho de um dos mais importantes sociólogos do país, Sérgio Buarque de Holanda, e, portanto, criado em um ambiente rodeado de livros, Caetano Veloso, na infância, não tinha “livros em casa”. “Eu me lembro, quando era novo, de ter lido uma entrevista de Jean-Luc Godard, esse cineasta que eu adoro, na qual ele dizia que lia um livro e, depois que acabava, jogava pela janela! Nunca cheguei a esse extremo... O que acontecia era que eu não comprava livros, só lia os que eu me caíam na mão” (VELOSO²⁸⁹, 1992).

É na pré-adolescência que um livro que caiu por acaso nas mãos dele vai se transformar na obra fundadora da ideia de modernidade para o compositor. E trata-se de uma obra, no mínimo, curiosa porque também vai influenciar um dos mais importantes escritores da geração *beat*.

Em 1939, nos Estados Unidos, um jovem aspirante a escritor chamado Jean-Louis ganhou de um amigo *O Jovem Audaz no Trapézio Voador*, o primeiro livro de William Saroyan, um filho de imigrantes armênios plantadores de uva no San Joaquin Valley, publicada em 1934. Arrebatado pela liberdade da narrativa e a força daqueles personagens à deriva, principalmente porque se tratava de uma narrativa calcada na coloquialidade das ruas e distante do apego à técnica predominante na literatura do período, o jovem Jean-Louis também daria, em 1957, sua contribuição para revolucionar a prosódia americana, lançando *On the Road*, a essa altura o autor já assinava com o nome com o qual ficaria mundialmente conhecido: Jack Kerouac.

[...] a leitura do William Saroyan me fez intuir o que era o mundo de possibilidades dessa ideia das rupturas do modernismo. Eu era muito garoto, mas aquilo me engajou, eu me engajei com aquilo, eu me tornei torcedor daquela atitude, me tornei um modernista, de imediato, ao ler William Saroyan. (VELOSO²⁹⁰, 2001)

Segundo Caetano, o livro foi um choque porque trazia todas as transgressões da narrativa convencional que ele compreendeu, de imediato, como modernas. Além da narrativa, as personagens que entram no livro (barbeiros, *bookmakers*, prostitutas, vagabundos, desempregados), descritas com um olhar de solidariedade em uma ficção com

²⁸⁹ VELOSO, Caetano. *Caetano, o circuladô de toques*: entrevista. [Maio de 1992]. Revista do CD, n. 14, p. 17. Entrevista concedida a J. Jota Moraes.

²⁹⁰ VELOSO, Caetano. “Outras Palavras”: entrevista. [Agosto de 2001]. Revista Cult, Ano V, n. 49, p. 50. Entrevista concedida a Carlos Adriano e Bernardo Vorobow.

raízes profundas no patético e no sentido ético da mais pura e candente observação do cotidiano, vivem à beira da miséria absoluta e estão sempre à procura de companhia para dividir sentimentos, frustrações, pequenas alegrias e, sobretudo, esperança de sobrevivência. A narrativa andarilha, influenciou, além franco-canadense Jack Kerouac, o ítalo-americano John Fante e o alemão Charles Bukowski. Quanto a Caetano:

Adorei aquilo, queria aquilo, embora conhecesse muitíssimo pouco da literatura convencional, já queria estar engajado na transgressão das convenções da boa literatura. (...) Eu pensava na época claramente: “isso é moderno”. E não porque alguém me tivesse dito, eu pensava assim e me sentia já naquilo (VELOSO²⁹¹, 1996).

E foi o impacto da leitura de *O Jovem Audaz no Trapézio Voador*, que, digamos, preparou Caetano Veloso para compreender a genialidade de João Gilberto.

Com 17 anos, aconteceu um negócio que me deixou à vontade, porque era numa área que dominava o tempo todo, com a qual eu convivia, que era a música popular: eu ouvi João Gilberto. E é incrível, porque era 1959. Neste mesmo ano, ainda morando em São Amaro, eu ouvi João Gilberto e achei tudo aquilo que eu falei sobre o que eu senti com o texto do Willian Saroyan. O João Gilberto bateu como um sol. Era uma ruptura numa área que estava ali à minha mão, sobre a qual eu podia falar sem parecer pedante, sem parecer artificial. Com João Gilberto, eu me via na condição de entender e comentar, porque todo mundo ouvia. Mas a experiência com Willian Saroyan foi seminal para que isso fosse possível. Algo em mim pedia que aquelas coisas viessem daquele jeito, senão eu teria lido Willian Saroyan e não teria acontecido nada comigo (ri). E muito menos a audição de João Gilberto depois, que veio a ser uma coisa que me deu uma espécie de norte, porque João Gilberto foi um encontro com a minha capacidade de acompanhar com toda a minha mente o que estava se passando naquela revolução. (VELOSO²⁹², 2001).

Como já foi dito, na casa de Caetano Veloso não havia livros, mas o pai dele, seu Zezinho, tinha muitos amigos escritores e poetas da época da juventude que frequentavam o sobrado dos Velloso, mas negligenciou o gosto pela literatura por conta do emprego como agente dos Correios, que lhe tomava muito tempo, e também por administrar uma família numerosa. Embora conversasse muito com os filhos e os amigos sobre literatura, principalmente poesia, nunca organizou uma biblioteca em casa. Mas gostava de poemas, e sabia alguns de cor.

Tinha um que ele adorava chamado ,“Lúcia”, que declamava muito bem, com uma voz muito bonita, andando pelo corredor para lá e para cá: “Lúcia chegou, quando do inverno o tredo/ Vento balançava o coqueiral vetusto/ Ainda a recordo pálida de

²⁹¹ Entrevista. *Programa Roda Viva* (Especial de 10 anos). *Caetano Veloso*. São Paulo: TV Cultura, 23 de novembro de 1996. Programa de TV.

²⁹² VELOSO, Caetano. “Outras Palavras”: entrevista. [Agosto de 2001]. Revista Cult, Ano V, n. 49, p. 46. Entrevista concedida a Carlos Adriano e Bernardo Vorobow.

susto, trêmula de medo”²⁹³. Eu achava bonito ele declamando aquilo, com uma voz muito bonita. Os amigos dele da juventude que o visitavam falavam de literatura, tinham livros e comentavam com ele coisas a esse respeito como se tivessem tido uma vida boemia literária na juventude (VELOSO²⁹⁴, 1996)

Dona Canô, a mãe de Caetano, comprava e lia muito “livros de literatura para moças”, mas não os guardava. Até pouco tempo antes de morrer, ainda lia, principalmente “livros de aventuras, policiais, de histórias de *cowboy*”. “Cantar e ler são identificações minhas com minha mãe, mas a atividade intelectual a respeito dessas coisas vem totalmente de meu pai e o norte moral e ético vem todo de meu pai. Eu tenho uma identificação assim muito grande com meu pai. [...] Tudo o mais faz sentido por causa dele” (VELOSO²⁹⁵, 1996).

Na adolescência, Caetano lia Cecília Meirelles, Vinicius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, além de João Cabral de Melo Neto João Guimarães Rosa, que também vão influenciar radicalmente na formação estética do artista; e também Clarice Lispector, não em livro, mas nos textos dela publicados na Revista *Senhor*.

São esses e outros escritores que vieram depois que vão compor o *paideuma*²⁹⁶ – conceito criado por Ezra Pound para definir uma seleção de autores obrigatórios na formação de uma sensibilidade nova e relevante na literatura – de Caetano Veloso. O poeta português Fernando Pessoa é outro exemplo, ainda nos tempos do tropicalismo, rompendo com a ideia de que foi só o modernismo brasileiro que influenciou o movimento. Pessoa está presente sobretudo na obra de Caetano Veloso. Em 1968, em plena efervescência do tropicalismo, Caetano incluiu um poema inteiro do poeta português (*Dom Sebastião*), do livro *Mensagem*, na canção *É Proibido Proibir*²⁹⁷. Referindo-se ao *Mensagem*, ele diz que:

[...] Não me parecia possível que se demonstrasse mais fundo conhecimento do ser da língua portuguesa do que nesses poemas por causa de cada sílaba, cada som, cada sugestão de ideia parece estar ali como uma necessidade da existência mesma da língua portuguesa: como se aqueles poemas fossem fundadores da língua ou sua justificação final. O fato de *Mensagem* ter como tema o mito da volta de Dom Sebastião e da grandiosidade de um adiado destino português, enobrecia, a meus olhos, os interesses daquele grupo de pessoas que cultivavam tais mitos.²⁹⁸

²⁹³ Os versos são de Arthur de Salles (1879-1952), escritor, poeta e tradutor baiano e estão recitados errados. Na verdade, a primeira parte do soneto diz: Lúcia chegou, quando do inverno o tredo/Vento agitava o coqueiral vetusto./Vinha ofegante, e pálida de susto,/E trêmula de medo [...].

²⁹⁴ Entrevista. Programa Roda Viva (Especial de 10 anos). *Caetano Veloso*. São Paulo: TV Cultura, 23 de novembro de 1996. Programa de TV.

²⁹⁵ Entrevista. Programa Roda Viva (Especial de 10 anos). *Caetano Veloso*. São Paulo: TV Cultura, 23 de novembro de 1996. Programa de TV.

²⁹⁶ Em grego, “paideuma” quer dizer ensino, aprendizagem, aquele que se educou. Na terminologia dos poetas concretos, tomada diretamente da proposta poundiana, significa aqueles poetas com os quais se pode aprender.

²⁹⁷ Canção inspirada nas pichações dos estudantes franceses durante o maio de 68.

²⁹⁸ Depoimento de Caetano Veloso incluído no livro *Museu Aberto do Descobrimento: o Brasil renasce onde nasce*. São Paulo: Fundação Quadrilátero do Descobrimento, 1994.

No que diz respeito ao, digamos, ‘contato’ entre o compositor baiano e o poeta português, outro exemplo não pode ser esquecido: uma nota solta, não assinada, publicada na primeira edição da *Obra Poética de Fernando Pessoa*, intitulada *Palavras de Pórtico*, serviu de inspiração para Caetano Veloso compor o fado *Os Argonautas* (Caetano Veloso, Philips, 1969), uma das últimas canções do compositor baiano antes de seguir para o exílio de dois anos e meio em Londres. Ainda quanto ao *Mensagem*, Caetano revela:

Curioso, às vezes você pode, fisicamente, ler um livro de poesia muito denso em quinze minutos. Se a pessoa disser assim: “vou ler *Mensagem*, de Fernando Pessoa” todo, como quem lê assim um romance. Os poemas são pequenos, não são muitos, o livro é pequeno. Então, você lê aquilo rápido, mas é difícil que tenha realmente lido aquele livro, porque ali cada palavra e cada relação formal entre elas e de sentido também... São tantos romances que se passam às vezes entre duas palavras só (VELOSO²⁹⁹, 1992).

É também nos tempos do tropicalismo que Caetano Veloso vai travar um contato mais próximo, por recomendação do poeta concreto Augusto de Campos, com o *paideuma* do grupo Noigandres³⁰⁰: João Cabral de Melo Neto, João Guimarães Rosa, Oswald de Andrade. A radicalidade dos poetas de Noigandres, nesse período, estava também não só na seleção dos autores – a maioria de língua inglesa quando no meio acadêmico brasileiro predominava a cultura francesa – mas em autores que estavam longe de ser canônicos, como Stéphane Mallarmé, o primeiro a pensar o poema sobre a página como uma constelação e a usar o branco do papel como elemento estruturador; James Joyce, do qual elegem não o já famoso *Ulisses*, mas *Finnegans Wake*. Vale salientar ainda a atenção sobre Ezra Pound, que nessa época estava internado em um hospital como louco e era acusado de ter traído a pátria. Ao comparar os dois mais famosos livros de Joyce, Caetano diz que:

[...] O *Finnegans wake* nunca é chato, porque nunca dá a impressão de que você precisa realmente ler tudo (ri). Você lê qualquer pedacinho, é um relâmpago de beleza, de luz literária. *Ulisses* é bonito, mas como é narrativo... É muito estranho que apareça essa contradição. Curiosamente, eu me ressinto, me agasta que o Joyce não seja ficcionista. É curioso, eu acho que ele é escritor, mas não é ficcionista. E eu justamente não gostava que os escritores fossem ficcionistas, mas quando eu

²⁹⁹ Documentário. *Especial Caetano Veloso, 50 anos*. Rio de Janeiro: TV Manchete, agosto de 1992. Programa de TV.

³⁰⁰ O nome Noigandres, que batiza o grupo, foi retirado do *Canto XX* de Ezra Pound, que por sua vez recolheu do trovador Arnaut Daniel. De acordo com Lúcia Santaella, os poetas do grupo teriam de esperar a década de 70 para conhecer o sentido exato da expressão. “Hugh Kenner (*The Pound, Faber & Faber*, Londres, 1971) desvelaria o mistério: que Emil Lévi, depois de seis meses de trabalho, havia conseguido reconstituir o termo: *d'enoi gandres*. *Enoi* seria a forma cognata do francês moderno *ennui* (tédio). E *gandres* derivaria do verbo *gandir* (proteger). Assim, além do sabor de palavra montagem, *noigandres* significa algo que “protege do tédio”.

encontro um que de fato não é... Porque o Guimarães Rosa é um grande poeta, mas é um ficcionista, mas Joyce não é. Ele nunca escreveu nada que não fosse sobre ele mesmo em Dublin, é o tempo todo aquilo. Ele não imaginava alguém que fez isso ou aquilo, ele simplesmente só sabia aquele negocinho da vida dele em Dublin. Naturalmente, ele vê que, dali, ele vai mexer com toda a literatura do mundo, vai botar os professores para estudar, ele que enchia a cara... Eu adoro aquela biografia dele, dá uma visão muito diferente do que a gente pensava, um sujeito desbundado, bêbado, muito desorganizado, com a vida familiar desorganizadaíssima, vai ficando cego, mas muito quente sexualmente, com uma mulher ignorante, e um pouco depravado, e um pouco perverso. Mas muito sexo e muito álcool. (VELOSO³⁰¹, 2001)

Note-se que a comparação que Caetano faz das duas obras de Joyce é não só a partir das impressões que ambas causam nele. Ele vai buscar Guimarães Rosa – o nosso Joyce, guardada as devidas proporções –, para se fazer compreender e ainda leva em conta dados biográficos do autor, inclusive curiosos, para embasar essas impressões.

As leituras de Joyce, com sua técnica de palimpsesto, de narração simultânea através de associações sonoras, traduzidas por Haroldo de Campos, vão marcar as letras das canções de Caetano Veloso, e uma em que isso aparece de forma mais explícita é *Outras Palavras*, faixa do disco homônimo, de 1981 (Polygram), fruto de antigas leituras das traduções paulistas de *Finnegans wake* e também de *Jaguardarte*³⁰², poema de Lewis Carroll, também traduzido por Campos, mas também de conversas dele com o poeta paulista (PERRONE, 1989/90, p. 63).

A ligação de Caetano Veloso com os poetas concretos, que nasceu pouco antes do tropicalismo, e de quem Caetano já musicou poemas, nunca foi vista com bons olhos por outros artistas da chamada MPB ou da área de literatura – em 2008, por exemplo, essa ligação vai gerar atritos entre o compositor e o poeta Alexei Bueno, que será mostrada no próximo capítulo. Mas bem antes da polêmica com Bueno, Caetano já usava a mídia para neutralizar os ataques: “Muita gente tem problemas de relacionamento com a Poesia Concreta. Eu pessoalmente não tenho, porque tive a sorte de ter um encontro amistoso com eles, e fui conhecendo o trabalho depois – dificilmente eu terei uma tendência desfavorável” (VELOSO³⁰³, 1991).

E ele está sempre compartilhando isso com a audiência dos veículos para os quais concede entrevistas. “Tudo que eu faço é como se fosse com vontade que seja partilhado. Não

³⁰¹ VELOSO, Caetano. “*Outras Palavras*”: entrevista. [Agosto de 2001]. Revista Cult, Ano V, n. 49, p. 50. Entrevista concedida a Carlos Adriano e Bernardo Vorobow.

³⁰² A primeira estrofe do poema *Jaguardarte*, de Carroll, foi musicado por Arrigo Barnabé e gravado por Tetê Espíndola (*Pássaro na Garganta*, Som da Gente, 1982).

³⁰³ VELOSO, Caetano. *Caetano volta a circulá*: entrevista. [17 de novembro de 1991]. Folha de S. Paulo, Revista d’, nº 84, p. 13. Entrevista concedida a Maria Ercília.

tenho vontade de descobrir nada que não possa ser compartilhado com os outros, e não tenho vontade nenhuma de ser cético com relação a isso. A impressão que eu tenho é que todo mundo pode entender tudo” (VELOSO³⁰⁴, 1992).

Embora estudado nas escolas e na academia como poeta e seja visto assim pelos próprios amigos poetas, contemporâneos ou não dele, Caetano não parece preocupado com isso. Para ele, a música popular sempre será uma arte menor, mas isso não era considerado algo ruim para ele, pelo menos até meados da década de 1980. “Eu trabalho com o banal, já a poesia tem uma tradição nobre. O que eu faço é algo assim como cinema, uma arte puta, para ser vendida. Uma arte de área industrial, que nem o cinema. Banal, algo que foi inventado para você se divertir; que, no princípio, ninguém leva a sério, que é uma brincadeira” (VELOSO³⁰⁵, 1985).

Assim como o compositor e linguista Luiz Tatit, que há anos cria modelos de análise semiótica para estudar o cantor popular, Caetano considera que canção não é música nem literatura, é o resultado das relações entre letra e melodia. E esta última é importante porque reforça o conteúdo da outra e ambas produzem um sentido homogêneo. Se no depoimento de Caetano Veloso ele demonstra falta de ambição em ser reconhecido como poeta, por outro lado transparece uma vontade velada de ser reconhecido como um artista pop, embora não chegue a utilizar o termo. Principalmente quando, bem no estilo Warhol, ele chama a música popular e o cinema de artes putas, exaltando mercantilização e a banalização da própria obra.

Com isso, o compositor se distancia, por exemplo, de uma tradição da crítica da estética da mercadoria (HAUG, 1997), que aponta a tal estética da mercadoria como um modo nocivo de experienciar os objetos que estariam excessivamente codificados pelas relações mercantis (SOARES, 2013). Como escreveu Jabor, “Caetano vai além do consumo, nunca recusando-o; vai além do massificado, nunca desdenhando-o; vai além do erro, sempre cortejando-o” [...] (1992³⁰⁶).

Sete anos depois da entrevista acima, o compositor, mesmo reconhecendo a qualidade poética das letras de canções que escreve, continuava a ver a poesia como algo bem distante da música popular. “Eu nunca me aproximei de maneira bastante ambiciosa da poesia. A

³⁰⁴ Documentário. *Especial Caetano Veloso, 50 anos*. Rio de Janeiro: TV Manchete, agosto de 1992. Programa de TV.

³⁰⁵ In: FONSECA, 1993. Depoimento concedido originalmente ao Jornal Correio Brasiliense, em 15 de julho de 1985. Entrevista concedida a Iriam Rocha Lima.

³⁰⁶ JABOR, Arnaldo. *Caetano sugere nova ordem para a MPB*: artigo. [04 de abril de 1992]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 5.

poesia é uma coisa que acena com uma grandeza que não sei se eu tive o impulso ou a coragem de encarar assim” (VELOSO³⁰⁷, 1992).

Ignorando ou não essas questões, o fato é que, em fevereiro de 1998, ele recebeu o título de Doutor Honoris Causa, da Universidade Federal da Bahia (UFBa), honraria máxima do meio acadêmico, já concedida pela instituição a não-acadêmicos como o compositor Dorival Caymmi, o cineasta Glauber Rocha, o escritor Jorge Amado e o capoeirista Mestre Bimba. Ao receber o título, em cima de um trio elétrico³⁰⁸, no Farol da Barra, fantasiado de Baco, o deus do vinho, Caetano brincou com a plateia de mais de cinco mil pessoas que assistia ao evento: “Eu agora sou doutor e vocês vão ter de me respeitar”, disse Caetano ao público presente, em tom de brincadeira (VELOSO³⁰⁹, 1998).

Um aspecto importante na obra de Caetano Veloso é como ele leva para as letras que escreve questões da área da literatura que o impressionam, e essas músicas acabam servindo para que ele amplie essas discussões nas entrevistas que concede à mídia. Em 2000, por exemplo, musicou um fragmento do livro *Minha Formação*, do abolicionista pernambucano Joaquim Nabuco, ao qual deu o título de *Noites do Norte* e com isso debateu história e escravidão.

De acordo com o compositor e linguista Luiz Tatit, não se encontra fora do Brasil cancionistas com a capacidade de reflexão de Caetano, de Chico e de Gil. “Nem John Lennon e Bob Dylan, que se preocupavam com a letra, conseguem uma análise da realidade como esses autores brasileiros conhecidos mundialmente. Mas sabemos de outros músicos que, sem essa capacidade reflexiva, fazem canções excelentes, como Jorge Ben Jor, um dos maiores compositores da história” (VELOSO³¹⁰, 2009).

Mas o que levou o compositor a musicar uma passagem, em prosa, de um livro escrito um século antes? Caetano Veloso ficou “deslumbrado” não só com a “beleza do texto”, mas também com as confissões feitas pelo abolicionista, que ele considerou “atualizadíssimas”:

Tenho sentimentos ambíguos semelhantes aos que encontrei em Joaquim Nabuco com relação à escravidão. Talvez o desrespeito às leis de trânsito venha de muita coisa que a escravidão nos deixou. O sujeito que, por possuir um automóvel, se julga no direito de fazer o que quer que seja – e fura o sinal vermelho – se acostumou a uma sociedade de senhores e escravos, não a uma sociedade de cidadãos que devem

³⁰⁷ Documentário. *Especial Caetano Veloso, 50 anos*. Rio de Janeiro: TV Manchete, agosto de 1992. Programa de TV.

³⁰⁸ Caetano Veloso foi a primeira personalidade a receber o título fora da reitoria da UFBa.

³⁰⁹ VELOSO, Caetano. ‘Doutor’ Caetano recebe título sobre trio elétrico: entrevista. [20 de fevereiro de 1998]. Folha de S. Paulo, Cotidiano, p. 02. Entrevista concedida a Fabio Schiavartche.

³¹⁰ TATIT, Luiz. Veja essa canção: entrevista. [15 de fevereiro de 2009]. O Estado de S. Paulo, Caderno 2, pp. D1-D2. Entrevista concedida a Francisco Quinteiro Pires.

se respeitar em pé de igualdade. A repressão se mostra tímida diante do proprietário do automóvel, mas se mostra violenta diante dos despossuídos. Isso é parte da formação do Brasil – uma vergonha, uma coisa tétrica; mas, algo em tudo isso é precioso, é bonito, leva a essa sensualidade do modo de ser do brasileiro na rua e essa doçura no trato, um série de coisas bonitas que o Brasil não deve perder. (VELOSO³¹¹, 2001)

Se Joaquim Nabuco aparece explicitamente no trabalho de Caetano, outros autores não menos importantes também se fazem presentes, só que de formas distintas: uns como inspiração para letras inteiras, como Guimarães Rosa, em *A Terceira Margem do Rio*³¹² e Clarice Lispector em *Nome da Cidade, Da Gema e A Hora da Estrela de Cinema*. Alguns aparecem em versos que se misturam aos do compositor, como Stendhal (*Lindeza*), George Orwell e Dostoiévski (*Como dois e dois*).

E outros, ainda, tem seus poemas ou fragmentos – ou traduções deles – musicados, como Souzândrade (*Gilberto Misterioso*), Oswald de Andrade (*Escapulário*), Ferreira Gullar (*Onde Andarás*), Gregório de Matos (*Triste Bahia*), Antônio Cícero (Quase) e Waly Salomão (*Mel, Talismã, Alteza* etc.), Augusto de Campos (*Pulsar e Dias-Dias-Dias*) e Haroldo de Campos (*Circuladô de Fulô*), que considerou a música para o fragmento do poema dele “particularmente admirável”:

[...] Devo destacar que o trabalho que ele fez, ao musicar o fragmento ‘Circulador de Fulô’, de minhas ‘Galáxias’ (poemas), é particularmente admirável por retratar com fidelidade seu conteúdo. Caetano ouviu-me ler esse texto apenas uma vez – recordo-me que foi em 1969 –, quando tive oportunidade de visitá-lo no seu exílio londrino. [...] Ele soube restituir-me com extrema sensibilidade – uma característica dele – o clima do meu poema que é, todo ele, voltado à celebração da inventividade dos cantadores nordestinos no plano da linguagem e do som, na grande tradição oral dos trovadores medievais (CAMPOS³¹³, 1992).

A “fidelidade do conteúdo” que Haroldo registra no depoimento não ficou só no plano da melodia. No palco, a performance de Caetano é a de um típico cantador nordestino cego – aquele tipo sempre encontrado nas feiras das cidades do interior. A certa altura da música, o cantor esconde a íris, destacando a esclerótica e canta olhando para cima (Figura 28). Ao final, “encarna” um trovador medieval, ao sentar-se segurando o violão da mesma forma que o músico daquela época segurava o alaúde. A iluminação remete, ainda, às pinturas de Caravaggio (Figura 30).

³¹¹ VELOSO, Caetano. *Caetano Joaquim Veloso Nabuco*: entrevista. [Janeiro de 2001]. Revista Continente Multicultural, ano 1, número 1, p. 20. Entrevista concedida a Geneton de Moraes Neto.

³¹² Música de Milton Nascimento e letra de Caetano Veloso.

³¹³ CAMPOS, Haroldo. “Extrema sensibilidade”: depoimento. [Maio de 1992]. Revista do CD, ano 2, n. 14, p. 18. Box da matéria *Caetano, circulador de toques*, sobre o lançamento do disco *Circuladô*.



Figura 29: Performance em *Circuladô de Fulô*: cantor de feira cego e trovador medieval (Fonte: Especial Caetano Veloso, 50 Anos – TV Manchete)

Quanto à inspiração para mesclar às letras que escreve ideias ou frases de poetas ou escritores, Caetano Veloso, em um depoimento para o autor deste trabalho, pelo blog Obra em Progresso³¹⁴, falou sobre a “presença” de Stendhal na letra de *Lindeza* e Dostoiévski e Orwell em *Como Dois e Dois*, esta última composta para Roberto Carlos:

Carlos André, eu botei “promessa de felicidade” em “Lindeza” porque adoro a frase de Stendhal. Li “Noites brancas” anos antes de escrever “Como dois e dois”, mas só vim a ler as “Notas do subsolo” bem depois. O “2+2=5” da minha música veio de George Orwell (mas, sinceramente, adorei quando li em Dostoiévski, pois nele a soma tem um sentido mais perto do que eu intuo na letra da minha música - embora ela fosse também de protesto contra a ditadura: Roberto me pediu uma canção e eu quis ouvir uma frase de protesto na voz dele).

O deslumbramento de Caetano Veloso diante da escrita de Dostoiévski é traduzido também em depoimentos como: “*Memórias do subsolo* faz sentido; mas é fogo, porque são os argumentos anti-iluministas mais forte que há – são os argumentos do escritor russo. E que figura espetacular! E que textos, que loucura, não tem uma letra morta ali (VELOSO, 2001³¹⁵). O livro de Dostoiévski, narrado na primeira pessoa, trata das lembranças de um trabalhador russo civil, de 40 anos, aposentado, que mora sozinho no subsolo de um edifício. No decorrer do livro, ele se apresenta bastante ácido, raivoso, petulante, amargo. O personagem mostra-se deprimido, desencantado, depressivo, com baixa autoestima, embora, peculiarmente, não pareça. É teimoso, e (finge) não se importar com os sentimentos alheios. A certa altura o narrador diz:

³¹⁴ Blog de Caetano Veloso que estreou em junho de 2008 e ficou no ar até abril do ano seguinte. Além de vídeos feitos durante uma série de oito concertos semanais do compositor no Rio de Janeiro, a proposta era também apresentar as músicas que estavam sendo compostas para o próximo disco – que seria batizado de *Zii e Zie*, lançado em 2009. Caetano postava também, semanalmente, comments, escrevendo sobre temas que iam de sociolinguística a Noel Rosa, passando por Edith do Prato e Fidel Castro. Também comentava filmes e a qualidade artística das trilhas sonoras.

³¹⁵ VELOSO, Caetano. “Outras Palavras”: entrevista. [Agosto de 2001]. Revista Cult, Ano V, n. 49, pp. 59-60. Entrevista concedida a Carlos Adriano e Bernardo Vorobow.

Mas seja como for, “duas vezes dois quatro” é uma coisa bem insuportável. “Duas vezes dois quatro”, na minha opinião, respira imprudência. “Duas vez dois quatro” nos desfigura insolentemente. De mãos nos quadris, ele se nos atravessa no caminho e nos cospe na cara. Admito que “duas vezes dois quatro” seja uma coisa excelente, mas se é preciso louvar tudo, eu vos direi que “duas vezes dois cinco” é também às vezes uma coisinha muito encantadora (DOSTOIÉVSKI, 1985).

Quanto a Standhal, em seu livro *Do Amor*, ele escreve: “Se chegarmos assim a preferir e amar a felicidade, é que nesse caso a felicidade é beleza”. No final da frase há uma indicação para uma nota de rodapé, que diz: “A beleza não é senão a PROMESSA DA FELICIDADE. A felicidade de um grego era diferente da felicidade de um francês de 1822. Vide os olhos de Vênus de Médicis e comparai-os com os da Madalena de Pordenone (em Somaria)”. Caetano “surrupiou” a expressão de Stendhal nos versos “[...] Promessa de felicidade, festa da vontade, límpido farol/ novo sol o sol [...]. “Mas é claro que a beleza é importante. É a harmonia das formas oferecida aos seus olhos. Por isso, que eu fiz aquela música *Lindeza*” (VELOSO³¹⁶, 1992).

O gosto pela filosofia, herdado da época em que era estudante universitário, o acompanha desde sempre. Sartre, que exerce uma influência clara na obra e no comportamento do compositor, vez ou outra aparece nas entrevistas dele:

Como leitura, a filosofia me interessa mais do que a psicanálise. Leitura de psicanálise, eu acho que é melhor ler Freud, porque escreve bem e claro. É um sujeito muito importante e interessante. Às vezes parece um reducionismo... Mas os filósofos... Alguns dão muito prazer literário, outro não tanto. Sartre é uma experiência do fim da minha adolescência, dos meus 18, 19 anos, e eu achava aquilo uma coisa maravilhosa. Depois eu li *O ser e o nada*, que é um livro lindíssimamente bem escrito, como prosa reflexiva, é de uma beleza estupenda. Dá prazer de ler. Até mais do que seus livros de ficção, onde ele possivelmente gostaria de estar fazendo mais literatura. E que não é má literatura, mas a literatura e *O ser e o nada* é mais bonita. (VELOSO³¹⁷, 2001)

Nietzsche, o filósofo que mudou a visão da humanidade sobre filosofia, ao desafiar o pensamento do seu tempo, criticando todos os domínios importantes da civilização ocidental (éticos, científicos, políticos e religiosos), também está entre os preferidos de Caetano Veloso. O compositor demonstra interesse pelos conceitos e figuras do pensamento do filósofo (como a vontade do poder, o eterno retorno, a morte de Deus, o super-homem).

³¹⁶ Documentário. *Especial Caetano Veloso, 50 anos*. Rio de Janeiro: TV Manchete, agosto de 1992. Programa de TV.

³¹⁷ VELOSO, Caetano. “Outras Palavras”: entrevista. [Agosto de 2001]. Revista Cult, Ano V, n. 49, p. 57. Entrevista concedida a Carlos Adriano e Bernardo Vorobow.

O primeiro livro de Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia* (1872), não foi a primeira obra do autor que Caetano leu, mas foi a que o fez começar a se interessar pelo filósofo que considerava Sócrates um “sedutor”, por ter conseguido que o mundo abstrato do pensamento tivesse adeptos na juventude. Segundo Nietzsche, a tragédia grega, depois de ter chegado à perfeição pela “embriaguez e a forma”, começou a declinar quando foi invadida pelo racionalismo “decadente” de Sócrates. É em *O Nascimento da Tragédia* que Caetano vai encontrar ideias que “confirmam coisas” que ele já defendia:

[...] E depois li *O nascimento da tragédia* e aí me apaixonei, porque é um livro lindo, que dá aquela ideia do dionisíaco e do apolíneo. Ele põe como equilíbrio, mas o livro termina tendo para nós aquela valorização do dionisíaco, de certa forma. É uma virada de muitas coisas, que, para mim, confirmavam coisas que eu já defendia no tropicalismo, uma ideia da afirmação, do horror ao ressentimento. (VELOSO³¹⁸, 2001)

É comum em letras de Caetano a ideia de Apolo/Dioniso. *Batmakumba*, do cantor e compositor tropicalista, composta em parceria com Gilberto Gil, é um exemplo. Na letra, ao confrontar Batman e Obá, que além de figuras antagônicas são de sexos opostos, remete-se o ouvinte/leitor às teorias de Nietzsche, que fala de Apolo e Dionísio, como forças corporais e estéticas, que trazem à cena da contemporaneidade a tensão tradição/tradução. Em *O Nascimento da Tragédia*, o pensador alemão aponta a fúria dionisíaca como força contraprodutora à serenidade de Apolo na cultura helênica.

Segundo Diniz (2003, p. 132), Nietzsche propõe um estado de “embriaguês, potência emocional que destrói os limites do infinito e do individualismo, característico da condição dionisíaca, representava o jogo da natureza com o homem. O autor lembra que Nietzsche centrava o seu interesse na constatação de que a tragédia, índice máximo da cultura helênica, teria nascido no espírito da música, paradigmado pela fome de Dioniso e pela luz de Apolo, que dá o elemento plástico estrutural.

A conclusão do pensador alemão é de que não haveria “aniquilamento” se não houvesse a tensão entre as duas forças (a dionisíaca e a apolínea). “[...] Se o caos de Dionísio provoca o desencadeamento da fúria do som com/contra o silêncio, physis que arrebata e aniquila a ordem apaziguadora do equilíbrio, a serenidade apolínea arquiteta, sob a moldura dos sons, o seu princípio ordenador e dominador dos ruídos da natureza” (Ibidem). Não faz sentido aqui voltar a falar sobre a relação de Caetano e a religião, já que esse tema foi

³¹⁸ Ibidem, pp. 57-58.

discutido no primeiro capítulo, mas um depoimento do compositor, sobre essa questão, é imprescindível para se compreender como ele assimila no plano pessoal as leituras que faz.

[...] eu me lembro de Deleuze falando sobre Nietzsche: “O politeísmo, que é o único ateísmo real, o ateísmo verdadeiro, que é o verdadeiro ateísmo”, uma coisa assim. Eu estava interessado no candomblé por causa dessas coisas todas, então me aproximei. Mas eu sinceramente não tenho vínculo pessoal com nenhuma religião organizada. Eu não deixei de ter vínculos com a religião católica por causa da minha família, as festas da minha mãe e das pessoas da minha família são todas ligadas aos rituais católicos e eu participo como membro daquela sociedade, mas não quer dizer que eu pessoalmente me sinta católico, ligado à igreja católica, achando que devo obedecer ao papa ou aos princípios, aos dogmas. Então, não posso dizer que sou católico nem que sou ligado a alguma religião, mas tenho muitas superstições que não são organizadas. Eu tendo a ser místico, um pouco. (VELOSO³¹⁹, 2001)

Mas as leituras de Gilles Deleuze por Caetano não param por aí. Ele se mostra um profundo convededor da obra do filósofo francês.

Deleuze é muito simpático. Li, com muito interesse, o primeiro livro dele sobre cinema. Adoro logo aquelas respostas a Bergson, em defesa do cinema: é o momento mais filosófico do livro. Mas me impressiona a vasta erudição cinematográfica que ele exibe. Adoro a observação sobre *Sansão e Dalila*. A ideia de que o cinema francês do passado era impressionista (com os cinzas predominando no preto-e-branco) assim como o alemão (de altos contrastes) era expressionista traduz uma visão que a gente já tinha vagamente e já considerava vagamente simplista. Não sei o que seria “a filosofia de Deleuze”. Li um livro de Roberto Machado em que ele tenta sistematizar um pouco o pensamento belo, generoso e escorregadio de Deleuze. Li o *O anti-Édipo* com certa irritação. O(s) livro(s) sobre Nietzsche é (são) espetacular(es). *Proust e Os signos* também é deslumbrantemente rico. *O que é a filosofia?* me excitou e me fez rir: tem muitas tiradas fascinantes e a ideia do filósofo-surfista assenta muito bem nele. Ela não estabelece de antemão que sentido os termos terão ao longo do texto. Dizer que a filosofia é criação de conceitos, dando à palavra “criação” a aura que a cerca quando falamos de arte, é bonito, mas é pouco mais do que isso. E as observações sobre a ciência soam um tanto absurdas. (VELOSO³²⁰, 2001)

Apesar dos comentários bem pessoais sobre Deleuze, Caetano comete pelo menos dois deslizes em seu depoimento: apenas uma das três obras citadas (*Proust e os Signos*) foi escrita por Deleuze, sozinho. As outras duas (*O Anti-Édipo* e *O que é a Filosofia?*) foram concebidas em parceria com Félix Guattari. O livro de Roberto Machado a que Caetano se

³¹⁹ VELOSO, Caetano. “Outras Palavras”: entrevista. [Agosto de 2001]. Revista Cult, Ano V, n. 49, p. 61. Entrevista concedida a Carlos Adriano e Bernardo Borobow.

³²⁰ VELOSO, Caetano. “Outras Palavras”: entrevista. [Agosto de 2001]. Revista Cult, Ano V, n. 49, p. 58. Entrevista concedida a Carlos Adriano e Bernardo Borobow.

refere é *Deleuze e a Filosofia*, lançado em 1990³²¹, no qual o autor levanta algumas hipóteses sobre o pensamento do filósofo francês.

Duas dessas hipóteses são as de que ao estudar a filosofia ou os saberes não-filosóficos, Deleuze procura elaborar o conceito de pensamento diferencial e fazer a crítica do pensamento representativo, aquele que subordina a diferença à identidade; e de que, embora para Deleuze todos os saberes estejam no mesmo nível do ponto de vista da criação de pensamento, é sobretudo por intermédio de uma repetição diferencial de alguns filósofos por ele privilegiados, principalmente Espinosa, Nietzsche, Bergson, que sua filosofia se constitui como um pensamento da diferença. Pelo depoimento de Caetano, ao menos duas coisas devem ter levado ele a descobrir Deleuze/Guattari: o gosto pelo cinema e a admiração pelo pensamento de Nietzsche.

