

## COMO DOIS E DOIS SÃO CINCO

Rafael Julião (UFRJ)

**RESUMO:** Em *Verdade Tropical* (1997), Caetano Veloso faz uma narrativa de cunho autobiográfico sobre o movimento tropicalista, selecionando, para tanto, um conjunto de eventos e personagens emblemáticos que estruturam seu relato. Nesse sentido, é importante observar que o cantor e compositor Roberto Carlos aparece como peça fundamental do processo narrado, sendo incorporado em sua dimensão mítica de representante maior da cultura de massas no Brasil dos anos 1960, especialmente no campo musical. Caetano também usou o ícone Roberto Carlos em canções fundamentais do tropicalismo (como “Baby” e “Tropicália”), em um processo de caráter antropofágico de grande relevância para as discussões do livro. Além disso, Caetano teve três canções gravadas por Roberto (que foram compostas especialmente para ele) - “Como dois e dois”, “Muito romântico” e “Força estranha” -, todas de natureza metalinguística, refletindo sobre a canção e sobre o próprio ato de cantar. Nelas, evidenciam-se deslizamentos e ambiguidades entre o romântico e o político, que caminham no sentido de revelar a centralidade da canção popular no Brasil, como forma de expressão privilegiada de um fazer artístico, a um só tempo, de alta qualidade e de alta abrangência comunicativa. Insinua-se aqui, em alguma medida, a concretização da utopia oswaldiana de dar às massas um “biscoito fino”, o que se realiza mais completamente, não na esfera da literatura, mas justamente no âmbito da canção popular, revelando a potência cultural desse gênero e propiciando a reflexão sobre suas implicações políticas e sociais. O presente trabalho pretende mostrar como Caetano Veloso se vale do ícone Roberto Carlos no intuito de iluminar essas questões.

**Palavras-chave:** Caetano Veloso. Roberto Carlos. *Verdade Tropical*.

Apesar das diversas citações de Caetano a Roberto em *Verdade tropical*, raras foram as composições deste gravadas em disco por aquele. Apesar disso, duas canções-chave do movimento tropicalista fazem alusão a RC e são citadas em episódios importantes do livro. Na seção “Tropicália”, a canção homônima (ao capítulo e ao movimento) é analisada de modo a esclarecer que seu desfecho põe em cena os embates sobre a música popular no Brasil: “O monumento é bem moderno/ não disse nada do modelo do meu terno/ que tudo mais vá pro inferno/ meu bem// viva a banda, da, da/ Carmem Miranda, da, da, da, da”.

A evocação da canção emblemática de Roberto Carlos se torna aqui também um grito de guerra e de recusa a todo projeto de Brasil que fosse limitador do ponto de vista tropicalista: que fosse pro inferno tudo aquilo que obstrui as possibilidades de nossa cultura. E como Roberto era uma das coisas a ser excluída no projeto antagonista, então

que esse brado funcionasse aqui como a própria defesa de seu espaço na geléia geral brasileira.

A outra menção a RC acontece na canção “Baby”, gravada por Gal Costa no álbum-manifesto do movimento (“Você precisa tomar um sorvete/ na lanchonete, andar com a gente, me ver de perto/ ouvir aquela canção do Roberto...”). A letra, na esteira da anterior, afirma a necessidade de integração à época, aceitando (não sem o olhar afiado) suas diversas facetas – a piscina burguesa, a propaganda de margarina, a estética de Chico Buarque (citado na anterior sob a referência da “Banda”), o crescimento urbano, o sorvete na lanchonete, as camisas em inglês e, é claro, Roberto Carlos.

A primeira gravação propriamente dita só viria em 1987, quando Caetano grava “Fera ferida” no álbum Caetano. É bom observar que isso se dá no ano seguinte à tal polêmica sobre o filme de Godard (o que abre novo sentido para a fera que foi ferida), mas tem seu sentido original realçado por ser, na ordem das faixas, a canção subsequente à bela “O ciúme” (“O ciúme lançou sua flecha preta/ E se viu ferido justo na garganta...”).

