

A MÚSICA POPULAR NA FORMAÇÃO DA IMAGEM DA CIDADE BRASILEIRA: A TROPICÁLIA E O ESPAÇO URBANO CONTEMPORÂNEO

Nivaldo Vieira de Andrade Junior¹

Resumo: Este trabalho tem por objetivo investigar como o cancionero popular brasileiro percebe o espaço urbano das nossas grandes cidades (em especial Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo, as mais recorrentes), a partir de meados da década de 1960, além de buscar compreender em que medida estas visões têm pontos de contato com as diversas teorias e práticas urbanísticas que se desenvolveram no cenário internacional a partir do segundo pós-guerra, no processo de crítica, revisão e contestação ao urbanismo modernista. Neste sentido, a análise se centrou nas letras das canções dos compositores mais representativos do período e que continuaram produzindo até os dias de hoje. Os baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil foram escolhidos por serem os principais nomes do movimento que se tornou conhecido como Tropicália ou Tropicalismo, surgido no final da década de 1960. Como contraponto a esta produção, foi analisada a visão de cidade apresentada nas letras das canções do compositor carioca Chico Buarque, a partir de meados da década de 1960, pela importância da sua produção e pelo significado que o espaço urbano tem em sua obra.

Palavras-chave: Cidades, M.P.B., Tropicália.

Introdução

Este trabalho tem por objetivo investigar como o cancionero popular brasileiro percebe o espaço urbano das nossas grandes cidades a partir de meados da década de 1960, além de buscar compreender em que medida estas visões têm pontos de contato com as diversas

¹ PPGAU / FAUFBA. nivandrade@superig.com.br



teorias e práticas urbanísticas que se desenvolveram no cenário internacional a partir dos anos 1950, no processo de crítica, revisão e contestação ao urbanismo modernista. Neste sentido, a análise se centrou nas letras das canções dos compositores mais representativos do período e que continuaram produzindo até os dias de hoje. Os baianos Caetano Veloso (nascido em Santo Amaro da Purificação em 1942) e Gilberto Gil (nascido em Salvador, também em 1942, mas criado em Ituaçu) foram escolhidos por serem os principais nomes do movimento que se tornou conhecido como Tropicália, surgido no final da década de 1960. A Tropicália foi, de acordo com Carlos Calado:

‘Um movimento que veio para acabar com os outros movimentos’. Ou não? A Tropicália (...) distendeu o cordão sanitizado da bossa, abrindo as comportas da obra de arte para as margens do brega nativo e do pop internacional, numa operação programática de ‘sair e entrar de todas as estruturas’. (CALADO, 1997)

Como contraponto a esta produção, foi analisada a visão de cidade apresentada nas letras das canções do compositor Chico Buarque (nascido no Rio de Janeiro, em 1943, mas tendo vivido em São Paulo e em Roma na infância e na adolescência), a partir de meados da década de 1960, pela importância da sua produção no cenário musical brasileiro e pelo significado que o espaço urbano tem nas diversas fases da sua obra – ainda que de forma heterogênea.

A Pré-Tropicália: Saudades da Bahia e Permanências da Bossa

As letras das primeiras composições gravadas de Caetano Veloso e Gilberto Gil, do período que vai de 1965 até o surgimento do movimento tropicalista, entre 1967 e 1968, não diferiam significativamente da produção brasileira daqueles anos e das décadas anteriores, demonstrando uma grande proximidade com a chamada “música de protesto”, tão em voga naqueles anos, e principalmente com a Bossa Nova, surgida em 1958 tendo como principais nomes o cantor e violonista baiano João Gilberto e o compositor e pianista carioca Antônio Carlos Jobim.



A Bossa Nova, ainda que trouxesse uma série de inovações musicais ao velho samba ao se deixar influenciar pelo jazz norte-americano, mantinha nas letras as mesmas temáticas românticas e saudosistas dos tradicionais sambas de vinte, trinta anos antes. É apenas a partir de 1967, com a Tropicália, liderada por Caetano Veloso e Gilberto Gil, que irá ocorrer de fato uma revolução na música popular brasileira, trazendo embutida nas suas letras uma nova visão da sociedade e, conseqüentemente, do espaço urbano, que é o que nos interessa analisar aqui. Contudo, quando nos defrontamos com a produção inicial de Caetano e Gil, o que inclui os primeiros discos de ambos, lançados em 1967², compreendemos que não diferia absolutamente daquela produzida por outros artistas da mesma geração – como Milton Nascimento, Edu Lobo, Chico Buarque, Sidney Miller, Geraldo Vandré e Dori Caymmi, por exemplo.

Para compreender as mudanças que levarão ao Tropicalismo, é preciso retroceder um pouco ao período de formação dos três baianos que foram os principais compositores do movimento. Caetano Veloso e Gilberto Gil foram criados em pequenas cidades do interior baiano, e apenas no final da infância ou no início da adolescência se transferiram para Salvador. A partir de 1964, ambos deixam Salvador, indo viver primeiramente no Rio de Janeiro e, em seguida, em São Paulo; o contato com a cidade grande, com seus luminosos e poluição, no momento em que se consolidava o processo de industrialização brasileiro, formatará estes dois compositores.

As canções compostas por Caetano e Gil ainda na Bahia ou logo após a chegada ao Rio de Janeiro se inspiravam na Bossa Nova e, despidoradamente românticas³, tinham como mote o lindo azul do mar da Bahia (“*é o azul que a gente fita / no azul do mar da Bahia / é a cor que lá principia / e que habita em meu coração*”, da caymmiana **Beira-Mar**⁴) ou a pracinha

² Nos referimos a dois *long-plays*, ambos lançados pela Polygram em 1967: Louvação, de Gilberto Gil, inclui repertório exclusivamente autoral (incluindo parcerias com Caetano, Capinan, Torquato Neto, Geraldo Vandré e João Augusto), com arranjos de Dori Caymmi e Carlos Monteiro de Sousa. Domingo, de Caetano Veloso e Gal Costa, inclui oito canções bossa-novistas de Caetano, além de duas da dupla Gilberto Gil/Torquato Neto, uma de Edu Lobo e uma de Sidney Miller.