No início deste tópico sobre a relação de Caetano com a literatura se retomou a infância do compositor para mostrar a ausência de livros nessa fase da vida dele, mas como se dá a relação dele com os livros depois disso? Já adulto, aos poucos, Caetano parece ter desejado suprir essa falta:

[...] Cresci dentro de uma casa em que não havia biblioteca. Depois saí para São Paulo, depois já foi o negócio do tropicalismo, depois fui para Londres exilado... Então, não planejei, fiquei com uma relação com os livros muito precária do ponto de vista do método e da organização. Agora já faz alguns anos que compro livros, tenho aquela coragem de ir à livraria, falar com o cara que vende, procurar o livro que quero, que eu tinha escolhido de antemão. Assim, venho fazendo, entre os 45 e os 50 anos, aquilo que deveria ter feito aos 18 ou aos 19. (VELOSO³²², 1992)

Em literatura, o gosto de Caetano, pelo menos enquanto sujeito midiático, aparentemente é mais seletivo do que na música popular. Note-se que só os cânones são mencionados. Embora admirador de figuras da literatura marginal, como escritor José Agrippino de Paula (1937-2007), que inclusive é considerado por Caetano um dos influenciadores do tropicalismo, e do poeta marginal, crítico literário e tradutor Paulo Leminski (1944-1989), bem antes de ter sido “descoberto” pelo *mainstream* literário, estes quase nunca são citados nas entrevistas, a não ser em ocasiões especiais (morte, reedições de obras etc.).

Caetano, além de já ter gravado uma canção³²³ de Leminski, também escreveu o posfácio do livro de poemas *Caprichos & Relaxos* (1983) e o prefácio de *Uma Carta uma Brasa Através* (1992). É dele também o prefácio da terceira edição do livro *PanAmérica*, de

³²¹ Em 2009, o autor lançou *Deleuze, a arte e a filosofia*, uma revisão e ampliação de *Deleuze e filosofia*. Pela data da entrevista, Caetano se refere, então, ao primeiro livro mesmo.

³²² VELOSO, Caetano. *Caetano, o circulado de toques*: entrevista. [Maio de 1992]. Revista do CD, n. 14, p. 17. Entrevista concedida a J. Jota Moraes.

³²³ *Verdura* (*Outras Palavras*, PolyGram, 1981).

José Agrippino, publicado originalmente em 1967. “Antes do lançamento de qualquer uma das canções tropicalistas, tomei contato com *PanAmérica*. O livro representava um gesto de tal radicalidade – e indo em direções que me interessavam abordar no âmbito do meu próprio trabalho – [...] que quase inibiu por completo meus movimentos” (VELOSO³²⁴, 2001).

O interesse que tem por literatura talvez justifique Caetano assinar, além dos prefácios dos livros de Agrippino e Leminski, apresentações, apêndices, prólogos, prefácios ou posfácio de outros vinte de áreas bem diferentes. São livros que vão de biografias (Fernanda Montenegro, por Lucia Rito), compilação de letras de canções (Cazuza), dissertação de mestrado sobre João Gilberto (Walter Garcia), tese sobre a vanguarda na Bahia (Antonio Risério), memórias e autobiografia (Jorge Mautner), tradução de Bhagavad Gita (Rogério Duarte), peça de teatro (Hamilton Vaz Pereira), a história do Clube da Esquina (Márcio Borges), romance cubista (Gertrude Stein), poesia marginal (Charles Peixoto), fotografia (Christopher Pillitz), a cultura da globalização (Fábio de Sá Cesnik e Priscila Beltrame) e até uma minibiografia dele escrita em italiano (Marco Molendini) (Figura 31).



Figura 30: Livros com apresentações, prefácios ou posfácio de Caetano (Arquivo pessoal)

Pela facilidade com que tem de levar para a sua música as leituras que de alguma forma estimulam o gosto dele e pela vontade de compartilhar esse gosto, Caetano, nas entrevistas à mídia, é não só agendado, mas também agenda a audiência, gerando discussões, orientando o gosto do leitor/ouvindo e até criando polêmicas quando se equivoca ou radicaliza nas opiniões. As polêmicas de Caetano com outras personalidades – que já lhe custou o apelido de “pseudo-intelectual de miolo mole” pelo filósofo, sociólogo e escritor José Guilherme Merquior, um dos seus desafetos – serão analisadas no próximo capítulo.

³²⁴ Abertura do prefácio do livro *PanAmérica* (3^a edição).

CAPÍTULO IV - A polêmica como espetáculo

4.1. Caetano e a crítica musical

O prazer da cultura *pop* está relacionado, segundo Simon Frith (1998, p. 04) com o prazer de falar sobre ela, o que implica sempre algum tipo de valorização. Áreas como as de filosofia, musicologia, etnografia, semiótica ou, mais recentemente, os Estudos Culturais têm contribuído com ângulos diferentes para a visão sobre o significado que contêm as obras musicais, sua história, sua relação com a sociedade e com a cultura, a semelhança entre o código musical e a linguagem humana, os discursos associados a ela, as subculturas com as quais se vincula, seu caráter político ou as dificuldades que forja.

A crítica musical – que muitas vezes agenda essas discussões – trata-se de um gênero que constitui um discurso cultural sobre a música e, consequentemente, difunde valores, define estilos de vida, propõe condutas e, em resumo, ajuda a criar identidades (BROTTONS, 2014, p. 72). Por se tratar de uma descrição verbal da música “aliada aos posicionamentos sociais e distintivos que os gêneros e as expressões musicais possibilitam aos consumidores de música” (JANOTTI JR. e NOGUEIRA, 2010, p. 02), a crítica musical, na verdade, trata-se de uma forma de comunicação demasiadamente híbrida.

Na crítica musical – que é um desmembramento da crítica de arte – muitas das nuances que envolvem os mecanismos de valoração e hierarquização, para serem compreendidas, devem levar em conta o caráter conflituoso do processo, considerando-se que alguns juízos de valor são mais validados e legitimados do que outros também do poder simbólico e da posição de fala que determinado grupo social ocupa. Isso acontece porque

[...] este movimento de atribuição de sentido, fundado em uma correlação de forças, tem como consequência uma eleição de critérios bastante desigual e, neste sentido, a crítica termina agindo como uma espécie de instrumento de dominação, representante do poder intelectual estabelecido a partir de cânones previamente delimitados. Contudo, este exercício não inviabiliza completamente seu papel de tradução, interpretação e legitimação dos artefatos culturais mesmo que se reconheça seu atual momento de crise e transformação. Por outro lado, a crítica não pode se configurar como a única e principal instância de consagração cultural neste processo, devendo estar em diálogo – ainda que desigual – com outras modalidades de classificação que nomeiem diferentes categorias valorativas. Consideramos enriquecedora a revisão e a discussão acerca de tais critérios, pois esta atualização poderá causar um certo movimento nas hierarquias (RIBEIRO, 2007).

Bourdieu (1996, p. 87c) entende a linguagem como práxis e ressalta a importância das condições sociais de produção e de recepção do discurso e – por extensão – do poder simbólico capaz de legitimá-lo, de torná-lo consensual. Com base nisso, o sociólogo francês investiga os mecanismos de produção do sentido de autoridade, questionando os que

acreditam descobrir no discurso – na substância propriamente linguística da palavra – o princípio de sua eficácia. Segundo o autor, a ação do porta-voz autorizado dar-se sobre os outros agentes no momento em que a fala deste reúne o capital simbólico acumulado pelo grupo que o posiciona como tal (1996, p. 89c). A partir disso, é possível inferir que alguns grupos – o dos críticos musicais incluso aí – estão em melhores condições do que outros para realizar juízos de valor.

No Brasil, a crítica de música popular nos jornais surgiu, de fato, na segunda metade da década de 1950, com a bossa nova (BOLLOS, 2005), uma reinvenção da música popular brasileira conhecida até a época, com apropriações do samba, do jazz e da música erudita. Já a imprensa musical, entendida aqui no termos de Roy Shuker, ou seja, “revistas que cobrem amplamente a área musical; jornais dedicados aos negócios relacionados à atividade musical; publicações semanais ou mensais voltadas para a música popular ou gêneros específicos” (1999³²⁵, p. 167), nasce, efetivamente, em 1972.

O marco é o lançamento da Revista Rolling Stone, que “ensinava uma nova maneira de falar, escrever, de pensar e se relacionar com tudo” (ROCHA³²⁶, 2006). O primeiro número da revista, aliás, coincide com a chegada de Caetano Veloso ao Brasil, depois de mais de dois anos de exílio em Londres. E é a imagem dele que ilustra a primeira capa da revista (Figura 32).



Figura 31: Capa e contracapa da Rolling Stone nº 1

O curioso sobre a primeira edição da Rolling Stone brasileira é que, apesar de destacar Caetano Veloso na capa e contracapa, a revista não concede qualquer destaque ao artista nas páginas internas. Traz apenas uma página com uma foto imensa de Caetano sobre um

³²⁵ Segundo o autor, além da análise de discos e espetáculos, a imprensa musical incluiria, ainda, biografias, estudos sobre gêneros, listas de paradas de sucesso, bibliografias sobre registros e gravações, além de outros guias para o consumidor, como encyclopédias e discografias comentadas.

³²⁶ ROCHA, Antonio do Amaral. *A primeira versão*: artigo. [Outubro de 2006]. Revista Rolling Stone Brasil, edição n. 1, p. 78.

pequeno texto de Luiz Carlos Maciel, editor responsável da revista e amigo do compositor, dando boas-vindas a ele, que havia chegado de Londres quase um mês antes. A ideia que se tem ao ver a “matéria” é que se apelou para as imagens de Caetano para vender a revista, já que o destaque da capa não casa com o conteúdo que a revista traz.

Depois da Rolling Stone, outras publicações do segmento foram lançadas no Brasil, como a Revista Rock – A história e a Glória e, em seguida, a Revista Pop. No final da mesma década, surgem a Música e a SomTrês, que saem de circulação na década seguinte. O mercado editorial volta a investir nesse tipo de publicação na década de 1980, quando aparecem periódicos como Roll (1983), com conteúdo totalmente voltado para o rock, e BIZZ (1985), a revista de maior sucesso daquela década, nascida no auge do boom do pop/rock brasileiro.

Quanto à relação de Caetano Veloso com a crítica ao longo dos anos, a postura dele, como será mostrado mais à frente, não é nada passiva. “Eu preciso, para mim e para o meu convívio com os outros, de uma mediação crítica, por isso eu entro em competição com a crítica. Ao mesmo tempo eu quero contribuir para que ela se desenvolva como um colega e quero também brilhar enquanto crítico contra eles” (VELOSO³²⁷, 1983).

Como se vê, Caetano demonstra certa intolerância com essa modalidade de jornalismo e, algumas vezes, utiliza os próprios veículos de comunicação nos quais é alvo de críticas negativas para neutralizá-las, procurando torná-las sem efeito ou ridicularizar os profissionais que as assinam. A relação tensa e performática dele com a crítica tem início bem antes do surgimento da imprensa musical no Brasil.

Em 1965, o historiador, crítico e escritor José Ramos Tinhão havia acabado de lançar o livro *Música Popular: um Tema em Debate*, no qual em um dos capítulos – sobre a bossa nova –, classifica o movimento musical como uma tentativa fracassada das classes médias de adaptar a verdadeira criação popular, o samba, internacionalizando-o. Além disso, a noção de moderno em Tinhão aparece associada a uma cultura burguesa, que seguia uma lógica capitalista e por isso excludente.

Caetano Veloso, que considerou a opinião Tinhão sobre os estrangeirismos na bossa nova dotada de uma “histeria paralisante” e da propagação de uma ignorância das múltiplas viabilidades de compor música na cultura brasileira, extravasou seu inconformismo em um artigo para a Revista Ângulos, organizada pelos alunos da Faculdade de Direito da

³²⁷ Caetano Veloso. *Bar Academia*. Rio de Janeiro: TV Manchete, 04 de setembro de 1983. Programa de TV.

Universidade Federal da Bahia (UFBa). No artigo, *Primeira feira do balanço*³²⁸, o compositor receita, contra o tradicionalismo nacionalista de Tinhorão, a descoberta de uma ‘linha perdida’.

A certa altura do artigo, Caetano afirma que o samba e sua discussão interna, com os meios de divulgação servindo-se da mediocrização das massas, despertavam, naquela época, o interesse apenas da elite. “Sem demagogia, temos que reconhecer que mantemos acesa a brasa do samba graças ao interesse de uma facção da juventude universitária pelo futuro da cultura do Brasil. E isso diz respeito a todos nós – de Edu a Batatinha” (VELOSO, 2005, p. 152).

Quarenta anos depois, quando se referiu ao artigo assinado por ele, Caetano revelou que aquela atitude já estava impregnada de algumas ideias que iriam desembocar no tropicalismo:

Já tinha um lance *pop* tropicalista no próprio título, inspirado no anúncio de uma grande loja de departamentos em Salvador que liquidava para balanço. Foi uma utilização *ready-made*. Eu estudava na Faculdade de Filosofia quando alguém me pediu um artigo para a revista *Ângulos*, da Faculdade de Direito. A esquerda estava entusiasmada com o Tinhorão, que apoiava a xenofobia. Embora falasse naquele tempo mal do rock e da jovem guarda, o germen tropicalista estava ali (VELOSO³²⁹, 2005).

O primeiro embate de Caetano com Tinhorão – que posteriormente manteve por diversos anos colunas em matutinos, como o Jornal do Brasil e revistas semanais como Veja e Senhor, discorrendo sobre música popular – não geraram grande repercussão, pois foi publicado em um periódico restrito à academia. Esse, no entanto, não foi o primeiro e último atrito do artista com o crítico. Os dois voltariam a se estranhar nas décadas posteriores. “Tinhorão, no seu delírio idiota, fez uma caricatura da nossa geração que é, para bons entendedores, correta. Mas parece que não há muitos bons entendedores” (VELOSO³³⁰, 1977).

Uma das mais recentes polêmicas entre o compositor e o crítico se deu quando este chamou Caetano Veloso de mau caráter, por ter dedicado um de seus discos a Clementina de Jesus. Tinhorão, apesar de um pesquisador sério e com profundo conhecimento sobre música popular, vez por outra acusava alguns artistas de deturpadores. A lista de desafetos de Tinhorão é imensa e inclui nomes como Paulinho da Viola, Milton Nascimento, Gilberto Gil,

³²⁸ O artigo na íntegra foi incluído nos livros *Alegria, Alegria* (1977) e *O Mundo não é chato* (2005).

³²⁹ VELOSO, Caetano. *A vocação de criticar*: entrevista. [07 de novembro de 2005]. Revista Época, n. 390, pp. 110-111. Entrevista concedida a Luís Antônio Giron.

³³⁰ VELOSO, Caetano. *A fala do bicho*: entrevista. [Julho de 1977]. Jornal de Música, p. 12. Entrevista a Julio Barroso.

Vinicius de Moraes, João Bosco, Hermínio Bello de Carvalho, Baden Powell e Edu Lobo. Ao contrário de Caetano Veloso, poucos perderam tempo em contestar as ideias de Tinhorão nas entrevistas que concediam à mídia. O faziam de outras formas.

Chico Buarque, por exemplo, depois de ler uma crítica sobre ele escrita pelo crítico, no final de 1960, teria dito que ia “dar um pau nesse tal de Tinhorão”³³¹. Já Aldir Blanc, que costumava ser elogiado pelo crítico, resolveu tomar as dores do parceiro João Bosco (objeto da pena implacável de Tinhorão), ao incluir o nome do crítico entre cobras venenosas em um verso da letra de *Querelas do Brasil* (“Tinhorão³³², urutu, sucuri”), composta em parceria com Paulinho Tapajós e gravada por Elis Regina, em 1978. A canção, referência à *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso), a partir da justaposição de palavras, principalmente indígenas, denuncia (ou ironiza) uma desvalorização da cultura popular do país por uma elite econômica amplamente americanizada.

Da lista de desafetos de Tinhorão um dos maiores era o maestro Tom Jobim a quem o crítico acusava de plágio (ou “anterioridade”, como preferia chamar). Segundo ele, *Águas de Março* (Tom) seria copiada de um ponto de macumba (*Água do Céu*); *Desafinado* (Tom e Newton Mendonça) “é roubada” do samba *Violão Amigo* (Bide e Marçal); *Samba de Uma Nota Só* (Tom e Mendonça) deriva de *Mr. Monotony* (Irving Berlin). E mais: a revolucionária batida de violão da bossa nova criada por João Gilberto não era novidade, pois já se ouvia bem antes no samba *Maldito Costume*, de Sinhô (VICTOR, 2014³³³).

Com o passar dos anos, Caetano Veloso diminuiu o tom agressivo em relação a Tinhorão, reconhecendo-o como um “sujeito coerente” que, no fundo, gostava do trabalho dele. O que Caetano continuava sem aceitar era a implicância com Tom Jobim e a bossa nova, uma das fontes de inspiração para surgimento do tropicalismo:

O Tinhorão representava justamente o defensor desse nacionalismo populista que nós queríamos derrubar [...]. Quem quer pensar música popular no Brasil tem que enfrentar o Tinhorão, porque ele é um grande arquivista, um sujeito muito organizado e que pensou com muita coerência aquele negócio dele; e a questão do nacionalismo é uma questão que a gente tem que ver, rever, tem que passar por ela toda hora. O fato é que ele gostava mesmo de mim, mesmo com essas coisas que ele fazia. Ele mais gostava do que não gostava. E ele um dia me disse pessoalmente, mas ele tem um problema mais profundo: ele não gostava do Tom Jobim. Então, eu não posso concordar com ele. O tropicalismo, para ele, era mais palatável porque

³³¹ VICTOR, Fábio. *Tinhorão de volta à roda*: matéria. [21 de setembro de 2014]. Folha de S. Paulo, Ilustríssima, capa.

³³² Tinhorão também é nome de uma planta bulbosa muito apreciada devido à folhagem ornamental, o que impedia Tinhorão, o crítico, de se ofender com o verso, mas por outro lado não se encaixa na lista, uma vez que não mantém semelhança com nomes de cobras venenosas.

³³³ VICTOR, Fábio. *Tinhorão de volta à roda*: matéria. [21 de setembro de 2014]. Folha de S. Paulo, Ilustríssima, capa.

naquela ocasião muitas coisas que soavam populistas vinham de cambulhada. A bossa nova, não. A bossa tinha sido um trabalho mais coerente, profundo, de formas novas e polidas, refinadas, conseguidas. Esse acabamento, esse tom civilizado, quem trouxe foi a bossa nova, e o tropicalismo se beneficiou disso (VELOSO³³⁴, 1992).

As reações de Caetano Veloso começam bem antes de adquirir o *status* de celebridade no campo da música popular, mas os embates entre o artista e os críticos se tornam mais frequentes depois da chegada do compositor do exílio, em 1972, quando o público espera uma postura de Caetano Veloso e este o frustra, porque retorna com outro comportamento – o Caetano pós-exílio já não tinha mais nada a ver com o tropicalista – pelo menos aparentemente. A primeira frustração do público ocorreu, na verdade, em 1971, antes da volta definitiva do exílio³³⁵, quando apareceu no programa Som Livre Exportação, da Rede Globo.

[...] eles mostraram esperar de mim uma versão mais madura e mais sofisticada daquilo que estavam aprendendo a cultuar: uma fusão do pop inglês com o samba-jazz carioca. Entrei apenas com meu violão e cantei “Adeus, batucada”, o genial samba de Synval Silva que fora a mais bela gravação de Carmen Miranda. Nada podia ser mais fiel à história tropicalista: um contraste gritante com o samba-jazz e com a fusion, uma referência à Carmen Miranda e justamente com um samba em que a grande exilada da música popular brasileira dizia que ia embora – chorando, mas com o coração sorrindo – pois ia – deixar todo mundo valorizando a batucada – a garotada ficou perplexa e decepcionada (VELOSO, 1997, p. 466).

A volta do exílio, como o próprio depoimento acima mostra, configura-se como o segundo – a primeira se deu com o tropicalismo – e mais radical reposicionamento de imagem pública do artista. E esse é um dos motivos que vão fazer com que, até a segunda metade da década de 1970, ele utilizasse, com frequência, o palco para extravasar suas discordâncias com as críticas que recebe, tanto da imprensa quanto do público. Foi essa a forma mais eficiente de responder aos ataques que recebia:

O que eu fazia nos anos 70 era o seguinte: tudo que saia em jornal e revista contra meus discos, minhas apresentações e que me parecia errado ou absurdo, eu denunciava nos shows, comentava com a plateia. Minha resposta era essa. Era interessante, uma performance engraçada. Naturalmente eu dizimava as críticas que me eram feitas ali, na hora. Mas é diferente. O que você fala, o vento leva, o que está impresso pode-se consultar depois que está tudo lá. (VELOSO³³⁶, 1994)

³³⁴ Entrevista. *Programa Roda Viva* (Especial de 10 anos). *Caetano Veloso*. São Paulo: TV Cultura, 23 de novembro de 1996. Programa de TV.

³³⁵ Antes de retornar definitivamente para o Brasil, em 1972, Caetano Veloso veio, um ano antes, para assistir à missa de aniversário de casamento dos pais.

³³⁶ VELOSO, Caetano. A CRÍTICA DE CAETANO – Queixas, desconfianças, erros e méritos da imprensa, em entrevista exclusiva: entrevista. [Dezembro de 1994]. Revista Imprensa, ano VIII, p. 20. Entrevista concedida a Alceu Nader e Adriana Moraes.

O problema dessa saída encontrada por ele para responder às críticas durante os shows – atitudes que resultava numa espécie de *happening* – é que os discursos de Caetano tomavam boa parte das apresentações e isso causava certo desconforto no público, que queria ouvi-lo cantar. O auge da ira da plateia dar-se-ia, em 1973, na Concha Acústica do Teatro Castro Alves, em Salvador, quando o compositor teve que interromper o show e terminou indo parar na delegacia (Figura 33).



Figura 32: Caetano saindo do show para a delegacia
Fonte: Jornal ex-, dezembro de 1973, foto de Marco Maciel

O próprio Caetano Veloso se encarregou de escrever um texto, esclarecendo o episódio para jornal *ex*:

Desde que cheguei de Londres que ouço uma voz geral a se queixar do meu desprezo pelo público. [...] Quando eu estava deitado no chão, cantando o trecho da Volta da Asa Branca que fala em terra molhada e mato verde e riqueza, alguém gritou da plateia: mete o dedo no ... dele que ele levanta. [...] Quando me convidaram para fazer um circuito universitário, não pude evitar que o caráter especial desse público interferisse no trabalho. [...] Em Belém (minha cidade querida), em Recife, em Fortaleza, em Brasília, em toda a parte houve sucesso e problemas. Piadas, protestos solitários da escuridão da plateia, desconfiança, medo. (VELOSO³³⁷, 1973).

Quanto aos embates com a crítica, durante um show, em São Paulo, o compositor chegou a chamar a jornalista Maria Helena Dutra, que faleceu aos 70 anos em 2008, de “coitada” e “completamente analfabeta”, por conta de críticas que ela escreveu na revista *Veja* sobre um show de Gal Costa (*Gal em Concerto*) e o LP *Atrás do Porto tem uma Cidade* (Philips, 1974), de Rita Lee (& Tutti Frutti), primeiro disco solo da cantora, que trazia faixas como *Mamãe Natureza* e *Menino Bonito*.

Nas reclamações que fez, por exemplo, da crítica de *Gal em Concerto*, Caetano cometeu, pelo menos um equívoco e uma injustiça. O equívoco diz respeito à autoria do texto,

³³⁷ VELOSO, Caetano. *Teje preso, de novo*: artigo. [Dezembro de 1973]. Jornal ex-, ano I, n. 2, p. 9.

que não foi escrito por Ana Helena Dutra, mas por Renato de Moraes. A injustiça é que o jornalístico criticou aspectos óbvios no espetáculo:

No final paira no ar uma certa sensação de espetáculo já visto. Talvez por acomodação, e certamente pela decantada preguiça baiana, o show de Gal Costa, versão 1974, que estreou em São Paulo na semana passada, é quase uma cópia fiel do anterior, realizado em 1973. A seleção de musicas, evidentemente, foi trocada e inclui algumas canções novas. [...] Inexplicavelmente, porém, as músicas mais conhecidas ganharam arranjos de duvidosa sofisticação e confusa pomposidade. Salva a apresentação a voz bela e impecável de Gal Costa, solidamente instalada entre as melhores da atual música popular brasileira. No entanto, talvez só isso, hoje, não seja suficiente. Gal penetra no sétimo ano de sua carreira de forma descompromissada [...] (MORAES³³⁸, 1974).

E no, último parágrafo, o desfecho da crítica não perde a coerência: “[...] Num resumo geral, em todo caso, o peso dos adjetivos negativos acaba soterrando as qualidades. E isso é particularmente grave no caso de uma cantora que vem conseguindo seus melhores momentos nas apresentações ao vivo e não nos discos [...] (Ibidem). O crítico, no meio do texto, ainda chegou a elogiar não só Gal como intérprete, mas Caetano como compositor, o que torna ainda mais injusta a irritação dele com a crítica:

[...] Ainda rodeada pela penumbra que, equivocadamente, se manterá até o final até o encerramento dos 70 minutos da apresentação, Gal costa começa a emitir algumas luzes próprias. E seu momento de maior brilho ocorre ao cantar “Flor do Cerrado”. Inquietante, criativa, incrivelmente afinada, transmite com visível emoção os versos que Caetano Veloso compôs especialmente para ela [...] (Ibidem).

A estreia, no Teatro Vila Velha, em Salvador, desse mesmo show que Caetano fez em São Paulo foi registrada pela revista Veja. Na matéria, não assinada, o autor(a), que pode ter sido Maria Helena Dutra, além de relembrar o fiasco que foi o show na Concha Acústica do Teatro Castro Alves no ano anterior, registrava o “relacionamento agressivo” de Caetano com a plateia.

Havia uma inegável expectativa no ar quando Caetano Veloso chegou ao palco na noite de estreia. Calmo, discreto, um pouco retraído, assentou-se num tosco banquinho e se deteve num prolongado olhar para a plateia. Neste, uma interrogação subentendida: “será que vai se repetir a mesma dose da concha acústica?” A dúvida tinha uma razão de ser. Até fins do ano passado, Caetano prosseguia numa linha de shows experimentais em que, quase mais do que as músicas, ganhavam importância a mise en scéne, a montagem e um relacionamento agressivo com a plateia (VEJA³³⁹, 1974).

³³⁸ MORAES, Renato de. *Que pena*: crítica de show. [24 de abril de 1974]. Revista Veja, n. 294, p. 105.

³³⁹ *Duplo sentido*: crítica de show. [13 de fevereiro de 1974]. Revista Veja, n. 284, p. 86. Matéria não assinada.

Em março de 1979, Caetano Veloso voltou a se queixar de Maria Helena Dutra por causa de uma crítica que ela escreveu do show *Muito*, na qual se ateve ao figurino do espetáculo, comparando-o com o do anterior, *Bicho Baile Show* (Figura 34). A jornalista, segundo, Caetano, não entendeu a mudança radical no figurino.

[...] Recentemente ela elogiou o meu show, mas de maneira burra. Ela disse que neste, eu tirei os enfeites feios do show *Bicho Baile Show*. Na verdade, as roupas do *Baile Bicho Show* eram lindíssimas. É porque as pessoas são muito burras e praticamente não conhecem nada. Todas as fotos que vejo do *Bicho Baile Show* são lindas. As roupas são lindas, e, no entanto, falou que eram feias e que agora estou bem. Isto porque estou discreto vestido de short e camiseta, que é uma coisa simples. Pensando certamente que estou renegando aquela roupa maravilhosa do *Bicho Baile Show*, quando não é verdade. Não existe este negócio de renegar (VELOSO, 1979³⁴⁰).

Em 1983, a crítica do show *Uns* escrita por Maria Helena para Jornal do Brasil, que, segundo Caetano, estava cheia de equívocos, fez com que, numa entrevista para a Folha de S. Paulo, ele sugerisse a demissão dela: “Acho que essa Maria Helena Dutra deveria ser desempregada (*sic*) o mais urgente possível” (VELOSO³⁴¹, 1983).



Figura 33: Caetano em *Bicho Baile Show*, de 1977 (Fonte: Revista Amiga, s/d) e *Muito*, de 1978 (foto: Otávio Magalhães – Ag. O Globo), figurinos como alvo da crítica musical

Em meadas da década de 1970, as queixas do compositor eram principalmente voltadas à “atitude *blasé*” da crítica em relação à música popular, pois, segundo Caetano, todos denunciavam certa acomodação dos compositores brasileiros, o que ele não concordava, chegando a se referir aos críticos como “pessoas que não entendem absolutamente nada de

³⁴⁰ VELOSO, Caetano. *Caetano desabafa*: “sou da patrulha odara. E daí?: entrevista. [2 de março de 1979]. Jornal A Tarde. Entrevista concedida a Reynivaldo Brito. Disponível em: <http://reynivaldobrito.blogspot.com.br/2010/08/caetano-desabafou-da-patrulha-odara-e.html>. Acesso em: 05 de fev. 2015.

³⁴¹ VELOSO, Caetano. *Enfim Caetano Veloso, mas só por cinco dias*: entrevista. [05 de outubro de 1983]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, capa. Entrevista a Miguel de Almeida.

música e que arranjam emprego, trabalham em revistas e jornais e escrevem crítica de música, mas não sabem fazer um dó maior” (VELOSO, 1975³⁴²). A atitude *blasé*, denunciava Caetano, vinha de críticos como Maurício Kubrusly:

Eu vim fazer esse mesmo show aqui aí sai no jornal: Caetano está triste. A música popular está amordaçada. Não acontece nada. Estamos num período sombrio. Maurício Kubrusly escreveu. Eu telefonei para ele e disse: “Maurício, você está doente? O que é que houve?” Ele aí, então, veio conversar comigo, né? Eu nem conhecia ele de perto. Sujeito muito simpático, quando ele chegou eu gostei dele, mas não pode, não pode (VELOSO³⁴³, 1975).

Revelar à plateia de um show que ligou para o crítico musical para questioná-lo sobre o que ele escreveu, soa como um gesto nitidamente performático. E essa performance é arquitetada a partir de um discurso pendular, que ora afirma, ora nega o que foi dito e depois volta-se para o que foi falado no início: Caetano reclama do crítico, em seguida elogia-o e depois com um “não, pode”, que é repetido para ratificar, volta ao ponto inicial.

Maurício Kubrusly, no final de 1970, quando estava à frente da redação da Revista *SomTrês*, chegou a afirmar, na crítica do disco *Muito – Dentro da Estrela Azulada* (Philips, 1978), que Caetano estava morto, referindo-se a um suposto marasmo na obra do compositor, o que vai fazer com que, no jornal *A Tarde*, Caetano responda:

Esta crítica pretensiosa que se faz no Brasil procura se dizer de esquerda. Eu pessoalmente não caracterizaria como sendo de esquerda. Não há uma clareza muito grande nisto. Acho que, por exemplo, o que me revolta é ler um artigo como eu li do Mauricio Krusbusli (*sic*), que escreveu no jornal do Brasil em que ele falava de mim e me dava como morto. De mil, ele disse que o Caetano era desde mil e novecentos e pouco (*sic*). Aí eu já sou um gato escaldado. Já li aquilo, com muita tranquilidade, estava também no artigo uma crítica ao Milton Nascimento que não corresponde também à realidade. O Milton Nascimento é um sujeito maravilhoso. Ele é um sujeito inspirado. É uma pessoa que porta o maravilhoso. Eu percebo sinto como artista e achei o disco novo dele, “Clube da Esquina nº 2”, algo maravilhoso, muito bonito. [...] Neste artigo, o Maurício diz que o Milton já começa a sua descida. E, falou mal do disco do Milton de uma maneira injusta e incoerente. Esquece de coisas boas que ele vinha falando até então. Isto é esquerda? Não é esquerda, nem direita. Isto é baixo nível moral. [...] É uma coisa destrutiva e doentia. Estou dando

³⁴² VELOSO, Caetano. *Áudio revela ira de Caetano Veloso com a crítica há 38 anos; ouça: entrevista*. [12 de setembro de 2012]. Matéria de Marcus Preto, repercutindo dois áudios raros de Caetano Veloso durante show em São Paulo, em 1975. O texto traz links para os áudios. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/09/1151685-audio-revela-ira-de-caetano-veloso-com-a-critica-ha-38-anos-ouca.shtml>>. Acesso em: 05 fev. 2015.

³⁴³ VELOSO, Caetano. *Áudio revela ira de Caetano Veloso com a crítica há 38 anos; ouça: entrevista*. [12 de setembro de 2012]. Matéria de Marcus Preto, repercutindo dois áudios raros de Caetano Veloso durante show em São Paulo, em 1975. O texto traz links para os áudios. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/09/1151685-audio-revela-ira-de-caetano-veloso-com-a-critica-ha-38-anos-ouca.shtml>>. Acesso em: 05 fev. 2015.

este caso como exemplo, mas milhões desses estão acontecendo por aí (VELOSO³⁴⁴, 1979).

Note-se, no depoimento acima, que Caetano Veloso não se limita a contestar o que se escreve de negativo só em relação a ele. O compositor também “toma as dores” de outros artistas, como Milton Nascimento, que, na época já mantinha uma atitude *low profile* em relação às críticas que recebia da imprensa, esquivando-se de respondê-las. *Muito*, como atestou o próprio Caetano 13 anos depois, foi o disco dele mais injustiçado pela crítica. Foi nessa época também, segundo ele, que teria nascido a fama de contestador da crítica musical:

Foi o disco mais pichado pela crítica, o maior fracasso de vendas. E tem Terra e Sampa. Se existe essa fama de que eu brigo muito com a crítica, ela surgiu em *Muito*. Eu fiquei irado. Fazia nos shows comícios contra a crítica. Nem queria citar o nome dessas pessoas que não tem nada a ver. Uma mistura de Sílvio Lancelotti com Maria Helena Dutra e mais aquele Geraldo Mayrink, que torciam para a pasteurização de Los Angeles, sentiram-se agredidos. O Geraldo Mayrink foi tão idiota, que escolheu dois versos pra provar que minha capacidade poética tinha se esgotado, um de São João Xangô Menino, que era uma citação de Luiz Gonzaga, outro de Eu Te Amo, que era de Ary Barroso. O disco não vendeu nada, uns 30.000, numa época que Bethânia vendia 700.000 e Chico, 500.000. O rádio nunca tocou e a PolyGram é cúmplice disso. Uma canção como Terra nunca tocar no rádio? Os programadores de rádio são burros, reacionários e só servem ao que há de mais medíocre. Gente colonizada, pequena, merece ser humilhada. O brasileiro é merecedor dessa humilhação. Jamais perdoei. Diziam que a canção era longa, de sete minutos, e eu estou por aqui de ouvir uma porcaria de dez minutos do Dire Straits. O povo canta Terra. Eu ouvi no show da Praia de Botafogo 50.000 pessoas cantando a letra toda de Terra. É isto que me interessa. Se tem alguma coisa que vale no meu trabalho é por causa disso. Se não vendeu, o Brasil não presta. Se fico assim agora, imagine na época (VELOSO³⁴⁵, 1991).

Os desentendimentos de Caetano Veloso com Maria Helena Dutra e Maurício Kubrusly foram pequenos comparados aos do compositor com Geraldo Mayrink. O texto do jornalista sobre *Muito*, publicado pela revista *Veja*, na verdade, tratava-se de uma crítica a três discos que estavam sendo lançados naquele ano: além do de Caetano, *Pelas Esquinas de Ipanema*, de Erasmo Carlos (Polydor), e *Feitiço*, de Ney Matogrosso (Elektra). Nas partes que se atinha ao disco de Caetano, Mayrink começava afirmando:

[...] Caetano Veloso, poderosa voz de esquecidas vanguardas, parece estar num impasse, além de andar triste, muito triste: seu disco é tão desigual que abriga ao mesmo tempo alguns dos melhores e piores versos do ano. [...] ...Quero comer,

³⁴⁴ VELOSO, Caetano. *Caetano desabafa*: “sou da patrulha odara. E dai?: entrevista. [2 de março de 1979]. Jornal A Tarde. Entrevista concedida a Reynivaldo Brito. Disponível em:

<<http://reynivaldobrito.blogspot.com.br/2010/08/caetano-desabafou-da-patrulha-odara-e.html>>. Acesso em: 05 de fev. 2015.

³⁴⁵ VELOSO, Caetano. *A obra de Caetano imortalizada em CD*: entrevista. [16 de maio de 1991]. Jornal do Brasil, Caderno B, p. 5. Entrevista concedida a Marcia Cezimbra.

quero mamar, quero querer, quero sonhar felicidade, diz em “Tempo de Estio” aquele que é um dos maiores letristas de nossa música (o outro continua em cartaz, mas no palco, com a “Ópera do Malandro”). Com seu irmão gêmeo de trabalho, Gilberto Gil, ele verseja em “São João, Xangô Menino”: *Olha pro céu, menina (sic)/Veja (sic) como ele está lindo*. E, como se não bastasse cantar na má poesia da sua própria autoria, Caetano ainda endossa, como sempre endossou, a versalhada e cacofonia de Jorge Ben em “Quem Cochicha o Rabo Espicha”: *Não fique esperando o que Jesus prometeu/ Porque ele também está esperando que você tome vergonha na cara [...]* (MAYRINK³⁴⁶, 1978)

Como se pode ver, Mayrink erra ao transcrever um verso (troca “meu amor”, por “menina” e “vê” por “veja”) e desdenha não só da capacidade poética de Caetano, mas também de Jorge Ben. Os elogios aparecem mais à frente, quando ele comenta outras duas canções do disco, mesmo assim permeados de ironia:

[...] No entanto, nesse mesmo disco, em que tudo parece durar uma eternidade a mais, refugue de vez em quando uma das grandes armas de Caetano – a capacidade de surpreender. Em “Eu Te Amo”, acompanhado ao piano, revela-se um excelente cantor de boate, apesar da intromissão das palavras “azeviche” e “jaboticaba”. Em “Sampa”, talvez a música mais bonita gravada este ano no Brasil, ele constrói uma poesia sentida e superior ao falar do que se passa no seu coração ao cruzar a avenida Ipiranga com a Avenida São João: *É que quando eu cheguei por aqui eu nada sabia (sic)/ Da dura Poesia Concreta de tuas esquinas/Da deselegância discreta/ De tuas meninas*. Com violões à Paulo Vanzolini acompanhando sua perambulação por São Paulo, Caetano concentra e até esbanja aqui tudo aquilo que faz falta ao resto do disco. É raro nestes dias ouvir alguém falar tão bem *do povo oprimido nas filas, vilas, favelas, da força da grana/ Que ergue e destrói coisas belas/Da feia fumaça que sobe apagando as estrelas*, em suma, de uma cidade que é o avesso, do avesso, do avesso. Um pouco como o próprio Caetano, que mesmo protegido no regaço da mãe e até nos momentos piores ainda brilha e inquieta: seria ele, a esta altura da vida e da carreira ainda um objeto não-identificado? (MAYRINK³⁴⁷, 1978).

