

Capítulo 2

O píer da resistência: Contracultura, tropicália e memória no Rio de Janeiro

Ficavam de pé. Pareciam uma tribo de guerreiros zulus, todos bem bronzeados, e de pé. Raros eram os que se sentavam ou deitavam. Cabelos ao vento, longos e rebeldes, bem volumosos em homens e mulheres, se tornara difícil diferencia-los. Os homens não eram fortes, o culto ao corpo ainda não havia ganhado a força que ganharia nas décadas seguintes. O “legal” era ser magro, nada musculoso (vários eram os adeptos da macrobiótica, dieta que deixava o corpo bem longilíneo), ou ao menos não ter uma preocupação específica com o corpo, não “grilar” com ele. O que valia era a potência libertaria e as possibilidades da mente, não apenas o corpo. A moda unisex parecia ganhar cada vez mais força. Quase todos usavam tanga, parte do vestiário que anos mais tarde ficaria famosa na púbis de um ilustre ex-revolucionário. Eram pequenas, simplórias até. A moda era deixar alguns pelos pubianos aparecendo. Não usavam relógio, as convenções eram desprezadas. Piadas se dirigiam àqueles que ousavam destoar.

Conversavam, comiam, brincavam, assistiam as ondas quebrar. Piravam. Sobretudo piravam. Eram tempos de abertura da mente, de radicalização dos sentidos. Não valia a pena ficar de fora daquelas novas sensações. Especialmente numa paisagem tão bonita. Ao final

do dia, quando o sol começava a se pôr no horizonte, palmas e assovios agradeciam sua presença e pediam a volta no dia seguinte.

Se o verão de 1967 ficou conhecido na Europa e nos EUA como “the summer of love”, aquele verão de 1972 no Rio de Janeiro poderia ser conhecido como o verão do *desbunde*. Tudo parecia contribuir para a atitude que ganhava adeptos contra a “careteice” da sociedade capitalista. E não apenas do mundo capitalista; o *desbunde* era uma resposta aos problemas enfrentados no mundo comunista também. A “careteice” parecia ganhar espaço no mundo revolucionário também. O comunismo tinha mostrado que também era capaz de reprimir experiências libertárias bastante interessantes, vide o caso da invasão soviética à Hungria em 1956 e à Tchecoslováquia em 1968. A partir de 1970, após o fracasso da colheita da 10 milhões de toneladas de cana-de-açúcar, a Revolução Cubana se institucionalizara nas mãos da dependência soviética. A guerra do Vietnã, fruto de tantos protestos anteriores, e que havia chegado a inspirar Che Guevara a ousar criar *mil Vietnãs* nas cordilheiras dos Andes, parecia dar lugar a uma estranha sintonia entre os EUA capitalista e a China comunista. A visita de Nixon ao império vermelho em fevereiro de 1972 parecia dar razão ao senso-comum de que “os governantes são todos iguais”. O oportunismo e as necessidades políticas aproximavam inimigos fazendo da luta libertária mais um capítulo do embrutecimento humano e dificultavam o sonho da luta coletiva que depositava todas as suas fichas na revolução redentora.

O fracasso da luta armada no Brasil já tinha mostrado que a revolução insurrecional seria muito difícil de ser vitoriosa em terras tupiniquins, restando ainda apenas alguns espasmos revolucionários. O apoio à ditadura era grande na sociedade e lutar contra isto parecia algo impossível. John Lennon já havia dito que “o sonho acabou” e toda uma geração viu-se órfã de seus devaneios coletivos. Não dava mais para esperar o mundo mudar para com ele transformar-se. A própria noção de revolução como redenção da humanidade foi colocada em xeque. Ela começou a ser largamente criticada por seus limites intrínsecos, e não apenas pela direita conservadora e tradicional.

Para aqueles que ainda se viam como libertários, um passo além foi dado no questionamento à idéia de revolução: esta passou ser vista com reticências, já que era filha da mentalidade iluminista que resguardara o homem no racionalismo. Para os revolucionários dos anos 1970, a razão era mais uma das convenções a serem superadas. Como fruto legítimo do ocidente racionalista, a revolução que se julgava a libertação de todas as formas de opressão nada mais era do que mais um ciclo de soluções espirais que o mundo ocidental

criou para resolver as questões repressivas que ele mesmo criou. A revolução passou a ser “careta” demais quando limitou o homem à prisão da tradição racional. A razão, esse “bom carcereiro”, passou a ser uma prisão do corpo, diante das possibilidades infinitas da mente, esta sim uma revolução de fato impossível de ser restringida a um lugar, a um sistema social ou a um discurso político.

Cabia ir além das convenções da razão. Não havia mais tempo a perder até a próxima revolução vitoriosa. Não dava mais para se conter nos limites do próprio corpo, não valia a pena pensar da forma como a sociedade ocidental sempre pensou. Cabia uma nova maneira de refletir sobre si e o mundo. Era imperativo navegar para além das convenções, já que elas próprias eram a prisão do homem. Cabia ir até onde nem mesmo o mais poderoso dos Estados poderia perseguir, cabia se libertar de toda repressão. Alias, o Estado nada mais era do que *uma* das formas de repressão, esta medusa do *poder* que adota formas híbridas no campo social, individual, coletivo, moral, religioso, consensual, coercitivo, institucional. Percebeu-se que o *poder* (em suas diversas manifestações) estava entranhado nos corpos, havia sido incorporado de forma profunda e que não havia sujeitos que não o exercesse. Alias, percebia-se gradualmente que o poder não era um objeto em si, mas uma ação. Não havia mais poderosos e impotentes, mas disputas de poder em jogo no dia-a-dia: cabia achar as armas certas para a luta cotidiana. Foi esse o principal ganho: não mais a perspectiva futurista de uma revolução redentora, mas a louvação do cotidiano como possível libertação. Era imperativo se “partir pra uma outra”, ir além dos limites repressivos, desprender-se das amarras. A revolução da libertação holística cedia espaço nas mentes e corações para a revolução do cotidiano, a libertação individual e a viagem da mente. Era a época de *desbundar*.

As drogas se tornaram parceiras nessa nova aventura. Ácido e maconha; a cocaína ainda era incipiente e apenas começava a se espalhar, tornando-se uma década mais tarde um dos problemas centrais da cidade. Mas, então, era apenas mais uma das ferramentas de libertação, um acessório para o corpo se desprender dele mesmo.

Os tempos mudavam no Rio de Janeiro. Desde há muito tempo capital cultural do Brasil, tornou-se também a capital da *contracultura*. E pode-se até fazer um paralelo entre o nascimento da cultura e sua aparente oposta, a *contracultura*. Um dos principais legados culturais da capital fluminense ao Brasil no século XX foi o samba. O samba também era fruto de conjunção de baianos migrantes e a malemolência carioca. Tendo tornado-se símbolo de uma nação, padrão cultural de um país, o samba influenciou gerações e

transformou-se, para alguns, em bastião da luta contra regimes autoritários, da ditadura de Vargas às agruras dos militares de 1964. Naquele início de década de 1970, o Rio de Janeiro gerava um novo filho também de influência baiana: a *contracultura*. Também chamado pela crítica de *desbunde*, muitos viram a *contracultura* como filha direta do *tropicalismo*, movimento musical iniciado por artistas baianos que entre 1967 e 1968 agitou o cenário cultural das classes médias preocupadas com a então nascente Música Popular Brasileira (MPB). E se o *tropicalismo* representou o apogeu do *desbunde*, o Pier de Ipanema foi seu palco.

* * *

As obras para a construção de um emissário submarino em Ipanema começaram em 1970 e só terminaram em fins de 1974. Para tornar possível a construção do emissário a empresa responsável construiu um píer que avançava algumas dezenas de metros no mar. Cercado por uma duna artificial e com uma modesta cerca, a região anexa ao píer ficava, em tese, reservada aos operários envolvidos na construção. Da Viera Souto, a via litorânea do bairro, quase não se conseguia ver o mar e o píer por causa dos bancos de areia artificiais. Nesta altura da praia, situado entre as ruas Montenegro (atual Vinicius de Moraes) e Farne de Amoedo, o píer mudou a configuração das ondas de Ipanema. Acumulando areia no meio da praia o píer deslocou a arrebentação que tendia a levar as melhores ondas para o Arpoador. Mas a principal transformação não foi paisagística, mas comportamental. Os surfistas foram os primeiros a aparecer pois além de perceber a mudança no mar antes de todos eram os únicos que conseguiam chegar à região do píer nadando com suas pranchas. Mas não tardou para que toda sorte de figuras também cruzasse a barreira artificial (as dunas e as cercas) e também chegasse àquele oásis. Lá instaurou-se gradualmente uma coletividade que cada vez mais se integrava ao que mundialmente ficou conhecido como *contracultura*.

Desbundar foi como as esquerdas mais tradicionais começaram a chamar a atitude daquelas estranhas figuras. Para a parte das esquerdas que até então estava envolvida em projetos de tomada do poder pela via insurrecional ou que ainda pensava nos limites político-institucional, aquela geração era por demais “individualista” e “sem propósito ideológico”. Seus participantes eram vistos como politicamente “alienados” e a cultura *underground* como mais uma moda efêmera de tantos verões. Não deixavam de ter razão, mas por diversos motivos essa “moda” gerou mais do que um sonho de verão: era na verdade a síntese da

incorporação do *Tropicalismo* à sociedade brasileira e, especialmente, à memória musical da resistência à ditadura militar.

De fato, no mês de janeiro de 1972, debaixo do forte calor carioca, o compositor Caetano Veloso voltou do exílio para ficar em definitivo em terras brasileiras. Foi então que toda aquela geração encontrou um mito e sua síntese explicativa. Depois de dois anos e meio exilado na Inglaterra, o baiano finalmente retornava ao país ganhando os louros de unanimidade, angariando apoios e revisões, grande parte oriundo daqueles mesmos setores que o haviam vaiado no auge do movimento tropicalista, em 1968.

De fato, a imagem do Tropicalismo que se conservou até hoje foi aquela que associa os principais atores do movimento ao exílio, acuados pelo regime e reféns do autoritarismo.¹ Essa construção consolidou-se em 1972, quando Caetano e Gil voltaram sintonizados com as mudanças comportamentais e o debate *contracultural* com o qual já haviam tido insipientes contatos durante os embates tropicalistas da década anterior.

É importante lembrar que durante os anos 1960 os tropicalistas foram chamados de “alienados”. Alguns chegaram a vê-los como compositores que “desviavam” a juventude de sua “real” preocupação: a revolução. Suas canções foram vistas como fragmentárias, ambíguas e distorcedoras da realidade nacional. A exacerbação do novo e do velho, do tecnológico e do tradicional, da “bossa e da palhoça”, prática poética constante das músicas tropicalistas dos anos 1960 eram vistas como um engodo “à direita”, pois tornavam o mundo “impossível” de ser compreendido, inviabilizando devaneios revolucionários. Segundo os mais críticos os contrastes tropicalistas, jogados sem hierarquia nos ouvidos do público, propunham a carnavalização “inconseqüente” da realidade opressora. Em suma, a poética tropicalista quebrava a linha discursiva clara dos opositores do regime, que buscavam, através da tematização das misérias nacionais, conchamar os ouvintes à mudanças. A incorporação da guitarra elétrica, a fusão de ritmos internacionais (especialmente o rock pós-Beatles), a aceitação da cultura de massa e a reformulação comportamental eram vistos com ódio por grandes setores da esquerda brasileira. O diretor Augusto Boal condensou estas críticas quando disse: “[o Tropicalismo é] romântico: agride o predicado, mas não o sujeito; homeopático, por endossar o objeto da crítica; inarticulado; tímido e gentil, pois teria satisfeito apenas os burgueses e um fenômeno de importação – cópia dos Beatles. Enfim, o Tropicalismo se caracterizaria por completa ausência de lucidez” (apud BARROS).

