

the empty boat.

A EXPERIÊNCIA DA PRISÃO E DO EXÍLIO IMINENTE EM CAETANO VELOSO (1969)

THE EMPTY BOAT: The experience of prison and imminent exile in Caetano Veloso (1969)

Márcia Cristina Fráguas¹

Resumo: O artigo tem por objetivo analisar e interpretar alguns aspectos poético-musicais do disco *Caetano Veloso* (1969) escrito e gravado durante a prisão do compositor pela ditadura militar no final dos anos de 1960, a fim de compreender o modo como as canções expressam aspectos da experiência da prisão e do iminente exílio de seu autor.

Palavras-chave: canção popular brasileira; ditadura militar; Tropicália; prisão; exílio; Caetano Veloso.

Abstract: This article aims to analyze and interpret some musical and poetical aspects of the album *Caetano Veloso* (1969), written and recorded while the composer was arrested by the Brazilian military dictatorship in the late sixties, in order to understand in which ways the songs express aspects of the experience of imprisonment and upcoming exile of its author.

Keywords: Brazilian popular music; Brazilian military dictatorship; Tropicália; prison; exile; Caetano Veloso.

1 Bacharela em História pela USP, desenvolve a dissertação de mestrado: *It's a long way: poética do exílio na obra fonográfica de Caetano Veloso (1969-1972)* no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do DLCV, na FFLCH-USP, com orientação do professor Ivan Francisco Marques. E-mail: mcfraguas@usp.br

*Artigo recebido em 28/07/2019 e aprovado para publicação em 26/11/2019.

“narciso em férias”

Após o lançamento de *Tropicália ou Panis et Circenses* em agosto de 1968, os tropicalistas se engajaram em aparições caracterizadas pela ousadia visual e performática. Dois eventos marcaram o ápice dessas intervenções, que resultariam na prisão de Gilberto Gil e Caetano Veloso. O primeiro deles, a temporada de shows na Boate Sucata, que acabaria interditada judicialmente depois de Caetano Veloso ter sido acusado de desrespeitar o *Hino Nacional* em uma das apresentações. Além disso, o uso do estandarte *Seja Marginal, Seja Herói*, feito por Hélio Oiticica em homenagem a Manoel Moreira, conhecido no crime como Cara de Cavalo, incomodou as autoridades. Randal Juliano, apresentador do programa *Guerra é Guerra* na TV Record, reforçou as acusações sobre o uso do *Hino Nacional* no show. Sobre esses eventos, Caetano Veloso replicou de maneira provocativa:

Os militares devem lembrar-se de que o *Hino Nacional* não é um hino de guerra, nem uma canção militar, mas uma marcha civil, feita para civis, e que pode ser cantado em qualquer lugar (...) Nós estamos fazendo um show na Sucata e nesse show acontecem muitas coisas, mas uma coisa que não aconteceu foi o *Hino Nacional*. Não cantei o *Hino Nacional*. Aliás, a última vez que cantei o *Hino Nacional* foi na Passeata dos Cem Mil. Prefiro músicas líricas a hinos patrióticos. (CALADO, 1997, p. 232)

Três dias depois, em entrevista à coluna de Nelson Motta, o compositor acrescentaria:

O importante é que não abri concessões à repressão e assim vou continuar agindo, sem pensar onde possa parar, ou em minha carreira. E é exatamente por isso que somos tão perseguidos, porque somos incômodos de verdade. Não nos limitamos ao blá-blá-blá. Somos a própria revolução encarnada. (CALADO, 1997, p. 233)

Durante essa temporada de shows, Guilherme Araújo, o então empresário de Gil e Caetano, conseguiu fechar contrato para um programa na TV Tupi. Assim, às 21 horas de 28 de outubro de 1968, foi ao ar a primeira edição de

“Divino, maravilhoso”, no qual os tropicalistas apresentavam suas canções de maneira cenicamente ousada, em verdadeiros *happenings* televisivos.

O segundo evento de confrontação, que culminaria na prisão de Gilberto Gil e Caetano Veloso, ocorreu na edição do programa de 23 de dezembro, às vésperas do Natal de 1968, quando Caetano Veloso cantou “Boas Festas”, de Assis Valente, apontando um revólver para a própria cabeça, inspirado no filme de Glauber Rocha, *Terra em Transe*, lançado no ano anterior. Mesmo com as tentativas de suavizar a imagem na edição, a cena era forte e o AI-5 havia sido decretado pelos militares na semana anterior, em 13 de dezembro².

Esses acontecimentos foram suficientes para que, em 27 de dezembro de 1968, Caetano Veloso e Gilberto Gil fossem levados de São Paulo ao Rio de Janeiro para a sede do DOPS – Departamento de Ordem Política e Social, órgão da Polícia Federal, a fim de prestarem esclarecimentos sobre sua atuação como artistas, além de suas possíveis conexões políticas (DRUMMOND, NOLASCO, 2017, p.189). Dali, seriam transferidos para a sede da Polícia do Exército e, posteriormente, para uma vila militar em Deodoro. Após 54 dias de detenção no quartel, os músicos baianos foram confinados em Salvador, numa prisão domiciliar que durou quatro meses. Nesse período, começam as tratativas de exílio e a negociação para que pudessem realizar um show, que foi registrado no disco *Barra 69*, com vistas a reunir os recursos financeiros para a vida no exílio. Ainda em maio daquele ano, quando não havia perspectiva de mudança na situação de detidos, “André Midani e Manoel Barenbein, presidente e produtor da Philips, concluíram que a única maneira de ajudá-los seria produzindo novos discos” (CALADO, 1997, p. 256) que seriam, respectivamente, *Caetano Veloso* (1969) e *Gilberto Gil* (1969)³.