A transcrição da crítica ao disco de Caetano desmente o depoimento do compositor sobre a ignorância do crítico em relação aos versos “surrupiados” por ele de Ary Barroso (*Boneca de Piche*) e Luiz Gonzaga e José Fernandes (*Olha pro Céu*). Caetano, na época, resolveu atacar o crítico utilizando vários veículos, inclusive a televisão, quando no programa *Vox Populi*, da TV Cultura, em que respondia a perguntas de anônimos, jornalistas e familiares, atacou Mayrink, chamando-o de burro.

Mayrink havia feito cinco perguntas de uma só vez: quem seriam os verdadeiros inimigos de Caetano? O que ele andava fazendo? Por que falava tanto em patrulha e radiopatrulha? E, por último, se não seria mais ético e profissional ele se servir dos meios de comunicação de massa para afamá-los em vez de criticá-los. E, ainda, “você acha que a

³⁴⁶ MARYRINK, Geraldo. À beira dos 40: crítica musical. [16 de agosto de 1978]. Revista Veja, edição 519, p. 84.

³⁴⁷ Ibidiem, pp. 84 e 86.

imprensa, assim como acha o governo, é feita para apenas para elogiar?" Antes de responder uma delas, sobre patrulhas (ideológicas), Caetano não foi nada lisonjeiro com o crítico:

Não... Você é burro, cara. Que loucura. Como você é burro. Que coisa absurda. Isso aí que você disse é tudo burrice. Eu não consigo gravar direito o que você disse, porque você fala de uma maneira burra, entendeu? Eu não falo tanto em patrulha. Eu nunca falei em patrulha. Acho graça que tantos jornalistas me perguntam sobre patrulha e acho curioso que essa expressão que o Cacá Diegues falou tenha tido tanto repercussão, tenha feito tanto sucesso, porque esse assunto pra mim é velho (VELOSO³⁴⁸, 1978).

O vocábulo burro se transformou numa marca de xingamento de Caetano quando se volta para os seus desafetos. O artista parece encontrar no termo a solução para resumir a ira em relação aos que não compartilham de suas ideias. Em 1981, numa entrevista para a Revista Ele Ela³⁴⁹, Caetano chamou outros dois críticos de burros: Tárik de Souza e Sílvio Lancelotti, este último também desafeto do compositor. Com isso, o artista demonstra não querer usar de eufemismo para amenizar o tom de revolta, abdicando de sinônimos como equivocado, ignorante, desinformado etc. Observe-se, a seguir, outros dois exemplos.

Em 2008, Caetano Veloso chamou o jornal O Estado de S. Paulo de burro e a Folha de S. Paulo de boba em seu blog circunstancial Obra em Progresso. O comentário foi uma reação às críticas feitas por ambos os jornais ao show que reuniu ele e Roberto Carlos em homenagem a Tom Jobim, em São Paulo.

Se o show fosse no Ginásio do Ibirapuera, o ruído dos aplausos assustaria a boba da Folha e o burro do Estadão que escreveram sobre o show. (...) Escrevo isso só para mostrar aos que comentaram as críticas hilárias da província paulistana que também li e que fiquei com pena dos dois fanfarrões que não sabem nem escrever. O do Estadão então é inacreditável. Como é que qualquer editor deixa sair um texto com tantos erros de português, tantas redundâncias e obscuridades, tamanha incapacidade de articular pensamentos? A da Folha não sabe pensar mas exprime de forma primária esse seu não-saber. O outro, nem isso. O texto dele é tão mal escrito que a gente tem de adivinhar o que ele pensa - e chega à evidência de que pensa errado. (VELOSO³⁵⁰, 2008)

Em 2010, foi a vez do então candidato do PSDB à presidência da República, José Serra. Durante uma entrevista à rádio baiana Santo Amaro FM, Caetano, ao comentar a

³⁴⁸ Entrevista. Programa Vox Populi. São Paulo: TV Cultura, 1978. Programa de TV. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P_eJM8LiqU0. Acesso em: 05 de jan. 2015.

³⁴⁹ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso: "Perdi a ingenuidade, mas não a esperança"*: entrevista. [Maio de 1981]. Revista Ele Ela, n. 145, p. 14. Entrevista concedida a Lúcia Leme.

³⁵⁰ VELOSO, Caetano. *Marginal Pinheiros*: artigo. [28 de agosto de 2008]. Blog Obra em Progresso.

participação do político no Guia Eleitoral o chamou de burro. “Serra é um idiota que apareceu com Lula, querendo dizer que está do lado, que é igual a Lula. É burro” (VELOSO, 2010³⁵¹).

Voltando ao *Vox Populi*, o programa foi postado na íntegra no site Youtube em 27 de julho de 2012 e até o final fevereiro de 2015 já havia sido visualizado por quase 200 mil pessoas. A primeira parte do depoimento do compositor (“Não... Você é burro, cara. Que loucura. Como você é burro. Que coisa absurda. Isso aí que você disse é tudo burrice. Eu não consigo gravar direito o que você disse, porque você fala de uma maneira burra, entendeu?”), em pouco tempo virou *hit* na Internet: foi transformada em *memes* (Figura 35) e também ganhou cinco versões remixadas³⁵².

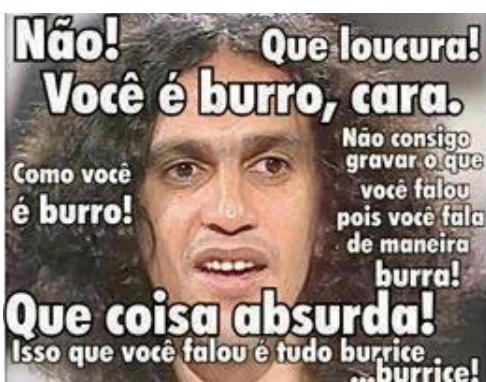


Figura 34: Um dos memes criados a partir da entrevista de Caetano ao *Vox Populi*

Na coluna que assinava em *O Globo*, Caetano Veloso, destacando que na época “falava com uma mistura um tanto estranha de moleza e arrogância”, demonstrou certo desconforto ao rever o vídeo:

Sei que eu estava certo, mas não me senti bem vendo o vídeo. Valeu para eu poder mostrar a meu filho mais novo meu pai falando (ele aparece fazendo pergunta íntima). Mas meu desejo de desprezar as opiniões negativas sobre meu trabalho me irritou um pouco. Preferi ver um “Roda Viva” em que eu, mais velho (com o cabelo já liso, mas ainda todo preto), falo “de tudo”, mas em tom mais modesto (VELOSO³⁵³, 2013)

Dez anos depois do episódio do *Vox Populi*, a revista *Vogue* publicou uma edição especial toda dedicada a Caetano Veloso. Várias personalidades de áreas diferentes (música, literatura, artes plásticas, política etc.) foram convidadas para participar da edição,

³⁵¹ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso chama Lula de ‘golpista’ e Serra de ‘burro’*: matéria. [16 de setembro de 2010]. Folha de S. Paulo, Poder, p. 07. Matheus Magenta (de Salvador).

³⁵² Pelo menos quatro das versões remixadas podem ser ouvidas e baixadas pelo site <http://mixmusicas.com.br/pesquisa/como-voce-e-burro/9/>

³⁵³ VELOSO, Caetano. *Quase nada*: artigo. [19 de maio de 2013]. *O Globo*, Segundo Caderno, p. 02

concedendo um depoimento sobre o homenageado e entre elas estava Geraldo Mayrink, que aproveitou a oportunidade para se defender:

Escrevi uma capa de *Veja* sobre Caetano quando ele voltou de Londres, em 1972, e ele adorou; e uma crítica ao seu disco *Muito*, em 1978, que ele detestou. Sobre a primeira nunca disse nada. Sobre a outra, foi para a praça pública fala mal de jornalistas (eu inclusive), que eventualmente desaprovava seu trabalho, inaugurando, para desespero de suas plateias, a fase de shows-comícios, onde acertava com a plateia suas contas pessoais com a imprensa. Mesmo dizendo que *Muito* tinha a música mais bonita do ano (Sampa, lembram?), Caetano enfureceu-se com a afirmação de que o disco estava cheio de má poesia de sua própria autoria e de autoria alheia. Acusou as patrulhas de estarem querendo acabar com ele. Eu lhe perguntei, num programa da TV Cultura, quem o havia prendido em 1968, se a patrulha ideológica ou a rádio patrulha mesmo. Ele me chamou de burro, disse que gente como eu precisava ser destruído e que eu deveria perder meu emprego na *Veja*. Anos depois, Tarso de Castro desenterrou esse triste episódio num programa de TV e ele me atacou de novo, de dedo em riste. Eu exigi resposta no programa e o chamei de dedo-duro. É isso. Caetano já me deu muito mais alegrias do que aporrinhões. É um grande artista. É um grande mentiroso também. Essas duas qualificações, em arte, não costumam ser mera coincidência (MAYRINK³⁵⁴, 1989).

No que diz respeito às estratégias de ocupação midiática, Caetano Veloso, já no final da década de 1970, conseguia capitalizar o clima de concorrência entre os veículos – ou a falta de corporativismo entre a classe jornalística da época. Uma prova disso é que na edição dessas matérias as reclamações dele de uma crítica feita por um profissional de um veículo concorrente raras vezes ficava de fora. O artista conseguia dividir a imprensa, pois, ao mesmo tempo em que recebia duras críticas de uns, outros tentavam justificar a atitude do artista. Abaixo, dois exemplos disso:

Sempre que Caetano Veloso lança um novo trabalho – seja disco, seja show – estabelece-se uma interminável polêmica no país. Nessa briga, entram os críticos de música e show, além do próprio Caetano. Agora, que está novamente percorrendo o Brasil com um show, *Muito*, Caetano resolveu falar dessa briga no palco, fazendo inflamados discursos que acabam jogando mais lenha na fogueira. E o curioso é que, quando ele se dispõe a dar uma entrevista para aclarar suas ideias e posições, a briga geralmente fica ainda pior – ou porque a “transcrição” de seu pensamento não foi feita corretamente pelo jornalista, ou porque a cabeça desse baiano não é mesmo fácil: nela, todas as coisas se misturam e saem em turbilhão. Conversar com ele é uma parada. Sua linguagem é múltipla – ora genial, ora estranha; ora lógica e precisa, ora estranha e indecifrável [...] (RONDEAU³⁵⁵, 1979).

E o outro:

³⁵⁴ MAYRINK, Geraldo. *Quem lê tanta notícia?*: depoimento. [Fevereiro de 1988]. Revista Vogue Brasil, n. 151, p. 135. Depoimento concedido a Tereza Ribeiro.

³⁵⁵ RONDEAU, José Emílio. *Caetano X imprensa: essa briga não vai acabar tão cedo*: matéria. [Janeiro de 1979]. Revista POP, n. 75, p.33.

[...] Quando Caetano se manifestou contrário a alguma opinião de determinada camada da crítica musical, o fez de forma coesa. Ele não se limitou a rebater uma opinião agressiva, foi além: chegou a provar certa falta de informação/formação por parte destes, como no caso de Geraldo Mayrink, da Revista Veja (CHIDIAC³⁵⁶, 1980).

A superexposição de Caetano Veloso nos cadernos culturais e na imprensa musical, e a utilização desses espaços para discordar do que é escrito de negativo sobre o trabalho dele – e, às vezes, de outros artistas – chegou a ser registrada pela própria imprensa. Quando lançou o disco *Noites do Norte* (Universal, 2000), o compositor se recusou a falar com a imprensa, entregando uma entrevista pronta pela internet. A atitude não foi motivo para o disco – e nem ele – não virarem notícia. Em uma das matérias, o *lead* contemplava exatamente a postura de Caetano em relação à crítica:

Sem dúvida, Caetano Veloso é um dos artistas de maior presença nos cadernos culturais da imprensa brasileira. E também um dos que mais polemizam com esses mesmos cadernos à medida que discorda do que é escrito, seja sobre o seu trabalho ou o de outros. Vide as declarações no começo do ano, quando foi procurado para comentar sobre o Grammy de melhor disco de *world music* que havia ganhado por *Livro*, de 1997 – muitas delas sobre o descaso com o filme *Orfeu*, de Cacá Diegues (para o qual ele fez a trilha), poucas sobre o CD em si. Ao lançar seu primeiro álbum de inéditas em três anos, *Noites do Norte*, o compositor resolveu redefinir sua relação com a imprensa. Ao invés de dar entrevistas para jornalistas que ouviriam seu disco às pressas e correriam contra o relógio para entregar seus textos imperfeitos, ele optou por mandar entregar o CD e deixar que os escribas (e demais curiosos) tivessem acesso em seu site (www.caetanoveloso.com.br) a trechos de uma entrevista de três horas e meia feita pelo jornalista Geneton Moraes Neto (ESSINGER³⁵⁷, 2000).

Caetano Veloso, ao justificar a forma inédita de divulgar um disco, negou na época querer lançar moda, e sim contribuir com o trabalho da imprensa musical, mas no final do depoimento despeja uma ironia contra “jornalistas pretensiosos”.

Eu não quis lançar nenhuma novidade, mas dar um ritmo diferente ao lançamento do disco. Eu já estava enjoado da forma como discos e livros são lançados nos cadernos de cultura dos jornais brasileiros. Eu queria apenas contribuir. Li um artigo do Sérgio Augusto, na revista *Bravo!*, e fiquei contente de encontrar pontos semelhantes aos meus, sobre essa forma de divulgação dos lançamentos da “indústria cultural”, para utilizar essa expressão de Adorno de que jornalistas pretensiosos gostam tanto (risos) (VELOSO³⁵⁸, 2001).

³⁵⁶ CHIDIAC, Carole. *Viajando contra o vento*: matéria. [1980]. Revista Música, ano IV, n. 41, pp. 42-43.

³⁵⁷ ESSINGER, Sílvio. *Caetano Veloso organiza o movimento*: matéria. [11 de dezembro de 2000]. O Globo, Segundo Caderno, p. 01.

³⁵⁸ VELOSO, Caetano. *Caetano anuncia projeto de CD experimental*: entrevista. [20 de fevereiro de 2001]. Folha de São Paulo, Ilustrada, p. 3. Entrevista concedida a Ubiratan Brasil.

O jornalismo cultural – ao qual a crítica musical está atrelada – é uma maneira de não só definir e avaliar, mas também validar a importância da produção artística disponível no mercado. Não é fácil separar a crítica do espaço público e a função principal dela dentro desse espaço, que é exatamente construir um debate, convencer e convidar à contradição, assumindo, em seu contexto, uma posição de embate social.

De acordo com Piza (2004, p. 45), a imprensa cultural, “que tem como função jornalística selecionar aquilo que reporta (editar, hierarquizar, comentar, analisar), influir sobre os critérios de escolha dos leitores, fornecer elementos e argumentos para sua opinião”, tem o dever do senso crítico, da avaliação de cada obra cultural e das tendências que o mercado valoriza por seus interesses, e também o de olhar para as induções simbólicas e morais que o cidadão recebe.

Caetano Veloso, como artista, surge numa época (segunda metade da década de 1960), em que a crítica musical ocupou um papel relevante no Brasil – quando blogs, portais das grandes redes de comunicação e plataformas de consumo musical ainda não existiam. Tratava-se de um tempo em que a indústria fonográfica vivia seu auge em relação à produção e vendagem – sendo esta última, muitas vezes, ditada pela crítica, pois o acesso à música era restrito, e o crítico cumpria, de fato, seu papel de mediação entre o público e o artista. Outro papel importante da crítica cultural é a orientação para o consumo. Segundo Janotti Jr. e Nogueira (2010),

“em associação ao potencial agendador que é dado a mídia (MCCOMBS & SHAW, 1972), dizendo ao leitor qual produto musical está no centro das atenções, das discussões que envolvem valor dos produtos culturais e os motivos pelos quais determinada peça musical deve ou não ser consumida e o porquê de seus valores estéticos. Observa-se que o consumo é um conjunto de práticas mais amplas do que seus aspectos econômicos, podemos notar que, tal como abordado por Nestor Garcia Canclini, o consumo é “[...] um conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e o uso dos produtos” (1999:77), sugerindo movimentos econômicos e sociológicos que giram em torno da busca por prestígio social através de trocas simbólicas relacionadas ao mundo da música.

Além de orientar para o consumo, a crítica também faz um registro histórico de seu tempo, e assume características de acordo com as especificidades e organização de cada sociedade em que se constitui. Na visão de Barthes (2007, p. 163), a linguagem que cada crítico escolhe deve ser vista sob dois ângulos distintos: por um lado, ela “não lhe desce do céu, é uma das algumas linguagens que sua época lhe propõe”, é objetivamente o termo de um certo amadurecimento histórico do saber, das ideias, das paixões intelectuais, ela é uma necessidade.

Por outro lado, essa linguagem necessária é escolhida por todo crítico em função de certa organização existencial, como o exercício de uma função intelectual que lhe pertence particularmente, exercício no qual ele põe toda a sua “profundidade”, isto é, suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões. O autor conclui seu raciocínio dizendo que, ao se levar em conta esses dois lados, pode-se travar, no seio da obra crítica, o diálogo de duas histórias e de duas subjetividades, as do criticado e as do crítico.

Esse diálogo, no entanto, é, de forma egoísta, todo desviado para o presente, ou seja, a crítica não é uma “homenagem” à verdade do passado, ou a verdade do “outro”, é a construção da inteligência de nosso tempo. Com isso, Barthes coloca a opinião cultivada pelas experiências prévias do crítico e a realidade apresentada a ele pela obra – sendo isso parte importante da formação da atividade crítica, que é constituída a partir de um viés subjetivo de seu autor – em lados opostos. Embora o autor se refira especificamente à crítica literária, suas ideias podem ser aplicadas à crítica musical.

Para ele, a finalidade do crítico é dar “sentido” ao mundo, mas não “um sentido”; a obra, pelo menos a que chega geralmente ao olhar do crítico, [...] nunca é completamente insignificante (misteriosa ou “inspirada”) nem jamais completamente clara; “ela é, se se quiser, sentido suspenso: oferece-se com efeito ao leitor como um sistema significante declarado, mas se furta a ele como objeto significado” (BARTHES, 2007, p. 162).

Em 1978, quando lançou o disco *Muito*, maior fracasso de vendas depois de *Araçá Azul* (Philips, 1972), Caetano Veloso, como criticado, assumiu uma atitude de combate, para destilar toda a sua ira contra a crítica: “Crítica eu acho péssimo. Acho horrível todas as coisas que leio a respeito do meu trabalho. Eles são uns urubus e estão por fora. A crítica só atrasa. [...] Nunca tento encaminhar o meu trabalho em função da crítica. Nem mesmo contra ela” (VELOSO³⁵⁹, 1978). Note-se que, aqui, a postura do compositor é de indiferença em relação à crítica.

Mas uma das queixas dele, um ano depois, dizia respeito aos equívocos cometidos pela crítica, que se detinha a, por exemplo, concepção das capas dos discos, em detrimento das melodias, arranjos e letras:

As pessoas são muito *burras* esteticamente e chegam ao ponto de criticar por criticar. Mas a música popular brasileira, que está sendo feita e consumida por aí, é a melhor coisa produzida atualmente no Brasil. A música popular é melhor que a literatura, o cinema e tudo o mais.. [...] Falando por mim, devo dizer que eu, Caetano Veloso, sou um homem puro. As pessoas têm medo disto. Imagine que as

³⁵⁹ VELOSO, Caetano. *Caetano e Dedé nos embalos de uma nova gravidez*: entrevista. [15 de novembro de 1978]. Revista Amiga TV Todo, n. 443, p. 33. Entrevista concedida a Denise Assis.

pessoas têm nojo até da própria mãe. Basta lembrar que a crítica caiu em cima de mim porque apareço na capa de meu disco deitado no colo de minha mãe. Eu não tenho vergonha de minha mãe. Tenho orgulho e é por isto que estou em pânico e, ao mesmo tempo, maravilhado com tudo que está aí. (VELOSO³⁶⁰, 1979 – grifo nosso)

O vocábulo “burras” já no início do depoimento acima demonstra o que já foi afirmado antes: a insistência do artista em recorrer a essa palavra para se referir as pessoas que o questionam ou a sua obra. Quanto à capa do disco, Caetano generaliza (“a crítica caiu em cima de mim...”). Na verdade, o artista se refere a Geraldo Mayrink, que não o recriminou por aparecer no colo da mãe. No texto do crítico, já transcrito acima, ele diz, referindo-se à canção Sampa: “[...] em suma, de uma cidade que é o avesso, do avesso, do avesso. Um pouco como o próprio Caetano, que mesmo protegido no regaço da mãe e até nos momentos piores ainda brilha e inquieta: seria ele, a esta altura da vida e da carreira ainda um objeto não-identificado?” (MAYRINK³⁶¹, 1978).

Para contextualizar a postura de Caetano Veloso, vale lembrar que é a partir de meados da década de 1970 e início da seguinte – quando o debate em torno do posicionamento político das esquerdas frente ao processo de democratização do país levou artistas, intelectuais e críticos a repensarem o papel e a função da arte naquele contexto – que a crítica cultural e as artes brasileiras começaram a ter seus rumos e postulados modificados (SANTIAGO, 1997).

É nessa época que a discussão política deixa de realizar-se a partir de uma visão conceptual da sociologia e da história e passa a se dar no campo da arte propriamente dito, considerando-a não mais como manifestação que estaria afastada do público e da vida cotidiana. A intenção, segundo Santiago, era arrancar da arte qualquer resquício ideológico, deixando-a livre da obrigatoriedade e do comprometimento com um discurso politizador.

Com isso, rompe-se com o ideal das vanguardas e dos artistas de que a arte poderia exercer um papel decisivo na transformação da sociedade. A arte passa ser vista não mais como um objeto puro, inacessível, mas como fenômeno multicultural, norteador da “experiência” cotidiana dos grupos que partilhavam determinados códigos. E este fenômeno multicultural passa a ser usado não só para gerar novos modos de vida e identidades simbólicas, mas também para orientar, redundando no solapamento da imagem de um Estado-Nação integrado em suas tradições e origens, imposta não só pelos militares (por meio do

³⁶⁰ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso: “Agora me perseguem, depois será o Chico Buarque”*: entrevista. [24 de fevereiro de 1979]. Revista Manchete, edição 1401, p. 18. Entrevista concedida a Reynaldo Brito.

³⁶¹ MARYRINK, Geraldo. *À beira dos 40*: crítica musical. [16 de agosto de 1978]. Revista Veja, edição 519, pp. 84 e 86.

controle das mídias), mas também por uma espécie de ideário das esquerdas baseado na crença em uma coesão ideológica (SANTIAGO, 1997, p. 02).

Mas o que preocupava Caetano Veloso, nessa época, não era a postura política da crítica musical. “[...] esta crítica que vem se desencadeando não é de esquerda, nem de direita. É uma coisa confusa e mal informada. Como essas pessoas não têm o respaldo necessário a uma discussão maior, passa ao ataque pessoal – ridículo e inconcebível” (VELOSO³⁶², 1979).

Com o lançamento de *Noites do Norte*, as opiniões de Caetano Veloso em relação à crítica musical não mudaram, ele apenas potencializa-as, ao revelar que o crítico musical mantinha uma postura contraditória: critica a música comercial, mas trabalha para veículos de comunicação, que também são produtos comerciais. Isso faria com que, ao cumprir o papel dele (fazer com que o veículo venda), o crítico também estaria entrando em um esquema comercial, igual ao da música popular. Pelo menos três depoimentos de Caetano para veículos diferentes e em datas também diferentes, comprovam isso:

Nesta área do jornalismo cultural, dá-se muita ênfase a uma suposta agressividade dos apreciadores. É uma agressividade forçada, para que o jornal fique polêmico, ou seja, a estrela do acontecimento. Então, quando sai um disco, vê-se na maioria das redações uma disputa para ver quem escreve de maneira mais chocante sobre os produtos e os produtores de cultura. Isso é um negócio chato. Sinceramente, não posso aceitar que as mesmas pessoas que agem por motivação comercial reclamem contra o comercialismo da axé music ou da música sertaneja ou do pagode! (VELOSO³⁶³, 2001).

No mesmo ano, ele é ainda mais claro, quando enfatiza essa atitude contraditória dos críticos de música:

Quando tratam do próprio comercialismo do qual fazem parte, que são os jornais, essas pessoas não parecem ter nenhuma gota desse furor crítico que despejam contra o comercialismo musical. Era isso o que me interessava ressaltar. Esses críticos, às vezes, são muito agressivos e rejeitam o comercialismo dos artistas de uma maneira arrogante e até com um elitismo primário, numa espécie de puritanismo. Uma atitude contrastante com o comercialismo que predomina na imprensa e que chega a ser quase caricatural (VELOSO³⁶⁴, 2001).

Cinco anos depois, o compositor, além de denunciar certa dependência da crítica aos comunicados de imprensa, volta à questão do comercialismo:

³⁶² VELOSO, Caetano. *Caetano e Dedé nos embalos de uma nova gravidez*: entrevista. [15 de novembro de 1978]. Revista Amiga TV Tudo, n. 443, p. 33. Entrevista concedida a Denise Assis.

³⁶³ VELOSO, Caetano. *Caetano Joaquim Veloso Nabuco*: entrevista. [Janeiro de 2001]. Revista Continente Multicultural, ano 1, número 1, pp. 23-24. Entrevista concedida a Geneton de Moraes Neto.

³⁶⁴ VELOSO, Caetano. *Caetano anuncia projeto de CD experimental*: entrevista. [20 de fevereiro de 2001]. Folha de São Paulo, Ilustrada, p. 3. Entrevista concedida a Ubiratan Brasil.

Não sei se a instância crítica se perdeu no jornalismo; apenas sinto que, com frequência, ao menos no Brasil, os cadernos de entretenimento e cultura ficam muito parecidos com *press release* de gravadoras ou de agências de artistas. E todos os críticos que querem se mostrar livres do comercialismo só fazem alimentar preconceitos mesquinhos: dão vazão a esses preconceitos em nome de uma luta contra o comercialismo na música e nenhuma coragem exibem em relação ao comercialismo dos jornais para que trabalham. Na verdade, ao alardear esses preconceitos, eles estão sempre tornando seus jornais mais comerciais (VELOSO³⁶⁵, 2006).

O depoimento de Caetano sobre a dependência do comercialismo pela crítica, à primeira vista, pode parecer esclarecedor, mas entendê-lo, de verdade, é muito mais complexo. “Eu não sou nem consumidor nem produtor com o olho no mercado. Mas não tenho horror ao mercado, eu acho que o mercado trouxe esse mundo das liberdades individuais, trouxe a sociedade moderna” (VELOSO³⁶⁶, 2001). Em um depoimento concedido MTV, em 1992, Caetano Veloso tenta justificar que ele não lançava mão da mídia para fazer marketing. Seria o inverso:

Quem faz marketing é jornal. Jornal, que vende 670 mil cópias por domingo não pode dizer que eu sei manipular a mídia. Eu vendo 150 mil disco de dois em dois anos, na melhor das hipóteses – não sei se agora com essa recessão vou chegar a isso [...] Não vi nenhuma razão pra que eu mudasse em coisa nenhuma nos meus desejos profundos. Estão enganadíssimos. Pressupõe-se que naturalmente se deveria ser desistente quanto a essas coisas. Eu não sou, por isso opino, porque acho que vale a pena, porque me interessa, me inflama, me entusiasma. Muito pelo contrário, em três veículos para os quais eu dei entrevistas idênticas saíram três matérias quase que opostas, quase que contraditórias. Depois vem um canalha qualquer, um idiota, dizer que eu vou fazer marketing. Marketing fazem eles com o que a gente fala para vender o jornal. Eu dou a minha opinião e acho que tenho o direito, o dever de dar (VELOSO³⁶⁷, 1992).

Caetano se apropria aqui de um argumento forte – a comparação entre as vendas de discos dele com as vendas de jornais/revistas – para provar que quem faz marketing não ele. Mas a afirmação dele já é uma forma de fazer “marketing”, que aqui ganha aspas, porque o sentido atribuído ao vocábulo por Caetano é equivocado. O artista deturpa a ideia de marketing, apropriando-se do termo como se este se referisse a uma estratégia para se vender mais. E marketing não é isso. Isso é estratégia de vendas. E mais: ao questionar os tratamentos diferentes que os veículos deram ao que ele falou, demonstra certa ingenuidade, pois não leva

³⁶⁵ In: WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil – Conversas com músicos brasileiros*. São Paulo: Editora 34, 2006, p.27

³⁶⁶ VELOSO, Caetano. “Outras palavras”: entrevista. [Agosto de 2001]. Revista Cult, ano V, número 49. 2001, p. 42. Entrevista concedida a Carlos Adriano e Bernardo Vorobow.

³⁶⁷ Caetano Veloso. *MTV no ar*. Rio de Janeiro: MTV, 31 de janeiro 1992. Entrevista concedida a Zeca Camargo. Programa de TV

em conta que é impossível repórteres de veículos diferentes concederem angulações idênticas a uma mesma pauta – nem em casos de entrevistas coletivas acontece isso.

Frith (1998), com base nas ideias de Bourdieu, revela que, no segmento da música *pop*, a estratificação que havia no passado entre a ‘cultura de elite’ e a ‘cultura popular’ deslocou-se para a midiática, na medida em que esta última gera produtos diferenciados nos quais as noções de distinção e de exclusividade estão presentes. Os juízos de valor sobre a música, para o autor, precisam, então, ser entendidos também a partir do lugar de quem os emite e de suas preferências estéticas.

Para grande parte dos críticos de rock (essa foi certamente a minha experiência), a questão que importa não é tanto a representação da música para o público (do público para os músicos) como a criação de uma comunidade de conhecimento, orquestrando um conluio entre músicos selecionados e uma igualmente seleção de parte do público – selecionada em sua superioridade ao comum, ao consumidor pop indiscriminado. O crítico é, a esse respeito, um fã (a maioria dos escritores de rock começaram em fanzines; a maioria são, de fato, colecionadores), com a missão de preservar a qualidade percebida do som, para salvar os músicos deles mesmos, para definir a experiência musical perfeita para ouvintes mensurarem-se contra. (FRITH, 1998, P.67)

Para Caetano Veloso, que diz exercer “uma profissão um pouco ingrata para a crítica”, porque a música popular, quando é sucesso, independe de opiniões críticas, essa proximidade entre crítico e objeto de crítica cria alguns problemas. Ao esclarecer que foi exatamente na geração dele que surgiu no mundo inteiro um tipo de crítico de música popular que veio com o *rock'n'roll* e o *pop rock* da década de 1960, que ele chama de *neo-rock'n'roll* inglês, “criou-se um tipo de crítico um pouco estranho”, já que este profissional é “meio *rock'n'roll*”.

Para Caetano,

Não se trata de procurar alguém que esteja suficientemente preparado para analisar peças, mas alguém que esteja na onda, ou que supra fisicamente o que se pensa quando tem um show de rock, ou quando ouve um disco e que mais ou menos registre isso num comentário. Ou ainda – o que é mais frequente, sobretudo no Brasil – alguém que finja que está fazendo isso. Então, é uma confusão. Eu tive muitas brigas com a crítica de música e com a imprensa, mas não acho que contribui para diminuir essa confusão. Naturalmente, a cada momento eu estava, do meu ponto de vista, cheio de razão. Mas faltava perspectiva, e essa razão possivelmente não servia para nada ou quase nada. Agora, tem uma coisa disso tudo, que é geral, que é uma sensação de poder que o trabalho na imprensa dá a quem escreve. Vocês que escrevem numa revista que fala da imprensa devem pensar e acompanhar muito essa questão. Devem até experimentar isso em vocês mesmos, porque é uma coisa que é parte da autocritica. Já eu de minha parte, por exemplo, acho que nos sinais da música pop existe uma caricatura de poder – sobretudo depois que o *rock'n'roll* cresceu muito – que é tão chata e ridícula que eu acho que merece os ataques da

crítica de música pop, mesmo que eles sejam 99,9% injustos na sua especificidade (risos). No final das contas, fica mais ou menos elas por elas (VELOSO³⁶⁸, 1994).

As lacunas do depoimento acima são preenchidas por Caetano Veloso 12 anos depois, quando ele comparou a crítica musical da grande imprensa brasileira aos tabloides ingleses³⁶⁹. E ilustrou seu ponto de vista utilizando como exemplo uma das críticas feitas ao show dos Mutantes, realizado no centro cultural Barbican, em Londres, um mês antes³⁷⁰.

Sinto que há uma tendência crítica no Brasil de adotar essa linguagem dos tabloides de rock'n'roll inglês. São garotos que nem são tão mais garotos assim, que escrevem para tabloides de rock e tomam uma atitude como se fossem mais radicais que os músicos. Ficam ensinando atitude e rebeldia aos artistas. É engraçado, mas é tabloide, quem compra já sabe o que é. Já aqui se dá na grande imprensa. Outro dia li uma crítica sobre o show dos Mutantes em Londres, na qual o jornalista dizia que o show tinha sido tudo aquilo que os Mutantes nunca foram e nunca deveriam ser: previsíveis. Mas como aquilo poderia ter sido previsto? (risos) Era imprevisível até que acontecesse, ele queria o quê? Que o Serginho e o Arnaldo reaparecessem com 17 e 15 anos e surpreendessem a todos por terem voltado no tempo? No fundo é um negócio de purismo no rock, que é uma contradição em termos. (VELOSO³⁷¹, 2006).

No encarte do disco *Foreign Sound* (Universal, 2004), Caetano Veloso escreveu que “Ivan Lins é música. Nirvana é lixo”, numa atitude provocadora contra os críticos de música popular “que se voltam preferencialmente para o rock e seus desdobramentos”. Com isso, o compositor tentava denunciar outra atitude equivocada, para ele, de críticos em relação ao rock. Numa entrevista para o Jornal do Commercio (Pernambuco), ele teve a oportunidade de esclarecer isso:

Evidentemente que é uma declaração provocativa que nasce de uma constatação óbvia. Os críticos de música popular que se voltam preferencialmente para o rock, e seus desdobramentos, criaram uma espécie de novo esnobismo, onde o rock aparece como aquela manifestação mais autêntica, respeitado. Enquanto tudo o mais é considerado cafona. Ivan Lins havia feito essa apresentação e os críticos escreveram coisas sacaneando, para ridicularizar. Foi no mesmo período em que as bandas de Seattle eram a grande novidade, incensadas por essa crítica. Gente jovem, muitíssimo mais jovem do que eu, que não se lembrava que rock'n'roll é lixo. É historicamente lixo. [...] Quando o punk veio, acabou com essa conversa fiada de rock progressivo, de grandes músicos tocando rock. Não é nada disso. Rock é lixo, música de gente que não sabe tocar. Foi uma provocação pra lembrar que a nobreza do rock é a nobreza da anti-nobreza (VELOSO³⁷², 2004).

³⁶⁸ VELOSO, Caetano. A *CRÍTICA DE CAETANO – Queixas, desconfianças, erros e méritos da imprensa, em entrevista exclusiva*: entrevista. [Dezembro de 1994]. Revista Imprensa, ano VIII, p. 20. Entrevista concedida a Alceu Nader e Adriana Morais.

³⁶⁹ Tipo de jornal caracterizado como propagador de escândalos por priorizar notícias de caráter sensacionalista.

³⁷⁰ A apresentação, a primeira depois de 33 anos, trazia, além dos irmãos Sérgio e Arnaldo Baptista, o baterista Dinho e Zélia Duncan, substituindo Rita Lee nos vocais.

³⁷¹ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso é verbo e adjetivo*: entrevista. [Agosto de 2006]. Revista Cult, a Ano 9, n. 105, p. 16. Entrevista concedida a Francisco Bosco e Fernanda Paola.

³⁷² VELOSO, Caetano. “Rock é lixo”: entrevista. [03 de abril de 2004]. Jornal do Commercio, Caderno C, capa. Entrevista concedida a José Teles.

A atitude de certa parte da crítica de se voltar para o que acontece na música *pop* inglesa ou norte-americana, ignorando, por exemplo, o trabalho de cantoras da nova geração, como Mariana Aydar e Roberta Sá, que propõem novos rumos para a música popular também a partir do resgate da tradição, é denunciada por Caetano como “folhismo”, numa referência aos críticos da Folha de S. Paulo. Para ele,

O folhismo é uma espécie de profissão de fé contra o que se faz em música brasileira. Quando fui a Londres para um show naquela homenagem que fizeram ao tropicalismo, falava-se muito no Arctic Monkeys, que ouvi e adorei. Aqueles garotos cantam muito bem, tocam muito bem. Mas ao mesmo tempo, volto ao Brasil, compro discos de Roberta Sá, de Mariana Aydar, também bem maravilhosos, e não entendo porque o Folhateen não faz matéria com estas cantoras. O que está ali não é a verdade do jovem brasileiro. A música axé, por exemplo, onde tocar os jovens vão atrás, no Rio Grande do Sul, na Bahia, e se tocar em São Paulo uma imensa parte dos paulistas vai lá (VELOSO³⁷³, 2007).

Uma coisa é comum nas queixas de Caetano Veloso: ao reclamar de certas atitudes da crítica musical, ele parece estar preocupado em deixar claro que o problema não está na crítica, mas nas pessoas que as escrevem: são superficiais, baseiam-se no gosto pessoal, são tendenciosas, soberbas e, por vezes, rancorosas. Além de informações, a atividade crítica requer análise, o que implica em um mínimo de formação para se entender o valor estético que tem ou não uma obra. E é contra isso que Caetano mais reclama.

O artista, ao se portar de forma agressiva em relação à receptividade negativa de um trabalho dele por parte da crítica, parece entender o efeito que esses textos exercem sobre o público. A briga, então, não é só para desfazer o que ele chama de “mal entendido”, mas para convencer o público de que a crítica, por ser “burra”, não deve ser levada em conta pelos consumidores de música.

Ao analisar os depoimentos de Caetano Veloso, não é difícil concluir que, com os ataques à crítica musical, a intenção dele é também de defesa de uma produção de textos da mesma ordem com que se produz música, capaz de instigar o leitor a discernir e interpretar determinada obra. “Não sou totalmente contrário à crítica. Mas na imprensa, como ela é hoje em dia, a coisa está mal. A visão de que tudo é sério, menos na arte. O sujeito não tem o que fazer e de repente vai escrever sobre música. Para falar sobre política é necessário *know-how*. Mas sobre música qualquer imbecil pode escrever” (VELOSO³⁷⁴, 1981).

³⁷³ VELOSO, Caetano. “Eles querem se livrar do Brasil”: entrevista. [29 de abril de 2007]. Jornal do Commercio, Caderno C, p. 6. Entrevista a José Teles.

³⁷⁴ VELOSO, Caetano. Caetano Veloso: “Todo imbecil escreve sobre música”: entrevista. [18 de maio de 1981]. Revista Fatos e Fotos – Gente, p. 34. Matéria não assinada.

Por uma perspectiva interpretativa, a tão reclamada carência de conhecimento por parte da crítica, na visão de Caetano Veloso, aproxima-se a de Theodor Adorno quando diz que o êxito de um crítico (de cultura) é só percebido à medida que ele exerce a crítica, interpreta a obra:

O conhecimento efetivo dos temas não era primordial, mas sempre um produto secundário, e quanto mais falta ao crítico esse conhecimento, tanto mais essa carência passa a ser cuidadosamente substituída pelo eruditismo e pelo conformismo. Quando os críticos finalmente não entendem mais nada do que julgam em sua arena, a da arte, e deixam-se rebaixar com prazer ao papel de propagandistas ou censores, consuma-se neles a antiga falta de caráter do ofício (ADORNO, 2001, p. 10).

