

## CAETANO VELOSO, INTÉRPRETE DO BRASIL DO SÉCULO XXI

Pedro Duarte

PUC-Rio

**Resumo:** Desde os anos 1960, o Tropicalismo situou-se na cultura do Brasil não só como um movimento artístico ou musical, mas como uma interpretação do país, que foi e ainda é sublinhada por diversos comentadores, desde críticos até artistas. Mas, a obra de seus protagonistas, como Caetano Veloso, continuou desenvolvendo-se nas décadas seguintes até hoje. Nesse artigo, o objetivo é entender a interpretação do Brasil nos trabalhos autorais de Caetano Veloso no século XXI, especialmente a trilogia de álbuns com a banca *Cê* e *Recanto*, de Gal Costa. Essa interpretação apresenta continuidades com o Tropicalismo, como a confiança na potência da equação antropofágica modernista que “o mundo ainda se torce para entender”, mas também diferenças, como certa melancolia face a “tudo que não deu certo”. Caetano apresenta uma tensão entre um projeto civilizatório informalmente cordial e a necessidade das leis formais na sociedade, entre a miscigenação sincrética e a convivência multicultural.

**Palavras-chave:** Tropicalismo; Modernismo; Antropofagia; Cordialidade; Sincretismo.

**Abstract:** Since the 1960s, Tropicalismo has been part of Brazilian culture not only as an artistic or musical movement but also as an interpretation of the country, which has been and still is emphasized by various commentators, from critics to artists. However, the work of its protagonists, such as Caetano Veloso, has continued to evolve in the following decades until today. The goal of this article is to understand the interpretation of Brazil in Caetano Veloso's original works in the 21st century, especially the trilogy of albums with the band *Cê* and *Recanto* by Gal Costa. This interpretation shares continuities with Tropicalismo, such as the confidence in the power of the modernist anthropophagic equation that "the world is still struggling to understand," but also differences, such as a certain melancholy in the face of "everything that didn't work out." Caetano presents a tension between an informal or cordial civilizational project and the need for formal laws in society, between syncretic miscegenation and multicultural coexistence.

**Keywords:** Tropicalismo; Modernism; Anthropophagy; Cordiality; Syncretism.

Dedico este ensaio ao Renato Cordeiro Gomes. Eu o conheci em 1999, quando fui seu aluno na Faculdade de Jornalismo da PUC-Rio. Ele foi meu orientador na graduação. Generosamente, percebeu meu gosto pela Filosofia, e me estimulou a segui-lo. Virei seu amigo e, depois, colega, como professor na PUC-Rio. Desde o primeiro momento, ele me mostrou que a interpretação do Brasil podia se fazer pelos conceitos teóricos e pela imaginação estética, em especial da literatura. Nas aulas, era assim. Lia-se crítica e romance. Via-se entrevista e filme. Ouvia-se opinião e música. Havia exigência de estudo, acompanhada de curiosidade pelo contemporâneo (atrelado à sua paixão pela cidade). O ensaio que arrisco aqui homenageia essa memória do Renato, que morreu em 2019. Se este ensaio pode estar na companhia dos outros autores deste livro, tratando da canção no Brasil como interpretação do país no século XXI, é porque o Renato esteve na minha vida.

Não é novidade, especialmente na tradição do Brasil, admitir que artistas e escritores estejam entre os mais aguçados intérpretes do país, sem nada deverem a sociólogos, antropólogos e teóricos em geral. Nas suas obras, o Brasil foi, a um só tempo, simbolicamente criado e culturalmente pensado. Por isso, permanece sempre ainda acanhada – embora acertada – a constatação feita pelo crítico Roberto Schwarz de que “o lugar da *Formação da literatura brasileira* na estante é ao lado das obras clássicas de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr” (Schwarz, 1999, p. 12). O crítico Antonio Candido, autor da obra-prima sobre a formação da literatura nacional, não apenas renova, como os outros autores citados fizeram em suas áreas, os parâmetros de avaliação de seu próprio objeto, como também faz deste objeto – a literatura – um modo de pensar o Brasil. No entanto, a inserção de uma obra de crítica literária entre as grandes reflexões sobre a formação do país não representa grande audácia quando, desde há muito, até mesmo obras de arte poderiam ser colocadas na tal estante. Essas obras de arte estão presentes tanto na cultura erudita quanto na popular; e algumas delas aproximam as duas. É o caso da música de Caetano Veloso, que explicitamente tematiza o Brasil, desde os anos 1960 com o Tropicalismo até os dias de hoje em 2022. Caetano é um intérprete do Brasil, e seus discos poderiam muito bem ocupar lugar na estante ao lado dos livros de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Júnior e Antonio Candido.

