



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

Leonardo Davino de Oliveira

**Pletora de alegria: a aventura frustra e reluzente  
do país mulato na poesia de Caetano Veloso**

Rio de Janeiro  
2010

Leonardo Davino de Oliveira

**Pletora de alegria: a aventura frustra e reluzente  
do país mulato na poesia de Caetano Veloso**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Cristina de Rezende Chiara

Rio de Janeiro  
2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

V443 Oliveira, Leonardo Davino de.  
Plethora de alegria: a aventura frustra e reluzente do país mulato na poesia de Caetano Veloso / Leonardo Davino de Oliveira . – 2010.  
120 f.

Orientadora: Ana Cristina de Rezende Chiara  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Veloso, Caetano, 1942- – Crítica e interpretação. 2. Veloso, Caetano, 1942- – Canções e música – Teses. 3. Veloso, Caetano, 1942- – Estética – Teses. 4. Pluralismo cultural – Teses. 5. Negros – Identidade racial – Teses. 6. Poesia brasileira – Teses. I. Chiara, Ana Cristina de Rezende. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

---

Assinatura

---

Data

Leonardo Davino de Oliveira

**Pletora de alegria: a aventura frustra e reluzente  
do país mulato na poesia de Caetano Veloso**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 5 de janeiro de 2010

Banca examinadora:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Cristina de Rezende Chiara (Orientadora)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Fernanda Teixeira de Medeiros  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof. Dr. Júlio César Valladão Diniz  
Departamento de Letras da PUC-Rio

Rio de Janeiro  
2010

à Maria do Socorro Davino  
e ao Carlos Eduardo dos Santos

## **AGRADECIMENTOS:**

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Cristina de Rezende Chiara, pela orientação respeitosa com minhas escolhas e afeto constante;

Aos Professores do Mestrado em Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pela troca e construção de conhecimento;

Aos professores doutores Ana Cristina Chiara, Carlinda Fragale Pate Nuñez, Guillermo Giucci, Júlio César Valladão Diniz (PUC-Rio) e Vitor Hugo Pereira, pelos cursos inesquecíveis e que muito contribuíram para a elaboração das idéias aqui apresentadas;

Aos membros da banca Dr.<sup>a</sup>. Fernanda Teixeira de Medeiros e Dr. Júlio César Valladão Diniz, pela leitura e contribuição.

Ao Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto e à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marianne Carvalho Bezerra Cavalcante, por me iniciarem no universo da pesquisa científica e pelo incentivo amigo e constante;

Aos colegas de curso, André Masseno, Bruno Lima, Carlos Eduardo Louzada, Josi Marinho, Marcela Nascimento, Renan Ji e Renata Feital, pela parceria de todas as horas;

\*\*\*

À Socorro Davino e ao Carlos Eduardo, por guardarem o inteiro de mim;

À Dalma Vieira dos Santos, pelo acolhimento materno;

Aos amigos e familiares que estão na Paraíba e fazem meu cinema ser transcendental, Adivânia, Amador, Amparo, Ana, Antônio, Augusto, Beatriz, Carina, Carlindo, Carolina Daniel, Dara, Diego, Edilene, Eduardo, Francisca, Francisco, Irlane, Janaíne, Jansen, Jerônimo, Josefa, Leandro, Lourdes, Marianne, Mônica, Patrícia, Paulo, Péricles, Ricardo, Roncalli, Rosângela, Severino, Sílvia, Simone, Socorro e Temístocles;

Aos amigos que faço aqui no Rio e que me fazem a cada dia mais paraioca, André, Alda, Chiara, Bruno, Cosme, Fernanda, Gilmar, Josi, Marcela, Marcus, Ramon, Renan Ji, Renan Pinto, Tiago e Tyrone.

QUE NÃO É O QUE  
NÃO PODE SER

Arnaldo Antunes, *Psia*, 1986.

## RESUMO

OLIVEIRA, Leonardo Davino de. *Pletora de alegria: a aventura frustra e reluzente do país mulato na poesia de Caetano Veloso*. 2010. 120 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Criador moderno e conceitual, Caetano Veloso trabalha com inúmeras referências, da ordem da canção, da literatura e das artes em geral, em contato com a memória cultural do país, colocando essa memória em crise. Sob a perspectiva “Zabé come Zumbi, Zumbi come Zabé”, Caetano realiza a mistura e a antropofagia teórica e estética que representa (apresenta) o Brasil. Caetano resgata o popular de um isolamento profundo, promovido pela retórica purista de certa elite. Percebe que, preservar cegamente uma cultura, ou simplesmente desprezá-la, é uma perversão, em um país tão diverso quanto o Brasil. Ele assume os sucessos da massa e usa a canção como instrumento teórico e crítico para pensar o país; quebra a linearidade e desmonta o automatismo violentando-os através de uma estrutura feita de fragmentos superpostos, algo, ao mesmo tempo alusivo e ilusório. O presente trabalho analisa as canções de Caetano Veloso a partir de uma leitura baseada no procedimento de hibridação e da presença mulata, para além do étnico-racial, tomando tais componentes teóricos como um processo circular (recorrente) e característico da obra de Caetano. Por hibridação entenda-se que não é um terceiro termo que resolve a tensão entre duas culturas, de outro modo, é a crise no sistema de reconhecimento.

Palavras-chave: Hibridação. Caetano Veloso. Mulato. Poesia. Canção.

## **ABSTRACT**

A modern and conceptual creator, Caetano Veloso works with numerous references, of the order of the song, literature and the arts in general, contacting the cultural memory of the country, putting this memory in crisis. Under the perspective "Zabé come Zumbi, Zumbi come Zabé" Caetano performs mixing and the cannibalism theory and aesthetics that represents (presents) Brazil. Caetano rescues the folk from a deep isolation promoted by purist rhetoric of some elite. He realize that, blindly preserving a culture, or simply dismiss, it is a perversion, in a country as diverse as Brazil. He takes the hits of the mass and uses the song as a tool for theoretical and critical thinking about the country, breaking the linearity and dismantles the automatism, raping them through a structure made of overlapping fragments, something elusive and illusory at the same time. This work analyzes the songs of Caetano Veloso from a reading based on the procedure of hybridization and the presence of mulatto, in addition to ethnic-racial, taking theoretical components such as a circular process (applicant) and characteristic of Caetano's work. For hybridization understand that there is not a third term that resolves the tension between two cultures, otherwise, is the crisis in the system of recognition.

Keywords: Hybridization. Caetano Veloso. Mulatto. Literature. Song.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Capa do disco <i>Tropicália ou Panis et Circencis</i> .....	20
Imagem 2 – Foto de divulgação do disco <i>Uns</i> .....	39
Imagem 3 – Capa do disco <i>Bicho</i> .....	71
Imagem 4 – Capa do disco <i>Noites do Norte</i> .....	80
Imagem 5 – Bandeira <i>Seja Marginal Seja Herói</i> .....	96

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1</b>	<b>PURA DANÇA E SEXO E GLÓRIA</b> .....	17
1.1	<b>Como que sampleados</b> .....	24
1.1.1	<u>Viva a mulata ta ta</u> .....	28
1.2	<b>Somos o que somos</b> .....	30
1.3	<b>Oro sobre patins</b> .....	31
1.3.1	<u>Trio elétrico e o seu gerador</u> .....	37
1.4	<b>Para além do quadro</b> .....	39
1.5	<b>Elegante alegria</b> .....	47
<b>2</b>	<b>MOMENTO DE PRECE E DE CARNAVAIS</b> .....	50
2.1	<b>Felicidade sem dia seguinte</b> .....	52
2.2	<b>Um jeito de consolar</b> .....	55
2.3	<b>Aqui embaixo a indefinição é o regime</b> .....	57
2.4	<b>Chega de verdade</b> .....	61
2.5	<b>Superastro tropical</b> .....	70
2.6	<b>Alegrias sem causa</b> .....	73
<b>3</b>	<b>LÁGRIMALEGRIA</b> .....	74
3.1	<b>Camraia branca sob o sol</b> .....	74
3.2	<b>Eu, americano? Não. Baiano</b> .....	80
3.2.1	<u>O fruto espúrio reluz</u> .....	83
3.2.2	<u>Democrata social racial</u> .....	91
3.2.2.1	How beautiful could a being be .....	100
<b>4</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	106
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	109

## INTRODUÇÃO

Mais que um projeto musical, é um projeto de vida quebrar, à minha maneira, a estrutura social e econômica do Brasil. (...) gritar contra o apartheid social brasileiro. (...) Muita gente me acusa de falta de critérios quando defendo esse ou aquele tipo de música, de defender o vale-tudo. Mas o que eu busco é complexificar os critérios. Era essa complexidade que eu buscava em todas as vezes que provoquei o bom gosto dominante de Vicente Celestino ao ‘Tapinha’ (Caetano Veloso In: SUKMAN, 2003)

O início do meu percurso e pesquisa sobre a obra de Caetano Veloso remota ainda ao período da graduação em Letras na Universidade Federal da Paraíba. Portanto, faz, pelo menos, mais de cinco anos que atravesso e sou atravessado pelo trabalho deste cancionista que consegue imprimir singularmente, em sua poesia, os paradoxos do Brasil (“país encardido”).

Fui pesquisador PIBIC/CNPq no projeto “O neobarroco em Caetano Veloso”, sob a orientação preciosa do professor Dr. Amador Ribeiro Neto. Foi neste período que percebi o quanto o universo de Caetano era grandioso e sinuoso, porém, irresistível. Foi ainda nessa pesquisa que tive a consciência do que é trabalhar com poesia e com canção. O que era deslumbre e prazer transformou-se em saber e objeto de desejo e trabalho: “O trabalho (de pesquisa) deve ser assumido no desejo” (BARTHES: 2004, p. 97) e assim o fiz e tenho feito.

De fato, eu não poderia ter escolhido outro objeto para meu projeto no curso de mestrado e escrita da dissertação. Agradeço às musas híbridas por ter encontrado na Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Cristina de Rezende Chiara a orientação que me permitiu continuar percorrendo o “trem das cores” de Caetano. Ela me manteve sempre atento e forte, com sua presença intelectual e amiga, além de enfrentar comigo as dificuldades que sempre aparecem em qualquer projeto que se propõe sério.

Neste trabalho de dissertação dou continuidade a um processo específico sobre mestiçagem, hibridação e presença mulata na obra de Caetano rascunhado no meu projeto de monografia para o curso de Especialização em Literatura Brasileira realizado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, mesma Universidade que abrigou meu projeto de agora, sob a orientação da professora Dr.<sup>a</sup> Fátima Cristina Dias Rocha. Porém, se naquele momento eu estava interessado nas letras em primeira pessoa e nas quais o sujeito Caetano Veloso parecia se definir como mulato (dentro da obra), aqui amplio as possibilidades de leitura e agrego teorias diversas, a fim de defender a ideia de que o objeto híbrido, seja na forma, seja no conteúdo, é uma marca indistinguível da produção deste cancionista.

O leitor desta dissertação perceberá que muitas vezes fiz jus a quem pensou e registrou o pensamento antes de mim, além de reiterar um procedimento típico do meu objeto. Isso não quer dizer que, vez por outra, eu não discorde com os autores de quem tomo emprestadas as teorias para a minha fundamentação.

Caetano é um criador moderno e conceitual, como pretendo argumentar ao longo do texto. Ele trabalha com inúmeras referências, sejam da ordem da canção, da literatura e das artes em geral. Pesquisar Caetano é estar em contato com a memória cultural do país, e colocar essa memória em crise. O que é estimulante para quem frui sua obra se apresenta como um desafio para quem a analisa. Tanto por correr o risco de ficar na superfície das questões, quanto por se perder no labirinto de labirintos de sua criação destinada a provocar confusões. Para chegar perto da mensagem da poesia de Caetano é preciso fazer ligações e inferências que, no mais das vezes, passam despercebidas.

Obviamente, não é objetivo deste trabalho descobrir o que o artista “quer dizer”. A busca infrutífera por “profundidade”, por uma verdade, em contraste com certa “superfície” da obra sempre esteve fora das questões aqui discutidas. Até porque, como Nietzsche preferia, a superfície tem mais a dizer sobre a profundidade do que esta mesma. Assim, as paródias se apresentam mais interessantes que a realidade. Não há mais verdades universais e fechadas. A própria obra de Caetano, analisada à luz da hibridização, como é nosso propósito, aponta para isso.

Estudar a obra de Caetano Veloso é levantar a cabeça (barthesianamente) inúmeras vezes, porque estudá-la é se lançar em um complexo tecido de referências, leituras, sons e imagens. Muitas vezes, como se verá, as próprias canções servem de argumento interpretativo para outras. “Zabé come Zumbi, Zumbi come Zabé”, eis a perspectiva utilizada aqui para analisar as canções de Caetano: a mistura e a antropofagia teórica e estética.

Também não caberá aqui a discussão que questiona se letra de música é ou não é poesia. Nem tampouco quero apagar inegáveis diferenças entre a área de produção da poesia e da canção popular. Quanto a estas questões, aproximo meu pensamento das palavras de Haroldo de Campos (1975) quando diz que poesia é o “uso inovador, imprevisto, inusitado das possibilidades do código da língua” (p, 57). Basta lembrar que a força da Tropicália, na qual Caetano tem participação fundamental e organizadora, tem raízes tão profundas na cultura brasileira que é a partir dos anos 70 que as letras dos cancionistas brasileiros passam a despertar o interesse da Academia. De fato, a Tropicália, enquanto movimento de tradução cultural, não se afastou da canção de Caetano até hoje. No entanto, pelo espaço e programa no

qual este trabalho foi desenvolvido, daremos ênfase na expressão das letras, sem com isso deixar de mostrar como a melodia dialoga com os temas e as mensagens.

Com a Tropicália, “ser poeta” ganha uma elasticidade e complexidade imprevistas. O cancionista invade oficialmente o espaço da literatura, utilizando o Pop como estratégia de difusão. As sínteses violentas, as múltiplas referências, as palavras raras (quando não há neologismos), o cultismo léxico e sintático, a ordem e a orgia, os hipérbatos, as elipses, entre outros procedimentos, em Caetano, apontam tanto para a consciência poética, quanto para o trabalho laborioso de sua obra, como se verá. Também porque resgata o popular de um isolamento profundo, promovido pela retórica purista de certa elite. Caetano percebe que preservar cegamente uma cultura, ou simplesmente desprezá-la é uma perversão, em um país tão diverso quanto o Brasil. Ele assume os sucessos da massa e usa a canção como instrumento teórico e crítico para pensar o país. Na obra de Caetano Veloso expressão e construção, conteúdo e forma se imbricam para resultar em estética. Ele quebra a linearidade e desmonta o automatismo, violentando-os através de uma estrutura feita de fragmentos superpostos, algo, ao mesmo tempo alusivo e ilusório. Cria um mundo dissonante e inventado.

Neste trabalho tento olhar a questão do mulato para além do étnico-racial, que, embora não existam cientificamente raças, insiste no imaginário de um país tropical, como o Brasil. Penso que o mulato, o terceiro mundo, o terceiro sexo, a terceirização do amor, tudo isso gira e gera um poética sem eixo de Caetano. Tudo está ligado a um deslizamento do pensamento ágil e principesco<sup>1</sup>, como os giros dos passistas de uma Escola de Samba.

Utilizando um procedimento próprio à montagem moderna, tentei (re)construir (recolher) a imagem do mulato, fragmentada nas letras de Caetano Veloso, buscando acentuar os detalhes e os pequenos traços que se desdobram a partir deste recolhimento. Deste modo, o impacto que a descoberta da obra de Joaquim Nabuco exerce sobre a produção de Caetano também ficou evidente durante a pesquisa. Pois foi do livro *Minha Formação*, do abolicionista pernambucano, que Caetano Veloso extraiu a passagem que dá título ao disco *Noites do Norte* (norte de nossas investigações). Mesmo sendo um disco de 2000, ele parece condensar questão que muitas vezes apareceram em outros momentos da produção de Caetano, como: a não cidadania dos mulatos, a alegria de viver, mesmo, e talvez por isso, consciente da dor e do sofrimento, a penetração do modelo norte-americano na vida brasileira, etc.

---

<sup>1</sup> Termo usado por Roberto Schwartz (1997) ao tratar dos movimentos dos passistas, como se verá mais adiante.

Assim o mulato nato em Caetano não é branco, nem preto, bem como o terceiro sexo não é nem hétero, nem *gay*, nem *bi*. E hibridizar não é um terceiro termo que resolve a tensão entre duas culturas, de outro modo, é a crise no sistema de reconhecimento. Caetano capta a crise e lança possibilidades, dá mais perguntas do que respostas. O mulato carrega a problemática da representação e da origem, assim como o país que lhe serve de berço, e assim como o objeto de estudo desta dissertação: a canção (ponto de contato entre a melodia e a letra). Os saberes se infiltram e se interpenetram. Ou seja, como o próprio Caetano Veloso (2006) afirmou: “sinceramente, não me esforço para evitar crises e muito menos para confirmar expectativas” (p, 50), concluindo mais adiante que “o que me interessa é a mudança de algo na cabeça de quem dialoga com minha música” (p. 53).

Por um bom tempo, desde que comecei a pesquisa sobre o termo mulato em Caetano, demorei a encontrar um termo ou expressão que “encapsulasse” aquilo que eu estava me propondo investigar. Ao descobrir as obras *O local da cultura*, de Homi Bhabha (1998) e *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*, de Nestor Garcia Canclini (2008), eu percebi que as possibilidades ali desenvolvidas se encontravam intelectualmente com minhas idéias. Portanto, a escolha pelo uso da palavra “hibridação” é justificada porque ela é “mais dúctil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos” (CANCLINI: 2008, p. XXIX), como penso que seja a obra de Caetano.

Outro texto que sempre amparou meu pensamento foi “O barroco e o neobarroco”, de Severo Sarduy (1979). Neste ensaio (que venho estudando deste a Pesquisa de Iniciação Científica) Sarduy apresenta e desenvolve importantes recursos teóricos, passíveis de serem utilizados por aqueles que trabalham com poesia contemporânea. O uso metafórico do corpo como montagem, os mecanismos de artificialização encontrados na produção artística, principalmente da América Latina, e as implicações da paródia (ou pastiche) em variadas nuances dentro do objeto estético atravessaram, sem dúvida, toda a minha produção acadêmica e marcam, sobremaneira, a leitura que apresento aqui. E devo apontar ainda que a leitura de *A utopia brasileira e os movimentos negros*, de Antonio Risério foi decisiva para conectar idéias que pareciam dispersas no meio da pesquisa.

Assim, desde cedo percebi que uma única disciplina não daria conta do meu objetivo. Foram necessárias teorias de várias disciplinas das ciências humanas para abordar um objeto rico e híbrido – Caetano Veloso, disposto a “entrar e sair de várias estruturas estéticas”, não finca raízes. Por isso, nesta dissertação, tentei fugir ao modelo de começar fazendo os

apontamentos e investidas teóricas, para depois desenvolver as análises críticas e as elucubrações filosóficas da obra.

Outrossim, a princípio pensei em centrar minhas investigações num período, mas as questões, as personagens, os temas são tão deslizantes e circulares na obra como um todo que decidi fazer a travessia sem seguir a aparição cronológica das canções. Optei por chamar à discussão aquelas que se fizessem necessárias e urgentes para o entendimento do processo em andamento. Muitas, como sempre, ficaram de fora. Outras que entraram mereceriam trabalhos exclusivos, tamanha a importância que exercem para entender o projeto estético de Caetano.