No final da década de 1980, quando ainda não era, do ponto de vista mercadológico, um artista tão viável para a gravadora – o primeiro Disco de Ouro (100 mil cópias), ele só conquistou com *Outras Palavras* (Philips, 1981) –, Caetano ressaltava a importância que tinha para a mídia, mas demonstrava receios de ser “folclorizado” por, entre outras coisas, estimular embates com a crítica. Ciente de que não tinha poder suficiente para o confronto, a estratégia era não conceder entrevistas.

Na verdade, eu sempre fui um personagem muito atraente para a mídia. Mais para a mídia do que para o mercado. Isso é um desequilíbrio. E esse foi um dos motivos que contaram demais para o fato de eu ter parado, durante o ano passado, com entrevistas. Mas contou também o fato de essa fascinação da mídia por mim levar a uma espécie de irritação da própria mídia comigo. Como se a culpa fosse minha. Aí, surgiram várias agressões na imprensa, várias injustiças, muitas malandragens jornalísticas. Aí, dei uma parada. Não quero virar uma figura folclórica. Não me importo de ser mais popular como personagem do que como artista, mas não vou permitir que me transformem num folclore. Sou um cantor de minhas canções e de outras. Fiz um filme que adoro e pretendo fazer outros. Sou e quero ser respeitado como artista (VELOSO³⁷⁵, 1989).

Ainda na mesma entrevista, o compositor volta a ressaltar certo corporativismo entre profissionais do campo jornalístico ao reservar aos seus pares espaços consideráveis para responder às críticas recebidas de um artista (mesmo esta resposta não sendo importante), mas, por outro lado, não conceder espaço para os artistas se defenderem dos ataques da crítica. O compositor também demonstra certa coragem ao dizer que só concede entrevistas quando quer e a quem quer:

Ao contrário do que possa parecer, não me sinto maltratado pela imprensa. Mas já tive de engolir muitos sapos, dos mais diversos formatos e tamanhos. Então, atualmente, só dou entrevista para quem eu quero, quando eu quero. E não vejo isso

³⁷⁵ VELOSO, Caetano. *O enigma de Caetano*. [28 de junho de 1989]. Revista IstoÉ Senhor, edição 1032, p. 6 (Páginas Vermelhas). Entrevista concedida a Isa Cambará.

como um cerceamento porque o editor tem o direito, também, de aceitar ou não o repórter que escolho. Todo mundo vai ver meu show, ouve meu disco e escreve o que quiser. A imprensa – fora da época da ditadura militar – sempre teve todos os direitos. Nós, artistas, nem sempre. Veja você: recentemente, dei uma entrevista para o Jornal do Brasil e contestei o jornalista Zuenir Ventura. A resposta dele, bem fraquinha, saiu na mesma página, no final da entrevista. A um artista, o editor não daria esse direito. Mas Zuenir Ventura teve o direito de responder no mesmo dia (VELOSO³⁷⁶, 1989).

Bourdieu (2004, p. 256), ao refletir acerca de como é que se produz a crença e o prestígio dentro do campo artístico, diz que o crítico colabora para a atribuição de valor simbólico às obras de arte e, por meio do seu ofício, também absorve valor, já que analisar produções culturais é um ato que está associado à intelectualidade, e os críticos precisam, por isso, salientar não só sua erudição, mas sua autoridade como intelectuais.

Ainda, segundo o autor, os críticos colaboram com os comerciantes de bens artísticos ao emitirem valores sobre as obras e, por consequência, interferem em seu valor monetário, então é possível concluir que é também do texto da crítica, visto como materialização da opinião de um leitor ilustrado de obras de arte, que advém parte considerável do prestígio concedido a determinados artistas, influindo diretamente sobre o campo de produção artístico-cultural. É, então, das relações nesse campo que se constroem as “reputações” dentro de um campo de lutas pelo monopólio do poder de consagração.

Quando a obra de um artista atinge um grau de consagração, ele passa a ser reconhecido e valorizado como legítimo não apenas pelos agentes em posição de destaque no campo para atribuir valor – aqueles que detêm o poder de nomeação, ouvintes e consumidores que reconhecem e tendem a realizar suas práticas de consumo, levando em conta estas vozes autorizadas. Mas quando as críticas são negativas, o efeito é contrário e termina atingindo não só a obra, mas também a imagem pública do artista.

Caetano Veloso, pelo longo histórico de atritos com a crítica – e por ter sentido as consequências negativas e positivas desses embates –, assume não aceitar impressões negativas sobre o trabalho dele, e um dos motivos é exatamente o “valor simbólico” que elas representam.

Tenho alguma, sim (dificuldades em aceitar críticas negativas). Todo mundo sabe que o nome da gente no jornal tem um valor simbólico muito grande. Por várias razões, bate forte no nosso imaginário ler alguma coisa, na imprensa, a nosso respeito. A agressão é sentida de maneira mais profunda. Sabe-se que aquilo está sendo lido por um monte de gente. Então, não vou dizer que sou impermeável a uma reação diante de críticas, agressões. Todo mundo tem um certo medo disso. Até os próprios jornalistas têm. Mas não me considero especialmente intolerante com as

³⁷⁶ VELOSO, Caetano. *O enigma de Caetano*. [28 de junho de 1989]. Revista IstoÉ Senhor, edição 1032, p. 06 (Páginas Vermelhas). Entrevista concedida a Isa Cambará.

incompreensões ou discordâncias dos críticos. Agora, aliás, não leio tudo que se escreve a meu respeito (VELOSO³⁷⁷, 1989).

A crítica musical, entendida como uma estrutura que, dotada de um poder simbólico, lança mão de determinadas estratégias valorativas de sedução e persuasão para produzir sentido e para ter seu discurso performativo sobre a música legitimado como “fala autorizada”, é posta em cheque por Caetano Veloso, que, como criticado, reivindica seu lugar de fala, cobrando uma participação ativa no processo, ou seja, o direito de criticar os críticos, numa postura performática, uma vez que o artista sabe que não é bem assim que funciona em qualquer lugar do mundo as relações entre crítica e artista. “[...] em geral, tenho muito senso autocritico. Muitas vezes eu digo que as minhas querelas com os críticos nasçam dessa... impaciência minha, porque eu me sinto um crítico muito melhor do que todos os críticos que eu conheço. Então, me dá uma impaciência, quero explicar tudo a todo mundo, discutir, mostrar (VELOSO³⁷⁸, 1979).

É possível até alegar que o depoimento acima é antigo e, portanto, a postura de Caetano Veloso pode ter mudado ao longo do tempo. Outro depoimento do compositor, no entanto, concedido vinte anos depois, atesta que a opinião dele não mudou:

Não devo nada à imprensa, por isso não me submeto ao que publicam erroneamente a meu respeito. Como é que um órgão de imprensa que se diz respeitável pode sair rotulando as pessoas como bem quer? Pois é isso que acontece com alguns veículos brasileiros. É irresponsabilidade” (VELOSO³⁷⁹, 1999).

Aqui, Caetano Veloso, outra vez demonstra certo incômodo acerca dos equívocos cometidos pela imprensa a respeito dele e, ao contrário de outros artistas, não consegue relevá-los. Um aspecto curioso na postura de Caetano é que quando diz que não se submete ao que publicam erroneamente sobre ele não se refere apenas às críticas negativas, mas também as que ele considera positivas.

A alguns dias do lançamento de *Araçá Azul* (Philips, 1972), a primeira crítica sobre o disco foi publicada pela revista *Veja* e assinada por Tárik de Souza. Caetano, na época, reclamou porque considerou as impressões do crítico como “um elogio equivocado”. Nove anos depois, repercutindo o episódio, ele afirmou que Tárik teria escrito que *Araçá Azul* era

³⁷⁷ VELOSO, Caetano. *O enigma de Caetano*. [28 de junho de 1989]. Revista IstoÉ Senhor, edição 1032, p. 6 (Páginas Vermelhas). Entrevista concedida a Isa Cambará.

³⁷⁸ VELOSO, Caetano. *Playboy entrevista Caetano Veloso*: entrevista. [Agosto de 1979]. Revista Playboy, n. 49, p. 38. Entrevista não assinada.

³⁷⁹ VELOSO, Caetano. *Doce Camaleão*: entrevista. [Junho de 1999]. Revista Shopping Music, ano 3, n. 28, p. 35. Entrevista concedida a Flávia Rebouças.

um disco de vanguarda e o mais elaborado que ele havia feito até então, uma opinião que ele não concordava.

[...] um elogio que não condizia com a ideia que eu mesmo fazia do disco, e não faço até hoje. Pra mim, o disco era uma coisa confusa, que fiz em uma semana, muito experimental do ponto de vista pessoal e que resultou assim parecendo um filme de 16 milímetros, amador. Agora, com uma carga poética, com uma garra e com uma beleza que é próprio daquele disco. Mas não era um disco elaborado, nem as canções que fiz. Então, eu falei: Bacana o Tárik ter gostado de tudo isso, mas o disco não é isso. Pra mim não é. Foi um elogio que não tá correto (VELOSO³⁸⁰, 1981).

E, mais à frente, tentando justificar seu ponto de vista em relação à crítica de Tárik de Souza, Caetano recorre a um exemplo:

Por exemplo, um menino que estuda que estuda música erudita na Bahia chamado Jean Marie falou que o *Araçá Azul* é horroroso porque é falsa música moderna, é falsa música erudita, falsa música de vanguarda. Eu achei uma crítica errada, mas é um pouco melhor do que o elogio do Tárik, que considerava boa música de vanguarda, um disco elaborado. O que era também uma informação errada. [...] eu não tive cuidado, é um disco sujo, eu sei disso. *Se isso sai na Veja, as pessoas leem. Ora, eu tenho o direito de dizer que não é isso, não. Porque desbaratina as pessoas, o público tem que saber, não pode ser enganado. Quer dizer, você não pode ver um negócio que é uma coisa e ficar iludida que é outra. E as pessoas têm muita necessidade de status e terminam acreditando. Detesto essa seriedade falsa das coisas, das obras* (VELOSO³⁸¹, 1981 – grifo nosso).

O trecho grifado do depoimento acima revela um aspecto intrigante em Caetano: a preocupação com o consumidor, que não deve ser iludido em relação à obra dele, uma postura que, inclusive, contraria os interesses comerciais da gravadora. Sabe-se que *Araçá Azul* foi o maior fracasso de vendas de Caetano Veloso até aquele momento. Por não ter gerado demanda por parte do consumidor final, as lojas devolveram o disco à gravadora.

A postura de Caetano, no entanto, é performática. A ideia, ao que parece, é que ele quer redirecionar o olhar sobre sua obra. Na verdade, Tárik não fez elogios ao disco. O que ele escreveu, já no primeiro parágrafo, que chega próximo ao que Caetano classificou como elogio, foi que *Araçá Azul* era

um trabalho ainda mais livre e menos esperado do principal líder da vanguarda brasileira. Apoiado, como ele mesmo reconhece, pelas experiências mais recentes, especialmente as de Hermeto Pascoal e Walter Franco, Caetano retornou à linha

³⁸⁰ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso: “Perdi a ingenuidade, mas não a esperança”*: entrevista. [Maio de 1981]. Revista Ele Ela, n. 145, p. 14. Entrevista concedida a Lúcia Leme.

³⁸¹ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso: “Perdi a ingenuidade, mas não a esperança”*: entrevista. [Maio de 1981]. Revista Ele Ela, n. 145, pp. 14-96. Entrevista concedida a Lúcia Leme.

concreto-eletrônica esboçada nos tempos pós-tropicalismo. Como em “Acrílico”, gravada em 1969 no LP “Caetano Veloso”, ele rompeu os limites audíveis entre a música e a simples colagem de sons. “Araçá Azul” também poderia ser a trilha sonora de um filme que nem precisou ser realizado. (SOUZA³⁸², 1972).

Note-se que o crítico não diz que o disco é de vanguarda, mas que o artista é “o principal líder da vanguarda brasileira”. Quanto à afirmação de que *Araçá Azul* é o disco mais elaborado do artista, a afirmação está correta, mas fora do contexto. Na verdade, no final da crítica, Tárik, referindo-se primeiro à faixa que dá nome ao disco e depois ao próprio LP, diz:

Da nebulosa faixa-título, entoada num fio de voz, Caetano esclarece menos: “Araçá Azul/ fica sendo/ o nome mais belo do medo”. De certa forma é um indício do rompimento de Caetano – pelo menos temporário – com o que restava de compromisso entre sua música e o aplauso imediato do público. Além de radical, inquieto e provocante, o LP “Araçá Azul” é sem dúvida o mais elaborado e menos agradável disco de seus pouco mais de seis anos de carreira (SOUZA³⁸³, 1972).

Considerar, por exemplo, o disco mais experimental de Caetano como um rompimento temporário com aplauso imediato do público, não é um elogio, mas uma constatação. “Radical”, “inquieto” e “provocante” são adjetivos que qualquer crítico não escaparia de usar ao se referir à *Araçá Azul*. Tárik, no entanto, ao usar a expressão “bem elaborado”, Tárik poderia estar se referindo a algumas informações que ele teve acesso sobre a gravação e que foram acrescentadas à crítica.

Ele registra no texto, por exemplo, que não se sabia o número de pistas que seriam usadas na gravação do disco; da proibição por Caetano da entrada de pessoas no estúdio, inclusive do empresário dele, Guilherme Araújo; os efeitos poucos comuns solicitados por Caetano ao produtor da gravação; a faixa de *De Conversa*, na qual foram usadas duas pistas de gravação para os instrumentos (piano e violão) e outras 14 para voz; as inversões e superposições de fitas; e nove horas de gravação que apenas uma das faixas do LP consumiu. Tudo isso justifica classificar o disco como “bem elaborado”.

Ao questionar o trabalho da crítica feita no Brasil, Caetano Veloso também traz a tona, além das “críticas equivocadas”, duas questões raramente – ou nunca – levantadas por outros artistas, pelo menos não de forma tão explícita: os modos de produção da notícia e a linha editorial de certas organizações:

³⁸² SOUZA, Tárik. *Gritos no escuro*: crítica de disco. [20 de dezembro de 1972]. Revista Veja, edição 224, p.

109.

³⁸³ Ibidem

Você vai fazer uma página e tem que preenchê-la com um sabor (*sic*). Ao mesmo tempo, também está em competição com outros jornais, com outros colegas, tem que fazer uma matéria que mantenha seu emprego e fazer aquilo render. Tem desde o jornalista que faz, o editor que corta e escolhe, até a direção do jornal. Agora, tem uma porosidade no jornal que muitas vezes o leitor não tem noção. Ninguém propriamente comanda o jornal todo. São tantas pessoas fazendo tantas coisas: nem tudo está propriamente sob o controle de alguém. Há uma certa confusão necessária [...] Às vezes, o leitor pensa que tem uma intenção por trás daquilo que não tem. A pluralidade de interesses individuais, todo mundo ali pra manter o emprego, escrever bem, cumprir sua função e prestar um serviço, um esclarecimento à verdade... São muitas coisas envolvidas, além do interesse dos donos do jornal, da orientação que o jornal quer dar. Uns são interesses meramente mercadológicos, porque tal linha de notícia tá vendendo mais, tal posição tá sendo charmosa para o jornal. Outras, são de compromisso com grupos econômicos ou políticos ou partidos, não é verdade? Tudo tá ali em jogo. São vários repórteres, o que escreve, o que pagina. Ninguém lê o jornal inteiro ou escreve ele inteiro (VELOSO³⁸⁴, 1994).

Além de trazer para o debate a pluralidade de interesses que a produção de notícias dentro de um veículo de comunicação tem que atender, Caetano, também levado por essa questão, evidencia outra: as empresas familiares na área jornalística, algo comum no Brasil:

É interessante dizer “familiar”. É assim no mundo inteiro ou é um traço brasileiro, das Capitanias Hereditárias? Umas são Mesquitas, outras são Marinhos, outros são Frias, Carneiros, Sirotskys. É um entretenimento totalmente familiar (risos). Tem o que aquele grupo quer que seja dito, tem o que outro acha que não pode ser dito. Isso deve ser terrível para o jornalista. Deve ser de lascar (VELOSO³⁸⁵, 1994).

Mesmo com todos esses questionamentos, para Caetano Velooso os embates gerados pela competição entre ele e a crítica são edificantes para ambas as partes. A “vontade iluminista” de Caetano de criticar a crítica, além de alimentar a imprensa, que “vive de polêmicas”, “são revitalizantes e não tiram o emprego de ninguém” (VELOSO³⁸⁶, 1979). Essa mesma “vontade iluminista” parece ser, para ele, a resposta a todas as perguntas sobre as tomadas de posições do artista em relação à crítica musical, por isso, vez ou outra, recorre a ela:

Eu tenho uma posição de competição com a crítica, justamente por causa do meu senso crítico. Eu tenho vontade de discutir criticamente com os críticos. Então, o movimento não é obscurantista, mas iluminista, eu quero é ser mais luz, mais

³⁸⁴ VELOSO, Caetano. *A CRÍTICA DE CAETANO – Queixas, desconfianças, erros e méritos da imprensa, em entrevista exclusiva*: entrevista. [Dezembro de 1994]. Revista Imprensa, ano VIII, p. 24. Entrevista concedida a Alceu Nader e Adriana Moraes.

³⁸⁵ Ibidem.

³⁸⁶ Entrevista concedida originalmente ao Jornal da Tarde, em 1979. Reproduzida pela Revista Visão, nº 33, ano XLI, 12 de agosto de 1992, p. 43.

clareza, mais honestidade da crítica e mais possibilidade de diálogo crítico (VELOSO³⁸⁷, 1990)

Outros depoimentos do compositor, como: “Tenho um senso crítico muito grande. Gosto de articular ideias e, na verdade, me dedico a isso. Como tenho esta vontade de falar, de pensar e raciocinar, acabo entrando em competição. Mas é bom porque contribuo” (VELOSO³⁸⁸, 1982); ou ainda: “Eu, às vezes, quando a imprensa foi em alguns momentos muito agressiva, eu tive oportunidade de responder e respondi, mas me senti bem respondendo, também achei que foi bom, pra mim e pra o pessoal da imprensa [...]” (VELOSO³⁸⁹, 1982), reforçam e jogam luz sobre a postura de Caetano.

Em ambos os depoimentos acima, Caetano, embora demonstre certa arrogância, força a uma reflexão: se por um lado as respostas do artista geram competição entre ele a crítica, por outro lado também podem contribuir, uma vez que apontar os erros cometidos por ela (a crítica) faz com que o jornalista, a partir do *feedback* do artista, reveja os equívocos que cometeu e não insista neles. É também uma atitude ingênua, uma vez que se todos os artistas que se sentem injustiçados fossem responder a críticas que recebem, não haveria espaço nos veículos de comunicação para outros assuntos.

No mesmo ano, desta vez para a revista IstoÉ, ele foi ainda mais enfático. Depois de dizer que não reclamava das críticas “como carência pessoal de elogio” e também de reconhecer que recebeu “milhões de opiniões a favor” dele ao longo da carreira, acrescenta:

Eu faço como contribuição na exigência da melhora das relações no Brasil, das coisas que se dão publicamente. Eu tinha razão todas as vezes, essa questão de razão comigo é brava, porque eu tenho razão. Eu falo pra esclarecer, porque tenho essa vontade iluminista. Mas não me sinto perseguido, nunca me senti, nem vitimado, nem acho que sou injustiçado, nada disso. Acho que fui super-homenageado, tenho uma importância que jamais esperei ter no Brasil (VELOSO³⁹⁰, 1982).

Com razão ao não, parecendo ridículo, “folclórico” – o receio dele, como foi já mostrado aqui – ou não para a opinião pública, o fato é que Caetano Veloso, de forma estratégica ou espontânea, conseguiu construir sua imagem como artista também a partir das discussões que travou com a crítica musical. E não apenas defendendo a obra dele, mas a de

³⁸⁷ VELOSO, Caetano. *Safra especial*: entrevista. [Janeiro de 1990]. Revista Bizz, ano 6, n. 01, edição 54, p. 29. Entrevista concedida a Antonio Carlos Miguel.

³⁸⁸ VELOSO, Caetano. *O verbo caetanear*: entrevista. [24 de março de 1982]. Revista IstoÉ, n. 274, p. 48. Entrevista concedida a Regina Echeverria.

³⁸⁹ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso na intimidade*: entrevista. [Março de 1982]. Revista Transe, ano II, numero 9, p. 36. Entrevista concedida a Antônio Carlos Miguel e Kati.

³⁹⁰ VELOSO, Caetano. *Caetanices de A a Z*: entrevista. [24 de março de 1982]. Revista IstoÉ, n. 274, p. 53. Entrevista concedida a Regina Echeverria.

outros artistas, como Chico Buarque, Zezé Motta, Maria Bethânia, Gal Costa e Milton Nascimento.

Ressalte-se, ainda, que em outros momentos, ele se colocou contra a crítica quando esta elogiou o trabalho de algum artista que o compositor discordava. Isso fez com que Caetano utilizasse a mídia como veículo de discussões com esses artistas, colecionando muitos desafetos, como será mostrado mais à frente.

As rixas de Caetano Veloso com a crítica musical não ficam confinadas às entrevistas à mídia. Elas também são feitas no plano da canção. Embora negada pelo compositor, a própria imprensa já chegou a cogitar que a letra de *Não Enche* (*Livro*, Universal, 1997) é dirigida à crítica musical e não apenas inspirada em *Si Manda*³⁹¹ (de Jorge Ben Jor) e *Como eu Quero*³⁹² (Leoni e Paula Toller), como Caetano alegou na época.

A mulher a quem o eu-lírico se dirige com frases como (“você não entende nada e eu não vou te fazer entender”; “é que você nunca quis ver, não vai querer, não quer ver”; “está no meu querer poder fazer você desabar”; “sabedoria de rapina e de enredar, de enredar”; “minha energia é que mantém você suspensa no ar”; “pensa que é a dona e eu lhe pergunto: quem lhe deu tanto axé?”; “eu vou viver sem você”) e adjetivos nada lisonjeiros, como demente, vagaba, vampira, pirata, malandra, mesquinha são todos dirigidos à crítica a musical.

4.2. Caetano e a imprensa

No tópico anterior se procurou mostrar a complexa relação de Caetano Veloso com a crítica musical a partir de depoimentos do compositor concedidos a mídia ao longo da carreira artística dele. Mas em nenhum momento se conceituou o que realmente é entendido como crítica. Recorrendo a Janotti Jr e Nogueira (2010), pode-se conceituar a crítica como a área do jornalismo em que o profissional exerce, em seus textos publicados, a “capacidade de julgar, ou seja, emitir opinião, aferindo valor a produtos culturais, através de critérios (implícitos ou explícitos), que acabam por posicionar tanto o objeto da crítica como aquele que julga no complexo jogo da cultura e comunicação contemporâneas”. No caso da crítica musical, trata-se daquela que faz isso se limitando ao campo da música.

Acontece que os embates de Caetano Veloso com os jornalistas não se limitam aos que escrevem críticas de música. Eles englobam também os repórteres de outras áreas do jornalismo que o entrevistam para matérias – para cadernos culturais ou não –, que vão as

³⁹¹ Do disco *O Bidu – Silêncio no Brooklin* (Artistas Unidos/Rosenblit, 1967).

³⁹² Uma das faixas de *Seu Espião* (Warner Music, 1984), disco de estreia da banda Kid Abelha e os Abóboras Selvagens.

coletivas de imprensa ou simplesmente aqueles que escutam o artista para repercutir algum assunto que esteja na ordem do dia.

Considera-se importante distingui-los e inclui-los neste trabalho não só pela quantidade de desentendimentos que foram travados ao longo de meio século, mas também pela repercussão que esses acontecimentos geraram, e, por isso, ter afetado a construção da imagem pública de Caetano Veloso. E mais: por o compositor colocar em xeque – algumas vezes – a credibilidade desses profissionais da imprensa.

Em 1972, após a chegada do exílio, numa longa entrevista à revista Bondinho (Figura 36), Caetano Veloso centrou sua irritação no romancista, cronista e jornalista Carlos Heitor Cony, que havia escrito um texto sobre João Gilberto para a Revista Fatos e Fotos. A partir das ofensas a Cony, Caetano generaliza e coloca toda a imprensa no mesmo nível de incompetência que ele considerava ter o autor de *A Verdade de Cada Um*:

[...] É um sujeito ignorante, de uma ignorância incrível, dizendo que o João Gilberto pensava que era a Greta Garbo, coisas assim, né?, o maior desrespeito, um cara imbecil, não entende absolutamente de nada, senta a bunda na redação do jornal pra escrever besteiras sobre um cara que é um gênio, tá entendendo? Então eu fico com muita raiva quando se fala mal do João Gilberto, eu detesto, tenho vontade mesmo de responder, em geral eu quero responder. O fato é o seguinte, as pessoas fingem – e como comigo e também com o Gil: se tiver oportunidade cai todo mundo em cima, porque as pessoas fingem que gostam, entendeu? Fingem que estão de acordo, pra não passar por desatualizado. Não sei o quê, mas ninguém tá entendendo nada. Essa é que é a verdade. Essa gente que escreve em jornal, essas coisinhas a maioria só fala bobagem. Então eles não têm peito, são pessoas medíocres, têm que sobreviver, precisam ganhar dinheiro... é desumanidade também exigir que cada pessoa seja de uma grandeza infinita. O que eu quero dizer é o seguinte: eu entendo esses caras, que a barra para eles é pesada, mas também a gente não pode deixar, né? Que essas minhocas atrapalhem as coisas mais importante que estão acontecendo [...] (VELOSO³⁹³, 1972).

Claro que Cony não é o primeiro alvo de Caetano Veloso e nem as observações dele sobre o escritor tiveram tanta repercussão assim, mesmo porque a Bondinho era uma publicação para um público restrito, com uma tiragem de 75 mil exemplares. Avançando um pouco no tempo, outro episódio, desta vez com a Veja, vai transformar Caetano Veloso em persona *non grata* da revista, afetando a relação dele com o veículo daí para frente. O episódio obteve repercussões tão grandes que depois disso o compositor – que já havia sido matéria de capa da revista três vezes e entrevistado das páginas amarelas outras duas – nunca mais ilustrou uma capa da revista, e só conseguiu elogios quando as críticas dos seus discos ou shows foram escritas por jornalistas com certa autonomia dentro da revista, como Okky de

³⁹³ VELOSO, Caetano. – *Quem é o Caretano? – O Caretano sou eu*: entrevista. [31 de março a 13 de abril de 1972]. Revista Bondinho, n. 38, p. 33. Entrevista concedida a Hamilton Almeida.

Souza, que escreveu, em 1991, uma das críticas mais elogiosas sobre o disco *Circuladô*, que estava sendo lançado naquele ano.



Figura 35: Capa da revista Bondinho de março/abril de 1972

Em 22 junho de 1977, depois de ler uma entrevista concedida por ele ao jornalista Antonio Chrysóstomo, para as chamadas Páginas Amarelas, Caetano Veloso não gostou da forma como o material havia sido editado. Enviou, então, uma carta ao editor na qual, além de contestar a matéria, faz duras críticas à postura da revista:

[...] As entrevistas que dei à Última Hora do Rio e à Folha de S. Paulo saíram com meu tom e meu pensamento. A das suas “páginas amarelas”, não. Fico no dever de alertar seus leitores contra o tom de “seriedade jornalística” que o senhor vende. Não tenho nada a perder com isso: o que realmente TENHO não se perde. [...] Quem perde com essas coisas é a imprensa brasileira. A sua é tida como a melhor revista do Brasil. Sei que, por razões de espaço ou “clareza”, esta carta TAMBÉM poderá ser picotada a vosso gosto. Mas se medra alguma honestidade profissional por aí, ele deve ser publicada na íntegra. Pelo menos uns quatro ou cinco dentre os que lêem sua revista devem merecer saber (VELOSO³⁹⁴).

Em 1994, Caetano voltou a falar sobre o assunto e admitiu que estava errado, inclusive reconhecendo que a Veja o fez “um enorme favor” ao editar a carta que ele havia enviado à revista, contextualizando a época em que a entrevista foi realizada:

[...] Eu ia estrear o Bicho Baile Show, quando saiu o LP *Bicho*. Tínhamos voltado de Londres e era como se tivesse havido uma decepção. Éramos meio heróis quando estávamos exilados em Londres, embora fossemos combatidos antes de sair daqui. O *Pasquim* começou a descer porrada na gente e criou-se no Rio uma onda de falar mal de baiano. Era um período em que eu não estava na moda e eu era eu. Tinha pedido pra tirar as cadeiras do teatro para o pessoal dançar se fosse o caso, tinha feito a música *Odara*, umas coisas de *juju music* africana [...]. Depois de publicado não gostei do resultado. Fiquei chocado com a diferença do meu modo de falar,

³⁹⁴ In: FONSECA, 1993, pp. 101-102. O livro, além da carta de Caetano à Veja, traz a entrevista transcrita na íntegra, a entrevista editada que foi publicada e o relatório do jornalista, depois da contestação de Caetano, para os editores da revista.

ficou uma coisa fria. Nunca mais falei com a *Veja*, que está de castigo comigo há muito tempo, desde que saiu uma reportagem que a gente deixa pra falar depois. Na verdade, eu chiei porque não acompanhava aquilo e não botei aquilo no lugar certo. Tive uma reação desproporcional, de pessoa ignorante. Mandei uma carta dizendo que havia dado entrevistas pra vários veículos e que tinha reconhecido meu estilo e minhas ideias nos outros veículos, não na *Veja*, além de algumas frases mais agressivas que não tinham aparecido na entrevista. Era uma carta pequeninha, mas eles cortaram uma coisa quando publicaram a carta – algo que jamais escreveria hoje. Mas, naquela altura, escrevi com convicção: “Sou um homem puro”. Quando vi que eles tiraram, fiquei indignado (risos). Eu tinha escrito aquilo de verdade e acreditava naquilo. Mas hoje como eu sei que estava errado, acho até que eles me ajudaram ao tirar essa frase (VELOSO³⁹⁵, 1994).

Embora Caetano reconheça ter tido uma atitude “radical” e “ignorante” em relação à revista no episódio descrito acima, a entrevista feita por Antonio Chrysóstomo vai marcar o início de uma série de desentendimentos dele com a *Veja*, inclusive aqueles que não envolvem diretamente o artista ou sua obra. Em 27 de janeiro de 1982, por exemplo, a matéria de capa da *Veja* causou indignação em Caetano Veloso. A matéria, com a chamada “A morte de Elis – A TRAGÉDIA DA COCAÍNA”, fez com que ele questionasse a forma como a revista cobriu a morte da cantora Elis Regina, porque, segundo Caetano, “em lugar de fazer um obituário lamentando a perda da grande cantora e louvando seu talento ímpar, deu reportagem de capa de tom e teor sensacionalista” (VELOSO³⁹⁶, 2005). O episódio complicou ainda mais as relações do compositor com a revista. Em um dos depoimentos para a biografia *Furação Elis*, de Regina Echeverria, Caetano Veloso relembra essa briga com a *Veja*:

Quando a Elis morreu e a *Veja* publicou aquela matéria, considerei odioso. Falei na televisão, e dizia para que os filhos de Elis não tivessem vergonha, que Billie Holiday também morreu por causa de drogas. Ninguém tem o direito de medir a necessidade de uma pessoa chegar a isso. Não sabem como isso pode ser uma coisa boa também. Quando vi Elis em Trem Azul, fiquei pensando que o contato dela com a cocaína foi, artisticamente, muito positivo. E, depois, para uma pessoa com aquele tipo de insegurança intelectual, a cocaína resolia – em geral a droga dá esse tipo de segurança. Teria sido genial se ela tivesse conseguido equilibrar essas conquistas com a capacidade de continuar vivendo. Infelizmente, não conseguiu (VELOSO³⁹⁷, 2007).

Em 2005, Caetano disse ter, antes e depois desse episódio, lido diversos textos sobre assuntos relativos à área de atuação dele na *Veja* “que mesclavam ignorância e má fé em

³⁹⁵ VELOSO, Caetano. A CRÍTICA DE CAETANO – Queixas, desconfianças, erros e méritos da imprensa, em entrevista exclusiva: entrevista. [Dezembro de 1994]. Revista Imprensa, ano VIII, p. 18. Entrevista concedida a Alceu Nader e Adriana Morais.

³⁹⁶ O depoimento, na verdade, trata-se de um excerto de uma carta que Caetano escreveu a *Veja* em 2005, contestando uma outra matéria. Como a *Veja* ignorou a carta, Caetano Veloso a enviou para o jornalista Ricardo Noblat, que publicou, na íntegra, no blog dele.

³⁹⁷ In: ECHEVERRIA, 2007, p. 175. A primeira edição do livro é de 1985.

doses altas, sempre com o fito de criar uma cumplicidade esnobe com o leitor” (VELOSO, 2005³⁹⁸). Para ele, a aura de respeitabilidade de que a revista se revestia não correspondia às investidas irresponsáveis e arrogantes do periódico. “Um órgão de imprensa pode e até deve orgulhar-se de ser presença incômoda na vida dos célebres e dos poderosos. E de meter medo em grupos que tendem ao corporativismo. Isso faz parte da saúde social de uma democracia. Assim, nunca foi sem pesar que me vi repetidas vezes reafirmando minha rejeição ao diálogo com a Veja” (VELOSO³⁹⁹, 2005).

As relações do compositor com a Veja se agravaram ainda mais em 1992, quando a revista publicou uma matéria – chamada de capa – que trazia como título “Bloco dos ressentidos” e como linha fina (sutiã): “Cresce a turma dos artistas que falam mal do país enquanto faturam cada vez mais dinheiro e prestígio”. Na matéria, Caetano aparece como um dos personagens já no *lead* (primeiro parágrafo):

Não será surpresa se dia desses Tom Jobim entrar na traseira de Caetano Veloso. Vai acontecer num cruzamento qualquer do Rio de Janeiro – cidade onde moram os dois motoristas mais famosos da música popular brasileira – e a discussão em via pública terá o impacto de uma trombada de queixas. Caetano reclama “dessa demonstração de extrema burrice que é a mania nacional de ultrapassar o sinal de trânsito quando ele está vermelho”. Tom protesta contra “esse governo que persegue os homens de bem cobrando multas de quem avança o sinal para se livrar de assaltos e assassinatos”. O choque entre Tom e Caetano é mero acidente. Os dois costumam trafegar juntos na avenida que dá acesso à república dos ressentidos, habitada por gênios de primeiro e segundo escalão das artes, alguns de bem com o sucesso, todos de mal com a vida. Na mesma comissão de frente encontram-se Chico Anysio, Ziraldo, Chico Buarque, Tim Maia, Dercy Gonçalves, Herbert Vianna, Millôr Fernandes e Sérgio Ricardo, personagens combalidos pela ideia de que o país é perverso com seus artistas (RIBEIRO e LEITE⁴⁰⁰, 1992).

Dos artistas citados na matéria, Caetano foi o único que utilizou outros veículos de comunicação para rebater as informações veiculadas na Veja, talvez porque era exatamente uma foto dele que ilustrava a chamada de capa, “A cultura do ressentimento”, daquela edição:

Parei de falar com a *Veja* quando eles fizeram uma reportagem em que eles punham Tom Jobim, Millôr Fernandes e Chico Anysio, sob o título *O clube (sic)* dos ressentidos. A revista trouxe uma fotografia de uma ala da comissão de frente da Mangueira, trabalhada por computador. Fez-se uma fotomontagem com os rostos dos personagens da matéria. A reportagem, horrenda de ponta a ponta, foi escrita por Alfredo Ribeiro – que também assina Tutty Vasquez. Era de uma desonestidade brutal. Era a época de Collor, o que tornava mais perigoso o negócio, porque dava

³⁹⁸ VELOSO, Caetano. *Desatenção ou máfia*: carta. [20 de outubro de 2005]. Carta enviada à Revista *Veja*, contestando uma matéria, mas não publicada. Publicada, posteriormente e na íntegra pelo Blog do Noblat.

³⁹⁹ Ibidem.

⁴⁰⁰ RIBEIRO, Alfredo e LEITE, Virginie. *Bloco dos ressentidos*: matéria. [22 de abril de 1992]. Revista *Veja*, edição 1231, ano 25, n. 17, p. 86.

uma sensação horrível. O artigo (*sic*) dizia que aquele era um grupo de pessoas que se enchiam de dinheiro com o Brasil, mas só falavam mal do país. Incluíram-me num elenco criado artificialmente. Não há identidade nenhuma entre Tom Jobim e Chico Anysio, Millôr Fernandes e eu. Nem me dou com Millôr Fernandes – que, aliás, é uma das figuras da imprensa que eu admirava quando criança. Depois criaram o elenco artificialmente, atribuíram a todos uma suposta vontade de depreciar o Brasil. É uma coisa disparatada em relação a mim. Pode ser até que outra pessoa diga que quero salvar o Brasil a todo custo, ou descobrir algum canto, alguma coisa fascinante ou maravilhosa, uma identidade especial do país. Mas é uma coisa horrível dizer que eu tendo a desmerecer o país ou que eu demonstro uma grande ingratidão porque eu ganharia muito dinheiro com o Brasil! São ermos inaceitáveis. Eu disse: “Assim não é possível!” Não dá para entender como uma revista que se diz a mais respeitada – ou que supostamente se dirige ao leitor mais sério – pode vir com um negócio desses. Não dá para entender! (VELOSO⁴⁰¹, 2001)

A Revista Imprensa também ouviu e registrou, sete anos antes da entrevista acima, as queixas de Caetano contra a matéria da Veja.

Era um negócio totalmente abominável. Ainda botavam o Gil como se fosse contra a posição da gente, como se houvesse uma posição em que eu estivesse na mesma de Millôr Fernandes – o que é impossível. Tudo inventado por eles. Era Millôr, Chico Anysio, Tom Jobim, eu e mais não sei quem. Uma matéria horrorosa, desrespeitosa sob todos os pontos de vista. Eu acho aquilo inaceitável. Não acho que podiam fazer aquilo e ser aprovado para publicação. Por isso, não converso com eles até hoje (VELOSO⁴⁰², 1994).

Experiências como essa, somadas a matérias com informações que, segundo Caetano, ele não concedeu ou que foram, como se diz na linguagem jornalística, truncadas, cortadas na edição ou escritas de acordo com linha editorial de cada veículo, é que fizeram com que o compositor começasse a contestar, por outros veículos, o que era publicado sobre ele na Veja. Um episódio que ilustra este último tópico da lista (a linha editorial) foi a entrevista coletiva sobre a turnê do disco *Fina Estampa*, em 1994.