2 Carlos Calado comenta sobre o episódio em *Tropicália: a história de uma revolução musical* (1997, p.251): “Por causa de provocações desse tipo, não era à toa que, logo nas primeiras semanas, já se comentava que o *Divino, maravilhoso* tinha seus dias contados. Além do ibope não ser dos maiores, o auditório da TV Tupi era frequentado por policiais à paisana, o que aumentava ainda mais o mal-estar entre os tropicalistas. Principalmente após a decretação do AI-5, o medo aumentou muito entre o elenco e a produção do programa. De algum modo, todos tinham consciência de que, a qualquer momento, poderiam ter problemas com a polícia (Jô Soares chegou a avisar Caetano e Gil que seus nomes faziam parte de uma lista de artistas visados), ou mesmo sofrer um atentado”

3 Sobre isso, a propósito da composição de “Aquele Abraço”, Gilberto Gil comenta que algumas das canções desse período foram compostas durante a negociação do exílio com os militares. (SEVERIANO, MELLO, 1998, p. 140)

Gravada ainda no Brasil, a obra que seria conhecida como “o álbum branco do Caetano”⁴, em referência ao disco dos Beatles lançado no ano anterior, ambos com suas capas brancas - teve seu processo de composição marcado pela experiência da prisão de seu autor. Júlio César Lobo, em seu artigo “*Novas canções do exílio: história, poesia e memória do desterro na obra de Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1969-1972*” (2013), aponta a presença de metáforas náuticas em algumas faixas do disco de 1969 como índice do exílio iminente. Seriam elas, as inéditas “The Empty Boat” e “Os Argonautas”, acrescidas da gravação de “Marinheiro Só”, samba de roda tradicional do Recôncavo Baiano. Além dessas canções, as músicas que abrem e fecham o disco, “Irene” e “Alfômega”, respectivamente, ambas com a presença marcante de Gilberto Gil, também trazem referências às experiências que os dois músicos estavam enfrentando juntos e que culminaria no show de despedida *Barra 69*, transformado posteriormente em disco pirata.

particularidades do processo de composição do disco

Em prisão domiciliar, Gilberto Gil e Caetano Veloso ficaram confinados numa pequena casa no modesto bairro da Pituba, em Salvador, proibidos de fazer apresentações públicas, conceder entrevistas e exercer seu ofício como músicos. É nesse contexto que foram realizadas as gravações dos discos *Caetano Veloso* (1969) e *Gilberto Gil* (1969). Durante esse período, os músicos baianos deviam se apresentar diariamente ao coronel Luiz Arthur, chefe da Polícia Federal em Salvador, pois não podiam sair da cidade. Havia ordem de prisão para os dois em todo território nacional. Gil, no entanto, desenvolve uma relação amistosa com o militar e consegue convencê-lo de que ele e Caetano precisavam trabalhar para conseguir recursos para o exílio (DRUMMOND, NOLASCO, 2017, p.199). O coronel, então, autoriza a realização de um show de despedida para custear a viagem rumo à Europa.

Para as gravações, André Midani, diretor da gravadora Philips, envia a Salvador o diretor de produção Manoel Barenbein, Rogério Duprat, diretor musical, maestro e arranjador dos principais discos tropicalistas, além dos técnicos de som Ary Carvalhaes e João dos Santos (CALADO, 1997, p. 256).

⁴ Embora a divulgação das imagens fosse proibida, daí a capa em branco, não havia proibição de radiodifusão das canções de Gil e Caetano.

Acompanhados de músicos, utilizam os estúdios J.S. em Salvador para a registrar as bases instrumentais. De volta ao Rio de Janeiro, constatam que a precariedade do estúdio havia comprometido a qualidade sonora das gravações. Diante disso, Duprat toma a inusitada decisão de realizar o disco no processo inverso do que se costuma fazer: Caetano Veloso gravaria somente os vocais em Salvador, acompanhado de violão e tendo um metrônomo como guia, e Duprat acrescentaria depois os instrumentos musicais e arranjos.

Gravado em junho de 1969, o disco contou ainda com a participação de Gilberto Gil nos vocais e violão e com Lanny Gordin nas guitarras. Considerado por Rogério Duprat “o maior guitarrista do Brasil” e pelo crítico Nelson Motta como “a perfeita síntese de Jimi Hendrix e João Gilberto” (MARSIGLIA, 2000: 42), Lanny, como era conhecido, figuraria nos principais discos tropicalistas de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa neste período, ajudando a formatar uma das principais características do “álbum branco do Caetano”, que José Miguel Wisnik (2004, p. 217), a propósito da estética tropicalista, chamou de “carnavalização paródica dos gêneros musicais, que se traduz numa densa trama de citações e deslocamento de registros sonoros e poéticos, [que] põe em cena ao mesmo tempo o samba de roda, o cantador nordestino, o bolero urbano, os Beatles e Jimi Hendrix”.

as canções de “caetano veloso” (1969)

Matizado por um tom melancólico, mesmo nas canções aparentemente mais animadas, *Caetano Veloso* (1969) tem lados bastante distintos e, no entanto, complementares. A atmosfera de tristeza e contenção fica evidente na interpretação e na voz de Caetano Veloso, que se apresenta fragilizada e com a respiração curta na emissão das notas.