³ Ainda que algumas vezes – principalmente no caso de Gilberto Gil – se alinhasse com o que se convencionou chamar de “canção de protesto”.

⁴ GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. Beira-Mar. In: GIL, Gilberto. Louvação. Polygram, 1967. (A canção, contudo, foi composta em 1965)



tranqüila (“roda, toda a gente roda / ao redor desta praça / e esta praça é formosa / e a rosa pousada no meio da roda / no meio da tarde / de um imenso jardim”, de **Domingo**⁵). O saudosismo é freqüente (“ai, quem me dera / voltar, quem me dera um dia / meu Deus, não tenho alegria / Bahia no coração / ai, quem me dera o dia / de ter de novo a Bahia / todinha no coração”, de **Quem Me Dera**⁶) e a Bahia é vista de forma extremamente lúdica (“na minha terra, Bahia / entre o mar e a poesia / tem um porto, Salvador / as ladeiras da cidade / descem das nuvens pro mar / e num tempo que passou / toda a cidade descia / vinha pra feira comprar”, de **Água de Meninos**⁷). Talvez o melhor exemplo deste período de intensa “saudade” da Bahia, parafraseando o Caymmi⁸ de quase uma década antes, seja **Eu Vim da Bahia**, de Gilberto Gil – não por acaso, na gravação joãogilbertiana que lançou Gal Costa, a mais importante intérprete do movimento tropicalista e que ficaria para sempre ligada a Caetano e Gil como sua mais freqüente intérprete: “eu vim / eu vim da Bahia cantar / eu vim da Bahia contar / tanta coisa bonita que tem / na Bahia, que é meu lugar / tem meu chão, tem meu céu, tem meu mar / a Bahia que vive pra dizer / como é que se faz pra viver / onde a gente não tem pra comer / mas de fome não morre / porque na Bahia tem mãe Iemanjá / de outro lado o Senhor do Bonfim / que ajuda o baiano a viver / pra cantar, pra sambar pra valer / pra morrer de alegria / na festa de rua, no samba de roda / na noite de lua, no canto do mar / eu vim da Bahia / mas eu volto pra lá / eu vim da Bahia / mas algum dia eu volto pra lá.”⁹

A Revolução Tropicalista e a Contestação

Acumulando influências diversas, do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade à Poesia Concreta paulistana, buscando mesclar João Gilberto e Vicente Celestino, iê-iê-iê e Carmen Miranda, ritmos latinos e o batuque do candomblé, a dimensão do papel dos tropicalistas na Música Popular Brasileira não foi imediatamente compreendida. Uma

⁵ VELOSO, Caetano. Domingo. In: COSTA, Gal; VELOSO, Caetano. Domingo. Polygram, 1967.

⁶ VELOSO, Caetano. Quem Me Dera. In: *Ibid.*

⁷ CAPINAN, José Carlos; GIL, Gilberto. Água de Meninos. In: GIL, Gilberto. Louvação. Polygram, 1967.

⁸ CAYMMI, Dorival. Saudade da Bahia. In: _____. Eu Vou Pra Maracangalha. Odeon, 1957.

⁹ GIL, Gilberto. Eu Vim da Bahia. In: COSTA, Gal. Compacto Simples. RCA-Victor, 1965.



exceção é justamente Augusto de Campos, um dos principais nomes da poesia concreta e defensor de primeira hora do movimento, que escreveu em 1968:

Nem todos estão entendendo a atuação do grupo da Tropicália (prefiro falar em Tropicália e, vez de Tropicalismo, como sempre preferi falar em Poesia Concreta em lugar de Concretismo). ‘Ismo’ é o sufixo preferentemente usado pelos adversários dos movimentos de renovação, para tentar historicizá-los e confiná-los. Os baianos estão usando uma *metalinguagem* musical, vale dizer, uma linguagem crítica, através da qual estão passando em revista tudo o que se produziu musicalmente no Brasil e no mundo, para criarem conscientemente o novo, em primeira mão. Por isto seus discos são uma *antiantologia* de imprevistos, onde tudo pode acontecer e o ouvinte vai, de choque em choque, redescobrir tudo e reaprendendo a ‘*ouvir com ouvidos livres*’ tal como Oswald de Andrade proclamava em seus manifestos: ‘*ver com olhos livres*’.

Os compositores e intérpretes da Tropicália nem ignoram a contribuição de João Gilberto, nem pretendem continuar, linearmente, diluindo-as, as suas criações. Eles deglutem, antropofagicamente, a informação do mais radical inovador da BN. E voltam a **pôr em xeque e em choque toda a tradição musical brasileira, bossa-nova inclusive, em confronto com os novos dados do contexto universal**. Superbomgosto e supermaugosto, o fino e o grosso, a vanguarda e a jovem guarda, berimbau e Beatles, bossa e bolero são inventariados e reinventados, na compreensão violenta desses disco-*happenings* onde até o redundante ‘coração materno’ volta a pulsar com os tiros de canhão da informação nova. (CAMPOS, 1993: 261-262)