[...] Dei várias entrevistas, um para o *Fantástico* outra para a IstoÉ, quem ia chegando eu ia falando. Estou falando desses dois veículos – eu falei para vários – porque eles foram nitidamente significativos. Eu falei, inclusive sobre Fernando Henrique e Antonio Carlos Magalhães, sobre diversas coisas e assim literalmente tudo o que eu falei de negativo...eu falei a mesma coisa para os dois veículos, com a mesma complexidade, basicamente a mesma coisa. Tudo que eu falei que soasse contra Fernando Henrique e contra Antonio Carlos Magalhães saiu só isso na IstoÉ e tudo que eu falei que parecesse a favor saiu só isso no *Fantástico*. Então na mesma semana você me via no *Fantástico* dizer que Antonio Carlos Magalhães era maravilhoso, que os baianos todos tinham que agradecer a ele a maravilha que era a restauração do Pelourinho e na capa da IstoÉ eu estava dizendo assim: “Fernando

⁴⁰¹ VELOSO, Caetano. *Caetano Joaquim Veloso Nabuco*: entrevista. [Janeiro de 2001]. Revista Continente Multicultural, ano 1, número 1, p. 23. Entrevista concedida a Geneton de Moraes Neto.

⁴⁰² VELOSO, Caetano. *A CRÍTICA DE CAETANO – Queixas, desconfianças, erros e méritos da imprensa, em entrevista exclusiva*: entrevista. [Dezembro de 1994]. Revista Imprensa, ano VIII, pp. 23-24. Entrevista concedida a Alceu Nader e Adriana Morais.

Henrique é o culpado da chacina no Pará". Tudo isso mais ou menos eu disse, mas era uma coisa completa [...] (VELOSO⁴⁰³, 1996).

O depoimento acima é curioso, uma vez que, nas entrelinhas, Caetano dar a entender que o estigma de contraditório que se atribui a ele seria culpa da própria imprensa que, ao fazer um recorte de uma entrevista, não abrange tudo que o compositor disse e isso reflete na imagem pública dele. Outra reclamação, já na segunda metade da década de 1970, dizia respeito à atitude da imprensa de minimizar o que Caetano dizia, que soava como se o compositor estivesse “escondendo coisas”:

Eu acho que é a função jornalista querer arrancar declarações. Não me nego a responder o que me perguntam. Horrível é eles mudarem o que a gente diz. Às vezes, grosseiramente e, o que é bem pior, às vezes, sutilmente. Na verdade, eu gosto de dar entrevistas, de falar. Nunca ocorreu de um jornalista me colocar uma questão que me parecesse difícil. O que é abominável é a imprensa brasileira precisar fingir que eu estou dizendo menos, escondendo coisas, com medo, quando isso se dá. E nem sou obrigado a isso. Eu tenho um lado Jean Paul Sartre e um lado Greta Garbo: acho que a gente deve dizer tudo e, ao mesmo tempo, pode não querer dizer nada. Por enquanto estou dizendo. Suponho que a situação do jornalismo brasileiro seja bem pior, no momento, do que a do compositor popular (VELOSO⁴⁰⁴, 1977).

Aqui, Caetano Veloso salienta as atitudes, digamos, capciosas de certa camada da imprensa ao agendá-lo. E foram as contestações a atitudes como essa que levaram o compositor a se desentender com um dos mais respeitados profissionais da imprensa brasileira na primeira metade da década de 1980: Paulo Francis. Ao longo da carreira, o compositor trocou agressões com o jornalista, mas nada que chegasse as que se deram em 1983, maiores até do que as que Caetano trocou com o Geraldo Mayrink.

Em 25 de janeiro daquele ano, Paulo Francis havia escrito, para o caderno Ilustrada, da Folha de S. Paulo, um texto – “Caetano, pajé doce e maltrapilho” – repercutindo uma entrevista que o compositor e o jornalista Roberto D’Ávila haviam feito com Mick Jagger, dos Rolling Stones, para o programa Conexão Internacional, da extinta TV Manchete. Caetano havia sido convidado por D’Ávila por, entre outros motivos, ser fã do líder do Rolling Stones e, naquela época, ser visto “como uma versão brasileira dos grandes astros *pop* internacionais dos anos 60, com a vantagem de ser também considerado um artista-

⁴⁰³ Entrevista. *Programa Roda Viva* (Especial de 10 anos). *Caetano Veloso*. São Paulo: TV Cultura, 23 de novembro de 1996. Programa de TV.

⁴⁰⁴ VELOSO, Caetano. *A fala do bicho: entrevista*. [Julho de 1977]. Jornal de Música, p. 13. Entrevista a Julio Barroso.

intelectual” (GONÇALVES, 2008, p. 143). Paulo Francis, no entanto, parecia não concordar com esse *status* concedido a Caetano.

Antes de analisar a postura de Caetano como entrevistador de Jagger, o jornalista dedica três parágrafos para fazer considerações sobre ele. Diz, por exemplo, que Caetano havia sido transformado num totém e que, naquela época, “falava de tudo com autoridade imediatamente consagrada pela imprensa, que é mais deslumbrada do que o público em face dele”; e que, de forma evidente, o líder dos Rolling Stones havia zombado várias vezes de Caetano. “O pior momento foi aquele em que Caetano disse que Jagger era tolerante e Jagger disse que era tolerante com latino-americanos (*sic*), uma humilhação docemente engolida pelo nosso representante no vídeo” (FRANCIS⁴⁰⁵, 1983). E mais à frente:

É evidente, por exemplo, que Mick Jagger zombou várias vezes de Caetano na entrevista na TV Manchete. O pior momento foi aquele em que Caetano disse que Jagger era tolerante e Jagger disse que era tolerante com latino-americanos (*sic*), uma humilhação docemente engolida pelo nosso representante no vídeo. E não só ele. Li duas matérias, uma na “Folha” e outra no “Jornal do Brasil”, em que as duas repórteres prostradas como sempre ficam diante de Caetano, citaram essa resposta ofensiva sem acharem nada de mais. O totém não pode errar. É Deus na carne humana, Daí a origem tribal de Jesus Cristo.

E também:

[...] Na mesma entrevista, ele fez uma pergunta que deve ter dado ao amável e brilhante Roberto D’Ávila vontade contida de matá-lo. É aquela de “como você situa o rock na história da música?”. D’Ávila e companheiros (Fernando Barbosa Lima e Walter Moreira Salles Jr.) afinal idealizaram a entrevista, um grande evento jornalístico em TV. Caetano é uma atração. Ninguém resistiria incluí-lo. Mas essa pergunta simplesmente não se faz em televisão, ou até em jornal. É de um amadorismo total. Só serve para seminários de “comunicação” no interior da Bahia. Não é uma pergunta jornalística. Jagger começou a debochar aí. Estava delicado com a figura década de 1960 de Caetano [...] (FRANCIS⁴⁰⁶, 1983).

Caetano conta que leu o artigo a bordo de um avião a caminho da Europa e, junto com o então empresário dele, Guilherme Araújo, riu das considerações de Francis. Terminada a excursão, ele já considerava o assunto remoto, mas quando voltou ao Brasil percebeu “que não era tão remoto assim”. Indignado, Caetano começou – algumas vezes instigado pelos jornalistas – a agredir Francis. A primeira delas aconteceu na entrevista coletiva para a estreia do show *Uns* em São Paulo: “Eu não quero gostar mais dele. Gostava, não gosto mais [...]. Agora o Francis me desrespeitou. Foi desonesto, mau-caráter [...]. É uma bicha amarga. Essas

⁴⁰⁵ FRANCIS, Paulo. *Pajé doce e maltrapilho*: artigo. [25 de junho de 1983]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 51.

⁴⁰⁶ Ibidem.

bonecas travadas são danadinhas (VELOSO⁴⁰⁷, 1983). Paulo Francis não tardou a responder e, utilizando a coluna assinada por ele na Folha, escreveu:

Duas sorridentes cascavéis deste caderno me comunicaram hoje que Caetano Veloso me agrediu numa coletiva. Outro tema de debate: cantor de samba fazendo show vale uma coletiva? Por quê? Bem, fiz críticas culturais ao estilo de personalidade de Caetano, o flagelado milionário de ‘boutique’, servil como um escravo diante do condescendente Mick Jagger. São críticas, certas ou não, mas culturais. Qual é a resposta de Caetano? Diz que sou uma bicha amarga e recalcada. É puro Brasil. Ao argumento crítico, o insulto pessoal. Mas o insulto é o próprio Caetano. Afinal, o que ele quer dizer é que sexualmente sou igual a ele, e usa isso como insulto (GONÇALVES, 2008, p. 143).

No programa Bar Academia, da extinta TV Manchete dedicado a ele, Caetano encontrou a oportunidade de esclarecer tudo. E desfez algumas observações sobre os equívocos cometidos por Francis no artigo:

[...] então quando o Paulo Francis, com aquele tom de bicha amarga, vem responder de Nova York, onde ele fica bebendo uísque, quer esculhambar comigo, sem me conhecer, contando uma história mentirosa sobre mim, sobre a entrevista com Mick Jagger e sobre a minha vida, ele está sendo um milhão de vezes injusto. Tudo que o Paulo falou ali está errado. Todas as informações estão erradas. Ele falou que eu disse que o Mick Jagger era tolerante e que foi o pior o momento da entrevista, porque o Mick Jagger disse que só era tolerante com sul-americanos. Não fui eu, foi o Roberto D'ávila. E não teve nada disso, o Mick Jagger não falou nada disso, ele falou que era tolerante especialmente na Colômbia, fazendo uma piada com o dono do apartamento onde a entrevista estava sendo feita. Ele deve ter vontade há muitos anos de me desvalorizar, de desbaratinar tudo que eu faço, tudo que eu falo, entendeu? Ele deve ter inveja de mim. Ele também deve ter tido inveja de eu entrevistar o Mick Jagger. Porque ele fica deslumbrado diante do Mick Jagger, do Primeiro Mundo e mora em Nova York, mas não escreve em nenhum jornal de Nova York. Escreve para a Folha e aparece na Globo com a cara espichada, que está parecendo uma filha de Fu Manchu [...] (VELOSO⁴⁰⁸, 1983).

A performance de Caetano Veloso – visivelmente exaltado –, é, como a de Francis no texto, também de ridicularizar o seu desafeto. O compositor chega a imitar as feições do jornalista, esticando os olhos com a ajuda das mãos (Figura 37), deixando os entrevistadores (Sérgio Cabral, Geraldo Carneiro e Walmor Chagas) tão perplexos que nem interromperam a fala dele.

⁴⁰⁷ VELOSO, Caetano. *Enfim Caetano Veloso, mas só por cinco dias*: entrevista. [5 de outubro de 1983]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 01. Entrevista concedida a Miguel de Almeida.

⁴⁰⁸ Caetano Veloso. *Bar Academia*. Rio de Janeiro: TV Manchete, 24 de novembro de 1983. Programa de TV



Figura 36: Caetano, no Bar Academia, imitando Paulo Francis

Caetano não achou suficiente e continuou a enumerar as injustiças de Francis no artigo para a Folha de S. Paulo:

[...] Ele diz lá que eu apareço demais e que não razão para isso e que eu estou o tempo todo na imprensa e que a imprensa concorda o tempo inteiro comigo. Mentira. Eu apareço muito no 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. Aí um responde, outro responde, então eu apareço muito no jornal. Eu sou polêmico. Qual é? Tenho que ser respeito. Eu não pedi nada a ninguém, eu não pedi nada ao Brasil nem ao mundo nem a ninguém. Não pedi banana nenhuma. Estou aqui, cheguei, cantei, compram meus discos, falam de mim, me perguntam eu respondo, sou honesto, estou na minha, não preciso disso, então tem que me respeitar, cara, qual é? Vem com esse negócio inveja raiva, querer esculhambar comigo não, me respeite (VELOSO, 1983).

E para provar que Francis havia agido de má-fé, ao querer inclui-lo entre os artistas de esquerda na década de 1960, termina afirmando que:

[...] Ele diz também que ele gostava de mim quando eu cantava entre 64 e 68, que fazia parte..., que eu era uma figura interessante no meio daquela mini-renascença brasileira. Digo eu agora o que ele queria dizer: mini-renascença da esquerda brasileira. Nunca fiz parte disso. Ao contrário. A esquerda viu na hora e todo mundo sabe até hoje que eu, com o Gil e tropicalismo, fomos contra o mini-renascimento da esquerda brasileira e é isso que nós representamos. Não temos nada a ver com mini nada, somos o maxi-ambição de Brasil, futuro diferente, de mundo diferente. Mini-renascimento da esquerda brasileira! Nunca fiz parte dessa banana, me tire disso, cara, qual é? (VELOSO⁴⁰⁹, 1983).

Onze anos depois, os desentendimentos entre Francis e Caetano por conta da entrevista com Mick Jagger ainda repercutiam: “[...] Ele me ofendeu e eu fiz uma breve crítica cultural ao estilo dele. Eu me lanço a esse corpo a corpo porque tem coisas que me indignam e eu fico danado da vida. E digo mesmo” (VELOSO⁴¹⁰, 1994). Note-se aqui que,

⁴⁰⁹ Caetano Veloso. *Bar Academia*. Rio de Janeiro: TV Manchete, 24 de novembro de 1983. Programa de TV

⁴¹⁰ VELOSO, Caetano. Veloso. *O Haiti não é mais aqui* : entrevista. [12 de outubro de 1994]. Revista IstoÉ, Páginas Vermelhas , n. 1306, p. 6. Entrevista concedida a Eliane Lobato.

assim como Francis, Caetano opta por classificar sua resposta ao jornalista como “crítica cultural”. Nenhum dos dois considera o que disseram como ofensa pessoal.

Só em 2012, utilizando a própria coluna que mantinha no jornal O Globo, é que Caetano vai tentar amenizar o peso da expressão “bicha travada” – na verdade, “boneca travada” e “bicha amarga” – que utilizou para ridicularizar o jornalista: “Francis é quem me ofendeu, e eu fiz, em resposta, uma crítica cultural à figura dele: “bicha travada” era análise de tipo encontradiço em sua geração. Ele preferiu não entender que o núcleo pejorativo era “travada”, não “bicha” (VELOSO⁴¹¹, 2012). Observe-se como, mais uma vez, Caetano utiliza a expressão “crítica cultural”.

Voltando para a época em que se deram as desavenças entre ambos, três dias depois de Caetano chamar Paulo Francis de “boneca travada”, a polêmica é reacendida por Ruy Castro, que classificou o desentendimento, de forma irônica, como “a polêmica do século” (CASTRO, 1983⁴¹²) na abertura de uma enquete que fez com 40 personalidades de várias áreas, que responderam a pergunta “quem faz mais sua cabeça: Paulo Francis ou Caetano Veloso?” Uns ficaram em cima do muro ou disseram não preferir nenhum dos dois, outros optaram pelo *nonsense*, ironia ou humor. Eis as respostas de alguns:

GILBERTO BRAGA: “Pela emoção, Caetano. Pela razão, Paulo Francis. Mas, pelo que andam dizendo um do outro, eu poria os dois de castigo durante uma hora”.

JOSE ARTHUR GIANNOTTI, filósofo e professor: “Os dois não fazem nem o meu pé, quanto mais a minha cabeça”.

MARÍLIA GABRIELA: “Quando eu quero poesia, prefiro Caetano. Quando quero bom jornalismo, prefiro Paulo Francis”.

ANGELI, cartunista: “Eu misturo os dois. Pego o lado doce do Paulo Francis e o ferino do Caetano”.

GERALDO MAYRINK, jornalista, editor-assistente de IstoÉ: “Paulo Francis - porque, pelo menos, nunca pediu a minha cabeça, como fez o outro. Além disso, Francis se tornou um dos maiores *entertainers* do nosso show business”.

WASHINGTON OLIVETTO, publicitário: “Que país mais chato este, em que os inteligentes brigam e os burros andam de mãos dadas!” (CASTRO⁴¹³, 1983).

A título de curiosidade, exatamente duas décadas depois da briga com Paulo Francis – que faleceu em 1997, aos 67 anos, de ataque cardíaco⁴¹⁴, em Nova York –, Caetano Veloso não foi nada piedoso com o jornalista, ao relembrar um episódio do final de 1950, quando

⁴¹¹ VELOSO, Caetano. Veloso. *Francis*: artigo. [17 de junho de 2012]. O Globo, Segundo Caderno, p. 2.

⁴¹² CASTRO, Ruy. *Quem faz mais a sua cabeça: Paulo Francis ou Caetano Veloso*: matéria. [08 de outubro de 1983]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 01.

⁴¹³ Ibidem.

⁴¹⁴ A última polêmica de Francis foi quando acusou a Petrobras, estatal brasileira, de manter US\$ 50 milhões em contas na Suíça através dos diretores da empresa. Paulo Francis foi processado pela estatal, o que pode ter acelerado a morte do jornalista.

Glauber Rocha, em artigo enviado para o Estado de S. Paulo, teria previsto como seria a morte do jornalista:

Em 1959, Paulo Francis escreveu um artigo no ‘Jornal do Brasil’ falando de uma montagem da ‘Ópera dos três tostões’, com Othon Bastos e outros, pela Escola de Teatro de Salvador. Alguns críticos do Rio tinham gostado muito. Francis escreveu: ‘Não acredito que numa província como Salvador possa se fazer teatro que tenha o mínimo de relevância’. Disse que o convidaram para ir e nem foi... morreu sem ir à Bahia. Sorte da Bahia. Glauber, que ninguém ainda sabia quem era, nem tinha feito ‘Barravento’, mandou uma carta ao ‘JB’ que era o retrato do último Paulo Francis, foi profético: disse que Paulo ia morrer em NY deslumbrado, sem ver o que de criativo se faz no Brasil. Francis, que era covarde, entubou, ficou amigo do Glauber, ficou calado, e só falou mal do Cinema Novo depois que Glauber morreu (VELOSO⁴¹⁵, 2003).

Três anos mais tarde, Caetano Veloso declarou que continuava fã do jornalista, tanto quanto quando começou a ler as crônicas dele em meados da década de 1960 na revista Senhor, mas quanto aos livros dele, prefere os “mais jornalísticos”.

[...] Eu fiquei fã do Francis para sempre. Mesmo inimigo dele continuei seu fã. Ele era um sujeito engraçado, tinha uma boa personalidade jornalística. Seus romances são ruins; As filhas do Segundo Sexo, pelo amor de Deus... É muito ruim! Cabeça de Papel é um livro ruim com um título bom. Os livros dele mais jornalísticos, meio memorialistas, O Afeto que se Encerra e Trinta Anos Esta Noite são melhores que as ficções, mas como figura jornalística ele era muito bacana, o mais inteligente de todos de O Pasquim (VELOSO⁴¹⁶, 2006).

Para compreender o depoimento acima, é importante lembrar que o compositor, no início da década de 1970, enviava do exílio, em Londres, crônicas para semanário alternativo carioca O Pasquim – embora depois se desentenda com a equipe do jornal, da qual, como mostra o depoimento acima, Paulo Francis fazia parte. Mas as boas relações de Caetano com semanário só duraram enquanto durou o exílio. A volta dele ao Brasil coincidiu com a saída de Tarso de Castro do jornal e, segundo Caetano, era graças a Tarso que os outros membros da equipe o aturavam.

[...] Todo mundo fingindo que engolia a gente, sem engolir, sem engolir, porque a gente estava exilado, então eles têm um falso cristianismo, né, doentio, então diz “está exilado, a gente fica a favor”, é uma coisa assim meio obrigado, mas com ódio. Detestando a gente, sem entender e louco para dizer assim “tomara que passe logo isso, essa gente, tomara que acabe logo”, entendeu? “quero me livrar dessa gente”. Quando eu voltei pro Brasil ficou tudo normal, aí, pau em cima de uma maneira terrível, né? Ziraldo, “Zitudo”, e Jaguar e vários animais estranhos. Então, quer dizer, eu nunca fui à redação do Pasquim, eu só escrevi ali por causa do Luís

⁴¹⁵ VELOSO, Caetano. *Caetano falado*: entrevista. [18 de dezembro de 2003]. O Globo, Segundo Caderno, p. 02. Entrevista concedida a Arnaldo Bloch.

⁴¹⁶ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso é verbo e adjetivo*: entrevista. [Agosto de 2006]. Revista Cult, Ano 9, n. 105, p. 16. Entrevista concedida a Francisco Bosco e Fernanda Paola.

Carlos Maciel, que era meu amigo, quando eu viajei pra Londres. Hoje em dia eu fiquei amigo do Tarso, porque, durante a transação do Paquim Tarso foi o cara quente. Quente no sentido de que ele fez o jornal ser o que era, que era um jornal animado, entendeu? Bacana, e quente no sentido, assim, de honestidade, com relação às pessoas com que ele transou (VELOSO⁴¹⁷, 1977).

Numa entrevista que concedeu à Playboy, em 1979, Henfil, que integrava a equipe de O Pasquim e que entrou na lista de desafetos de Caetano com a saída de Tarso de Castro, disse que o compositor, por não suportar críticas, concedeu declarações a jornais, chamando alguns jornalistas e críticos de patrulheiros esquerdistas e até de comunistas. Segundo Henfil, ao fazer esse tipo de declaração, num país onde ser comunista é crime passível de cadeia e até de coisas piores, a declaração de Caetano não era nada ética. A oportunidade de Caetano responder a Henfil veio no mesmo ano e no mesmo veículo:

É mentira dele! Eu não botei ele em nenhum perigo. Nem ele, nem o Tárik de Souza, nem o Maurício Kubrusly, nem o Sílvio Lancelotti, nem o Geraldo Mayrink. Pode ir de porta em porta ver se a Maria Helena Dutra ou qualquer outro desses imbecis ficou um milímetro sequer prejudicado pelas coisas que eu disse. Mentira! Depois, é o seguinte: guerra é guerra! Se alguém me ataca, tem que receber também uma porrada. Se eu me sinto atacado, perseguido, eu respondo, bicho! É isso aí. Agora, o que eu fiz foi uma coisa simples, natural, humana, correta, entendeu? Era a única coisa que eu podia fazer e que eu acho que devia fazer. Já fiz, está feito! Já nem me interessa mais, não há mais nem comentário [...] (VELOSO⁴¹⁸, 1979).

Ainda na mesma entrevista, Caetano encontrou oportunidade para esclarecer a briga com os outros membros da equipe de O Pasquim. Quando se referiu a Millôr Fernandes, um deles, o compositor não descartou a ironia:

Não conheço Millôr pessoalmente. E eu admirava o Millôr, era fã dele e acho que escreve legal e também desenha lindo. Mas, no Pasquim, quando Tarso de Castro saiu de lá, o jornal ficou bem antipático comigo, publicando uma porção de coisas absurdas. O Millôr, de certa forma, liderava muito aquilo. Além disso, ele deu uma entrevista na Veja dizendo que não gostava dos baianos que infestavam nossa cultura lítero-musical. Eu acho gozado ele dizer nossa, coisa bem de carioca! Dá a impressão de que os baianos vieram de outro planeta e se apoderaram da cultura brasileira que pertence ao Rio. Mas hoje eu não ligo para o que Millôr escreve (VELOSO⁴¹⁹, 1979).

Ao falar sobre Jaguar, também da equipe de O Pasquim, Caetano terminou jogando este contra Millôr Fernandes:

⁴¹⁷ VELOSO, Caetano. *Caetano na dança*: entrevista. [02 de outubro de 1977]. Folha de S. Paulo, Folhetim, p. 06. Entrevista concedida a Jarry Cardoso e Maria José Arrojo.

⁴¹⁸ VELOSO, Caetano. *Entrevista Caetano Veloso*: entrevista. [Agosto de 1979]. Revista Playboy, n. 49, pp. 38 e 40. Não assinada.

⁴¹⁹ Ibidem, p. 43.

Esse foi uma vez à minha casa, quando eu morava em Salvador, e como havia publicado, junto com Ziraldo e outros mais, piadinhas comigo no Pasquim, eu o recebi friamente. Mas ele foi logo falando: “Eu gosto muito de você, fiz questão de vir à sua casa para lhe dizer que gosto de você e que não tenho nada com aquele horror que fazem com você no Pasquim”. Eu perguntei: “Então, quem faz aquilo?” E Jaguar: “É o Millôr, que te detesta”. E olhe que o Jaguar é amigo do Millôr... Eles são mesmo uma gente muito sem caráter. E tem mais: na mesma ocasião, Jaguar me disse ainda: “Além do Millôr odiar baiano, ele odeia música” (VELOSO⁴²⁰, 1979).

Os desentendimentos de Caetano Veloso com profissionais da imprensa extrapolam os de veículos de comunicação brasileiros. Em maio de 1993, quando da entrega do 6º Prêmio Sharp de Música, no Rio de Janeiro, ele e Gilberto Gil compareceram usando, sobre a calça do *smoking* um sarongue⁴²¹ (Figura 38). Na lista de vencedores, Caetano ficou com dois prêmios: melhor cantor e melhor disco (*Circuladô*), mas a roupa do compositor gerou mais repercussão que os prêmios que ele recebeu.

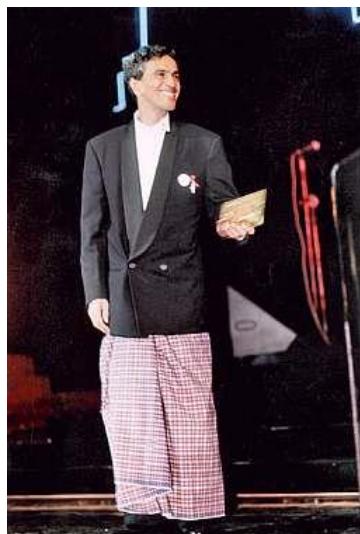


Figura 37: Caetano, de sarongue, no Prêmio Sharp de Música
Fonte: <https://dusinfernus.wordpress.com/2007/08/15/enfim-o-baiano-do-caetano-veloso/>

O então correspondente do jornal New York Times, James Brooke, na matéria de cobertura do evento, escreveu que ele e Gil alardeavam sua bissexualidade e que costumavam frequentar lugares públicos, usando vestidos. Alguns meses depois, numa entrevista junto com Gil para o *late-night talk show* Jô Soares Onze Meia (SBT) para divulgar a turnê de *Tropicália 2*, Caetano, visivelmente exaltado, encontrou a oportunidade responder, desmentindo o repórter.

⁴²⁰ Ibidem.

⁴²¹ Pedaço de tecido vivamente estampado, que as mulheres e os homens do arquipélago da Malásia e da Oceania usam geralmente amarrado à cintura, cobrindo as pernas ou parte delas.

[...] Um desonesto. É mentira. Eu tenho que encontrar um meio de responder. Estou aqui no seu programa, mas acho ainda muito pouco, porque isso é um modo canalha de desrespeitar o Brasil, que eu não aceito, não admito. Canalha! [...] Não tenho medo de New York Times banana nenhuma, não tenho medo. Não pedi nada, não devo nada a você, canalha! Não pedi nada a ninguém. Nem queria sair de Santo Amaro. Jô Soares, eu saí de Santo Amaro com 18 anos, sem vontade de sair. O cara pensa o quê? Por que escreve em um jornal americano, porque é americano pode dizer o que quiser sobre os brasileiros, coisas que os brasileiros consideram importantes. Isso aqui é uma mini-resposta. Pretendo dar respostas maiores (VELOSO⁴²², 1983).

Essa, na verdade, foi menos da metade da resposta do artista, que depois de algumas interrupções do apresentador do programa, a completou, ainda mais exaltado.

[...] É preciso que fique muito claro que não há nada aqui no que eu estou dizendo que considere ofensivo o que ele disse sobre nós. Não é ofensivo. Não é ofensivo ser bissexual, não tenho nenhum problema de ver o meu nome vinculado à homossexualidade de qualquer nível. Não tenho problema nenhum com isso, ao contrário. E também não acho nada demais se a gente quisesse andar em alguns lugares vestidos de mulher, com vestido. Nunca o fizemos, mas seria interessante se tivéssemos feito. Se tivéssemos feito de uma maneira maravilhosa, seria genial. Agora, não termos feito, e ele dizer que fizemos para dar a impressão ao público que ler o jornal dele, lá na terra dele, que aqui é um negócio esquisito porque ele não ama, ele não tem o direito de estar morando aqui. Não é contra a roupa nem o homossexualismo. Amo ambos, mas detesto canalha que vem pra cá pensar que pode fazer assim com qualquer brasileiro. Comigo, não. [...] porque é uma mentira facilíma de verificar, que nós não andamos de vestido em lugar nenhum [...] e todo o povo brasileiro sabe. Por que esse canalha vai botar no jornal New York Times? E por que esse jornal, então, tem que ser respeitado? E o povo brasileiro fica batendo cabeça para esses canalhas? Tá errado. [...] Não tenho deslumbramento nenhum com esse jornal americano metido à bacaninha, não (VELOSO⁴²³, 1993).

Assim como a polêmica com Paulo Francis, a que travou com o correspondente do New York Times vai dividir opiniões e ampliar a lista de desafetos de Caetano. Na época, foram publicados pelo menos quatro artigos, assinados por personalidades de áreas diferentes, todos defendendo o jornalista norte-americano: um do diplomata e acadêmico Paulo Sérgio Pinheiro, que não entrou no mérito da questão, mas atestava que o jornalista era um profissional honrado; um do diretor de teatro Gerald Thomas, defendendo abertamente James Brooke; outro do presidente do Grupo Gay da Bahia, Luiz Mott; e um do então correspondente da Folha de S. Paulo em Washington, Carlos Eduardo Lins da Silva, que mesmo elogiando Caetano Veloso em algumas passagens do texto, afirmava coisas como “nas

⁴²² VELOSO, Caetano. *Jô Soares Onze e Meia*. São Paulo: SBT. Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WTm725AO-FI>>. Acesso em: 02 jan. 2015.

⁴²³ Ibidem.

letras, Caetano demonstra ambiguidade há tantos anos, então porque agora...” (VELOSO⁴²⁴, 1994). O compositor também ficou profundamente magoado com a omissão dos que o apoiaram, por não utilizarem a imprensa para externar isso:

Se esse cara tivesse escrito o que escreveu sobre o Prince ou o Michael Jackson ou Mick Jagger, ele não ia ser processado – o editor dele simplesmente não iria publicar. [...] Mick Jagger, Prince e Michael Jackson também demonstram ambiguidade sexual, mas nunca fizeram com eles o que fizeram comigo. Eu sou brasileiro, e não é por isso que ele pode fazer assim. [...] Fiquei até com pena do pobre jornalista de New York Times, que precisava de tanto apoio (risos). Mas não dou a ele o direito de escrever isso. Eu não dei, não dou e sou ranheta, sou chato com isso. E fico envergonhadíssimo de na imprensa brasileira cinco pessoas terem tido o trabalho de escrever para defender o jornalista. Eu chiei e ninguém se levantou pra me apoiar. Ouvi muitas vozes solidárias na rua, de gente desconhecida, até por nacionalismo rasteiro, mas prefiro assim (VELOSO⁴²⁵, 1994).

Ao contrário da Veja, o New York Times não tornou Caetano Veloso persona *non grata* nas páginas do jornal. Depois da polêmica, o compositor voltou a aparecer e, algumas vezes, sendo elogiado por seus discos e shows realizados nos Estados Unidos. Quase dez anos depois da polêmica, a Folha de S. Paulo, repercutiu uma matéria do jornal norte-americano elogiando o compositor⁴²⁶. A matéria do New York Times, de 17 de novembro de 2002, assinada pelo substituto do correspondente James Brooke, Larry Rohter, abria dizendo:

RIO DE JANEIRO (RJ) – A esta altura de sua carreira, seria fácil para Caetano Veloso acomodar-se no papel de velho estadista da música popular brasileira. Ele tem sido uma força cultural indelével neste país desde a década de 1960, muitas de suas mais de 325 músicas transformaram-se em *standards* no Brasil e seus cabelos, um dia extravaganteamente encaracolados, agora estão comportadamente aparados e com tons grisalhos.

Mas Caetano, que acaba de fazer 60 anos, recusa-se a agir conforme a idade ou a se deitar sobre os louros. Em vez disso, continua a ser o que os brasileiros chamam de moleque – um sujeito travesso, provocador, curioso sobre tudo o que atravessa seu caminho e pulando de uma polêmica para outras.

“Musicalmente, sinto-me muito feliz e produtivo atualmente”, diz Caetano em uma recente entrevista concedida em seu espaçoso apartamento, com vista para a praia de Ipanema e entulhado de livros e obras de arte. “Não é que eu fique

⁴²⁴ VELOSO, Caetano. *A crítica de Caetano – queixas, desconfianças, erros e méritos da imprensa, em entrevista exclusiva*: entrevista. [Dezembro de 1994]. Revista Imprensa, Editora Três, ano VIII, pp. 22-23. Entrevista concedida a Alceu Nader e Adriana Moraes.

⁴²⁵ Ibidem, p. 23.

⁴²⁶ Não assinada. *Dez anos após polêmica, Caetano volta a ser destaque no NY Times*: matéria. [18 de novembro de 2002]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 03. Na edição de hoje, o “Times” afirma que Caetano “se recusa a agir de acordo com sua idade”. “Pelo contrário, ele continua sendo aquilo que os brasileiros chamam de um “moleque” – travesso, curioso e polêmico”. De acordo com o jornal, o período é extraordinariamente pesado para Caetano, que acabou faz turnê no exterior, acabou de gravar novo disco com o amigo Jorge Mautner (“Eu Não Peço Desculpa”), de lançar “Noites do Norte”, um CD duplo que inclui músicas que compreendem várias fases da sua carreira, e da versão em inglês de seu primeiro livro, “Verdade Tropical” (...).

buscando as polêmicas; apenas sinto-me apaixonado pelas descobertas que continuo a fazer” (ROHTER⁴²⁷, 2008, p. 46).

A partir dos desentendimentos de Caetano Veloso com veículos de comunicação, o relacionamento dele com o campo jornalístico, e também a capacidade de gerar reações, certamente seriam objeto de empenhadas investigações específicas, tamanha a também capacidade de articulação com os espaços midiáticos e pela reconhecida relevância artística, ou ao menos presença e longevidade de sua obra no cenário nacional.

Além dos textos que enviava de Londres para O Pasquim, no início da década de 1970, considere-se também a coluna que manteve no jornal O Globo, de 2010 a 2014. Também podem ser listadas as contribuições para outros veículos ao longo da carreira, como o artigo *Carmen Miranda da da*, para o New York Times, posteriormente publicado (traduzido) pela Folha de S. Paulo (22 de outubro de 1991); o texto de capa (*Linha evolutiva*) de um caderno especial da Folha de S. Paulo sobre os 60 anos de João Gilberto (08 de junho de 1991); o texto-carta *Minha alma canta*, sobre a polêmica dos cachês pagos a ele, Gal Costa, Milton Nascimento, Chico Buarque, Gilberto Gil e Paulinho da Viola quando do *Tributo a Tom Jobim*, show que comemorou o Réveillon de dezembro de 1995, na praia de Copacabana, publicado no Jornal do Brasil (16 de janeiro de 1996).

E ainda: o texto, de página inteira, sobre Lévi-Strauss (“*A visão do Brasil que está em ‘Tristes Trópicos’ esquentou meu coração*”), publicado pela Folha de S. Paulo, em 04 de novembro de 2009. Sem falar em outras colaborações para publicações das décadas de 1960 e 1970, como Música do Planeta Terra, Verbo Encantado, Revista Música e Revista Ta-Ta-Ta, todas compiladas no livro *O mundo não é chato*, organizado por Eucanaã Ferraz.

A prática ilustra bem uma estratégia de cooperação entre os dois campos – música e jornalismo –, o que não impede que esses textos (reportagens, artigos, entrevistas que tem no compositor o autor) tensionem em graus variados outros setores, artistas, ideias ou atores da sociedade. A prática ilustra também que os duelos verbais de Caetano Veloso com os críticos, os repórteres e as empresas de comunicação não o impediram de expor suas opiniões, utilizando para isso textos escritos por ele mesmo e veiculados pela mídia impressa.

⁴²⁷ A matéria traduzida consta no livro *Deu no New York Times – O Brasil segundo a ótica de um repórter do jornal mais influente do mundo* (Editora Objetiva), de Larry Rohter, que reúne as melhores matérias escritas por ele como correspondente, divididas por temas (cultura, sociedade, política, Amazônia e ciência/economia).

4.3. Outros desafetos

Seja estratégia para ganhar visibilidade midiática, seja por gosto pela polêmica, o fato é que os desentendimentos gerados com outras personalidades e que vão parar nas páginas dos principais jornais brasileiros tiveram e têm um peso relevante na construção da imagem pública de Caetano Veloso. E esses embates não ficam restritos a jornalistas e críticos musicais. A lista de desafetos que o compositor vem colecionando ao longo de meio século de carreira artística é bem maior, abrangendo também personalidades de outras áreas (literatura, cinema, artes e política), além da música.

Fora do campo do jornalismo, o maior adversário de Caetano Veloso – vivo – é, sem dúvida, o compositor cearense Raimundo Fagner. Os desentendimentos entre eles começaram no início da década de 1970, mas volta e meia são reacendidos, principalmente por Caetano.

O que me “enraivou” com o Fagner foi o fato de ele dar uma entrevista na revista Pop, há muito tempo atrás, mas há muito tempo, e eu venho falando dessa coisa pra jornalista, há mais de um ano e nunca e nunca saía. Eu dizia que Fagner é mau caráter, é um absurdo, é péssimo, é uma porcaria. Detesto ele, porque ele chegou nessa revista e disse que eu e Gil impedíamos o aparecimento de novos artistas, com medo da concorrência e que pra isso nós controlávamos as gravadoras. Não só a gravadora em que nós trabalhávamos como também as outras gravadoras, quer dizer, atribuindo a mim e a Gil um poder, assim, impressionante. Você imagina que imagem não deve ter o Fagner, na cabeça dele, minha e do Gil, né? Não tenho medo da concorrência nem de Greta Garbo. É uma acusação grave, moralmente, porque é uma coisa terrível, porque é mentira. Eu podia processá-lo por calúnia. A vontade que eu tive foi de dar um soco no primeiro dia que eu encontrasse ele. Dar uma porrada na cara dele. Mas, aconteceu que eu encontrei ele, depois disso, ele foi todo falso, vinha falar comigo, eu lhe adoro, me dava beijo e tal e já tinha feito essa entrevista. Eu li, digo ué, tá louco? Ainda pensei, será que inventaram na redação, que ele não falou. Mas ele falou. Não só eu sei que ele falou porque as pessoas da revista confirmaram e eu conheço quem o entrevistou, como também ele voltou a dizer essas coisas, em outros lugares (VELOSO⁴²⁸, 1977).

Ainda na mesma entrevista, Caetano, sem fazer uso da palavra, afirma que o problema de Fagner com ele – e também com Gilberto Gil – é inveja.