O lado A é composto pelas canções “Irene”, “The Empty Boat”, “Marinheiro Só”, “Lost in the Paradise”, “Atrás do Trio Elétrico”, e “Os Argonautas”. Esse conjunto de canções, em sua maioria, tematiza de modo indireto a experiência da prisão e do iminente exílio, através das letras em português e, pela primeira vez na obra do cantor, em inglês. Além disso, contribuem para essa temática os arranjos, melodias e também o encadeamento das faixas, que dialogam entre si. Ressalta-se ainda o fato de que, neste lado, estão as três únicas canções inéditas compostas por Caetano Veloso para este disco, a saber, “Irene”, “The Empty Boat” e “Os Argonautas”.

“Lost in the Paradise” e “Atrás do Trio Elétrico” haviam sido divulgadas mais cedo no mesmo ano, a primeira no lançamento solo de Gal Costa e a segunda como compacto em dezembro de 1968, obtendo enorme êxito comercial durante o Carnaval de 1969. Como o compositor estava preso, desconheceu o sucesso alcançado por seu frevo no carnaval da Bahia. Ironicamente, Caetano Veloso sairia do cárcere militar na Quarta-feira de Cinzas, rumo à prisão domiciliar em Salvador. Articulada às canções que compõem o lado A do disco, esta homenagem ao tradicional Trio Elétrico de Dodó e Osmar tomaria novo sentido ao afirmar a vida nos versos “Atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu/ quem já botou para rachar/ aprendeu que é do outro lado/do lado de lá do lado/que é lado lado de lá”.

No lado B estão “Carolina” (Chico Buarque), “Cambalache” (E.S. Discépolo), “Não Identificado” (gravada anteriormente por Gal Costa no mesmo ano em seu disco de estreia), “Chuvas de Verão” (Fernando Lobo), “Acrilórico” (poema musical concretista composto em parceria com Rogério Duprat), “Alfômega” (Gilberto Gil). Ainda que o tom melancólico seja predominante, o lado B traz procedimentos usuais da estética tropicalista e já utilizados anteriormente no disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968) e nos discos *Caetano Veloso* (1967), *Gilberto Gil* (1968), bem como no primeiro disco solo de Gal Costa, lançado em 1969. Estão presentes na obra o pastiche (no caso, da Jovem Guarda, em “Não Identificado”), o flerte com o *kitsch* em tom indignado (“Cambalache”), a reinterpretação irônica de canções de outros compositores (“Carolina”), a incorporação de arranjos instrumentais que tecem comentários a partir da justaposição de elementos aparentemente conflitantes e que tensionam aspectos modernos e arcaicos na estrutura musical das canções. Ao longo do disco, há a presença de diversos ritmos populares nordestinos, como o baião (“Irene”) e o samba de roda (“Marinheiro Só”), arranjados com guitarra elétrica e estética de rock. Como na maior parte da obra de Veloso, há também o diálogo com a Bossa Nova em “Chuvas de Verão”, cuja letra, tratando em tom confessional de um rompimento amoroso, parece se referir, de modo cifrado, ao contexto de melancolia e isolamento tematizados no conjunto de canções que compõem o disco. Em versos como “ressentimentos passam como vento”, “trazer uma aflição dentro do peito”, “agora eu tenho calma / não te desejo mais”, ressaltam um movimento pendular que perpassa todo o disco, entre tristeza e afirmação de vida, entre a voz contida de Caetano Veloso e a guitarra estridente, quase desesperada, de Lanny Gordin.

um barco vazio atravessa o mar: o quadríptico do lado a

O Lado A apresenta um conjunto de quatro canções que dialogam entre si e formam uma unidade temática, funcionando como um quadríptico⁵. “Irene”, canção que abre o disco, dialoga com “Marinheiro Só”, enquanto “The Empty Boat” tem por outra face “Os Argonautas”.

Única canção composta na prisão, “Irene” se refere à irmã caçula de Caetano Veloso como imagem de alento, um lugar para o qual o eu-lírico pode retornar seguro de sua situação de alheamento compulsório. Sobre a prisão e o processo de composição da música, Veloso escreveu:

Irene tinha catorze anos então e estava se tornando tão bonita que eu por vezes mencionava Ava Gardner para comentar a sua beleza. Mais adorável ainda do que sua beleza era sua alegria, sempre muito carnal e terrena, a toda hora explodindo em gargalhadas sinceras e espontâneas. Mesmo sem violão, inventei uma cantiga, evocando-a, que passei a repetir como regra: “Eu quero ir minha gente/ Eu não sou daqui/ Eu não tenho nada/ Quero ver Irene dar sua risada/ Irene ri, Irene ri, Irene”. Foi a única canção que compus na cadeia. (VELOSO, 1997, p. 395)

Em *Verdade Tropical* o compositor relata que não tinha intenção de gravá-la, mas mudou de ideia depois que Gilberto Gil elogiou a beleza da composição. Não por acaso, Gil, que fora preso com o parceiro, abre o disco de 1969 cantando e tocando violão em “Irene” e o encerra com sua composição “Alfômega”, gravada por Veloso. É a voz de Gil que pode ser ouvida na abertura do disco, contando “1, 2, 3” e depois interrompendo a canção para dizer que se esqueceu de cantar e entrou na hora errada. Rogério Duprat mantém o aparente erro, valorizando-o no arranjo, o que dá um tom de frescor ao baião composto num arpejo descendente de Fá, Ré bemol, Si bemol e novamente Fá, uma oitava abaixo da primeira nota. O baião, ritmo nascido nas zonas rurais do Nordeste como forma dos violeiros tocarem lundu, se notabilizou como música de dança e, posteriormente, como gênero urbano a partir dos anos de 1940, graças à estilização feita por

⁵ Termo arquitetônico que se refere a um conjunto de quatro imagens independentes que, quando reunidas, formam uma unidade temática.

Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga (TINHORÃO, 2013, p. 251), este último, aliás, era o herói musical de Gilberto Gil, que nesta faixa toca o arpejo no violão. A canção tem acompanhamento de percussão e dois elementos do arranjo se justapõem: os sopros de Rogério Duprat, em especial a flauta, que comenta com certa doçura sertaneja a letra, além de emular o riso de Irene após o verso “quero ver Irene dar sua risada”; e a guitarra distorcida de Lanny Gordin, que imprime uma face de canção *pop* contemporânea.

A letra e a estrutura de “Irene” dialogam com a versão de Veloso para “Marinheiro Só”, terceira faixa do lado A. Tradicional da região do Recôncavo, o samba de roda tem por característica o acompanhamento rítmico de prato e palmas, além do canto e contracanto realizados por um coro que responde a cada verso com o título da canção. Na abertura desta versão, é a guitarra distorcida de Lanny Gordin que faz a vez de coro. Em seguida, o coro de vozes e o prato tomam o primeiro plano, para no final, serem suplantados por contrabaixo, guitarra e bateria, tornando-se um *rock*. “Irene” ecoa o deslocamento de “Marinheiro Só”: “Eu quero ir minha gente/ Eu não sou daqui/ Eu não tenho nada”. Por sua vez, “Marinheiro Só” tem como verso de abertura o segundo verso de “Irene” e seu “Eu não tenho nada” é substituído por “Eu não tenho amor” (LOBO, 2013, p. 4): “Eu não sou daqui/ Eu não tenho amor/ Eu sou da Bahia/ De São Salvador”. O sorriso da irmã aparece como o “destino” para onde o eu lírico anseia retornar, por reconhecê-lo como lugar de pertencimento. Apesar da tristeza na voz do intérprete, as duas canções são apresentadas com roupagens de *pop-rock* dançante, sobre formas musicais tradicionais nordestinas. As duas outras canções inéditas, “The Empty Boat” e “Os Argonautas” se mostram mais melancólicas.

“The Empty Boat”, segunda faixa do lado A, é a mais pungente do álbum, com voz, percussão e violão em primeiro plano, que produzem uma atmosfera de silêncio e gravidade em oposição aos arranjos de cordas, sopros e guitarra, que por sua vez, imprimem estridência e dramaticidade à composição. Os dois acordes que a estruturam, Sol menor e Dó maior com o baixo em Sol, conferem um efeito de ondulação à canção, feito um barco à deriva, intensificado pela marcação rítmica da percussão, que emula o som do baque de um barco em seu ancoradouro. O tom menor tem a característica de produzir, na percepção ocidental, uma atmosfera de melancolia e sobriedade, expressados aqui, no início da canção, pela marcação solitária dos dois acordes ao violão. Um a um, os elementos do arranjo são inseridos: os oboés

se contrapõem à interpretação austera de Veloso, cantando na oitava mais grave do tom da música durante a primeira vez em que todos os versos da canção são entoados. Na terceira estrofe, o arranjo de cordas e o contrabaixo adensam a introspecção da melodia. Na segunda vez em que Veloso retoma os versos desde o início, a guitarra elétrica distorcida e o canto, agora uma oitava acima, transmitem dramaticidade crescente à interpretação. Vindo logo em seguida à alegria de Irene, o clima sombrio de “The Empty Boat” e sua letra em inglês produzem um contraste bastante evidente na audição do disco. Nesse sentido, alguns elementos líricos se destacam em “The Empty Boat”. A partir de uma analogia entre as partes da embarcação e do próprio corpo do eu-lírico (LOBO, 2013, p. 5), se formam imagens de esvaziamento: *From the stern to the bow/ Oh, my boat is empty/ Yes, my heart is empty / From the hole to the how*. Assim, da popa à proa, o barco está vazio, como o coração do eu-lírico, diante das circunstâncias em que se encontra. Na segunda estrofe, ainda com o barco vazio, começa a surgir um movimento, a partir do leme, embora a mão que o conduza também se apresente vazia: *From the rudder to the sail/ Oh, my boat is empty / Yes, my hand is empty / from the wrist to the nail*. Este último verso, do pulso até à unha, é o espaço delineado pela palma da mão, comumente associada ao destino. Um barco vazio, com a mão vazia, conduzido à revelia do próprio destino. A terceira estrofe apresenta o barco em plena viagem: *From the ocean to the bay/ oh, the sand is clean/ my mind is clean/ From the night to the day*. Do oceano até a baía (Bahia?), a areia é clara, mas tudo indica que a mente está mais esvaziada do que propriamente limpa, do dia para noite, seguindo para o verso que, de maneira mais explícita, parece estar associado à situação de confinamento e deriva: *From the stern to the bow / Oh, my boat is empty / Yes, my head is empty / From the nape to the brow*. A cabeça, assim como o barco, de popa à proa, navega vazia, da nuca até a sobrancelha. Este verso possivelmente foi inspirado num dos episódios mais tensos descritos por Veloso em *Verdade Tropical*, quando ele teve a cabeleira raspada na prisão⁶.

Finalmente, do leste a oeste, o fluxo do riacho é longo⁷, mas o sonho que motiva o percurso está errado, do nascimento à morte: *From the east to*

6 O episódio é recontado em outra canção, “In the Hot Sun of a Christmas Day”, do disco de 1971, gravado em pleno exílio londrino. Caetano pensou que seria fuzilado, ao ser levado ao pátio da prisão tendo um fuzil contra as costas, mas apenas lhe cortaram os cabelos.