¹ Versos da música “Alegria, alegria” de Caetano Veloso foram incorporados a obras de grande difusão que militam nessa direção, como o documentário *O Sol: sem lenço nem documento* de Tetê Moraes e Martha Alencar e a minissérie *Anos Rebeldes* apresentada na TV Globo em 1992, que elegeu a canção como trilha de abertura.

Além de tudo isso, o principal sacrilégio da Tropicália foi, aos olhos das esquerdas vanguardistas dos anos 1960, deturpar o legado da Bossa Nova e mixá-la com gêneros de origens menos elitistas. De fato, o Tropicalismo foi um caldeirão que fundiu as diversas matizes musicais nacionais, do samba-canção ao rock, do bolero à Bossa Nova, do brega ao baião, sempre no intuito de romper com o padrão convencional das esquerdas que pareciam colocar-se defensivamente no debate estético da época, no resguardo de uma música que “genuinamente” representasse o Brasil.

Contrariando todo o histórico de crítica ao Tropicalismo, a volta de Caetano Veloso do exílio foi triunfal, envolta num mito bastante estranho. Contado e recontado pelo próprio compositor ao longo dos anos, ele reforçava sua ligação com o legado transgressor da Bossa Nova ao sugerir que sua volta teve a ver com a intervenção baiana:

“João Gilberto ligou tarde da noite. Estávamos em nosso apartamento em Notting Hill Gate [Londres]. A princípio não acreditamos que fosse ele realmente, mas logo percebemos que era verdade. Ele me chamava para juntar-me a ele e a Gal num especial de TV que já estava sendo rodado em São Paulo. Descrevi para ele todos os tormentos que tinha sofrido quando de minha vinda para o aniversário dos meus pais [em janeiro de 1971 Caetano havia passado um mês no Brasil e sofrera intensa pressão do regime]. Ele assegurava que nada disso iria acontecer mais: ‘é Deus quem está me pedindo para eu lhe chamar. Ouça bem: você vai saltar do avião no Rio, todas as pessoas vão sorrir para você. Você vai ver como o Brasil te ama’. (...) Amendrontado, me vi decidido a embarcar com Dedé [sua mulher]. Ao desembarcar no Rio, tudo se deu como João Gilberto tinha profetizado. As pessoas da alfândega e da imigração nos trataram como se nunca tivesse havido problema comigo no país. Dedé me olhava estupefata. (...) João e Gal nos esperavam no estúdio de televisão. Eu olhava para João com um assombro multiplicado. Ele sempre fora meu herói brasileiro, meu artista preferido na música popular moderna, mas essa ligação mágica com minha volta ao Brasil dava a ele um caráter quase sobrenatural”.²

Sempre contado pelo compositor, esse relato contém um caráter mítico que reforça o sua própria história com a Bossa Nova e alimenta veiculações do Tropicalismo com o legado de ruptura da Bossa, viés frequentemente enfatizado pelo compositor. Caetano sempre viu a si mesmo e a seu movimento como continuador da potência questionadora de Tom Jobim e, especialmente, João Gilberto. Caetano buscava uma nova forma de se olhar o legado estético da Bossa Nova para além do preciosismo estético e do virtuosismo teórico-musical. De quebra, ao se apoiar no legado subversivo da Bossa Nova, contrariava grande parte dos críticos que na década de 1960 viam a Tropicália como uma grande besteira. Paradoxal, Caetano justificava a ruptura estética com a Bossa Nova em nome da aliança com o espírito questionador de João Gilberto.

² Veloso, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras. 1997, pp. 459-60.

Caetano pisou em terras brasileiras em meados de janeiro de 1972, já com uma temporada de shows marcados no Rio de Janeiro durante três noites, depois em São Paulo, Recife e Salvador. Foi tratado com unanimidade, recebido no aeroporto por fotógrafos e repórteres loucos por uma declaração. Segundo a revista *Veja*, que cunhou a manchete “Caetano superstar”, o compositor sofria um “dos mais brutais e ininterruptos assédios já feitos pela imprensa em torno de um artista, que parecia ao mesmo tempo íntimo e um pouco surpreso com ela. Ecoando os leitores de classe média, grandes compradores do semanário, a revista adulava o retorno do compositor, vendo-o de forma divinizada. Exagerada, o jornalista de *Veja* chegou a escrever que a volta de Caetano “não [poderia apenas ser] comparada ao episódio bíblico do filho prodigo, mas ao mais transcendente episódio bíblico da chegada do Messias”³. Mas porquê tamanho rebuliço em torno daquela personagem?

Caetano chegava em meio ao rebuliço contra-cultural no Brasil e sua chegada serviu de catalisador daqueles grupos *underground* que já se encontravam de certa forma dispersos no cenário cultural e que encontraram, então, um mito a glorificar. Tratava-se de uma juventude que se vira desiludida pelas manifestações das esquerdas tradicionais e seduzidas pelo espírito liberalizante da visão tropicalista. Se na década de 1960, a televisão e seus programas musicais foram uma das forças catalisadoras dos movimentos culturais, da Jovem Guarda ao Tropicalismo, passando pela MPB, a Pilantragem⁴ e a música de protesto, nos anos 1970 esta fórmula encontrou seu ocaso gradual. Para alguns a busca do um som novo, que alguns chamaram de “som livre”⁵, outros de “som universal”, tinha chegado ao auge com o Tropicalismo e nada muito avançado tinha se dado após esse marco cultural⁶. Tratava-se uma juventude que se tornava adulta, tendo já incorporado o Tropicalismo como marco da resistência. Assim como grande parte do público de MPB desde a década anterior, tratava-se de jovens de classe média e rica das zonas urbanas do país. Para os jovens adeptos da contracultura a televisão não conseguia mais se adaptar ao cenário pós-tropicalista.

Numa reportagem sobre o Festival Internacional da Canção promovido pela Rede Globo no Maracanãzinho em 1970, alguns destes jovens da Zona Sul carioca criticaram os limites do festival num linguajar bastante associado aos argumentos da contracultura:

“Fui ao Festival e sinceramente não gostei. Sabe, festival tem que ser o de Woodstock, de Wight, esse não dá mais pé. É muito provinciano. Enquanto a juventude de outros países tenta

³ Editorial, *Veja*, 19/01/1972.

⁴ Para uma discussão da Pilantragem como movimento cultural dos anos 1960 ver: Alonso, Gustavo. *Op Cit.*

⁵ Veloso, Caetano. *Op. Cit.* 1997, pp. 454-5.

⁶ Augusto de Campos diz que nada de novo se criou após Tropicália. Campos, Augusto de. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 2003, p. 300.

quebrar com o ‘smoking e o vestido de baile’, aqui continua tudo velho. (...) O Maracanãzinho estava tão feio, tão cheio de enfeites acho que para tentar esconder os remendos das obras. Se eles soubessem como é mais bacana cantar ao ar livre, sem aquela de júri, esse Festival acabava”. (Luis Carlos Nogueira, 18 anos, 2º científico, morador de Copacabana)

"Achei em geral as músicas boazinhas. [Os jurados] Rita Lee e o Luiz Carlos Maciel estavam sensacionais. Só loucura quebra a tradição do 'festival bem-comportado'. O som estava muito ruim e as arquibancadas muito sujas. Fui porque esperava uma coisa nova, com mais 'incremento'. O negócio é partir para outra. Festival da Canção não dá mais pé. A juventude que vai ao Maracanãzinho é muito quadrada. É preciso renovar. Uma coisa foi bacana: é que estão aparecendo novos compositores. Depois que o Caetano foi embora, as coisas ficaram meio perdidas. Agora eu sinto que estão tentando fazer alguma coisa”. (Marcelo Rodrigues de Souza, 18 anos, estudante, mora em Ipanema)⁷

O jovem Marcelo Rodrigues atestou a popularidade de ícones da *contracultura* tupiniquim entre os jovens. A cantora Rita Lee e o crítico Luiz Carlos Maciel eram figuras sintonizadas com as mudanças comportamentais e musicais. Rita Lee era integrante da banda de rock *Os Mutantes* força motriz do rock no *tropicalismo*. Luiz Carlos Maciel, um jornalista afeito as batalhas da *contracultura*, foi grande divulgador do movimento quando escrevia no jornal *O Pasquim* uma coluna chamada de, não por acaso, *Underground*. Semanalmente o jornalista divulgava as idéias da *contracultura* no semanário carioca. Segundo Maciel:

“1971 foi o ano em que, pode-se dizer, me engajei na contracultura – como teórico naturalmente. Já fazia a coluna *Underground* há meses mas sempre me dizia que cumpria uma tarefa jornalística, profissional. Não achava que eu tivesse alguma coisa realmente pessoal a ver com aquilo. Mas o tom dos meus escritos era inequívoco: eu era, pelo menos, simpatizante! (...) é verdade que a aparência externa, muito por influência de Célia, minha mulher na época, era aproximadamente a de um verdadeiro *hippie*, calça boca-de-sino, camisetas, cabelos compridos etc., embora, por temperamento, eu não fosse muito chegado a batas ou àqueles enfeites *hippies* típicos. Digo aparência externa porque não acredito que fosse um *hippie* realmente (...). O *hippie* mesmo é um *drop out*, ou seja aquele cara que se coloca fora do sistema, não se integra a ele de maneira nenhuma, recusando inclusive fazer parte da força de trabalho convencional. (...) Eu não. Sempre trabalhei, e até trabalhei muito, porque tinha que me sustentar. Por isso, nunca estive totalmente desintegrado do sistema – de alguma forma sempre fiz parte dele, embora o questionasse e tentasse me diferenciar da massa de manobra e dos ‘inseridos’ convictos. Sempre fui um *easy rider* espiritual, se me permitem a expressão – e se é que me entendem”.⁸

De 1969 a 1971 Luiz Carlos Maciel fora o elo da esquerda d’*O Pasquim* com a *contracultura*. Estimulado pelo amigo Tarso de Castro, também integrante da auto-intitulada “patota” do jornal, Luiz Carlos começou sua coluna e, diante do sucesso de seus artigos ainda no primeiro ano do semanário, recebeu o pedido para entrar em contato com Caetano Veloso no exílio para que este lhe enviasse artigos a serem publicados. No entanto, apesar do convite, ainda havia antipatia dentro do jornal em torno do nome do compositor, como lembra Maciel:

⁷ "No júri popular quem perdeu foi o festival". *Correio da Manhã*, 17/10/1970.

⁸ Maciel, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 245.