O problema dele comigo e com o Gil, é porque talvez nós tenhamos sido a coisa que ele mais admirou e que ele mais quis ser igual, com a qual ele mais quis se igualar. Mas o problema dele é com a nossa geração. Eles ficam vendo, querendo alimentar uma visão de que a nossa geração foi a geração que teve muitos artistas fortes e que isso deixou a geração subsequente numa situação difícil, mas aguente sua barra, entendeu? Aguente sua barra, meu amigo, eu não tenho culpa de um dia existir o Jorge Ben, de existir o Milton Nascimento, existir o Chico Buarque, de existir o Gilberto Gil, de existir o Paulinho da Viola, de existir o Roberto Carlos, de existir o Erasmo Carlos. Eu não tenho culpa. Então é vítima de quê? Ele devia era nos agradecer, entendeu. Agradecer a uma geração que fez uma porrada de coisa legal e que está fazendo. E faça também suas coisas, enfim, tem tanta gente que faz coisa

⁴²⁸ VELOSO, Caetano. *Caetano na dança*: entrevista. [02 de outubro de 1977]. Folha de S. Paulo, Folhetim, p. 03. Entrevista concedida a Jarry Cardoso e Maria José Arrojo.

bonita. Ele não faz. As coisas bonitas ele não apresenta, porque eu não vejo. É uma choradeira-canastrona (risos). Quer dizer tudo aquilo que quando eu gravei “Asa Branca” em Londres, estava ali concentrado e que é bonito, ele tenta imitar há anos, mal, e de uma maneira canastrona, não dá. Depois diz que um guitarrista espanhol disse que ele canta igual aos melhores cantores flamencos. Flamenco porra nenhuma. Tudo mentira. Eu quero é que apareça mais gente nova, por exemplo, um Belchior, que tem uma coisa, que no ritmo em que ele lançou o lance dele, eu sinto uma pessoa, que pelo menos consegue realizar algo. E eu acho ótimo, maravilhoso (VELOSO⁴²⁹, 1977).

Note-se que, ao elogiar Belchior, cearense e da mesma geração de Fagner, Caetano dar a entender que a briga é mesmo com Fagner, não se trata de “bairrismo” – baianos contra cearenses (Fagner, Belchior, Amelinha, Ednardo etc.). Em 1973, quando saiu o LP *Pessoal do Ceará* – fruto do movimento que nasceu do encontro de estudantes, artistas e intelectuais que se reuniam regularmente no Diretório Acadêmico do Curso de Arquitetura da Universidade Federal do Ceará em meados da década de 1960 –, Caetano Veloso foi indagado, numa entrevista sobre o que ele achava da nova geração de compositores e cantores do Ceará.

O compositor foi sintético e neutro em suas impressões: “Tem o Wagner (*sic*) e o resto do pessoal que fez um disco. Tem uma música muito engraçada. “A Nata do Lixo” (*sic*). Uma piada com a Aldeota, que é aquele bairro chique de Fortaleza. É bacana essa composição” (VELOSO⁴³⁰, 1973). Na verdade, Caetano se refere à canção *Terral*, de Ednardo, que abre o disco e que não é uma brincadeira com Aldeota, embora cite o bairro. Note-se, ainda, que o nome de Fagner sai errado na matéria, trocando-se o “F” pelo “W”. Não se sabe se o erro foi dele ou do repórter, mas se foi de Caetano, pode ter sido uma ironia. Quanto ao início da briga com Caetano, Fagner se defendeu, dando outra versão:

A primeira briga que tive com Caetano foi logo quando cheguei do Ceará. Ele convidou a mim e a outros artistas para irmos a sua casa, no Rio de Janeiro. Eu era um novato na turma, nem tinha gravado nada ainda, acho que era no começo dos anos 70. Começaram a pedir que ele cantasse. Ele não quis, disse que estava cansado. Eu, então, peguei meu violão e cantei. Todo mundo adorou, menos Caetano, que fechou a cara. Tempos depois, eu estava conversando com Nara Leão quando ele chegou e se pôs de costas para mim. Nunca mais pisou na casa dele (FAGNER⁴³¹, 2005).

E a segunda briga ocorreu quase 15 anos depois, já em meados da década de 1980, tendo Roberto Carlos como testemunha.

⁴²⁹ Ibidem, p. 06.

⁴³⁰ VELOSO, Caetano. *Um país rico em criatividade musical*: entrevista. [16 de dezembro de 1973]. Revista Melodias, p. 24. Matéria não assinada.

⁴³¹ FAGNER, Raimundo. *Comigo, é no tapa*: entrevista [26 de outubro de 2005]. Revista Veja, edição 1928, Páginas Amarelas, p. 14. Entrevista concedida a Juliana Linhares.

Eu morava no Rio e era começo dos anos 80. Estábamos eu, Roberto Carlos e ele preparando uma canção para o "Nordeste já". Foi uma mobilização de artistas para angariar fundos para o Nordeste, que havia passado por uma seca enorme. O Roberto, com aquele jeito apaziguador, começou a falar como era legal o fato de eu e Caetano estarmos juntos, depois de brigarmos tanto. Daí, o Caetano foi se lembrando das brigas e se zangando. Eu sabia que ele estava com fome e fui para a cozinha fazer alguma coisa para ele comer. Mas na minha geladeira só tinha um ovo. Fiz o ovo e vinha vindo com ele para dar a Caetano, mas ele continuou falando, falando, querendo confusão. Bom, terminei entrando no pau e jogando o ovo de Caetano no chão. Ele sabe que, comigo, é no tapa. Mas digo: sou doido por Caetano (FAGNER⁴³², 2005).

Mas antes da declaração final de Fagner, de que “é doido por Caetano”, o compositor cearense tenta elucidar a raiz dos desentendimentos, atribuindo-a ao temperamento do seu desafeto: “Tem uma história que diz que baiano não “nasce”, baiano “estreia”. E Caetano tem um problema de ego: quer sempre aparecer. Quando não tem assunto, vai à mídia e diz que é melhor que o Chico Buarque e o Milton Nascimento juntos” (FAGNER⁴³³, 2005). Menos de um ano depois do depoimento de Fagner, Caetano Veloso parece não tê-lo esquecido numa entrevista ao repórter Geneton Moraes, para o programa Fantástico, da Rede Globo.

Indagado pelo repórter sobre quem gostaria de chamar de “besta” se tivesse a chance de fazê-lo, Caetano respondeu: “Eu diria com certo prazer que o Fagner é uma besta”. Ainda ao Fantástico, Caetano continuou, com uma ironia: “Depois, no fim da entrevista, (Fagner) fala que me ama, eu também. Nós somos cordiais, né?” (VELOSO⁴³⁴, 2006). E não ficou sem resposta: três semanas depois, é a vez de Fagner ser entrevistado do Fantástico:

Caetano adora e precisa que eu fale dele. (Cantando) Besta é tu, besta é tu... Não acho que ele seja besta, mas Caetano se excede no ego. Transforma sua antena parabólica em antena paranoica. Sua importância se complica quando misturada ao ego. Deveria controlá-lo. Como pensador que se acha, poderia pensar em Santo Amaro da Purificação e fazer valer sua importância para mudar a realidade de uma cidade que hoje está abandonada. Ele deixa esse sacrifício para dona Canô, a pessoa que mais luta por lá. Se fizesse algo, estaria ajudando a população e fazendo o mesmo que eu faço aqui pelo Ceará. O artista também tem essa função. Nós temos problemas há muitos anos, desde o início da minha carreira quando Manera Fru Fru Manera, meu primeiro disco, se transformou em sucesso de crítica maior que o dele, Araçá Azul. Caíram de pau em cima dele e elogiaram o meu trabalho. Eu e Caetano deveríamos gravar um disco juntos para unirmos a erudição dele com a minha popularidade. Seria um legado para as próximas gerações e não perderíamos mais tempo com esse bate-boca inútil (FAGNER⁴³⁵, 2006).

⁴³² Ibidem.

⁴³³ Ibidem.

⁴³⁴ Caetano Veloso. *Programa Fantástico*. Rio de Janeiro: Rede Globo, 10 de agosto de 2006.

⁴³⁵ FAGNER, Raimundo. “Sou um medalhão transviado”: entrevista. [18 de setembro de 2006]. Revista IstoÉ Gente, n. 369, p. 37. Entrevista concedida a Mariana Kalil. A matéria é com Caetano Veloso, mas traz um box com a resposta da Fagner.

As desavenças entre os dois compositores, mesmo carregadas de agressões, de termos nada lisonjeiros, podem ser meramente performáticas, principalmente por parte de Caetano, que – ora incentivado pela mídia, ora de forma espontânea – é quem reacende esses desentendimentos. Fagner, como foi mostrado, só entra em conflito com Caetano quando é instigado pelas declarações deste. É difícil imaginar Caetano e Fagner abraçados depois de tantos embates entre eles registrados pela mídia. É difícil, mas não é impossível.

Em 1999, na festa de entrega do Disco de Platina a Caetano pelas vendas de *Prenda Minha* (Universal, 1999), uma foto rara aparece na imprensa: Caetano abraçado a Fagner e ambos sorridentes (Figura 39).



Figura 38: Caetano e Fagner ameaçam uma reconciliação
Fonte: Revista Contigo!, 1999

A foto é rara, já que, em mais de 40 anos de desentendimentos, os dois haviam sido enquadrados na mesma foto apenas durante as gravações do disco do projeto Nordeste, Já!, em 1985, mesmo assim com vários outros artistas que participaram do projeto, e um distante do outro. A imagem de Caetano e Fagner abraçados pode ser uma pista para se deduzir que os desentendimentos entre eles são performáticos.

Ainda no campo da música popular, os desentendimentos de Caetano com outro artista, Roberto Carlos, também vão ganhar o noticiário pelo menos em três ocasiões diferentes. A primeira vez se deu em fevereiro de 1986, quando Roberto enviou um telegrama ao então presidente do Brasil, José Sarney, cumprimentando-o por, através da Divisão de Censura do Departamento de Polícia Federal, proibir a exibição no Brasil do filme *Je Vous Salut, Marie*, de Jean-Luc Godard, uma adaptação bem particular para os tempos modernos da concepção da Virgem Maria.

Além do telegrama, Roberto Carlos, até então um artista que sempre se manteve afastado da política, também se manifestou publicamente a favor da proibição. Segundo o

biógrafo dele, Paulo Cesar de Araújo, Roberto havia dito à imprensa que não viu e não gostaria de ver o filme, porque é “contra filmes que mexem com divindades” (ARAÚJO⁴³⁶, 2008).

Revoltado com a postura de Roberto Carlos, Caetano Veloso, além de fazer um protesto na abertura do Fest-Rio, que se transformou em *happening* (Figura 40), contra a exibição do filme no Brasil, escreveu um artigo, publicado na Folha de S. Paulo em 02 de março de 1986, mencionando a “burrice de Roberto”.



Figura 39: Caetano, em 1986, protestando contra a não exibição do filme de Godard
Foto: Agência JB, Evandro Teixeira, 19/01/1986

No texto, diz que “o telegrama de Roberto Carlos a Sarney, congratulando-se com este pelo veto a *Je Vous Salue, Marie*, envergonha nossa classe”. E ainda que “o veto é uma violência cultural e uma vergonha política”; “vamos manter uma atitude de repúdio ao veto e de desprezo aos hipócritas e pusilâmines que o apoiam”. Até então, ninguém fizera publicamente uma crítica tão dura contra Roberto Carlos, que, como resposta, limitou-se a chamar Caetano Veloso deselegante (ARAÚJO⁴³⁷, 2008).

Em 2007, Caetano volta a divergir de Roberto, desta vez por conta da ação judicial contra a biografia *Roberto em Detalhes*, escrita por Paulo César de Araújo. Mesmo sem ter lido, o biografado alegou invasão de privacidade, uso indevido de imagem e acabou conseguindo tirar o livro de circulação. Numa das entrevistas de Caetano sobre o assunto, o compositor foi sarcástico: “Não gosto da decisão, o livro deveria estar sendo vendido livremente. Vão queimar os livros? Se ainda fosse uma coisa caluniosa e ofensiva e que

⁴³⁶ ARAÚJO, Paulo César de. *Guerra e paz*: matéria. [Agosto de 2008]. Revista Bravo!, edição 132, p. 52.
⁴³⁷ Ibidem.

causasse danos objetivos... Sou contra" (VELOSO⁴³⁸, 2007). Quanto ao que faria no lugar de Roberto Carlos, Caetano sugere:

Faria o que Mick Jagger fez. No livro ["Jagger Não-Autorizado", de Christopher Andersen], fala-se que ele transou com Eric Clapton e ninguém levantou um dedo mindinho para reclamar. David Bowie, Rudolf Nureyev, Keith Richards, tudo bem, mas Eric Clapton?! Sobre os demais, todo mundo sabe que no início da carreira não é impossível que tenha acontecido [a transa], mas Eric Clapton?! E Jagger não chiou. Não acho que no livro tenha havido um desrespeito, é favorável ao Roberto (VELOSO⁴³⁹, 2007)

A atitude de Caetano em relação à postura de Roberto vai configurar-se como contraditória anos depois. Em outubro de 2013, o compositor integra o grupo Procure Saber, presidido pela produtora, empresária e ex-mulher dele, Paula Lavigne, cuja intenção era manter a exigência de autorização prévia para a comercialização de biografias. Além dele, entraram para o grupo artistas como o próprio Roberto Carlos, Djavan, Chico Buarque, Milton Nascimento e Erasmo Carlos.

A notícia da criação do grupo causou polêmica nas redes sociais e a Anel (Associação Nacional dos Editores de Livros) se opôs, tendo até movido uma Ação Direta de Inconstitucionalidade, no Supremo Tribunal Federal, questionando os dois artigos do Código Civil que impedem que uma obra seja publicada sem autorização expressa dos sujeitos biografados ou de seus herdeiros. De acordo com a Anel, isso feria a liberdade de expressão e o direito à informação.

É esse grupo que vai gerar outra polêmica entre Caetano Veloso e Roberto Carlos. Tudo começou quando, numa entrevista para o programa Fantástico, da Rede Globo, Roberto Carlos disse que era a favor das biografias não autorizadas, contanto que houvesse alguns "ajustes" entre escritores e biografados, mas não esclareceu que "ajustes" seriam estes, mesmo com as insistências do entrevistador.

Caetano, que não teria se oposto na ocasião, expôs certo descontentamento na coluna dominical dele no jornal O Globo. O compositor disse que se incomodou com o fato de Roberto ter se mantido em silêncio, apesar de ser um dos principais pivôs da polêmica, quando o Procure Saber foi atacado e chamado de "censor". "RC só apareceu agora, quando da mudança de tom. Apanhamos muito da mídia e das redes, ele vem de Rei. É o normal da

⁴³⁸ VELOSO, Caetano. *Caetano rejeita "virtude" da velhice*: entrevista. [11 de maio de 2007]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. E13. Entrevista concedida a Naief Haddad.

⁴³⁹ Ibidem.

nossa vida. Chico era o mais próximo da posição dele; eu, o mais distante” (VELOSO⁴⁴⁰, 2013).

Por meio de um comunicado feito pelo seu empresário, Dody Sirena, Roberto Carlos desligou-se do grupo. A saída dele já era até esperada, principalmente porque Roberto e sua equipe preferiam uma abordagem mais suave na questão das biografias, que se tornou assunto recorrente e polêmico, com acusações de todos os lados – artistas, escritores, jornalistas, biógrafos e biografados. Depois, Caetano Veloso volta a usar a própria coluna para se desculpar:

Mesmo que Roberto Carlos nunca mais queira me ver, continuarei amando quem fez *Fera ferida* e *Esse cara sou eu* [...] Paulinha (Lavigne) não gostou do que escrevi sobre o Rei. Mas acho que não tomo jeito, não vou mudar, esse caso não tem solução. Eu tinha feito muito esforço para defender a parte que acho defensável de uma causa que me estranha. Peço perdão (VELOSO⁴⁴¹, 2013).

É curiosa a postura de Caetano Veloso em relação a Roberto Carlos, pois mesmo se desentendendo com ele pelo menos três vezes, procurou se reconciliar. No caso da primeira briga, o pedido de desculpas se deu seis anos depois, na turnê de *Circuladô*. Para surpresa do público que acompanhava os desentendimentos entre os dois, Caetano, depois de rememorar episódios relacionados à sua prisão e ao exílio, cantou *Debaixo dos Caracóis dos Seus Cabelos* e exaltou Roberto Carlos por ter feito a música em sua homenagem – fato que até então poucos conheciam. Isso causou repercussão, e a antiga canção que estava praticamente esquecida, voltou às paradas (ARAÚJO⁴⁴², 2007). Ao pedir perdão a Roberto, Caetano relembrou a polêmica gerada por conta do filme de Godard:

Faz muitos anos, quando agredi publicamente Roberto por causa do telegrama que ele mandou a José Sarney aplaudindo a proibição de *Je Vous Salue, Marie* no Brasil, ele me perdoou sem que eu tivesse pedido perdão. Agora, nem escrevi nada ofensivo a Roberto. Suponho que ele tenha atendido meu pedido. Eu o adoro. As outras pessoas deveriam ter lido minhas colunas e entendido o que penso. Se não o fizeram, e só leram as matérias demagógicas da imprensa histérica, elas é que deveriam me pedir perdão. Mas não precisa (VELOSO⁴⁴³, 2014).

A postura de Caetano Veloso, quando se trata das polêmicas com Roberto Carlos, é curiosa comparada aos atritos com outros artistas. Como mostra o depoimento acima, Roberto Carlos é o único que Caetano se preocupou em desfazer mal entendidos. Mais curioso ainda é

⁴⁴⁰ VELOSO, Caetano. *Código*: artigo. [03 de novembro de 2013]. Jornal O Globo, Segundo Caderno, p. 02.

⁴⁴¹ VELOSO, Caetano. *Os caras*: artigo. [10 de novembro de 2013]. Jornal O Globo, Segundo Caderno, p.0 2.

⁴⁴² ARAÚJO, Paulo César de. *Guerra e paz*: matéria. [Agosto de 2008]. Revista Bravo!, edição 132, p. 52.

⁴⁴³ VELOSO, Caetano. *O próximo dia*: entrevista. [Fevereiro/Março de 2014]. Revista Billboard Brasil, edição 47, p. 22. Entrevista concedida a José Flávio Júnior.

que o compositor, mesmo procurando ser perdoado, não evita desentendimentos posteriores com Roberto.

Mas se as polêmicas com Roberto Carlos são esporádicas e passageiras, o mesmo não acontece em relação ao compositor/cantor Lobão. Mesmo já tendo recebido alguns elogios públicos de Caetano Veloso, Lobão não perde a oportunidade de agredi-lo verbalmente e – por tabela, a Gilberto Gil e a Chico Buarque – sempre que tem oportunidade. Com Caetano, os desentendimentos começaram em meados de 1987, quando Lobão criticou a abertura de Chico & Caetano, na qual aparecem os crachás de ambos como funcionários da Rede Globo, emissora que exibia o programa mensal.

Quando falei mal de Chico e Caetano, eu quis criar a polêmica. Nunca fui inimigo do Caetano e só falo mal de quem eu gosto. Além disso, usei este questionamento para ver como o próprio metié brasileiro está usando sua própria palavra. Se é abusiva, se não é. Se é bem colocada ou não. Se é excessivamente ética. Se é absolutamente hospitalar. Certas pessoas chegaram para mim: "Como você faz isso? Falar mal de baluartes?" Você acha que o homem das cavernas achou fogo como? O atrito gera fogo. Basta lidar com o atrito para que ele seja criativo. Não é o caso, como dizem, de eu querer ganhar Ibope em cima do cara. Caetano e Chico de crachá! Por mais bem-humorada que seja aquela abertura do programa, é sintomática. Crachá, cara. Para receber um grande salário. Estou cansado de falar mal deles..., pô, Tenda dos Milagres do Caetano é linda. Eu até tinha me proposto a trabalhar junto (no especial da Globo). Mas aí pensei: vou esperar para ver. E vi, porque - poxa - quero ter um embasamento para falar. No começo, achei um barato. Ao vivo. Agora, a conduta que o programa tomou..., achei, primeiro, uma puxação de sardinha incomensurável. Tudo bem, é uma sardinha que precisa ser queimada, afinal de contas. Agora, achei que foi a maior perda de oportunidade para que houvesse uma troca de informações maior. Ninguém pode se achar com o rei na barriga. Nem nós, nem eu, nem eles (LOBÃO⁴⁴⁴, 1986)

Daí em diante, as aparições de Lobão na mídia traziam, vez por outra, alguma crítica a Caetano. Em 2007, por exemplo, o cantor afirmou que, no começo da carreira, tinha como plano “matar” a geração tropicalista para ser reconhecido como músico brasileiro. Indagado sobre a afirmação de Lobão, Caetano defende-se recorrendo a um texto de Jorge Luis Borges (“Kafka e seus precursores”):

Não sei se isso é necessário. Talvez isso seja contraproducente, porque você entra acreditando tanto no seu taco. Penso como Jorge Luís Borges: “Um grande autor inventa seus precursores”. Ele fala que muita coisa anterior a (o escritor Franz) Kafka passou a ser mais interessante depois dele. Que o passado foi muito mais influenciado por Kafka que o futuro – ou pelo menos tão influenciado quanto (VELOSO⁴⁴⁵, 2007).

⁴⁴⁴ LOBÃO. *Cabra-cega*: entrevista. [Julho de 1987]. Revista Bizz, p. 78. Matéria não assinada.

⁴⁴⁵ VELOSO, Caetano. *Um home chamado Caetano*: entrevista. [Agosto de 2007]. Revista Rolling Stone Brasil, n. 11, p. 75. Entrevista concedida a Marcus Preto.

Em 1999, Lobão volta a atacar Caetano, ao dizer, numa entrevista para o jornal *Internacional Magazine*, em tom de denúncia, que havia prática “coronelista” na cena cultural brasileira, numa referência às manifestações públicas de apoio por Caetano a outros artistas ou gêneros musicais. Lobão interpretava a atitude de Caetano como uma maneira de apadrinhar ou abençoar pessoas e estilos musicais que não tinham importância para a música popular feita no Brasil. Outra vez, Lobão não ficou sem resposta:

O Lobão já vem falando, há muitos anos que ele fala e reclama. De diversas maneiras, ele já disse coisas agressivas contra mim. Mas eu gosto dele, eu não consigo sentir uma coisa. [...] É bom também que alguém chie, mas o que é que eu posso fazer? Isso e nada pra mim é a mesma coisa, porque não adianta nada. Eu fiz uma porrada de música através dos anos, participei ativamente do tropicalismo, estou aqui e tenho a minha visão e a minha posição. Exponho tudo com a maior transparência e clareza e quem quiser que faça disso o que quiser e puder. Eu não posso mudar e nem vou mudar pra agradar às pessoas ou pra facilitar a vida de quem quer que seja. É isso, se eu apadrinho ou abençoo, tomem como quiser. [...] Eu gosto disso, quem quiser chiar que chie. Eu tô cagando, não tô nem aí. Eles não precisam de minha bênção e nem porra nenhuma, eles andam com suas próprias pernas. Tem muitas coisas que falei – e que eu falo – e que as pessoas não dão a mínima importância. [...] Agora, ouçam o que quiser. Vocês não são obrigados a ouvir axé music, nem a música de Parintins e nem Claudinho & Bochecha. Agora, o Lobão também pode falar. O que posso fazer? Eu gosto dele, eu não consigo antipatizar com ele. Eu acho ele interessante, mas acho também que é chato que muitos colegas dele estejam fazendo discos e ele mesas redondas pra discutir. E ainda tem jornalista pra elogiar porque “ele falando na mesa redonda foi bacana porque falou mal do colega”. Mas o colega com tá disco bom e bem feito, então ele que vá fazer também. Isso é que importa, muito embora a discussão seja boa. Isso aí também é meio nada, também. (VELOSO⁴⁴⁶, 1999).

É importante atentar para o tom da defesa de Caetano no depoimento acima, quando afirma que não pode mudar o gosto o próprio gosto para agradar a alguns. Caetano, mesmo dizendo simpatizar com Lobão, acaba subestimando o trabalho dele, do ponto de vista criativo e comercial, que estaria aquém do trabalho dos colegas que o compositor carioca critica. Minimiza, ainda, a importância que se dá a ele mesmo como legitimador de tendências ou artistas, ao dizer que “as pessoas não dão a mínima importância” a muita coisa que ele diz.

Em 2000, numa entrevista ao Programa do Jô para falar sobre o lançamento do CD *Noites do Norte*, Caetano Veloso, no final da entrevista cantou *Rock,n,Raul*, uma das faixas do disco. Lobão, que estava na plateia esperando a vez de ser entrevistado, não gostou de um dos versos música (“e o lobo bolo”), que, além de remeter a uma das canções do cantor

⁴⁴⁶ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso exclusivo*. [Abril de 1999]. *Internacional Magazine*, ano IX, edição 55, p. 04. Entrevista concedida a Marcelo Fróes e Marcos Petrilho.

bossanovista – movimento do qual Lobão, ao contrário de Caetano, sempre questionou, às vezes até de forma grosseira⁴⁴⁷ – parecia soar como uma ironia com o cantor carioca.

Em 2001, Caetano Veloso volta a ser alvo dos ataques de Lobão, que desta vez usou a canção como veículo. Lobão considerou a música de Caetano mais como uma afronta do que uma homenagem a Raul Seixas e compôs *Para o Mano Caetano*, um rap-maracatu, com letra quase epistolar, que soava como uma declaração de amor em tom sarcástico. “Caetano é uma pessoa que eu adoro, que eu amo, mas com quem tenho profundas divergências estéticas, filosóficas, existenciais e de pensamento” (LOBÃO⁴⁴⁸, 2001).

Depois de semanas trocando farpas pela imprensa, Caetano e Lobão, quando tudo parecia não ser mais notícia, reacenderam a polêmica, em julho de 2001, ao serem convidados pela revista *Trip* para um “acerto de contas” na suíte Penthouse do Copacabana Palace, no Rio de Janeiro, que virou matéria de capa (Figura 41).



Figura 40: Lobão e Caetano acertando as contas na Trip

Na entrevista⁴⁴⁹, referindo-se à música de Caetano Veloso, Lobão confessou como se sentiu ao ouvir o verso que fazia menção a ele:

Ouvi o *Rock'n'Raul* quando a gente estava no Jô (Soares). Fiquei muito aflito porque a gente (ele e Raul) tem um ponto de vista parecido nessa coisa de querer ser americano. Mas achei ambíguo (na letra) ele se colocar como qualquer Caetano,

⁴⁴⁷ (...) Acho impossível qualquer pessoa normal dizer que gosta de Bossa Nova e realmente gostar. Bossa Nova é mal-estar. Eu ouço Bach, mas nunca vou querer tocar igual a ele. Essas pessoas que interpretam Bossa Nova acham a gente menor. Eu não quero. (...) Esses neotropicalistas todos são na verdade peça de museu, são rabanadas e beterrabas falando coisas que acham sensacionais (...). Trecho de um artigo de Lobão, intitulado “Quero a MPB de 4, Quarteto Fora de Si”, publicado pelo jornal O Globo em 19 de maio de 2001.

⁴⁴⁸ LOBÃO. *Lobão critica Caetano com ‘declaração de amor’ em música*: entrevista. [27 de junho de 2001]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. E4. Entrevista concedida a Marcelo Bartolomei.

⁴⁴⁹ Além da entrevista, a revista trazia o artigo que Lobão havia escrito para o jornal O Globo e a entrevista com Caetano respondendo, além de um CD promocional (só para assinantes).

qualquer Zé Mané, e eu sou o “lobo bolo” por quê? Pra rimar com “Ouro de Tolo”? (LOBÃO⁴⁵⁰, 2001)

Caetano, antes de explicar o porquê do verso “e o lobo bolo”, fez uma análise do papel de Lobão no panorama do rock brasileiro dos anos 80:

O Lobão representa um ponto na geração dele – o ponto em que isso aparece como problema. Porque ele é da geração do rock dos anos 80, mas é o único que a problematizou. Ele foi a crise permanente dessa geração. Então, no “lobo bolo”, o bolo da geração 80 é representado pelo Lobo. Eu não podia perder, sou um poeta. Isso é coisa de poeta (VELOSO⁴⁵¹, 2001)

No mesmo ano, ainda no auge da polêmica com Lobão, Caetano externou, para O Globo, suas impressões sobre a canção do compositor carioca feita para ele:

[...] o trecho da letra de canção sobre mim é muito bom. A letra que está ali no meio daquela confusão é bonita e toca em coisas interessantes. Acho uma intuição bonita o apelo que me faz, “chega de verdade”, uma frase linda, nietzscheana, digna do melhor Lobão. Gostaria de atender a esse pedido. Mas acho João Gilberto o maior artista brasileiro. E a gravação de “Me chama” de João Gilberto, independentemente da opinião de Lobão e da de João Gilberto, para mim é extraordinária. (VELOSO⁴⁵², 2001)

Note-se que Caetano, mesmo reconhecendo a beleza da letra, não quer assimilar o apelo de Lobão (“chega de verdade”, uma brincadeira com a canção *Chega de Saudade*, do cantor bossanovista), recusando-se a aceitar a bossa nova como um movimento ultrapassado, ideia defendida por Lobão. Mas a resposta de Caetano mesmo, também em forma de canção, só viria oito anos depois, com *Lobão tem razão* (Zii e Zie, Universal, 2009). Mais uma vez, Caetano é polido, parecendo aceitar algumas das críticas recebidas.

A música do Lobão me toca como um todo. Mas esse “chega de verdade” é forte demais para mim. Fiquei admoestado, senti que alguma coisa teria que mudar em mim. É uma mania de verdade. A questão não é de ser verdade, é de precisar tanto dizer. A frase ainda tem a mesma repercussão na minha cabeça. Ele tem razão porque não consegui melhorar em nada quanto a isso. (VELOSO⁴⁵³, 2009).

E ainda para outro veículo, no mesmo ano:

⁴⁵⁰ LOBÃO. *Um tapinha não dói*: entrevista. [Julho de 2001]. Revista Trip, n. 91, ano 14, página não numerada. Entrevista concedida a Fernando Luna e Ivan Marsiglia.

⁴⁵¹ VELOSO, Caetano. *Um tapinha não dói*: entrevista. [Julho de 2001]. Revista Trip, n. 91, ano 14, página não numerada. Entrevista concedida a Fernando Luna e Ivan Marsiglia.

⁴⁵² VELOSO, Caetano. *Caetano reafirma o ideário tropicalista*: entrevista. [27 de maio de 2001]. O Globo, Segundo Caderno, p. 2. Continuação da entrevista (matéria de capa) ‘A estrela baiana sou eu’. Entrevista concedida a Antonio Carlos Miguel.

⁴⁵³ VELOSO, Caetano. *TRANSCAETANO*: entrevista. [Maio de 2009]. Revista TPM, ano 8, n. 87, p. 19. Entrevista concedida a Fernando Luna e Nina Lemos.

“Lobão tem razão” é uma das músicas de que mais gosto no disco. É uma resposta às provocações que ele faz a mim ao longo dos anos, pela imprensa. Não é uma provocação minha, aliás seria uma injustiça dizer que qualquer pessoa provoca Lobão, não é? É engraçado, porque ele, quando me vê, é doce e muito reverente, e ainda compôs a música “Pro mano Caetano”, que é linda, deixou-me emocionado. Chorei e tudo (VELOSO⁴⁵⁴, 2009).

Em 2007, numa entrevista para a Folha de S. Paulo, Lobão disse que havia voltado a assinar contrato com uma grande gravadora, uma das chamadas *majors*, justificando que elas são melhores do que anos atrás. Na mesma época, Rita Lee, ironizando, afirmou que entendia que Lobão precisasse pagar as contas, “mas daí a dizer que as grandes gravadoras são melhores empresas hoje do que eram anos atrás é suspeito” (LEE⁴⁵⁵, 2007). Para ela, as principais *majors* continuam cheias de vícios antigos, de clonadores de paradas de sucesso, “de uma gente que ignora uma meninada que sabe o que quer e não aceita palpitar de um produtorzinho ‘shperto’” e que, por exemplo, a “Biscoito Fino tem se firmado cada vez mais como uma gravadora mezzo-independente mezzo-mainstream, uma bênção para os contratados” (LEE⁴⁵⁶, 2007). Convidado a opinar sobre assunto, Caetano se põe a favor de Rita Lee:

Acho sempre que a Rita Lee está com a razão. Mas gosto do Lobão. Ele sempre me punha como principal alvo das críticas. Mas só nos jornais; quando me encontrava, era amor puro. Ele voltou agora a gravar, o que pode ser bom, ele tem músicas lindas. Agora, não há nenhum indício de que as *majors* estejam melhores, estão mal porque não conseguem vender CDs. Tenho um temperamento mais rebelde que o Lobão. Ele é legal, mas um pouco conservador. Não dou a menor importância a *majors* e *minors*, tenho desprezo pelo capital. Acho que até estou errado, admiro quem tem vocação para os negócios, tenho tesão até, porque são diferentes de mim. (VELOSO⁴⁵⁷, 2007).

É importante registrar que na maioria das declarações acima, tanto Lobão quanto Caetano discordam, mas não esquecem de elogiar um ao outro. Isso também é bem claro em toda a entrevista da revista Trip. Mas esse tom de polidez acaba em março de 2011, tendo como pivô Maria Bethânia, que havia entrado nos *Trending Topics Brasil* do Twitter⁴⁵⁸ após

⁴⁵⁴ VELOSO, Caetano. *Samba esquema ‘noise’*: entrevista. [15 de abril de 2009]. O Globo, Segundo Caderno, capa. Entrevista concedida a Bernardo Araújo.

⁴⁵⁵ LEE, Rita. *Aos 60, Rita Lee radiografa sua vida e sua carreira*: entrevista. [06 de maio de 2007]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 01. Entrevista concedida a Thiago Ney.

⁴⁵⁶ Ibidem.

⁴⁵⁷ VELOSO, Caetano. *Caetano rejeita “virtude” da velhice*: entrevista. [11 de maio de 2007]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. E13. Entrevista concedida a Naief Haddad.

⁴⁵⁸ A tradução ao pé-da-letra de *Trending Topic* (TT) é tópico em tendência, mas a expressão utilizada no Brasil (assuntos do momento), explica melhor o conceito. Quando alguém diz que um determinado assunto é o TT da semana, isto quer dizer que o número de tuítes com uma hashtag ou palavra(s) relacionada(s) a este tópico está sendo disseminada por um vasto número de usuários da rede social em um determinado período. Quando isso acontece, o assunto entra para um ranking do Twitter de assuntos mais populares e se torna um *trending topic*.

ter recebido autorização do Ministério da Cultura para captar R\$ 1,3 milhão, destinados à criação de um blog de poesias.

Lobão considerou um absurdo uma verba tão alta para construção de um blog, num momento que a tecnologia permite criar esse tipo de site com um custo bem menor. No Twitter, ele reclamou: “Sugeriria fazermos uma campanha tipo: DEVOLVE ESSA PORRA BETHANIA!!! Daí essa MPB formada por cadáveres insepultos querendo permanecer no presente contínuo através da chapa branca”. Caetano, então, usa sua coluna dominical de O Globo para sair em defesa da irmã contra não só Lobão, mas os blogueiros Reinaldo Azevedo (Veja) e Ricardo Noblat, além da colunista Mônica Bérgamo, que também atacaram a cantora. E não foi nada educado:

[...] O projeto que envolve o nome de Bethânia (que consistiria numa série de 365 filmes curtos com ela declamando muito do que há de bom na poesia de língua portuguesa, dirigidos por Andrucha Waddington), recebeu permissão para captar menos do que os futuros projetos de Marisa Monte, Zizi Possi, Erasmo Carlos ou Maria Rita. Isso para só falar de nomes conhecidos. Há muitos que desconheço e que podem captar altíssimo. O filho do Noblat, da banda Trampa, conseguiu R\$ 954 mil. No audiovisual há muitos outros que foram liberados para captar mais. Aqui o link: <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2011/02/Resultado-CNIC-184%C2%AA.pdf>. Por que escolher Bethânia para bode expiatório? Por que, dentre todos os nossos colegas (autorizados ou não a captar o que quer que seja), ninguém levanta a voz para defendê-la veementemente? Não há coragem? Não há capacidade de indignação? Será que no Brasil só há arremedo de indignação udenista? Maria Bethânia tem sido honrada em sua vida pública. Não há nada que justifique a apressada acusação de interesses escusos lançada contra ela. Só o misto de ressentimento, demagogia e racismo contra baianos (medo da Bahia?) explica a afoiteza [...] (VELOSO⁴⁵⁹, 2011).

Caetano prossegue, explicando que “nada justifica a apressada acusação de interesses escusos lançada contra Bethânia por parte da imprensa”, e lista um artigo de Hermano Vianna e uma reportagem de Mauro Ventura, ambas esclarecendo o assunto, e que não foram levados em conta. Mas antes disso, as farpas de Caetano são dirigidas a Lobão e ao jornalista Claudio Tognolli – o denunciador da chamada “máfia do dendê”, que havia colaborado com autobiografia *50 Anos a Mil*, de Lobão, lançado em 2010:

[...] Certos jornalistas precisam sentir na pele os danos que causam com suas leviandades. Toda a grita veio com o corinho que repete o epíteto “máfia do dendê”, expressão cunhada por um tal Tognolli, que escreveu o livro de Lobão, pois este é incapaz de redigir (não é todo cantor de rádio que escreve um “Verdade tropical”). Pensam o quê? Que eu vou ser discreto e sóbrio? Não. Comigo não, violão [...] (VELOSO⁴⁶⁰, 2011)

⁴⁵⁹ VELOSO, Caetano. *O linchamento de Maria Bethânia*: artigo. [27 de março de 2011]. O Globo, Segundo Caderno, p. 02.

⁴⁶⁰ Ibidem.

Em 19 de agosto de 2008, no primeiro dia de gravação do CD e DVD *Zii Zie* ao vivo, no teatro Oi Casa Grande, no Leblon, zona sul do Rio, Caetano Veloso fez um longo comentário, cheio de ironias, sobre Lobão, após abrir o show *Lobão Tem Razão*. Com um exemplar do Caderno B, do Jornal do Brasil, que trazia como matéria de capa daquele dia uma entrevista com Lobão, Caetano permaneceu sete minutos comentando a entrevista:

[...] “Estou de saco cheio da zona sul do rio”. É o título. Eu disse: “Porra, estou estreando no Leblon com uma música que fala Lobão tem razão, logo de cara... Aí o cara pergunta assim: “por que você se mudou pra São Paulo?” “Cara, eu adoro o carioca da zona norte, mas o da zona sul já estou de saco cheio”, diz o Lobão. Eu fiquei meio de desconfiado, porque eu já morei na zona norte, mas o Lobão, não. [...] Mas sair essa entrevista hoje, achei que era uma ironia muito grande em cima da minha ironia. Achei que podia ficar parecendo que dou razão a qualquer coisa que ele diga, mas não é. [...] E ele fala também que “o João Gilberto cortou até o “nem sempre se vê lágrimas no escuro” da minha música”. Mas o João Gilberto não cortou essa frase. [...] O João Gilberto cortou “nem sempre se vê mágica no absurdo”. Eu acho que o João Gilberto achou um pouco estranho cantar esse negócio de “mágica no absurdo”. O Lobão se esqueceu e falou errado, então o Lobão nem sempre tem razão. [...] (VELOSO⁴⁶¹, 2008).