A canção na voz de Caetano também pode receber uma livre interpretação de motivação biográfica, afinal, “acabei com tudo, escapei com vida, tive as roupas e os sonhos rasgados na minha saída”, na voz do artista, dois anos depois do fim do regime militar (e 18 depois de seu exílio), pode francamente ganhar conotações de ordem pessoal e política. A empresa tropicalista e a postura combativa de Caetano, de fato, haviam colocado em risco sua vida e lhe provocado muitas feridas, dos desgastes e brigas à prisão e ao exílio. A liberdade de bicho, o caso sem solução, o coração que perdoa (mas que “não esquece à toa”), as flores que existiram no caminho, as cicatrizes que falam enquanto as palavras calam (mas a canção não cala), tudo isso, pode ser lido (insisto que livremente) como uma avaliação de Caetano do tumultuado processo de sua vida artística, de suas vitórias e de suas decepções na luta por um projeto de Brasil e de cultura brasileira.

A outra gravação de Roberto por Caetano aparece no álbum *Circuladô ao vivo*, mas não no disco correspondente de estúdio. Trata-se de “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos”, canção feita e gravada por Roberto Carlos (parceria com Erasmo) no álbum de

1971. O título sugere uma música romântica, na qual o eu-lírico se reportaria aos cabelos encaracolados de alguma mulher (supomos os cabelos longos e femininos), debaixo dos quais se acomoda, se deleita, se conforta. Além disso, por ser uma canção de distância e saudade, acaba sendo interpretada pelo ouvinte desavisado como uma canção de amor e de desejo de volta. É o próprio Caetano que, no referido show, explica a platéia que o dono dos cabelos encaracolados era ele mesmo na época de seu exílio. Diz a canção:

Um dia a areia branca  
Teus pés irão tocar  
E vai molhar seus cabelos  
A água azul do mar

Janelas e portas vão se abrir  
Pra ver você chegar  
E ao se sentir em casa  
Sorrindo vai chorar

Debaixo dos caracóis dos seus cabelos  
Uma história pra contar  
De um mundo tão distante  
Debaixo dos caracóis dos seus cabelos  
Um soluço e a vontade  
De ficar mais um instante

As luzes e o colorido  
Que você vê agora  
Nas ruas por onde anda  
Na casa onde mora

Você olha tudo e nada  
Lhe faz ficar contente  
Você só deseja agora  
Voltar pra sua gente

Você anda pela tarde  
E o seu olhar tristonho  
Deixa sangrar no peito  
Uma saudade, um sonho

É curioso como Roberto e Erasmo foram hábeis em empregar na canção uma série de elementos que são caros a Caetano. Se pensarmos em nossa discussão sobre o na importância das concepções vinculadas aos trópicos (que ecoam no título *Verdade*

*tropical*), é possível destacar o aspecto paradisíaco (e promissor) do Novo Mundo, devidamente desenhado na letra de “Debaixo dos caracóis de seus cabelos”. Os versos introdutórios “Um dia a areia branca/ seus pés irão pisar” aparecem imbuídos de um tom profético, ao afirmar este “um dia” indefinido no futuro (reforçado por formas verbais subsequentes referentes ao porvir), quando o paraíso perdido será resgatado.

É interessante como o toque dos pés sobre a areia abre a imagem do regresso, como se, tal como na época do descobrimento, a chegada fosse pelo Atlântico e o primeiro contato pela praia. E se os pés tocam a areia, a “água azul do mar” envolverá os cabelos, numa cena de reencontro amoroso e corpóreo com a terra, que permite o diálogo também com outro refrão do artista - “por mais distante, o errante navegante que jamais te esqueceria”. O sorriso com choro marca a emoção da chegada na segunda estrofe, acompanhada pela personificação de portas e janelas, signos adequados à imagem de abertura (política e afetiva), mas também de recepção (festiva e comovida).