7 Tema retomado em “It’s a Long Way” do álbum *Transa* (1972), também gravado durante o exílio, em que Caetano Veloso cita “The Long and Winding Road”, dos Beatles, como mote para uma meditação sobre o longo deslocamento do eu-lírico até ali. Em “The Empty Boat”, as metáforas da

the west/ Oh, the stream is long/ Yes, my dream is wrong / From the birth to the death. O mais amargo verso desta canção é entoado quase aos gritos, respondido pelo solo de guitarra, igualmente agônico, que se estende *ad infinitum*, até que a música desaparece em *fade out*.

“Os Argonautas”, fado composto por Caetano Veloso que fecha o lado A, tem as estrofes construídas em torno do acorde de Dó menor, denotando um tom mais melancólico à canção. O refrão, por sua vez, se estrutura em Dó Maior, causando uma abertura melódica solar sobre o verso de Fernando Pessoa, “Navegar é preciso / Viver não é preciso”. Este verso confere à canção um aspecto mais de coragem do que resignação, ainda que não se aviste o porto de chegada. O diálogo com “The Empty Boat” inicia-se com a comparação entre a nau e o coração, trazendo novamente a presença da oscilação, desta vez, expressada nos pares de sentimentos opostos, acompanhados pela palavra não que faz a marcação dos versos: “O **barco** / meu **coração** não aguenta / Tanta *tormenta* / *Alegria* / meu coração não contenta / o dia / o marco / meu coração / o porto / não. ”

“Navegar é preciso, viver não é preciso”, a exortação de coragem proferida por Pompeu a seus marinheiros, segundo Plutarco, e que se torna “Palavras do Pórtico” em Fernando Pessoa, tem seu sentido misturado no fado de Caetano Veloso. Navegar se confunde com viver, quando ambos não têm destino certo, nem exatidão e, no entanto, é necessário partir. Desse modo, o barco solto é também como um sorriso perdido, quando mesmo o dia que amanhece é um horizonte incerto que se confunde com o nada. Há novamente a oscilação, aqui relacionadas as diferentes luminosidades das horas do dia: “O barco / *noite* no céu tão bonito / sorriso solto perdido / *horizonte* / *madrugada* / O porto / *nada*”. Na última estrofe, o barco se torna meio de transporte moderno, carro, trem, que opõe sua agilidade ao porto incerto, transfigurado em imagens de silêncio e morte: “O barco / o automóvel brilhante / o trilho solto / o barulho / do meu dente em sua veia / o sangue / o charco / barulho lento / o porto / *silêncio*”. A presença insidiosa da morte irrompe em imagens de esvaziamento, sobretudo, nas palavras escolhidas para o fecho de cada uma das estrofes: *não, nada, silêncio*.

Flora Süssekind (2007, p. 54) comenta sobre o modo como a experiência cultural antropofágica da geração de artistas dos anos 1960 - que depois acabou por vivenciar a prisão, a tortura e o exílio impostos pela ditadura estrada ou caminhos a serem percorridos são todas náuticas.

militar - se transfigura na revisitação de formas diversas de vampirização que sublinhariam, ao mesmo tempo, a dissolução de uma dimensão coletiva, bem como a devoração pela nova ordem política. Os últimos versos de “Os Argonautas” trazem o vampiro algoz que conduz a um porto-silêncio, que pode ser entendido como a própria morte. Essa é a razão pela qual navegar se tornara algo imperativo. No entanto, a música termina em suspenso, no acorde da guitarra portuguesa em Ré com sétima deixando no ar a pergunta: “Viver?”. Esta finalização não se dá pelo acorde completo, mas pelo trítono⁸ do acorde de Ré com sétima, as notas Dó e Fá sustenido. O brilho da guitarra portuguesa ressalta a estridência da pergunta que soa em aberto, ao mesmo tempo em que fecha o lado A do disco.

No verso da capa de seu *long-playing*, Caetano Veloso dedica o disco ao pai, José Veloso, a Hercília, e ao amigo Roberto Pinho. Este e Guilherme Araújo, empresário de Gil e Caetano, esperavam pelos músicos em Portugal, que seria a primeira parada da viagem do exílio. Pinho também foi o responsável por fazer Caetano se interessar por Fernando Pessoa, como o compositor relata longamente em *Verdade Tropical*. Roberto Pinho, segundo Veloso, fora quem o avisara do perigo de ser preso, no final de 1968, graças a um amigo que teria entrado em transe e profetizado a prisão (VELOSO, 1997, p.341). Ao que parece, no contexto de gravação de “Os Argonautas”, já havia no horizonte a possibilidade de Caetano Veloso e Gilberto Gil passarem por Portugal. Os músicos ainda passariam brevemente por Paris, até se decidirem por Londres como seu destino final no exílio.

Ainda sobre o disco, há duas questões formais na abertura do lado B que são dignas de nota. O lado B abre com “Carolina,” composição de Chico Buarque que fora a terceira colocada no II Festival Internacional da Canção, em 1967, e já havia sido citada em “Baby”, gravada no disco manifesto *Tropicália ou Panis et circenses* (1968). A versão foi considerada irônica pela crítica da época, do arpejo inicial à voz deprimida do cantor, entoando os versos: “Carolina, nos seus olhos fundos / guarda tanta dor / a dor de todo esse mundo / eu já lhe expliquei que não vai dar / seu pranto não vai nada ajudar”. Veloso revelou que teve a ideia de gravar a música inspirado em sua vivência no bairro da Pituba. Para ele, Carolina se tornaria a “antimusa” (CALADO, 1997: 260)