O movimento tropicalista na música surge inserido num contexto artístico e cultural muito mais amplo. Além das influências já citadas de movimentos artísticos anteriores, suas interfaces com outras manifestações artísticas contemporâneas eram múltiplas e diversificadas. Os maestros Rogério Duprat e Júlio Medaglia fizeram os arranjos da maioria das canções tropicalistas, enquanto o artista gráfico Rogério Duarte, além de ser o autor de praticamente todas as capas dos discos do movimento, foi ainda parceiro de Caetano Veloso (**Anunciação** e **Acrilírico**, de 1968 e 1969, respectivamente) e Gilberto Gil (**Objeto Semi-Identificado**, de 1969). Além disso, o próprio nome do movimento nasceu de uma



analogia, feita pelo fotógrafo dos filmes de Glauber Rocha, Luiz Carlos Barreto, com a obra **Tropicália**, do artista plástico Hélio Oiticica:

Exibida pela primeira vez no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em abril de 1967, a *Tropicália* de Hélio Oiticica consistia em um ambiente formado por duas tendas, que o autor chamava de penetráveis. Areia e brita espalhadas pelo chão, araras e vasos com plantas criavam um cenário tropical. Depois de atravessar uma espécie de labirinto, já dentro da tenda principal, quase às escuras, o público encontrava um aparelho de televisão, devidamente ligado. (CALADO, 1997: 163)

Uma outra obra de Oiticica, uma bandeira com a inscrição “seja marginal, seja herói”, em homenagem ao “bandido” Cara-de-Cavalo, foi utilizada pela trupe tropicalista num show na Boate Sucata em outubro de 1968 que gerou grande repercussão na imprensa. Oiticica foi ainda autor da bela capa do LP **Le-Gal**, lançado por Gal Costa pela Polygram em 1970. Outros artistas de outras áreas cuja identificação com o grupo de músicos baianos não pode ser esquecida são o dramaturgo José Celso Martinez Correa e seu grupo de teatro Oficina (que provocaram rebuliço em 1967 com uma montagem de **O Rei da Vela**, de Oswald de Andrade) e os cineastas ligados ao Cinema Novo e ao cinema *udigrudi*, como Júlio Bressane e o baiano Gláuber Rocha – cujo revolucionário filme **Terra em Transe** entrou em cartaz em maio de 1967.

Politicamente, em 1968 – ano em que o movimento chega a seu ápice e em que são gravadas as principais canções – o Brasil se encontrava há quatro anos sob uma ditadura militar que ainda duraria outros dezessete anos e que, a partir da decretação do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro 1968, cercearia cada vez mais as liberdades individuais. No contexto internacional, 1968 é o ano dos movimentos de contestação por todo o mundo, sendo particularmente marcantes as manifestações estudantis de maio em Paris, a primavera de Praga e os protestos contra a guerra do Vietnã, nos Estados Unidos.

Toda esta situação de instabilidade e de contestação está refletida nas canções tropicalistas. A cidade representada nas letras é, muitas vezes, uma cidade em convulsão pelas manifestações populares. A marcha **É Proibido Proibir**, que Caetano Veloso defendeu no



III Festival Internacional da Canção, em 1968, e que o levou a ser vaiado pelo público e desclassificado do Festival, teve seu título inspirado numa foto publicada na revista Manchete de uma pichação feita por estudantes em Paris: *défense d'interdire* e, em versos como “*os automóveis ardem em chamas / derrubar as prateleiras / as estantes, as estátuas, as vidraças / louças, livros, sim*”¹⁰, reflete a ocupação dos espaços públicos urbanos pelos estudantes e pela população em geral em cidades como Rio de Janeiro, Paris, Praga e Washington. As relações diretas entre o movimento estudantil de maio de 1968 em Paris, com suas repercussões mundo afora, e as canções tropicalistas não se resumem a **É Proibido Proibir**. Defendida por Gilberto Gil no mesmo Festival, **Questão de Ordem** já falava de desaparecimentos de militantes, comícios e outras “palavras de ordem”: “*se eu ficar em casa / fico preparando / palavras de ordem / para os companheiros / que esperam nas ruas / pelo mundo inteiro*” ou “*se eu sair agora / pode haver demora / demora tão grande / que eu nunca mais volte*”¹¹.

O clima de uma cidade politicamente tensa fica claro em pelo menos duas canções do disco-manifesto do movimento tropicalista, **Tropicália ou Panis et Circensis**, também de 1968. O bolero **Lindonéia**, de Caetano e Gil, inspirado em um quadro do pintor Rubens Gershman intitulado **Lindonéia ou a Gioconda do Subúrbio** lembrava: “*despedaçados / atropelados / cachorros mortos nas ruas / policiais vigiando*”¹². O ritmo de bolero e a delicadeza da afinada voz de Nara contrastam fortemente com a força da letra, em que as referências à ditadura são mais do que claras. **Enquanto Seu Lobo Não Vem**, do mesmo disco, é uma canção apenas de Caetano que também reflete a situação política, e na qual referências aos militares (botas, bombas, bandeiras) se misturam a outras imagens antagônicas, de alegria ou tranqüilidade, como flores e o carnaval carioca: “*vamos passear / nos Estados Unidos do Brasil / vamos passear escondidos / vamos desfilar / pela rua onde*

¹⁰ VELOSO, Caetano. *É Proibido Proibir*. In: VELOSO, Caetano; MUTANTES. Compacto Ao Vivo Caetano e Mutantes (Festival). Polygram, 1968.

¹¹ GIL, Gilberto. *Questão de Ordem*. In: _____. Compacto Simples. Polygram, 1968.

¹² GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. *Lindonéia*. In: *Tropicália ou Panis et Circensis*. Polygram, 1968.



*Mangueira passou / vamos por debaixo das ruas / debaixo das bombas, das bandeiras, debaixo das botas / debaixo das rosas, dos jardins, debaixo da lama / debaixo da cama*¹³.