Nas estrofes que se seguem ao refrão, observamos o tempo presente do exílio londrino. É bom que se observe que o espaço imagético que o eu-lírico descreve antes põe em cena o branco da areia (um branco que é cor) e o azul do mar, enquanto as “luzes e o colorido” que aparecem no tempo da enunciação são outras. Vale lembrar que a cidade de Londres (apesar da beleza do rio Tâmis aos pés do Parlamento) é conhecida por seu cinza habitual, do tempo nublado e chuvoso, e, mesmo as notas de cor e o movimento do rio europeu, não traduzem a vivacidade do mar tropical.

De fato, Caetano se dizia triste e afirmava ficar a maior parte do tempo na casa, aliás, locação presente na composição em tela (“na casa onde mora”). E poderíamos sugerir ainda, extrapolando o limite da composição, que a menção ao “olhar tristonho” (“uma saudade, um sonho”), funciona quase como um eco do refrão de “London, London”, na qual os olhos do eu-lírico vagam procurando discos voadores pelo céu de Londres.

Chegando ao refrão, enfim, o advérbio “debaixo”, que parece localizar o eu-lírico em relação à mulher dos cabelos encaracolados, esconde a existência de uma única presença na cena: a de Caetano Veloso e seus cabelos compridos e desgrenhados, afinados com o ideário hippie da contracultura da época (cabelos, aliás, que gozam da

simpatia de Roberto, que deixou os seus crescerem e se encaracolarem também, entre o final dos 1960 e os anos 1970). Assim, a “história para contar de um mundo tão distante”, é uma narrativa de exílio, escondida “debaixo” dos cabelos do artista e “debaixo” da canção de Roberto Carlos. Por fim, o “soluço” – tal como Roberto presenciou quando viu seu colega chorar, “tanto e tão sem vergonha” na casa de Londres, ao ouvir “As curvas da estrada de Santos” – revela o desejo de não ter partido e, agora, o desejo urgente de voltar.

O show de 1992, no qual Caetano canta e explica a canção aparece distante no tempo – mais de vinte anos depois da homenagem feita sete anos depois do término oficial da ditadura no Brasil. A canção, porém, ganha força política (no conjunto de peças como “Fora da ordem”, “O cu do mundo” e “Um índio”, que também integram o espetáculo e o disco ao vivo) e, ao mesmo tempo, ganha potência afetiva, ao ser revelada no palco, dividida com o público enquanto homenagem recebida de Roberto, uma homenagem silenciosa, disfarçada e abafada pela violência do contexto de onde partira, e ventilada pela doçura com a qual chegou àquele momento, depois da profecia realizada.

Já Roberto gravou três canções de Caetano Veloso: “Como dois e dois”, “Força estranha” e “Muito romântico”. A primeira delas foi escrita especialmente para Roberto e gravada no álbum de 1971, o mesmo que contém a gravação original de “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos”. Segue a letra:

Quando você me ouvir cantar  
Venha, não creia, eu não corro perigo  
Digo, não digo, não ligo  
Deixo no ar  
Eu sigo apenas porque eu gosto de cantar...

Tudo vai mal, tudo  
Tudo é igual quando eu canto  
E sou mudo  
Mas eu não minto, não minto, estou longe e perto  
Sinto alegrias tristezas e brinco...

Meu amor, tudo em volta está deserto, tudo certo  
Tudo certo como dois e dois são cinco...

Quando você me ouvir chorar

Tente, não cante, não conte comigo  
Falo, não calo, não falo, deixo sangrar  
Algumas lágrimas bastam pra consolar

Tudo vai mal  
Tudo mudou, não me iludo e contudo  
É a mesma porta sem trinco, o mesmo teto  
E a mesma lua a furar nosso zinco...

Meu amor, tudo em volta está deserto, tudo certo  
Tudo certo como dois e dois são cinco...

Em entrevista a Nelson Mota, Caetano afirma que fez a música para RC e que achava muito simbólico colocar na voz daquele que muitos acusavam de alienado ou mesmo de simpatizante do regime uma canção de crítica política, embora velada. Portanto, não é de pouca relevância em sua trajetória que o artista tenha apresentado, no auge da ditadura militar, um disco com duas canções de valor político (“Debaixo dos caracóis...” é do mesmo álbum) e, mais ainda, que o laço que as une é justamente a figura de Caetano Veloso.