⁸ “O trítono (ou quarta aumentada, intervalo de três tons que temos, por exemplo, entre o fá e o si ou o dó e o fá sustenido) é baseado numa relação numérica de 32/45. Divide a oitava ao meio, e é igual à sua própria inversão: projeta com isso uma forte instabilidade. Foi evitado na música medieval como o próprio *diabolos in musica*” (WISNIK, 2014: 64)

daquele momento, pois a canção havia sido gravada por Agnaldo Rayol em 1968, no disco *As minhas preferidas – na voz de Agnaldo Rayol – presidente Costa e Silva*. Para Caetano Veloso, sua versão

fazia da própria canção uma personagem que, passando pelas dependências oficiais da presidência militarizada da República (afinal, a canção tinha sido gravada por Agnaldo Rayol como uma das “favoritas do presidente” Costa e Silva), veio cair num programa de calouros mirins da televisão baiana no meu período de confinamento em Salvador, depois da cadeia, tornando-se assim a representante da depressão nacional – e da minha depressão pessoal – pós AI-5. (VELOSO, 2005, p. 49)

De fato, isso aparece na interpretação fragilizada dos versos “lá fora, amor / uma rosa morreu / uma festa acabou / nosso barco partiu / eu bem que mostrei a ela/ o tempo passou na janela e só Carolina não viu”, como um fecho perfeito para os acontecimentos recém-vividos pelo compositor, além do tom de balanço para sua geração, ao final da década de 1960. Assim como na canção “Os Argonautas”, “Carolina” também termina em suspensão com um acorde de sétima, no caso Dó, o que dá à canção um caráter de não resolução. O acorde se prolonga até se tornar a primeira nota da faixa seguinte, o tango “Cambalache”, que, ao modo das duas canções anteriores, também termina sem solução, num acorde de Dó com sétima. As três canções, com seus finais em suspenso, encontram seu destino na faixa seguinte, “Não identificado, ” produzindo um efeito poético-musical que reforça as ideias desenvolvidas tanto em “The Empty Boat” como em “Os Argonautas” – o barco que navega com norte desconhecido, em suspensão, rumo ao ruído branco na introdução de “Não identificado”.

“tanto faz no sul como no norte”

“Alfômega”, de Gilberto Gil, confere um tom de festa ao fechamento do disco. A mesma temática e vibração semelhante atravessarão *Barra 69* (1972), o disco de nome ambíguo que registrou o show de despedida da dupla rumo ao exílio. A letra da canção reforça o sentido já traçado pelas canções anteriores, de barco à deriva: “o analfomegabatismo / Somatopsicopneumático/ que

também significa / que eu não sei de nada sobre a morte / que também significa/ tanto faz no sul como no norte / justamente que também significa / Deus / é quem decide minha sorte”.

Os versos repetidos de maneira sincopada, marcando os tempos fortes da música, sobre um arranjo de cordas e sopros que abrem dissonâncias sobre a base de violão com ritmo de funk, enquanto Gilberto Gil ri debochado ou cantarola notas em escala descendente, produzem um efeito vertiginoso na canção. O arranjo se prolonga até o final da música, enquanto os versos entoados repetidamente causam a impressão de circularidade e não resolução. A canção termina com a acentuação das palavras no final dos versos: “Deus / morte / sorte”, à medida que o arranjo vai diminuindo o volume até que o disco termina ao som de “shhhh”, com Caetano pedindo silêncio. A ideia de circularidade é reforçada pelo título da canção, a contração de alfa e ômega, o início e o fim do disco com a presença de Gilberto Gil, o companheiro de música e exílio. A circularidade dos versos, a marcação das palavras “Deus / morte / sorte”, numa espécie de equivalência, remetem a canção para outra imagem de representação do destino, a roda da fortuna, arcano maior do tarot que versa exatamente sobre a impermanência e a inexatidão dos rumos do destino, ou ainda, o ouroboros, a figura mitológica do deus serpente que engole a própria cauda, formando uma figura circular, na qual início e fim se confundem.

“Tanto faz no sul como no norte” é justamente o verso que vem impresso numa tira de papel no interior da capa dupla do disco *Barra 69* (1972), tornando-se uma espécie de mote da viagem para qual embarcariam, sem destino certo. O registro do show foi feito pelo músico Perinho Albuquerque com um gravador Akai e, naquele momento, ninguém imaginava em transformar a gravação em disco (DRUMMOND, NOLASCO, 2017, p. 204). O álbum abre com “Cinema Olympia”, canção inédita de Veloso, apresentada em versão *rock* pelos Leif’s, a banda que acompanhou Gil e Caetano neste show e que contava com o jovem Pepeu Gomes na guitarra. Apesar da voz ainda demonstrando fragilidade, os versos apresentam imagens de superação da fase de prisão domiciliar, inclusive mencionando os meses em que isso aconteceu: “Não quero mais essas tardes mornais, normais / não quero mais vídeo tapes / mormaço / março / abril / eu quero pulgas mil na geral / eu quero a geral / eu quero ouvir gargalhada geral / quero um lugar para mim, pra você / na matiné do cinema Olympia, do cinema Olympia”.

A menção à “geral” tem relação direta com a canção que fecha o disco, “Hino do Esporte Clube Bahia”, que aparece aglutinada a “Alegria, Alegria” e “Aquele Abraço”. Durante o período de prisão domiciliar, embora sem grande interesse por futebol, Veloso frequentou o estádio da Fonte Nova em Salvador para ver o Bahia jogar. Diz ele:

Eu ia também ao estádio da Fonte Nova para ver futebol (...) encontrava grande alegria nas tardes ensolaradas e festivas das grandes partidas. Foi o único período da minha vida em que o futebol teve presença considerável (...) a jornalista Marisa Alvarez Lima – que tinha me apresentado a Hélio Oiticica – veio a Salvador e fez uma reportagem em que eu aparecia fotografado por teleobjetiva e em cujo texto apenas se dizia misteriosamente que eu estava em Salvador e parecia triste (VELOSO, 1997, p. 416, 417).