“O Tarso [de Castro] me pediu para convidar o Caetano, que estava exilado em Londres, para escrever no nosso jornal. Houve uma certa resistência por parte de alguns colaboradores (não quero ser injusto com ninguém, mas acho que, entre eles, estavam Millôr Fernandes, Paulo Francis e, se não me engano, até o Ziraldo), mas Tarso fincou o pé. Ele já adorava o Caetano e queria porque queria que o baiano escrevesse no jornal”.⁹

E assim foi feito. Entre setembro de 1969 e dezembro de 1970 Caetano teve dezoito artigos publicados no semanário carioca. Ao ter o baiano como contribuinte, os jornalistas d’O *Pasquim* deixaram as polêmicas de lado. Caetano também amenizou as diferenças, salvo raras exceções, que caíam na ambigüidade tipicamente tropicalista que, à distancia, perdia muito do seu vigor. Embora consciente do discurso de esquerda tradicional do *Pasquim*, discurso que Caetano chamava ironicamente de “ipanemia”, o baiano não bateu de frente com os jornalistas, apesar das farpas. Ambíguo, declarou seu amor e ódio tropicalistas ao jornal:

“A *Ipanemia* é uma doença fóssil – O *Pasquim*, por exemplo, não tem modernidade para enfrentar o Nelson Rodrigues. A fossa é muito grande. A fossa é mais funda do que parece. Acredito que a *Ipanemia* seja anterior à alma lírica brasileira que tanto me interessa, a mim e ao Doutor Alceu, e ao Nelson Rodrigues. Eu, pessoalmente, adoro o *Pasquim* e Nelson Rodrigues e o Chico Buarque de Hollanda e o Caetano Veloso. O que não suporto é a capacidade que a turma tem de nos suportar, ou melhor: eu adoro o *Pasquim* e eu odeio o *Pasquim* e eu odeio mais a maneira fácil com que se odeia o *Pasquim* e eu odeio muito mais a maneira como se ama o Caetano Veloso e mais ainda a maneira como o *Pasquim* odeia o Nelson Rodrigues e a maneira fácil com que. E sem que. Sem que nem porque. E assim por diante até que eu adoro tudo em coisas sobre a alma lírica brasileira. Nelson Rodrigues fala coisas lindas sobre a alma lírica brasileira. E Nelson Rodrigues é um poeta laureado, condecorado. Que esta ironia final, à qual eu não pude resistir, não venha a desacreditar a sinceridade com que eu afirmo gostar da falação do dr. Alceu sobre a alma lírica brasileira”. (*O Pasquim*, 30/10/1969)¹⁰

“Quando a gente pensa que está lutando bravamente contra o vício da *Ipanemia*, a gente esta é se afundando cada vez mais nela. A *Ipanemia* é um espécie de o ‘sistema-engloba-tudo’ amadorístico. Eu odeio esses brasileiros que vêm a Londres e falam mal exatamente d’o *Pasquim*. Porque essa vontade de falar mal exatamente d’O *Pasquim* é um sintoma da mesma doença congênita que sofre O *Pasquim*. Tudo que não esta além disso é a mesma porcaria. E eu não me sinto além de nada”. (*O Pasquim*, 08/01/1970)¹¹

Nessa época, Maciel tornou-se amigo pessoal do compositor, com quem trocou cartas nas quais o compositor desabafava seus traumas de exílio:

“Eu não coloquei o envio de textos para o *Pasquim* entre as coisas que eu acho que devo parar de fazer no Brasil. O Rio de Janeiro continua lindo por aqui e, afinal, eu já cansei de odiar essa cidade. Estou longe, não sinto nenhuma necessidade de esculhambiar a *ipanemia* de que tanto já me queixei. Não me identifico mais muito com certos brasileiros que aparecem por aqui e picham o *Pasquim*, não tenho embalo pra isso. Não deixe de lembrar pra que me enviem *Pasquim* sempre porque eu adoro ler. Adoro o estilo de Paulo Francis (...) Ele redige muito bem, coisa que eu já não sei fazer. Adoro os cartunistas todos. Acho que Millôr está engraçado de novo. Etc. Nada me chateia, de fato. Nada me entusiasma muito, é verdade. Mas era preciso muito pra que algo me entusiasmasse agora no Brasil. Era preciso não ser um jornal, pelo menos. Você sabe. Mas tudo me comove. A miséria, tudo. Eu estou longe, tenho saudade. Não tenho opinião. Estou meio arrependido de ter escrito aquele negocio diferente

⁹ Maciel, L.C. *Op cit.*, p. 219

¹⁰ Veloso, Caetano. *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca. (s/data), p. 52.

¹¹ Idem, *ibidem.*, p. 53.

para o *Pasquim*, aquele sobre a capa de revista e o espelho etc. Porque aquilo pretende ser alguma coisa, dizer. Eu não quero dizer nada no Brasil, Deus me livre. Pode tudo vir a significar o contrario. Mas namorar o *Pasquim*, assim sem compromisso, eu quero, porque ninguém tem nada com isso. Porra, que confusão. Cada hora eu digo uma coisa, mas eu acho que você entende. Você entendeu as outras cartas, deve entender esta”. (Carta escrita em 01/12/1969)¹²

A partir do contato com Caetano e da coluna *Underground*, o respaldo social de Maciel entre a juventude *contracultural* tornou-se tão representativo que no mesmo ano em que se definiu como “teórico” da *contracultura*, foi chamado para ser o diretor da redação da revista *Rolling Stone* recém-chegada ao Brasil. Maciel era o principal braço tropicalista e contra-cultural na imprensa carioca, fato importante para a manutenção da legitimidade do movimento baiano entre os setores médios.

Mas Caetano Veloso não dependia apenas dos textos do *Pasquim* e de Maciel para manter-se em evidência no Brasil. Mesmo durante exílio londrino, os baianos continuaram enviando canções para serem gravadas. E se eles estavam em evidência mesmo fora do país, isso acontecia em grande parte porque Gal Costa era sua embaixadora no Brasil. Nos quatro discos de Gal gravados entre os anos de exílio de seus amigos tropicalistas ela gravou nada menos que vinte e uma músicas de Caetano Veloso e Gilberto Gil.¹³ O mais conhecido desses discos é, de longe, o LP *Fatal – Gal a todo vapor*, uma gravação ao vivo do show que a cantora fazia no teatro Tereza Raquel, em Copacabana.

O show foi apresentado pela primeira vez em novembro de 1971 e antes do Natal a Philips lançou o disco da cantora. Este LP tornou-se um marco daquela geração. Marcou a Zona Sul do Rio de Janeiro com as tintas da contracultura. Mais do que isso, preparou terreno para a volta definitiva de Caetano e Gil, em janeiro seguinte. Alguns se lembram com saudades aquele show. É o caso do hoje jornalista José Simão:

“A maioria das pessoas na década de 70 não fazia nada. Só faziam a cabeça. Como eu, que tinha de fazer e bater a cabeça todas as manhãs nas dunas da Gal, vulgo dunas do barato, pfer de Ipanema. (...) E depois tinha de fazer a chamada pra ver se ninguém tinha pirado no dia anterior. E depois tinha de bater palmas pro pôr-do-sol. Sair da praia antes do pôr-do-sol era blasfêmia! E ainda por cima tinha que ir em romaria todas as noites assistir o show *Gal a Todo Vapor*(...), o grande sucesso da temporada, todas as noites, lá no Teresão. A todo vapor mesmo. Era só a banda dar os primeiros acordes que a turma das dunas desfiava o resto, de cor. E pior, ninguém queria pagar. Pagar era um insulto. O teatro era o Teresa Raquel, vulgo Teresão, lá em Copacabana. E o diretor do show era o Waly Salomão. E dá-lhe convites. Principalmente quando descia o Morro de São Carlos com o Luis Melodia [compositor de uma das faixas do disco] e toda aquela roda de bambas e compositores de sambas. E ficavam na porta. Aí o Waly dava uns abraços psicodélicos na Teresa Raquel e ficava falando loucuras no ouvido dela. Ai

¹² Maciel, L. C. *Op cit.*, p. 236.

¹³ O primeiro LP de 1969 teve participação dos tropicalistas e foi lançado quando estes estavam em exílio “residencial” em Salvador. Os LPs gravados durante o exílio dos mentores baianos foram *Gal Costa* (1969), *Gal* (1969), *Legal* (1970), *Fa-tal: Gal a todo vapor* (1971).

convite virava chuva de confete. Os convites eram tantos que a Teresa Raquel ficava nervosa, andando pelo saguão do teatro, num cáfeten até os pés, gritando: ‘ Eu não sou Jesus Cristo!’¹⁴

Os exageros de José Simão, especialmente quando diz que “a maioria das pessoas na década de 1970 não fazia nada”, dão conta de que a experiência *contracultural* foi, desde o começo, uma vivência das classes médias e altas do Rio de Janeiro. Aliás, a elitização foi um processo pelo qual a música passou no Brasil dos anos 1970. Toda a MPB, ao longo da década de 1970, foi gradualmente perdendo a enorme popularidade que construiu na década anterior em grande parte devido à intensa exibição na TV. Esta perda pode ser debitada, em parte, a incorporação de um certo refinamento do debate cultural, mas também deve muito ao culto a memória da oposição à ditadura, da qual a MPB tornou-se, no imaginário coletivo, uma grande “trincheira de resistência”. Aliás, esse era um processo que havia começado com o surgimento da sigla MPB, em 1965. Criada por setores médios e universitários com intenção de forjar um estilo musical que juntasse apuro estético, pesquisa folclórica e busca de raízes nacionais, objetivava proporcionar ao povo uma música “de qualidade”. Desde sempre essa preocupação com a “qualidade” na MPB foi uma constante e serviu menos para de fato chegar ao povo, e mais para forjar uma identidade estética entre as classes médias e ricas. O debate da contracultura era um debate dessas classes e o depoimento José Simão dá conta dessa postura.

Gal marcou tanto aquela geração que se tornou símbolo do espaço da contracultura no Rio de Janeiro. Além de *dunas do barato*, os montes de areia que cercavam o píer também ficaram conhecidos como *dunas da Gal*. Tudo porque a cantora, que morava na rua Farne de Amoedo, ia a praia justamente naquele trecho de areia interdito. Mas a musa daquela geração não se dava conta do poder do seu fascínio: “Não tinha noção dessa história de eu ter ficado no Brasil representando o Tropicalismo, como um pára-raios. Hoje tenho uma consciência mais inteira do que aquilo representou”. Mesmo símbolo de uma geração que tinha nas drogas um referencial, ela negou que gostasse daquela opção de vida, tendo so experimentado a maconha: “Fumei e detestei logo. Dá uma sensação de distanciamento de que não gostei. Já sou muito louca sem consumir nada”.¹⁵

Foi nesse contexto que a revista Veja noticiou a volta do compositor baiano com a manchete “Caetano no templo do Caetanismo”. Ele saltara do avião com um estilo no mínimo “diferente”, segundo a própria revista, um macacão estilo jardineira de jeans simples,

¹⁴ Texto de José Simão publicado no site de Gal Costa:
http://www.galcosta.com.br/sec_textos_list.php?page=1&id=23

¹⁵ Todos os tons de Gal Costa - http://www.terra.com.br/istoegente/112/reportagem/todos_tons_gal.htm

sem camisa por baixo, uma bolsa a tiracolo, com um grosso casaco bem espalhafatoso, os longos cabelos presos por uma faixa como a de um tenista. Diante da chegada do mito, os frequentadores do *pier logo* se uniram em torno daquela figura, como relatou a revista:

“A chegada do homem – Na luminosa terça feira da semana passada, ardente nos seus 35 graus e semelhante a muitas outras deste verão carioca, um movimento mais ou menos incomum passou a ser notado nas praias, depois nas calçadas, mais tarde nos bares e apartamentos. ‘O homem chegou’, anunciou um rapaz ao grupo aquartelado numa montanha de areia da praia de Ipanema. Erguida pelas maquinas que trabalhavam na construção de um obra de esgotos na praia, esse morro – conhecido como ‘Morro da Gal’, ‘Dunas da Gal’, ‘Dunas do Barato’ ou ‘Hippelândia’ – abriga todos os dias uma pequena multidão idêntica em gostos, costumes e programação social e muito unida pela ociosidade das férias escolares (muitos, na verdade, nem estudam). O anuncio da chegada do homem foi recebido com grande alegria entre seus discípulos. (...) Em cada dez conversas de praia ou de bar, durante toda a semana, pelo menos nove continham a palavra ‘loucura’, para profetizar a reação que inevitavelmente explodiria no templo escolhido para o homem falar ao seu rebanho. (...) Esse magnetismo e essa liderança, exercidos a distancia, permanecem um dos capítulos misteriosos dentro do ‘show business’ brasileiro. Em vez de ser esquecido, Caetano Veloso passou a ser cada vez mais lembrado e, depois, exigido. Muitos dos que foram ouvi-lo no teatro João Caetano jamais o haviam visto pessoalmente”.¹⁶

Veja não conseguiu explicar o “misterioso” capítulo da chegada de Caetano pois havia naturalizado o mito da ruptura tão defendido pelos próprios autores do Tropicalismo. Na reportagem, ao fazer histórico das condições que haviam levado o compositor ao exílio o jornalista relatou que o movimento trouxe “não apenas novos conceitos musicais, mas impôs também novos padrões de comportamento. O impacto da musica de Caetano e Gil sobre publico jovem tinha forte molho de contestação”. Sem problematizar os debates que o Tropicalismo havia enfrentado nos anos 1960, naturalizou-se a visão de que o movimento foi uma evolução musical no cenário brasileiro. Essa foi justamente a imagem que os próprios artistas criaram para si mesmos e que grande parte da sociedade comprou.