Mas nem tudo era política e contestação. Esse clima revolucionário (comício, noite escura, perigo) ainda se mesclava, algumas vezes na mesma música, com o velho romantismo pré-tropicalista: *“coisa mais linda nesse mundo / é sair por um segundo / e te encontrar por aí / e ficar sem compromisso / pra fazer festa ou comício / com você perto de mim / na cidade em que me perco / na praça em que resolvo / na noite da noite escura*¹⁴. Apesar de toda a tensão, porém, para Caetano e Gil, *“é preciso estar atento e forte [...] pra este sol, para esta escuridão*”, pois *“tudo é perigoso*¹⁵. Tudo pode ser divino, maravilhoso a partir da transformação efetivada por cada indivíduo sobre a sua realidade; o homem é sujeito ativo na modificação do espaço urbano. Como canta Gal Costa em **Mamãe Coragem**: *“eu por aqui vou indo muito bem / de vez em quando brinco carnaval / e vou vivendo assim: felicidade / na cidade que eu plantei pra mim / e que não tem mais fim / Não tem mais fim*¹⁶.

A mesma situação de tranqüilidade predomina em **Baby**, que chega a destoar das demais canções pelo romantismo saudosista e pelo lirismo, apesar da tensão contida nas entrelinhas: *“não sei, comigo vai tudo azul / contigo vai tudo em paz / vivemos na melhor cidade / da América do Sul, da América do Sul*¹⁷. O oposto absoluto de **Baby**, pela morbidez e surrealismo da letra, será a música-título do disco, **Panis et Circensis**, outra parceria de Gil e Caetano: *“mandei fazer / de puro aço luminoso um punhal / para matar o meu amor e matei / às cinco horas na avenida Central / mas as pessoas da sala de jantar / são ocupadas em nascer e morrer.*¹⁸

A Tropicália e a Internacional Situacionista

¹³ VELOSO, Caetano. Enquanto Seu Lobo Não Vem. In: Tropicália ou Panis et Circensis. Polygram, 1968.

¹⁴ GIL, Gilberto; TORQUATO NETO. A Coisa Mais Linda Que Existe. In: COSTA, Gal. Gal Costa. Polygram, 1969.

¹⁵ GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. Divino Maravilhoso. In: COSTA, Gal. Gal Costa. Polygram, 1969.

¹⁶ VELOSO, Caetano; TORQUATO NETO. Mamãe Coragem. In: Tropicália ou Panis et Circensis. Polygram, 1968.

¹⁷ VELOSO, Caetano. Baby. In: Tropicália ou Panis et Circensis. Polygram, 1968.

¹⁸ GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. Panis et Circensis. In: Tropicália ou Panis et Circensis. Polygram, 1968.



É muito difícil, portanto, não fazer comparações entre a perspectiva de cidade tropicalista e os movimentos e teorias urbanas que, em diversos países, surgiam para questionar o urbanismo modernista. Um dos grupos que talvez mais se identifique com essa visão tropicalista da cidade é a Internacional Situacionista (IS). Tecendo críticas ao urbanismo de uma maneira geral, ao capitalismo, ao turismo, à publicidade e à “felicidade” burguesa, a IS era a favor da criação de situações construídas e da aplicação de mecanismo concretos como o “jogo psicogeográfico da semana”. O Urbanismo Unitário, apresentado na revista Internacional Situacionista de dezembro de 1959, propõe a prática da deriva na apreensão do espaço urbano. Defendia uma cidade dinâmica, em constante transformação; uma cidade radicalmente mutante, que ao mover-se deixa seu rastro, a zona de deriva:

[...] O urbanismo unitário coincide objetivamente com os interesses de subversão do todo. [...] Opõe-se ao espetáculo passivo, típico de nossa cultura porque o homem pode cada vez mais interferir de novas maneiras.[...] o UU vê o meio urbano como terreno de um jogo do qual se participa.

O urbanismo unitário não aceita a fixação das cidades no tempo. Induz, ao contrário, à transformação permanente, a um movimento acelerado de abandono e de reconstrução da cidade no tempo e, ocasionalmente, também no espaço. [...]

O urbanismo unitário é contra a fixação das pessoas em determinados pontos de uma cidade. (IS. O Urbanismo Unitário no Fim dos Anos 50 [1959] *apud* INTERNACIONAL SITUACIONISTA *et alli*, 2003: 102-104)

A construção ativa da cidade, feita por cada indivíduo, vista em **Mamãe Coragem** (“*a cidade que eu plantei pra mim*”) ou a crítica à passividade das “*pessoas na sala de jantar*”, incapazes de intervir na realidade urbana, apresentada em **Panis et Circensis** são representativas de uma afinidade entre o ideal tropicalista e as propostas situacionistas. Caetano afirmou, em 1968, que desejava entrar e sair de todas as estruturas, e que o tropicalismo levaria impreterivelmente ao seu próprio fim. Estas idéias são extremamente próximas daquelas situacionistas de quase dez anos antes: “a primeira lição da deriva é a sua própria existência em jogo”. As influências dadaístas e surrealistas podem ser percebidas também em ambos os movimentos. É interessante notar, ainda, que o



pensamento situacionista teve grande influência nos acontecimentos revolucionários de maio de 1968 na França. Assim como no caso da Tropicália, o próprio êxito levou ao fim da Internacional Situacionista:

Apesar da visibilidade conquistada nas diversas ações situacionistas que marcaram os acontecimentos de Maio de 1968, a IS, depois de um fortalecimento fugaz, entrou em crise. O seu súbito reconhecimento atraiu muitos novos membros de vários países, tornando a organização cada vez mais complexa e praticamente incontrolável. Assim, a IS se dissolveu em 1972, um fim que para o seu fundador, Débord, seria o verdadeiro começo:

O movimento das ocupações [de maio de 1968] foi o início da revolução situacionista, mas foi só o começo, como prática da revolução e como consciência situacionista da história. É só agora que toda uma geração, internacionalmente, começou a ser situacionista. (INTERNACIONAL SITUACIONISTA *et alli*, 2003: 18)

A **deriva situacionista** pode ser captada claramente em uma das principais canções do primeiro LP tropicalista de Caetano Veloso, de 1968. “*Sem lenço, sem documento / nada no bolso ou nas mãos*”. Passear pela cidade, bombardeado por informações, “*fotos e nomes*”, “*bomba e Brigitte Bardot*”, é uma experiência única e irrepetível.

