



Caetano Veloso e Richard Rorty: Duas Utopias no Novo Mundo

Marcos Carvalho Lopes
(Doutorando em Filosofia - UFRJ)

Resumo: O Novo Mundo precisa se inventar como Utopia, é um novo lugar que deve criar seu sentido. Caetano Veloso e Richard Rorty são dois autores que caminham nessa direção utilizando-se de meios diferentes: o primeiro com a canção, o segundo com a filosofia. Nesse trabalho pretendo aproximar a idéia de Utopia Liberal de Richard Rorty do conceito de Utopia Lírica, criado por Renato Janine Ribeiro na análise da obra de Chico Buarque, que redescrito, aplicamos à obra do compositor baiano, como ferramenta para pensar a Música Popular Brasileira. Aproximando essas duas versões de um pensamento utópico poderemos contextualizar e problematizar os pontos comuns e as diferenças entre as perspectivas destes dois autores, marcados pela valorização da imaginação e pela crítica da sede platônica de reunir Beleza e Justiça em uma única visão. Seguindo a trajetória da obra de Caetano, poderemos entender como se configura a idéia de “Esquerda Cultural” no Brasil e a forma como lidamos com as demandas do multiculturalismo. A idéia não é que um mesmo modelo de Utopia seja pertinente ao Novo Mundo, como afirma Caetano Veloso na letra de *Fora da Ordem*: “Eu não espero pelo dia em que todos os homens concordem/ Apenas sei de diversas harmonias bonitas possíveis sem juízo final”.

Precisamos de uma perspectiva utópica para alimentara esperança de transformação social? A resposta para essa questão é negativa quando lembramos à melancolia da esquerda órfã de utopia, em sua tentativa messiânica e desatinada de impor uma teoria como ordenação natural e destino da humanidade. As utopias sempre pediram a submissão dos interesses privados ao interesse público de transformação social: só existiriam valores éticos ou estéticos na medida em que esses apontassem e ajudassem no projeto de revolução. De certa forma o pensamento de Richard Rorty e as canções de

Caetano Veloso moveu-se de modo coincidente contra essa percepção utópica da esquerda, não para descartar esse conceito, mas para *redescrevê-lo*.

È bem conhecida a narrativa autobiográfica que Rorty desenvolve no ensaio *Trotsky e as orquídeas selvagens*, sobre como seu embaraço moral ante a ideologia revolucionária o levou a buscar redenção na filosofia: queria encontrar uma teoria que unisse Beleza e Justiça em uma única visão. Essa teoria o salvaria do embaraço moral que os seus gostos idiossincráticos por orquídeas selvagens ou por romances burgueses lhe causavam quando pensava em justiça social. Sabemos que essa busca platônica fracassou, de tal forma que, como filósofo Rorty passou a ser um “anti-platônico platonicamente motivado” (como foi descrito por Habermas). A tentativa do pensador norte-americano de formular um modo de vida intelectual que descartasse esse anseio platônico de redenção, surgiu em 1989, com a publicação de seu *Contingência, Ironia e Solidariedade* que afirma a necessidade de separar o espaço de auto-formação privada do contexto de conversação pública e a busca de justiça social.

Caetano Veloso, no começo da década de sessenta, era estudante de Filosofia na Universidade Federal da Bahia. Se interessava muito por Artes, principalmente cinema e música, porém estes interesses estéticos, apesar de estar em consonância com as transformações sociais, que apontavam para a substituição dos “livros sagrados” como fonte de identificação e construção de valores, pelas imagens da teve, do cinema, letras de canções, de produtos (que invadiam as galerias de arte) etc. proporcionadas pela “indústria cultural”, não encontrava espaço para suas interrogações dentro do ambiente acadêmico. Ele, que lia Sartre antes de entrar na faculdade, não entendia porque a filosofia mantinha uma perspectiva escolástica e distante das interrogações que faziam parte do dia-a-dia. Ao mesmo tempo, seu trabalho como músico ganhava uma dimensão maior. Quando em 1965 Caetano desistiu do curso de Filosofia, o fez tanto como motivação a busca por desenvolver uma espécie de “acompanhamento de pensamento” da música popular brasileira. De certa forma, Caetano saiu do curso de Filosofia para poder pensar. O mote para que o compositor tivesse uma idéia mais clara sobre o sentido de seus questionamentos, não veio de um “livro sagrado”, mas de um filme.