Curiosamente, durante o auge do movimento, entre 1967-8, nem todos os artistas que encabeçaram-no pareciam se dar conta da importância que ele tomaria nos anos posteriores. Jovens na época, os integrantes dos Mutantes reconheceram dez anos mais tarde, em 1977, que não tinham tido compreensão do movimento:

Rita Lee: “O tropicalismo era uma brincadeira maravilhosa, um grande circo. E eu não entendia nada de nada. Só depois fui saber que era um movimento que passou”.

Arnaldo Baptista: “‘Alegria, alegria’ eu achava careta. Hoje [dez anos depois] é gostosa de lembrar porque traz de volta a época, a nostalgia. (...) Eles [os baianos] estavam caminhando para um lado de presidência da República e de policia quando eu estava interessado em ter um amplificador melhor”.¹⁷

A volta dos tropicalistas concretizou uma reformulação de parte das esquerdas que antes combatiam o movimento. Esse processo de reformulação levou a divinização dos

¹⁶ *Veja*, 19/01/1972, p. 63-4.

¹⁷ « O sol ainda brilha ». *Veja*, 23/ 11/1977, p. 60-1.

tropicalistas e, dentre eles, especialmente Caetano. No campo da MPB, os baianos pareciam não ter mais inimigos no meio cultural, já que, aqueles que não conseguiram engolir o movimento em 1968, viram-se obrigados a engoli-lo. Construiu-se a partir de então o mito da vanguarda tropicalista. A assimilação dos baianos, embora muitas vezes contra a vontade dos mesmos, ajudou a formatar a visão heróica da resistência. É importante que se diga, ao contrário do que a memória freqüentemente lhes atribui, os tropicalistas não foram só incompreendidos e criticados no auge do movimento entre 1967-8. Eles foram assimilados, já na época, por setores *contraculturais* então em estágio embrionário.

Segundo o historiador Paulo César de Araújo, os discursos que buscaram defender o Tropicalismo, louvando-o e legitimando-o, criaram o que o autor classifica de “mito da ruptura”, ou seja, a idéia de que o movimento abalou as “estruturas festivaescas” e o público. Se ele de fato realizou tal proeza, isso não quer dizer que o público não tenha também referendado o movimento. Apesar do choque inicial, a canção “Alegria, alegria” foi muito aplaudida quando apresentada num festival de 1967:

“Veja-se os casos, por exemplo, de ‘Alegria, alegria’ e ‘Domingo no parque’ no festival da Record de 1967. Ambas entraram para a mitologia dos festivais como um momento de confronto com as preferências da platéia estudantil e de esquerda. Entretanto, não houve grandes vaias nem para Caetano Veloso nem para Gilberto Gil naquele festival. Ao contrário, ambos foram aplaudidos nas suas apresentações. No dia da final, Caetano Veloso foi recebido com aplausos, flores e sob uma gritaria generalizada de ‘já ganhou!’.”¹⁸

Se “Alegria, alegria” foi ovacionada, em 1968 Caetano sofreu uma vaia-monstro durante a apresentação de “É proibido proibir”. No entanto, ao contrário do que prega a mitologia da “ruptura tropical”, naquela apresentação, tudo transcorria bem até a entrada do hippie americano John Dandurand. Tratava-se de uma figura de dois metros de altura que, devido a uma doença, não tinha sequer um pêlo no corpo. Pois bem, o tal hippie (que parecia uma lombriga dançando, segundo o próprio Caetano) pegou o microfone e começou a emitir grunhidos ininteligíveis, num *happening* combinado com o cantor. Como se vê, as vaias da platéia se deveram mais à atitude provocativa de Caetano do que à música amplificada pelas guitarras dos Mutantes.¹⁹

Se Caetano foi vaiado, em compensação, o tropicalista Tom Zé ganhou o festival da Record com “São São Paulo, meu amor”. Gal Costa ficou em quarto, com “Divino maravilhoso”, de Gil e Caetano, que teve recepção triunfal, grande parte da platéia pedindo a vitória. Naquele mesmo ano, Os Mutantes foram muito aplaudidos ao defender “Caminhante noturno” no FIC da Globo. O maestro Rogério Duprat ganhou o prêmio de melhor arranjador

¹⁸ Paulo César de Araújo, *Roberto Carlos em detalhes*. Ed. Planeta. São Paulo. 2006, p. 202.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 202.

pela canção dos Mutantes, prêmio que já havia ganho no ano anterior com “Domingo no Parque”. As guitarras “trazidas” pelos tropicalistas ao festival também já não eram tão malvistas assim. No festival da Record, das dezoito músicas apresentadas na primeira eliminatória, pelo menos dez traziam guitarras elétricas nos arranjos.²⁰

No ano seguinte, 1969, o choque com as “loucuras” tropicalistas foi ainda mais tenebroso. Após o exílio dos mentores, a incorporação do legado tropicalista era visível. Jards Macalé ainda causou algum espanto com a letra de “Gotham City”, que segundo o próprio não queria dizer nada: “Só que nós achamos o Super-Homem melhor do que Batman e Robin. Partimos para essa experiência apoiados no trabalho de Caetano e Gil, procurando a libertação dos padrões surrados, a libertação do fácil”. E se Macalé conseguiu inovar, também obteve apoio do júri ao passar da primeira eliminatória: “Acho que o júri conseguiu entender alguma coisa. Isso me deixa confuso, porque minha música não era pra ser entendida por ninguém, só por mim e meu parceiro. Se alguém mais ‘morar’ no assunto, vou ficar frustrado”.²¹

Os Mutantes também ficaram frustrados com aquele festival, como exprimiu Sergio Dias: “Vocês viram. Trazemos fantasias absurdas, bem ridículas, atacamos outra música no fim e o pessoal ainda aplaude. A gente faz a maior anarquia e eles nem se revoltam. Isso prova o que a gente sempre diz: os chamados caras sérios não distinguem mais o deboche da arte”.²² Consciente da incorporação do mito da ruptura tropicalista o historiador Paulo Cesar de Araújo procurou melhor entender o movimento:

“Esses fatos levam a algumas revisões historiográficas necessárias: nem as vaías eram direcionadas preferencialmente contra as ‘loucuras’ tropicalistas, nem as ‘estruturas de festival’ rejeitaram o movimento. Esses dois mitos, porém, acabaram fazendo parte da mística posterior criada em torno do movimento, como parte de sua estratégia de afirmação como ‘vanguarda heróica’.”²³

Como deixa claro o historiador, o “mito da ruptura” não deve ser entendido como uma falácia. Não se trata de buscar a veracidade ou não de um fato, mas de constatar sua representatividade. Nesse sentido, é interessante perceber que o Tropicalismo foi interpretado por seus apoiadores (e mais tarde por grande parte da bibliografia) como um movimento

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 194.

²¹ “Estou realizado na vida”. *Intervalo*. Ano VII, nº 32, p. 6. Bastante ilustradora do processo de incorporação dos tropicalistas, a escrita do crítico Zuza Homem de Mello viu em *Gotham City* um marco da resistência: « ‘Afim, o que Capinam queria dizer com aquilo ?’, devem ter se perguntado os censores. Se tivessem substituído Gotham City por Brasil, teriam matado a charada. No Maracanãzinho, os policiais se entreolhavam vendo a gritaria de parte da platéia, que aderiu ao *happening*». Homem de Mello, Zuza. *A era dos festivais*. São Paulo. Ed. 34. 2003, p. 342.

²² “A gente agride, eles gostam. Como é que pode?” *Intervalo*. Ano VII, nº 32, p. 7.

²³ Idem, *ibidem*, p. 274.

inovador a romper barreiras. Isso é o que importa. Por que se reproduziu o “mito da ruptura”? O que tornou a idéia tão atraente à grande parte dos autores?

Penso que em grande parte isso se deve ao fato de que os tropicalistas foram incorporados à memória da resistência a ditadura. Mas isso só aconteceu após o exílio de seus principais representantes. Grande parte das esquerdas que combateram o movimento na década anterior, teve que se reformular. Finalmente o Tropicalismo pôde ser louvado pelos esquerdistas mais radicais que lutavam contra a ditadura e que no campo estético só aceitavam a arte “concientizadora”. Essa reformulação ficou clara justamente no endeusamento dado a Caetano quando da sua chegada. Enquanto esteve no exílio perdurou a imagem do compositor sofrido, expulso do seu próprio país. Mesmo setores de uma esquerda culturalmente mais radical, como os jornalistas ligados a’*O Pasquim*, aceitaram incorporar Caetano quando este esteve fora. Ao chegar, foi idolatrado e encontrou nas *Dunas da Gal* um espaço de celebração de sua própria trajetória. Assim, uma parte da Zona Sul contou sua história de resistência à ditadura, reformulando sua relação com o Tropicalismo e integrando-o a memória da luta contra a ditadura.

Mas se as esquerdas pareciam contentes em esquecer as desavenças com os tropicalistas, Caetano Veloso, ainda no exílio, mostrava-se pouco avesso à conciliações silenciosas:

“Londres é bom (sic), fiz umas musicas bonitas que estão agradando aqui, acho que nunca vou aprender a falar inglês, mas não faz mal etc., tá legal tudo. Além do mais, não há motivo para tanta alegria: eu ainda posso ressuscitar. A nossa época é uma época de milagres. De qualquer modo, o negócio não é esse, bicho. Eu gostaria apenas que a minha morte fizesse bem a Gal Costa. Tomara que ela tenha percebido que eu morri. Digo isso porque eu mesmo não me apercebi de imediato. Alguns amigos me avisaram, mas eu não liguei, até que vi o retrato. (...) Portanto, eu agora quero falar da maneira mais clara possível. Quero falar de uma maneira lógica, de uma maneira à qual não estou habituado. Quero dizer que se eu falei que morri foi porque eu constatei a falência irremediável da imagem pública que eu mesmo escolhi aí no Brasil. *Quando eu me congratulei com aqueles que me fizeram sofrer, eu estava querendo dizer que, dando motivo para crescer uma compaixão unânime por mim, que vira prêmios e homenagens e capas de revistas muito significativas, eles conseguiram realmente aniquilar o que poderia restar de vida no nosso trabalho.* Exatamente uma capa de revista me fez ver isto de uma forma muito mais nítida. Cansei. Não dá pé explicar tudo direitinho, parece que a gente está mentindo. Eu não sei falar assim. Eu sou apenas um colaborador d’*O Pasquim*, um colaboracionista. Aliás, eu mesmo sou contra tudo que penso. Portanto, ninguém tome ao pé da letra nada do que eu digo. Nem ao pé da letra, nem de nenhuma outra forma. Ou melhor: tome de qualquer jeito, que vem dar no mesmo”.²⁴ (grifo meu)

Outro tropicalista, José Celso Martinez, também mostrou-se incomodado com a “morte” de Caetano no exílio, numa entrevista de 1969:

²⁴ *O Pasquim*. 8/1/1970.