Realizado o “panorama”, algo didático, da presença do híbrido (mulato), no primeiro capítulo (com canções como “Tropicália”, “Feitiço” e “Eu sou neguinha?”), em “Momento de prece e de carnaval” o desejo é estudar o jogo poético como respostas vindas da alegria de viver, frente à dor. Aqui, os contrários não se opõem, mas “amalgamam-se numa celebração da alegria e do tempo presente, elementos da euforia do sentido paradi(oni)siaco da vida” (RIBEIRO NETO: 1993, p. 36). Ou seja, a (imposta) tristeza da “condição mulata” pode obter resposta na alegria – seja no samba, seja no carnaval. Para tanto, utilizaremos as seguintes canções: “Musa híbrida” (evocação da musa exata para o canto mestiçoso de Caetano); “Sou seu sabiá” (e o consolo do escravo); “Pipoca moderna” (jogo entre forma e conteúdo poético); e “Zera a reza” (reconciliação entre Apolo e Dioniso).

Por fim, em “Lágrimalgia”, além de adensar a questão da alegria consciente (que surge da aceitação da dor enquanto parte da existência), encerro a pesquisa analisando a maneira como Caetano trabalha a opressão e o preconceito sofridos pelos mulatos no Brasil. Aqui, fez-se necessária a atenção às canções em que o cancionista percebe o país através de um olhar que vai da “subalternidade” à angústia, mas sem perder a perspectiva de “harmonias bonitas possíveis sem juízo final”<sup>2</sup>: “Branquinha” (o mulato e a musa branca); “Americanos” (e o modelo birracial da América do Norte); “Haiti” (a conclusão de que ninguém é cidadão); “Quero ir a Cuba” (as semelhantes entre Cuba e Brasil, via a presença do mulato); “O herói” (a constatação da harmonia entre a dor e a alegria de ser um democrata racial); “Two Naira Fifty Kobo” (e a alegria da antropofagia cultural); e “13 de maio” (a festa dos ex-escravos).

Boa parte dos textos que tem a obra de Caetano (ou o próprio sujeito) como objeto temático não circula no meio acadêmico, porém, não me furtei de utilizar tal material, pois é dialogando com o culto e o não-culto, com o cânone e o popular que a obra de Caetano converge, traduz e cria elementos tão díspares quanto complementares. O objeto híbrido em

---

<sup>2</sup> Verso de “Fora da ordem” (1991).

Caetano surpreende “não por ser exótico, mas pelo fato de passar despercebido sendo o óbvio”<sup>3</sup>. Ou, como aponta Júlio Diniz (2000, p. 256): “Ser UNS é sempre em Caetano uma estratégia”. Assim, faço conexões entre a palavra cantada (as canções) e a palavra escrita (textos, ensaios, releases) e entre a palavra falada (entrevistas e depoimentos) e o corpo feito palavra (performances, apresentações, imagens).

Caetano faz uso de conceitos e figuras teóricas para construir uma poética das distorções. Ele abusa da colagem de gêneros, justapõe tessituras melódicas e ressignifica versos a fim de montar sua poesia. Caetano vai do “Come-te a ti mesmo”, de “Ode ao burguês”, de Mário de Andrade, até o “só me interessa o que não é meu” oswaldiano. Pensando na interatividade do mundo contemporâneo, Caetano, desde o projeto da Tropicália, buscou lançar o Brasil na roda das discussões teóricas a respeito das questões das identidades cindidas e das diluídas fronteiras de gênero. Caetano põe em movimento os conceitos cristalizados e sacode as estabilidades e as certezas.

Caetano faz canção a partir de “idéias filosóficas incríveis”: *Cantar e não falar*, como Nietzsche sugere no prefácio de “O nascimento da tragédia”. Mas além de cantar as coisas ao seu redor, Caetano fala e fala muito, o que lhe rendeu o epíteto de “pseudo-intelectual de miolo mole” dado por José Guilherme Merquior, que fundamentava a sua posição afirmando: “(...) não compartilho dessa visão pateta do Brasil de que os grandes astros da música popular são intelectuais”. Mais tarde, Caetano (jan/2001) responde: “Eu não passaria adiante esse título porque não é tão mal assim ser um pseudo-intelectual de miolo mole. Talvez não seja, propriamente, pior do que ser um verdadeiro intelectual de miolo duro”. A comensurabilidade do inegável conhecimento cultural de Caetano e sua capacidade de “desconfiar” dos mitos nacionais ampliam a força de sua obra.

Quanto a mim, enquanto pesquisador, no fundo, o que tento apresentar nesta dissertação é um Caetano Veloso como a mais completa tradução do sujeito impuro barthesiano. Daquele sujeito que só sabe “dar vida à trama vã / rei das belezas fugazes”<sup>4</sup>. Ou, como sugere Mugnaini (1994, p. 9): “para se avaliar o trabalho de Caetano é preciso dar-se ao trabalho de espiar por trás da ‘melancia’ que ele às vezes pendura no pescoço”. Esta dissertação é o resultado (mesmo incompleto) deste trabalho.

---

<sup>3</sup> Reescrita livre dos versos finais de “Um índio” (1977).

<sup>4</sup> Versos de “Tenda”.

## 1 PURA DANÇA E SEXO E GLÓRIA

*Eu acreditaria somente num deus que soubesse dançar*  
Nietzsche

A citação de Nietzsche em *Assim falou Zaratustra* condensa com bastante propriedade o percurso e o movimento de análise que desenvolveremos sobre a obra de Caetano Veloso. Isso porque tomamos como referência a figura do mulato – “passista” que dança entre o branco e o preto; o católico e o candomblé; a tristeza e a alegria. Em outras palavras, a obra de Caetano é estudada neste trabalho a partir do que ela tem de híbrido, mestiço e transcultural. O mulato será visto como a metáfora brasileira, não da síntese harmônica, mas da hibridação; e o samba será interpretado como o deus reconciliador de Apolo e Dioniso.

A idéia de hibridação cultural utilizada por Nestor Garcia Canclini (2008) enquanto tradução de influências, contra a usual transposição automática de referências, surge aqui como argumento e fundamento crítico para pensar a obra de Caetano Veloso. Isto porque, segundo o próprio cancionista "ninguém vai entender o Brasil se não encarar, em toda a sua abrangência e complexidade, os fenômenos fundamentais da mestiçagem e do sincretismo" (1997, p.411). Assim, a hibridação aparece como termo detonante, como criatividade.

O procedimento de hibridação deve ser entendido como os “processos sócio-culturais nos quais estruturas ou práticas culturais, que existem de forma separada, combinam-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI: 2008, p.9). Desta forma, e atentos ao fenômeno, cada vez maior, dos pontos de contato entre as culturas, estudar a hibridação implica compreender as “zonas de contato” culturais. Assim, palavras como “mestiçagem”, “mistura”, “antropofagia” e “hibridação”, entre outras, neste trabalho, adquirem sentido sinonímico, sem deixar de prever as nuances que as diferenciam.

Isso porque, a tese de Antonio Risério (2007b), para quem “mestiçagem não é sinônimo de conagração ou de harmonia” (65), parece ir ao encontro da definição para hibridação apresentada acima por Canclini. Pois, para Risério, “Mestiçagem não significa abolição de diferenças, contradições, conflitos, confrontos, antagonismos. Mestiçagem não implica fim do racismo, da violência, da crueldade. E a melhor prova disso é o Brasil” (idem).

A transculturação implica no contato, assimilação (ingestão) e tradução (digestão) de uma cultura em relação à outra – para usarmos termos caros ao pensamento antropofágico; a mestiçagem se refere às misturas das raças que formam o Brasil e tem o mulato como símbolo; e a hibridação – saída dos dicionários de botânica – aparece aqui como um termo

através do qual podem ser pensadas exatamente as misturas nos diversos segmentos culturais, uma vez que, como teremos oportunidade de observar, Caetano sofisticava o embate entre tradições locais e o experimentalismo artístico.

Importa lembrar que, preferindo o uso de “cultura” ao invés de “raça”, o historiador cubano Fernando Ortiz – de quem Gilberto Freyre era leitor – foi quem cunhou o termo “transculturación”:

"para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejíssimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida" (ORTIZ: 1987, p. 93)

Ao fazer uso de tais conceitos, nossa intenção é entender como se configura a questão do “ambíguo” ou do polivalente (ou do plural) nas canções de Caetano Veloso. Para tanto, escolhemos composições que tratam direta ou indiretamente do “mulato”, condensação significativa que guarda o segredo do todo e das partes que o constituem.

O fato é que Caetano Veloso tem uma “voz que incorpora uma série de personagens” (DINIZ: 2003a, p.100). Um “canto mestiçoso”<sup>5</sup> em que “nele, o papel da voz e a função da voz como o espaço de recriação é fundamental.” (idem) e resulta numa “leitura crítica dos diapasões do Brasil” (idem, p. 103). Além disso, observamos em Caetano a sensibilidade para pinçar os símbolos do popular e uni-los às estéticas de vanguarda e/ou eruditas.

Antropófago, na melhor interpretação do conceito de Oswald de Andrade, Caetano Veloso, mesmo quando não há mais o que “comer” de outrem, devora suas próprias criações e, com o artifício da intra e intertextualidade, questiona, critica e traduz<sup>6</sup> a cultura sempre com olhar agudo – filosófico e político – sobre as questões intrínsecas do Brasil. Este olhar leva Caetano a montar uma perspectiva do país através do seu canto e de sua canção. Pois, como afirmou Darcy Ribeiro (1995): “Nós, brasileiros somos um povo sem ser, impedido de sê-lo. Um povo mestiço na carne e no espírito, já que aqui a mestiçagem jamais foi crime ou pecado. Nela fomos feitos e ainda continuamos nos fazendo” (p. 453). Caetano demonstra, em canções, ensaios e entrevistas, que sente a “agonia” brasileira, porém, mesmo quando compõe canções ácidas sobre o comportamento brasileiro, tende à alegria, ao *gostar de gostar* dos paradoxos do Brasil, afinal “tudo é divino maravilhoso”.

<sup>5</sup> Expressão usada na canção “Musa Híbrida”, de Caetano Veloso, 2006.

<sup>6</sup> Para Homi Bhabha (1998), a tradução é enunciação e consiste na relação entre o princípio e a prática de uma comunicação. Para o autor: “Isso garante que o significado desses sistemas bem como os símbolos da cultura possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo.” (BHABHA, p. 68).

A disposição ao *gosto* pela vida e pelas possibilidades que ela oferece já foi literalmente expressa duas vezes, ao menos, na obra de Caetano. A primeira foi quando ele compôs “Nosso estranho amor” (1980), pontualmente no verso que diz:

Ah! Neguinha, deixa eu gostar de você

Uma referência direta à marcha “Quem sabe, sabe”, de Jota Sandoval e Carvalhinho, do carnaval de 1956:

Quem sabe, sabe  
 Conhece bem  
 Como é gostoso gostar de alguém  
 Ai! Morena, deixa eu gostar de você  
 Boêmio sabe beber, boêmio também tem querer

E, mais recentemente, quando compôs “Tarado” (2009):

Tarado, tarado, tarado, tarado  
 Tarado, tarado, tarado  
 Tarado ni você  
 Tarado ni você

Ni mim  
 No carnaval  
 Ni tudo  
 Ni todo mundo nu

(deixa eu gostar de)

A indefinição do motivo da “tara” é radicalmente ampliada pela abertura do “deixa eu gostar de”, também indefinida, apontando para um sujeito disposto a aproveitar a “alegria da vida” com liberdade. Estes exemplos marcam também a referência que a Pop Art tem na obra de Caetano, ou seja, no esforço de eliminar a distância entre a alta cultura e a cultura das massas.

Quando observamos, nas composições de Caetano, a mistura de referências eruditas e populares, externas e internas ao processo propriamente da canção nos deparamos com um objeto artístico híbrido. Este potencial intertextual está iconizado na capa idealizada por Rogério Duarte do disco *Tropicália* (1968). Caetano aparece segurando uma foto de Nara Leão<sup>7</sup>, ele cita Nara, tornando-a presente na cena tropicalista. Ele parece chamar atenção para

---

<sup>7</sup> “Branca, bonitinha e moderna” (...) “Uma celebridade da bossa nova” (VELOSO: 1997, p. 75).

um procedimento recorrente em sua obra que é o de se “dedicar a criar confusões de prosódia / e uma profusão de paródias / que encurtem dores / e furem cores como camaleões”<sup>8</sup>.



Níveis de cultura que existiam separados se combinam nas canções, por isso a importância de analisar os (quase) aforismos, ora fragmentados, ora recolhidos em trechos completos e complexos das canções. Além do reconhecimento e da descrição de “influências” diversas, urge, para a compreensão da obra, entender o procedimento de hibridação em si, as estratégias adotadas para montagem da obra, tendo em vista que a porosidade das fronteiras. Tais pontos podem ser melhor penetrados quando pensamos a tradução que o artista efetua ao absorver as influências de fora – dos centros culturais “hegemônicos” –, como algo que não se opõe à suposta vulnerabilidade da cultura interna. Ou seja, não há absorção passiva, nem rigidez cultural, porém uma destreza em condensar<sup>9</sup> em um produto (local) a tradição e as novidades. Isso vai além da misturas entre duas culturas pré-existentes. O artista entende que a incorporação do novo passa pela revisão total na estrutura da sua própria cultura, buscando novas perspectivas de/para a(s) herança(s).

<sup>8</sup> Versos de da canção “Língua” (1984).

<sup>9</sup> “Permutação, miragem, fusão, intercâmbio entre os elementos – fonéticos, plásticos, etc. – de dois dos termos de uma cadeia significante, choque e condensação dos quais surge um terceiro termo que resume semanticamente os dois primeiros” (SARDUY: 1979, p. 167).

Assim, é preciso sublinhar que o conceito de hibridação é útil para este trabalho também por:

abranger conjuntamente contatos interculturais que costumam receber nomes diferentes: as fusões raciais ou étnicas denominadas *mestiçagem*, o *sincretismo* de crenças e também outras misturas modernas entre o artesanal e a industrial, o culto e o popular, o escrito e o visual nas mensagens midiáticas. (CANCLINI: 2008, XXVII)

Hibridizar é, portanto, desenvolver a competência para absorver o estrangeiro com olhar próprio, “devorar” o outro e introduzir na cultura interna o melhor – antropofagicamente. No caso da canção, absorver ritmos, técnicas melódicas, instrumentos, artifícios poéticos que possam promover a crítica do que é tido como local, de “raiz”, como fez o movimento da Tropicália, no final dos anos de 1960, e o Mangue Beat, nos anos 1990, por exemplo. A “identidade cultural” está em permanente construção, para tristeza daqueles que defendem a “pureza cultural”<sup>10</sup>. O mundo contemporâneo mostra cada vez mais que o passado deve ser incorporado e modificado, com novos e estimulantes sentidos para a produção de cultura. Ou seja, “o que eu herdei de minha gente nunca posso perder”<sup>11</sup>, porém, paradoxalmente, faz-se necessário a mudança e a continuidade da cultura.

Na hibridação, a paródia<sup>12</sup> e a justaposição de elementos díspares aparecem como símbolos da linguagem e sua proliferação de significantes, além de apontar para uma resistência à imposição externa. Como não há tranquilidade, os contrastes aparecem ao atravessar as fronteiras de cada cultura, e refletem e tensionam os encontros culturais, desconstruindo e desterritorializando as identidades tidas como “puras” provocando uma mudança dos limites.

O fato é que só se preserva aquilo que está sendo extinto. A revisão cultural não destrói, mas dá continuidade. Caetano realiza e estimula, desde o primeiro disco, forte crítica ao repertório da tradição cancionista e literária. Ele aponta que a mobilidade das questões e dos elementos do conhecimento é construída permanentemente e não devemos ter medo de conhecer e relativizar “o que é nosso” e a nossa sensação de pertencimento de um lugar. A pós-modernidade nos ensinou que não há apenas um caminho para a história. Como nos lembra Deleuze (2006): "Erramos quando acreditamos nos fatos: só há signos. Erramos quando acreditamos na verdade: só há interpretações. O signo tem sempre um sentido equívoco, implícito e implicado" (p. 90).

<sup>10</sup> Basta lembrar a passeata pela MPB e contra as guitarras elétricas, em 17 de julho de 1967.

<sup>11</sup> Versos de “Não enche” (1997).

<sup>12</sup> “O codificador e, depois, o descodificador, têm de efetuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo” (HUTCHEON: 1985, p. 50).

Caetano prolifera a presença do *eu* ao longo do texto da canção “Tropicália”, como veremos, a fim de apresentar as múltiplas posições de atuação do sujeito imerso no contexto histórico da canção. As relações complexas entre os espaços, a subjetividade estilhaçada e a mobilidade de idéias e objetos estão presentes na canção e no movimento da Tropicália. Movimento que modernizou a canção brasileira (e não exclusivamente) pela mistura, demonstrou que a autenticidade é artificial e ficcional e promoveu um diálogo de nossa produção com as tendências estéticas internacionais.

Para entrar na paisagem de “Tropicália”, faz-se necessário pensá-la a partir da teoria do Neobarroco – reciclagem do barroco histórico para os dias atuais. Tal termo tem sido freqüentemente usado para referir-se aos exercícios verbais de alguns romancistas latino-americanos como Miguel Angel Astúrias, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Luiz Rafael Sánchez, Carlos Fuentes, Fernando Del Paso, além dos poetas Carlos Germán Belli e Haroldo de Campos, entre outros. Mas foi Severo Sarduy (1979) quem recolheu essa “tradição reivindicatória” dos mestres cubanos e desenvolveu sua própria teorização no quadro das mudanças culturais dos anos 60, quando a crise do moderno começava a despejar o entulho autoritário produzido pelos pesadelos da razão.

A obra neobarroca, assim como o fez a obra barroca, reflete a tensão do mundo e “a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistêmico” (SARDUY: 1979, p. 178). O barroco adapta-se aos momentos de crise, pois o barroco surge no momento histórico da contra-reforma e o neobarroco no momento do fim das utopias. O neobarroco é o pós-utópico, como Octávio Paz, em *Os filhos do barro*, prefere se referir ao contexto sócio-estético.

A perspectiva neobarroca da obra de Caetano Veloso foi estudada por alguns pesquisadores da canção, entre eles Augusto de Campos (1978a, 1978b), Charles A. Perrone (1988), Affonso Ávila (1994), Amador Ribeiro Neto (1999) e Wisnik (2002), entre outros. Augusto de Campos (1978a) comparou Caetano a Oswald de Andrade pelo caráter de “deglutição” e mistura de referências perpetradas por ambos: Oswald em relação às idéias literárias européias e Caetano em relação aos traços estilísticos do rock às práticas musicais nacionais, fundindo o primitivismo, o folclórico e o regional ao moderno civilizado, o nacional e o estrangeiro. Augusto de Campos é, sem dúvida, o responsável pela primeira e lúcida análise da obra de Caetano, e também da presença de Gilberto Gil, e da cena tropicalista em geral, na canção brasileira. O livro *Balanço da Bossa e Outras Bossas* continua como primeira referência para qualquer estudo ou pesquisa do tema.