A composição se abre com uma metalinguagem explícita, convidando o ouvinte ao interesse e à desconfiança (“Venha, não creia, eu não corro perigo”). O “eu” dêitico cria diversas complicações, ainda mais quando se desdobra entre um compositor e um intérprete, sendo o primeiro o alvo freqüente da desconfiança (e da reação) do regime, enquanto o segundo se coloca nos braços do povo e até dos militares, acima de qualquer suspeita. Incidindo sobre a realidade contextual, é duvidosa a afirmação de que Caetano não corre perigo, a não ser que seja o próprio exílio entendido como um lugar onde ele está seguro (e de onde manda a mensagem para um lugar onde ele, factualmente, estaria correndo perigo).

O jogo do “digo, não digo, não ligo/ deixo no ar” é também o drible à censura, que conta com os recursos da composição poética para dizer sem dizer. O “não ligo”, que poderia valer como um “não se importar”, abre-se também no sentido de relacionar, conectar, enfim, fazer as ligações que permitem decifrar a canção como mensagem política – tarefa não dele, mas do ouvinte – leitura esta que se sustenta pela coesão elíptica entre “não ligo” e “deixo no ar”.

A constatação reiterada de que “tudo vai mal” também oferece sua duplicidade entre o pessoal e o público, quando pensamos que a afirmação pode se referir ao contexto político brasileiro (onde se canta a canção via Roberto) ou ao contexto íntimo de Caetano no sofrimento do exílio (na Londres onde se compôs a canção). O ato de cantar, visto como simples exercício de gosto ou de prazer na primeira estrofe, parece apontar para a impossibilidade de interferência do canto no mundo externo – “tudo é igual quando eu canto e sou mudo” – e, portanto, para a supremacia do desejo de cantar sobre um imperativo artístico no sentido de alterar a realidade social ou política.

Como se tem dito, o jogo se desmascara aqui quando a relação entre pessoal e público aparece de forma profundamente interligada na obra do compositor. Nesse sentido, por fim, fica também a afirmação contraditória da mudez do artista, calado pelo exílio imposto pelo regime (mas falando pela brecha que se permite); que canta por desejo (mas interfere no mundo quando o realiza).

Uma quebra de paralelismo reforça a sinceridade da canção na mesma estrofe. Se na primeira, temos “digo, não digo”, a segunda não repete a antítese e formula “eu não minto, não minto” (reiterando onde a lógica estrutural poderia sugerir a contradição). Aliás, é a oposição de ideias que dá o tom à estrofe: o eu-lírico que está longe (no exílio físico) e perto (na voz do cantor no Brasil) está exposto a sensações diversas (“sinto alegrias tristezas”) e “brinca” (talvez mais um comentário metalinguístico sobre o caráter lúdico da própria canção). O “tudo em volta está deserto” também pode se abrir na esteira da dêixis espacial – o deserto da ditadura, do regime áspero e opressor; ou, mais enfaticamente, a sensação de solidão e isolamento imposta pelo exílio, ainda mais em uma cidade tão fria (em denotação e em conotação).

Paulo César Araújo, ao analisar a canção, identifica em “Tudo certo como dois e dois são cinco” um intertexto com a frase do personagem Winston Smith do romance “antitotalitarista” 1984 de George Orwell, que a “repete a mando dos líderes do país, que o condicionaram a pensar conforme o interesse deles” (ARAÚJO, 2006, p. 334). A incongruência na lógica matemática transporta-se para o contexto ufanista na ditadura no Brasil em pleno governo Médici, mostrando como entre o discurso oficial e a

realidade da violência do regime havia um abismo. Na mesma análise, Paulo César recorta um comentário de Caetano sobre a canção:

Fiz esta canção para Roberto Carlos e pensando em Roberto Carlos. Eu queria ouvi-lo dizendo aquelas coisas. Embora com uma letra enigmática, “Como dois e dois” é o Roberto mesmo no momento da ditadura e ele podendo ser uma afirmação do Brasil. Era um modo de ele explicitar o compromisso real dele. E era enigmático porque estava para além dos compromissos que queriam que Pelé e ele assumissem de tomar atitudes de esquerda convencional, o que eu sempre achei uma estupidez. (*apud* ARAÚJO, 2006, p. 337)

Evocando as figuras de Pelé e Roberto Carlos – dois ídolos nacionais à época do regime, ambos frequentemente acusados de alienação ou cumplicidade –, Caetano expõe também a exigência que uma esquerda convencional fazia em cobrar dos artistas uma postura política numa direção e num modelo que nem sempre lhes cabia. O “compromisso real” nas palavras de Caetano mexe com a ambiguidade da palavra – o compromisso verdadeiro, as formas de ver e de se posicionar politicamente; e, ao mesmo tempo, seu compromisso de “rei”. E o cantor mais popular do país – o próprio símbolo do Brasil –, naquele momento, desmentia a propaganda do regime. “Tudo vai mal” se tornava uma afirmação incontestavelmente sincera, porque estava sendo dita em nome do Brasil e pelo Brasil – o “Brasil profundo”.

Voltando à canção, a estrofe que se segue ao refrão, começa de forma paralela, demandando do ouvinte que, quando ouvisse o eu-lírico chorar (que lido em paralelo com o “cantar” da primeira estrofe, sugere que o próprio canto poderia ser veículo – e estava sendo – de seu lamento), continuasse tentando (embora sem “cantar” e sem “contar” com ele). Nessa paranomásia, sugere-se a mudez agora ao ouvinte e, novamente, a impossibilidade do eu-lírico de intervir. Segue-se novo jogo contraditório entre “falo, não calo, não falo, deixo sangrar”, mais uma vez indicando o jogo da censura e os registros enigmáticos do canto metafórico, que fala o que não fala, e o que não cala.

O jogo das contradições se estende no momento de reafirmação do “Tudo vai mal”, quando na estrofe seguinte o “Tudo é igual quando canto e sou mudo” é substituído por “Tudo mudou não me iludo e contudo” ao que segue “É a mesma porta

sem trinco, o mesmo teto/ e a mesma lua a furar nosso zinco”. O intertexto aí é com uma canção canônica da música popular desde a era do rádio – o “Chão de estrelas” de Sílvio Caldas e Orestes Barbosa, que começa dizendo: “Minha vida era um palco iluminado”/ Eu vivia vestido de dourado/ Palhaço das perdidas ilusões/ Cheio dos guizos falsos da alegria/ Andei cantando minha fantasia entre as palmas febris dos corações”.

Esta canção atravessa “Como dois e dois” a partir daí, quando o tema de ambas se reporta ao ato de cantar e ao palco. Mesmo que metafórico, o palco da canção original é uma memória de um tempo passado, antes da desilusão (“não me iludo”). Tal metáfora bem poderia se transportar para a desilusão política de Caetano, fruto da mudança do contexto, contrabalanceada com a permanência da canção popular como instrumento legítimo e sobrevivente da fala em meio à imposição do silêncio.

A canção seguinte de Caetano a ser gravada por Roberto foi “Muito romântico”, presente no álbum Roberto Carlos de 1977 e, logo em seguida, no disco *Muito (Dentro da noite azulada)* de Caetano em 1978. Segue a letra:

Não tenho nada com isso nem vem falar  
Eu não consigo entender sua lógica  
Minha palavra cantada pode espantar  
E a seus ouvidos parecer exótica

Mas acontece que eu não posso me deixar  
Levar por um papo que já não deu, não deu  
Acho que nada restou pra guardar ou levar  
Do muito ou pouco que houve entre você e eu

Nenhuma força virá me fazer calar  
Faço no tempo soar minha sílaba  
Canto somente o que pede pra se cantar  
Sou o que soa eu não douro a pílula

Tudo o que eu quero é um acorde perfeito maior  
Com todo o mundo podendo brilhar num cântico  
Canto somente o que não pode mais se calar  
Noutras palavras sou muito romântico

O primeiro verso começa com uma referência dêitica a um “isso” que a canção omite. A princípio, o pano de fundo é uma relação amorosa mal sucedida, mas com tom

efusivo por parte do eu-lírico que, em vez de triste, descarta a possibilidade de discussão (“Não tenho nada com isso”, “Nem vem falar”, “eu não posso me deixar/ levar por um papo que não deu”) e segue em frente em sua necessidade de cantar.