“Há um certo publico que rejeita (...) é aquele publico que chega sempre atrasado. É o público que endeusa o Caetano Veloso, hoje em dia. Eu acho, por exemplo, que o endeusamento que está havendo hoje, do Caetano, é muito mais escandaloso do que o endeusamento que houve do Roberto Carlos. É uma coisa de sentimento de culpa, fascista e viscosa. (...) E vem carregada de uma carga de culpa que dá um caráter de mistificação muito maior, como a entrevista da Elis Regina no *Pasquim* [depois de muito criticar o Tropicalismo, Elis Regina confessara em entrevista ao jornal que errara e fez elogios a Caetano]. É uma coisa muito mais quadrada do que a própria rejeição inicial que ela tinha em relação à musica de Caetano e Gil. Hoje em dia, uma das coisas que mais me repugna, na própria pele, é o tropicalismo. (...) Aquela figura do Caetano rejeitado é mais forte do que essa de hoje, uma coisa piegas, por causa do que aconteceu com ele, por ele estar fora do Brasil etc. Na verdade, ele não é aceito, nem a música dele. O que é aceito é aquela coisa desgastada, que já está no patrimônio universal, como os Beatles etc.”²⁵

O píer de Ipanema simbolizou o espaço onde o êxtase da visão conciliatória acerca da Tropicália ancorou. De fato, muitos dos que lá se bronzeavam sob o sol do verão endeusaram do retorno de Caetano, como notou *Veja*:

“A corte de Gal [Costa] também foi se ampliando com baianos verdadeiros e falsos, todos se esforçando por apresentarem a bolsa de bordados e franjas mais exóticos, e um sotaque mais próximo possível ao de Santo Amaro da Purificação, a terra santa do caetanismo”.²⁶

Alguns ao se lembrar hoje em dia dos dias de “loucura” do píer exageram no mito da resistência que ficou associado a este lugar. Um site na internet chegou a chamar o píer de um “oásis de liberdade em plena ditadura militar”. Entre surfistas, intelectuais, doidões e bronzeados, o imaginário *contracultural* via a liberdade como uma potência a ser exercida. No entanto, o mito libertário as vezes impede o real conhecimento dos fatos, tamanha sua força gravitacional sobre a memória. Isto fica claro na fala do surfista Rico de Souza, testemunha das boas ondas proporcionadas pelo píer: “entre os artistas e intelectuais, eu me lembro do Gilberto Gil, da Gal Costa, da Maria Bethânia, do Caetano Veloso, do Gabeira... ou seja, a nata da intelectualidade e da vanguarda da época freqüentava as areias do píer”²⁷. É possível que o Rico tenha visto os tropicalistas na praia em algum momento. Mas teria sido impossível ver Fernando Gabeira já que este se encontrava no exílio na primeira metade de década, depois de aventuras revolucionárias frustradas em 1969. Ele só voltaria ao Brasil dez anos depois, com a Anistia.

Não se trata obviamente de questionar a veracidade das informações do surfista. Concordo com teórico italiano Alessandro Portelli quando diz que o mito não é uma história falsa ou inventada, mas uma história que se torna significativa, na medida em que passa a ser

²⁵ Maciel, L. C. *Op. Cit.*, p. 220-1.

²⁶ « Foi apenas um sonho. O sonho acabou » *Veja*, 07/03/1973, p. 221.

²⁷ <http://www.pierdeipanema.com.br/botequim/self-service/pier-ipanema-um-oasis-liberdade>

compartilhada, e se torna um símbolo de auto-representação de uma cultura.²⁸ Nesse sentido, o mito da resistência à ditadura inclui todos aqueles que se vêem como vítimas de desmandos autoritários, transformando as Dunas num símbolo destes indivíduos. Gabeira tornou-se ao longo dos anos 1980 um ícone da resistência antenada com a contracultura. Exilado devido ao apoio às ações armadas contra o regime, na volta ele ficou famoso por posturas subversivas cotidianas como, por exemplo, usar um tanga de crochê mínima justamente na faixa da praia de Ipanema onde anos antes estava o píer, área hoje demarcada como “Posto 9”. Adepto de drogas, ele era o símbolo de uma geração que havia *desbundado* em busca de outras soluções depois que o sonho revolucionário acabou. Escritor de memórias e ensaios sobre a mudança de pensamento de sua geração, Gabeira definitivamente era figura que realça a trajetória dos frequentadores do píer e, embora ausente da história do pier, passou a ser incorporado por aquela geração quando da redemocratização anos mais tarde.²⁹

A idéia de um regime autoritário, censor e torturador é uma imagem largamente difundida na sociedade. Ela serve de pilar da memória da resistência à ditadura. Trata-se de uma visão largamente difundida na sociedade e freqüentemente utilizada na academia. O problema dessa memória é que, embora dê conta de uma realidade bem cruel do regime, ela não contribui para a compreensão dos meandros proporcionados pelo próprio regime para ser incorporado pela sociedade.

Veja-se o caso do músico Jards Macalé, compositor de *Vapor Barato* (sucesso na voz de Gal em 1972) e na época integrante da trupe de instrumentistas de Caetano Veloso no show *Transa*. Em entrevista ele enfatizou a face cruel do regime sem se dar conta da aparente contradição seu discurso:

“Jards Macalé: Éramos todos revolucionários. Queríamos instaurar uma ética e uma estética novas. Ia tudo muito bem até que a porrada fudeu. Quando chegou o AI-5, não teve mais jeito. Treze de dezembro, eu me lembro bem.

Entrevistador: Qual foi seu sentimento nessa hora?

Jards Macalé: Chorar de indignação e de medo.

Entrevistador: Medo?

Jards Macalé: Claro, já sabia que a partir dali fudeu, já que tiraram todas as prerrogativas de cidadão. A partir dali era invasão, porrada, tortura. Era a radicalização do regime ditatorial. (...) Agora, no meio dessa confusão, tínhamos um pedaço de praia lá em Ipanema, no Posto 9. Eles sabiam, vigiavam aquilo, mas deixavam como válvula de escape. Então ia todo mundo pra praia, naquele mesmo lugar. Ficou conhecido como as Dunas da Gal Costa, as Dunas da Gal. Logo ela que não cheirava, não fumava, não fazia porra nenhuma. Mas eram nas Dunas da Gal

²⁸ Portelli, Alessandro. “O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum”. In: Ferreira, M., Amado, J. (orgs.) *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas. 1995.

²⁹ Idem, *Ibidem*, p.123.

²⁹ Para a volta e o sucesso de Gabeira, ver : “As letras da Anistia”, *Veja* (13/8/1980), pp. 78-79.

onde ficavam todos os doidos possíveis. Lá você podia queimar um "charo" de maconha e ninguém te incomodava. Agora, se botasse o pé na calçada era grampeado imediatamente”.

Entrevistador: Um espaço de tolerância...

Jards Macalé: É. Há um exemplo horrível, que não foi na praia, mas em São Paulo, que era mais violenta (...).O Waly Salomão veio pra São Paulo, cabeludo, como estava no disco. Aí foi preso com uma bagana no bolso. Levaram-no pra delegacia, depois o jogaram no Carandiru e o torturaram à vontade. Pau-de-arara, choque elétrico e o diabo-a-quatro.

Entrevistador: Você também foi torturado?

Jards Macalé: Não, a tortura foi mental, porque viver aquele período foi uma tortura mental violentíssima³⁰.

Ao mesmo tempo que o sistema foi cruel, e de fato ele o foi com seus inimigos armados, alguns espaços de negociação e até “tolerância” foram permitidos, como demonstra a fala de Macalé. O problema é que a visão que privilegia a *resistência* freqüentemente apaga esses espaços de negociação do regime, como faz o próprio músico quando vê que entrou em contradição com o discurso da violência do regime ao assumir uma certa “tolerância” dos ditadores. Para sair da sinuca, Macalé conta um caso escabroso de violência que, embora pontuado de verdade, serve para trazer seu discurso ao aconchego daqueles que viveram a ditadura como uma violência sem brechas ou “válvulas de escape”. E novamente os espaços de negociação do regime são silenciados. Essa é uma pratica comum que grande parte da sociedade faz até hoje, na tentativa de reconstruir seu passado vivendo a ditadura como um interstício que nada tinha a ver com sua normalidade, como lembra Daniel Aarão Reis. Segundo o historiador, as esquerdas derrotadas parecem ter conseguido impor uma memória que *vitimiza* a sociedade perante o governo ditatorial.³¹

O cartunista Ziraldo, integrante da “patota” do Pasquim, explicitou essa memória vitimizadora ao argumentar: “na época havia uma coisa muito dividida, muito dicotômica, havia o bem e havia o mal, nítidos”.³² Aliás, nos dias de hoje, poucos são aqueles que não se reconhecem ou não se identificam com a resistência ao regime militar, ou seja, o lado “bom”.³³ Há, de modo geral, pouco espaço para se refletir as ambigüidades e paradoxos na ditadura, cuja historiografia somente recentemente começa a se libertar da dicotomia que se presta mais a incompreensão e ao utilitarismo político da noção de resistência do que propriamente ajudar a entender os dilemas da época.

Mais do que constatar a “bondade” de uma posição política (quem é ou não *resistente*), é preciso problematizar a própria noção de “clareza política”, que é sempre uma construção *a*

³⁰ Entrevista de Jards Macalé ao site Gafieras: <http://www.gafieras.com.br/>

³¹ Reis Filho, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2000, p. 7-9.

³² Documentário *Simona: Ninguém sabe o duro que dei* (2009), de Calvito Leal, Micael Langer e Claudio Manoel.

³³ Reis Filho, Daniel Aarão. *Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória*. In: Reis, Daniel Aarão; Ridenti & Motta, Rodrigo Patto Sá. *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)*. São Paulo: Edusc. 2004.

posteriori. A memória quase sempre prima por buscar uma linha retilínea, da qual os fatos menos “dignos” são apagados. Mais do que isso, há de se problematizar a postura que busca uma memória sem apagões, sem tropeços, sem arranhões. Se Caetano se tornou um mito depois do exílio, essa memória do compositor-*resistente* serve para apagar os malefícios a ele causados por parte das esquerdas ainda na década de 1960. Reformulando-se, as esquerdas o incorporaram, assim como ao Tropicalismo, apagando a virulência discursiva da década anterior sem no entanto fazer cair os mecanismos cruéis de distinção estética. A sociedade procurou exorcizar a ditadura apagando suas relações com o regime, subestimando as negociações com os ditadores e enfatizando o uso da violência que, embora tenha tido um papel fundamental na repressão à luta armada, não foi a única, e nem talvez a forma preponderante de sustentação do sistema.

Cabe lembrar que o mesmo regime que exilou artistas procurou com eles negociar, de forma a torna-lo mais palatável a grande parte da população. Alias, essa sensível diferença da ditadura brasileira em relação às suas irmãs latino-americanas têm sido mal estudada pela historiografia. Não se trata obviamente de defender um governo ditatorial que rompeu diversas vezes com os direitos humanos. Apenas os mais ingênuos leriam assim a tentativa de compreender como o regime negociou com uma parte considerável da sociedade, muitos deles ferrenhos opositores, no sentido de ganhar certa legitimidade.