Para Amador Ribeiro Neto (1999), o neobarroco se insinua na produção musical de Caetano na mestiçagem de referências, na proliferação de imagens reconhecíveis como questões sociais, na condensação dos vocativos finamente irônicos e na leitura que revela um país oscilante entre a lei e a malandragem (p. 3). De fato, os diálogos intertextuais e melódicos são enormes, a inventividade linguística – que tem como fortes exemplos as canções “Acrílico” (1969) e “Outras palavras” (1981) – aliada às inversões e torções sintáticas e semânticas, confluindo com o “jeito de corpo” da sua performance na vida e na arte tornam possível uma leitura da obra de Caetano pelo viés teórico do neobarroco.

É conhecida destes críticos a habilidade única de Caetano em construir discursos desconcertantes através da costura de canções suas e de outros autores que se comentam entre si, gerando uma gama imensurável de sentidos. Basta um olhar mais atento sobre a obra deste compositor para percebermos que a paródia (ruptura) e o pastiche (reverência) estão bastantes presentes.

A reinterpretação de canções consagradas do repertório brasileiro, por sua vez, passou a ter sabor de manifesto, de anexação de setores esquecidos, marginais ou estigmatizados para o centro do movimento tropicalista. (TATIT: 2004, p. 85).

O fato é que Caetano Veloso, ao utilizar-se de várias fontes, literárias ou não, contribui para a inventividade poética de seu repertório. Ele próprio afirma que “a idéia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva” (VELOSO: 1997, p. 247). A seleção e a combinação antropofágica que Caetano realiza em suas canções dão margem ao desejo de dialogar com outros textos, seus ou de terceiros, numa busca de reavaliação de uma idéia ou daquilo que é instituído como tradição. Daí a nossa preferência para o uso do conceito de hibridação. Percebemos neste termo uma chave para pensarmos tanto a coexistência de linguagens cultas e populares, quanto o sincretismo religioso e a mestiçagem do povo brasileiro. Caetano percebe que as fontes de suas paródias não são, como se pensava, puras. Ele assume a impureza das fontes. Ele canta, como veremos mais adiante, por exemplo, um feitiço que tem farofa, vela e vintém, diferentemente do “feitiço limpo” cantado por Noel Rosa.

Sobre esta polifonia, Severo Sarduy (1979) afirma que o espaço neobarroco é exatamente “o espaço da superabundância e do desperdício” (p. 176). E que, assim como no erotismo, “a linguagem barroca compraz-se no suplemento, na demasia e na perda parcial de seu objeto” (idem), ou seja, o erotismo é tomado atividade puramente lúdica, pois não há a funcionalidade reprodutora dos corpos nele. Conjuntamente temos a carnavalização

implicando a paródia na medida em que equivale à confusão e ao afrontamento, à interação de diversos estratos, de distintas texturas lingüísticas.

Para Bakhtin – quem primeiro usou os termos polifonia e carnavalização, no estudo de textos literários, em seu livro *Problemas da estética de Dostoievski* –, em suas investigações sobre o contexto de Rabelais (1987), o carnaval era quando as pessoas penetravam brevemente na esfera da liberdade utópica. Espaço em que se é permitido ser o que a vida ordinária proíbe: ser o que não pode ser, como sugere o poema de Arnaldo Antunes, epígrafe desta dissertação. O princípio carnavalesco, para Bakhtin, abole as hierarquias, inverte as classes sociais e cria outra “vida”, livre das regras e restrições convencionais. Com o movimento da Tropicália, Caetano passa em revista vários conceitos estanques, tocando neles sem medo, devorando-os, comendo pedaços, trechos, rompendo estigmas e apresentando tropicalmente o resultado disso tudo.

## 1.1 Como que sampleados

Para tratarmos mais detidamente da Tropicália precisamos atentar para o que disse Hélio Oiticica, artista cujos escritos teóricos norteou o movimento da Nova Objetividade<sup>13</sup>, e que defendia que “a maioria dos produtos da arte brasileira são híbridos, intelectualizados ao extremo, vazios de um significado próprio” (In: BASUALDO: 2007, p. 240):

Objetividade era quase que por completo mergulhada nessa linguagem pop, híbrida para nós apesar do talento e força dos artistas nela comprometidos. Por isso creio que a Tropicália (...) veio contribuir fortemente para essa objetivação de uma imagem brasileira total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, num arianismo inadmissível aqui: na verdade quis eu com a Tropicália criar o mito da miscigenação – somos negros, índios, branco, tudo ao mesmo tempo –, nossa cultura nada tem a ver com a européia, apesar de estar até hoje a ela submetida: só o negro e o índio não capitularam a ela. (In: BASUALDO: 2007, p. 239-241).

Tais conceitos e observações nos levam ao encontro da canção-manifesto do movimento tropicalista de 67. Canção que resultou em um retrato poético e total do Brasil, na alegoria<sup>14</sup> de um país repleto de contrastes, apontando para a questão de que “o mito da Tropicália é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade” (OITICICA. In. BASUALDO: 2007, p. 240). Certamente, a penetração cada vez

<sup>13</sup> Organizada por artistas e críticos como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Carlos Vergara, Flávio Império, Nelson Leirner, Mário Pedrosa, Sérgio Ferro, Waldemar Cordeiro, entre outros, a mostra reuniu em abril de 1967, no MAM-RJ, diferentes vertentes das vanguardas nacionais.

<sup>14</sup> FAVARETTO, Celso. *Tropicália – Alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

maior que o *rap*, o *funk* e o *hip hop* têm no Brasil, com o discurso da divisão entre as “raças”, contraria o pensamento de Oiticica quando este afirmava que os negros não se submeteram ao modelo americano de convivência. Muita coisa mudou, desde então. Reservamos o terceiro capítulo desta dissertação para tratar, entre outros pontos, desta questão. Vejamos Tropicália e a alegria de viver – consciente de que a dor faz parte da vida – dos tropicalistas.

#### Tropicália (Caetano Veloso)

Sobre a cabeça os aviões  
 Sob os meus pés os caminhões  
 Aponta contra os chapadões  
 Meu nariz  
 Eu organizo o movimento  
 Eu oriento o carnaval  
 Eu inauguro o monumento no planalto central  
 Do país

Viva a bossa-sa-sa  
 Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça  
 Viva a bossa-sa-sa  
 Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça

O monumento é de papel crepom e prata  
 Os olhos verdes da mulata  
 A cabeleira esconde atrás da verde mata  
 O luar do sertão  
 O monumento não tem porta  
 A entrada de uma rua antiga, estreita e torta  
 E no joelho uma criança sorridente, feia e morta  
 Estende a mão

Viva a mata-ta-ta  
 Viva a mulata-ta-ta-ta-ta  
 Viva a mata-ta-ta  
 Viva a mulata-ta-ta-ta-ta

No pátio interno há uma piscina  
 Com água azul de Amaralina  
 Coqueiro, brisa e fala nordestina e faróis  
 Na mão direita tem uma roseira  
 Autenticando eterna primavera  
 E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira  
 Entre os girassóis

Viva Maria-ia-ia  
 Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia  
 Viva Maria-ia-ia  
 Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia

No pulso esquerdo bang-bang  
 Em suas veias corre muito pouco sangue

Mas seu coração balança a um samba de tamborim  
 Emite acordes dissonantes  
 Pelos cinco mil alto-falantes  
 Senhora e senhores ele põe os olhos grandes  
 Sobre mim

Viva Iracema-ma-ma  
 Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma  
 Viva Iracema-ma-ma  
 Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma

Domingo é o Fino da Bossa  
 Segunda-feira está na fossa  
 Terça-feira vai à roça  
 Porém  
 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  
 Viva a banda-da-da  
 Carmem Miranda-da-da-da-da

Aqui, o atravessamento da literatura com a música popular ganha os contornos dissonantes da imagem do Brasil. “Tropicália” é construída com a miscigenação sendo o fator constitutivo da brasilidade. A canção desmistifica a nossa tradição ao citá-la – referências a cânones literários e musicais – ao som das profanadoras e estrangeiras guitarras elétricas e do rebolado estilizado da falsa baiana Carmen Miranda, nossa “caricatura e radiografia”. Isso sem esquecer que se trata de uma contundente crítica ao contexto político de então: “Uma criança sorridente, feia e morta estande a mão”, é o exemplo mais claro. O contexto, sem dúvida, é importante para a leitura dessa canção, arquitetada por meio de um discurso estilizado, justaposto, com uma refinada devoração crítica misturada ao lirismo memorialista.

Mistura de gêneros, identidades, repertórios e linguagens. Essa mistura é tratada como manifestação criativa de um hibridismo semiótico capaz de amalgamar o popular e o erudito, a criação e a crítica, o deboche e a festa, a música e sua teatralização. Opondo-se aos preconceitos de que só há redundância nos meios de massa, a tropicália soube trazer para o meio televisivo o biscoito fino de um enredo sonoro novo: corrosivo, risível, mas, sobretudo, inventivo. (...) O Tropicalismo foi o caminho através do qual grande parte da juventude pós-68 encontrou uma maneira de ser moderna, internacionalista e pop, mas dentro de um repertório que dialogava com a tradição brasileira e com referências sofisticadas. O Tropicalismo deu aos jovens brasileiros a possibilidade de uma inserção cultural rebelde, criativa e contemporânea, diferente da que era oferecida pela esquerda ou pela cultura do sistema. (SANTAELLA: 2008, p. 22-23)

“Tropicália” fazendo a Bossa (Nova), estilo que (re)posicionou a linha evolutiva da canção brasileira, rimar com palhoça, um dos mais precários meios de moradia ainda existe no país, amalgama aquilo que há de mais brasileiro: o contato e a convivência permanente e

indissociável entre o moderno (vanguardista) com a precariedade de nossa perspectiva social. A “Tropicália”, assim, é o Brasil entrevisto pelas “bananas ao vento” do turbante da Carmen<sup>15</sup> pré-EUA, quando nossa maior estrela colocava em xeque aquilo que se podia chamar “nacional”; é o primitivismo artificializado da Iracema de Alencar e o balanço moderno da garota de Ipanema.

Liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, o movimento teve Gal Costa, Tom Zé, Os Mutantes e Nara Leão como figuras centrais, acompanhadas ainda pelo maestro e arranjador Rogério Duprat e os letristas Capinan e Torquato Neto, sem esquecer a atuação intelectual e artística de Rogério Duarte, e foi o período de apresentar a diversidade sonora de um país mestiço.

A canção de Caetano já ganhou várias e significativas interpretações, portanto, atentamos aqui para questões que possam reforçar os argumentos deste trabalho para entender como se efetua a hibridação na canção de Caetano. “A mata e a mulata, de qualquer modo, são duas entidades múltiplas e, posto que óbvias, misteriosas” (VELOSO: 1997, p. 187) e nos remetem ao “contato com o Brasil caraíba” defendido por Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago e no da Poesia Pau Brasil. Oswald – que no Modernismo levou às últimas consequências a estética da parodia – defendia que o matriarcado, clara ou veladamente, esteve sempre presente ao longo da história da humanidade e apontava sua existência em algumas sociedades primitivas. “A mata e a mulata” são, na releitura de Caetano, o espaço e a mãe de um projeto de Brasil caraíba. Projeto de uma sociedade matriarcal, anárquica e sem repressões, contra o “macho adulto branco sempre no comando”<sup>16</sup>.

A alegria é a prova dos nove  
No matriarcado de Pindorama.  
Contra a Memória fonte do costume.  
A experiência pessoal renovada.  
(Manifesto Antropófago)

Para Caetano a antropofagia oswaldiana “é antes uma decisão de rigor do que uma panacéia para resolver o problema de identidade do Brasil” (VELOSO: 1997, p. 249). A Tropicália, enquanto movimento, e a canção registra isso, “tentava equacionar as tensões entre o Brasil-Universo Paralelo e o país periférico ao Império Americano” (idem, p. 16) e proporcionar a “reestudada geral na tradição e no significado da música popular brasileira”

<sup>15</sup> “O aspecto travesti da sua imagem sem dúvida também importava muito para o tropicalismo, uma vez que tanto o submundo urbano noturno quanto as trocas clandestinas de sexo, por um lado, e, por outro, tanto a homossexualidade enquanto dimensão existencial quanto a bissexualidade na forma de mito do andrógino eram temas tropicalistas”. (VELOSO:1997, p. 269).

<sup>16</sup> Verso de “O estrangeiro” (1989).

(idem, p. 186). O que de fato aconteceu, através da dificuldade da distinção entre o que era paródia, citação e pastiche, entre a sátira e a reverência.

Ainda canto o ido o tido o dito  
 O dado o consumido  
 O consumado  
 Ato  
 Do amor morto motor da saudade

Diluído na grandicidade<sup>17</sup>

O texto de “Tropicália” tem imagens que vão se formando através de colagens sucessivas, tendo uma extraordinária pertinência com o ambiente e o povo (mestiço) brasileiro. Ao contrário do que acusavam alguns na época, percebe-se que os tropicalistas não eram alienados<sup>18</sup>. A consciência com que eles jogavam com os símbolos brasileiros, proporcionando uma revisão violenta na estética, denuncia o engajamento (com a arte) alimentado pelos tropicalistas.

### 1.1.1 Viva a mulata ta ta

Recordamos que a mulata mereceu grande atenção de Gregório de Matos, muito embora de forma “desrespeitosa”. Segundo os estudos de Teófilo de Queiroz Júnior (1982), “Gregório não deixaria de interessar-se pelas possibilidades oferecidas pela mulata como elemento adequado a confrontar as proclamadas convenções sociais, morais e legais da época e suas violações freqüentes e impunes” (p. 33). Quanto ao fato de este pesquisador considerar Gregório “ofensor e defensor de mulatas” (p. 45), Antonio Risério (2007b) argumenta que a presença do “indivíduo etnicamente misturado não era um fenômeno biológico silenciado, um ser socialmente invisível. Ele tinha existência linguística. Contava com signos para si” (p. 26), ou seja, a mestiçagem sempre foi uma “realidade reconhecida” (idem). Risério lembra ainda que “Gregório não era negro. Nem mestiço. Era branco (...) Que, sendo assim tão branco, tenha escrito o que escreveu, é coisa que deveria dar, aos racialistas, o que pensar” (idem, p. 51). E que “quando Gregório inclui o calundu entre os traços distintivos da Bahia seiscentista, nos revela a importância que aquele culto adquiria.” (idem, p. 89), como nos versos:

Que de quilombos que tenho  
 Com mestres superlativos

<sup>17</sup> Versos de “Acrílico” (1969).

<sup>18</sup> Ex. “Uma criança sorridente feia e morta estende a mão”, de “Tropicália”.

Nos quais se ensinam de noite  
Os calundus e feitiços<sup>19</sup>

Ou seja, "insultando ou celebrando negras e mulatas, o que Gregório escreve é inimaginável na produção literária norte-americana. Não só documenta, como confessa, anuncia, torna públicos o tesão, o amor, o desejo" (RISÉRIO: 2007b, p. 266). Gregório coloca o mestiço, figura que na sociedade norte-americana oficialmente não existe até hoje, no centro de inúmeras poesias. Obviamente, seja pela imposição do contexto, seja por perceber que algo estava mudando na configuração imagética e paisagística da Bahia – basta observar os versos iniciais do soneto “À cidade da Bahia”<sup>20</sup> – Gregório não tem certa atitude, hoje, considerada politicamente correta. Porém, o uso de termos trazidos pelos negros escravos e a maneira impositiva como os mulatos aparecem na poesia oferecem ao trabalho de Gregório a primazia da feitura de uma poesia brasileira.

Caetano Veloso é, por vários motivos, comparado ao poeta barroco Gregório de Matos nosso primeiro antropófago<sup>21</sup>, responsável por “tropicalizar o barroco”<sup>22</sup>. Apesar de Hansen, no importante estudo *A sátira e o engenho* (1989), considerar que Gregório de Matos não era antropófago. Este pesquisador observa que Gregório tem o ponto de vista retórico do branco católico. Porém, diante de nossas pesquisas, e de acordo com a perspectiva teórica em que estamos apoiados é visível um Gregório que soube fazer os signos indígenas e africanos, em circulação, penetrarem no modelo barroco<sup>23</sup> europeu.

A maneira de Caetano conceber sua obra, “imita” traços, dicções e técnicas de artistas das diferentes linguagens. Seja copiando, parafrazeando ou glosando, o compositor ora presta homenagem, ora estimula a reflexão sobre aquilo que é instituído como cânone, assemelhando-se a Gregório<sup>24</sup>. Augusto de Campos (1978a) observou que Caetano vai, “propositadamente, de um extremo ao outro dos padrões musicais populares. Do bom ao mau gosto” (p.162). Fazendo uso de técnicas de apropriação típicas das artes plásticas, como a colagem. Em Caetano Veloso a estrutura das letras é constituída pelo sentido da

<sup>19</sup> MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. Sel. José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 2002, p. 72.

<sup>20</sup> “Triste Bahia! Ó quão dessemelhante / estás e estou do nosso antigo estado!” (in. MATOS: 2002, p. 40).

<sup>21</sup> Tese defendida por Augusto de Campos no livro *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

<sup>22</sup> Tese defendida por Haroldo de Campos no livro *O seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

<sup>23</sup> Importa apontar que “a tradição visual africana não se choca com as formas barrocas. Prima pelo excesso e a extravagância. Por floreios e volutas. É uma festa de movimentos, cores, detalhes. Um mundo de procissões sacro-carnavalescas e danças multicoloridas”. (RISÉRIO: 2007b, p. 250)

<sup>24</sup> Escusado lembrar que Gregório de Matos só foi efetivamente aceito como “cânone barroco” a partir das leituras que os chamados “poetas concretos” fizeram de sua obra. Basta apontar o papel secundário que ele recebeu em “Formação da literatura brasileira”, de Antônio Cândido. Hipótese refutada no já referido livro *O seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*, de Haroldo de Campos.

carnavalização, que relê e atualiza para uma “linguagem mais contemporânea” os textos anteriores.

## 1.2 Somos o que somos

Podemos inferir que é com a Tropicália que “a diversidade se instituiu como uma realidade cultural, diversidade de gêneros, cores e maneiras de tratar a questão da novidade/redundância na música popular” (ANTUNES: 2000, p. 41-42). A tropicália adentra no “Brasil profundo”, vai às cantigas nordestinas, à primitiva Banda de Pífanos de Pernambuco, observa a improvisação e a memória dos repentistas, tomando coca-cola<sup>25</sup> e assistindo o que de mais atual acontece no cinema e nas artes plásticas.

Em “Tropicália”, parodiam-se os mitos que revelam um sentimentalismo nacionalista (*Iracema*, de José de Alencar – livro citado por Silviano Santiago (2004) como exemplo do “multiculturalismo cordial”, pela tradução de estilo e cultura que Alencar realiza –; Catulo da Paixão Cearense, com “Luar do Sertão”; Gonçalves Dias, na referência às verdes matas).

O período tropicalista pode ser entendido como o desejo e a tentativa de repensar a identidade brasileira e a arte no Brasil, em meio à agitação política que resultou em uma ditadura repressiva, através da antropofagia cultural. Os tropicalistas responderam – “de viés” – aos apelos das posições regressivas, que queriam estacionar a linha evolutiva da música brasileira na Bossa Nova e universalizaram a música popular no Brasil, com a incorporação de guitarras elétricas e do rock, modernizando a arte brasileira de forma geral.