Nem essa observação, contudo, é audaciosa. Isso por três motivos. Primeiro, pois Caetano não cessa de interrogar enfaticamente o Brasil em suas canções. “Vejo uma trilha clara pro meu Brasil, apesar da dor”, cantou em 1981, no disco *Outras palavras*, anunciando sua “vertigem visionária”. Segundo, pois Caetano incorpora nas suas canções, quase como ensaios, os temas que permeiam a discussão sobre a formação do Brasil, como no disco *Cê*, de 2006, em que fala de “democracia racial” e de “homem cordial”, temas atrelados respectivamente a Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. Terceiro, pois Caetano tem sido há décadas objeto de estudos que tiveram em vista justamente o modo pelo qual – através de suas canções, principalmente, mas também de seus textos e suas opiniões, em especial no livro *Verdade tropical*, de 1997 – o país é por ele analisado e imaginado; e isso desde críticos pioneiros que escreveram sobre ele, como Augusto de Campos e Roberto Schwarz, ainda entre os anos de 1966 e de 1970. Muita atenção já foi dada, por isso, ao Tropicalismo, movimento musical capitaneado por Caetano no fim da década de 1960. Essa atenção partia da crítica imanente às obras, uma vez que elas mesmas expõem nomeadamente o Brasil, como na música que deu título ao movimento, “Tropicália”, cuja abertura cita Pero Vaz de Caminha, escrivão português autor da carta que seria o primeiro documento literário ocidental da terra que, depois, tornar-se-ia o país Brasil.

Nesse contexto, está suficientemente estabelecido, na crítica e na cultura, o estatuto de Caetano Veloso como intérprete do Brasil. No entanto, esse estatuto foi cristalizado nas análises de suas obras do século XX, com particular ênfase na época do Tropicalismo, que já está distante de nós, cronologicamente, mais de meio século. Nem sempre nos damos conta de que, hoje, estamos mais distantes historicamente do Tropicalismo do que ele estava do Modernismo dos anos 1920, de Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Quando Caetano começou a compor, ele estava mais próximo da Semana de 22 – o evento capital do Modernismo – do que nós estamos agora, em 2022, do III Festival Internacional da Record, onde ele apresentou, na televisão, a canção “Alegría, alegría”, em 1967; e ali conheceu o primeiro sucesso. Permanecendo ativo e criativo até seus oitenta anos, Caetano – como diversos outros tropicalistas, haja vista Gilberto Gil, Tom Zé e Gal Costa, por exemplo – pode fazer os ouvintes esquecerem-se de que o Tropicalismo já virou parte da nossa história e até mesmo da nossa tradição. O Tropicalismo tornou-se cânone na música popular brasileira e mesmo na cultura

brasileira do século XX. Por isso, se Caetano continua pensando o Brasil, cabe não apenas reafirmar seu estatuto como intérprete do país naquele século passado, mas também perguntar como este intérprete posiciona-se no século atual. Enfim, como o Brasil é interpretado por Caetano no século XXI?

Ironicamente, Silviano Santiago já assinalara, em 1985, que “uma das coisas ingratas da história ou uma das coisas gratas da história é que as pessoas demoram a morrer”, comentando por isso que “o Tropicalismo vai perdurar enquanto perdurarem Caetano e Gil, e enquanto perduram todos estes que fizeram o Tropicalismo” (Santiago, 2002, p. 142-3). O crítico formulava, assim, um problema para a crítica: a história predominante da cultura é narrada “do ponto de vista dos grupos que aparecem e não dos grupos que permanecem”. Eu acrescentaria que isso se explica, ao menos em parte, porque somente grupos aparecem. O que permanece são sujeitos – já desgarrados do grupo de que, um dia, foram parte. No caso de Caetano, a situação ainda complica, pois, do fundo de seu narcisismo estético, já cantou: “eu sou quem não morre nunca”. Caetano dizia muito cedo, em 1969, que o Tropicalismo tinha terminado como movimento; embora, claro, possa ter continuado como pensamento. Por um lado, como no livro *Verdade Tropical* em 1997, ele manteve viva a memória do Tropicalismo e uma interpretação que confere ao movimento centralidade no Brasil; por outro lado, musicalmente, ele quis desvencilhar-se do Tropicalismo com canções livres. O exílio na Inglaterra, após ter sido preso entre 1968 e 1969 na ditadura em vigor no Brasil, já não é mais de canções tropicalistas, como prova a escuta do mítico disco *Transa*, de 1972. Caetano não ficou refém do Tropicalismo, embora jamais o tenha abandonado de todo. Seguiu sua própria “linha evolutiva”. Se é assim, como ela chega ao século XXI e qual sua interpretação do Brasil?