O impacto que o filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha teve para Caetano Veloso foi grande a ponto do compositor considerar essa experiência como deflagradora para ele do tropicalismo.⁵ Nele o cineasta baiano construiu um alegoria em que representava o fim das esperanças teleológicas de transformação social. A agonia mortal do poeta Paulo Martins em sua tentativa isolada e patética de resistir ao golpe de Estado,

com o qual o político conservador Porfírio Diaz enterrava suas esperanças políticas e o mote do filme de Glauber Rocha. Nele o poeta rememora sua trajetória de engajamento na busca por levar ao poder um líder carismático e populista que trouxesse consigo redenção política e social para seu país, Eldorado. A sede platônica do poeta de reunir Beleza e Justiça engole seu lirismo e torna patética sua tentativa épica de dominar a história e impor seus ideais. Como diz sua companheira Sara, “a política e a poesia são demais para um homem só”.

Glauber Rocha colocava em questão as pretensões da arte engajada de aliar-se ao populismo para alcançar o poder, e, ao mesmo tempo, mostrava que o autoritarismo que se manifestou no Golpe Militar de 1964, tinha raízes profundas em nossa cultura, propensa a curva-se ao paternalismo e ao clientelismo. Apesar da Ditadura, o país vivia ainda um período de hegemonia cultural de esquerda, no entanto, os esforços de engajamento do nacional-popular apareciam agora denunciados em sua dimensão reducionista e totalitária, seu heroísmo caricaturava o povo e mostrava-se superficial. *Terra em Transe* colocou em xeque os pressupostos da arte política causando repercussões em diversas áreas da cultura, como no teatro e na música popular.⁶ Para Caetano Veloso “quando o poeta de *Terra em Transe* decretou a falência na crença nas energias libertadoras do “povo”, eu, na platéia, vi, não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim.”⁷

A tarefa que Caetano assumiu como sendo sua foi a tentar repercutir no âmbito da canção popular o movimento de crítica a arte enganjada desenvolvida por Glauber Rocha. Vale lembrar que o cenário na música popular se encontrava na época fortemente dividido: de um lado o pessoal da Jovem Guarda, considerados frívolos entreguistas que se submetiam a cultura imperialista norte-americana, do outro, um movimento nacionalista da esquerda enganjada que procurava utilizar a música popular como um instrumento épico de resistência e afirmação de valores genuinamente brasileiros. Este embate teve momentos canhestros como uma “marcha contra a guitarra elétrica”. O filme de Glauber Rocha jogava um balde e água fria nas pretensões épicas e totalitárias da esquerda enganjada de com a sua canção de protesto, iluminar politicamente o povo e promover algum tipo de revolução. Ora, nessa mesma pretensão “iluminista” se encontrava camuflado o mesmo tipo de “afeto autoritário” que levou os militares a promover o golpe militar de 1964.

Caetano passou a tomar como sua missão uma retomada da linha evolutiva da música popular. Este termo controverso não aponta para um incremento de qualidade técnica ou refinamento estilístico, mas para a necessidade de experimentação e invenção,

uma defesa das possibilidades da imaginação de criar novas formas de vida para além das que então se colocavam como horizonte.

Aqui apresentaremos um único exemplo de como esse esforço de invenção tomou corpo. A canção *A banda* de Chico Buarque, ganhou o festival da Record em 1966 (empatando com *Disparada* de Geraldo Vandré), com uma marchinha que descrevia “uma crônica nostálgica da passagem de uma bandinha de música de sabor oitocentista por uma rua triste, trazendo uma luz efêmera às vidas sem graça das personagens que a habitavam”.⁸ As personagens de *A Banda* se contentam em simplesmente “ver a banda passar”. No ano seguinte, Caetano Veloso apareceu no mesmo festival da Record com *Alegria, Alegria*, canção que (entre outras coisas) dialogava e se distanciava da música de Chico: na letra de Veloso ganha vida o *flanêur*, que não tem respostas, pelo contrário, caminha contra o vento (de Dylan talvez⁹), com o peito aberto para o século XX; inclusive, bebendo coca-cola¹⁰. De certa forma, a personagem de Caetano é “a banda”¹¹, que guarda a alegria como título, mas se debate em interrogações enquanto caminha.