É preciso analisar os meandros de um regime complexo em busca de legitimidade na sociedade. Voltemos ao caso de Caetano Veloso para melhor explicitar o que quero dizer.

Caetano foi encarcerado em 27 de dezembro de 1968. Conduzido a interrogatórios não chegou ser torturado, mas sofreu violências nos dois meses que ficou preso num quartel em Marechal Deodoro, no Rio de Janeiro, sem contato com a família, que ignorava seu paradeiro. Solto dois meses depois, em plena quarta-feira de cinzas, ele teve seu cabelo raspado e foi obrigado a permanecer em prisão domiciliar na capital baiana até exilar-se de vez. Este primeiro momento, fruto do radicalismo do AI-5 foram, de fato, bastante duros. Durante seis meses, todos os dias ele e Gil reportavam a um oficial do exército de forma a ficar claro que não haviam abandonado a cidade de Salvador. Além disso o governo os proibiu de fazer show. Mas logo começaram as “brechas”. Aproveitando o tempo sem shows, ambos Gil e Caetano gravaram LPs que foram lançados em todo território nacional pela Philips após suas partidas. Antes da viagem, o regime aceitou o pedido que eles realizassem um show “de despedida” em Salvador de forma a garantir uma renda mínima a

ambos no exterior. Esse show, realizado nos dias 20 e 21 de julho de 1969, foi lançado anos mais tarde em disco sob o nome de *Barra 69*, também comercializado pela Philips.³⁴

Mesmo exilado em Londres, Caetano continuou mandando musicas para os que ficaram órfãos do movimento. Além de Gal, puderam cantar o baiano sua irmã Maria Bethânia (*A tua presença, Janelas abertas n. 2*), Elis Regina (*Não tenha medo*), Erasmo Carlos (*De noite na cama*) e Roberto Carlos (*Como dois e dois*). Da capital inglesa, Caetano escrevia com frequência para jornal de oposição *O Pasquim*, como vimos. Em nenhum momento consta que o regime tenha proibido tal investida. Em janeiro de 1971, mais uma brecha do regime: diante do pedido de Maria Bethânia, a ditadura autorizou a vinda de Caetano para a missa de quarenta anos de casamento de seus pais. A visita, no entanto, apesar de consultada e aceita com antecedência por autoridades foi traumática para o compositor. Recebido por militares no aeroporto, Caetano foi conduzido a uma dependência do regime e pressionado a compor um musica sobre a Transamazônica. Caetano conseguiu sobreviver a demanda pela composição durante seis horas de pressões e ofensas. Sem conseguir o adesismo do compositor, os membros do regime quiseram evitar sua mitificação. O baiano foi proibido de raspar o cabelo ou fazer a barba, para que não parecesse que tivesse sido tocado pelo regime. Foi obrigado a fazer uma aparição no programa *Som Livre Exportação*, da TV Globo, então capitaneado por Ivan Lins e Gonzaguinha. A ditadura quis demonstrar aos cidadãos uma aparente normalidade para com os tropicalistas. Frustrado com a condição de mito e com as pressões militaristas Caetano cantou “Adeus batucada” de Sinval Silva, antigo samba cantado por Carmem Miranda. Não agradou a platéia do *Som Livre Exportação* que esperava dele uma atitude mais “ultrajante”:

“A platéia do *Som Livre* era constituída de jovens cariocas que nada sabiam a respeito de minha prisão e tinham uma idéia pop-rock da contribuição que eu dera à modernização da MPB. Era bem um platéia sintonizada com essa sigla, tal como ela se afirmara naquele momento. Tinha se passado pouco mais de um ano da minha saída e eu me via frente com o pos-tropicalistmo. Os garotos nus da cintura para cima e as garotas de cabelos longos e lisos ovacionaram meu nome. Eles mostraram esperar de mim uma versão mais madura e sofisticada daquilo que estavam aprendendo a cultivar: uma fusão do pop inglês com o samba-jazz carioca. Entrei apenas com meu violão e cantei ‘Adeus, batucada’ (...) Nada podia ser mais fiel à historia tropicalista: um contraste gritante com o samba-jazz e com a *fusion*, uma referência a Carmem Miranda (e justamente com um samba em que a grande exilada da musica 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. Passou despercebido o fato de que era a primeira vez que eu me apresentava na TV brasileira tocando meu violão.”³⁵

³⁴ De fato este disco so foi lançado em 1972. Mas é importante lembrar que ainda se vivia o auge do regime, que so sofreu sua primeira estocada com a crise do petróleo de 1973.

³⁵ Veloso, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras. 1997, p. 455.

Desapontado, Caetano voltou para Londres. Horrorizado com o dia da chegada no Brasil, temeu nunca mais voltar ao país. No entanto, em junho de 1971 ele retornou ao Brasil para fazer um programa da TV Tupi junto com Gal e João Gilberto, dessa vez sem ameaças, como relatado algumas páginas atrás. Tais intercâmbios culturais de Caetano deixam claro que é preciso se repensar o exílio cultural durante a ditadura. No ano de 1971, Caetano visitou o Brasil duas vezes! Durante a segunda viagem, seu disco “de exílio” gravado na Inglaterra foi lançado no Brasil. Na capa a foto de Caetano de olheiras, cabeludo, barbado e com um ar depressivo, deixavam claro a tristeza do exilado. Como se a foto não fosse suficiente as letras eram extremamente depressivas. “Shoot me dead”, “A little more blue”, “London, London” eram um tristeza só. As regravações de “Marinheiro so” (em “If you hold a Stone”) e “Asa Branca” amplificavam a saudade do exilado.

Esse disco londrino colocou Caetano no rol da resistência, especialmente pela temática sombria e óbvio tristeza. É importante demarcar que toda a MPB cantou a tristeza durante este período. A solidão, a depressão, a dispersão, a desilusão e o sofrimento foram hegemônicos nas canções mais famosas nesse período.

Uma das formas da MPB se diferenciar do regime e se ver como *resistência* foi mudar o tom, ao menos no auge da repressão, durante o “milagre brasileiro de 1969-1973”. Assim, passou a ser inadequado para esses artistas o discurso positivo da realidade. Não pegava bem exaltar a alegria e a felicidade num país de torturas, seqüestros, guerrilhas, derrotas, assassinatos. E quem compunha contra este receituário era logo pichado pelas patrulhas. Foi o que aconteceu com Nelson Motta e Paulo Sérgio Valle quando eles compuseram *Um novo tempo* em 1971, canção que até hoje é vinculada pela TV Globo como mensagem de final de ano. O problema era que os críticos enxergaram na canção uma apologia aos slogans da ditadura, especialmente o “nunca fomos tão felizes” e “este é um país que vai pra frente”. Como lembra o historiador Paulo Cesar de Araújo, nos anos 1970, a Rede Globo encerrava sua programação diária com a canção: “Hoje é um novo dia/ De um novo tempo que começou/ Nesses novos dias/ As alegrias serão de todos, é só querer/ Todos nossos sonhos serão verdades/ O futuro já começou...”. Apesar do estrondoso sucesso, pressionado pelas críticas, Nelson Motta sentiu-se mal em saudar aquele “novo tempo”. A canção, independentemente das vontades dos compositores e intérpretes (o elenco da Globo), ajudou a propagar a idéia de que o Brasil vivia uma era de alegria, de felicidade e de progresso

irreversíveis.³⁶ “O nosso jingle se transformou na música mais tocada e cantada no fim de ano: em todas as festas, em todas as churrascarias, em todas as casas, em vez de *Jingle Bells* cantava-se *Um novo tempo* e eu não sabia se sentia orgulho ou vergonha”,³⁷ confessou Nelson Motta trinta anos depois.

Para não conviver com a culpa de ser o alegre bobo pró-regime, após o AI-5, até mesmo os artistas identificados com uma visão otimista da realidade mudaram sua trajetória, incorporando visões soturnas, metáforas obscuras e sentimentos depressivos em suas músicas. Os tropicalistas, que haviam adotado a alegria como temática preferencial antes daquele Ato Institucional, passaram a escrever letras profundamente tristes, como convinha àqueles que desejavam se identificar à *resistência*.

Não à toa, a memória do período é extremamente negativa: os artistas associados à MPB cantaram esta imagem. “Período de exceção”, “época do terror”, “anos de chumbo”, “ditadura das torturas”: todas essas expressões dão conta de uma realidade precisa, a das esquerdas que foram expulsas da vida política do país.

Segundo Paulo Henriques Britto a contracultura brasileira adotou um caráter diferente do seu original norte-americano:

“No caso do Brasil, a contracultura começou depois – é mais um fenômeno do início dos anos 1970, do período que podemos chamar de pós-tropicalista – e veio a exibir algumas características análogas às do original californiano: as posturas em relação à política, sexualidade e drogas, as roupas e cabelos, o misticismo oriental, e também a importância do *rock* como linguagem musical. Porém alguns dos melhores cancionistas que utilizaram a linguagem do *rock* nesses primeiros anos, vários deles egressos da Tropicália ou herdeiros diretos dos tropicalistas, exprimiram em suas criações uma visão da realidade muito diversa da ideologia contracultural norte-americana, a qual continha, como já vimos, uma proposta utópica. No caso brasileiro, o som das guitarras serviu de pano de fundo para letras que falavam de desespero, fracasso, solidão e loucura. Nada poderia ser mais distante do “verão do amor” de 1967 que a ressaca instalada no Brasil após a alegria esfuziante do movimento tropicalista”.³⁸

Assim, Paulo Britto relaciona vários artistas que forjaram músicas com letras soturnas, fazendo coro à construção de uma memória da *resistência*. Mais importante do que os compositores terem feito músicas com essas novas temáticas, o interessante é perceber que

³⁶ Paulo César Araújo, *Eu não sou cachorro, não: musica popular cafonã e ditadura militar*, Rio de Janeiro, Record, 2003, p. 266.

³⁷ Nelson Motta, *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2000, p. 235.

