

# A janela de Carolina e o espelho de Lindoneia: duas (anti)musas de um mundo que se desagrega



A bela Lindoneia ou A Gioconda do subúrbio. Rubens Gerchman, 1966, fotografia (detalhe).

## *Marcos Napolitano*

Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da USP. Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)* – ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.  
marcos.napolitano1962@gmail.com

## A janela de Carolina e o espelho de Lindoneia: duas (anti)musas de um mundo que se desagrega

Carolina's window and Lindoneia's mirror: two anti-muses in a crumbling world

Marcos Napolitano

### RESUMO

Este artigo visa analisar, a partir de uma perspectiva histórica, duas canções dos anos 60: "Carolina" (Chico Buarque, 1967) e "Lindoneia" (Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1968). Sob uma ótica intertextual e contrapontística, sugerimos que a análise das duas composições, principalmente das suas letras (mas também de alguns aspectos musicais), revela uma configuração histórica tensa, retrato dos dilemas da modernização brasileira, potencializados pelo golpe militar de 1964.

**PALAVRAS-CHAVE:** "Carolina"; "Lindoneia"; dilemas da modernização brasileira.

### ABSTRACT

This article focuses two Brazilian songs: "Carolina" (Chico Buarque, 1967) e "Lindoneia" (Caetano Veloso/Gilberto Gil, 1968). From an intertextual and counterpointistic point of view, we suggest that these songs (their lyrics, but also a few of their musical aspects) reveal a tense historical context, a portrait of Brazilian political and cultural conservative modernization after the 1964 coup.

**KEYWORDS:** "Carolina"; "Lindoneia"; Brazilian conservative modernizing.



Chico Buarque e Caetano Veloso, nomes consagrados na música popular brasileira, podem ser considerados a síntese do grande debate político-cultural no final dos anos 60, no campo musical. Os dois compositores aglutinam em si, duas vertentes formadoras do moderno conceito de MPB<sup>1</sup>. Por volta de 1968, o campo da MPB parecia resumir-se à disputa entre a "tendência Chico" e à "tendência Caetano", bem ao gosto da linguagem emprestada do então ativo movimento estudantil. As duas tendências, obviamente mais fruto da mídia do que de um projeto real dos dois compositores em aglutinar movimentos estéticos, traduzia a tensão entre a "moderna" MPB e o Tropicalismo. Por sua vez, este debate mesmo alimentado pela mídia, é revelador de duas expressões musicais que se debruçavam sobre os dilemas brasileiros. O problema do caráter da modernidade brasileira<sup>2</sup> e suas perspectivas históricas, surgia como o verdadeiro epicentro dos debates musicais.

Enquanto Chico Buarque era visto pelo grande público como o jovem compositor que articulava uma determinada tradição do samba urbano carioca ao clima musical pós-Bossa Nova, operando num procedimento criativo que valorizava a letra narrativa, da fluidez melódica e os timbres tradicionais do samba, Caetano explodia na cena musical dos festivais como um *enfant terrible* moderno e vanguardista, trazendo para a música

<sup>1</sup>Sobre o conceito de MPB nos anos 60 e suas imbricações históricas, ver NAPOLITANO, Marcos. "Seguindo a canção": engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

<sup>2</sup>Sobre a modernidade no Brasil, ver ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

popular procedimentos de criação poética próximos ao concretismo e de *performance* agressiva e quase dadaísta.

Devemos evitar as dicotomias fáceis, consagradas na época, para pensar a tensão entre estas duas entidades criativas estelares. Em outras palavras, não se trata de qualificar Chico Buarque como o polo tradicional, nacionalista, engajado-populista e lírico-nostálgico, em contraposição a um Caetano moderno, cosmopolita, alienado-dândi e iconoclasta-desconstrutivista. Todos esses termos estão presentes, simultaneamente, na obra dos dois compositores. O que singulariza a obra de cada um e outorga uma sensação de se tratar de duas vertentes autoexcludentes, ainda que respeitadíssimas dentro de um padrão de “bom gosto” musical, é a maneira de operar com eles. Chico aponta e problematiza a passagem do tempo em direção à modernidade e, como conseqüência, a perda dos signos da sociabilidade, reconhecimento mútuo e capacidade afetiva do ser. Caetano transforma a crise da modernidade e a fragmentação da experiência do ser-no-mundo em material poético-musical que vislumbra o potencial transformador da experiência radical da modernidade, tornando-se devir. Na obra de ambos do final dos anos 60, a perspectiva poética e musical não está isenta de traumas e dissensos, nostalgias e utopias, tradição e ruptura.