A Cidade Tropicalista e a Antecipação da Pós-Modernidade

O manifesto musical **Tropicália**, assim como grande parte das canções produzidas por Caetano, Gil e demais tropicalistas naqueles anos, apresenta a visão de uma cidade-colagem, uma cidade-cenário e fragmentada, próxima à cidade pós-moderna da maneira que esta é apresentada por David Harvey em seu livro **Condição Pós-Moderna**.

[...] o que parece ser o fato mais espantoso sobre o pós-modernismo: sua total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico que formavam uma metade do conceito baudelairiano de modernidade. [...] Foucault (1983, xiii) nos instrui, por exemplo, a ‘desenvolver a ação, o pensamento e os desejos através da proliferação, da justaposição e da disjunção’ e a ‘preferir o que é positivo e múltiplo, a diferença à uniformidade, os fluxos às



unidades, os arranjos móveis aos sistemas. Acreditar que o que é produtivo não é sedentário, mas nômade.’ (HARVEY, 1989: 49).

Mais especificamente no campo da arquitetura e do projeto urbano, Harvey acredita que a cidade é uma colagem de usos e formas superpostos ao longo do tempo, em claras referências ao livro **A Arquitetura da Cidade**, publicado por Aldo Rossi em 1966 (ROSSI, 1995):

O pós-modernismo cultiva [...] um conceito de tecido urbano como algo necessariamente fragmentado, um ‘palimpsesto’ de formas passadas superpostas umas às outras e uma ‘colagem’ de usos correntes, muitos dos quais podem ser efêmeros.

[...] Se experimentarmos a arquitetura como comunicação, se, como Barthes (1975-92) insiste, ‘a cidade é um discurso e esse discurso é na verdade uma linguagem’, então temos de dar estreita atenção ao que está sendo dito, em particular porque é típico absorvermos essas mensagens em meio a todas as outras múltiplas distrações da vida urbana. (HARVEY, *op. cit.*: 69).

Harvey considera o livro **Soft City**, de Jonathan Raban (publicado em 1974), que retrata a Londres do início dos anos 70, como uma das primeiras apologias da cidade pós-moderna em formação. Para Raban, nas palavras de Harvey, a cidade é, acima de tudo, uma colagem de símbolos, espaço do convívio entre realidade e fantasia:

À tese [levantada por Jane Jacobs] de que a cidade estava sendo vitimada por um sistema racionalizado e automatizado de produção e consumo de massa de bens materiais, Raban opôs a idéia de que, na prática, se tratava principalmente da produção de signos e imagens. [...] Ao suposto domínio do planejamento racional, Raban opôs a imagem da cidade como uma ‘enciclopédia’ ou ‘empório de estilos’ em que todo o sentido de hierarquia e até de homogeneidade de valores estava em vias de dissolução.

[...] A cidade, insiste Raban, é um lugar demasiado complexo para ser disciplinada dessa forma; labirinto, enciclopédia, empório, teatro, a cidade é lugar em que o fato e a imaginação simplesmente *têm de* se fundir. (HARVEY, 1989: 15-17).



Ainda que apenas em 1969 Caetano Veloso e Gilberto Gil fossem travar contato pessoalmente com esta Londres, podemos perceber que Caetano, em **Alegria, Alegria**, ao invés de retratar um lugar, um “pedaço” de cidade e descrevê-lo romanticamente, como costumavam fazer os compositores populares brasileiros até a Bossa Nova¹⁹, apresenta uma justaposição de imagens, uma superposição de informações, um percurso dinâmico e fragmentado pela cidade. Nesta canção, o roteiro é mais importante que o cenário; o lugar só tem valor pelas ações que nele se desenvolvem; o espaço é percebido de maneira dinâmica, através de fluxos: “*eu vou*”.

Poderíamos então considerar o imaginário urbano tropicalista uma antecipação da visão de cidade pós-moderna, que na teoria do urbanismo só viria a se afirmar e se desenvolver quando o projeto tropicalista já se extinguiu como utopia? Ainda que críticas e revisões ao projeto de cidade modernista existissem desde a virada dos anos 50 para os 60²⁰, Harvey concorda com Charles Jencks (1985) em considerar 1972 o ano que marca a superação da visão moderna de cidade e no qual se afirma a pós-modernidade:

No tocante à arquitetura, Charles Jencks data o final simbólico do modernismo e a passagem para o pós-moderno de 15h32m de 15 de julho de 1972, quando o projeto de desenvolvimento da habitação Pruitt-Igoe (...) foi dinamitado como um ambiente inabitável para as pessoas de baixa renda que abrigava. Doravante, as idéias do CIAM, de Le Corbusier e de outros apóstolos do ‘alto modernismo’ cederam cada vez mais espaço à irrupção de diversas possibilidades, dentre as quais as apresentada pelo influente *Learning from Las Vegas*, de Venturi, Scott Brown e Izenour (também publicado em 1972) mostraram ser apenas uma das fortes lâminas cortantes. O centro dessa obra, como diz o seu título, era insistir que os arquitetos tinham mais a aprender com o estudo de paisagens populares e comerciais (como as dos subúrbios e locais de concentração de comércio) do que com a busca de ideais abstratos, teóricos e doutrinários. Era a hora, diziam os autores, de construir para as pessoas, e não para o Homem. (HARVEY, *op. cit.*: 45)

¹⁹ Para uma análise das visões de cidades recorrentes entre a consolidação do samba como “estilo” e símbolo nacional, durante a Era Vargas (1930-45), até o apogeu da Bossa Nova (1958-67), cf. ANDRADE JUNIOR, 2004 e ANDRADE JUNIOR, 2005.