³⁸ Paulo Henriques Britto, “A temática noturna no rock pós-tropicalista”, in Paulo Sergio Duarte e Santuza Cambraia Naves, *Do samba canção à Tropicália*, Rio de Janeiro, Relume Dumarã, 2003, p. 192;

todas as canções relacionadas foram muito consumidas pelo público de classe média-alta que gradualmente começava a se identificar com uma memória da *resistência*.³⁹

Em 1969 Os Mutantes lançaram em LP a balada “Caminhante noturno” (Arnaldo Baptista/ Rita Lee): “No chão de asfalto/ Ecos, um sapato/ Pisa o silêncio caminhante noturno”. Em “Balada do louco” (Arnaldo Baptista/Rita Lee) a racionalidade desconecta-se da felicidade: “Mais louco é quem me diz/ que não é feliz/ eu sou feliz”. O vazio existencial é a tônica “Movimento dos barcos” (Jards Macalé/Capinan): “Estou cansado/ e você também/ vou sair sem abrir a porta/ e não voltar nunca mais/ desculpe a paz que eu lhe roubei”. A desilusão era a tônica do Clube da Esquina em *San Vicente* (Milton Nascimento/Fernando Brant): “Coração americano/ Acordei de um sonho estranho/ um gosto de vidro e corte/ Um sabor de chocolate/ No corpo e na cidade/ Um sabor de vida e morte”. Os integrantes do Clube continuaram com a mesma tônica em “Tudo que você queria ser” (Lô Borges/Marcio Borges): “Sem um segredo/ você tem medo/ só pensa agora em voltar (...) tudo que você devia ser/ Sem medo”. Em “Cais”: “Para quem quer se soltar/ Invento um cais/ Invento mais/ Que a solidão me dá”. Em “Para Lennon & McCartney”, Lô Borges e Fernando Brant dizem: “Porque vocês não sabem do lixo ocidental/ não precisam mais temer/ não precisam da solidão/ todo dia é dia de viver”. Segundo Henriques Britto, “o medo e a solidão, temas importantes do *rock* pós-tropicalista, são desnecessários no mundo dos Beatles; os jovens ingleses e americanos podem curtir a vida, enquanto a nós aqui, no lixo do Ocidente, só resta uma identificação vicária com eles: ‘mas agora sou cowboy/ sou ouro eu sou vocês’”. Diga-se de passagem que todo o LP conhecido como “Clube da esquina”, de 1972, é extremamente triste, com melodias ternas e tom melancólico das letras. Em “Vapor barato”⁴⁰ os autores Jards Macalé e Waly Salomão lamentam: “Ah, sim, eu estou tão cansado/ mas não pra dizer/ que eu estou indo embora/ talvez eu volte/ um dia eu volto quem sabe (...) eu não acredito mais em você/ vou tomar aquele velho navio”. Sergio Sampaio fazia coro em “Eu quero é botar meu bloco na rua”: “Eu por mim/ queria isso e aquilo/ Um quilo mais daquilo/ um grilo menos nisso/ é disso que eu preciso”. Toquinho e Vinícius de Moraes avisam em “Regra três”: “mas deixe lâmpada acesa/ se algum dia a tristeza quiser entrar/ e uma bebida por perto/ porque você pode estar certo/ que vai chorar”.⁴¹

³⁹ Esta parte do capítulo sobre a temática melancólica da MPB nos anos do milagre econômico devem muitíssimo às reflexões de Paulo Cesar de Araujo no capítulo “Canções sobre a tristeza brasileira”, do livro *Eu não sou cachorro, não: musica popular cafona e ditadura militar*, Rio de Janeiro, Record, 2003.

⁴⁰ Gal Costa a cantou no LP *Fa-tal : Gal a todo vapor* (1971)

⁴¹ “Movimento dos Barcos” (1972); “Eu quero é botar meu bloco na rua” (1972).

Em 1970 Chico Buarque tinha acabado de chegar do auto-exílio na Itália e lançou a melancólica *Gente Humilde* (com Garoto e Vinicius de Moraes): “Tem certos dias em que eu penso em minha gente/ e sinto assim todo o meu peito se apertar...”. Lançada em compacto no mesmo ano, “Apesar de você” estourou nas rádios um hino contra a ditadura que vê nos militares os criadores da sombra da infelicidade nacional: “Você, que inventou a tristeza/ ora, tenha fineza, de desinventar”. No ano seguinte Chico gravou o LP *Construção*, disco através do qual o compositor começou a ser mais facilmente identificado como um dos mitos da *resistência* musical ao regime ditatorial. São desse disco, além da faixa-título, várias canções que expressam a profunda depressão desse período. “Samba de Orly” (Toquinho/Vinicius de Moraes/Chico Buarque) tematiza a saída de um exilado: “Vai meu irmão/ pega esse avião/ você tem razão/ de correr assim desse frio”. As outras canções do LP incorporam a tristeza e monotonia, vide “Acalanto para Helena”: “dorme minha pequena/ não vale a pena despertar”; “Cotidiano”: “todo dia ela faz tudo sempre igual...”; “Desalento” (com Vinicius de Moraes): “sim, vai e diz/ diz assim/ que eu chorei/ que eu morri/ de arrependimento/ que o meu desalento/ já não tem mais fim”. Como veremos, foi a partir deste disco bastante melancólico que Chico Buarque começou a se tornar o principal ícone da *resistência* do meio musical, dando início a sua política de choques com a censura e com as redes de televisão, especialmente a TV Globo. Nos anos 1970, Chico quase não mais apareceu na televisão, vista por ele como um dos difusores dos interesses do regime, muito embora o compositor tivesse começado sua carreira nesse meio de comunicação de massa depois de 1964.

O cantor Tim Maia surgiu para o estrelato em 1970, ao interpretar canções tristes como “Azul da cor do mar”: “Ah! Se o mundo inteiro me pudesse ouvir/ Tenho muito pra contar/ Dizer que aprendi/ E na vida a gente tem que entender/ Que um nasce pra sofrer/ Enquanto o outro ri”. A jornalista de *O Globo* quis saber por que suas composições eram tão melancólicas e ele respondeu: “A gente é que é triste. A vida, a vivência, comadre... Quem vive sofre. Só é alegre quem não conhece as coisas. Mas eu já sofri muito, muito mesmo.”⁴²

Alguns expoentes dessa mesma MPB perceberam o tom sério e triste que a música popular trilhava e fizeram músicas questionando a postura melancólica. Tom Zé, em “Complexo de Épico” (1973), foi claro: “Todo compositor brasileiro é um complexado/ Por que ele tem esta mania danada/ Esta preocupação/ De falar tão sério/ De parecer tão sério/ De sorrir tão sério/ De chorar tão sério/ De brincar tão sério/ De parecer tão sério/ De amar tão sério/ De sorrir tão sério/ Ah, meu Deus do céu/ Vá ser sério assim... no inferno”. Os Novos

⁴² “Tim Maia: o pobre menino rico”, *O Globo* (28/11/1970), p. 4.

Baianos tentaram acabar com o mar de tristeza da MPB com o alegre disco *Acabou chorare* (1973), sem sucesso. Rita Lee também questionou essa atitude em “Arrombou a festa” (Rita Lee/ Paulo Coelho, 1976): “Ai, ai, meu Deus, o que foi que aconteceu/ Com a música popular brasileira?/ Todos falam sério, todos eles levam a sério/ Mas esse sério me parece brincadeira...”. Mas não teve jeito: a tristeza continuou sendo predominante nas composições da MPB na época do “milagre”.

Os tropicalistas também foram levados pela maré de desilusão após o AI-5. Em 1969, Caetano Veloso se preparava para partir para o exílio quando lançou um LP com várias canções maravilhosas, mas muito tristes. Em “Os argonautas” Caetano recria a melancolia de um fado português para dizer que: “o barco, meu coração não contenta/ tanta tormenta/ Alegria, meu coração não contenta/ o dia, o marco, meu coração/ o porto, não”. Em “Acrílico”: “Do amor morto motor da saudade/ Diluído da grandiciedade/ Idade da pedra ainda/ Canto quieto o que conheço/ Quero o que não mereço”. Em caminho para o exílio, as risadas de sua irmã “Irene” se juntavam à melancolia de partir: “Eu quero ir minha gente/ Eu não sou daqui/ eu não tenho nada/ Quero ver Irene rir/ Quero ver Irene dar sua risada”. Em 1972, Caetano musicou o poema “Triste Bahia”, de Gregório de Mattos, poeta baiano do século XVII: “Triste Bahia, ó quão dessemelhante/ estás e estou do nosso antigo estado/ pobre te vejo a tí/ tu a mim empenhado...”. Mas é no LP gravado em Londres, em 1971, que a melancolia de Veloso chegou ao auge, retratando um período que a MPB se afundou na ausência total de alegria. Canções como “A little more blue”, “If you hold a stone/Marinheiro só” e “Shoot me dead” expressam o desespero de uma geração que finalmente pôde se identificar com o Tropicalismo. Nas duas primeiras canções Caetano canta as agruras do exílio, da mesma forma que Gilberto Gil faz em *Back in Bahia* (de 1972). Em “O sonho acabou”, Gil também se afina ao discurso da tristeza e desilusão: “O sonho acabou/ Quem não dormiu no *sleeping bag* nem sequer sonhou (...) O sonho acabou desmanchando a pílula de vida (...) O sonho acabou/ Transformando o sangue do cordeiro em água/ Derretendo a minha mágoa/ Derrubando a minha cama/ O sonho acabou/ Foi pesado o sonho pra quem não sonhou”.

O Tropicalismo só foi incorporado pelos setores mais conservadores da MPB quando adotou a temática da tristeza. Se os tradicionalistas mudaram ao incorporar o Tropicalismo ao panteão da MPB, os tropicalistas também afinaram-se com o discurso da *resistência*. Estes só voltariam a afirmar a alegria na segunda metade dos anos 1970. E novamente voltaram a sofrer a pressão por estar “traindo” uma memória coletiva.

Gil e Caetano só desafinariam da memória da *resistência* no início da Abertura, a partir da segunda metade dos anos 1970.

Enquanto ainda estava em Londres Caetano seguia produzindo compactos para o Brasil. No segundo semestre um frevo de Caetano, *Chuva, suor e cerveja*, estourou nas rádios, preparando o clima para sua volta. De fato, embora estivesse exilado - afinal qualquer um forçado a se retirar do país é verdadeiramente um exilado - sua situação não era a mais complicada possível. Apesar do medo do cantor, dos refugos naturais de parte a parte e da violência intrínseca da ditadura, o regime quase sempre abriu margens para negociar com diversos setores e especialmente com artistas, embora nunca de forma igualitária. Frequentemente desprezada pela bibliografia, estas margens não podem, contudo, ser compreendidas apenas pela ótica do Estado monolítico e totalmente intransigente com os músicos.

Em entrevista com o Caetano Veloso em dezembro de 2008 levantei estas questões. Me incomodava o fato do baiano sempre enfatizar muito a importância de João Gilberto no seu retorno, dando um caráter mítico a sua volta a ponto de encobrir a negociação com o regime, contribuindo para a visão dos tropicalistas como *resistentes*, tal como eles foram vistos a partir de então. O curioso é que o próprio Caetano sempre fora muito crítico deste imaginário, desde muito cedo, e com toda razão. Minha crítica ia no sentido de construir uma história dos tropicalistas onde estes teriam sido também construtores dessa memória da *resistência* e não apenas críticos desse imaginário, como especialmente Caetano gosta de se ver. Para meu espanto Caetano pareceu incorporar as observações e justificou tanto o caráter mítico de seu discurso quanto os trâmites de conexão com o regime:

“Entrevistador: Esse caráter mítico da ligação telefônica de João Gilberto não coloca sombras na questão da negociação com a ditadura?