Em 1968 sai o LP *Tropicália: ou Panis et Circense*, considerado o disco manifesto do movimento, abrindo o momento de diálogo entre vanguarda e tradição. Momento das imitações cômicas e dos “arremedos” da história, além das experiências na linguagem como uma forma de colocar em xeque o nacionalismo ufanista de então. Para Augusto de Campos (1978a), “Tropicália” é a nossa “primeira música Pau-Brasil, homenagem inconsciente a Oswald de Andrade, de quem Caetano ainda não tinha conhecimento, quando a escreveu” (p. 162). Caetano afirmou que “gostaria de fazer uma canção de protestos de estima e consideração, mas essa língua portuguesa me deixa rouco” e que “os acordes dissonantes já não bastam para cobrir nossas vergonhas, nossa nudez transatlântica”<sup>26</sup>. Ou seja, a paródia e a

<sup>25</sup> Caetano (1997, p. 166) escreve que o uso de “coca-cola” na canção “Alegria, alegria” (1967) – “eu tomo uma Coca-cola / ela pensa em casamento” – foi “inaugural” e “marca histórica”, porém, o historiador Paulo Cesar de Araújo (2005, p. 381) argumenta que já em 1961 Baby Santiago compôs o rock “Adivinhão”, com os versos: “À noite ela falta à aula / pra ficar comigo e tomar Coca-cola”.

<sup>26</sup> Trecho do Release do disco *Caetano Veloso* (1967).

canção são formas eficazes de cantar – “sem a música, a vida seria um erro”<sup>27</sup> – o Brasil, já que só “é possível filosofar em alemão”<sup>28</sup>. Em seu livro de memórias ele observa ainda que a música popular brasileira “é a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo” (VELOSO: 1997, p. 17).

Na Tropicália, “ao invés do nacionalismo tacanho e autocomplacente, um nacionalismo crítico e antropológico, aberto a todas as nacionalidades, deglutidor-redutor das mais novas linguagens da tecnologia moderna”, como anotou Augusto de Campos (1978a, p. 161). Assim, o movimento da Tropicália tenta esboçar uma resposta, e sabe que ela não conseguirá mais que isso: um esboço, pois vale mais a tensão, a crise e a hibridação do que a identidade pura.

O tropicalismo se caracteriza como um movimento que explode a fronteira estrita da música popular, saltando para o âmbito semiótico da criação: poesia e música, canto e fala, música e gesto, poesia e dança, corpo e voz, gesto e roupa... num jogo de complementariedades e fricções (contradições) que faz da música um espetáculo (ritual e festa), ao mesmo tempo que o desmascara. (SANTAELLA: 1986, p. 126).

Pensar o movimento para além do olhar literário e musical – que num país com sérios problemas na área da educação contribui para o divórcio entre as elites e o povo sobre o patrimônio cultural, inclusive pelo uso dos veículos de comunicação de massa<sup>29</sup>, atingindo um número maior de decodificadores da mensagem tropicalista – é de fundamental importância. A cena tropicalista intervinha sobre os bens simbólicos, mexendo com o comodismo. Caetano Veloso aparece como o intelectual que absorve, mas discute a tradição.

A Tropicália pensa o nacional pela diferença e não pela oposição. “Há uma presentificação da realidade brasileira – não a sua cópia – através da colagem criativa de eventos, citações rótulos e insígnias do contexto” (CAMPOS: 1978, p. 163). Há, portanto, uma “poética do agora”, mas sem deixar de revisar o passado e pensar no futuro<sup>30</sup> como “algo que surpreenderá a todos não por ser exótico, mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto quando terá sido o óbvio”.

<sup>27</sup> NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2006. I, §33, p.14.

<sup>28</sup> Verso irônico de “Língua” (1989).

<sup>29</sup> “Ela nem sabe até pensei em cantar na televisão”, diz a canção “Alegria, alegria” (1967). Caetano foi um dos mais premiados do programa de TV *Esta noite de improvisa*, da Record de 1966, que consistia numa competição entre cantores e compositores.

<sup>30</sup> Versos de “Um índio” (1977).

### 1.3 Oro sobre patins

No período escravocrata, no âmbito da religião, conviviam, não sem algum atrito, a ideologia do senhor e a do escravo. O catolicismo praticado aqui era uma religião doce, doméstica, de intimidade com os santos. Os padres se vangloriavam de conceder aos negros certas “vantagens”, como o direito de manifestar suas tradições nas festas do terreiro. Nasceram então religiões miscigenadas, como a Umbanda – com o São Jorge, católico, relacionado ao orixá Ogum, e Nossa Senhora, relacionada a Iemanjá – apontando para a transvaloração da estrutura simbólica do signo cultural religioso trazido pelos negros, em contato com o imaginário católico europeu.

Para pensarmos sobre esta questão, tomamos o texto da canção “Feitiço” (2002), que serve também como ponto de partida para nossas hipóteses e argumentações sobre a presença da paródia na obra de Caetano<sup>31</sup>. Lançado ao público no disco *Eu não peço desculpa*, a canção estabelece diálogo intertextual, em que se revela o conhecimento da tradição, com “Feitiço da Vila”, de Noel Rosa.

*Caetano Veloso já confirmara: se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só temos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. (Apud CYNTRÃO: 2000, p. 64)*

A canção “Feitiço” é um elemento importante para se pensar o sincretismo<sup>32</sup> brasileiro. “Repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON: 1985, p. 17) ao “Feitiço da Vila”, de Noel Rosa.

Feitiço da Vila (Noel Rosa / Vadico)

Quem nasce lá na Vila  
Nem sequer vacila  
Ao abraçar o samba  
Que faz dançar os galhos,  
Do arvoredo e faz a lua,  
Nascer mais cedo.

Lá, em Vila Isabel,  
Quem é bacharel  
Não tem medo de bamba.  
São Paulo dá café,  
Minas dá leite,  
E a Vila Isabel dá samba.

<sup>31</sup> “Acho que fazer música é trabalhar também com a tradição do país” Caetano Veloso (In: WEINSCHELBAUM: 2007, p. 25).

<sup>32</sup> “Espaço de fusões, transfusões e confusões. Espaço de convergências, justaposições, amálgamas, padês” (RISÉRIO, 2007, p. 209).

A vila tem um feitiço sem farofa  
 Sem vela e sem vintém  
 Que nos faz bem  
 Tendo nome de princesa  
 Transformou o samba  
 Num feitiço decente  
 Que prende a gente

O sol da Vila é triste  
 Samba não assiste  
 Porque a gente implora:  
 "Sol, pelo amor de Deus,  
 não vem agora  
 que as morenas  
 vão logo embora

Eu sei tudo o que faço  
 sei por onde passo  
 paixão não me aniquila  
 Mas, tenho que dizer,  
 modéstia à parte,  
 meus senhores,  
 Eu sou da Vila!

O “Feitiço” de Caetano refrata a idéia da letra de Noel visto que, ao invés de ser um “feitiço sem farofa, sem vela e sem vintém”, o “feitiço” tem farofa, tem vela e tem vintém. E inclui ainda as periferias e os excluídos sociais, saudando o movimento Mangue Beat, a comunidade de Vigário Geral, o *funk* e o Candeal de Carlinhos Brown, proporcionando um “abraço acolhedor” nas manifestações culturais dos guetos.

Feitiço (Caetano Veloso)

Nosso samba  
 Tem feitiço,  
 Tem farofa  
 Tem vela e tem vintém  
 E tem também  
 Guitarra de rock'n'roll, batuque de candomblé  
 Zabé come zumbi  
 Zumbi come zabé  
 Zabé come zumbi  
 Zumbi come zabé  
 Tem mangue bit, berimbau  
 Tem hip-hop, Vigário Geral  
 Tem reagge pop, Fundo de Quintal  
 Capão Redondo, Candeal  
 Tem meu Muquiço, meu Largo do Tanque  
 Tem funk, o feitiço indecente  
 Que solta a gente

Já na primeira estrofe da letra, percebemos a desconstrução realizada por Caetano no modelo de Noel Rosa, para quem, acreditamos, devido à visão marginal que o samba carregava à época, era preciso retirar (“limpar”) os elementos típicos das crenças trazidas pelos negros: “farofa”, “vela” e “vintém”. Mesmo que não tenhamos a intenção de propor a imagem de um Noel Rosa preconceituoso, temos dificuldade em aceitar a respeitável tese de Carlos Sandroni (2001) – quando busca explicar como se deu a passagem de um tipo de samba pré-1930 para o samba “clássico” de hoje –, para quem “sem vela, farofa ou vintém, é feitiço em estado puro, feitiço sutilíssimo, dificultando até aos virtuais enfeitados porem-se em guarda contra ele” (p. 171), na canção de Noel.

Ainda para este autor, ao contextualizar Noel Rosa, “a palavra ‘decente’ denota principalmente aceitação social; a chancela da Princesa nos informa que não há nada errado em gostar de samba, nada que não possa ser assumido na sala de visitas das melhores famílias” (idem p. 171). Ou ainda que “a doce vingança dos negros libertos é produzir uma música que escraviza quem a escuta: decente, porém feitiço” (idem p. 171). Ora, o próprio uso do “porém” nos parece sintomático de uma leitura por demais idealizada da canção de Noel Rosa. Ou seja, de certa forma, Sandroni lê o samba de Noel sob a perspectiva de que este tenta “limpar” o samba para que seja aceito. O samba de Caetano, opondo-se ao de Noel, pela leitura de Sandroni, de qualquer modo, não quer ser aceito pela “decência” que lhe destitui de si, mas se impõe “indecente” e solta as pessoas para que elas gostem ou não do samba.

O samba em sua gênese é híbrido, sincrético, miscigenado. Para Antonio Risério (2007b): “Nossa população nunca foi obrigada a amputar antepassados. É majoritariamente mestiça. E se reconhece como tal” (p. 121), algo que “limpando” o samba e tornando-o “decente”, Noel parece se contrapor. É assim que em “Feitiço” (de Caetano) há um jogo de palavras que se “devoram” e demonstra a antropofagia cultural em que Zabé<sup>33</sup>, reverenciada como responsável pela assinatura da abolição da escravatura, e que aparece na letra da Noel como a princesa que dá nome ao local do samba, devora Zumbi, eliminado de “Feitiço da Vila”, maior referência de comandante dos negros, no Brasil. E vice-versa. Não há, ou não deve haver, no Brasil, a supremacia de um sobre o outro, mas a reconciliação nietzschiana de ambos.

“Deus está solto!” Como Caetano bradou durante a gravação do *happening* “A voz do morto” (1968), junto com o grupo Os Mutantes. Se a umbanda é um branqueamento do

---

<sup>33</sup> Redução efetiva de Princesa Isabel. Caetano Veloso já havia “adaptado” o nome para “Isabé”, na letra de “13 de maio” (2000).

candomblé, também é o enegrecimento do catolicismo, resultando, por contrapartida, em algo distinto dos dois. Ou ainda: "Ocorre, efetivamente, uma morenização dos brasileiros, mas ela se faz tanto pela branquização dos pretos, como pela negrização dos brancos", como Darcy Ribeiro (2005, p. 224) argumentou.

Cabe pensar um pouco sobre a possibilidade que a letra de Caetano oferece ao samba, enquanto gênero. Este já foi alvo de várias tentativas de “definição” em algumas letras do compositor. Ora como “pai do prazer / filho da dor”<sup>34</sup>, ora como algo que “não morre nunca”<sup>35</sup>, por exemplo. Em “Feitiço”, o samba é o espaço híbrido da mais completa tradução cultural, pois “Zabé come Zumbi / Zumbi come Zabé” reciprocamente. Conforme temos sugerido, para entender estas “relações assimétricas de poder” é preciso pensá-las a partir de suas presenças comuns, das interações e dos diálogos.

Respondendo às críticas que Carlos Sandroni fez à declaração de que “Feitiço da Vila”, de Noel, era uma letra racista, Caetano<sup>36</sup> disse:

Claro que “Feitiço” não se propõe como superação de “Feitiço da Vila” assim como “Dom de iludir” não pode ser tomada como superação de “Pra que mentir”. Em nenhum nível. De cara, “Feitiço da Vila” não deixa de ser uma obra-prima por conter trecho ostensivamente contra a cultura afro-brasileira. Nunca imaginei Noel Rosa como sendo racista. E nem resquícios vejo nele de homofobia.

Obviamente, quando Caetano faz releituras da tradição, não se trata de superação. Temos, por vezes, uma transcontextualização, ou seja, uma tentativa de (re)significar o texto citado e/ou parodiado. O importante é (re)colocar na roda das discussões as questões cristalizadas no “domínio público”; é discutir o cânone. No caso sob análise, as contradições da gênese do samba e da alegria brasileira, via carnaval.

Obviamente, a inversão exige o conhecimento da ordem do objeto que se inverte. A antropofagia é consciente. Aqui reside a motivação do “ser intencional” que permeia a letra em questão, em que “Zabé come Zumbi”, mas, talvez mais especificamente, “Zumbi come Zabé”. Lembramos, então, um verso de “Gente” (1977), também de Caetano, em que é dito que “gente é pra brilhar” e encontramos referência a essa “gente” que faz o carnaval na letra de “Podres poderes” (1984):

Enquanto os homens exercem seus podres poderes  
Índios e padres e bichas, negros e mulheres  
E adolescentes fazem o carnaval.

<sup>34</sup> “Desde que o samba é samba” (1993).

<sup>35</sup> “Zera a reza” (2000).

<sup>36</sup> No blog *Obra em progresso*: <http://www.obraemprogresso.com.br/>. Acesso em: 12 ago. 2009.

É ainda nesta canção que Caetano revela querer aproximar o seu “cantar vagabundo daqueles que velam pela alegria do mundo”. Tal leitura atravessada e radial<sup>37</sup> da obra de Caetano evidencia e confirma – ele sugere que Tim Maia (introdutor da *soul music*, no Brasil) e Jorge Bem Jor (dono de canções com gingados fundamentalmente negros) são exemplos da alegria do mundo – nossa hipótese da presença do desejo de hibridizar e traduzir a cultura. Desejo de um coração que quer “guardar o mundo em mim”<sup>38</sup> (sujeito da canção).

A ‘pureza’ do samba não passa de uma quimera, uma vez que, tendo sido produzido pela articulação e intermediação de ritmos, ritos, danças, instrumentos, paradigmas musicais etc. de diferentes proveniências africanas, de um lado, com melodias, harmonias, versos, danças, instrumentos, paradigmas musicais etc. de diferentes proveniências europeias, de outro, o samba desde sempre apontou para a possibilidade de infinitas outras combinações de elementos de diversas origens. (CÍCERO: 2005, p. 70).

O texto de “Feitiço” funde com sons de violão, pandeiro, timbau, surdo, acordeom, baixo e trombone. A antropofagia e a miscigenação poeticamente trabalhadas na canção nos levam a entender as frases de Jorge Mautner “Jesus de Nazaré e os tambores do candomblé” e “ou o mundo se brazilifica ou vira nazista”, impressas no encarte do disco *Eu não peço desculpa*. No jogo de palavras encontramos uma reflexão existencial profunda sobre o modo de ser do brasileiro, um povo mestiço e “cordial”, no sentido dado por Sergio Buarque de Holanda (1987) à idéia de “homem cordial” apresentada por Rui Ribeiro Couto, nos anos 1930. Entraremos nestas questões no terceiro capítulo deste trabalho. Por hora, importa distinguir “ser cordial” de “ser bondoso”, pois na cordialidade há apenas a aparência afetiva, não há necessariamente sinceridade no ritual de convivência.

Retomando a questão do jogo (da mistura), conceito que será melhor desenvolvido no próximo capítulo, o artista usa o jogo como um meio de se rebelar diante das repressões que tentam sufocar a liberdade e a plena consciência do mundo. O fato é que, utilizando tal recurso, Caetano Veloso libera-nos do automatismo<sup>39</sup> perceptivo. Ele promove um “feitiço indecente que solta a gente”, como diz o texto da canção.

<sup>37</sup> Leitura sugerida por Severo Sarduy (1979) para o texto neobarroco.

<sup>38</sup> Verso de “Coração vagabundo” (1967).

<sup>39</sup> CHKLOVSKI, V. “A arte como procedimento”. In: \_\_\_\_ et al. *Teoria da Literatura; Formalistas Russos*. Trad. Ana Mariza R. Filiopouloski et ali. Porto Alegre: Globo, pp 39-56, 1973.

### 1.3.1 Trio elétrico e o seu gerador

Continuando ainda na temática do carnaval, vamos encontrar novamente a “presença mulata” na canção “Os passistas” (1997). Se em “Tropicália” Caetano dava vivas à mulata, aqui ele incorpora o mulato passista, o mestre-sala da Escola de Samba e se autocanta como cartão-postal do Brasil, mesmo que na efemeridade da festa.

Os passistas (Caetano Veloso)

Vem  
 Eu vou pousar a mão no teu quadril  
 Multiplicar-te os pés por muitos mil  
 Fita o céu  
 Roda:  
 A dor define nossa vida toda  
 Mas estes passos lançam moda  
 E dirão ao mundo por onde ir  
 Às vezes tu te voltas para mim  
 Na dança, sem te dares conta enfim  
 Que também amas  
 Mas, ah!  
 Somos apenas dois mulatos  
 Fazendo poses nos retratos  
 Que a luz da vida imprimiu de nós  
 Se desbotássemos  
 Outros revelar-nos-íamos no carnaval  
 Roubemo-nos ao deus Tempo  
 E nos demos de graça à beleza total  
 Vem  
 Nós  
 Cartão-postal com touros em Madri  
 O Corcovado e o Redentor daqui  
 Salvador, Roma  
 Amor, onde quer que estejamos juntos  
 Multiplicar-se-ão assuntos de mãos e pés  
 E desvãos do ser

O texto da canção parece mesmo ser a glosa do mote “dado” por Roberto Schwartz (1997) ao escrever que os mestres-salas são “vagarosos e principescos da cintura para cima, enquanto os pés se dedicam a um puladinho acelerado e diversificado” (p. 21). Importa saber que Schwartz faz esta observação quando analisa o comportamento (jeito de corpo) de uma personagem de Machado de Assis, a saber: o agregado José Dias, de *Dom Casmurro*.

A execução da canção começa vagarosa e a postura e a linguagem utilizadas, como o uso de mesóclises e as construções sintáticas pouco coloquiais remontam ao falar principesco de que aponta Schwartz. Há ainda um rebuscado jogo de sedução, intensificada pelo acompanhamento melódico, característico dos movimentos dos passistas, quando se

apresentam aos jurados e ao público. Antonio Risério (2007b) lembra que é Antonil um dos primeiros que “carrega nas insinuações, acenando para um poder mulato: poder de sedução sobre senhores e senhoras – sedução sexual inclusive” (p. 86). Na dança dos passistas, este poder é utilizado, durante o desfile, para seduzir e ganhar pontos. Isso aponta ainda para a questão do turismo sexual fortemente divulgado no exterior, tendo o corpo da mulata como estandarte. O corpo é usado como instrumento de sobrevivência, sob vários aspectos, desde a escravidão.