O fato é que os versos do hino do clube adquirem outro significado nesse contexto: “Somos a turma tricolor / somos a voz do campeão / somos do povo o clamor / ninguém nos vence em vibração (...) ouve essa voz que é teu alento / Bahia, Bahia, Bahia / é assim que se resume a sua história”. O verso “ninguém nos vence em vibração” foi usado como uma contundente afirmação do estado geral dos ânimos, depois de tudo o que os músicos passaram, e veio impressa na contracapa do disco Barra 69, com grande destaque, como um recado aos militares.

considerações finais

A prisão dos baianos, na esteira dos eventos já descritos, evidencia o que Alexandre Nodari destaca na introdução de *O Tropo Tropicalista de João Camilo Penna* (2017, p. 14): “os costumes, os modos de vida, as práticas corporais, a sexualidade, haviam se tornado – esse é o sentido de 1968 – um palco político decisivo”. Justamente por isso, após o AI-5, o Conselho de Segurança Nacional estava atento à “subversão dos costumes”, que “minaria as bases morais da sociedade, gerando um ‘clima de intranquilidade e agitação’, propícios à derrubada revolucionária da ordem”.

Assim, Caetano Veloso e Gilberto Gil partem para o exílio em julho de 1969, advertidos pelos militares de que não deveriam retornar ao país. No mês

seguinte, ocorre o lançamento do disco *Caetano Veloso* (1969). Sobre Londres, numa crônica escrita para o Pasquim em forma de carta endereçada a Freud e intitulada “Meu caro Sigmund”, de 11 de setembro de 1969, Caetano escreve: “Tendo ido a Lisboa e Paris, ainda não tinha chegado ao estrangeiro. Aqui é o estrangeiro.” (VELOSO, 1977, p. 42). A partir disso, é possível especular que a introdução de composições em inglês em seu disco pré-exílio já teria sido uma espécie de despedida, antecipando a vivência em terra estrangeira, se lembrarmos que o compositor, anos depois, na canção “Língua”, do disco *Velô* (1984), escreveria que “A língua é minha pátria”. Ainda que o inglês tenha se tornado, a partir de Elvis Presley, o idioma oficial do *pop-rock*, o modo como a língua inglesa figura nesse trabalho de Caetano Veloso parece indicar o próprio alheamento do compositor de sua pátria / língua, decorrente das circunstâncias em que o disco foi gestado.

Em *Caetano Veloso* (1969), as questões do corpo e do esvaziamento subjetivo, vivenciados na experiência da prisão, aparecem figurados nas canções analisadas, sobretudo nas metáforas do barco à deriva, que se confundem com partes do corpo do eu-lírico. O clima de medo, o destino incerto e à revelia, bem como o sofrimento advindo das privações físicas na cadeia, permeiam as canções deste disco. Sobre isso, Veloso observa em *Verdade Tropical*: “Rogério (Duarte), como já contei, tinha me feito a observação de que, quando a gente é preso, é preso para sempre, e eu me sentia sob uma sombra pesada” (VELOSO, 1997, p. 418).

Exilados, Gil e Caetano deixaram Gal Costa como a protagonista das ideias tropicalistas no Brasil. No disco *Gal Costa* (1969), também conhecido como *Tuareg*, o segundo trabalho solo da cantora, que conta com a participação de Gilberto Gil nos vocais de apoio, as propostas desenvolvidas nos discos pré-exílio de Gil e Caetano foram desenvolvidas e radicalizadas. A direção musical também ficou a cargo do maestro Rogério Duprat e a produção, de Manoel Barenbein. Nesse disco, o guitarrista Lanny Gordin, além das guitarras, assumiu o contrabaixo. Com nota de apresentação de Caetano Veloso no encarte, o disco reúne algumas canções de Gilberto Gil e Caetano Veloso compostas para seus discos de 1969, composições de Jorge Ben e Jards Macalé, além da carta de apresentação para esse novo momento, a composição de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, “Meu nome é Gal”. Ironicamente, antes da prisão, Caetano Veloso e Jorge Ben haviam gravado juntos “Charles, Anjo 45”, de Ben, que a gravadora decidiu não lançar,

justamente por ser “uma saudação romântica a um herói marginal” (...) de quem era dito que “fora tirar, sem querer, férias numa colônia penal⁹” (VELOSO, 1997, p. 417).

Em *Gal Costa* (1969), a cantora aparece com cabelos, roupas e jeito de cantar que remetem a Janis Joplin, em interpretações explosivas e psicodélicas – como as cores do desenho na capa do disco – das principais canções do exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil. O flerte tropicalista com a Jovem Guarda, no disco de estreia da cantora, volta amplificado por distorções sonoras e pela guitarra elétrica de Lanny Gordin. O disco abre com “Cinema Olympia” trazendo ainda gravações de “The Empty Boat”, de Caetano Veloso, “Cultura e Civilização” (“elas que se danem, ou não”), “Objeto sim, Objeto Não” e “Com Medo, com Pedro” de Gilberto Gil, em versões ácidas e que incorporam o ruído e as distorções características do trabalho de Jimi Hendrix, o que, nesse contexto, remetem ao clima de desespero diante da situação política que vinham enfrentando o país e o grupo baiano. Em entrevista a Tárík de Souza (2017, p. 30), perguntada sobre como foi segurar a bandeira do Tropicalismo praticamente sozinha, após o exílio de seus parceiros musicais, Gal respondeu: “Fui visitá-los em Londres algumas vezes, umas três, talvez, ou quatro, mas três com certeza. E lá eles compunham, eu trazia coisas, gravava, mas era muito difícil, eu sentia muita angústia”.