Em 2000, Caetano lançava o disco *Noites do Norte*, que trata especialmente de um assunto: a escravidão. Na emocionante canção que deu título ao álbum, Caetano musicou um trecho do livro *Minha Formação*, escrito pelo abolicionista Joaquim Nabuco e publicado em 1900, ou seja, cem anos antes. Entretanto, o século que separava *Noites do Norte* de *Minha Formação* não possuiria o efeito de distância, uma vez que, como diz o primeiro verso da canção, “a escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil”. Liricamente, a passagem de Nabuco ecoava com a verdade da atualidade: a escravidão, cem anos depois, ainda se deixava escutar no país.

Essa escravidão, determinada racialmente, marca a *nossa formação*. Contudo, para Caetano, ela não desmente, de todo, o valor da miscigenação no Brasil, ou seja, da mistura étnica e cultural que ocorreu na história do país. Não se trata, claro, de crer no mito de uma democracia racial, mas tampouco de resumir tudo que foi produzido a partir daí à sua origem de violência. Como escutamos em “Zumbi”, de Jorge Ben Jor e cantada por Caetano, se por um lado “há um grande leilão”, em referência aos escravos vendidos, por outro lado “eu quero ver, quando Zumbi chegar, o que vai acontecer”, em referência à resistência quilombola.

Musicalmente, *Noites do Norte* é um disco de passagem na obra de Caetano. Confirmando o fino talento de Jacques Morelenbaum, os arranjos dominam a sonoridade das canções. Nos anos 1990, em álbuns como *Circuladô* e *Estrangeiro*, Caetano atingia uma força formal que dava a ele certa monumentalidade. Os shows correspondiam a uma grandiosidade de rara beleza. No caso de *Circuladô*, a apresentação ao vivo abria-se com um inesquecível solo de Morelenbaum, seguido por um “concerto” de percussão poderoso. O momento era de afirmação de Caetano como um monumento da cultura do Brasil, mesmo com suas polêmicas ou até junto com elas. Morelenbaum ainda dá, em boa medida, o tom de *Noites do Norte*, em 2000 – e, no show, apresentava mais um solo impressionante em “Cajuína”, fazendo ali provavelmente a mais forte versão desta canção. No entanto, já ali despontava uma sonoridade ligada mais ao rock. É emblemática, nesse sentido, a presença de Pedro Sá e de Davi Moraes, bem como a faixa “Rock ‘n’ Raul” e o som da guitarra. O que se preparava ali era a musicalidade de Caetano no século XXI ainda por começar.

No século XXI, os mais relevantes trabalhos autorais de Caetano foram feitos com a enxuta Banda Cê: formada por Pedro Sá, na guitarra; Ricardo Dias Gomes, no baixo e no teclado; e por Marcelo Calado, na bateria. Embora tenha gravado *Eu Não Peço Desculpas*, junto com Jorge Mautner, em 2002, e *A Foreign Sound*, no qual canta músicas norte-americanas em 2004, esses trabalhos não têm a força autoral e de composição dos álbuns que viriam depois, a começar por *Cê*, de 2006, uma explosão corporal de sexualidade sem precedentes na obra de Caetano. Ele diz estar de “pau duro”, fala de uma “Deusa urbana” que tem “mucosa roxa, peito cor de rola”, comenta o “sexo heterodoxo, lapsos do desejo” e ainda confessa que “veio a maior cornucópia de mulheres, todas mucosas pra mim”. O corpo, que desde o Tropicalismo havia sido valorizado

por Caetano, aparece com o sexo, em um disco libidinoso. Tudo era aceso pelo rock que, com a banda, dominava a sonoridade. Os shows deste disco marcaram também um encontro de Caetano com uma geração mais jovem, que no século XXI estava particularmente próxima de questões de gênero e de indefinição na orientação sexual. Esses jovens, entre os quinze e os trinta anos, só sabiam de Caetano como aquele alto cânone da cultura brasileira que os pais escutavam, mesmo que também gostassem dele. Mas, agora, Caetano já aparecia com um frescor que falava com eles diretamente, sem mediação geracional ou monumentalidade. O visual de Caetano na época completava esta cena: despojado, com calça jeans, uma camisa polo rosa e jaqueta simples. Quem pôde ver seus shows no verão de 2007, em especial no Circo Voador, no Rio de Janeiro, onde há ingressos baratos, pôde sentir uma novidade. “Você nem vai me reconhecer quando eu passar por você”, cantava desafiadoramente Caetano.