Neste artigo, pretendemos demonstrar essas categorias, dentro da singularidade de cada compositor, em duas composições da época: “Carolina” (Chico Buarque, 1967) e “Lindoneia” (Caetano Veloso/Gilberto Gil<sup>3</sup>, 1968).

### Duas canções emblemáticas

A canção “Carolina” foi um dos maiores sucessos populares de Chico Buarque nos anos 60. Apesar disso, o compositor não tinha especial afeição por essa obra. Segundo Humberto Werneck a canção chegou a ser composta um pouco a contragosto. O autor nos conta que a canção nasceu de uma “dívida” de Chico Buarque com a TV Globo, motivada pela sua desistência em ser apresentador de um programa de televisão já contratado – *Shell em show maior*. Para evitar a multa da emissora, conforme o pedido de Walter Clark, superintendente da estação, Chico deveria inscrever uma música na II Festival Internacional da Canção, o FIC, que a Globo ia promover em outubro de 1967. Um pouco contrariado, Chico Buarque compôs então “Carolina” e entregou-a à dupla de cantoras Cynara e Cybele (do Quarteto em Cy). Chico ainda fez a ressalva de que não gostava daquela música. Carolina ficou em terceiro lugar, atrás da insossa “Margarida”, de Gutemberg Guarabira, e da clássica “Travessia”, de Milton Nascimento. “Eu não estou entendendo nada”, disse Chico, perplexo<sup>4</sup>, não pelo fato de sua música ficar atrás das outras, mas pelo sucesso e reconhecimento de uma canção renegada pelo próprio autor.

As imagens veiculadas pela letra tornaram-se emblemáticas de um tempo de incertezas e medos, diante da situação política e social. O diálogo tenso do poeta que quer cantar o seu tempo e a musa que se recusa a vivê-lo plenamente, e assim não materializa a inspiração do poeta, é bastante engenhoso. A rosa-amor carnal morre, a festa-comunhão coletiva acaba e a estrela-amor espiritual cai. Entretanto, Carolina continua na sua janela, como um quadro desbotado e triste, insensível ao cantor-poeta:

*Carolina*

*Nos seus olhos fundos*

<sup>3</sup> Conforme depoimento de Caetano, reproduzido neste artigo, Gilberto Gil fez a música e ele, Caetano, fez a letra.

<sup>4</sup> WERNECK, Humberto. *Gol de Letras*. In: HOLLANDA, Chico Buarque. *Chico Buarque, letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 76.

*Guarda tanta dor  
A dor de todo esse mundo  
Eu já lhe expliquei que não vai dar  
Seu pranto não vai nada mudar  
Eu já convidei para dançar  
É hora, já sei, de aproveitar  
Lá fora, amor  
Uma rosa nasceu  
Todo mundo sambou  
Uma estrela caiu  
Eu bem que mostrei sorrindo  
Pela janela, ói que lindo  
Mas Carolina não viu*

*Carolina  
Nos seus olhos tristes  
Guarda tanto amor  
O amor que já não existe  
Eu bem que avisei, vai acabar  
De tudo lhe dei para aceitar  
Mil versos cantei pra lhe agradar  
Agora não sei como explicar  
Lá fora, amor  
Uma rosa morreu  
Uma festa acabou  
Nosso barco partiu  
Eu bem que mostrei a ela  
O tempo passou na janela  
Só Carolina não viu*

Obviamente, a razão de tanto sucesso poderia ser encontrada na melodia suave e pungente e o carisma poético da personagem título, a moça tímida que vê o mundo passar da janela. Mas é de se supor que outras atrações, mas profundas e inconscientes, explicassem o estranho magnetismo desta canção, a princípio despreziosa e singela. Foram quatro gravações mais famosas da música nos últimos anos da década de 60: a gravação da dupla já citada Cynara e Cybele (1967), a de Chico Buarque (no LP *Chico Buarque n. 2*, em 1968), a versão empostada de Aguinaldo Rayol (no LP *As doze preferidas do General Costa e Silva*) e a polêmica versão desconstrutiva de Caetano Veloso (1969). Para uma análise da fortuna crítica desta canção, seria necessária uma análise específica de cada uma destas versões, o que foge aos limites deste artigo.