O romantismo aqui não está vinculado à tristeza do amor terminado (embora esse tema seja de fato um chavão do estilo, especialmente se entendido no âmbito popular da palavra), mas ao desejo e à expressão, mais uma vez, tal como ocorre em “Como dois e dois”. Isso recorre nos versos “Nenhuma força virá calar”, “Canto somente o que pede pra se cantar” e “Canto somente o que não pode mais se calar” (e este último, segundo a expressão “noutras palavras”, é que gera a equivalência com o ser romântico.

Mais uma vez, a afirmação do canto aparece motivada por uma sobra de censura, seja pela imposição de uma outra lógica (expressa dentro da canção e que acusa de exotismo aquilo que não entende) ou pela própria força política de se discutir canto e silêncio em um contexto explicitamente autoritário. Nesse sentido, a canção pode se expandir para a discussão sobre as pressões estéticas no seio da canção popular, especialmente contra os românticos “alienados” que não usavam suas canções para a veiculação de ideias políticas. Nesse sentido, mas uma vez, Caetano recorre à dêixis para ressignificar sua canção: o “isso” passa a ser uma discussão estética de substrato político e Roberto, o porta-voz da afirmação da liberdade do canto e do direito ao “romantismo” e ao conjunto de opções estéticas do seu entorno. Isso ganha ainda mais força quando pensamos que, no fim dos anos 1970, RC já havia consolidado sua transição para cantor romântico por excelência.

É importante reparar que, à exceção da segunda estrofe, na qual a canção e volta para um referencial externo de algum caso amoroso, o resto da letra se reporta ao próprio canto. O caráter do desejo que motiva o canto é íntimo, mas se torna amplo quando diz “Tudo que eu quero é um acorde perfeito maior/ Com todo mundo podendo brilhar num cântico”. O sagrado do canto (expresso como “cântico”, isto é, hino religioso) vincula-se à possibilidade de todos brilharem.

Pouco antes, na estrofe anterior, emprega-se a expressão “eu não douro a pílula” emprega uma expressão do português do Brasil que remete a tornar mais suave ou

aceitável aquilo que é difícil ou estranho. Repare que o estranhamento é reforçado pelas rimas esdrúxulas, formadas com as proparoxítonas “lógica”, “exótica”, “sílaba”, “pílula”, “cântico” e “romântico”. Aliás, em contraste com as soluções musicais mais corriqueiras que caracterizam a produção de Roberto Carlos, a canção soa na voz dele ainda mais exótica.

A expressão encontra-se no conjunto do verso “Sou aquilo que soa, eu não douro pílula”, na qual a força da aliteração e da assonância, para além do trocadilho com a circular “sou aquilo que sou”, gera uma relação íntima entre ser e som, entre o eu e a canção, entre a identidade íntima e o projeto estético. Portanto, é possível afirmar que “Muito romântico”, além de afirmação de um projeto musical que não se deixa limitar, também está relacionada com a tridimensionalidade do artista que serve de tese ao trabalho, isto é, o eu que se encontra na canção e que, através dela, discute o país (sendo a música a ponte entre o privado e o público).