Contudo, Caetano continuou filiado ao elogio dos tempos tropicalistas à indefinição ou mistura étnica e cultural. Não por acaso, uma canção de *Cê* é “Musa híbrida”. Pois a musa de Caetano jamais teria identidade pura. Ela tem “olho verde e carapinha cúprica” e a malha do pêlo é “dongo, congo, tupi, batavo, luso, hebreu, mouro”. Para o pensamento de Caetano, é como se o melhor do Brasil estivesse cifrado nessa musa precisamente pelo seu hibridismo. O imperativo que se arma, a partir daí, é bem conhecido na obra de Caetano, e diz respeito ao papel que o Brasil, por este hibridismo, teria a desempenhar: “vamos refazer o mundo”. Esse hibridismo brasileiro tinha sido escancarado por Caetano em 1992, quando no show de *Circuladô*, após cantar “Black and White”, de Michael Jackson, ele emendava sem intervalo em “Americanos”, entoando: “para os americanos, branco é branco, preto é preto, e a mulata não é a tal”. Ora, desde a canção “Tropicália”, Caetano dava um “viva” para a “mulata-ta-ta-ta-ta” e falava da “mulata de olhos verdes”, que ecoa, assim, na “musa híbrida”, em um arco que cobre quase quarenta anos de história, de 1967 a 2006. No Brasil de Caetano, ao contrário do que ocorre na tradição racial segregacionista dos Estados Unidos, a mulata é a tal. Pois a mulata encarnaria esse hibridismo racial, uma vez que não é nem puramente branca e nem puramente preta.

Isso tudo se complica, porém, na última canção de *Cê*, “O herói”. O artifício narrativo da canção, frequente na obra de Caetano, é adotar uma primeira pessoa do singular, mas que não se identifica com ele. Ou seja, a canção diz “eu”, mas este “eu”

não é Caetano. Nela, nós ouvimos: “já fui mulato, eu sou uma legião de ex-mulatos, quero ser negro 100% americano”. Este narrador já anunciara antes que nasceu num lugar que virou favela, um lugar que já era, mas que cresceu à vera. E ele quer “fomentar aqui o ódio racial, a separação nítida entre as raças”. Caetano captava, aí, dois processos, que não são idênticos, mas têm relação, no Brasil do século XXI: a ascensão do rap, em especial dos Racionais MCs; e a entrada da perspectiva norte-americana de tratamento da questão racial. A canção “O herói” é cantada como rap e seu narrador identifica-se com o ponto de vista americano, no qual há um negro 100% negro, enquanto no Brasil, supostamente, ninguém seria 100% coisa alguma. Enquanto o Brasil teve experiências raciais e religiosas sincréticas que misturam as diferenças, os Estados Unidos estabeleceram um multiculturalismo que mantém as diferenças separadas em seu convívio. Lá, por isso, teria sentido ser 100% branco, ou preto, mas no Brasil, neste contexto, não. Isso prevalecera como visão cultural do país no século XX e foi contestado no século XXI, a partir de uma crítica ao modo como o sincretismo poderia ser empregado ideologicamente para acobertar as violências perpetradas na sua formação, como se houvesse confraternização pacífica, e não racismo.

Entretanto, há mais uma volta – entre as tantas – no pensamento de Caetano, nesta canção “O herói”. Pois, ao fim, o narrador afirma: “eu sou o homem cordial, que vim para instaurar a democracia racial”. O percurso deste herói parece atravessar a exigência identitária racial, segundo a perspectiva norte-americana, como forma de luta ou contestação, mas não se detém nela, vai adiante. É ele que, após tal travessia, deve instaurar o que não existe – ainda. Caetano afirma criticamente a ausência histórica da democracia racial no Brasil, mas não a abandona como exigência. É preciso instaurá-la. Isso que aparece nesta canção antecipava a resposta que Caetano deu, em entrevista do Programa Roda Viva no final de 2021, sobre o que ele achava da importação da perspectiva norte-americana para o Brasil na questão racial, ou, mais especificamente, se ele não temia que, assim, perdêssemos a originalidade sincrética da opção nacional. Retomando uma antiga ideia que já o alimentara desde a época do Tropicalismo, a antropofagia tal como elaborada por Oswald de Andrade no Modernismo em 1928, Caetano afirma que não vê grande problema nisso, uma vez que podemos devorar e dirigir essa perspectiva a nosso modo. Em suma, o Brasil não deveria somente emular o multiculturalismo dos

Estados Unidos, mas poderia, quem sabe, fazer bom uso antropofágico dele, pela sua submissão a necessidades próprias.