Caetano: Não tenha dúvida! Não tenha duvida, claro que coloca... Mas aí entramos num ponto nuclear que é minha relação com João Gilberto. Eu o tinha visto pela primeira vez na Bahia em 1965, num evento onde tinha outras pessoas e não houve um diálogo interpessoal... Ele não me conheceu nesse dia, eu já o conhecia. Ele conheceu, assim, um grupo de músicos baianos jovens... a gente chamou e ele topou. (...) A primeira vez que eu falei com ele e ele falou comigo foi através desse telefonema, entendeu? Foi uma coisa muito forte! Pra mim ele tinha uma capacidade quase demiúrgica. (...) Ele me ligar foi um acontecimento de uma força imensa! Eu tinha que ir. (...) Aí telefonei para Violeta Arraes, que morava em Paris e era uma espécie de embaixadora do Brasil no exílio. Ela tinha sido exilada desde 1964 junto com o irmão dela [o governador de Pernambuco Miguel Arraes], mas era casada com um francês e tinha filhos franceses. Ela tinha muito diálogo com todo mundo que ia do Brasil, se informava como as coisas políticas iam caminhando e falava muito com o pessoal do Cinema Novo. Luis Carlos Barreto falava muito com ela, ia a Paris, e eles tinham muita informação por dentro [do regime]. Eu lembro que quando eu estava na prisão, todos os outros presos recebiam visitas, menos eu. A Dedé [mulher de Caetano] conseguiu um jeito de pedir que ela pudesse me visitar através de Glauber [Rocha] que falou com Nelson Rodrigues! Porque Nelson era totalmente favorável à ditadura, embora o filho dele estivesse preso! Era incrível porque ele escrevia no

jornal apoiando e ia visitar o filho e chorava... sempre solidário com o filho! Era uma pessoa estranha o Nelson Rodrigues! Trágico e difícil, né!? Mas bacana, um sujeito genial, complexo... (...) Falamos com Violeta e ela foi ao aeroporto de Paris [onde Dedé e Caetano fizeram conexão] e ela falou: ‘É possível que não seja só magia de João, não! Eu tenho falado com Luis Carlos Barreto e parece que isso está se tornando cada vez mais possível’. Eu vim e de fato foi aquilo. (...) Mas aquilo eu soube na hora [na conexão] porque eu vim no escuro. Então tinha uma sombra mesmo... Eu nunca procurei, nunca escarafunchei... Teve coisas malucas, por exemplo, depois que eu já estava morando aqui no Brasil... Uma vez eu estava vendo televisão, já estava com Paulinha [Paula Lavigne, segundo mulher de Caetano], e vi Chico Anysio dando uma entrevista a tarde e ele dizendo: ‘eu tenho muita mágoa de Caetano Veloso porque eu fiz a vinda dele pro Brasil! Eu!!! Consegui porque tinha conhecimento de alguns militares que eram pessoas boas e eu consegui!’. O Chico Anysio nunca me disse isso! Vou dizer quando foi: era exatamente quando eu cantava *Debaixo dos caracóis dos seus cabelos* e dizia que o Roberto fazia a música pra mim. [Durante o show *Circuladô*, de 1992, Caetano esclarecia pela primeira vez para o grande público que Roberto Carlos havia feito esta música depois de um encontro em Londres⁴³]. Ele falava: ‘Caetano fica cantando músicas de Roberto e ninguém sabia o quê era aquilo. *Eu fiz ele voltar para o Brasil!*’. Evidentemente ele estava se confundindo, tava com ciúme! Ele é maluco de vaidade. Ele tava confundindo a ajuda que ele deu a Bethânia quando eu vim pra festa de casamento dos meus pais [primeira vinda de Caetano] com o que aconteceu depois. Pode ser que ele até saiba mais coisa do que eu até jamais vim a saber... Ele era amigo de Gil, a mulher dele era amiga da mulher de Gil, a Sandra. E eu ia lá e conversávamos horas e ele nunca me disse nada... e eu nunca fui escarafunchar como foi feito aquilo. Sei que não foi ele, o que ele estava falando era outra coisa... O cara que fez o negócio [a primeira vinda] era meu empresário e de Bethânia, Benil Santos... ele não agiu bem... Ele colocou aquele negócio da TV Globo pra ele levar uma grana, entendeu? Foi esquisito. [Caetano refere-se ao fato de, na primeira vinda ao Brasil, os militares o obrigarem a fazer uma aparição no programa *Som Livre*, da TV Globo. Como se não bastasse, coloca suspeitas no empresário de Bethânia na época, com quem continuou em contato ainda por muitos anos após este fato]. Foi tão esquisito que ele levou uma grana e eu fiquei preso seis horas! E ninguém chiou! Ninguém falou: ‘poxa, você ficou preso seis horas! Vou falar com Chico Anysio!’ Nada! Bethânia ficou apavorada, Glauber e Luiz Carlos Maciel foram pra casa dela e ficaram me esperando. Mas esse pessoal, Chico Anysio e o empresário de Bethânia não demonstraram nenhum estranhamento! Bethânia agoniada... e eu acho que ele até acalmava ela, entende? Tava combinado com os caras! Isso teve muito na ditadura! Favores, coronéis, dinheiro, corrupção... era super Brasil... Houve muito esse negócio. Então há uma sombra sim.

Pouco tempo depois de voltar, os problemas entre Caetano e as esquerdas tradicionais voltaram a se acirrar. Foi mais ou menos nessa época que Luiz Carlos Maciel saiu d’*O Pasquim* devido à desavenças, como lembrou o jornalista anos depois:

“Depois que Caetano retornou ao Brasil, depois também (e principalmente depois disso) que o Tarso de Castro saiu do *Pasquim*, Caetano começou a se estranhar com o pessoal do jornal – ou, mais propriamente, vice-versa. O Millôr, o Jaguar, o Ziraldo e o Henfil, que já eram dados a um certo patrulhamento ideológico, adotaram abertamente a postura repressiva e resolveram encher o saco dos chamados ‘artistas odara’, grupo no qual obviamente Caetano se destacava. Inventaram o termo ‘bahiunos’, provavelmente uma criação do Millôr, se não me engano, uma mistura de baianos e hunos, para comparar aos cabeludos bárbaros de algum tipo. Eu ainda colaborava com o jornal, mas me encontrava em processo de rompimento. A briga de Tarso tinha sido feia, com muitos xingamentos e promessas de porrada, de maneira que Tarso começou a fazer um novo jornal, *JA (Jornal de Amenidades)*, me chamou para trabalhar com ele e eu fui. Claro que o antagonista principal, o Millôr, não gostou nada e finalmente provocou meu afastamento definitivo ao dar ordens para que a tesouraria do *Pasquim* não me

⁴³ Segundo o historiador Paulo Cesar de Araújo, essa explicação serviu de aval para uma novo olhar sobre a música de Roberto Carlos, que até então era vista como mais uma de suas românticas canções. Alguns setores que repudiavam letras melosas de Roberto puderam se sintonizar com a resistência de suas letras, aval dado (novamente) via legado tropicalista. Paulo César de. *Op. cit.* 2003, p. 357-8.

pagasse nem mais um tostão. Não levei o caso à Justiça do Trabalho por pura preguiça, a importância que eu tinha para receber não era tanta assim. Declarei ao tesoureiro do jornal que (...) o *Pasquim* se transformara num ‘ladão de galinhas’ e fui embora em paz. Deixei pra lá. Foi, portanto, já de longe que assisti à campanha contra Caetano e os ‘bahianos’”.⁴⁴

Anos mais tarde, em 1977, Caetano lançou o disco *Bicho*, no qual voltou a tematizar a alegria e espontaneidade, especialmente na canção “Odara”: “Deixa eu dançar/ pro meu corpo ficar odara”. A crítica musical não gostou e a jornalista Ana Maria Bahiana indagou: “Dançar, nesses tempos sombrios?”.⁴⁵ Outro crítico chegou a dizer que Caetano Veloso “não tinha o direito de pôr uma roupa colorida e sair brincando por aí, dizendo que está tudo bem, isso é oba-oba inconseqüente”.⁴⁶ E quando Caetano disse que não entendia o que se passava politicamente no país viu-se cercado de críticas. A jornalista Margarida Autran disse que “o artista não poderia alienar-se da realidade que o cerca” e que por isso Caetano Veloso não teria o direito de não ler jornais.⁴⁷ No mesmo ano Gil lançou o LP *Refavela*, que foi muito mal avaliado. O crítico Tárík de Souza, numa reportagem intitulada “Rebobagem” chegou a dizer que Gil e Caetano eram “irmãos siameses em idéias e contradições” pois declaravam que nada sabiam sobre “sucessão, democratização e quaisquer assuntos da matéria”.⁴⁸

No conturbado ano de 1978, houve uma troca de acusações entre o cartunista Henfil e Caetano Veloso. Em entrevista ao *Diário de São Paulo*, o baiano rebateu as críticas que vinha sofrendo pelo disco *Muito*. Segundo Caetano, os cadernos de cultura dos principais jornais e revistas do país eram dominados por uma “esquerda medíocre, de baixo nível cultural e repressora”, que pretendia *policar* “essa força que é a música popular no Brasil”. Caetano citou nominalmente quatro desses críticos, Tárík de Souza, José Ramos Tinhorão, Maurício Kubrusly e Maria Helena Dutra, e completou dizendo que ao distribuir estrelinhas a discos e shows esses críticos estavam “fingindo que estão fazendo um trabalho da revolução operária e se acham no direito de esculhambar com a gente, porque se julgam numa causa nobre, quando não tem nobreza nenhuma nisso. São pessoas que obedecem a dois senhores: um é o dono da empresa, o outro é o chefe do partido”.⁴⁹

Henfil saiu em defesa dos jornalistas e criticou Caetano. O cartunista fazia do seu trabalho uma arma de combate ao sistema e cobrava dos outros artistas a mesma atitude.

⁴⁴ Maciel, L. C. *Op. cit.*, p. 241.

⁴⁵ “Caetano e seu novo LP, Bicho. ‘Dançar ajuda a pensar melhor’”, *O Globo* (10/4/1977), apud Araujo, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não*. Rio de Janeiro: Record. 2003, p. 271.

⁴⁶ “Caetano e seu novo LP, Bicho. ‘Dançar ajuda a pensar melhor’”, *O Globo* (10/4/1977), apud Idem, *ibidem*, 2003, p. 271.

⁴⁷ “É isso aí, bicho?”, *O Globo* (15/7/1977), apud Idem, *ibidem*, 2003, p. 272.

⁴⁸ “Rebobagem”, *Veja* (20/7/1977), apud Idem, *ibidem*, 2003, p. 272.

⁴⁹ Araújo, Paulo Cesar, *Op. cit.*, 2003, p. 273.

Ironizou Caetano criando uma nova expressão: *patrulha Odara*, um deboche a canção de mesmo nome, sucesso do compositor no ano anterior. Demarcava que também havia uma *patrulha* que cobrava a “desvinculação” entre arte e política. Era a volta da polêmica dos anos 1960. Na verdade, o baiano estava sendo mais fiel ao espírito contestador e polêmico da Tropicália do que a memória da *resistência*. Apesar de sempre martelar nesta tecla, sua imagem continua tão associada à imagem do exilado que Caetano às vezes parece sentir-se acuado com tal imagem, sentindo-se obrigado a reagir. Em entrevista a revista *Playboy* em agosto de 1979 deixou claro a insatisfação com os limites que a memória da resistência sempre lhe impôs:

« **Playboy** : A partir [da volta do exílio], [os militares] não voltaram a mexer com você ?

Caetano: Nunca mais. Os jornalistas do Pasquim é começaram a me encher o saco, eles só gostavam de mim enquanto eu estava preso e exilado.

Playboy : Você não admite na época atual, suas acusações poderiam ser perigosas para os jornalistas [acusados de comunistas]?

Caetano : Não, não acho. Está todo mundo vendendo esquerdismo, porra ! Eu vi, por exemplo, o show da Elis Regina, é tudo mentira! M-E-N-T-I-R-A ! Vendem esquerdismo em embalagem de bombom. Eu não tô nessa, bicho ! Ou eu sou bombom mesmo, ou dou logo uma porrada ! »

Se o Píer de Ipanema simbolizou uma época na qual as divergências estético-políticas estavam menos acirradas, esta paz não parece ter durado muito tempo. Mesmo breve, esta experiência marcou de forma profunda aquela geração. Com certeza esse é um dos motivos que explica o fato de a marca da *resistência* ter colado nos tropicalistas, muito embora os próprios tenham visto esta marca como limitadora em determinados momentos.

Diante de uma memória com tamanha força, mesmo os atores principais do movimento parecem perder seu poder questionador, que raramente os ouve para além da *resistência*. Outras vezes, parece que os próprios são levados pela onda da *resistência* sem maiores problemas. No entanto, a ambigüidade é, desde há muito tempo, uma característica da Tropicália e a ambivalência e paroxismos discursivos sempre foram por estes incorporados. Contudo, a memória coletiva parece não dar conta desta potência.