Enquanto a opinião pública como um todo e o grande público aficcionado de Chico Buarque, verdadeiro ídolo de massas desde o sucesso d' *A Banda*, no festival da TV Record de 1966, consagravam "Carolina" como um marco do cancionero brasileiro dos anos 60, o próprio compositor ajudou a demarcar um certo olhar nostálgico e lírico como chave de leitura da canção. "Carolina é a senhorita da janela da Bela Vista", teria dito Chico Buarque no discurso na Câmara Municipal de São Paulo, ao receber o título de Cidadão Paulistano, em 1967. Não por acaso, a Bela Vista era um bairro que evocava a tradição dos italianos e negros pobres, berço de um certo samba paulistano, cada vez mais cercado pela fúria demolidora

da cidade moderna e tentacular. Melhor lugar impossível, para a moça Carolina, nostálgica, provinciana e recatada.

De todas as versões, vale uma nota sobre a polêmica gravação de Caetano Veloso, acusada de ser debochada e paródica. Caetano sempre negou que houvesse uma provocação pessoal à Chico Buarque. “A idéia de gravar a música, diz, lhe veio em Salvador, onde estava confinado, ao ver na televisão um rosto de menina cantando “Carolina” num programa de calouros. ‘Aquilo me encheu os olhos d’água’, conta Caetano. A moça da canção lhe pareceu ‘a antimusa do Brasil’ naquele sombrio ano de 1969”.<sup>5</sup> Ao exagerar a emotividade inerente à canção, Caetano visava expor o “subtexto lírico nacional”, veiculado pela canção de Chico, num contexto de violência e silêncio forçado pela conjuntura política.

Como afirmou Adélia Meneses, a canção “Carolina se transformou quase que num emblema da canção nostálgica por excelência. Melancólica, nostálgica, reacionária, passadista: o fato é que Carolina se transformou na pedra de toque da implicância dos tropicalistas com Chico Buarque”.<sup>6</sup> Além da gravação de Caetano, Gilberto Gil também daria sua contribuição na desconstrução da figura poética em “Geléia geral” de 1968. Canta Gil, com uma voz empostada à maneira dos discursos populistas: “E outra moça também Carolina/da janela examina a folia/salve o lindo pendão dos teus olhos/e a saúde que o olhar irradia”.

O olhar de “Carolina”, conforme Gil, já não é melancólico, mas saudável, burguês, nacionalista, estandartes que formam parte das relíquias do Brasil a serem exumadas. A perspectiva original da letra de Chico seria outra:

*Em “Carolina”, o poeta tenta retirar a amada do estado de tristeza e dor, sacudindo-a da melancolia, através de um convite para dançar [...]. O convite se tornará mais insistente tornando-se apelo erótico contido nas metáforas da rosa e da estrela [...]. O poeta mostra rosa e estrela à amada, num urgente carpe diem provocado pela sensação de passagem inexorável do tempo, mas Carolina nada vê e o tempo fará o amor acabar [...] enquanto o tempo passava, tinha ficado à janela.<sup>7</sup>*

Adélia Meneses nos sugere uma outra questão: “por que Carolina revelou-se tão instigante. Na verdade, é uma canção extremamente significativa de um determinado momento histórico: aquele em que uma parcela significativa da intelectualidade brasileira, alijada da práxis política, tende a se refugiar em situações de melancolia e inação: da janela vê (ou não vê) o tempo passar”.<sup>8</sup>

Se a composição de “Carolina” foi operada dentro de uma certa displicência por parte de Chico Buarque, chegando mesmo a não chamar a sua atenção, com “Lindonéia” deu-se o contrário. Desde o começo, é uma canção carregada de intencionalidade e intertextualidade. No livro *Verdade tropical* Caetano Veloso narra o mote que deu origem à canção:

*Nara Leão encomendou-nos, a mim e a Gil, uma música que tivesse como tema ou inspiração um quadro do pintor Rubens Gerchman chamado Lindoneia, o qual representava, em traços distorcidos e com dolorosa pureza, o que parecia ser a ampliação de um retrato “três por quatro” de uma moça pobre que – dizia o texto-título – fora dada por perdida, emoldurada, à maneira kitsch dos retratos da sala de visitas suburbanas, por vidro espelhado e com decoração floral. Gil fez a música – um bolero entrecortado de iêiêiê – e eu fiz a letra [...] o quadro de Gerchman,*

<sup>5</sup> WERNECK, Humberto, *op. cit.*, p. 80.