Nem mesmo a tristeza que perpassa o disco *Abraço*, de 2012, depois de ter gravado também *Zii e Zie* com a Banda Cê, abandona essa convicção antropofágica de Caetano. No álbum que fecha tal trilogia, o tom de Caetano é muito diferente da explosão de “Alegria, alegria”, pela qual ele experimentou pela primeira vez a fama em 1967. Não só porque há a canção “Estou triste”, que parece enclausurada no espaço – “o lugar mais frio do Rio é o meu quarto” – e em si mesma – na repetição algo ingênua que diz: “estou triste, tão triste”. Nesta bela canção, Caetano parece falar de uma impotência diante daquilo que, antes, era projeto: “o meu lábio não diz, o meu gesto não faz”. Íntima, a canção retrai-se em si, mas, em um verso sintético e representativo de nossa época, diz: “eu me sinto vazio e ainda assim farto”. Em nossa época, o vazio não é mais a simples ausência que a literatura e a arte moderna tantas vezes tematizaram sobre o mundo moderno do século XX, é um vazio que sobra diante da fartura e do excesso contemporâneos do século XXI. Eu me sinto vazio e ainda assim farto: cheio e cansado. É dessa sensibilidade histórica especificamente contemporânea que emerge a pergunta metafísica clássica no meio desta canção: por que será que existe o que quer que seja? Não é estranho a Caetano este pendor filosófico explícito, que já aparecera em canções passadas, como “Cajuína” e “A tua presença morena”, mas raramente ele veio à tona com tanta tristeza. O sentimento de despedida de alguma coisa, afinal, está inscrito, ainda que com leveza, desde o título do disco.

Caetano Veloso – que em 1967, na canção “Tropicália”, dizia “eu organizo o movimento” – agora em 2012, em “Um abraço”, confessa: “meu destino eu não traço, não desenho, disfarço, o acaso é o grão-senhor”. O ímpeto artístico de vanguarda combinado com o espírito de liderança de um movimento coletivo, o Tropicalismo, conferia à relação com o Brasil no século XX um caráter quase de projeto: “eu oriento o Carnaval”, cantava Caetano. Já no século XXI, o destino de Caetano escapa ao desenho traçado: não há mais vanguarda moderna e nem grupos artísticos naquele sentido que fundara a linhagem desde o Modernismo até o próprio Tropicalismo. No caso do Brasil, desde o Modernismo havia o empenho de fazer do país parte do Ocidente, pensando criticamente como se daria uma tal participação. Oswald de Andrade, na década de 1920, já falava em acessar o “concerto das nações” (Andrade, 1997, p. 10). O desafio seria o

Brasil entrar no espaço do Ocidente ou o espaço do Ocidente entrar no Brasil – o que não deixava de ser uma forma de conceber o processo de modernização. Poeticamente, Caetano canta em “Um abraço”: “dei um laço no espaço, pra pegar um pedaço, do universo que podemos ver”. O verbo – “dar” – colocado no tempo pretérito em primeira pessoa – “dei” – atesta que Caetano está se remetendo a um “laço” já feito e feito por ele mesmo. Esse enlaçamento do Brasil com o Ocidente estava dado pelo Tropicalismo em continuidade com o Modernismo, e ambos conferiam à arte papel decisivo aí. Nesse sentido, a modernização do Brasil não seria só pragmaticamente efetivada, mas sim culturalmente significada: aquele “laço no espaço”, canta Caetano, era “um verso”. Mas, ele não deu certo. “Esse laço era um verso, mas foi tudo perverso, você não se deixou ficar, no meu emaranhado, foi parar do outro lado, do outro lado de lá, de lá” – eis como Caetano, no século XXI, refere-se ao século XX.

Enfeixando esse balanço negativo do projeto moderno e o tom de despedida, Caetano canta ainda: “tudo que não deu certo, e sei que não tem conserto, no silêncio, chorou, chorou”. É claro que, como tantas vezes na obra de Caetano, a música tem uma ambivalência entre o registro pessoal, por um lado, e o registro histórico, por outro. Uma das qualidades da poética de Caetano, que dá a medida estética produtiva e não apenas psicológica do seu narcisismo, é o modo como a autobiografia incorpora o que está muito além do “eu” (como na consagrada canção “Terra”, na qual as fotos do planeta tiradas do espaço sideral são vistas dentro da prisão em que ele estava). Em “Um abraço”, o registro histórico – para além do lirismo pessoal que permite escutá-la como uma canção de amor – conta com esse choro pelo que não deu certo e foi perverso. “Hoje eu mando um abraço”, despede-se com leveza Caetano, fazendo ecoar “Aquele abraço” que o amigo Gilberto Gil deixou quando foram os dois para o exílio do Brasil em 1969.