“Os passistas” é uma canção bastante sinestésica. Caetano, ou melhor, o sujeito da canção, o mulato, parece convidar o ouvinte-leitor para acompanhar sua ginga com o olhar. Importa chamar atenção para os palíndromos e as conseqüentes mudanças de ritmo na virada das estrofes em que – “roda” engendra “a dor”; “amas” engendra “mas ah”; e “Roma” engendra “amor”. Nestes momentos o ritmo realiza torções e aceleramentos que indicam as múltiplas voltas e dobras, de pés mãos e corpo, desenvolvidas pelos passistas. O corpo sempre merece papel de destaque na obra de Caetano. Segundo Silviano Santiago (1973), em Caetano “o corpo é tão importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a letra; o movimento é tão importante quanto a música. O corpo está para a voz, assim como a roupa está para a letra e a dança para a música” (p. 53). Os elementos estão todos unidos para gerar maior significação final. A sedução do ouvinte-leitor acontece “pelo corpo todo”.

Desde a primeira palavra, o convite passional<sup>40</sup>: “vêm”, até a derradeira palavra, a letra trabalha com o momento de exposição do mulato como símbolo do carnaval e do Brasil. Metaforicamente, a avenida se transforma em céu, por onde as estrelas, que são os passistas, desfilam e brilham. Mais uma vez, ressoa o verso “gente é pra brilhar”, já citado anteriormente. Se de fato “nunca fomos catequizados, fizemos foi carnaval”, como escreve Oswald no “Manifesto Antropofágico”, os passistas – mulatos natos – mostram que não existe por aqui a segregação nítida entre as raças, mas a hibridação étnica e estética.

O sujeito de “Os passistas” investe e exalta o poder libertador dos seus passos, como uma beleza que se rouba ao tempo e se dá de graça, mas sem deixar de espelhar a dor cotidiana: “A dor define nossa vida toda”, diz a letra. A alegria mulata, aqui, é a alegria de viver, algo nietzschiana. A dor faz essa gente – “índios e padres e bichas, negros e mulheres” – explodirem em resistência feita de pura alegria. O próprio mulato<sup>41</sup> da canção se define e se identifica como algo que embeleza a vida dos outros.

<sup>40</sup> Segundo Luiz Tatit (1996) A passionalidade é um artifício utilizado pelo cancionista no qual o sujeito da canção “quer trazer o ouvinte para o *estado* em que aquele se encontra. Nesse sentido, ampliar a duração e a frequência significa imprimir na progressão melódica a modalidade do /ser/” (p. 10).

<sup>41</sup> “Aristotelicamente mau, porque misturado” (HANSEN: 1989, p. 176).

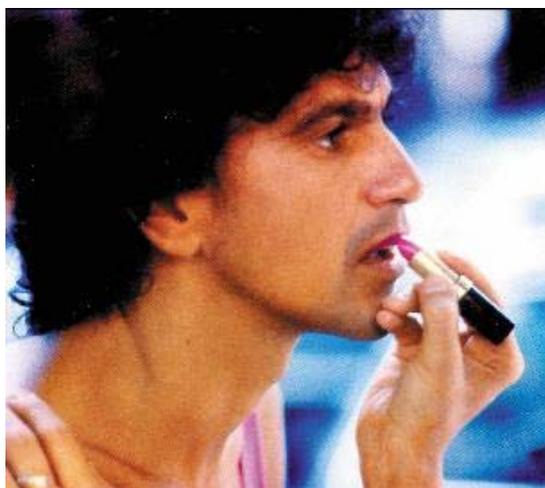
Semelhante à preocupação de Bakhtin, que se interessa pelo sentimento da comunidade gerado pelas “misturas promíscuas” do carnaval, Caetano Veloso orienta nossa atenção para o fato de que, se durante os demais dias do ano os “quase brancos quase pretos de tão pobre são tratados”<sup>42</sup>, é no carnaval que a mistura da cultura (e não apenas) brasileira fica mais evidente.

Caetano Veloso funde gêneros cruzando em sua obra tradições culturais e populares. Ele utiliza o espaço tropical para tratar o modo como ainda vivemos à sombra da escravidão, mesmo que a mestiçagem tenha corrigido a distância entre a casa grande e a senzala, como sugere Gilberto Freire (1933; 2003). O próprio Caetano afirmou que: “mais do que projeto musical, é um projeto de vida quebrar, à minha maneira, a estrutura social e econômica do Brasil” (...) “O que eu busco é complexificar os critérios” (2003c). Caetano trabalha com o simbólico e a “contaminação” deste através do samba, que por si só já é formalmente mestiço.

#### 1.4 Para além do quadro

Adensando o pensamento sobre a ideia do híbrido, do “corpo mulato”, no sentido de “corpo ambíguo”, que permite uma leitura em que as conclusões estejam mais próximas do “talvez” do que entre o “sim” e o “não”, percebemos que não são poucas as canções em que Caetano trabalha com a ambigüidade erótica. Ambigüidade que pressupõe o “eu” e seu duplo.

Mesmo fora do palco, Caetano costuma jogar com os limites entre o masculino e o feminino. Sempre com um uso consciente da superposição erótica, como esta fotografia de Pedro Farkas para o material de divulgação do disco *Uns* (1989), por exemplo.



---

<sup>42</sup> Verso de “Haiti” (1993).

Esta imagem aponta para uma sensibilidade que implica em movimentos entre a obra e a vida do artista. Nela Caetano teatraliza “uns femininos / uns masculinos / uns assim”, como canta em “Uns”, canção que dá nome ao disco. A foto em close (o que impede a visão do corpo), o batom de cor rósea e a posição das mãos miram para o feminino. No entanto, o perfil dá destaque ao *pomo de Adão* e aponta para a testosterona masculina. Ou seja, no todo, é o ambíguo quem se traça e se mostra na imagem.

Tais questões estão sempre presentes na obra de Caetano. O seu pouco conhecido frevo “Três travestis”, serve como excelente exemplo. A canção composta em 1977 para Ney Matogrosso, mas só registrada em 1982 por Zezé Motta, numa afetada e divertida interpretação, com suas rimas em /is/ e /a/, apresenta uma cadeia metonímica de significantes para traçar a imagem de três travestis que se expõem aos olhos dos clientes numa praça qualquer. Ele explora também as especificidades do travesti como figura da noite e como produto de exportação nacional. Diz o final da letra:

Três travestis  
Três colibris de raça  
Deixam o País  
E enchem Paris de graça

Ao trabalhar o corpo montado do travesti – figura que ameaça, mina e trinca a perspectiva da sociedade homogênea – o frevo de Caetano mostra como um tema cheio de arestas insuspeitadas pode servir à criação artística, sem panfletarismos ou moralismos, ambos esterilizantes.

A coexistência de significantes masculinos e femininos arranha a imagem do macho – “esse travesti ao contrário”, como afirmou Severo Sarduy (1979, p. 47), ao analisar a figura do travesti na literatura. Porém, é também uma repulsa que suscita e subverte-se em atração e sedução para muitos. Figura da noite, seu corpo é dos errantes. Dos que buscam saciar desejos reprimidos. Porém, durante o dia, “ela é feita pra apanhar. Ela é boa de cuspir”, como a Geni da canção de Chico Buarque.

Sobre a questão do comércio do corpo, Caetano comenta que:

Joaquim Nabuco atribuía à escravidão a estrutura do pensamento do homem brasileiro como ser social: é a sensação paralisadora que o brasileiro tem de que tudo se deve às autoridades oficiais; toda queixa deve ser feita contra elas; todas as exigências devem ser feitas a elas; quase nenhuma responsabilidade resta para o cidadão. Isso leva também ao fato de o Brasil estar sempre visto como a um milímetro de ser apenas um paraíso de turismo sexual. (VELOSO: Jan/2001)

Dentre as canções que tematizam tais questões, “Eu sou neguinha?” (1987) é bastante importante. Nela, a ameaça do sujeito híbrido é incorporada pelo próprio sujeito que não consegue se definir dentro dos limites. Ao invés da busca pela identidade, busca-se a singularidade do sujeito. O sujeito é um enigma, uma interrogação. E sente que o bom é ser assim. Reconhece intimamente, com certa inquietação, que não existe um critério único de verdade senão não concordar consigo mesmo.

Eu sou neguinha? (Caetano Veloso)

Eu tava encostad’ ali minha guitarra  
 No quadrado branco vídeo papelão  
 Eu era um enigma, uma interrogação  
 Olha que coisa mais que, coisa à toa, boa boa boa boa  
 Eu tava com graça...  
 Tava por acaso ali, não era nada  
 Bunda de mulata, muque de peão  
 Tava em Madureira, tava na Bahia  
 No Beaubourg, no Bronx, no Brás  
 E eu e eu e eu e eu e eu  
 A me perguntar:  
 Eu sou neguinha?

Era uma mensagem, lia uma mensagem  
 Parece bobagem mas não era não  
 Eu não decifrava, eu não conseguia  
 Mas aquilo ia e eu ia  
 Eu me perguntava  
 Era um gesto hippie  
 Um desenho estranho  
 Homens trabalhando, pare, contramão  
 E era uma alegria, era uma esperança  
 Era dança e dança ou não ou não ou não ou não ou não  
 Tava perguntado:  
 Eu sou neguinha?

Eu tava rezando ali completamente  
 Um crente, uma lente, era uma visão  
 Totalmente terceiro sexo  
 Totalmente terceiro mundo  
 Terceiro milênio  
 Carne nua nua nua nua nua  
 Era tão gozado  
 Era um trio elétrico, era fantasia  
 Escola de samba na televisão  
 Cruz no fim do túnel, beco sem saída  
 E eu era a saída, melodia, meio-dia dia dia  
 Era o que eu dizia:  
 Eu sou neguinha?

Mas via outras coisas: via o moço forte  
 E a mulher macia dentro da escuridão

Via o que é visível, via o que não via  
 O que a poesia e a profecia não vêem  
 Mas vêem vêem vêem vêem vêem  
 É o que parecia  
 Que as coisas conversam coisas surpreendentes  
 Fatalmente erram, acham solução  
 E que o mesmo signo que eu tento ler e ser  
 É apenas um possível ou impossível  
 Em mim em mim em mil em mil em mil  
 E a pergunta vinha:  
 Eu sou neguinha?  
 Eu sou neguinha?

Bhabha (1998) argumenta que “o hibridismo intervém no exercício da autoridade não meramente para indicar a impossibilidade de sua identidade, mas para representar a imprevisibilidade de sua presença” (p. 166). Esta (possível) neguinha entra “pelos sete buracos da cabeça” e está em vários lugares, “perturbando” a ordem moral com sua autêntica falta de definição. Estes questionamentos – além de darem sentido à epígrafe desta dissertação – ecoam em outras canções, como em “Haiti” (1993), como se verá no terceiro seguinte.

Importa argumentar que, assim como o sujeito/objeto híbrido guarda os significantes de vários símbolos “autorizados” e reavalia-os, o sujeito da canção “Eu sou neguinha?”, se interpretado com seu corpo montado – “bunda de mulata, muque de peão” – perturba a noção de identidade. Ele aponta para a significação infinita da diferença, ao colocar o outro no espelho.

A neca, sinônimo de pênis, é uma grande e séria brincadeira de esconder e mostrar. É um segredo que parece vir à tona violentamente porque, quando exposto, é para instigar o prazer de ser tudo de uma só vez e agora, dissolvendo as categorias restritivas homem/mulher. (DENIZART: 1997, p. 8)

Parece-nos pertinente fazer uma relação entre o sujeito de “Eu sou neguinha” e a Geni da canção de Chico Buarque<sup>43</sup>. Na canção<sup>44</sup> de Chico temos um sujeito narrando as intempéries porque passa a travesti Geni, tida como a escória do local onde vive. No entanto, diante da iminente destruição da cidade, Geni é a “saída, melodia, meio-dia”.

Em “Eu sou neguinha?” tudo é construído para reforçar a indefinição do sujeito que canta. O verso inicial – “Eu tava encostad’ ali minha guitarra”<sup>45</sup> – com seu índice de oralidade, além de jogar com a distinção entre culto e popular, é denunciador da voz que canta sem

<sup>43</sup> “Geni e o Zepelin”, Chico Buarque.

<sup>44</sup> A canção fez parte do musical *A ópera do malandro* (1978), de Chico Buarque. A personagem Geni era interpretada pelo ator Emiliano Queiroz.

<sup>45</sup> Trabalhamos aqui com a letra como aparece registrada no encarte do disco *Caetano* (1987), pois no livro *Letra só* (2003) o verso tem registro diferente: “Eu tava encostado ali minha guitarra” (p. 269).

marcador de gênero. Voz sem ponto de fixação, como desejou a lição tropicalista, em que a presença corporal andrógina serve de banquete.

Se definir torna o sujeito “imune” a ataques de preconceitos, já que a vulnerabilidade da incerteza não faz mais parte dele, mas de quem o olha. Porém, “a erotização de detalhes funciona como escudo contra a banalidade”. (DENIZART: 1997, p. 8) e a “neguinha”, travesti – mulata ou negão – assume sua indefinição como resistência diante de um mundo que está para além de qualquer quadro redutor. Ela é a alegria que emerge da violência diária (noturna) porque passa diante da (não) aceitação alheia.

A canção trata, entre outros pontos, do aceite à aventura da multiplicidade do desejo sexual. O próprio Caetano já afirmou que não acha “legal uma pessoa ser só homem ou só mulher” (In: DIEGUEZ E LUCCHESI: 1993, p. 350), deixando claro que tem tendência para uma sexualidade mais “difusa”. Vejamos o que ele escreve sobre o assunto, no livro *Verdade tropical* (1997):

Aproximei-me como figura pública, do que Andrew Sullivan<sup>46</sup> chamou de clima “ubíquo, vagamente homoerótico” dos grupos pop masculinos comuns naquele tempo, e hoje pondero que as sugestões de androginia, polimorfismo, indefinição, que coloriam a atmosfera da música popular pós-Beatles, seguem sendo uma ameaça à estabilidade das convenções que sustentam muitos atos opressivos. (p. 478)

É assim que Caetano, que tematicamente já lançou seu olhar tanto para as “meninas” – “Rio, eu quero tuas meninas”<sup>47</sup> –, quanto para os “meninos” – “moço lindo, que é fera na doçura, na força e na graça”<sup>48</sup> –, em “Eu sou neguinha?” aponta para um ser cindido e desterritorializado: esfinge de si mesmo. Temos um corpo montado que não aspira ao centro. Corpo estranho que fascina como Geni fascinou o comandante do Zepelin.

O modo de você ver as pessoas na rua leva o Brasil a estar sempre em risco de se tornar uma espécie de paraíso do turismo sexual - um sintoma do legado da escravidão, porque é uso do corpo do outro por quem pode usar. Mas o país que corre o risco de ser um ambiente de turismo sexual tem, em princípio, algo de precioso e maravilhoso - que não deve ser destruído por um moralismo que venha a fazer uma assepsia da vida cotidiana que nos livrasse do perigo de ver as nossas meninas, os nossos meninos prostituídos por estrangeiros. (VELOSO: Jan/2001)

No jogo da montagem do corpo travesti, “o próprio ato de se prostituir é arriscado onde se aprende a ser o que o outro quer” (DENIZART: 1997, p. 9). A travesti não quer ser mulher, quer mais, pois “Mulher é normal, ninguém olha” (idem p. 18), como observa uma das travestis entrevistadas por Hugo Denizart, no referido livro. O comandante do Zepelin parece ter sido seduzido pela “confusão”: por aquilo que não é, mas aparenta ser. Pois,

<sup>46</sup> SULLIVAN, Andrew. *Praticamente normal*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

<sup>47</sup> “Tempo de estio” (1978).

<sup>48</sup> “Salva-vida” (1983).

“volumes, cavidades e plissados fazem um convite ao maior bem de todos: a pulsação da inquietude” (idem, p. 8). Ou seja, “nem tudo é construção cultural, nem tudo é performance, ainda tem o secreto nesse jogo, ainda tem coisa escondida, vai lá e confere, se tem coragem, no meio das pernas da neguinha tem um segredo” (CHIARA: 2006, p. 59). Um segredo que quer e não quer ser revelado, já que a (suposta) busca da verdade é uma escapatória da verdade. Ser travesti, ou não, é apenas uma possibilidade de desvendamento do segredo. Há outras.

Interessante observar também que a neguinha “via o que é visível, via o que não via” exatamente por seu potencial desautomatizador. Como ser deslocado, ela se permite flutuar por acaso entre as coisas que conversam, mas que a automatização das normas não deixa o sujeito cotidiano perceber.

A pergunta título não encontra resposta, e parece não querer achá-la, mas preservar a liberdade de poder transitar livremente por todas as expressões da sexualidade. Feita aos moldes da canção “Tropicália” – os ecos em alguns versos apontam para esta aproximação formal –, “Eu sou neguinha?” estrutura-se pela sobreposição de imagens que parecem ter sido tiradas do universo ao redor do sujeito da canção. Somos levados pela força imagética da letra e pelo acompanhamento melódico a entrar em um labirinto<sup>49</sup> de forte complexidade.

Penetrar no labirinto  
O labirinto de labirintos<sup>50</sup>

O labirinto é metáfora para a astúcia e o entrelaçamento de paradigmas utilizados pela “neguinha”. Ao fazer uso do labirinto, acreditamos que a “neguinha” está, de fato, jogando e seduzindo o ouvinte-leitor com sua indefinição. A “perda de si” dentro da profusão de imagens apresentadas representa estruturalmente o próprio “saber em aberto”. Estamos diante da mobilidade do desejo, sempre sujeitos ao risco da perda de orientação. Por isso também a “neguinha” não encontra resposta para si. Ela representa a ofuscamento e o enigma. “A solução do mistério é sempre inferior ao mistério”, como escreveu Jorge Luis Borges<sup>51</sup>. O prazer está em perder-se na indecisão, ou em despertar a curiosidade no outro, como faz o sujeito da canção “Diferentemente” (2009), de Caetano:

Pois comigo é você quem, me olhando, detona  
A explosão de eu saber quem eu sou

<sup>49</sup> “Um significado mais óbvio do labirinto é simbolizar as múltiplas e difíceis escolhas da vida” (TRESSIDER: 2003, p. 191).

<sup>50</sup> Versos de “Janelas abertas n°. 2” (1972).

<sup>51</sup> BORGES, Jorge Luis. “Abenjacan El bojarí, muerto en su laberinto”. In: *Obras completas I. El Aleph*. Barcelona: Enecé, 1996.

A neguinha, ao final, será “aquilo” que o outro quiser. A pulsão sexual da “neguinha” nos lembra sorratamente que “senhores consideravam que o direito sobre o corpo das negras era uma extensão de seus direitos de proprietários de escravos.” (RISERIO: 2007b, p. 97). E em contrapartida “forjaram o mito do estuprador negro, do homem bárbaro que não conseguia controlar sua fúria sexual sempre acesa” (idem). Os versos de domínio público, recolhidos por Caetano na canção “You don’t know me” (1972), abordam isso:

“Nasci lá na Bahia  
De mucama com feitor  
O meu pai dormia em cama  
Minha mãe no pisador”

Cabe ainda lembrar que “Eu sou neguinha?” pode ser analisada comparativamente com a canção “Eu sou negão”<sup>52</sup>, de Gerônimo:

Eu sou negão (Gerônimo)

E ai chegaram os negros  
Com toda a sua beleza  
Com toda a sua cultura  
Com toda a sua tradição

E no bum bum bum  
bum bum bum  
No seu tambor  
O seu negão vai tocando assim

Pega a Rua Chile  
Desce a Ladeira  
Ta na Praça Castro Alves  
Ou Praça da Sé

Transando o rock  
Funk, Samba-reggae e ri  
Transando o corpo  
A mente

Baby vem kiss me  
E na beirada da multidão  
Em cima do caminhão  
Ele fala:

Todo mundo vai dançar  
Todo mundo vai mexer  
Comandei o carnaxé:

---

<sup>52</sup> “Eu sou negão” é citada textualmente na letra de “Miragem de carnaval” (1996), de Caetano Veloso, e que compõe a trilha original do filme *Tieta do agreste*, de Cacá Diegues.