²⁰ Cf. JACOBS, 2000; BARONE, 2002; INTERNACIONAL SITUACIONISTA *et alli*, 2003.



Em 1972, Robert Venturi publica **Learning from Las Vegas** (VENTURI *et alli*, 2000), onde defende que a importância dos símbolos, signos e imagens na arquitetura e no espaço urbano, usando como modelo a cidade norte-americana de Las Vegas e os subúrbios das grandes metrópoles da América do Norte:

são os sinais e os anúncios da estrada, com suas formas escultóricas ou suas silhuetas pictóricas, com suas posições específicas no espaço, seus contornos inclinados e seus significados gráficos, que [...] estabelecem conexões verbais e simbólicas através do espaço, comunicando complexos significados através de centenas de associações em alguns segundos e desde longe. O símbolo domina o espaço. A arquitetura não é suficiente. E como as relações espaciais se estabelecem mais com os símbolos do que com as formas, a arquitetura desta paisagem se converte em símbolo no espaço mais do que em forma no espaço. [...] O rótulo é mais importante que a arquitetura. (VENTURI *et alli*, 2000: 35 – tradução do autor).

Em duas canções de seu LP tropicalista de 1968, Caetano Veloso se mostrava precursor desta leitura da cidade como cenário ou teatro, e da transformação da cidade em espaço da propaganda. Em **Superbacana**, ainda que o cenário seja a mesma Copacabana já cantada por tantos outros compositores antes –como Braguinha, Dorival Caymmi e Ronaldo Bôscoli–, esta Copacabana é fragmentada, e nela o mundo todo está representado (“*estilhaços sobre Copacabana / o mundo em Copacabana / tudo em Copacabana*” ou “*o mundo explode longe, muito longe / o sol responde, o tempo esconde / e o vento espalha e as migalhas / caem todas sobre Copacabana*”), principalmente através da propaganda que domina o espaço (“*Superbacana, super-homem, superflit, supervinc, superist*”). Há ainda a referência aos desenhos animados e às histórias em quadrinhos (“*a moeda número um do Tio Patinhas não é minha / um batalhão de cowboys / barra a entrada da legião de super-heróis / e eu superbacana*” e “*me engana, esconde o superamendoim / e o espinafre biotônico*”²¹), que por sua vez nos remetem às publicações do grupo britânico Archigram e suas propostas iconoclastas e visionárias que surgiram cerca de quatro anos antes e que, em

²¹ VELOSO, Caetano. Superbacana. In: _____. Caetano Veloso. Polygram, 1968.



1968, ainda eram produzidas sob a forma de quadrinhos e grafismos com super-heróis, em uma atitude *pop* tipicamente inglesa.

Outra canção do mesmo disco, **Paisagem Útil**, é uma resposta à jobiniana *Inútil Paisagem*. A cidade aqui apresentada pode ser considerada quase um paradigma da cidade pós-moderna, dominada pela publicidade, cosmopolita e, ao mesmo tempo, genuinamente carioca (“no alto do céu uma lua / oval, vermelha e azul / no alto do céu do Rio / uma lua oval da Esso” ou “olhos abertos em vento / sobre o espaço do Aterro / sobre o espaço sobre o mar / o mar vai longe do Flamengo”); onde o novo e o antigo, natureza e construção se misturam (“frio palmeiral de cimento”) num cenário com fortes tintas surrealistas (“o céu vai longe e suspenso / em mastros firmes e lentos” e “os automóveis parecem voar”²²).

O Exílio Londrino e a Deriva no Carnaval Baiano

O fim do tropicalismo corresponde à partida de Gilberto Gil e Caetano Veloso para o exílio em Londres, em 1969. A insatisfação de Caetano pela distância da terra natal é tamanha que, em um depressivo disco gravado em inglês ele afirma que “*everybody knows that our cities were built to be destroyed*”²³, e compõe uma canção de estranhamento à cidade que o abrigou, em que a liberdade de caminhar em deriva, “*sem lenço sem documento*”, é substituída pela melancolia dos versos: “*I choose no face to look at, choose no way / I just happen to be here and it’s ok / green grass, blue eyes, grey sky, god bless / silent pain and happiness*”²⁴. Gil, ao contrário, parece estar satisfeito com as descobertas na cinzenta Londres e envereda por experiências místicas e alucinógenas na *swinging London* do início dos anos 70. Em **Crazy Pop Rock**, parceria com Jorge Mautner, então também vivendo em Londres, ser humano e máquina se confundem na eletrizante cidade cinzenta: “*From the city runs electricity in my brains/ from the cars runs gasoline up in my veins / I’m part of the problem, I’m not the solution / I’m really the product of city pollution*”²⁵.

²² _____. Paisagem Útil. In: _____. Caetano Veloso. Polygram, 1968.

²³ VELOSO, Caetano. Maria Bethânia. In: _____. Caetano Veloso. Nonesuch, 1971.

²⁴ VELOSO, Caetano. London, London. In: _____. Caetano Veloso. Nonesuch, 1971.

²⁵ GIL, Gilberto; MAUTNER, Jorge. Crazy Pop Rock. In: GIL, Gilberto. Gilberto Gil. Nonesuch, 1971.