A historiadora Denise Rollemberg (2004, p. 282) aponta que, se as experiências da prisão e do exílio, por um lado, foram a derrota política das gerações de 1964 e 1968, por outro, se tornaram a possibilidade de resistência e continuação da contestação. “De um lado, o fim e a morte com o desenraizamento do mundo conhecido; de outro, o recomeço e a vida que traziam um mundo por descobrir. O exílio brasileiro dos anos 60 e 70 é esta dualidade, na qual cabem a morte e a vida”.

Neste sentido, as canções do exílio de Caetano Veloso delineiam uma poética que não é unívoca, mas apresenta movimentos em direções distintas, por vezes conflitantes, ao longo do período de 1969-1972. Movimento que começa com a prisão em 1969 e a produção do disco de mesmo ano, a adaptação ao exílio, no disco de 1971, e a preparação para a volta, em 1972.

9 Curiosamente, a canção foi inserida na edição japonesa de *Caetano Veloso* (1969) lançada em cd no ano de 2012, como faixa bônus.

referências bibliográficas

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: 34, 1997.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COHN, Sergio, COELHO, Frederico. *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.

DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Unesp, 2009.

DRUMMOND, Carlos Eduardo e NOLASCO, Márcio. *Caetano: uma biografia*. São Paulo: Seoman, 2017.

ESTEPHAN, Sérgio. "Barra 69: aspectos do espetáculo de despedida de Gilberto Gil e Caetano Veloso rumo ao exílio". In: VALENTINI, Daniel Martins, RAGO FILHO, Antonio. *Estética de Resistência no pós-1964*. São Paulo: Intermeios, 2017. p. 35-48.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.

_____. "O Tropicalismo e a crítica da canção". *Revista USP número 111: música popular brasileira na USP*. São Paulo: USP, 2016, p.117-124.

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Unesp, 2002.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012.

GONÇALVES, João Carlos. *Traduzir o Tempo: a construção da memória nas canções de Caetano Veloso*. São Paulo: edição do autor, 2017.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde - 1960/70*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

JARDIM, Eduardo. *Tudo em volta está deserto: encontros com a música e a literatura no tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

LOBO, Júlio César. “Novas canções do exílio: história, poesia e memória do desterro na obra de Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1969-1972”. *Revista Contemporânea: dossiê história e literatura*, ano 3, número 4, volume 2. Niterói: UFF, 2013, p. 1-27.

MARSIGLIA, Luciano. Lanny Gordin: um herói brasileiro da guitarra. In: *Revista Bizz*, ed. 177, ano 15, nº 4, São Paulo: Abril, 2000, p. 40-45.

NAPOLITANO, Marcos. *1964 – História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2015.

_____. *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios, 2017.

_____. *Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. *A canção brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2015.

_____. “Pretexto, texto e contexto na análise da canção.” In: NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: leituras do Brasil através da música*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. “É proibido proibir: contracultura e tropicália”. In: FICO, Carlos, ARAÚJO, Maria Paula. *1968 – 40 Anos depois: história e memória*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PENNA, João Camillo. *O tropo tropicalista*. Rio de Janeiro: Azougue, 2017.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

PIRES, Carlos. *Frio tropical: tropicalismo e canção popular*. São Paulo: Alameda, 2019.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Unesp, 2014.

RIDENTI, Marcelo. "Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960". *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, volume 17, número 1. São Paulo: USP, 2004, p.81-110.

ROLLEMBERG, Denise. "Nômades, sedentários e metamorfoses: trajetórias de vidas no exílio". In: REIS, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo, MOTTA, Rodrigo Patto Sá Motta. *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004, p. 277-296.

SEVERIANO, Jairo, MELLO, Zuzá Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 2: 1958-1985*. São Paulo: 34, 1998.

SOVIK, Liv. "Política e cultura, 1967-2012: A durabilidade interpretativa da tropicália". *Cadernos de Estudos Culturais*, v. 4. Cuiabá: UFMT. 2012, p. 111-122.

SUSSEKIND, Flora. "Coro, contrário, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60". IN: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SOUZA, Tárík de. *Mpbambas: histórias e memórias da canção brasileira*. São Paulo: Kuarup. 2017.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. São Paulo: 34, 2013.

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

_____. *Verdade Tropical - Edição de 20 anos, revista e ampliada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____, SALOMÃO, Waly. *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.

_____. "Diferentemente dos americanos do Norte". In: FERRAZ, Eucanaã (org.), VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 42-73.

_____. *Letra Só*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VIDAL, Paloma. *A história em seus restos: literatura e exílio no cone sul*. São Paulo: Annablume, 2004.

WISNIK, José Miguel. "Letras, músicas e acordes cifrados". In: CHEDIK, Almir. *Songbook Caetano Veloso – Volume 2*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2009.

_____. "Algumas questões de música e política no Brasil"; "A Gaia Ciência: literatura e música popular no Brasil". In: *Sem Receita*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 197-240.

_____. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

discografia

COSTA, Gal. *Gal Costa*. Phonogram/Polygram, 1969.

COSTA, Gal. *Gal Costa (Tuareg)*. Phonogram/Polygram, 1969.

GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. Phonogram/Polygram, 1969.

_____. VELOSO, Caetano. *Barra 69*. Pirata, 1972.

VÁRIOS ARTISTAS. *Tropicália ou Panis et Circensis*. Phonogram/Polygram, 1968.

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Phonogram/Polygram, 1969.

_____. *Caetano Veloso*. Phonogram/Polygram, 1971.

_____. *Transa*. Phonogram/Polygram, 1972.

_____. *Velô*. Polygram, 1984.