Eu sou negão  
 Eu sou negão  
 Meu coração é a liberdade  
 É a liberdade

Sou do Curuzu ilê  
 Sou do Curuzu ilê  
 Igualdade na cor essa é a minha verdade  
 Igualdade na cor essa é a minha verdade

Eu sou negão  
 Eu sou negão  
 Meu coração é a liberdade  
 É a liberdade

Ê ikei, ikei  
 E a má cuchi muita onda  
 E a má cuchi muita onda

Diferentemente da canção de Caetano, temos uma afirmação. A canção de Gerônimo é uma exaltação e valorização dos elementos trazidos pelos negros: Ser do “Curuzu” e do “Ilê” marca isso. Enquanto a “neguinha” tem uma mobilidade maior – “Madureira, Bahia, Beaubourg, no Bronx, no Brás” – o “negão”, a fim de exaltar a potência de sua cultura e raça, transita por espaços mais próximos, todos na Bahia – “Estação primeira do Brasil”<sup>53</sup>.

Porém, o “negão” e a “neguinha” se aproximam pela liberdade. Ambos têm, cada um ao seu modo, “uma alegria, uma esperança e uma dança” que os libertam das imposições “do macho adulto branco sempre no comando”<sup>54</sup>. Ambos são ainda chaves para se pensar a recorrente discussão da identidade nacional.

A obsessão em encontrar uma identidade nacional evidentemente é sintoma de uma insegurança do país. O Brasil tem todas as razões históricas para se sentir inseguro. O que falo não pode nem se contrapor à fala de um historiador - um sujeito que se dedica a estudar e a levantar dados. Eu, compositor de música popular, tinha, pessoalmente, na época do Tropicalismo, uma atitude de enfrentar e ao mesmo tempo "desconstruir", como se diz hoje em dia, a questão da identidade nacional. Nós fizemos um grande escândalo anti-nacionalista, demonstramos ostensivo desprezo pela idéia de busca de raízes da autenticidade nacional. (VELOSO: Jan/2001)

Em “Eu sou neguinha?”, portanto, Caetano cumpre o desejo de jogar entre “o que deve e o que não deve ser”, enquanto (des)inventava moda, como o sujeito da canção “Diamante verdadeiro” (1978). Ele joga com a elegante alegria.

<sup>53</sup> Verso de “Onde o Rio é mais Baiano” (1997).

<sup>54</sup> Verso de “O estrangeiro” (1989).

## 1.5 Elegante alegria

Em meio a essa trama entre “o que pode e o que não pode ser”<sup>55</sup>, Caetano disse em entrevista ao “Jornal Zero Hora” (*apud.* DIEGUEZ e LUCCHESI: 1993, p. 276) que era o “único artista brasileiro que se definiu”, citando a canção “Sugar cane fields forever” (1972), na qual os versos:

sou um mulato nato  
no sentido lato  
mulato democrático do litoral

abrem espaço para a colagem de ritmos e letras de domínio público, essencialmente, em circulação no Recôncavo Baiano, onde fica a cidade de Santo Amaro da Purificação, berço do compositor.

Sugar cane fields forever (Caetano Veloso / Souzândrade)

Verdes mãos  
Cavalinho de flecha  
Eu quero, eu quero  
Sou um mulato nato  
No sentido lato  
Mulato democrático do litoral

Vem  
Comigo no trem da Leste  
Peste, vem no trem  
Pra Boranhém

Verde vênus  
Ir, ir indo, ir, ir indo, ir, ir indo  
Pra passar fevereiro em Santo Amaro

No campo da intertextualidade, esta canção do disco *Araçá Azul* tem clara referência a “Strawberry fields forever”, de John Lennon e Paul McCartney. Ambas fazem referências à infância de seus autores. No caso da letra de Caetano, como já mencionamos, ela é feita sobre citações e colagens de várias origens, bem de acordo com o procedimento híbrido. Além de resgatar as distinções feitas por Euclides da Cunha no livro *Os sertões* (1979, p. 75-76), quando o autor distingue o mestiço introvertido do interior em relação ao mulato extrovertido do litoral – lugar de entrada dos negros, bem como da “cultura extensiva da cana” (da costa da Bahia ao Maranhão).

---

<sup>55</sup> Verso de “Zera a reza” (2000).

A conexão entre a primeira fase dos Beatles e o movimento Tropicália é bastante importante para a construção de sentido deste ponto. A Tropicália encontrou nos rapazes de Liverpool – via a leitura antropofágica que os Mutantes fizeram deles – um meio de enfrentar o confronto local entre Jovem Guarda e os “conservadores” da Música Popular Brasileira. Os Beatles, com a mistura de acordes de campos harmônicos diferentes, marcaram as composições da Tropicália: por exemplo, “Alegria, alegria” (1967), de Caetano.

Em flagrante e intencional contraste com o procedimento da bossa-nova, que consistia em criar peças redondas em que as vozes internas dos acordes alterados se movessem com natural fluência, aqui opta-se pela justaposição de acordes perfeitos maiores em relação insólita. Isso tem muito a ver com o modo como ouvíamos os Beatles. (VELOSO: 1997, p. 169).

Em “Sugar cane fields forever”, o sujeito faz uma reverência à ambivalência do mulato, que condensa em si a mistura entre o negro e o branco, lançando luz sobre a formação étnica e cultural do povo brasileiro. “Povo-nação, aqui plasmado principalmente pela mestiçagem, que se multiplica prodigiosamente como uma morena humanidade em flor, à espera do seu destino”, como observou Darcy Ribeiro (1995, p. 68).

Na estrutura da letra, temos a repetição dos fonemas /l/ e /m/, fortemente marcados nas línguas tupi e iorubá, como resgate e representação de algumas das línguas da origem do Brasil. Caetano abre as perspectivas de interpretação da cultura brasileira. Ou seja, “posto entre os dois mundos conflitantes – o do negro, que ele rechaça, e o do branco, que o rejeita –, o mulato se humaniza no drama de ser dois, que é o de ser ninguém” (RIBEIRO: 1995, p. 223). Como Caetano canta em “Peter Gast” (1983):

Sou um homem comum  
Qualquer um  
Enganado entre a dor e o prazer  
Hei de viver e morrer  
Como um homem comum  
(...)  
Ninguém é comum  
E eu sou ninguém

Já no início de “Sugar cane fields forever” a expressão “verdes mães” cita o sentido da canônica expressão “verdes mares bravios de minha terra natal”, com que José de Alencar inicia *Iracema* (1977, p. 257), livro ícone e tomado como instrumento para se pensar a formação da população brasileira, teatralizando o contato entre as raças. Se, no texto de Alencar, é a jandaia que canta nas frondes da carnaúba, em Caetano, são os ritmos do lugar que dão significado ao lugar.

Há certa ironia do sujeito da canção ao dizer que é um “mulato nato”. De fato, uma “auto-ironia que falta aos nacionalistas em geral” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 45). Caetano recria o nascimento do mulato, nato (de nascença) e brasileiro, no encontro do branco com o negro, ambos chegando ao Brasil pelo litoral, o branco vindo da Europa e o negro trazido da África. É como canta em “Milagres do povo” (1985):

E o povo negro entendeu  
 Que o grande vencedor  
 Se ergue além da dor  
 Tudo chegou sobrevivente num navio  
 Quem descobriu o Brasil  
 Foi o negro que viu  
 A crueldade bem de frente e ainda produziu milagres  
 De fé no extremo Ocidente

O sujeito de “Sugar cane fields forever” parece orgulhar-se desta origem algo dúbia e é esta origem que impõe nele a democracia – “democrático do litoral”. Ele nasceu para ser o “superbacana”, devido à sua democracia étnica. Cordial? De qualquer modo, afirmar-se democrático num período em que “reinavam, soberanas, a censura política e a repressão (...) era pôr em xeque o regime ditatorial, que se nomeava ‘democrático’” (Dieguez e Lucchesi: 1993, p. 102).

Com esta canção, Caetano Veloso reafirma a escravidão “como característica nacional do Brasil”, conforme sugestão dada por Joaquim Nabuco (2004, p. 232). Além disso, as outras citações como “trem da Leste”, que remete a Santo Amaro, citada ao final da letra, “cavalinho de flecha” – dança popular, e “peste” – termo do vocábulo nordestino que significa “menino(a) traquino(a)”, ampliam a força temática da canção diante de uma revisão histórica de nossa formação, a partir das referências da formação do próprio compositor – um “mulato nato”.

Depois da construção da imagem que o mulato recebe na obra de Caetano – como sujeito essencialmente típico da brasilidade, seja pela mistura étnica e estética, seja pelo caráter híbrido –, no próximo capítulo, vamos adensar as questões a cerca do “jogo mulato” e da alegria como júbilo pela existência.

## 2 MOMENTO DE PRECE E DE CARNAVAIS

*O texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura.*  
Roland Barthes

O primeiro capítulo desta dissertação tratou da questão de como a hibridação aparece na canção de Caetano Veloso como um modo de pensar o Brasil. Continuando o movimento da investigação que toma o mulato como signo da hibridação brasileira na poesia de Caetano, este segundo capítulo aprofundará a análise do “jogo mulato”, retornando à questão da figura híbrida e do samba, discutindo como tais elementos servem para a estrutura da obra de Caetano. Não é à toa que ele radicaliza tal pensamento e evoca e canta a beleza miscigenada da “Musa Híbrida” (2006):

Musa híbrida (Caetano Veloso)

musa híbrida  
musa híbrida  
de olho verde e carapinha cúprica  
cúprica cúprica cúprica  
onça, onça

a minha voz tão fosca  
brilha por teus lábios bundos  
a malha do teu pêlo  
dongo, congo, gê, tupi, batavo, luso, hebreu e  
mouro  
se espalha pelo mundo  
vamos refazer o mundo  
teu buço louro  
meu canto mestiçoso

tu, onça tu  
eu, jacaré eu

A primeira necessidade analítica é comparar esta letra com a de “Branquinha”, analisada no próximo capítulo. Tem-se ali uma musa que “alva cambraia no sol”<sup>56</sup>, permanece fora do alcance “corporal” do sujeito, enquanto que aqui, em “Musa híbrida”, a própria formação traz a musa para perto do sujeito “mulato nato”. Ambos democráticos, híbridos. Obviamente, democracia não significa concordância, daí ele “jacaré” e ela “onça”. Trata-se, portanto, de um *eu* exercendo sua plenitude afetiva através daquilo em que ele se

---

<sup>56</sup> Verso de “Clara” (1967).

assemelha e se diferencia em relação ao outro. Os termos escolhidos trabalham a fim de vincular o sujeito e sua musa, ambos espelhos um do outro. Voltaremos à questão do espelho mais adiante.

O primeiro segmento apresenta e condensa os elementos que compõem a imagem da musa:

musa híbrida  
de olho verde e carapinha cúprica  
cúprica cúprica cúprica  
onça, onça

Instaurada esta presença da musa, o sujeito passa à conjunção entre si e ela. A expressão “a malha do teu pelo” completa a formulação de algo/alguém que para se constituir precisa de outros – “dongo, congo, gê, tupi, batavo, luso, hebreu e mouro” – ao mesmo tempo em que devolve ao “mundo” estes elementos devidamente hibridizados pelo encontro erótico do “buço louro” com o “canto mestiçoso”, construído sobre a proliferação de línguas citadas. “Musa híbrida”, com seu apelo imagético sensível, resulta como a afirmação que os encontros erótico-mestiçosos podem oferecer ao mundo. Ainda mais se levarmos em consideração que esta canção é dedicada a Antonio Risério, certamente, pelas pesquisas e defesa da hibridação cultural do Brasil.

A relação “onça/jacaré” e o desejo expresso através da continuidade proposta em “vamos refazer o mundo” são mais um índice irônico da imbricação em que dois diferentes resultam em um terceiro distante dos dois que o constituíram. Ou seja, o jogo descentrado implicado na tessitura da letra, ao não excluir o insólito – o encontro da onça com o jacaré – não privilegia uma verdade, mas reconstitui a alegria do encontro.

O compositor atualiza a presença da musa poética. Antes angelical e idealizada, como veremos em “Branquinha”, no próximo capítulo, a musa híbrida, distante da transcendência do lugar amoroso por excelência, coloca o sujeito diante dele mesmo: “eu jacaré, eu”. Isso aponta para uma época em que as relações de complementaridades afetivas se exauriram dando espaço para encontros como o da “onça” com o “jacaré”. Estas “zonas de contato”, amorosas ou não, permitem a mistura de raças, línguas e culturas diante do pesadelo da convivência cotidiana, como Caetano canta em “Deusa urbana” (2006):

Com você eu tenho medo de me apaixonar  
eu tenho medo de não me apaixonar  
tenho medo dele, tenho medo dela  
os dois juntos onde eu não posso entrar

A afirmação da diferença “teu buço louro / meu canto mestiçoso”, que, em “Branquinha” separa o sujeito poético de sua eleita, em “Musa híbrida” aponta para a importância do híbrido nos dois, o que intensifica a relação. A musa dos textos clássicos que dava sentido a uma individualidade – a do eu lírico – aqui abre espaço para uma musa misturada e “impura” que olha para o coletivo.

Em “Musa híbrida”, como observou Francisco Bosco (2002, p. 43), Caetano “se converte em homem pegador, jacaré com o faro apurado para o olor fugaz do sexo das meninas”, ampliando as possibilidades da manifestação do desejo, como fez em “Eu sou neguinha”, “Ele me deu um beijo na boca” (1982) e “O namorado”, por exemplo. Sobre esta última, ela está no disco *Eu não peço desculpa* (2002), que Caetano Veloso divide com Jorge Mautner. O disco é feito por canções pop<sup>57</sup>-paródicas, tratando de temas sérios com tom jocoso. A intenção dos dois cancionistas parece ser o jogo com os elementos da cultura. Já em “Ele me deu um beijo na boca”, nos versos:

Mas eu sou preto, meu nego  
Eu sei que isso não nega e até ativa o velho ritmo mulato  
E o leão ruge

Caetano, do signo de leão, reforça a afirmação de gostar mais de “preto” do que de “negro”, como já afirmou em algumas oportunidades: eu – preto; tu – nego. A mudança e jogo dos termos não “negam” o “ritmo mulato”. Cada um escolhe o que achar melhor, pois isso não alterará o que está imbricado: a mulatice.

## 2.1 Felicidade sem dia seguinte

“O jogo é fato mais antigo que a cultura”. São com estas palavras que Johan Huizinga inicia o livro *Homo Ludens* (1996) e, a partir deste argumento, afirma que o jogo é uma categoria absolutamente primária da vida, tão essencial quanto o raciocínio (*Homo Sapiens*) e a fabricação de objetos (*Homo Faber*). E assim denomina o elemento lúdico como base do surgimento e desenvolvimento da civilização. Porém, importa lembrar que Huizinga não chega a decretar que o jogo seja o traço que distingue o homem de outros animais.

Se os animais são capazes de brincar, é porque são alguma coisa mais do que simples seres mecânicos. Se brincamos e jogamos, e temos consciência disso, é porque somos mais do que simples seres racionais, pois o jogo é irracional. (HUIZINGA: 1996, p.6)

<sup>57</sup> “Música pop é a música que se consegue comunicar de maneira tão simples, como um cartaz de rua, um *outdoor*, um sinal de trânsito, uma história em quadrinhos”, como afirmou Gilberto Gil *apud*. CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978<sup>a</sup>, p. 155.

Huizinga caracteriza o jogo como uma “atividade voluntária”, distante da “vida corrente” ou “vida real” e, conseqüentemente, uma atividade temporária, com finalidade autônoma, na busca de satisfação. Em outras palavras, o jogo é exercido dentro de certos limites de tempo e espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e alegria e de uma consciência de ser diferente de vida cotidiana.

A princípio, amparados nesta perspectiva teórica e fortemente impregnados pelas assertivas de Schiller (2002), depois ampliadas pela perspectiva nietzschiana, defendemos que há na poesia de Caetano Veloso, pelas evidências que tentamos apontar, o “jogo mulato”, o “canto mestiçoso” e o impulso lúdico e hibridizante/hibridizador, tanto no plano do conteúdo, quanto no plano da expressão.

Para nossas análises da obra de Caetano, interessa discutir a tese de Schiller quando este reflete sobre a conexão do pensamento com o objeto artístico. Mais precisamente a definição schilleriana para o impulso lúdico, que, para ele, surge entre o impulso formal (mutável) e o impulso sensível (temporal).

Para fixar melhor, podemos atentar para o “impulso sensível” como a “parte da existência física do homem ou de sua natureza sensível, ocupando-se de submetê-lo às limitações do tempo e em torná-lo matéria” (SCHILLER: 2002, p. 67). Matéria no sentido de “modificação ou realidade”. Este impulso faz com que o homem seja dominado pela sensibilidade, mas dentro dos limites de um tempo. “É aquele ao qual se prende, por fim, toda a aparição da humanidade”, mas também o que “torna impossível sua perfeição” (idem, p. 68).

O jogo, assim, torna o homem completo, pois a alternância dos estados se articula no homem levando-o a jogar para (sobre)viver. E o “jogo mulato”, portanto, para nosso trabalho, significa a resposta que o mulato – “quase branco quase preto de tão pobre”<sup>58</sup> – empreende contra o poder “do macho adulto branco sempre no comando”<sup>59</sup> que o marginaliza, como tentaremos mostrar no capítulo seguinte, ao analisar “Haiti” e “O herói”, especificamente.

A vida racional pode interferir nos sentidos de tal forma que ela extingue e contraria a tendência própria e particular deles. A automatização prejudica a receptividade necessária dos sentidos pela atividade do pensamento, antecipando – preconceitos – o que os sentidos deveriam aguardar. Como resultado, temos o empobrecimento da sensibilidade pela

---

<sup>58</sup> Verso de “Haiti” (1993).

<sup>59</sup> Verso de “O estrangeiro” (1989).

imposição de forma no tempo/lugar errado. Por outro lado, a sensibilidade pode exuberar de tal maneira que sufoque a espontaneidade e a auto-afirmação da razão. Aí o homem fica sem rumo e se perde numa multiplicidade sem ordem.

O impulso lúdico se efetua, portanto, apenas quando os dois impulsos acima descritos – formal e sensível – são cultivados e se complementam reciprocamente. Mais tarde Nietzsche, em *O nascimento da tragédia* (1992), dirá que “Apolo não podia viver sem Dionísio!” (p, 41). É o cultivo adequado de ambos os aspectos da natureza humana que assegura o equilíbrio interativo que em sua dinâmica complementar fundamenta a unidade da realização cultural do homem.