Apesar das posteriores transformações da obra destes dois baianos, há uma parte da produção de Caetano Veloso que por alguns anos ainda vai trazer resquícios da deriva tropicalista: as canções compostas para o carnaval de Salvador a partir de 1968, com **Atrás do Trio Elétrico**. Esta produção tenta refletir a cidade transformada pelo carnaval, pelas hordas de pessoas que circulam em deriva, em ritmo acelerado, apenas em busca de diversão e alegria, em versos como “*mete o cotovelo / e vai abrindo o caminho / pegue no meu cabelo / para não se perder / e terminar sozinho / o tempo passa / mas na raça eu chego lá / é aqui nessa Praça / que tudo vai ter que pintar*”²⁶, de **Um Frevo Novo**, ou na catarse de **Cara a Cara**: “*nas suas andanças / danças / na multidão / veja se de vez em quando encontra / contra / os pedaços do meu coração*”²⁷. **Chuva, Suor e Cerveja** é, provavelmente, um dos primeiros e melhores retratos desta busca por situações urbanas tão tipicamente situacionistas: “*não se perca de mim / não se esqueça de mim / não desapareça / que a chuva tá caindo / e quando a chuva começa / eu acabo perdendo a cabeça / não saia do meu lado / segure o meu pierrot molhado / e vamos embolar ladeira abaixo / acho que a chuva ajuda a gente a se ver / venha, veja, deixa, beija, seja / o que Deus quiser*.”²⁸

A Retomada da Tradição de Caetano e Gil

A partir do retorno do exílio, no início dos anos 70, a abordagem da cidade nas obras de Caetano e Gil tomará uma nova direção, mais conservadora. Isto pode ser percebido ao analisarmos duas canções do final dos anos 1970, uma de cada autor, porém ambas saudosistas das respectivas cidades das suas infâncias. Para Caetano, em **Trilhos Urbanos**, uma ode à sua cidade natal, Santo Amaro da Purificação: “*o melhor o tempo esconde / longe muito longe / mas bem dentro aqui / quando o bonde dava volta ali*”; “*bonde da Trilhos Urbanos / vão passando os anos / e eu não te perdi / meu trabalho é te traduzir*”.²⁹ Gil, por sua vez, compusera dois anos antes o samba **Tradição**, que retrata a cidade da

²⁶ VELOSO, Caetano. Um Frevo Novo. In: _____. Compacto Simples. Polygram, 1973.

²⁷ VELOSO, Caetano. Cara a Cara. In: _____. Muitos Carnavais. Polygram, 1977.

²⁸ VELOSO, Caetano. Chuva, Suor e Cerveja. In: _____. Compacto Duplo: O Carnaval de Caetano. Polygram, 1971.

²⁹ VELOSO, Caetano. Trilhos Urbanos. In: _____. Cinema Transcendental. Polygram, 1979.



Bahia da sua infância, “no tempo que preto não entrava no Bahiano nem pela porta da cozinha”. Gil circula por uma Salvador do tempo do “lotação de Liberdade / que passava pelo ponto dos Quinze Mistérios / indo do bairro pra cidade / pra cidade, quer dizer, pro Largo do Terreiro / pra onde todo mundo ia / todo dia, todo santo dia”.³⁰

Porém, mesmo nesta retomada das letras saudosistas e do samba-canção típico dos anos 1950, não podemos dizer que Caetano e Gil estivessem se afastando da visão de cidade pós-moderna, já que justamente neste momento, o pensamento urbano sinalizava um retorno à tradição e um interesse pelas manifestações artísticas e culturais do passado. Basta observar que é no final dos anos 1970 que arquitetos e urbanistas como Aldo Rossi, Paolo Portoghesi, Leon Krier e Robert Venturi adotarão um viés historicista, sob o discurso da defesa da identidade cultural.

Um Contraponto: a Cidade Lírica e Crítica de Chico Buarque

Chico Buarque será utilizado como um contraponto aos tropicalistas por ter despontado no mesmo cenário musical dos festivais. A obra de Chico, porém, surge com uma ligação muito mais forte com a tradição do samba. O primeiro sucesso de Chico Buarque de Hollanda, foi **A Banda**, em 1966, canção onde a cidade retratada ainda é uma cidadezinha do interior, percebida de maneira romântica, mantendo uma tradição lírica na letra que remonta ao samba-canção e que foi perpetuada pela Bossa Nova: “a marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu / A lua cheia que vivia escondida, surgiu / Minha cidade toda se enfeitou / Pra ver a banda passar / Cantando coisas de amor.”³¹

Entretanto, a passagem do furacão cultural tropicalista e das demais revoluções culturais do final dos anos 1960 não deixariam Chico Buarque incólume. Em 1969, Chico também parte para uma temporada na Itália que acabará se prolongando em um auto-exílio. Ao retornar, em 1971, Chico grava um disco, intitulado **Construção**, que irá demonstrar uma influência cada vez maior da visão de cidade-colagem, fragmentada e dominada pelo espetáculo introduzida pelos tropicalistas. É também o primeiro disco em que Chico começa a se

³⁰ GIL, Gilberto. Tradição. In: _____. Realce. WEA, 1979.

³¹ BUARQUE, Chico. A Banda. In: _____. Chico Buarque de Hollanda. RGE, 1966.



afastar dos sambas tradicionais e de um certo lirismo nostálgico nas letras. À visão suburbanamente bucólica da letra de **Gente Humilde**, composta em parceria com Vinícius de Moraes e gravada no ano anterior, em que os autores se emocionam com as “*casas simples com cadeiras na calçada / e na fachada escrito em cima que é um lar*”³², se contrapõe agora o nervosismo marcadamente urbano de letras como a de **Construção**, em que se percebe uma crítica a uma sociedade em que tudo é transformado em espetáculo, refletindo as críticas à **Sociedade do Espetáculo** realizadas por Guy Débord (1998), principal nome da IS, em 1967: “*agonizou no meio do passeio público / morreu na contramão atrapalhando o tráfego / morreu na contramão atrapalhando o público / e se acabou no chão feito um pacote bêbado / morreu na contramão atrapalhando o sábado*”³³. O personagem, morto após agonizar no meio da avenida, impede o livre fluir da população (o tráfego), atrapalha o espetáculo (o público) e incomoda o lazer “inocente” das pessoas (o sábado).