<sup>6</sup> MENESES, Adélia. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 59

<sup>7</sup> *Idem, ibidem*, p. 59-61

<sup>8</sup> *Idem, ibidem*, p. 61

*por ser uma espécie de crônica melancólica da solidão anônima feita em tom pop e metalinguístico, tinha parentesco direto com o tropicalismo musical e a canção, supúnhamos, realimentaria sua carga poética.*<sup>9</sup>

A letra nos fala de uma musa improvável que busca sua realização no mundo subjetivo, tanto quanto Carolina, mas sem a janela-limite, se perde, fragmentada, tragada não só pelo *espaço* urbano, mas pelo *tempo* da modernidade. Antimusa sem aura, “Lindoneia” morre de dor. A dor de não ser:

*Na frente do espelho  
Sem que ninguém a visse  
Miss  
Linda feia  
Lindoneia  
Desaparecida  
Despedaçados atropelados  
Cachorros mortos nas ruas  
Policiais vigiando  
O sol batendo nas frutas  
Sangrando  
(ai meu amor  
a solidão vai me matar de  
dor)  
Lindoneia  
cor parda frutas na feira  
Lindoneia solteira Lindoneia  
Domingo-Segunda feira  
Lindoneia desaparecida  
Na igreja no andor  
Lindoneia desaparecida  
Na preguiça no progresso  
Nas paradas de sucesso  
(ai meu amor  
a solidão vai me matar de  
dor)  
no avesso do espelho  
mais desaparecida  
ela aparece na fotografia  
do outro lado da vida  
despedaçados, atropelados  
cachorros mortos nas ruas  
policiais vigiando  
o sol batendo nas frutas  
sangrando  
(ai, meu amor  
a solidão vai me matar  
vai me matar  
vai me matar  
de dor)*

Celso Favaretto, em sua análise clássica da Tropicália, descreve muito bem a carga de intencionalidade que marcava a canção, verdadeira crônica da modernidade brasileira, excludente e paradoxal:

*Lindoneia é um bolero [...] uma música melancólica, falando dos sonhos românticos de uma moça de subúrbio, solteira, empregada doméstica, leitora de fotonovelas, que ouve rádio e televisão. Nela se justapõem a sentimentalidade alienada e a violência social e policial. O mundo de Lindoneia é sem alternativas: só lhe resta a fuga onírica dos folhetins. A letra é constituída por imagens violentas, como nas montagens cubistas. O arranjo é tradicional, romântico. A representação também é enfatizada pela imagem no espelho: Lindoneia se vê “linda feia” no espelho em que desaparece a sua realidade cotidiana para reaparecer nas imagens dos romances nos quais, a seguir, se projeta.<sup>10</sup>*

O quadro de Rubens Gerchman<sup>11</sup>, um dos principais nomes da “nova figuração” que tomou conta das artes plásticas brasileiras em meados dos anos 60, foi feito em 1966 e, tinha o sugestivo subtítulo de *Gioconda dos subúrbios*. Paulo Sérgio Duarte nos dá alguns elementos de leitura para o quadro e, por sua vez, remete novamente à letra de Caetano:

*O retrato da moça é simplificado, sugere uma foto má impressa de jornal, mas não mimetiza o processo gráfico. Ao contrário há um certo desequilíbrio expressivo [...] a rigor, Lindoneia não é um retrato, apesar do seu subtítulo – a Gioconda dos subúrbios – nos atrair nessa direção. É fragmento do fragmento da nova paisagem. Esta paisagem, não contemplamos mais na natureza, e sim nas primeiras páginas dos jornais. A nova paisagem é formada das figuras do imperativo urbano: política, crises, crimes, guerras. Tudo se passa nas cidades, e Lindoneia seria um pedaço de jornal que seria um pedaço da cidade. Não fosse a moldura, que domestica e privatiza Lindoneia, e permite que, em princípio, sendo uma de muitas e muitas anônimas Lindoneias, se individualiza e se transforme na Lindoneia de Rubens Gerchman, cantada por Caetano.<sup>12</sup>*



A bela Lindoneia ou A Gioconda do subúrbio. Rubens Gerchman, 1966, fotografia (detalhe).

<sup>10</sup> FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo, Ateliê, 1996, p. 91.

<sup>11</sup> Rubens Gerchman (Rio de Janeiro, 1942) estudou desenho no Liceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro, em 1957. Entre 1960 e 1961, freqüentou a Escola Nacional de Belas Artes. Em 1967, com o prêmio viagem ao estrangeiro do Salão Nacional de Arte Moderna, viajou para os Estados Unidos. Em meados da década de 70, foi co-fundador e diretor da revista *Malasartes*. Em 1978, com bolsa da Fundação John Simon Guggenheim, vai para o México, a Guatemala e os Estados Unidos. Em 1982, passa um ano em Berlim como artista residente, a convite do Deutsche Akademischer Austauschdienst Künstler Program. Ver *Enciclopédia Itaú Cultural de arte e cultura brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4798/a-bela-lindoneia>.