O filósofo Renato Janine Ribeiro, analisando a obra de Chico Buarque, cunhou a expressão Utopia Lírica para descrever o tipo de deslocamento que a poética desse compositor promoveu em relação ao discurso épico da esquerda. *A banda* seria um exemplo dessa contraditória utopia que se funda na intensificação do eu e não no seu apagamento. Caetano radicaliza este movimento em uma direção individualista, reconhecendo a paisagem urbana e moderna, assim como a dimensão de produto de consumo de massa presente nos festivais. O desenvolvimento posterior do tropicalismo com sua paródia do autoritarismo de nossa cultura, com sua veemente afirmação das contradições de nossa sociedade, trouxeram uma possibilidade nova de pensar a cultura para além das antigas dicotomias.

Pois bem, Caetano Veloso e Richard Rorty enfrentaram de modo diverso a idéia de que, para se pensar a justiça social deveríamos abrir mão de nosso espaço romântico de autocriação privada. Porém, nenhum dos dois desistiu da idéia de Utopia, que seria uma espécie de horizonte profético útil para justificar o otimismo de quem luta por transformações sociais. Se Rorty em *Contingência, Ironia e Solidariedade* coloca a democracia liberal como modelo de solidariedade numa miragem de Utopia global, os anos seguintes não deram espaço para que este projeto fosse colocado em prática.

Em outubro de 1993, numa conferência [no Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro], Caetano Veloso reafirmou a necessidade de uma dimensão de profecia utópica para se pensar a sociedade brasileira. A insistência do compositor na valorização de uma

perspectiva de Utopia parecia inusitada diante da decepção que o país vivia com a “Era Collor” e o colapso mundial da esquerda, com a queda da União Soviética. A “nova ordem mundial”, anunciada pelo presidente George Bush (pai), prometia um período de paz, democracia e prosperidade: com a ausência do fantasma da Guerra Fria, entraríamos num período de hegemonia incontestável do capitalismo (ideólogos como Francis Fukuyama falavam em fim da história). A reorganização do poder global deixou regiões periféricas (os países do terceiro mundo e os antigos socialistas) entregues a sua própria vulnerabilidade: não houve esforço por parte dos países desenvolvidos para que a democratização produzisse algo como o *welfare state* do pós-guerra ou mesmo que trouxesse uma diminuição das desigualdades. Por isso mesmo o compositor baiano percebia que o Brasil estava fora dessa nova ordem¹ (como diz na letra de *Fora da Ordem*): “Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína”. Na mesma época Caetano anunciava o Brasil como *O cu do mundo*, “a mais triste nação/ na época mais podre/ compõe-se de possíveis/ grupos de linchadores”.

Caetano percebia o ambiente de desencanto e sentia a necessidade de reafirmar a importância de imaginação criativa, para superar a melancolia e a resignação prévia contra novas frustrações que seria uma marca psicológica de um país marcado por promessas de futuro nunca cumpridas.² A conferência de Caetano foi publicada parcialmente no jornal *Folha de São Paulo*, com o título “Utopia Z” e ressurgiu no livro *O mundo não é chato* em sua íntegra como “Diferentemente dos americanos do norte”. O primeiro título apontava para o que seria uma derradeira tentativa de Utopia, o segundo para algo que perpassa a reflexão do compositor baiano: a reafirmação da possibilidade de construção de uma civilização original no Novo Mundo, como o exemplo dos norte-americanos e, ao mesmo tempo, levando em conta as diferenças da sociedade brasileira.

Nesse jogo de aproximação de um gênero próximo e postulação de uma diferença específica, duas canções daquele início de década de 90 apontam para extremos: *Haiti e Americanos*. A primeira, cuja música foi composta junto com Gilberto Gil, é um *rap* e traz uma “visão da sociedade brasileira como mera degradação da condição humana”.³ O ritmo traz a tensão necessária para destacar a letra que se impõe como denúncia e espanto ante as contradições de um país que possui “a grandeza épica de um povo em formação”, que “nos atrai, nos deslumbra e estimula”, mas onde “não importa nada (...) ninguém, ninguém é cidadão”. A letra destaca o silêncio indiferente da sociedade diante do massacre de Carandiru (que ocorreu em Outubro de 1992 e foi anos mais tarde retratado em filme de Hector Babenco). Contraposto ao mito da democracia racial, Caetano evidencia a violência

e desdém com o qual os pobres e os negros são tratados. A letra em seu refrão repete “*pense no Haiti/ reze pelo Haiti/ O Haiti é aqui/ O Haiti não é aqui*”. Este pobre país latino-americano foi palco em sua independência da única revolução liderada pelos negros até então segregados e escravizados. É contra essa espécie de *apartheid* social que as palavras do compositor baiano se voltam nesta canção.