Contudo, Caetano já havia avisado, em sua vertigem visionária, que, se enxergava uma trilha clara para o seu Brasil, ele o fazia apesar da dor. Desde a “Tropicália”, a eterna primavera convivia com urubus no jardim. Em “Alegria, alegria”, há bomba e fuzil. Num dos versos mais famosos de sua obra, escutamos que “a tristeza é senhora”. Fora da música, em textos explícitos de interpretação do Brasil, Caetano já falou de um “namoro do Tropicalismo com o pessimismo profundo” ou “da tentativa de sair do reino das sombras” (Veloso, 2005, p. 60-1). Não há, portanto, novidade ao

encontrarmos, em *Abracção*, a tristeza, mas ela ganha aí esse feitio único de balanço histórico retrospectivo sobre o projeto moderno de Brasil no qual o próprio Tropicalismo esteve em jogo. Contudo, em seus volteios na interpretação do Brasil que trazem consigo volteios da própria aventura, a um só tempo, frustra e reluzente do país, Caetano tampouco abandonava de todo, mesmo ali, aquela tentativa de sair do reino das sombras. Por isso, o disco do século XXI ainda celebra com força o gênero da música popular brasileira do século XX que, com João Gilberto no centro, seria não somente o que de melhor o Brasil produziu, para Caetano, mas a cifra do que de melhor o Brasil pode vir a ser – pois, afinal, “A Bossa Nova é foda”.

Tudo o que, em outras canções de *Um abraço*, soa triste, na música que homenageia João Gilberto se abre em alegria e confiança. “O bruxo de Juazeiro”, João, é “pura invenção”. Nele se adivinha o melhor Brasil que somos, ou que podemos ser. Desde que apareceu, “a nossa vida nunca mais será igual”. Tudo mudou porque com ele uma equação de país era atualizada em sua mais alta potência pela música. “Lá fora o mundo ainda se torce para encarar a equação”, brada Caetano. Essa equação é aquela descoberta desde a época do Tropicalismo: a antropofagia. Seu elaborador foi o poeta modernista Oswald de Andrade. Em 1928, ele escreveu o *Manifesto Antropófago*, no qual concebera a formação do Brasil através não de uma essência intocada do nacionalismo e tampouco de uma cópia eficiente de parâmetros internacionais. Tratava-se, antes, de uma formação cuja força estava em – inspirada naquilo que faziam os indígenas habitantes do Brasil antes que ele fosse o Brasil – devorar os outros em suas alteridades para incorporar suas melhores qualidades, uma espécie de canibalismo. Só que, em vez de uma prática, agora ela se tornava metáfora para se pensar a cultura brasileira. Na visão de Caetano, sua realização aguda viria apenas décadas depois, com a maneira pela qual justamente a Bossa Nova – a partir do samba – apropriara-se, nos termos da canção “A bossa nova é foda”, “de um dom que muito homem não tem, que é a influência do jazz”. João Gilberto e Tom Jobim teriam feito do jazz alimento para o samba, criando assim uma coisa que não era nem um e nem outro, isto é, criando uma nova bossa cujo nome entrou para a história como Bossa Nova.

Na verdade, são poucos os momentos na nossa história cultural que estão à altura da visão oswaldiana. Tal como eu a vejo, ela é antes uma decisão de rigor do que uma panacéia para resolver o problema de identidade do Brasil. A poesia límpida e cortante de Oswald é, ela mesma, o oposto de um complacente “escolher o próprio coquetel de referências”. A antropofagia, vista em seus termos precisos, é um modo de radicalizar a exigência de identidade (e de excelência na

fatura), não um drible na questão. Nós tínhamos certeza de que João Gilberto (...) era um exemplo claro de atitude antropofágica. E queríamos agir à altura. (Veloso, 1997, p. 248-9)

Essas palavras escritas em 1997, para *Verdade Tropical*, atestam a fidelidade ou a devoção de Caetano a João Gilberto. Com a Bossa Nova, a antropofagia se mostra distante de toda fusão frouxa e fácil de elementos, como uma espécie de “geleia geral” – a expressão que deu título à canção tropicalista de Torquato Neto e Gilberto Gil em 1968 originou-se de um texto do poeta concreto Décio Pignatari e, ao contrário do que às vezes se pensa, tinha o sentido de um desafio ao qual era preciso responder, não o sentido de uma ingênua celebração de algo já dado, pois ele constatava que “na geleia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula e osso” (Pignatari, 1975, p. 171). Daí a importância de chamar a atenção para o rigor da Bossa Nova. Daí também a relevância de afirmar que ela não é placidamente bela, mas radicalmente foda. Por causa disso, a Bossa Nova é um momento no qual, para Caetano, deu-se o largo passo à frente na linha evolutiva da canção popular brasileira (Veloso, 2008, p. 22) e também é a prova da possibilidade extraordinária de interpretação do Brasil pela via da antropofagia; e, neste último sentido, a própria antropofagia se revela mais do que uma doutrina modernista cronologicamente passada, atrelada à década de 1920, oferecendo-se como uma ideia para futuros em aberto na cultura ou mesmo como um conceito filosófico a engendrar práticas por vir.