Mais à frente Caetano comenta as impressões de Lobão sobre a bossa nova na entrevista ao jornal:

Ele fala assim: “Tem que dessacralizar essa coisa da bossa nova, que não passa de uma punheta que se toca de pau mole”. Aí, o cara fala: “Mas você não gosta da bossa nova?” Ele fala assim: “Bossa nova é uma língua morta, assim como essas bandas de choro e samba que existem hoje, que ficam tocando naquele lugar sujo que é a Lapa”. Duas músicas novas que eu fiz uma se chama “Lobão tem razão e a outra se chama “Lapa”, que é uma exaltação à Lapa. [...] Ela fala assim: “Tem que parar com essa coisa de ficar lambendo o saco de universitário marxista branquelo, essa coisa looser manos, petista, que virou maioria no Brasil. Porque o Brasil é o país da culpa católica, um país em que se valorizam as pessoas feias”. Tem uma foto do Lobão aqui (risos dele e da plateia). O cara pergunta: “E o Gilberto Gil? O que você acha do Gilberto Gil?” Ele fala: “Gil fala muito embolado” num sei que lá... O Caetano é que é legal.

Na apressada leitura que faz sobre o comentário de Lobão a respeito de Gilberto Gil, Caetano minimizou o tom do depoimento, no qual Lobão diz literalmente: “O Gil, cara... isso vem, para mim, antes de ele ser ministro. Ele é falso, vem com aquele discursinho de “a rebimboca da parafuseta” e não fala coisa com coisa. E ficam as pessoas falando: “Nossa, você viu como ele é culto, como fala bem?” O Gil não fala nada, enrola todo mundo. O

⁴⁶¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aiY43GuG7Wc>. Acesso: 23 de mar. 2005.

Caetano é que é legal. A gente já brigou muito, mas ele vai lá, fala, se defende” (LOBÃO⁴⁶², 2008).

Se alguns desentendimentos de Caetano surgem depois de algum comentário dele que está destinado de antemão a gerar polêmica, outras nascem de meras declarações que ele concede. É o caso da controvérsia entre ele e o multi-instrumentista alagoano Hermeto Pascoal. Ao contrário de Fagner e Lobão, Hermeto não chega a ser um desafeto de Caetano, mas um desentendimento entre eles também gerou polêmica. Ao contestar, em 2004, uma declaração de Caetano, que havia dito que a melhor música do mundo é a norte-americana, seguida pela cubana, Hermeto se referiu a ele com palavras mais humilhantes que as de Fagner e Lobão. Para o músico alagoano,

A melhor música do mundo é a música do Brasil, feita por mim, principalmente. Boto banca mesmo, ninguém está fazendo a música que o Hermeto está fazendo. A melhor música está sendo feita por Hermeto Pascoal e sua escola, os músicos que tocam comigo. Agora mesmo, nós viemos da Inglaterra e foi uma explosão em teatros com mais de três mil pessoas. Tenho que falar isso, porque não dá para ouvir uma besteira dessas de um cara como Caetano que, como poeta é muito bom, mas musicalmente é um musiquinho... Para falar de música tem que ser músico, tem que tocar muito bem... Música não é poesia. Na poesia, ele é um dos mestres. Mas, como músico, não. Ele não pode falar isso. Os Estados Unidos já eram... o jazz morreu, há muitos anos. E Cuba está muito para trás. Não tem nada a ver. É o Brasil que manda. Fico chateado com uma declaração dessas. Caetano é um músico medíocre, ele não toca bem os instrumentos que toca, ele não toca nada, quase nada. Nem acompanhar direito ele sabe. Ele só sabe escrever poesias. Com todo o respeito. Ele não pode falar em música. De música deixe para eu falar, para o Egberto (Gismonti) falar, para o (Astor) Piazzolla falar lá do céu, deixe para o Miles Davis falar lá do lugar onde ele estiver, deixe pro Herbie Hancock falar, para quem entende de música falar. Caetano tem que ficar quietinho e respeitar os músicos, porque ele é um músico medianozinho... (PASCOAL⁴⁶³, 2004).

Caetano não se calou e, em vez de optar pela imprensa, escolheu o filme *Coração Vagabundo* – documentário sobre ele, filmado durante a turnê de *Foreign Sound* por São Paulo, Nova York e Japão, entre 2003 e 2005, mas que só estreou em 2009 – para responder a Hermeto.

É verdade, como músico eu sou um musiquinho e como poeta... como ele muito ignorante não sabe que também sou um poetazinho. Agora, é verdade que na medida mesmo em que eu sou um musiquinho é que os EUA têm a maior música do século XX, porque lá tem um número muito maior, assombrosamente maior, de pessoas a quem ele não pode chamar de musiquinho. [...] Não sou eu que digo que a música popular americana é a mais forte e mais importante do século XX, é a música do Hermeto que diz isso! (VELOSO⁴⁶⁴, 2009)

⁴⁶² LOBÃO. “ESTOU DE SACO CHEIO DA ZONA SUL DO RIO”: entrevista. [21 de agosto de 2008]. Jornal do Brasil, Caderno B, capa. Entrevista concedida a Ricardo Schott.

⁴⁶³ PASCOAL, Hermeto. *Hermeto brasileiro universal*. [Agosto de 2004]. Revista Continente, ano IV, edição 44, p. 11. Entrevista concedida a Inácio França.

⁴⁶⁴ Documentário. *Coração Vagabundo*, 2008. Dir. Fernando Gostein Andrade. Filme. O filme é de 2008, mas só estreou nos cinemas em 2009.

Além de concordar com Hermeto, que se referiu ao compositor como um “músico medíocre” e “medianozinho”, Caetano recusa o elogio a ele como poeta, dizendo-se “um poetazinho”. E ainda usa o próprio Hermeto para justificar a grandeza da música norte-americana. A forma como Caetano responde, não deixa espaço para tréplica, mas o longo tempo que se passou entre a declaração de Hermeto e a resposta dele – cinco anos – também pode ter contribuído para que a polêmica não assumisse maiores proporções.

Ainda no campo da música popular, a lista de desafetos de Caetano inclui o *rappor* Marcelo D2. A versão de Caetano é a seguinte:

Agora mesmo tive uma discordância com Marcelo D2 – do Planet Hemp – por causa de uma atitude pública que ele teve. Adorei a apresentação do Planet Hemp na festa da MTV, achei que foi o melhor número da noite. Marcelo D2 disse no jornal que não gosta da minha música. Disse-me também pessoalmente que não da minha música, o que acho bom, porque se o fato de ele não gostar contribui para ele ser como ele é, então ótimo. É bom que as pessoas não gostem de algumas coisas para que possam ser mais intensamente o que elas são. Mas ele agiu mal comigo de uma maneira imperdoável que não tem nada a ver com o fato de ele gostar da minha música ou não. Marcelo D2 marcou uma gravação para a trilha do filme Orfeu, mas não foi. Ficamos esperando; ele adiou para a segunda noite, mas não foi nem deu explicação. Nós procuramos, mas não encontramos. Um mês depois, ele dá uma entrevista para a Folha de S. Paulo para dizer que não foi porque soube que quem estava produzindo era Caetano Veloso. Quis botar banca para agradar um pessoalzinho que lê a Folha de S. Paulo e pensa que é bacaninha dizer que não gosta de Caetano Veloso. Pensei: quando eu o encontrar vou dizer a ele: “Você não é homem. Você não foi viril. Isso não está certo”. E disse a ele – não foi gritando nem dando escândalo. Falei firme com ele. Não tenho, então, esse problema (VELOSO⁴⁶⁵, 2001).

No depoimento acima, Caetano Veloso aproveita a oportunidade para, de forma velada, dizer que o cantor faria parte de um grupo de pessoas que são manipuladas pela Folha de S. Paulo para denegrir a imagem pública dele. Numa entrevista para o jornalista Pedro Alexandre Sanches – outro desafeto de Caetano Veloso no campo do jornalismo –, da Folha de S. Paulo, Marcelo D2 disse que o compositor “tinha de sair desse egocentrismo, de achar que todo mundo está querendo falar mal dele para fazer promoção pessoal” (D2⁴⁶⁶, 2000). Quanto ao desentendimento durante o evento da MTV, Marcelo D2 disse:

Acho que ele se excedeu um pouco, ficou gritando e querendo brigar. Falou que sou covarde porque falei mal dele pelo jornal, mas nunca encontrei o cara. Então novamente vou falar pelo jornal o que queria falar para ele: que ele tem de sair do

⁴⁶⁵ VELOSO, Caetano. *Caetano Joaquim Veloso Nabuco*: entrevista. [Janeiro de 2001]. Revista Continente Multicultural, Ano 1, n. 1, pp. 18-20. Entrevista concedida a Geneton de Moraes Neto.

⁴⁶⁶ D2, MARCELO. *Marcelo D2 abre o fogo*: entrevista. [31 de agosto de 2000]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, capa. Entrevista concedida a Pedro Alexandre Sanches.

centro do mundo e entender que é normal as pessoas não gostarem do som dele. Não é pessoal, nem conheço o cara. (...) Ele veio num tom amigável, falou que nosso show foi o melhor, e começamos a discutir. Nisso chegou a mulher dele por trás, daquele tamanho, fortuna, gritando "dá um tapa na cara dele". Aí a conversa acabou. O que eu ia fazer, dar um soco em Caetano, brigar na mão com segurança dele? (...) Eu tinha acabado de fumar um skank. Não tenho motivo nenhum para ficar batendo boca com ele, tenho problema muito maior para resolver. Vou ter medo dele? Pelo amor de Deus. Por ser uma pessoa inteligente e mais velha, devia ser mais sensato e tentar resolver aquilo (D2⁴⁶⁷, 2000).

Ainda na mesma entrevista, o *rapper* assumiu que o compositor tinha razão ao ficar chateado com ele por não ter comparecido à gravação da trilha sonora de *Orfeu*, mas o problema é que ele não aceita um “amanhã eu vou”. “Não marquei estúdio nenhum. Marcaram para mim e ligaram para minha casa falando: “Você tem de estar lá às sete horas”. Não sou empregado de ninguém, não tenho de estar em lugar nenhum, vou à hora que quiser. Não fui. Foi um bolo mesmo. Dei um bolo (D2⁴⁶⁸, 2000).

Saindo da música popular e partindo-se para as artes cênicas, outro que vez por outra aparece na imprensa discordando de Caetano é o diretor de teatro Gerald Thomas. A briga de Caetano com o correspondente do New York Times, já mostrada acima, tenha sido, talvez, a chance que Gerald Thomas, um dos quatro que escreveram sobre o entrevero se colocando contra Caetano Veloso, dar o troco por uma rusga que aconteceu entre os dois quatro anos antes, em um evento no Rio de Janeiro.

Na programação do evento-tributo aos cem anos de nascimento do modernista Oswald de Andrade, no Galpão das Artes do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1990, constava a leitura de *Parangoromo*, tradução de Haroldo de Campos para o clássico do teatro Nô *Hagoromo*, do escritor japonês Zeami Motokiyo, um dos principais fundadores do Nô, ainda no século XIII.

Hagoromo é a história de Tenin, donzela celeste que despe de seu manto de plumas, encontrado pelo pescador Akurio. Disposto a não devolver a veste à dona, Akurio se arrepende por ver o anjo fenecer e lhe pede apenas que dance para ter de volta seu manto. Tenin aceita, dança e se vai. Dirigida por Julio Bressane, é exatamente a leitura desse texto por três vozes – Augusto de Campos (Akurio), Caetano Veloso (Tenin) e Gerald Thomas (coro) – (Figura 42), que vai gerar a primeira rusga entre o diretor de teatro e compositor durante o evento em homenagem ao centenário de Oswald.

⁴⁶⁷ Ibidem.

⁴⁶⁸ Ibidem.



Figura 41: Thomas, Augusto e Caetano na leitura do Parangoromo
Fonte: Jornal do Brasil, 26/11/1990, foto de R. T. Fasanello

Caetano se zangou com a forma como Thomas fez a leitura do texto e registrou verbalmente seu descontentamento na hora. A contrariedade de Caetano foi parar na capa do Caderno B do Jornal do Brasil, que numa matéria sobre o evento, registrava:

Logo após, Caetano Veloso observava que a leitura de Gerald Thomas tinha sido alheia à peça, “falando como se uma coisa não tivesse nada a ver com outra” e especulou que se Hélio Oiticica⁴⁶⁹ estivesse ali teria dito um escatológico palavrão. Gerald, que o músico resolveu só chamar de Geraldo, retirou-se imediatamente (TRINDADE⁴⁷⁰, 1990).

Em 2009, em um texto publicado no blog dele, intitulado “A cultura do desprezo no Brasil”, Gerald Thomas parecia ter esquecido a rusga de quase vinte anos antes com Caetano, e toma as dores do compositor numa polêmica entre este e os jornalistas Mônica Bergamo e Reinaldo Azevedo.

[...] Caetano Veloso é descendente de Godard, de Glauber, e irmão adotivo de Hélio Oiticica e filho (sei lá o que estou dizendo) de Carmem Miranda. Sim, essa salada linda que o tropicalismo fez. E chamá-lo de cantor, somente, é, em si, um insulto. Mas, no Brasil de hoje, “rebaixar o outro” parece ser o que levanta o ego, ou a carreira de muitos. Não sei como é essa fórmula, mas parece ser o que funciona. E entendo que Caetano ache isso triste, pobre, etc. Nos EUA não xingam Bob Dylan. Não se xinga. Ah, entenderam, não é? Valoriza-se a genialidade. Mesmo que o Oswald (o verdadeiro, o De Andrade) tenha dito que o gênio seja uma grande besteira. É óbvio que me mijo de rir ao ler a coluna de Reinaldo Azevedo sobre a entrevista do Caetano [...] (THOMAS⁴⁷¹, 2009).

Se no texto acima, Gerald Thomas não economizou adjetivos para provar a genialidade de Caetano Veloso como artista, durante o episódio do Procure Saber, em 2013, também demonstrou continuar admirando-o, mas colocou-se extremamente contra a censura

⁴⁶⁹ Como o *hagoromo* é um manto de plumas, Haroldo de Campos, na tradução do texto, fez uma relação entre este e o parangolé de Hélio Oiticica, que apreciava muito a peça de Zeami Motokiyo.

⁴⁷⁰ TRINDADE, Mauro. *Arte polêmica da nova antropofagia*: matéria. [26 de novembro de 1990]. Jornal do Brasil, Caderno B, capa.

⁴⁷¹ THOMAS, Gerald. *A cultura do desprezo no Brasil*: artigo. [23 de julho de 2009]. Disponível em: <<https://geraldthomasblog.wordpress.com/2009/07/23/a-cultura-do-desprezo-no-brasil/>>. Acesso em: 20 mar. 2015.

das biografias, causa defendida por Caetano, afirmando que o “movimento Procure Saber é uma palhaçada. Pessoas públicas se colocam na ribalta, no foco, na fogueira das vaidades. E, uma vez colocadas na fogueira das vaidades, é isso, paga-se o preço bom e o ruim, o do inferno e o do céu” [...] (THOMAS⁴⁷², 2013).

Segundo Thomas, o Brasil é um país de analfabetos, “pouquíssimos vão ler uma biografia, os alfabetizados mal leem jornal e os que sabem ler estão colocando foto de pizza no Facebook”, por isso não há necessidade de estar se apegando a “valores lavignianos” – alusão à ex-mulher e empresária de Caetano, Paula Lavigne, que estava à frente do movimento. E ainda:

[...] Toda a minha questão de vida, toda a minha obra é em relação à liberdade de expressão. Se meu teatro e minha obra inteira forem reduzidos a alguma coisa é à defesa da liberdade de expressão. Esse é o valor máximo que uma sociedade deve ter. Pague-se o preço que for. Mas acho que um país que não passou por uma guerra verdadeira de independência, não viu sangue ser derramado, não sabe o valor real de lutar contra o colonizador, tem outros valores. [...] Considero tudo um absurdo. Ganhar dinheiro em cima das biografias é um absurdo. São celebridades milionárias e o Brasil é um país de miseráveis. Será que o problema deles é falta de talento? Será que eles não estão conseguindo mais compor? Será que eles gostam da ditadura porque no regime militar eles compunham bem? [...] É nojento e triste. Essas pessoas, que eu achava que não tinham mais nada a perder, se defendem de uma forma puritana, boba, estúpida e imbecil não sei do que e mancham a própria biografia [...] (THOMAS⁴⁷³, 2013).

A lista de desafetos ou pessoas que apenas questionam algumas impressões de Caetano sobre determinados assuntos levantados por ele e acabam agendando a mídia, afetando de forma positiva ou negativa a construção da imagem dele como artista inclui, ainda, outros nomes.

Essa lista não inclui apenas Gerald Thomas e Hermeto Pascoal. Nela, entram, por exemplo, o poeta concreto Décio Pignatari (1927-2012), que acusou Caetano, na época da campanha das *Diretas, Já!* de ser omissو; a atriz Luana Piovani, para quem Caetano compôs uma canção, mas negou que havia sido para ela e depois assumiu; o ex-presidente do Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva, a quem Caetano chamou de analfabeto; Zeca Baleiro, que chamou Caetano de “comadre linguaruda” por este ter dito que não gostava da canção *Lenha*, do compositor maranhense.

Mas nem todos os desafetos de Caetano se dão ao trabalho de responder às provocações dele. Um exemplo é Antonio Carlos Magalhaes (1927-2007). Nem a amizade da mãe, Dona Canô (1907-2012), com o político baiano impediu os comentários nada lisonjeiros

⁴⁷² THOMAS, Gerald. *Biografias manchadas*: artigo. [30 de outubro de 2013]. Revista IstoÉ, edição 2293, p.56.

⁴⁷³ Ibidem, pp.56-57.

de Caetano Veloso. “O que ele faz com a prefeitura de Salvador é injusto e desigual, brutal e desumano. Antonio Carlos Magalhães destrói quem quer destruir porque ali é o pedaço dele, só que ele não é meu dono nem da Bahia. Precisamos nos livrar de pessoas como Antônio Carlos” (VELOSO⁴⁷⁴, 1996). Quatro anos antes, numa entrevista para um jornal alternativo do Rio de Janeiro, Caetano já afirmava a mesma coisa, acrescida de sarcasmo:

O Glauber era fã dele, mas eu não sou muito não. Eu já estive com ele algumas vezes. Ele é bem baiano, cheio de charme, sexy, muito sexy. É quase um Dorival Caymmi, só que Caymmi é totalmente do bem, e o Antonio Carlos Magalhães é do mal. Mas ele tem aquela coisa baiana, sensual, interessante. Ele é gostosíssimo. Só que eu acho ele arcaico como político. Não é nem uma coisa moralista, de que ele é mau, não é isso não. Ele é arcaico, ele representa uma porção de coisas de que a Bahia devia se livrar (VELOSO⁴⁷⁵, 1992)

Em 2007, Caetano admitiu numa entrevista que Magalhães era um grande talento político que floresceu na Bahia, com resultados grandiosos e perfeitamente visíveis, mas era o tipo de político que o Estado já deveria ter se livrado há muito tempo. Disse ainda ter ficado feliz quando Jacques Wagner se elegeu governador. Fazia sete anos que o filho de Antonio Carlos, o deputado Luís Eduardo Magalhães (PFL-BA), então líder do governo na Câmara, havia morrido. Caetano, então, encontrou a oportunidade para questionar uma medida dele: “Dar ao aeroporto de Salvador o nome de Luiz Eduardo Magalhães foi uma coisa grotesca. O aeroporto deveria voltar a se chamar Dois de Julho” (VELOSO⁴⁷⁶, 2007).

Talvez pela posição que ocupava no cenário nacional como político, Antonio Carlos tenha sido obrigado a não responder às provocações de Caetano. Sabia, talvez, que se assim o fizesse o compositor não ficaria calado e isso poderia pesar contra ele nas urnas. Utilizando uma estratégia contrária ao ataque, Antonio Carlos fazia questão de aparecer ao lado de Caetano, quando tinha oportunidade, como nos camarotes do carnaval de Salvador, mesmo como figurante (figuras 43).

⁴⁷⁴ VELOSO, Caetano. *Outras palavras*: entrevista. [15 de maio de 1996]. Revista IstoÉ, n. 1389, pp. 113-114. Entrevista concedida a Apoenaan Rodrigues.

⁴⁷⁵ VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso: retrato do artista quando cinquentão*: entrevista. [Novembro de 1992]. Jornal Rio Capital, n. 1, p. 25. Entrevista concedida a Christine Ajuz.

⁴⁷⁶ VELOSO, Caetano. ‘Sinto a angústia instalada na cidade’: entrevista. [20 de janeiro de 2007]. O Globo, Caderno O País, p. 13. Entrevista a Ricardo Noblat.



Figura 42: Caetano no Carnaval de Salvador, 1996 (foto: Fernando Viva, Revista Caras). Na segunda foto, o “doce bárbaro” mais distante de ACM (foto de Sora Maia, Correio da Bahia, 25/02/1998)

Como que para neutralizar imagens como essas, Caetano procurava dissociar o nome dele do nome do político baiano:

A associação automática com Antonio Carlos Magalhães é simplesmente ofensiva. [...] A imprensa adora Antonio Carlos Magalhães, mas a estrela baiana sou eu. E ninguém vai me fazer tomar o espaço da reportagem sobre o meu show para encher o jornal mais de Antonio Carlos Magalhães. Agora, nunca, em toda sua história política, que pode estar e pode não estar acabando neste momento, Antonio Carlos Magalhães contou com o meu apoio político. Mas não quero me vangloriar disso neste momento. Acho que ele fez por merecer as dificuldades porque está passando, mas não tenho obrigação de me pronunciar sobre isso, e não ter me pronunciado significa que não tenho nada a contrapor ao que está sendo decidido no Senado. Mas uma coisa é inegável: na Bahia, Antonio Carlos foi o maior talento político que se produziu. E ele se produziu contra coronéis muito mais retrógrados que, depois, vieram se unir com a esquerda todas as vezes que a esquerda quis derrubá-lo. Com a qual eu colaborei nas campanhas para tentar derrubá-lo [...] (VELOSO, 2001⁴⁷⁷).

Um trecho de uma entrevista concedida por Antonio Carlos Magalhães para a Folha de S. Paulo, em 2007, demonstra o quanto o político baiano era cauteloso ao falar de Caetano. Mesmo com a insistência do jornalista, ele não demonstra qualquer irritação com as críticas feitas a ele pelo compositor e ainda supervaloriza os elogios feitos por Caetano a ele:

[...] Folha - Qual é sua opinião sobre Caetano Veloso?

ACM - O Caetano é um egocêntrico. Mas tem um grande talento e sou seu admirador. Apesar de já ter dito a ele que gosto mais da mãe dele, dona Canô, porque ela é mais sensata (...).

Folha - Mas qual é a sua opinião de fato sobre Caetano?

ACM - É um homem interessante. Inteligente. E, como todo gênio, é cheio de si.

Folha - Recentemente ele o criticou em uma entrevista...

ACM - ... Mas ele fez também um elogio. Disse que eu mudei, acabei com o coronelismo na Bahia. Na Bahia, o coronelismo era mesmo comandado por Jutahy Magalhães. Nessa entrevista que você menciona, Caetano reconheceu que tenho grandes serviços prestados à administração pública da Bahia. É claro que numa reportagem o que fica é o título, como se ele só tivesse me criticado. Mas há elogios também. O Caetano é uma estrela e não quer nenhuma outra estrela para ofuscá-lo. Ele se diz a estrela da Bahia. E eu não quero competir com ele.

⁴⁷⁷ VELOSO, Caetano. ‘A estrela baiana sou eu’: entrevista. [27 de maio de 2001]. O Globo, Segundo Caderno, capa. Entrevista concedida a Antonio Carlos Miguel.

Folha - Caetano está sendo preciso quando diz nunca tê-lo apoiado?

ACM - Ele nunca me apoiou mesmo. Ele já me elogiou, mas nunca me apoiou com o voto dele. O que não acontece com outros artistas da Bahia, como Bethânia e Gal, por exemplo. O fato é que Caetano tem de ser original [...] (MAGALHÃES⁴⁷⁸, 2007).

Como exposto até aqui, certas opiniões de Caetano Veloso geram respostas e criam polêmicas, outras são ignoradas, mas mesmo assim agendam a mídia. Se por um lado Caetano Veloso sabe transformar pequenos desentendimentos em espetáculos debordianos, por outro, quando considera conveniente, faz uso de táticas que neutralizam ou minimizam o que poderia se transformar em polêmica.

Um exemplo que ilustra essa “tática” de Caetano – e comprova que a ocupação midiática dele nem sempre ocorre de forma espontânea ou por acaso – ocorreu em 2008. Em um dos ensaios abertos do Obra em Progresso, no Rio de Janeiro, Caetano incluiu no *set list* a canção *Feitiço da Vila* (Vadico/Noel Rosa), uma homenagem ao bairro de Noel, Vila Isabel, lançada em 1934. Na apresentação, Caetano, depois de afirmar que a canção sempre o deixou com “uma enorme pulga atrás da orelha”, pois teria uma letra com conteúdo racista, resolveu provar isso no final de cada uma das estrofes comentando-as.

Para Caetano, *Feitiço da Vila* é “uma canção de afirmação da classe média letrada contra os sambas do morro e próximo do candomblé. [...] E é chocante dizer isso, porque é uma canção de Noel, um dos nossos pais fundadores” (VELOSO⁴⁷⁹, 2008). Caetano se referia à rivalidade entre Noel Rosa e Wilson Batista, compositor negro do morro, a quem o eu-lírico da letra se referia⁴⁸⁰. Quem não viu o show de Caetano, teve acesso ao vídeo, que foi postado no blog Obra em Progresso.

A primeira repercussão sobre as impressões de Caetano da canção de Noel Rosa partiu do jornalista Ali Kamel, que escreveu um artigo, publicado no jornal O Globo, com o título “Caetano e Obama”, colocando-se a favor do compositor. A segunda foi do professor e

⁴⁷⁸ MAGALHÃES, Antonio Carlos. “Caetano é egocêntrico, mas tem talento”: entrevista. [02 de junho de 2001]. Folha de S. Paulo. Ilustrada, p. 02. Entrevista concedida a Fernando Rodrigues.

⁴⁷⁹ Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BcdZ3zREZ6M>>. Acesso em: 20 de fev. 2015.

⁴⁸⁰ São conhecidos os “duelos musicais” de Wilson Baptista com Noel, que resultaram em sambas considerados clássicos. Wilson, na posição do elogio do tema da ralé, exaltava musicalmente a chamada malandragem, as delícias da vadiagem, até na linguagem (orgia, gandaia, ginga). Já Noel tinha uma visão crítica da ingenuidade e do primarismo desse elogio e zombava, expondo os ridículos desse comportamento. As polêmicas começaram em 1932, quando Wilson compôs *Lenço no Pescoço*, e Noel respondeu com *Rapaz Folgado*. *Feitiço da Vila* é uma resposta de Noel a Wilson, que havia composto *O Mocinho da Vila*. As polêmicas entre eles, que só terminaram três anos depois, renderam oito sambas, quatro de cada (ANTÔNIO, 1982, p. 8-10).

etnomusicólogo Carlos Sandroni, autor do livro *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*⁴⁸¹, publicado em 2001.

A resposta de Sandroni, “Vídeo Indecente”⁴⁸², pondo por terra os argumentos de Caetano, foi publicada no próprio blog do compositor. Na verdade, a divergência de Sandroni com Caetano, como ele mesmo explica no texto, começou no ano anterior, em um seminário sobre samba de roda, em Santo Amaro da Purificação, no qual o tema era a canção *Feitiço da Vila*. Caetano, no seminário, depois de ouvir as considerações do etnomusicólogo, teria dito, segundo Sandroni, que ele estava sendo benevolente para com Noel Rosa e reforçou seus argumentos. “No final do seminário, aproximei-me dele e disse-lhe que nunca tinha visto as coisas deste jeito e que iria pensar seriamente no assunto, estando pronto a rever minha posição” (SANDRONI, 2013, p. 223).

No texto, Sandroni – inconformado com os equívocos de Caetano que foram, digamos, “reaproveitados” por Ali Kamel – faz uma defesa fundamentada de Noel, levando em conta, entre outras coisas, o contexto histórico em que a canção foi composta. O etnomusicólogo esclarece, por exemplo, que duas estrofes que Caetano analisa não fazem parte da letra da canção, pois nunca haviam sido gravadas por Noel; e também que Noel não pode ser acusado de homófobo, como Caetano dar a entender:

Ora, podemos acusar Noel Rosa de misógino, mas não de homófobo (como podemos acusá-lo de racista por antisemitismo, mas não por preconceito de cor). Não só não conheço um traço de homofobia em suas letras e em sua biografia, como ele foi, até onde sei, o primeiro na música brasileira a descrever com acentuada simpatia um sambista homossexual, em “Mulato bamba” (SANDRONI, 2013, p. 226).

Sandroni destaca, ainda, que a defesa da Vila Isabel por Noel não visa acentuar as diferenças do bairro em relação aos outros mais pobres, como insinua Caetano – inclusive, acrescentando que o compositor carioca era frequentador da Mangueira –, mas inseri-la no mesmo contexto de disputas “bairristas” que era tão típico do samba daqueles anos. “Em resumo, a louvação da Vila, em Noel, não visa demarcá-la dos morros, mas, ao contrário, unila a eles mais intimamente, através da participação no jogo comum da disputa bairrista em torno do samba” (SANDRONI, 2013, p. 227). Quanto a um suposto racismo de Noel na letra da canção, por afirmar que a vila tem um “nome de princesa” (Isabel), outra ideia defendida por Caetano, Sandroni rebate dizendo que:

⁴⁸¹ O livro é fruto da tese de doutorado de Sandroni, defendida em 1997, na Universidade de Tours (França).

⁴⁸² O texto, na íntegra, foi anexado ao livro *Feitiço Decente*, de Sandroni, em 2012.

Quanto a princesas em geral, seria então necessário classificar como racistas todos os integrantes de escolas de samba e maracatus que se vestem à maneira de princesas, príncipes, reis e rainhas europeus, a cada carnaval. Mas e esta particular princesa, a Isabel, a que assinou uma lei, como sabemos, demasiado tardia e incapaz de garantir real igualdade de oportunidades entre negros e brancos? Ora, não faz sentido cobrar da princesa Isabel o que ela não conseguiu fazer, sobretudo se nós, 120 anos depois, ainda não conseguimos tampouco fazer. Mesmo antes de conhecermos a carta ao Visconde de Santa Vitória, na qual ela defende a indenização aos ex-escravos, o historiador Eduardo Silva havia demonstrado que ela abrigava escravos fugidos e incentivava fugas, no que caracterizou como um verdadeiro quilomboabolitionista em Petrópolis (SANDRONI, 2013, p. 227).

Os argumentos listados no texto de Sandroni pediam, indiretamente, uma réplica do compositor. A saída encontrada por Caetano foi afirmar que, na verdade, ao analisar a canção, o alvo não era Noel Rosa, mas José Ramos Tinhorão, pela visão que este tinha da bossa nova. Caetano se referia uma parte do vídeo em que em que ele dizia:

[...] José Ramos Tinhorão passou anos escrevendo agressões violentas contra Antônio Carlos Jobim, Carlos Lyra e os grandes autores da bossa nova porque, dizia ele, estavam se apropriando indevidamente do samba. É a classe média branca e opressora se apropriando indevidamente do samba dos negros da favela. E do Noel Rosa ele não disse nada. E Noel não só fez isso pioneiramente como arrogantemente disse essas coisas nessa grande canção, o que não faz dela uma canção menor (...) (VELOSO, 2008⁴⁸³).

Não é preciso muito esforço para se concluir que a réplica de Caetano Veloso foi estratégica. Também não é preciso muito sagacidade para se deduzir que o compositor, diante da seriedade e profundidade dos argumentos expostos no texto de Sandroni, sentiu-se praticamente obrigado a aceitar postar o texto do etnomusicólogo em seu blog. Não seria nada conveniente para a imagem pública dele que o texto fosse publicado em um jornal ou revista de circulação nacional. E o pior: se “vazasse” para um Pedro Alexandre Sanches, um Claudio Tognoli ou mesmo um Reinaldo Azevedo a informação de que ele havia se recusado a publicar a resposta de Sandroni no blog.

Se o moderador e idealizador do blog Obra em Progresso, o antropólogo Hermano Vianna, não convenceu Caetano a postar o texto de Sandroni, se partiu do próprio compositor a ideia, é uma comprovação que ele sabe recuar, estrategicamente, no momento certo, neutralizando polêmicas não convenientes para a imagem pública dele.

⁴⁸³ Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BcdZ3zREZ6M>>. Acesso em: 20 de fev. 2015.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Numa sociedade que passa da fase “sólida” para uma cada vez “fluida”, como afirmou Bauman, em que o papel da mídia não é negligenciável, já que formadores de tendências serão esquecidos e as novidades consideradas preciosas serão transformadas em lixo, Caetano Veloso, pelo menos enquanto sujeito midiático, parece saber se mover nessa fluidez dos tempos modernos. Seria relevante aqui listar alguns dados mais recentes que ajudam a revelar essa “movência” de Caetano pelo ambiente midiático nesses tempos cada vez menos sólidos.

Numa chamada de capa da extinta Bravo! (novembro de 1997), a revista se referia ao artista, na chamada de capa, como “o mais querido produto da mídia”. Em maio de 2005, a revista Veja São Paulo publicou (matéria de capa) a lista “Quem são os 50 mais citados nas colunas sociais da cidade”. Das 4.860 personalidades que entraram na lista, Caetano Veloso aparece como a 13^a.

Em 2008, ele ficou em quarto lugar no *ranking* dos 100 maiores Artistas da Música Brasileira da Revista Rolling Stone Brasil, atrás apenas de Tom Jobim, João Gilberto e Chico Buarque. No ano seguinte, o Jornal O Globo publicou uma enquete feita com os leitores do jornal na qual o compositor foi considerado por 38% dos entrevistados “um provocador que gosta de aparecer”, 33% disseram acreditar que Caetano é polêmico porque a imprensa dá muito valor às suas opiniões, 16% dos participantes acharam que Caetano não é polêmico, mas exerce sua liberdade de expressão e outros 13% consideram o compositor um homem inteligente, de opiniões relevantes.

Na internet, a (super)exposição dele é considerável. Em 2012, O Globo registrava: “Já que não existe mais parada de sucessos, Caetano é o músico brasileiro com maior número de entradas no Google. São 9 milhões, contra 7.880.000 de seu rival mais próximo, Chico Buarque, 68 anos” (SANTOS⁴⁸⁴, 2012). Some-se a isso, ele constar, sempre em posições privilegiadas, nas listas das 100 Celebridades Brasileiras, da Revista Forbes Brasil. Na mais recente, de novembro de 2014, Caetano aparece em 9º lugar, perdendo, no campo da música popular, apenas para Roberto Carlos (7º), mas à frente de Gilberto Gil (15º) e Chico Buarque (17º).

Dados como esses atestam que o compositor soube, ao longo de 50 anos – utilizando ou não estratégias de ocupação midiática – conseguir um nível de visibilidade considerável para um artista do campo da música popular, inclusive com influências em outras áreas.

⁴⁸⁴ SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Caetano*: nota. [24 de julho de 2012]. Jornal O Globo, Segundo Caderno, Coluna Gente Boa, p. 05.

Outro aspecto importante que se deve pensar acerca de Caetano Veloso enquanto sujeito midiático é que a linha editorial – no jargão jornalístico, o que orienta a cobertura dos acontecimentos noticiosos, definindo a filosofia do veículo de comunicação no que se refere à execução das pautas, redação de textos e edição das matérias – não pode ser tomada como parâmetro para analisar a (super)exposição dele na mídia. Caetano está presente na maioria dos veículos, sejam eles segmentados ou não.

Mesmo a *Veja*, com a qual trava embate desde a segunda metade da década de 1970, não ignora o compositor enquanto pauta para suas matérias. E, apesar das queixas dele, nem todas as matérias/críticas que a revista tem publicado sobre ele ou sua obra são negativas. Um dos exemplos é a crítica do jornalista Okky de Sousa sobre o disco *Circuladô* (PolyGram, 1992), uma das melhores e mais elogiosas que o compositor recebeu naquele ano.

E mais: mesmo sendo uma celebridade, digamos, longeva, Caetano Veloso também ocupa as páginas de revistas de fofocas e sites do mesmo segmento que se voltam, principalmente, para as celebridades instantâneas. Não é raro ver em revistas como a *Caras* e portais de fofocas como o *Terra*, matérias, respectivamente, com títulos como “Caetano abre a sua casa” e “Caetano estaciona carro no Leblon nesta quinta-feira”. Esta última, por exemplo, virou motivo de chacota na internet pela irrelevância da “notícia”.

O curioso é que a *Caras*, uma publicação que privilegia imagens e assuntos mais fúteis, com textos curtíssimos, já teve que rever esse formato para enquadrar Caetano em suas páginas. Em 1997, uma entrevista de cinco páginas com ele, que estava lançando o livro *Verdade Tropical*, assinada por Regina Echeverria (“Excitador de discussões – Caetano Veloso no Centro da polêmica”), comprova isso.

Registre-se, ainda, a presença de Caetano Veloso em programas de TV que para muitos fazem parte de um circuito degradado da indústria – e não mais popular. Essas aparições, vistas como uma atitude contraditória, principalmente por certa classe média que cresceu tendo no compositor uma espécie de referência de cultura e civilização alternativas, cujo esquerdismo difuso sempre foi mais estético do que propriamente ideológico, também podem ser consideradas estratégias relevantes na construção da imagem pública do artista.

Para essa “certa classe média”, Caetano em programas como *Domingão do Faustão*, *Gugu*, *Xuxa* ou *Angélica* – que artistas como Maria Bethânia, Chico Buarque ou Marisa Monte jamais se fariam presentes – é o começo do fim da decadência do compositor. Mas não para ele. Tanto por razões comerciais quanto por atuação performática, a circulação dos

artistas da música popular no espaço midiático é inevitável. O compositor, quando não seleciona esses veículos, parece compreender isso.

Outra questão que merece atenção aqui é o conteúdo do discurso dele na mídia. Nesse aspecto, Caetano Veloso, desde os anos 1960, assumiu o papel de um artista disposto à elaboração de um “contradiscorso”, desconstruindo a lógica primária do senso comum. Quando, por exemplo, opondo-se a contemporâneos dele, como Chico Buarque⁴⁸⁵, que afirmou ter pouco contato com o rap, “uma negação da canção tal como a conhecemos”, e que achava difícil que alguma coisa que ouvisse o levasse por outro caminho, Caetano, ao contrário, demonstra entusiasmo por esses gêneros periféricos.