A partir do final dos anos 1970, contemporaneamente ao saudosismo de Gil e Caetano, o discurso buarquiano passará a ter uma preocupação social cada vez mais forte. Em 1978, Chico lança duas canções, bastante românticas, dedicadas referem a dois personagens profundamente urbanos e “marginais”: o pivete e o malandro. O **pivete**³⁴ representa uma vida sem rumo, sem amarras, uma liberdade que muitos cidadãos “de bem” provavelmente gostariam de ter; já o **malandro**³⁵, visto como um anti-herói, é, assim como o pivete, um personagem urbano interessante, que representa a alma do Rio de Janeiro e em particular do centro da cidade, a Lapa então decadente. É como se, para o poeta, a doce malandragem de outrora não tivesse mais espaço, numa cidade-sociedade mais dura e sórdida. Essa visão do malandro, resgatada por Chico Buarque, remete a sambas e à literatura de pelo menos trinta anos antes. O poeta está saudoso de um Rio de Janeiro que sequer viveu.

³² GAROTO; BUARQUE, Chico; MORAES, Vinícius de. Gente Humilde. In: BUARQUE, Chico. Chico Buarque de Hollanda Vol. 4. Polygram, 1970.

³³ BUARQUE, Chico. Construção. In: _____. Construção. Polygram, 1971.

³⁴ BUARQUE, Chico; HIME, Francis. Pivete. In: BUARQUE, Chico. Chico Buarque. Polygram, 1978.

³⁵ BUARQUE, Chico. Homenagem ao Malandro. In: BUARQUE, Chico. Chico Buarque. Polygram, 1978.



Nos anos 1980, o poeta vai dando cada vez mais atenção à questão social, às favelas, à violência urbana, aos marginalizados. Vai pintando um retrato do Rio de Janeiro que se torna cada vez mais uma cidade dividida, de um lado a cidade organizada, institucionalizada, do outro a cidade paralela, com interfaces cada vez mais complexas: de **O Meu Guri**³⁶, onde a mãe do bandido parece preferir ignorar como o filho consegue ascender economicamente de maneira tão rápida, a **Uma Menina**³⁷, sobre o bárbaro assassinato de uma garota durante uma batida policial na favela do Tuiuti – tudo isso antes que estas situações se tornassem cada vez mais rotineiras. O retrato mais perfeito da “cidade partida” em que o Rio de Janeiro vai se transformando está em **Derradeira Estação**³⁸: uma cidade onde “*cada ribanceira é uma nação*”, à espera da “*noite da grande fogueira desvairada*”.

Enquanto os tropicalistas conseguiram de certa forma antecipar, ainda em 1968, as transformações na maneira de perceber as grandes cidades que só viriam a se consolidar internacionalmente a partir de 1972, Chico Buarque foi, neste mesmo período, um tradicionalista no que diz respeito às formas de perceber o espaço urbano e seus personagens. Contudo, a partir dos anos 1970, esta situação se inverterá e, enquanto Caetano Veloso e Gilberto Gil tomarão um rumo cada vez mais conservador nas abordagens dos problemas urbanos brasileiros, Chico Buarque se confirmará como o mais contundente crítico da realidade social das cidades brasileiras no cenário da Música Popular Brasileira.

Referências Bibliográficas

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. **Bahia, Terra da Felicidade? A imagem e as transformações de Salvador através do cancionero popular**. In: CD-ROM do VIII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. 2004. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2004.

³⁶ BUARQUE, Chico. O Meu Guri. In: _____. Almanaque. Polygram, 1981.

³⁷ BUARQUE, Chico. Uma Menina. In: _____. Francisco. RCA-Victor, 1987.

³⁸ BUARQUE, Chico. Estação Derradeira. In: _____. Francisco. RCA-Victor, 1987.



_____. **Metrópoles em Formação: o crescimento e as transformações das cidades brasileiras através do cancionário popular.** In: CD-ROM do XI Encontro Nacional da ANPUR – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional. 2005. Salvador: ANPUR / UFBA, 2005.

BARONE, Ana Cláudia Castilho. **Team 10: arquitetura como crítica.** São Paulo: Annablume : Fapesp, 2002.

BUARQUE, Chico. **Chico Buarque – Letra e Música.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

CAMPOS, Augusto. **É Proibido Proibir os Baianos.** In: _____. **Balanço da Bossa e outras bossas.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

GIL, Gilberto; RENNÓ, Carlos (org.). **Gilberto Gil: Todas as Letras.** São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.** São Paulo: Edições Loyola, 1989.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA; JAQUES, Paola Berenstein (org.); ABREU, Estela dos Santos (trad.). **Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACOBS, Jane. **Morte e Vida de Grandes Cidades.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JENCKS, Charles. **Movimentos Modernos em Arquitetura.** Lisboa: Edições 70, 1985.

MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais: uma parábola.** São Paulo: Editora 34, 2003.

MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. **A Canção no Tempo: 85 Anos de Músicas Brasileiras, vol. 2: 1958-1985.** São Paulo: Editora 34, 1998.

ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da Cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.



SANCHES, Pedro Alexandre. **Tropicalismo: decadência bonita do samba**. São Paulo: Boitempo, 2000.

VELOSO, Caetano; FERRAZ, Eucanaã (org.). **Caetano Veloso: letra só**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven; SCOTT-BROWN, Denise. **Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