Se o objeto do impulso sensível é a vida – conceito que significa todo o ser material e toda a presença imediata nos sentidos; e o objeto do impulso formal compreende todas as disposições formais dos objetos e todas as suas relações com as faculdades do pensamento, o objeto do impulso lúdico não pode ser outro, senão a forma viva. Aqui começamos a identificar ressonâncias rumo às investigações de Clément Rosset (2000), sobre a alegria estar essencialmente relacionada à alegria de viver: “A alegria de viver consiste em uma acomodação à vida, pela qual ela renuncia a qualquer pretensão de duração em contrapartida das alegrias efêmeras que pode obter da existência.” (p. 19)

A alegria tem caráter totalitário, pois não depende de força externa para se fazer sensível. O jogo, ao utilizar-se da alegria para existir e não sendo subjetiva nem objetivamente contingente, não constrange nem interior nem exteriormente. Tal como o jogo, a alegria é uma “atividade voluntária” diante da vida, para utilizar a expressão de Huizinga.

Ou seja, quando entra em comunidade com as idéias, o real perde a sua seriedade por tornar-se “pequeno”, assim como o necessário perde a sua por tornar-se “leve” ao encontrar a sensibilidade. É o jogo e somente ele que torna o homem completo e desdobra sua natureza dupla. Isto porque a alegria não elimina a tristeza. Paradoxalmente, estar alegre é reconhecer a vida e suas intempéries. “Há na alegria um mecanismo aprovador que tende a ir além do objeto particular que a suscitou, para afetar indiferentemente qualquer objeto e chegar a uma afirmação do caráter jubiloso da existência em geral.” (ROSSET: 2000, p. 7).

Assim sendo, a alegria é afirmativa, no sentido de ser “tudo ou nada” e valendo-se do prazer da existência em si. Dito de outro modo, ser alegre é jogar com os elementos que tornam a vida insuportável, como de fato ela o é. Porém, ser alegre é, ainda, não fugir nem se alienar, mas tornar possível a compreensão da realidade, por mais paradoxal que isso, a

princípio, possa parecer. Ela não é a escapatória do presente e, diferente do regime de resignação, a alegria é o “motor da luz” alimentando o sabor do tempo que passa e a mutabilidade irrefreável da vida. Ou seja, a alegria não torna a vida menos dura, mas faz um acordo com o trágico a fim de tornar a existência suportável.

Este pensamento auxilia no entendimento da alegria – sem dia seguinte – que acomete o folião de carnaval, por exemplo, como observaremos mais adiante, neste mesmo capítulo; ou ainda as primeiras celebrações da vida que os escravos e ex-escravos realizaram: desterritorializados e sem certezas no futuro foram eles que germinaram grande parte – com graça e segredos inapreensíveis – o canto, a dança e a alegria do Brasil.

## 2.2 Um jeito de consolar

Tomando como apoio a proliferação e alastramento das línguas efetivadas por Caetano em “Musa híbrida”, podemos, voltando ao tema da escravidão, tratar ainda especificamente do negro expatriado, distante de sua terra. Para tanto, importa analisar a canção “Sou seu sabiá”, do disco *Norte do Norte*.

Sou seu sabiá (Caetano Veloso)

Se o mundo for desabar sobre a sua cama  
E o medo se aconchegar sob o seu lençol  
E se você sem dormir  
Tremar ao nascer do sol  
Escute a voz de quem ama ela chega aí

Você pode estar tristíssimo no seu quarto  
Que eu sempre terei meu jeito de consolar  
É só ter alma de ouvir  
E o coração de escutar  
Eu nunca me canso do uníssonos com a vida

Eu sou  
Sou seu sabiá  
Não importa onde for  
Vou te catar  
Te vou cantar  
Te vou, te vou, te dou, te dar

Eu sou  
Sou seu sabiá  
O que eu tenho eu te dou  
Que tenho a dar?

Só tenho a voz  
Cantar, cantar, cantar, cantar

Observando o plano do conteúdo do disco *Noites do Norte* – inspirado pela leitura que Caetano fez de *Minha formação*, de Joaquim Nabuco – podemos tomar o sabiá como aquele elemento que surge para reconfortar, consolar o escravo da saudade e nostalgia que este sente da África. O sabiá, através do canto que nunca se cansa do “unísono com a vida”, tenta restituir a alegria do ser desterritorializado. Como sabemos, o banzo – o sentimento de não pertencer mais à terra natal – foi responsável por dizimar uma grande quantidade de negros escravos.

Mais uma vez podemos relacionar a obra de Caetano Veloso à tradição literária, pois percebemos nesta canção uma referência direta ao poema “Canção do Exílio”, do poeta romântico Gonçalves Dias, em que os primeiros versos muitas vezes parodiados e/ou citados dizem:

Minha terra tem palmeiras  
onde canta o sabiá (...)

Há, em Gonçalves Dias, a voz de um sujeito que tenta amenizar a própria saudade através da exaltação das belezas da pátria amada e distante, enquanto que em Caetano é o próprio sabiá, citado como um dos elementos da terra do sujeito de Gonçalves Dias, quem toma a voz e canta o sujeito ausente da terra.

O texto de Caetano Veloso destaca-se, assim, dentre as outras paródias já feitas da famosa “Canção do exílio”, por inverter o agente enunciativo da mensagem. Além disso, a superfície do texto parodiado só é percebida por aquilo que Severo Sarduy (1979) denomina de “reminiscência”; isto é, em “Sou seu sabiá” quem fala é o próprio sabiá, afirmando que “não importa onde for” vai cantar e dar vida ao exilado, remetendo-nos ao poema de Gonçalves Dias por uma tênue e suave lembrança do ouvinte-leitor. Passemos, portanto, para o aprofundamento do jogo – “entre a delícia e a desgraça / entre o monstruoso e o sublime”<sup>60</sup> – mulato-intertextual em Caetano Veloso.

---

<sup>60</sup> Verso de “Americanos” (1992).

### 2.3 Aqui embaixo a indefinição é o regime

Caetano Veloso eleva a qualidade do trabalho do cancionista brasileiro a um nível de sofisticação atingido por poucos. Nesta pesquisa não entramos na questão se letra de música pode ou não ser analisada como literatura. Nossa proposta não era essa. Além do mais, acreditamos que a escolha do nosso *corpus*, para ser desenvolvido dentro de um mestrado em Literatura Brasileira, já responde à questão. Lembramos, porém, para citar apenas dois exemplos, que Alcyr Pécora organizou um livro intitulado *Literatura Comentada*, sobre a poesia de Caetano Veloso, enquanto Manuel da Costa Pinto incluiu a obra do compositor no livro *Literatura brasileira hoje*. Além do fato de percebermos nas composições de Caetano Veloso um trabalho com a linguagem muito próprio da poesia. Por sua vez Charles A. Perrone (1988) aponta que “as primeiras ambições musicais de Caetano ligam-se a objetivos poéticos” (p. 61), certamente tais intenções se expandem até hoje.

A título de exemplo, do que chamamos aqui de “impulso lúdico” na obra deste compositor de música popular, e continuando no tema do “pertencimento a um lugar”, podemos trazer a canção “Pipoca Moderna”, do disco *Jóia* (1975):

Pipoca Moderna (Caetano Veloso)

E era nada de nem noite de negro não  
 E era ne de nunca mais  
 E era noite de ne, nunca de nada mais  
 E era nem de negro não  
 Porém, parece que há golpes de pê de pé de pão  
 De parecer porquê  
 E era não de nada nem  
 Pipoca ali, aqui, pipoca além  
 Desanoitece e amanhã tudo mudou  
 Pipoca ali, aqui, pipoca além  
 Desanoitece e amanhã tudo mudou

A primeira leitura/audição de “Pipoca moderna” já lança o leitor/ouvinte num jogo de aditivas “e” e “nem”, na primeira estrofe, e a adversativa “porém”, na segunda estrofe. Além, óbvio, das aliterações em “n” e “p”. Para Luiz Tatit (1996), “as aliterações são, no fundo, aproximações sonoras que, bem-sucedidas no plano da expressão (significante), desimpedem o caminho para as associações no plano do conteúdo (significado)” (p. 268).

O início da letra causa estranhamento. Ao invés de o sujeito lírico dizer o tradicional “era uma vez”, ele começa a “narrativa” com a expressão “E era nada de...”. Ele subverte o formato padrão e, de pronto, já apresenta que o que virá em seguida, pode e não pode ser,

cabendo ao leitor/ouvinte, que ultrapassa o jogo lúdico da suposta oposição da nasalidade de “n” com a sílaba “p”, as interpretações que acreditar mais viáveis. Portanto, mesmo aqui, através da expressão de sua poesia, Caetano continua jogando com o que escapa de uma norma definitiva e definidora.

Não podemos abster de dizer que a base melódica da canção é uma banda de pífanos do interior do Estado de Pernambuco. Caetano Veloso, como criador e cria tropicalista, como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, segue aqui buscando soluções modernas para repensar a tradição da canção no Brasil. Para tanto, tematiza a circularidade do amanhecer, numa canção leve, mas profunda de sentidos e possibilidades de reflexão.

Também como já temos mostrar noutro momento deste trabalho, um olhar mais atento sobre a obra de Caetano Veloso aponta para o jogo intertextual com que Caetano arquiteta suas composições, em relação a textos e letras próprios ou de outros. Ele utiliza tal recurso ora para gerar novas significações no texto relido, ora para singularizar sua própria composição na linha evolutiva da canção brasileira. Tal procedimento por vezes é alcançado pela *collage* e proliferação de imagens, idéias e versos, que resultam no dispêndio, jamais alienado ou alienador, como poderiam supor alguns, que julgassem seu flerte com a arte pop, com a indústria cultural.

Podemos trazer para nossas investigações uma canção que, não sendo de Caetano, mas conceitualmente próxima ao seu projeto estético, tem importância estrutural em nossa pesquisa, a saber: “Meia lua inteira”, de Carlinhos Brown.

Em 1989 Caetano Veloso lança o disco *Estrangeiro* que traz entre suas dez faixas a canção “Meia lua inteira”, do então desconhecido do grande público Carlinhos Brown. Em *Verdade tropical* (1997), Caetano afirmou que Brown “reúne em si os elementos de reafrikanização e neopopização da cidade” (p. 50), o que, sem dúvidas, coloca o criador da Timbalada na linha da evolução da canção pós-Tropicália. O trabalho e a importância de Brown certamente merecem um trabalho específico, mas não podíamos furtar sua presença nesta dissertação

Caetano e Brown se aproximam pelo olhar agudo que lançam para o legado deixado pela escravidão. Ambos se aproximam também pelo uso do jogo como recurso artístico; e por retomarem, direta ou indiretamente à procedimentos utilizados pelo também baiano Gregório de Matos. Basta lembrar a gravação de “Triste Bahia”, feita por Caetano para seu disco *Transa* (1972), em que ele musica e atualiza o poema “À cidade da Bahia”, de Gregório.

“Meia lua inteira” é um exemplo da aproximação entre Brown e Gregório – via o canto de Caetano – pois ele dialoga com a estrutura lúdica-formal do soneto gregoriano “O todo sem a parte não é todo”<sup>61</sup>. Este poema discorre sobre um braço de uma imagem do menino deus que foi achado, faltando-lhe o resto do corpo. Através do jogo lúdico, semelhante ao que Caetano usa em “Zera a reza”, como veremos, e da metaforização continuada, o poema persuade o leitor a aceitar a verdade de que mesmo tendo sido achado “apenas” uma parte do menino deus, ela parte deve ser reverenciada com a mesma fé tal e qual ali estivesse Deus todo.

Soneto (Gregório de Matos)

O todo sem a parte não é todo;  
A parte sem o todo não é parte;  
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,  
Não se diga que é parte, sendo o todo.

Em todo o Sacramento está Deus todo,  
E todo assiste inteiro em qualquer parte,  
E feito em partes todo em toda a parte,  
Em qualquer parte sempre fica todo.

O braço de Jesus não seja parte,  
Pois que feito Jesus em partes todo,  
Assiste cada parte em sua parte.

Não se sabendo parte deste todo,  
Um braço que lhe acharam, sendo parte,  
Nos diz as partes todas deste todo.

O conflito entre a fé e a razão, característico do barroco histórico, está fortemente representado aqui. No primeiro quarteto do poema temos a razão argumentando que a parte não é o todo, mas no segundo quarteto a fé afirma que no Sacramento (na Eucaristia) está Deus todo, pois todo assiste inteiro em qualquer parte, ou seja, Deus é onipresente e está em todas as partes. Nos tercetos vemos o diálogo amigável estabelecido entre a fé e a razão, porém com a superposição daquela sobre esta, pois se conclui que não existe parte, ou melhor, a parte é igual ao todo, o braço do menino Deus é o próprio menino Deus.

O jogo de palavras obscurece a razão, adensa a linguagem e a intenção persuasória, argumentativa e lúdica. Assim, quebra-se a linguagem linear e o estranhamento é gerado. Agora vejamos a letra de Carlinhos Brown:

---

<sup>61</sup> Didascália do soneto: “Achando-se um braço perdido do menino Deus de N. S. das Maravilhas, que desacatarem infieis na Sé da Bahia”. In: Matos, Gregório. *Poemas Escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 2002, p. 307.

Meia lua inteira (Carlinhos Brown)

Meia lua inteira sopapo  
 Na cara do fraco  
 Estrangeiro gozador  
 Cocar de coqueiro baixo  
 Quando engano se enganou...

São dim, dão, dão  
 São Bento  
 Grande homem de movimento  
 Martelo do tribunal  
 Sumiu na mata adentro  
 Foi pego sem documento  
 No terreiro regional...

Uera rá rá rá  
 Uera rá rá rá  
 Terça-feira  
 Capoeira rá rá rá  
 Tô no pé de onde der  
 Rá rá rá rá  
 Verdadeiro rá rá rá  
 Derradeiro rá rá rá  
 Não me impede de cantar  
 Rá rá rá rá  
 Tô no pé de onde der  
 Rá rá rá rá...

Bimba birimba a mim que diga  
 Taco de arame, cabaça, barriga  
 São dim, dão, dão  
 São bento  
 Grande homem de movimento  
 Nunca foi um marginal  
 Sumiu na praça a tempo  
 Caminhando contra o vento  
 Sobre a prata capital...

A consciência de linguagem trabalhada por Gregório de Matos está presente em “Meia lua inteira” (um golpe de capoeira), de Carlinhos Brown, em que o leitor-ouvinte é tentando a concluir que a meia lua é a lua inteira.

A letra apresenta uma multiplicação de imagens do todo pela parte: o “cocar de coqueiro baixo” remete à capoeira; “bimba e birimba” são reduções afetivas da palavra berimbau; e a expressão “taco de arame, cabaça, barriga” descreve as partes do berimbau. Já “martelo do tribunal” denota tanto “martelo”, um golpe de capoeira, prática marginalizada, quanto “do tribunal” remete à ordem oficial que proibiu o jogo de capoeira por bastante tempo no Brasil.

Mas, quem é o “grande homem de movimento, pego sem documento, caminhando contra o vento”? Parece que esta proliferação de significantes que aponta, a princípio, para o próprio jogador de capoeira em seus movimentos de corpo e fugas da polícia, faz referência à letra de “Alegria, alegria”, de Caetano – “caminhando contra o vento / sem lenço, sem documento” – e também referencia a letra de “Tropicália” – “Eu organizo o movimento” –, além das repetições de sílabas no final de alguns importantes versos, como foi sugerido no primeiro capítulo, retomados em “Meia lua inteira”: “Poeira ra ra ra, capoeira ra ra ra”.

Até hoje algumas pessoas acham que “Meia lua inteira”, regravação sintomaticamente por Caetano no disco *Noites do norte ao vivo* (2001), é dele, devido à enorme aproximação criativa que une esta canção à sua perspectiva estética. A canção “Zera a reza” (2000) é um exemplo disso.

## 2.4 Chega de verdade

Primeira canção do disco *Noites do Norte* (2000), “Zera a reza” surge como demonstração da criação neobarroca de Caetano Veloso. Criação em que conflui a técnica (apolínea) e a emoção (dionisíaca). Sabemos que o artista não se aliena ao jogar, porquanto o jogo se torna o seu instrumento de rebeldia, de libertação e de afirmação perante a realidade que quer sufocá-lo e anular a sua plenitude de ser no mundo.

Lúcia Santaella (1980) observa que uma obra criadora não serve de “instrumento de exaltação ou de pedagogia”. Para ser criadora, a obra precisa incorporar “novas experiências literárias, muitas vezes obscuras, difíceis e perturbadoras” (p.53). Propomos neste ponto atravessar o jogo exposto na canção de Caetano, partindo do conceito de neobarroco como signo de circularidade da inquietação do barroco histórico, atualizado para os dias atuais e caracterizado pelo fim das utopias. A agoridade e a insistência na alegria ditam o tom da canção. Observemos a letra:

Zera a reza (Caetano Veloso)

Vela leva a seta tesa  
Rema na maré  
Rima mira a terça certa  
E zera a reza

Zera a reza, meu amor

Canta o pagode do nosso viver  
 Que a gente pode entre dor e prazer  
 Pagar pra ver o que pode  
 E o que não pode ser  
 A pureza desse amor  
 Espalha espelhos pelo carnaval  
 E cada cara e corpo é desigual  
 Sabe o que é bom e o que é mau  
 Chão é céu  
 E é seu e meu  
 E eu sou quem não morre nunca

Vela leva a seta tesa  
 Rema na maré  
 Rima mira a terça certa  
 E zera a reza

“As palavras da letra são uma brincadeira nada rigorosa com inversões e espelhamentos” (VELOSO: 2003, 75). A explicação feita pelo compositor se refere aos quatro primeiros versos da letra com seu rigor apolíneo, em que os anagramas vela-leva; seta-tesa; rema-maré; rima-mira; terça-certa; zera-reza, utilizados aqui como ludismo, açulam a atenção do receptor em relação à mensagem do texto. Este refrão é cantado a quatro vezes e acompanhado por quatro instrumentos: O cello elétrico de Jaques Morelembaum; A bateria de Cesinha; as guitarras hip hop de Davi Moraes e Pedro Sá; e o violão bossa nova de Caetano. Tudo parece montado a fim de iconizar os quatros dias “oficiais” do carnaval. Pois é em cima da imagética desta festa – período de suspensão da vida ordinária – que o sujeito da canção trabalha, como veremos nas inúmeras referências realizadas por Caetano em relação às canções e aos temas da tradição do carnaval.

Em “Zera a reza” é possível identificar o “enigma” no jogo que condensa a reza, momento sagrado em que o ser se comunica com o divino, e o pagode, momento de “desregramento” do corpo. Aqui, Caetano Veloso cita por reminiscência<sup>62</sup> a letra “Deus e o Diabo” (1989), de sua autoria, cujos versos fortalecem a correlação – persuasoriamente positiva – entre profano e sagrado:

O carnaval é a invenção do diabo  
 que deus abençoou

A reminiscência obriga o leitor a buscar referências na memória e na herança da canção popular. O sujeito-autor confia na competência do leitor-ouvinte. Ainda mais em um país de “memória curta” como o nosso e em um contexto social em que a velocidade das

---

<sup>62</sup> Suave lembrança, como sugere Severo Sarduy (1979, p. 172).

informações e o tempo de “vida útil” da arte parece se diluir cada vez mais rápido. Caetano parece mostrar que este é também uma “função” da arte, ou seja, manter circulando obras que podem proporcionar o diálogo com o que “somos”. Caetano faz isso, tematizando o carnaval e a capacidade de desfazer a separação hierárquica que este tem. Outrossim, o quiasmo – “figura do espelho, que contém em si o idêntico e o diferente, a igualdade invertida” (WISNIK: 2002, p. 23) –, presente no início do poema, aponta também para as quebras hierárquicas do carnaval período em que as pessoas são:

Espelho de estrelas, reflexo do esplendor<sup>63</sup>

Desde o início da letra propriamente dita, nos versos: “Zera a reza meu amor / canta o pagode do nosso viver”, há um convite para que o receptor zere a reza e vá aproveitar a vida, que está substituída, por “vela”, que está passando; portanto, urge curtir o momento de confraternização e liberdade, representado pelo carnaval, este momento meio místico, ainda, apesar de tantas mudanças, em que as hibridações, as mestiçagens são elementos da igualdade utópica.