Isso explica por que a canção “A Bossa Nova é foda” extravasa o âmbito específico musical que parecia demarcado pelo seu título. Ela cita nomes de lutadores de MMA, como Minotauro, Junior Cigano, Lyoto Machida, Vitor Belfort e Anderson Silva, especialmente famosos no começo do século XXI. MMA é a sigla para designar as competições de Artes Marciais Mistas, ou seja, competições que, em vez de exigirem a prática pura de somente uma arte marcial, aceitam que elas, de modo impuro, combinem-se. Logo aí, os brasileiros costumavam se dar bem, obtendo muitas vitórias, enquanto nas artes marciais tradicionais, separadamente, raros obtiveram sucesso. Caetano parece ver, até mesmo aí, uma prova de que a atitude antropofágica, pela qual a plasticidade que compõe supera em importância a exclusividade que distingue, é a força de uma eventual identidade brasileira, podendo transformar o “mito das raças tristes”, segundo a letra da canção, ou seja, o mito de que a mistura racial de português, africano e indígena enfraqueceria o país.

O problema do Brasil, segundo a interpretação de Caetano, não está no hibridismo ou na miscigenação, que são antes sua originalidade antropofágica, e sim na sua dificuldade de achar a medula e o osso que sustentem a riqueza dessa geleia geral. O hibridismo é o que permite que haja a “Lapa”, cantada no disco *Zii e zic*, de 2009. Nela, o bairro do Rio de Janeiro surge como um signo deste Brasil que junta diferenças sem tabus. O bairro é a “salvação” que “falta o mundo ver”: choro e rock, Guinga e Pedro Sá, pobre e requintado, cool e popular ou – quando Caetano fala politicamente – “Lula e FH”. Nesta última combinação, os dois mais relevantes presidentes da república na redemocratização começada na década de 1980 – Luís Inácio Lula da Silva, pelo PT, o Partido dos Trabalhadores; e Fernando Henrique Cardoso, pelo PSDB, o Partido Social Democrata Brasileiro – são aproximados, apesar de suas diferenças (uma unidade histórica que, embora polêmica na época, revelar-se-ia menos estranha retrospectivamente, após a eleição de Jair Bolsonaro como presidente em 2018, pois ele, ao contrário dos outros dois, cujas biografias eram de luta contra a ditadura começada com um golpe em 1964, foi seu apoiador e continuou a elogiá-la mesmo depois, inclusive no cargo de presidente).

Por outro lado, assumindo que o problema do Brasil não está naquele hibridismo, ele se situa então em outro aspecto, a saber, na dificuldade de encontrar medula e osso, o que socialmente significa lei – entendida aí esta lei como elemento não apenas de contenção jurídica das liberdades individuais infrenes, mas de direito político de igualdade impessoal. Isso aparece na primeira canção criada para o disco *Abraço*, chamada “O império da lei”, que tematiza o assassinato da missionária Dorothy Stang ocorrido em 2005. Essa violência mortífera, que marca a formação passada e a situação presente do país, faz Caetano entoar um clamor por justiça: “o império da lei há de chegar no coração da Pará”. Mais uma vez, Caetano cria uma primeira pessoa do singular interna à narrativa da canção, que neste caso específico elabora a demanda universal de justiça para seu caso individual: “quem matou meu amor tem que pagar, e ainda mais quem mandou matar”.

Retomava assim, no século XXI, um frequente assunto de sua obra na interpretação do Brasil desde o século passado, que o fizera, em uma música icônica de 1984, vociferar que, “enquanto os homens exercem, seus podres poderes, morrer e matar de fome, de raiva e de sede, são tantas vezes, gestos naturais”. E perguntava, na passagem

da ditadura para a democracia no Brasil: será que nunca faremos senão confirmar a incompetência da América católica, que sempre precisará de ridículos tiranos? E ainda: será que esta minha estúpida retórica terá que soar, terá que se ouvir por mais zil anos? Infelizmente, a julgar pelo disco *Meu coco*, de 2021, a retórica ainda precisa ser ouvida.