<sup>12</sup> DUARTE, Paulo S. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 42.

<sup>13</sup> Essa contraposição entre Bossa Nova e bolero tem sido revista pela historiografia. Ver PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB. *História & Perspectivas*, n. 3, Uberlândia, jul.-dez., 1990, e GARCIA, Walter. *Bim-bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

## Lindoneia e Carolina: um contraponto

Dentro de uma perspectiva intertextual, cotejando as duas canções, propomos alguns pontos de reflexão, a começar pelo gênero musical. “Lindoneia” é um metabolero com letra cubista, cujos elementos metalinguísticos são reforçados pelo arranjo “romântico”, homofônico e a base de cordas, de Rogério Duprat. A voz de Nara Leão, intérprete da versão original inserida no LP *Tropicália ou Panis et Circensis* (Philips, 1968), ganha um adensamento extramusical, à medida que Nara era considerada a musa da Bossa Nova, movimento de modernização estética na MPB e visto na época, como a negação direta do bolero<sup>13</sup>. Carolina é um samba-canção, com alguns elementos do despojamento bossa-novista, reforçado pela interpretação quase sussurrada de Chico Buarque. Na primeira, os elementos musicais tradicionais estão no arranjo, que remete à memória musical de um gênero popular, enquanto a letra se desenvolve no sentido oposto, construindo-se a partir de um procedimento moderno e cubista. Em Chico, outro gênero tradicional, o samba-canção é atualizado pela interpretação e por alguns elementos que sugerem uma certa dissonância, com um desenho melódico sinuoso, alternando ascendências e descendências escalares, sobretudo nos primeiros compassos, não muito comuns ao samba-canção.

A moldura das personagens-título, que as enquadra para o mundo (ou fornece um enquadramento do mundo para elas?) também sugere um contraponto possível entre as duas canções: “Lindoneia” olha no espelho-moldura (do quadro de Gerchman) e desaparece, tragada pelo progresso, pelo espaço público. Seu olhar sobre a rua é o olhar de quem está inserido na paisagem, mas não consegue constituir uma visão totalizante, articulada e organizada, a partir de referenciais identitários ou conceituais. Já “Carolina” olha pela janela e se esconde do espaço público, embora permanecendo no limite do seu mundo privado. Carolina se omite das coisas da rua, onde a história acontece (e essa expressão, nos anos 60, não é meramente figurativa).

A solidão é uma experiência comum às duas antimusas. Solidão que pode ser uma categoria compreendida como isolamento, impotência, exílio na própria subjetividade, antes que o exílio efetivo caísse sobre os artistas da geração de Chico e Caetano. “Lindoneia” é solitária porque desterritorializada (física e culturalmente), isolada na sua pensão-dormitório. Sofre de um amor que nunca existiu, é melancólica porque não tem nada para lembrar. “Carolina” é solitária, a despeito do poeta que teima em solicitá-la, porque se agarra a um território (a casa, contraponto da rua), espaço do refúgio de um mundo burguês (ou pequeno burguês) prestes a se desagregar. Sofre de um amor que já não existe. Seu tempo é o tempo da memória e, tal como o anjo de Walter Benjamin, “Carolina” teima em lembrar enquanto o sentido modernizante da história sugere esquecer. Do encontro contraditório entre amnésia e nostalgia, surgirá o Brasil moderno dos anos 70, país cada vez mais nostálgico de sua própria modernidade inconclusa (sentimento este que parece cada vez mais presente na vida nacional).

O jogo de olhares proposto nas canções é outra categoria que faz “Lindoneia” e “Carolina” tanto divergirem quanto convergirem. O olhar de “Lindoneia” é o olhar fragmentado dentro da história. Impotente porque sem memória. Carolina, por sua vez, sugere um olhar *voyeur*, que se quer fora da história, mesmo observando-a da sua janela privilegiada. Impoten-

te para agir, porque nostálgica. Esses olhares poderiam ser considerados metáforas de dois protótipos de agentes socioculturais que protagonizaram a grande derrota política da esquerda nos anos 1960: o proletariado revolucionário e a pequena-burguesia progressista.