O “contradiscorso” de Caetano, no entanto, não se dá só através de suas opiniões pelos meios de comunicação, quando repercute algum assunto que esteja na ordem do dia. Está também na performance do compositor no palco, atitude que também nasceu ainda nos tempos do tropicalismo. Os “contradiscursos” de Caetano o inscrevem no que Gilles Deleuze⁴⁸⁶ denomina de intercessor, uma espécie de mobilizador do pensamento que, independentemente do campo que atue, a partir do que pensa, cria ou inventa, instala, no cenário da vida, um “distúrbio”, à altura de forçar um passo à frente.

E esse passo à frente dele já havia sido percebido em 1966, pelo poeta concretista Augusto de Campos: “É preciso saudar Caetano Veloso e sua oportuna rebelião contra a ‘ordem do passo atrás’” (CAMPOS⁴⁸⁷, 1978, p. 64). Com sua postura de intervenção, Caetano obriga a romper a cômoda realidade regida pela lógica binária, sugerindo uma terceira forma de “ver” e de “ler” a trama dos acontecimentos, o enredo da vida e também as questões que estão na ordem do dia. No jogo que parece propor com a mídia, Caetano, com suas opiniões, ao problematizar questões, possibilita a públicos distintos outras formas de leitura do que o senso comum está habituado.

Se essas intervenções do artista contribuem para uma exposição constante na mídia, ao mesmo tempo são antagônicas, pois, como muitas vezes se configuram como “contradiscursos”, favorecem a construção de uma imagem pública tanto negativa quanto positiva. Os riscos desse “discurso torto”, para usar uma expressão de Paulo Leminski, no entanto, não isenta Caetano de cometer equívocos nas avaliações que arrisca fazer.

⁴⁸⁵ BUARQUE, Chico. *A canção, o rap, Tom e Cuba, segundo Chico*: entrevista. [26 de dezembro de 2004]. Folha de S. Paulo, Ilustrada, p. 02. Entrevista concedida a Fernando de Barros e Silva.

⁴⁸⁶ Na verdade, o filósofo francês nunca chegou a desenvolver em seus escritos uma reflexão formal e nem artigo em torno do conceito de intercessores, mas ideia aparece atravessada em muitas de suas reflexões. Formalmente, o conceito é formulado por ele numa entrevista que concedeu, em 1985, a Antoine Dulaure e Claire Parnet, do *L'Autre Journal*, de Paris, publicada depois em livro (*Conversações*).

⁴⁸⁷ Texto publicado originalmente no jornal Correio da Manhã, em 14 de outubro de 1966.

Caetano, ao contrário de artistas que se abstêm de opinar, de se mostrar, de não aparecer para poupar a própria obra e o público de interpretações equivocadas e de mal-entendidos em torno da própria produção intelectual e artística, entra em cena, requisitado ou não, para discutir suas posturas e abrir um canal de diálogo com seus opositores, muitas vezes gerando polêmicas e agendando a mídia.

Claro que a pessoa pública está exposta a esses chamados “equívocos de avaliação” registrados acima, mas, no caso de Caetano, como mostrado ao longo deste trabalho, não foram poucos. Ele não se exime, por exemplo, de comentar questões que fogem do conhecimento dele, mas se resguarda ao dizer que assuntos os quais não domina devem ser tratados “apenas como conversas”.

Posturas assim fazem com que a imagem pública de Caetano oscile de “um mito da multidão” a “um pateta” e vice-versa entre uma aparição e outra na mídia. Some-se a isso o discurso pendular dele quando se arvora a opinar ou comentar questões que lhe são perguntadas. Ambas as atitudes de Caetano, quer sejam ensaiadas, improvisadas ou espontâneas, se configuraram como elementos intrínsecos à performance do artista.

Por outro lado, como bem lembra Lucchesi e Dieguez (1993, p. 237), as entrevistas dele “oferecem conceitos à altura de provocar, no público médio, a deflagração de novos estados mentais e emocionais. Neste sentido, ele realiza uma contradição. Sua participação na cena pública é produtora de ‘ruído’, retirando o público de sua tendência inercial, o que faz de dele quase um diretor de teatro a colocar em cena a grande personagem: ‘a palavra’”.

Na sociedade midiatisada e de consumo, produtos são vendidos como extensões das celebridades. Inclusive, boa parte delas é criada para durar pouco e assim dialogarem com a acelerada rotatividade da busca por novidades de consumo. Não é por acaso que certas celebridades, tratadas como marcas comerciais, são efêmeras e perecíveis, guardando semelhanças com os produtos/serviços de consumo.

Caetano se não exclui desse “ambiente”, mas também não o rejeita. Como disse Arnaldo Jabor, ainda em 1992, ele vai “além do consumo, nunca recusando-o; vai além do massificado, nunca desdenhando-o; vai além do erro, sempre cortejando-o”. Uma questão curiosa na postura de Caetano Veloso é que, mesmo assumindo a cultura pop como uma considerável influência no comportamento e na obra dele – e classificar a música popular como “arte puta” –, não se deixou seduzir pela publicidade, endossando produtos e serviços, como garoto-propaganda, apoiado pela imagem pública construiu.

O compositor, por exemplo, jamais autorizou o uso de suas canções ou adaptações delas para vender marcas comerciais nem permitiu a utilização de sua imagem para isso – a exceção são campanhas educativas ou sem fins lucrativos. Não cedeu, por exemplo, aos apelos da Coca-Cola, que quis transformar a canção *Leãozinho* (*Bicho*, Philips, 1977) em *jingle* do Chá Matte Leão, que pertence à marca de refrigerantes.

Uma atitude que não tiveram, por exemplo, Chico Buarque, que já cedeu uma canção (*A Banda*) para uma rede local de óticas, na década de 1990; e Gilberto Gil, que autorizou uma adaptação de *Índigo Blue* (*Raça Humana*, Warner Music, 1984) pela marca de tecidos Santista e participou do comercial como garoto-propaganda, interpretando a canção adaptada; e também cedeu outra, *Pela Internet* (*Quanta*, Warner Music, 1997), para promover os serviços de *home banking* do Itaú.

Caetano Veloso, no entanto, não hesita em incluir nomes de marcas comerciais nas letras das canções que escreve, inclusive a própria Coca-Cola (*Alegria, Alegria; Você não Entende Nada*; *Jóia*; *Rio Negro*; *O Herói*), divulgando-as gratuitamente. Com essas considerações, a ideia aqui não é apontar qual a atitude correta, se a dele ou as de Chico e Gil, mas mostrar outro aspecto – aparentemente – contraditório de Caetano no que diz respeito à imagem pública dele como artista.

Os “contadiscursos” e o *status* de artista-intercessor, no sentido deleuzeano do termo, levam a pensar Caetano Veloso também como um sujeito contemporâneo, na forma como o filósofo italiano Giorgio Agamben (re)pensou o termo. Para o filósofo italiano, é contemporâneo quem pertence e ao mesmo tempo não coincide perfeitamente com seu tempo, não está adequado às suas pretensões e, por isso, é inatual. Mas por isso mesmo, por esse deslocamento e anacronismo, é capaz de perceber e apreender o seu tempo melhor que os outros.

O contemporâneo, para Agamben, não vive em outro tempo, está longe de ser um nostálgico. A contemporaneidade trata-se de uma relação única com o próprio tempo, em que se adere a ele e ao mesmo tempo se distancia. É essa postura que vai permitir, segundo Agamben, ver esse tempo com o olhar fixo. Na contemporaneidade, o compromisso que está em jogo não se prende ao tempo cronológico, mas dentro desse tempo é algo que urge e transforma.

Caetano Veloso, ao se posicionar como um artista que em vez de rejeitar a tradição em nome do “novo”, a reprocessa no seu projeto estético de inclusão, está exatamente reivindicando esse *status* de sujeito contemporâneo. Isso está presente tanto no sujeito textual

das letras das canções quanto na performance midiática do artista (videoclipes, entrevistas etc.). Pode ser constatado também quando Caetano incorpora o discurso de Joaquim Nabuco, um pensador abolicionista do século XIX, mas o interpretando sob outra chave. (Re)Ler Nabuco por Caetano permite contemplar como a questão da escravidão reverbera no século XXI, aparecendo como um dos emblemas de nossa história de colonização (MORAIS NETO, 2009).

A capacidade, por exemplo, de confundir signos e sobrepor universos opostos como arcaico/contemporâneo, erudito/popular ou experimental/comercial configura-se como uma das principais contribuições estéticas de Caetano em meio século de carreira artística. Com isso, ele instiga o público, outros artistas e a imprensa a rever constantemente posições e conceitos com os quais estes definem o que é não só postura estética, mas crítica musical e, sobretudo, música popular.

Quando Agamben afirma que o contemporâneo se dá no encontro do arcaico com o moderno, e que o primeiro não está em um passado cronológico, porque é “contemporâneo ao devir histórico” e não para de funcionar neste, é impossível não associar Caetano ao conceito de contemporâneo.

As ideias de Agamben sobre o contemporâneo beiram o que Keyserling vai chamar de “bárbaro tecnizado”, ou seja, o tradutor de tradições incessantemente traídas pela dinâmica de uma nova relação entre sociedade, história e cultura. Ambos se aproximam do que o modernista Oswald de Andrade – uma das fontes de inspiração para o tropicalismo – chamou de “antropófago”, pois este também se trata de um tradutor de tradições, só que devorando, em nome do seu projeto cultural, os inimigos externos para adquirir, como nobreza e força seu poder, conhecimento e técnica.

Outra questão para se pensar Caetano Veloso como sujeito midiático é a postura em relação aos veículos de comunicação e aos jornalistas. O compositor – além da criação de um neologismo para classificar o processo de produção de notícias da Folha de S. Paulo (folhismo) –, chamou o mesmo jornal, na década de 1980, de *Falha* de S. Paulo para denunciar cosmopolitismo do caderno de cultura (*Ilustrada*), que, com certa frequência, procurava relativizar ou desqualificar valores defendidos e representados por artistas da música popular.

Esse perfil intempestivo, como figura pública, de quem não mede consequências sobre o que fala, e a prática semiótica de linguagens inventivas, como artista, colocam Caetano, no

mundo da cultura, como os simulacros, no sentido deleuziano do termo, pois destroem “os modelos e as cópias para instaurar o caos que cria” (DELEUZE, 2000, p. 271).

Caetano Veloso também pode ser analisado, ainda como sujeito midiático, levando-se em conta a capacidade permanente de experimentar e se reinventar a cada disco lançado, escapando às classificações e desestruturando formas convencionais de ser compreendido. É uma postura de desconforto no mundo de alguma forma, considerando-se o lugar em que estar como não definitivo, instável e propenso a mudanças constantes, que o acompanha desde o tropicalismo.

Isso tudo passa também pela capacidade que ele tem para arquitetar um estilo que se personaliza pela ausência do próprio estilo, ou “antiestilo”, como ele mesmo disse certa vez. Desbundado, hippie, experimental, comercial, cafona. Caetano foi tudo isso e não foi nada disso, porque, além de renegar os rótulos, assume para si uma identidade fragmentada e palimpsestica.

É o que Luiz Tatit chama, em *O Cancionista*, de tensão entre disforia da cristalização e euforia da singularidade. A habilidade para buscar soluções sem repetir tendências, mesmo quando estas propõem certo conforto. O poder da performance dele como figura pública através dos meios de comunicação rompe com o conceito de identidade única, estagnada e adquire uma livre circularidade entre as implícitas categorias de particular/universal.

Talvez nasça daí a insistente necessidade de entrar em conflito com o senso comum, com a opinião pública, com o estabelecido como correto, com o gosto vigente, ignorando as consequências. Escapar ao senso comum caracteriza-se, nele, mais como uma afirmação do direito ser “diferente” e provoca discussões, como foi mostrado também neste trabalho.

É mister registrar que essa “diferença” muitas vezes surge a partir do diálogo que o compositor trava com grandes pensadores por meio das leituras que faz. Quando pensa o Brasil, por exemplo, Caetano o faz a partir de leituras de intelectuais como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, retomando ideias formuladas por estes (democracia racial e homem cordial, respectivamente) para atualizar questões diretamente relacionadas à cultura brasileira, como foi mostrado no segundo capítulo deste trabalho.

Outra questão que não pode ser ignorada na construção da imagem pública de Caetano pela mídia é como ele faz uso da própria imagem pelos meios de comunicação. A performance midiática de um artista não se resume aos videoclipes que promovem suas músicas. A performance midiática, que aglutina os conceitos de performance de outros campos, também está na fala, nos gestos, nas opiniões e no comportamento.

A forma como Caetano Veloso aparece também faz parte dessa performance, legitimando ou negando a imagem pública que quer para si. Por sua natureza, o *ethos*, que está ligada à construção da identidade, é um comportamento que se articula de forma tanto verbal quanto não-verbal para provocar no receptor os efeitos que não decorrem apenas das palavras. Caetano Veloso parece entender a importância que, por exemplo, a fotografia (não-verbal) tem na construção da imagem dele como celebridade e a explora não apenas nas capas dos discos, mas também na mídia. Parece entender a importância da fotografia como um dos elementos-chave para dar proeminência à celebridade encenada na sociedade; e que a imagem é crucial na elevação e disseminação do rosto público.

Dar a entender, também, que percebe que certas informações são melhores representadas e também comunicadas mais visualmente do que verbalmente, sem se preocupar, por exemplo, que o fluxo caótico de imagens veiculadas pelos meios de comunicação – que transformam o leitor no que Martine Joly chama de “consumidor de imagens” – também podem banalizar o valor informativo. Tem, ainda, sabido utilizar as imagens de si para fins os mais distintos: chocar, encantar, irritar, ditar modismos etc.

Pelo exposto acima, não é difícil se deduzir que a ocupação midiática de Caetano Veloso – não só pelas conturbadas relações que mantém com alguns veículos de comunicação, críticos de música e jornalistas – é composta de estratégias antagônicas. Não seguem um padrão. A estratégia de ocupação midiática – consciente ou não – utilizada por ele hoje é uma, mas amanhã pode ser outra totalmente oposta.

Como este trabalho se propõe, a partir de algumas hipóteses, analisar a construção da imagem pública de Caetano Veloso pelos meios de comunicação, não permite recortes. Por outro lado, levando em conta que o compositor está completando 50 anos de carreira, seria um trabalho quase impossível cobrir todo esse tempo de forma abrangente. Há temas nos discursos midiáticos do artista que contam para a construção da imagem pública dele, no entanto não ganharam capítulos exclusivos neste trabalho, mas foram, digamos, “diluídos” ao longo dele, como o tropicalismo, a política, a família etc.

No caso do tropicalismo, acredito que, como Caetano muitas vezes recorre ao movimento estético nas entrevistas, não seria necessário reservar uma parte deste trabalho para isso. No caso da política, muitos dos depoimentos são datados e careceriam de esclarecimentos complementares que alongariam ainda mais o trabalho, mas também estão “diluídos” ao longo dele.

O discurso midiático de Caetano Veloso está intimamente ligado à obra do artista, pois como suas composições muitas vezes trata-se de, digamos, canções-ensaios, algumas com uma linguagem hermética e subjetiva, dão margem para que o autor as “traduza” nas entrevistas que concede. E é aí que, muitas vezes, surgem polêmicas. Por isso, em algumas partes deste trabalho propus uma ligação entre as letras das canções e os fragmentos de entrevistas, quando julguei pertinente fazê-lo.

A internet não foi privilegiada no *corpus*, mas também não foi de todo esquecida, porque acredito que ela também tem importância na construção da imagem pública do artista, mas potencializando o que já vem sendo feito, principalmente pela TV – que gerencia tematicamente, de certa forma, outras mídias, alimentando seus conteúdos de divulgação –, o jornal, a revista e o rádio.

Reconheço importância deste trabalho pelo que ele se propõe: colocar em discussão um lado de Caetano Veloso ainda não pesquisado na academia. A extensão e a profundidade com que o tema foi tratado abrem possibilidades não só para mim como qualquer outro leitor pesquisar e aprofundar outras questões dentro do mesmo tema. Não é (e nem poderia) minha intenção dar por esgotada essa pesquisa. Vejo-a como uma trilha para que outros possam pensar a ocupação midiática de Caetano Veloso sob outros aspectos.

Registro, ainda, como aspectos positivos deste trabalho, a ampliação do entendimento sobre o problema; a confirmação das hipóteses levantadas no início; a metodologia, que foi satisfatória para realizar os procedimentos. Quanto à bibliografia – embora os contratemplos tenham feito com que alguns títulos fossem mal aproveitados –, foi suficiente, inclusive me levando a transitar por várias disciplinas (filosofia, sociologia, psicanálise, crítica literária etc.) na busca da definição do meu objeto e também de minha abordagem.

Acredito, ainda, que ao utilizar jornais e revistas como *corpus* consegui, em parte, neutralizar o caráter irremediavelmente perecível imposto pelo imediatismo do cotidiano do jornalismo impresso. Conseguir retirar esses “microrrelatos” da condição de descartáveis e, acredito, devolvi à produção jornalística a função histórica e documental que muitas vezes se perde com o passar do tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. **Prismas**. São Paulo: Ática, 2001
- _____. **Indústria Cultural e Sociedade**. 5.ed. São Paulo: Paz e Luz, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica**. 3. ed. São Paulo: Editora Papagaio, 2001.
- ALTAMIRANO, Carlos. **Intelectuales – Notas de investigación sobre una tribu inquieta**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.
- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- ALVES, Rubem. **Entre a ciência e a sapiência**. São Paulo: Loyola, 2001.
- AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no discurso** – a construção do ethos. Editora Contexto: São Paulo, 2008.
- ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.
- ANTÔNIO, João. **Noel Rosa** – Coleção Literatura Comentada. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- ARAÚJO, Luís André Bezerra de; RIBEIRO NETO, Amador. “Labirinto e proliferação de imagens no disco Caetano Veloso, de 1968”. INTERSEMIOSE - Revista Digital, ANO III, n. 05. Jan/Jun 2014. Disponível em: <http://www.neliufpe.com.br/wp-content/uploads/2014/08/12.pdf>. Acesso: 02 de fev 2015.
- ARANTES, Paulo. **Zero à esquerda**. São Paulo: Conrad, 2004.
- ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro não**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ARENKT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 2010.
- ARFUCH, Leonor. **O Espaço Biográfico** – Dilemas da Subjetividade Contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARISTÓTELES. **Política**. São Paulo: Martim Claret, 2004.
- BALDANZA, R. F.; ABREU, N. R. “A Comunicação na Mídia e os Símbolos de Beleza: Reflexões Sobre Influência da Indústria Cultural da Difusão de Valores Estéticos”. Intercom Sudeste, 2006. Disponível em: <http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/handle/1904/19459>. Acesso: 06 ago. 2014.
- BARROS FILHO, Clóvis de; MARTINO, Luís Mauro de Sá. **O habitus na comunicação**. São Paulo: Editora Paulus, 2003.

- BARTHES, Roland. **Mitologias**. 3^a. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007.
- _____. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.
- _____. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- _____. **Legisladores e intérpretes**: sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- BEAUVOIR, Simone de. **A Cerimônia do Adeus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. 5^a reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da Arte – Génese e estrutura do campo literário**. Lisboa: Editorial Presença, 1996a.
- _____. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996b.
- _____. **A economia das trocas linguísticas**. São Paulo: EDUSP, 1996c.
- _____. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. **A Produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- _____. **Poder simbólico**. 16^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BOLLOS, Liliana H. **Crítica musical no jornal**: uma reflexão sobre a cultura brasileira. Opus (Porto Alegre), Campinas, v. 11, n.11, 2005.
- BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. **Todos os dias de Paupéria – Torquato Neto e a invenção da Tropicália**. São Paulo: Annablume Editora, 2005.
- BRITO, Brasil Rocha. “Bossa Nova”. In: CAMPOS, Augusto (org.). **Balanço da Bossa e Outras Bossas**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva. 1978.
- BRITZMAN, Deborah P. **O que é esta coisa chamada amor** – identidade homossexual, educação e currículo. Educação e Realidade, v. 21, p. 71-96, jan./jun., 1996.
- BROTONS, Antoni Maestre. “El discurso sobre la música popular contemporánea: crítica artística y divulgación periodística”. Cultura, lenguaje y representación, v o l. XIII, 2014. Revista de e s t u d i o s Culturales de La Universitat Jaume I.

BUENO, Alexei. **Uma História da Poesia Brasileira**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.

BYINGTON, Carlos Amadeu Botelho. **A alma masculina e a função estruturante da sensibilidade, 2005**. Disponível em:
<<http://www.libertas.com.br/site/index.php?central=conteudo&id=2218>>. Acesso em: 29 jul. 2013.

CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1988.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JR, Jéder. “A música popular massiva, o mainstream e o underground – trajetórias e caminhos da música na cultura midiática”. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UnB – 6 a 9 de setembro de 2006. Disponível em: <<http://www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/artigos/JEDER4.pdf>>. Acesso em: 07 de abr. 2015.

CAREY, James. **Communication as culture**. Boston: Unwin Hyman, 1989.

CARLOS, José Márcio. “Deus está morto: o anúncio nietzchiano como crítica à modernidade”, 2009. Disponível em:

<<http://pensamentoextemporaneo.wordpress.com/2009/03/17/%E2%80%9Cdeus-esta-morto%E2%80%9D-o-anuncio-nietzschiiano-como-critica-a-modernidade-jose-marcio-carlos/>>. Acesso em: 13 de set. 2012.

CARVALHO, Carlos André. **TROPICALISMO – Geleia Geral das Vanguardas Poéticas Contemporâneas Brasileiras**. Coleção Teses. Recife: Editora Universitária UFPE, 2008.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria** – Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.

CAUDURO, Flávio Vinicius; RAHDE, Maria Beatriz Furtado. “Algumas características das imagens contemporâneas”. E-Compós. Niterói: UFF, 2005.

CHANDLER, Charlotte. **Eu, Fellini**. São Paulo: Redord, 1995.

CHAUÍ, Marilena. “Filosofia Moderna”. In: CHAUÍ, Marilena et al. Primeira Filosofia: lições introdutórias. São Paulo: Braziliense, 1984.

CHAUÍ, Marilena. “Intelectual engajado: uma figura em extinção?” In: NOVAES, Adauto (org.). O silêncio dos intelectuais. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHEDIAK, Almir (org.). **Songbook Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1989.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, A. **Dicionário dos símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CÍCERO, Antonio. “Tropicalismo e MPB”. In: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). **DO SAMBA-CANÇÃO À TROPICÁLIA**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Faperj, 2003.

CLASTRES, Hélène. **Terra sem mal**. São Paulo: Braziliense, 1978.

CORACINI, M. J. Pêcheux hoje: no limiar das dúvidas e (in) certezas. In: CORACINI, M. J. A Celebração do outro: arquivo, memória e identidade: línguas (materna e estrangeira), plurilinguismo e tradução. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2007.

CURY, Maria Zilda Ferreira. “Intelectuais em cena”. In: CURY, Maria Zilda Ferreira e WALTY, Ivete Lara Camargos. (Org.). Intelectuais e vida pública: migrações e mediações. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008.

DA VIÁ, Sarah Chucid. **Opinião pública: técnica de formação e problemas de controle**. São Paulo: Loyola, 1983.

DANTAS, Marcela.; VIMIEIRO, Ana Carolina. “Entre o explícito e o implícito: proposta para a análise de enquadramentos da mídia”. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, v.5 n.2, dez. 2009.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo**. 8º reimp. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
_____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DINIZ, Júlio. “O recado do morro – criação e recepção da música popular brasileira”. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (orgs.) *Literatura e Cultura*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Notas do Subsolo e Outros Contos**. Trad. Ruth Guimarães. Coleção Universidade de Bolso. São Paulo: Ediouro, 1985.

ECHEVERRIA, Regina. **Furacão Elis**. 2ª reimp. Versão atualizada. São Paulo: Ediouro, 2007.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

EWING, William A. **The body: photoworks of the human body**. London: Thames & Hudson, 1996.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografia dos Estudos Culturais: uma versão latino-americana**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2001.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália – Alegoria alegria**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura** – Globalização, pós-modernismo e identidade. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

FIGUEIREDO, Eurídice e NORONHA, Jovita Maria Gerheim. “Identidade nacional e identidade cultural”. Revista Eletrônica Psicanálise & Barroco, Ano 5, n. 9. Disponível em: <<http://www.psicanalisebarroco.pro.br/portugues/revista/leitura.asp?CodObra=102&CodRev=9>>. Acesso em: 05 de mar. 2014.

FIGUEIREDO, R. **O marketing político**: entre a ciência e a falta de razão. São Paulo, Fundação Konrad Adenauer, 2000.

FONSACA, Katia. “Pensando o Brasil a partir da canção “O herói”, de Caetano Veloso”. In: RIBEIRO NETO, Amador (org.). **MUITOS** – Outras leituras de Caetano Veloso. Belo Horizonte: Orobó Edições, 2010.

FONSECA, Heber. **Caetano – Esse Cara**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

FRITH, Simon. **Performing Rites**: On the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

GAMSON, Joshua. Claims to Fame: Celebrity in contemporary America. Berkeley: University of California Press, 1994.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. São Paulo: UNESP, 2002.

GONÇALVES, Marcos Augusto (org.). **Pós-tudo**: 50 anos de cultura na Ilustrada. São Paulo: Publifolha, 2008.

GONZALEZ, Gonzaga. **O que são intelectuais**. Coleção Primeiros Passos 29. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

GUMES, Nadja Vladi. “A importância dos gêneros para a compreensão dos processos comunicacionais da música e formatação de identidades culturais”. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Fortaleza (CE), 3 a 7/9/2012. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-1987-1.pdf>>. Acesso: 25 de jan. 2015.

FOUCAULT, Michel. “O sujeito e o poder”. In: DREYFUS, Hubert. Michel Foucault, uma trajetória filosófica: (para além do estruturalismo e da hermenêutica). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1998.

FREIRE FILHO, João. “Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias”. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre. N° 28. Dezembro, 2005.

_____. **Reinvenções da Resistência Juvenil**: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

FREUD, Sigmund. “A teoria da libido e o narcisismo”. Conferências introdutórias sobre psicanálise E.S.B. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XVI.

_____. “Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua Infância”. In: O Moisés de Michelangelo. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GRAMSCI, A. **Concepção dialética da história**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. A. **Os intelectuais e a organização da cultura**. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. **Caderno do Cárcere**. Volume 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. **Caderno do Cárcere**. Volume 2. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GHIRALDELLI JR., Paulo. **A Aventura da Filosofia – De Heidegger a Danto**. Vol. 2. São Paulo: Manole, 2011.

GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GOFFMAN, Ervin. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2009.

GOMES, Eliseu Donizete de Paiva. **Uma leitura do niilismo nietzschiano como história do ocidente**. Mariana: Instituto de Filosofia São José, 2004. (TCC em Filosofia).

HALL Stuart. “A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo”. Educação & Realidade. - jul./dez de 1997.

_____. “Quem precisa de identidade?” In: SILVA, Tomas Tadeu (Org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. “The spectacle of the “other””. In: HALL, Stuart (ed.). Representation: cultural representations and signifying practices. UK, London: Sage Publications, 2001.

_____. “The work of representation”. In: HALL, Stuart (org.) Representation - Cultural representation and cultural signifying practices. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 2001.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAUG, Wolfgang Fritz. **Crítica da Estética da Mercadoria**. São Paulo: Unesp, 1997

HERSCHMANN, M.; PEREIRA, C. A. M. (Orgs.). **Mídia, Memória & Celebridades**: estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.

IANNI, Octavio. “Tendências do pensamento Brasileiro”. *Tempo Social; Rev. Sociol.* USP, S. Paulo, 12(2): 55-74, novembro de 2000. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v122/ianni.pdf>> Acesso: 07 de mar de 2014.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 20ª. Ed. 40ª. Reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento** – A gramática moral dos conflitos sociais. São Paulo: Ed. 34, 2003.

JAMESON, Fredric. “Sobre los “Estudios Culturales””. In: GRÜNER, Eduardo (org.). **Estudios culturales** - Reflexiones sobre el multiculturalismo. Buenos Aires: Paidós, 1998.

JANOTTI JR., Jeder Silveira. “Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais”. *E-Compós* (Brasília), v. 1, 2006. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/84/84>>. Acesso em: 10 de ago 2014.

JANOTTI JR, Jéder Silveira.; NOGUEIRA, Bruno. “Um Museu de Grande Novidades: crítica musical e jornalismo cultural em tempos de internet”. In: Simone Pereira de Sá. (Org.). Rumos da Cultura da Música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. 1 ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010.

JOSÉ, Carmen Lúcia. **Isto é brega, Isto é brega**. São Paulo: (dissertação de mestrado), 1991.

LASCH, Christopher. **A cultura do Narcisismo** – A Vida Americana Numa Era de Esperanças em Declínio. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LIPOVETSKY, Gilles. “Narciso ou a Estratégia do Vazio”. In: LIPOVETSKY, Gilles. **A Era do Vazio** – Ensaio sobre o individualismo contemporâneo. São Paulo: Manole, 2005.

LIPPmann, Walter. **Opinião Pública**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

LOURO, Guacira Lopes. “Heteronormatividade e homofobia”. In: JUNQUEIRA, Rogério Diniz. Diversidade sexual na educação: problematizações sobre homofobia nas escolas, Brasília: Secad/MEC, UNESCO, 2009.

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

_____. “Caetano, o pensamento e a espiral”. In: (orgs.) **Caetano e a Filosofia**. Salvador, BA: EDUFBA, 2010.

MACHADO, Roberto Cabral de Melo. “Deus, Homem, Super-homem”. *Revista Kriterion* 89 – volume 35, Belo Horizonte, 1994.

- MAFFESOLI, Michel. **O Mistério da Conjunção**. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- MAIA, Rousiley Celi M. “Dos dilemas da visibilidade midiática para a deliberação política”. UFMG. 2002. Artigo publicado na INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 01 a 05 Setembro 2002. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_NP12MAIA.pdf>. Acesso: 13 de jul. 2014.
- MAINIGUENEAU, Dominique. **Cenas da enunciação**. Organização de Sírio Passenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- MARCONDES, Marcos Antonio. **Enciclopédia da Música Brasileira**. São Paulo: Publifolha, 2000.
- MARRAS, Stélio. “Caetano Veloso pensador do Brasil”. Disponível em: <http://www.antropologia.com.br/triba/sextafeira/pdf/num2/caetano.pdf>. Acesso: 03 de fev. 2015.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- MEDAGLIA, Júlio. “Balanço da Bossa Nova”. In: CAMPOS, Augusto (org.). **Balanço da Bossa e Outras Bossas**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva. 1978.
- MCCOMBS, M. **A Teoria da Agenda**: A mídia e a opinião pública. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- MOLES, Abraham. **O Kitsch**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970.
- MONTAIGNE, M. **Os Ensaios**, I. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. **Os Ensaios**, III. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MORAES, Dênis. **Combates e Utopias**: os intelectuais num mundo em crise. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- MORAES NETO, Geneton de. **Caderno de Confissões Brasileiras** (Dez depoimentos, palavras por palavra). Recife: Comunicarte, 1983.
- MORAIS NETO, João Batista de. **Caetano Veloso e o lugar mestiço da canção**. Natal, RN: IFRN Editora, 2009.
- MORIN, Edgar. **As estrelas** – mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- _____. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais** – solos, improvisos e memórias musicais. Editora Objetiva: Rio de Janeiro, 2000.

MOURA, Milton. “Produtora, Mercadora, Mercadoria: uma Cidade para o Carnaval?” In: FISCHER, Tânia (org.): Carnaval Baiano: Negócios e Oportunidades. Salvador-Brasília: NPGA/UFBA / SEBRAE, 1996.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. 2. ed. Col. Grandes Obras do Pensamento Universal, n. 45. São Paulo: Editora Escala, 2008.

_____. **Crepúsculo dos Ídolos**. 2 ed. Col. Grandes Obras do Pensamento Universal, n. 28. São Paulo: Editora Escala, 2008.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PENA, Felipe. “Celebidades e heróis no espetáculo da mídia”. Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 25, n. 1 (2002). Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/viewArticle/447>>. Acesso: 29 de jul. 2013.

PERRONE, Charles A. “Poesia Concreta e Tropicalismo”. In: Revista USP n. 4 – Dossiê Música Brasileira. São Paulo: Coordenadoria de Comunicação Social da USP. Dezembro/Janeiro/fevereiro 1989/90.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2004.

REALE, Giovanni. **O saber dos antigos** - terapia para os tempos atuais. São Paulo: Edições Loyola, 1995.

RIBEIRO, Janaina Faustino. A crítica musical e a construção de um cânone: uma análise das estratégias de produção de sentido sobre o álbum “Que belo estranho dia pra se ter alegria”, de Roberta Sá”. Revista Contemporânea, n. 9, 2007-2. Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_09/contemporanea_n9_22_jribreiro.pdf>. Acesso em 04 de fev. 2015.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro** – artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2000.

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

ROJEK, Chris. **Celebridade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

ROHTER, Larry. **Deu no New York Times** – O Brasil segundo a ótica de um repórter do jornal mais influente do mundo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

ROSSETTO, Graça Penha Nascimento; SILVA, Alberto Marques. “Agenda-setting e Framing: detalhes de uma mesma teoria?” Intexto n. 26, julho de 2012. Porto Alegre, UFRGS.

SAID, Edward W. **Representações do intelectual** – As conferências Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANCHES, Pierre. **Percursos de sincretismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Verj, 2001.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. “Crítica cultural, crítica literária: desafios do fim do século”. Revista Iberoamericana. Vol. LXIII, n. 180, Julho/setembro de 1997. Disponível em: http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB0QFjAA&url=http%3A%2F%2Frevista-iberoamericana.pitt.edu%2Fojjs%2Findex.php%2FIberoamericana%2Farticle%2Fdownload%2F6199%2F6375&ei=tQkJVZX1KevIsAT3nILQCA&usg=AFQjCNEy4bn0QEqr0rilyX3R4KPVIKW5w&sig2=4KS6O3_mqahYdmveR8LmGw. Acesso em: 03 de fev. 2015.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. “A Permanência do tradicional nas representações do moderno: a construção da identidade social da dona de casa na revista Casa & Jardim”. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277303606_ARQUIVO_MarinesSantos_fg9_2.pdf>. Acesso em: 02 de set 2013.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. São Paulo: Perspectiva ,1979.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **As Palavras**. 5. ed. Rio de Janeiro – São Paulo: Difel, 1978.

_____. **Existencialismo é um Humanismo**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

_____. **Que é Literatura**. São Paulo: Ática, 1993.

_____. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Ática, 1994.

SCHLESENER, Anita Helena. **HEGEMONIA E CULTURA: GRAMSCI**. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

SEMERARO, G. “Intelectuais “orgânicos” em tempos de pós-modernidade”. In: Caderno Cedes – Campinas, vol. 26, n. 70, p. 373-391, set/dez. 2006. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br>. Acesso em: 31 de jan. 2013.

SEVERIANO, Maria de Fátima Vieira; ÁLVARO, José Luis. **Consumo, Narcisismo e identidades contemporâneas – Uma análise psicossocial**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

SIGNORINI, Inês. Figuras e modelos contemporâneos de subjetividade. In: **Língua(gem) e Identidade**. SIGNORINI, Inês (org.). Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998.

SHUKER, Roy. **Vocabulário da Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

SILVA, Ana Márcia. “Das práticas corporais ou porque “narciso” se exercita”. Revista Brasileira de Ciências do Esporte, Porto Alegre, v. 17, n. 3, 1996. Disponível em: <<http://www.rbceonline.org.br/revista/index.php/RBCE/article/.../855/509>>. Acesso em: 07 de ago. 2014.

SILVA, Augusto Santos. “Podemos dispensar os intelectuais?”: In: MARGATO, Isabel e GOMES, Renato Cordeiro. (Org.). **O papel do intelectual hoje**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SILVA JR, Paulo Melgaço da. “Quando as questões de gênero e sexualidades interrogam as práticas curriculares: reflexões sobre programa de orientação sexual, masculinidades e (homos)sexualidades na escola”. In: XV Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino (Anais), 2010.

SIMOES, Paula Guimarães. “A produção discursiva de Porto dos Milagres”: Diálogo com a realidade social e construção da identidade nacional. In: XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação (Núcleo de Ficção Seriada). Belo Horizonte, 2003.

SOARES, Thiago. “Cultura Pop: Interfaces Teóricas, Abordagens Possíveis”. Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Manaus, AM – 4 a 7/9/2011. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0108-1.pdf>>. Acesso em: 02 fev. 2015.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **Cidade dos Artistas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

SODRÉ, Muniz. **Sobre a episteme comunicacional**. Matrizes, ano 1, n. 1. São Paulo, 2007.

SONTAG, Susan. “Notas sobre o Camp”. In: **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOVIK, Liv. “Caetano Velos enquanto objeto de pesquisa”. In: ROLLEMBERG, Vera (Org.). Seminários de Carnaval II. Salvador: Pró-Reitoria de Extensão/Edufba, 1999. Disponível em: <https://www.academia.edu/3151257/Caetano_Veloso_enquanto_objeto_de_pesquisa_1999>. Acesso em 30 de jan. 2014.

THIRY-CHERQUES, H.R. Pierre Bourdieu: a teoria prática. RAP: Rio de Janeiro. Disponivel em: <<http://www.scielo.br/pdf/rap/v40n1/v40n1a03.pdf>> Acesso em 02 de fev. 2014.

TROTTA, Felipe. “Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise”. Revista Ícone. V. 10, n. 2, dez. 2008. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Universidade Federal de Pernambuco. Disponível em: <http://revistaicone.hipermoderno.com.br/index.php/icone/article/viewFile/23/29>. Acesso: 23 dez. 2014.

VELLOSO, Mabel. **Caetano Veloso**. *Coleção Mestres da Música do Brasil*. São Paulo, Moderna, 2002.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Cia. das letras, 1997.

_____. **O mundo não é chato**. Organizado por Eucanã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VIANNA, Hermano. “Equilíbrio de antagonismos” (artigo). Folha de São Paulo. Ilustrada, 12 de março de 2000.

VIDAL, Gore. **De fato e de ficção** – Ensaios contra a corrente. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

VISCARDI, Adriana Woichinevski; SOTTANI, Silvana Mineira; MACHADO, Flávia Carolina. “Narcisismo na sociedade do espetáculo: consumo e beleza feminina nas capas da revista Claudia”. **Revista Estação Científica**, Juiz de Fora, nº 07, junho/2012. Disponível in: <http://portal.estacio.br/media/3580529/narcisismo-na-sociedade-do-espetaculo.pdf>. Acesso em: 02 de ago. 2014.

XAVIER, Ismael. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, Tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1998.

WEEKS, Jeffrey. “O corpo e a sexualidade”. In: LOURO, Guacira Lopes(org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

WEINSCHELBAUM, Violeta. **Estação Brasil** – Conversas com músicos brasileiros. São Paulo: Editora 34, 2006.

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

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação de massa**. São Paulo: Martins Fontes: 2005.

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In (Org.): SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.