Por fim, cabe analisar a letra de “Força estranha”, última composição de Caetano a ser gravada por Roberto no ano de 1978, portanto, um ano após “Muito romântico” (e sete depois de “Como dois e dois”). Trata-se também da canção que abria a turnê “Emoções” de 1983 de RC, início de suas grandes temporadas pelo Brasil. Segue a letra:

Eu vi um menino correndo  
Eu vi o tempo  
Brincando ao redor do caminho daquele menino  
Eu pus os meus pés no riacho  
E acho que nunca os tirei  
O sol ainda brilha na estrada e eu nunca passei

Eu vi a mulher preparando outra pessoa  
O tempo parou pra eu olhar para aquela barriga  
A vida é amiga da arte  
É a parte que o sol me ensinou  
O sol que atravessa essa estrada que nunca passou

Por isso uma força me leva a cantar  
Por isso essa força estranha  
Por isso é que eu canto, não posso parar  
Por isso essa voz tamanha

Eu vi muitos cabelos brancos na frente do artista  
O tempo não para e no entanto ele nunca envelhece

Aquele que conhece o jogo, do fogo das coisas que são  
É o sol, é a estrada, é o tempo, é o pé e é o chão

Eu vi muitos homens brigando, ouvi seus gritos  
Estive no fundo de cada vontade encoberta  
E a coisa mais certa de todas as coisas  
Não vale um caminho sob o sol  
E o sol sobre a estrada, é o sol sobre a estrada, é o sol

Por isso uma força me leva a cantar  
Por isso essa força estranha  
Por isso é que eu canto, não posso parar  
Por isso essa voz tamanha

A letra é uma reflexão sobre a passagem do tempo e sobre a força que leva ao canto. Para tanto, a composição se organiza de forma anafórica, com um eu-lírico que podemos considerar onividente, que afirma ver a ação do tempo incidindo sobre crianças, mulheres e homens. Na primeira estrofe, a cena que se abre é a de “um menino correndo”, sobre a qual atual a visão do tempo, “brincando ao redor do caminho daquele menino”. O verbo “brincar”, intimamente ligado ao universo da infância evocado no signo inicial, é transportado para o tempo sujeito, que age sobre toda criança, transformando-a. Vale atentar para a beleza da contradição, uma vez que a tal “brincadeira” do tempo é, na verdade, uma expressão grave do tempo que nos leva a infância e que, em última instância, conduz à morte.

O riacho citado é evidente alusão a Heráclito e à sua máxima de que nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio, pois suas águas nunca são as mesmas e nós também estamos em constante transformação. Esse “eu” agora assume, portanto, a ação ininterrupta do tempo sobre si mesmo. O sol, que antecede ao “eu”, ainda brilha e ilumina (evidencia, mostra, aponta) a “estrada” ainda não percorrida. Esse signo, como se sabe, simboliza os caminhos a serem percorridos ao longo da vida, com todos os seus percalços, surpresas, partidas, chegadas, enfim, situações que virão ou que serão deixadas para trás, em perfeita confluência com o sentido da vida e do tempo.

Na segunda estrofe, emerge uma imagem do feminino, que mantém estreitos laços com a cena anterior do menino, uma vez que a visão que o eu-lírico compartilha é a da gravidez e, portanto, trata-se de outra representação do tempo passando no sentido

da concepção. A gravidez, aliás, investida estilisticamente da ideia de “preparar outra pessoa”, não só intensifica a beleza “daquela barriga”, mas também reforça o caráter cíclico do tempo e o mistério da criação. Como na estrutura paralela anterior, o tempo aparece novamente, dessa vez parando para que seja possível a contemplação (justamente daquilo que é o tempo passando). O sol que esclarece o caminho é o que ensina também a amizade entre vida e arte, relação tênue que temos discutido como ponto fundamental para a compreensão da obra de Caetano Veloso. A ausência do “eu” na frase de desfecho antes do refrão cria um efeito inusitado: agora é a estrada que nunca passou (e não o “eu” que não passou por ela). O sol que ensina sobre a vida e a arte é também aquele que ilumina os caminhos que ainda não passaram, que ainda não são conhecidos.