“Lindoneia” representa o arcaico (bolero, mundo proletário e suburbano, excluído das benesses da modernização) arrastado pelo moderno. A personagem ritualiza a promessa de felicidade não cumprida diante do não-tempo, conforme a perspectiva utópica das reformas sociais emancipadoras inviabilizadas pelo golpe militar de 1964. O não-tempo confirma o “espaço fechado”, moldura-cerca do mundo suburbano no qual “Lindoneia” se move, fragmentada e sem saída diante do tipo de modernização que se impõe. Portanto, um tempo-espaço contrário das utopias modernizantes de esquerda, que apostavam na redenção coletiva e na harmonização do privado com o público. “Carolina” poderia representar o elemento cultural moderno, materializado na levada bossa-novista da canção, mas perturbado pelo retorno do arcaico-recalcado. Esta sombra ameaçadora é potencializada por um tempo que se esvai – metaforizado na canção “Roda-viva” – e não traz a redenção, a felicidade ou o progresso. Ao contrário, provoca apenas a nostalgia diante do tempo-espaço falsamente “aberto”, oferecido pela janela, abertura e limite ao mesmo tempo.

Finalmente, outra problemática importante suscitada pela análise contrapontística das duas canções é a própria condição do artista engajado, protagonista histórico fundamental no contexto cultural e político dos anos 1960. Em “Lindoneia” o poeta se transfere para o ponto de vista da personagem poética: o eu poético fragmentado canta a musa desaparecida, deixando signos de sua ausência/presença, cacos da história que se amontoam, “despedaçados, atropelados”, como ruínas da modernidade. Por outro lado, na canção “Carolina”, o poeta-cantor experimenta um dissenso em relação à sua musa: “Carolina” é surda e impassível diante dos seus apelos para “ver o tempo” e “participar da história”. A perspectiva das duas canções, sínteses do primeiro momento da obra de Chico Buarque e de Caetano Veloso, não se enquadra na tipologia clássica da canção engajada dos anos 1960, cuja imagem mais forte era “o dia-que-virá”, ou seja, o advento da revolução e o tempo rededor da história, profetizado pelo cantor engajado por excelência, tal como Geraldo Vandré.<sup>14</sup>

Antimusas da modernização conservadora brasileira, “Carolina” e “Lindoneia” podem ser tomadas como encarnações poéticas dos agentes sociais nos quais se depositara a esperança de construção da história, de um “novo tempo”. “Lindoneia”, proletária, é arrastada pelo fluxo do tempo moderno, não consegue se agarrar em nada. Ao contrário, são os signos que se plasam e desaparecem, voláteis, nas “paradas de sucesso”. “Carolina” se recusa a viver o fluxo do tempo histórico, agarrando-se ao tempo da nostalgia e impregnando de tristeza a euforia passageira das ruas, tal como sugerido em outra canção paradigmática de Chico Buarque: “A banda”. Nesta, aliás, o ponto de vista é o da música como arte pública das ruas invadindo as vidas e os espaços privados, entrando pelas janelas, mas impotente para trazer o dia da redenção coletiva.

Portanto, não apenas estão representadas duas leituras poéticas dos dilemas brasileiros, mas duas situações peculiares acerca do lugar social da música popular no Brasil, e porque não dizer da América Latina, dos anos 1960. Parte constituinte das consciências históricas (e não “reflexo” das estruturas socioeconômica, como afirma uma certa historiografia), a música

<sup>14</sup> Ver GALVÃO, Walnice. MMPB: uma análise ideológica. In: *Saco de gatos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

popular arvorou-se como a trilha sonora de uma revolução improvável e que se revelou, politicamente, inviável. Antes dessa derrota se mostrar nítida no campo da política, a cultura parece tê-la antecipado, conscientemente ou não, ao demarcar os impasses que levariam a história do Brasil para um outro rumo, diferente daquele sonhado pelos agentes culturais e políticos da esquerda, protagonistas privilegiados daquele contexto de suposto triunfo cultural deste campo ideológico.

Em suma, “Carolina” talvez estivesse sonhando com “a banda” que já passara, enquanto “Lindoneia” estava pensando que “a banda” tocava para ela. As duas canções podem vistas como chaves poético-musicais para entender um momento na história do Brasil, herdeiro dos sonhos modernizadores dos anos 1950 que se desagregavam de maneira traumática, dando lugar a um novo e difícil tempo histórico: os “anos de chumbo” da repressão política e do “milagre econômico” voraz e excludente.

*Artigo publicado originalmente em ArtCultura, v. 4, n. 5, jul.-dez. 2002.*