No álbum feito às vésperas de completar oitenta anos, Caetano mostra-se afiado diante do mundo contemporâneo do século XXI. Chama a si mesmo de “vovô” e acrescenta que “o vovô tá nervoso”. Não é para menos, afinal “palhaços líderes brotam macabros” neste mundo, “munidos de controles totais”, ouvimos na canção “Anjos tronchos”. No caso do Brasil, Caetano fez uma canção endereçada, claramente, contra o líder macabro, evocado e confrontado diretamente com um simples “você” – e a quem ele diz, na primeira pessoa, “Não vou deixar”, título da canção. “Não vou deixar, não vou, não vou deixar você esculachar com a nossa história, é muito amor, é muita luta, é muito gozo, é muita dor e muita glória”. Mais uma vez, na interpretação que Caetano tem e defende do Brasil, o amor não exclui a dor, o gozo não exclui a luta – e daí a glória. “Não vou deixar que se desminta a nossa gana, a nossa fama de bacana, a nossa pinta”, diz Caetano. Pois a ameaça, no Brasil, não é apenas concreta e social, mas também simbólica e discursiva. O que está em jogo é a interpretação do país, e Caetano, nesse sentido, toma um partido nítido, aqui.

Se muitas vezes o uso da primeira pessoa, na obra de Caetano, não é para empiricamente se referir a ele mesmo, aqui é. Mas apenas porque Caetano, aos oitenta anos de idade, já no século XXI, pode conferir liricamente ao seu eu o peso de um monumento canônico que traz consigo. Por isso, não é um delírio de grandeza que explica Caetano cantar “não vou deixar”, afirmando que ele mesmo é capaz de impedir os controles totais de um líder macabro. O que explica isso é um narcisismo historicamente respaldado pelo impacto de sua obra e de sua presença pública na cultura por mais de cinco décadas. Quando Caetano fala de si em uma canção com tal conotação política, o “si” tem uma força peculiar, como se não falasse apenas em seu nome, mas em nome de uma linhagem artística de interpretação do Brasil, pois, como escutamos em outra canção, “sem samba não dá”, mesmo que se trate, como ele enumera, de Maiara, Maraisa, MC Cabelinho, Baco Exu do Blues, Gabriel do Borel ou Duda Beat, ou seja, da música brasileira do século XXI.

Eis porque, no movimento da canção “Não vou deixar”, a recusa em abandonar a tarefa de fazer do Brasil o que as mais ousadas interpretações pensaram que ele pode ser, é referida ao próprio Caetano, claro, mas não apenas. Trata-se de defender um Brasil que a canção, em particular, e arte, em geral, imaginaram, ou encarnaram – mesmo com grandes diferenças entre si. “Não vou deixar porque eu sei cantar”, afirma Caetano, mas acrescenta: “e sei de alguns que sabem muito mais”. O canto surge como instância artística de realização de um sonho de Brasil. E o Caetano do século XXI ainda nos diz mais.

*Apesar de você dizer que acabou  
Que o sonho não tem mais cor  
Eu grito e repito: Eu não vou!*

Caetano, no século XXI, não vai abandonar o sonho de Brasil sonhado pela antropofagia de Oswald de Andrade e pela Bossa Nova de João Gilberto no século XX. “Somos mulatos híbridos”, canta ainda. “João Gilberto falou e no meu coco ficou”, confirma. Sabe muito bem que agora sua “história é um denso algoritmo”, ou seja, que o mundo tecnológico contemporâneo transformou o que era a vida moderna. Mas, “nós, quando não somos otários, ouvimos Schönberg, Webern, Cage, canções”. Em suma, apesar de tudo, Caetano insiste, no novo contexto, naquilo que, desde o começo, orientava sua poética: o Brasil e o papel que ele pode ter no mundo; a canção como realização alegre desse papel. Por isso, Caetano ainda diz e nos diz: “com Naras, Bethânias e Elis, faremos mundo feliz”.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

PIGNATARI, Décio. & se não perceberam que a poesia é linguagem. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria de poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

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

VELOSO, Caetano. In: COHN, Sergio; COELHO, Frederico (Orgs.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

**Pedro Duarte** é Professor-Doutor de Filosofia da PUC-Rio, Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e Pesquisador do Programa Jovem Cientista do Nosso Estado da Faperj. Ocupou, no Pós-doutorado, a Cátedra Fulbright de Estudos Brasileiros na Universidade Emory (EUA, 2020). Foi Professor Visitante na Universidade Södertörns (Suécia, 2012) e Pesquisador Visitante na Universidade Brown (EUA, 2004/2006). É autor, entre outros, de *Tropicália* (Cobogó, 2018) e *A palavra modernista: vanguarda e manifesto* (Casa da Palavra, 2014). Organizou o livro *Objeto não identificado: Caetano Veloso - 80 anos* (Bazar do Tempo, 2022). É coautor, roteirista e curador da série de TV *Alegorias do Brasil* (Canal Curta!, 2018).