Na terceira estrofe (sem contar o refrão), a imagem do tempo migra para os cabelos brancos do artista (visíveis curiosamente na própria capa do disco de Roberto Carlos em 1978, quando os fios sem cor já haviam começado a se tornar mais latentes). Mais uma vez, as contradições marcam a composição, quando o tempo personificado expõe à velhice, mas não envelhece (lembrando que a imagem inaugural do tempo na canção é a de alguém que brinca como uma criança). O referente “aquele que conhece o jogo do fogo das coisas que são”, posto assim no singular, acaba gerando uma equivalência entre os signos do “sol”, da “estrada”. “do tempo”, do “pé” e do “chão”. Na verdade, todas essas imagens compõem uma única – a da caminhada, na qual o ser se move e se muda exposto à ação do tempo.

Por fim, se podemos ver entre a primeira estrofe a terceira a oposição do menino com o homem de cabelos brancos, é possível também perceber a oposição entre a segunda e a quarta estrofe, entre a mulher que gesta e os homens que brigam. A imagem dos homens brigando suscita a imagem das guerras, dos combates, das violências, das mortes, que atravessam toda a história da humanidade. Além de ver, aqui se emprega o sentido da audição, intensificando o caráter dramático de ouvir o grito daqueles que sofrem. “Estive no fundo de cada vontade encoberta” é um dos versos mais belos de Caetano, e confere atemporalidade a esse “eu” que fala e que canta e que, embora

individual, é capaz de se tornar uma profusão de quererres encobertos, de desejos de não-dor, de possibilidades de trilhar caminhos de sol, embora incertos, valiosos.

E é a presença do sol e da estrada que se liga ao refrão através do elemento coesivo “por isso”, estabelecendo uma relação de causa e consequência entre os caminhos abertos pela ação do tempo e o desejo de cantar. O canto, novamente, aparece como necessidade interior, uma força estranha e incontrolável. Inclusive, é esse o laço que une “Como dois e dois”, “Muito romântico” e “Força estranha” – são todas canções metalingüísticas que refletem o motivo íntimo de cantar, que atinge dimensões públicas ao pensarem de forma tão funda a dimensão humana, do ser que cria sua vida e sua arte diante da ação do tempo. As semelhanças são latentes: “Eu sigo apenas porque gosto de cantar”, “Canto somente o que não pode mais se calar”, “Por isso uma força me leva a cantar”. Caetano faz “no tempo soar sua sílaba”. E usa Roberto Carlos (o cantor popular mais icônico do Brasil, símbolo de sua cultura de massa, obstrução a ser combatida no projeto estético tropicalista, voz não cassada durante a ditadura) como porta voz da estranha força que conduz ao canto e à criação artística.

“Força estranha” é gravada ao vivo por Caetano e Roberto no especial de fim de ano da Globo de 2008. No mesmo ano, há o último episódio de encontro musical entre os artistas, que se trata da gravação do DVD e CD Roberto Carlos e Caetano Veloso e a música de Tom Jobim. No álbum, os artistas cantam bossa nova, evidenciando o solo comum de onde partiram, isto é, mais do que Tom, o ponto de fuga que se desenha nesse projeto é João Gilberto.

Não se trata de um disco de duetos; em verdade, há uma alternância entre eles passeando pelo repertório do maestro. Em verdade, eles RC e CV só cantam juntos a primeira canção (o clássico “Garota de Ipanema”) e as duas últimas: “Tereza da praia” (que convém ao formato de dueto, incluindo o recurso do humor sobre a Tereza, que não pode ser de um nem de outro) e “Chega de saudade”. Talvez, seja essa mais uma coincidência do tempo, que encerra as relações musicais entre RC (e seu espectro jovem-guardista) e CV (e seu espectro tropicalista), exatamente no sol que iluminou a estrada de seus cantos: a canção imortalizada por João Gilberto (e todo seu espectro de

bossa nova e de projeto estético nacional e antropofágico, potente e inovador, brasileiro e universal). Brincadeiras do tempo menino.

### Referências

ANDRADE, Oswald. *Obras Completas VI – Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ARAÚJO, Paulo César. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Editora Planeta, 2006.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Trad. Cristina Yamagami. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê, 2000.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. [organização e apresentação Eucanaã Ferraz] – São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Letra só: Sobre as letras*; organização Eucanaã Ferraz – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.