Americanos apareceu como uma espécie de música “incidental” que surgia no show do álbum *Circuladô vivo*, emendada a canção *Black or White* de Michael Jackson. A letra era lida por Caetano, o que também a aproxima do *rap*. Junto com a imagem de turistas sendo assaltados ou presos por engano no Rio de Janeiro, surge a denúncia segundo a qual “Viados americanos trazem o vírus da AIDS/ para o carnaval do Rio” contraposta à informação de que os “viados organizados de São Francisco conseguem/ controlar a propagação do mal”. A cordialidade do Brasil surge como “cordial violência”, como cordial indiferença e irresponsabilidade. Essa indiferenciação causa problemas, quando a diferença assumida poderia ser um caminho para a solução dos problemas existentes; como no caso da luta contra a disseminação do HIV, que tendo os homossexuais como vítimas preferenciais, deveria ser um movimento por eles liderado.

Surge então a reflexão sobre o que haveria de específico nos norte-americanos. Seriam eles muito estatísticos e específicos, agudos, mas sem profundidade. Segundo a letra de Caetano:

Para os americanos, branco é branco, preto é preto (e a mulata não é a tal)

Bicha é bicha, macho é macho

Mulher é mulher e dinheiro é dinheiro

E assim ganham-se, barganham-se, perdem-se

Concedem-se, conquistam-se direitos

Enquanto aqui embaixo a indiferenciação é o regime.

A impessoalidade perpassa todas as ações: o “se” (heideggeriano) marca bem a ausência de relações de intimidade. A forma como os norte-americanos lidam com as diferenças, produz segregação e afasta a possibilidade de misturas, contudo, sua sociedade caminha no sentido de que a lei seja o mecanismo mediador de sociabilidade. Enquanto isso, no Brasil,

dançamos com uma graça cujo segredo nem eu mesmo sei

entre a delícia e a desgraça

entre o monstruoso e o sublime.

O segredo indecifrável do país seria uma marca cega que tem o traço da emotividade apontando para seu melhor e seu pior. O que é incomunicável torna-se “gesto/metáfora” na cultura que indica a construção de uma nova forma de sociabilidade, uma forma de civilização que, na Utopia de Caetano Veloso, seria a matriz para convivência dos povos no século XXI. A civilização dos doces bárbaros, diferentemente da perspectiva platônica, teria em seus poetas e em sua poesia um dos seus traços de maior valor. Parte do encanto que Caetano vê no país estaria na força de sua música popular, numa criatividade sincrética que tem como motor imóvel uma “pletora de alegria, um show de Jorge Ben Jor dentro de nós”.⁴ O que há de excessivo nessa descrição teria sido canalizado de modo genial pela canção popular do Brasil.

Essa sacração e busca de redenção através Música Popular Brasileira é um movimento que o pensamento de Caetano articula desde o início de sua trajetória como compositor. Cabe a filosofia pensá-lo também em suas possibilidades e limites. De qualquer forma, cabe repetir a afirmação de Rorty e Caetano acerca da necessidade de Utopia. Mais, vale reafirmar a resposta do compositor baiano quando perguntado de onde vinha sua fé de que o Brasil iria dar certo, apesar de todas as fatos em contrário, a resposta de Caetano foi “Porque eu quero. Porque eu acordo todos os dias e trabalho para isso”. Nada mais pragmatista.

Bibliografia

- RIBEIRO, Renato Janine. “A Utopia Lírica de Chico Buarque de Hollanda.” In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EINSENBURG, José Cavalcante (Org.). *Decantando a República*, v.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo. 2004.
- VELOSO, Caetano. *Letra só*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____, *Sobre as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____, *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.