Caetano, em um trabalho de sofisticada ironia, consegue condensar a imagem da “vela” como símbolo de iluminação espiritual, importante no ritual cristão, onde a vela representa a luz de Cristo – que vela e encobre o sofrimento humano ao criar uma proteção ilusória contra o caótico da vida –, com a imagem da “vela náutica”, que representa “o que de outro modo não poderia ser mostrado – o elemento ar, o vento, a respiração vital e a alma” (TRESIDDER: 2003, p. 354). Além da referência erótica: vela tesa referindo-se a “pau duro”<sup>64</sup>. O sentido dado aqui para a palavra ironia é o de “mecanismo retórico para despertar a consciência do leitor”<sup>65</sup> para o que está sendo teatralizado.

No carnaval, permite-se ser o que quiser e aqui expandimos a exatidão da escolha a epígrafe desta pesquisa, o poema visual e circular de Arnaldo Antunes. No carnaval há liberação de sentimentos e desejos reprimidos pela ética social e, principalmente, religiosa, daí os versos:

A gente se embala, se embola, se embola  
só pára na porta de igreja

<sup>63</sup> Verso de “Gente” (1977).

<sup>64</sup> Expressão usada por Caetano na canção “O outro” (2006).

<sup>65</sup> HUTCHEON: 1985, p. 47.

do frevo “Sangue, suor e cerveja” (1989), de Caetano, e que parecem ressoar na letra de “Zera a reza”. Há ainda aqui a intertextualidade com os versos da canção “Deixa sangrar” (1989), também de Caetano:

Deixa o mar ferver, deixa o sol despencar  
deixa o coração bater, se despedaçar  
chora depois, mas agora deixa sangrar, deixa o carnaval passar

Ou seja, é preciso zerar a reza, livrar-se das convenções e extravasar os sentimentos e as emoções. Este ímpeto de *agoridade*, sem dúvida já se encontrava presente na Tropicália e marca criativamente a arte pós-utópica. Com a morte de Deus e do consolo metafísico, que legitimavam a existência humana, valores moral e ético não vêm de outro lugar se não do próprio homem. A responsabilidade dos erros e acertos recai sobre as escolhas feitas por cada indivíduo.

Como nada aparece gratuitamente na obra de Caetano, a expressão "Deixa sangrar" vem da música dos Rolling Stones "Let it bleed", que, por sua vez, é uma paródia irônica sobre a música “Let it be”, dos Beatles. Na obra de Caetano a intercomunicação dos discursos surge, ora para reforçar o sentido das suas próprias letras, ora para (re)pensar textos anteriores, seus e de outros escritores e compositores com quem ele dialoga.

Voltando ao tema proposto por “Deixa sangrar”, segundo Bakhtin (1999), em seus estudos sobre o contexto de Rabelais: “os bufões não eram atores que desempenhavam seu papel no palco. Pelo contrário, eles continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Situavam-se na fronteira entre a vida e a arte” (p. 109). Ou, como afirma Silviano Santiago (1978), ao se referir a Caetano enquanto “superastro”:

O superastro é o *mesmo* na tela e na vida real, no palco e na sala de jantar, na TV e no bar da esquina, no disco e na praia, porque nunca é sincero, sempre representando, sempre deliciosa e naturalmente artificial, sempre espantosamente ator, sempre se escapando das leis de comportamento ditadas para os *outros* cidadãos. (...) O superastro vive em toda sua plenitude e contradição comunitária os 365 dias do carnaval e da máscara alheia. (p. 141)

A máscara, expressão e não dissimulação, guarda o real e o ator, portanto, assiste às performances alheias para parodiá-las. Caetano, desde o período de ouro da Tropicália faz isso, e mesmo antes, pois seu primeiro disco traz algumas paródias. Ou seja, Caetano pesquisa e parodia a tradição musical e literária do Brasil. Ele “ignora” toda distinção entre alta e baixa cultura, como afirma o sujeito de sua canção “Luto”<sup>66</sup> (2005):

<sup>66</sup> Canção gravada por Gal Costa no disco *Hoje* (2005).

Quero polir meu coração de pedra  
 Em frevos místicos  
 Na luz que medra  
 Por entre as máscaras, caras e lâmpadas

Obviamente, as representações e motivações do carnaval de hoje são outras, mas ainda é possível perceber esta idéia de carnaval como uma “segunda vida”, principalmente para aqueles que trabalham durante o ano preparando a festa, apesar da vocação ao espetáculo turístico dos “sambódromos”, que estabelecem uma relação definida e distante de palco/platéia, atores/público.

O folião é expectador, mas também ator, tendo o “chão”, a “praça” e a avenida como palco para o espetáculo. “Praça” que tem referência na canção de Carlinhos Brown, acima apresentada, e em “Um frevo novo” (1977), de Caetano:

A praça Castro Alves<sup>67</sup> é do povo  
 Como o céu é do avião  
 Um frevo novo, um frevo novo, um frevo novo  
 Todo mundo na praça  
 Manda a gente sem graça pro salão

Que, por sua vez, parodia um trecho do poema “O povo ao poder”, de Castro Alves:

A praça! A praça é do povo  
 Como o céu é do condor  
 É o antro onde a liberdade  
 Cria águias em seu calor!

Uma das intenções do sujeito de “Zera a reza” é chamar a atenção de seu destinatário para a “segunda vida”, para o “frevo novo”. Frevo como metátese de “fervo” (“deixa o mar ferver”), da energia e alegria de uma vida livre das convenções e em que “a liberdade cria águias em seu calor”. O carnaval é do povo, ou, voltando ao samba, outro ritmo da festa, como Noel Rosa registrou em “Feitio de Oração”<sup>68</sup>:

O samba na realidade não vem do morro nem lá da cidade  
 E quem suportar uma paixão sentirá que o samba então  
 Nasce no coração

E o carnaval ainda é o espaço, por excelência, da mistura entre “marginalizados” e “integrados”, com a manifestação de Dioniso – deus do êxtase possível para qualquer um, inclusive para os escravos e os marginalizados. Este deus libertador e popular, que arrasta

<sup>67</sup> “A praça Castro Alves” aparece na canção “Eu sou negão”, de Gerônimo, apresentada no capítulo anterior.

<sup>68</sup> De Noel Rosa e Vadico.

multidões, permite que o sujeito *saia de si* e conquiste a liberdade. É na embriaguez dionisíaca que o sujeito tem a sensação de participado da *vida* e da “natureza de deus”. “Cheio de deus” o folião de carnaval deixa a vida possuí-lo e experimenta a conexão com a totalidade, em detrimento do caminho individual cotidiano. Neste estado de “consciência de si”, o sujeito se alegra, mesmo conhecendo o sofrimento.

Nietzsche observa e registra que é preciso a reconciliação entre Apolo e Dioniso; é preciso reconhecer a sabedoria dionisíaca através da moderação apolínea. O sofrimento deve ser aceito com alegria, pois ele faz parte da vida. A vida é mutável – assustadora e alegre – e o carnaval, neste trabalho, é uma festa de prazer feita também por pessoas que passam a maior parte do ano em meio à dor.

E dançamos com uma graça cujo segredo nem eu mesmo sei  
Entre a delícia e a desgraça  
Entre o monstruoso e o sublime<sup>69</sup>

É, portanto, “entre dor e prazer” que acontece o pagode, o samba, o carnaval: a vida.

Cumprir perceber a crítica velada feita pelo sujeito de “Zera a reza” à “turistização” do carnaval institucionalizado. Tal crítica já havia sido feita por Caetano na já citada “Um frevo novo”, a qual diz:

Todo mundo na praça  
manda a gente sem graça pro salão

Portanto, a festa paga “do salão” restringe e divide, o que descaracteriza o carnaval, além de reunir “gente sem graça”, que muitas vezes vai à festa apenas para cumprir um protocolo social, bem diferente de quem vai à praça, à rua e que “mete o cotovelo e vai abrindo caminho”<sup>70</sup>. O carnaval, sugere o sujeito da canção, deve ser feito na rua e por/para todos, pois o folião é um participante essencial à existência do carnaval.

Outros versos de “Um frevo novo” também ressoam em “Zera a reza”:

O tempo passa  
Mas na raça eu chego lá

Dialogam com a idéia de que a vida está passando e é preciso “zerar a reza” e aproveitar o conhecimento e a vontade existencial.

<sup>69</sup> Versos de “Americanos” (1992).

<sup>70</sup> Versos de “Um frevo novo”.

Já a expressão “o que pode e o que não pode ser”, estimando a aparência mais do que a realidade, remete-nos pela reminiscência – apontada por Severo Sarduy (1979) como elemento da semiologia do barroco latino-americano – à marchinha carnavalesca de João Roberto Kelly, “Cabeleira do Zezé”:

Olha a cabeleira do Zezé  
será que ele é  
será que ele é

Mais uma vez, “a indefinição é o regime”<sup>71</sup>. Conectado com a totalidade, o sujeito não se individualiza. Ideia sugerida neste trabalho deste a escolha da epígrafe. No carnaval, não há a preocupação com a verdade<sup>72</sup>, pois, a possibilidade de ser o que não se pode ser na vida ordinária é característica fundamental dessa festa que, para Bakhtin, “convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância” (p. 112).

Em “Zera a reza”, o sujeito sugere que o “verdadeiro” deus não é este para o qual o receptor presta devoção – disfarce dos inconvenientes da existência –, visto que este “senhor” discrimina, separando católicos, protestantes, judeus etc. Porém, o aparente ceticismo é sinal da felicidade em abundância. O samba seria, podemos pensar, um deus mais original devido à união proporcionada por ele entre seus “fiéis”, permitindo-lhes a felicidade, a libertação dos dogmas, dos sectarismos e preconceitos. O sujeito da canção coloca em xeque o totalitarismo e fanatismo contra a alegria de saber o que é bom e o que mau. Esta interpretação parece mais pertinente quando ouvimos o *rap*<sup>73</sup> que aparece no meio da canção:

Não quero ter religião  
Seja Católica, seja Evangélica,  
Seja Hare Krishina, ou Candomblé,  
Ou seja Umbanda.  
Moço bacana sacana na TV de paletó,  
Cueco e repeteco vem da lama  
E eu me sinto só  
E reza barulho  
E a reza silêncio  
E a reza em movimento  
Não me venha torrar a minha paciência  
E com eloquência engabelar a minha inteligência

<sup>71</sup> Expressão de “Americanos” (1992).

<sup>72</sup> “A verdade é o que está ao lado” BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984, p. 198.

<sup>73</sup> O texto não vem registrado no encarte do disco, sendo necessária mais de uma audição para entender as palavras.

Já o verso “e eu sou o que não morre nunca”, além de retomar o pensamento nietzschiano de que o conhecimento da vida torna a morte inofensiva, dialoga intertextualmente com:

O samba não vai morrer

da canção “Desde que o samba é samba” (1993), cujo verso:

Veja, o dia ainda não raiou

por sua vez, remete o ouvinte-leitor aos versos do samba “Feitiço da Vila”, já analisado comparativamente no primeiro capítulo desta dissertação:

O sol da Vila é triste  
Samba não assiste  
Porque a gente implora:  
"Sol, pelo amor de Deus,  
não vem agora  
que as morenas  
vão logo embora

Com o sol a batucada dá adeus. É durante a noite que as estrelas brilham. Há, visivelmente, o desenvolvimento de uma mítica do carnaval. “Desde que o samba é samba” tem outro verso importante para nossa análise:

O samba é pai do prazer, o samba é filho da dor.

A canção mantém ainda relação intertextual com “Samba da benção”, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, nos versos que dizem:

A alegria é a melhor coisa que existe  
(...)  
Mas pra fazer um samba com beleza é preciso um bocado de tristeza

O samba, pai do prazer e filho da dor, é a expressão da alegria sem motivo aparente, mesmo consciente do sofrimento. O sujeito de “Zera a reza”, portanto, incorpora o próprio samba, ele é o samba e se imortaliza como um deus.

Esta *alegria* foi tema de “Alegria, Alegria” (1967), de Caetano, cujos versos:

Sem lenço sem documento  
Nada no bolso ou nas mãos  
Eu quero seguir vivendo amor  
Eu vou

Fazem uma citação direta de Jean-Paul Sartre (1984) quando este diz que o que ele (Sartre) ama em sua loucura é que ela sempre o protegeu contra as seduções da elite: “nunca me julguei feliz proprietário de um talento: minha única preocupação era salvar-me – nada nas mãos, nada nos bolsos – pelo trabalho e pela fé” (p. 183).

Assim, vale à pena ler a letra completa de “Alegria” (1938), samba de Assis Valente e Durval Maia, que inspirou “Alegria, Alegria” de Caetano:

Alegria (Assis Valente e Durval Maia)

Alegria pra cantar a batucada  
As morenas vão sambar  
Quem samba tem alegria  
Minha gente  
Era triste, amargurada  
Inventou a batucada  
Pra deixar de padecer  
Salve o prazer, salve o prazer

Da tristeza não quero saber  
A tristeza me faz padecer  
Vou deixar a cruel nostalgia  
Vou fazer a batucada  
De noite e de dia, vou cantar

Esperando a felicidade  
Para ver se eu vou melhorar  
Vou cantando, fingindo alegria  
Para a humanidade  
Não me ver chorar

A alegria fingida dessa canção, em Caetano, dá lugar à alegria consciente e que persevera afirmativamente diante da vida fazendo o sujeito “seguir vivendo amor”. “Alegria, alegria” mostra que qualquer situação, por mais trivial que seja – caminhar contra o vento, por exemplo – faz o sol encher a vida de alegria e preguiça.

Em “Zera a reza”, os versos “A pureza desse amor espalha espelhos pelo carnaval / e cada cara e corpo é desigual / sabe o que é bom e o que é mau” apontam para a expectativa dos dias de festa que acompanha o povo durante o ano todo, haja vista, por exemplo, o trabalho das escolas de samba para apenas uma noite de apresentação. Gerando o convite para a alegria, como também podemos ouvir-ler nos versos de “Tudo de novo” (1978), também de Caetano:

Meu povo, sofremos tanto  
Mas sabemos o que é bom  
Vamos fazer uma festa

Noites assim como esta  
Podem nos levar pra o tom

Os espelhamentos, quase anagramáticos, “espalha-espelhos” e “cada-cara” retomam a idéia inicial do jogo como artifício barroco para desviar a atenção do leitor-ouvinte. Assim, Apolo e Dionísio pertencem ao mesmo jogo. Forma e conteúdo estão amalgamados e a ironia das citações surge como um fino recurso para lidar com o fragmento pós-utópico. Ou seja, o lugar poético é um lugar do eu desautomatizado, assim como o tempo do carnaval.

Ao fazer o jogo de espelhamentos, quase hermético e labiríntico, com as palavras do refrão – vela-leva; seta-tesa; rema-maré; rima-mira; terça-certa; sera-reza – e ao dizer que “espalha espelhos”, Caetano Veloso trabalha criando um processo de intratextualidade barroca na letra.

## 2.5 Superastro tropical

Caetano Veloso, em “Zera a reza”, utilizando-se do impulso lúdico como recurso de artificialização do objeto, trata do carnaval feito por pessoas simplesmente movidas pela alegria. A “pureza desse amor” “espalha espelhos”: Com o espelho simbolizando a “porta mística para um mundo paralelo” (TRESIDDER: 2003, 130), que o carnaval representa. Em geral, essas pessoas vivem nas periferias um cotidiano de pobreza, tráfico e violência. Esta gente do povo tem, no carnaval, um momento de pura dança e sexo e glória.

Vejo uma trilha clara pro meu Brasil, apesar da dor  
Vertigem visionária que não carece de seguidor

Diz o sujeito na canção “Nu com a minha música” (1981). Em “Zera a reza”, a avenida, substituída o texto por “chão”, é o céu por onde as estrelas, que são os passistas, desfilam e brilham. Há uma citação de um verso da letra “Gente”, do disco *Bicho* (1977), também de Caetano, que diz que “Gente é pra brilhar”. Nesta canção ele inclui o próprio nome entre uma extensa lista de pessoas, “espelho da vida, doce mistério” (idem), além de autografar a capa do disco substituindo o “t” por uma estrela, prática que persistirá:



Aliás, o “bicho” da capa, possivelmente “A grande borboleta”, título de uma canção do disco, é a pura imagem do objeto híbrido. Feita do “ponto de encontro” entre o sol e a lua – como dois bicos de seios que se tocam e tensionam o erotismo do contato, com a própria seta tesa no meio intensificando tal leitura – a grande borboleta aponta o ouvinte-leitor para o conteúdo do disco, repleto de sons e letras que nos remetem às referências de nossos antepassados índios e negros.

Pensando ainda sobre a questão de Caetano incluir o próprio nome na canção, além de retomar o conceito de *superastro* apresentado acima, podemos pensar juntos com Luiz Tatit (1996), para quem:

Ao que tudo indica, há uma faixa contínua ligando Caetano – enquanto personalidade, personagem e visão de mundo original – a suas composições e interpretações, numa interdependência muito mais acirrada do que a que preside normalmente esse tipo de relação. (p. 264)

O fato é facilmente comprovado, sejam pelas entrevistas e declarações dadas por Caetano, seja pela observação aguda que ele tem dos acontecimentos do cotidiano transformados em canção, como “Haiti”, analisada no próximo capítulo, por exemplo.

Voltando ao tema do carnaval em “Zera a reza”, esta festa permite esta elevação do povo da periferia à condição de estrelas do momento, e o compositor registra isto como artista consciente da cultura popular. Todos se reúnem, não importam as diferenças. O essencial é festejar a vida com toda a expressividade que o corpo permite, pois, pensando nietzschianamente, o corpo é um espaço neutro entre o indivíduo, suas necessidades e o mundo.

Já a profusão de citações, diálogos intertextuais e paródias, remetem-nos ainda aos versos de “Miragem de Carnaval” (1996), em que Caetano registra:

Misturo meus carnavais  
 E não distingo mais  
 Fatos de ilusões  
 São melodias demais  
 É preciso ter mais  
 De mil corações

O sujeito se “confunde” dionisiacamente com o samba e chama atenção para a iminência da “terça-feira gorda”, último dia da festa, a “terça certa”: “Terça-feira / Capoeira rá rá rá”. O carnaval está terminando e é preciso aproveitar, “chora depois, mas agora deixa sangrar”<sup>74</sup>. Assim, o frevo, o pagode e o samba, não são apenas ritmos ou estilos de dança, transcendendo a tal categorização, eles são o “zera reza”, que permitem o “instante zero” do sagrado/profano. E há ainda a “seta tesa”, interpretada aqui como a flecha de Eros que atinge ao sujeito o arrebatamento pelo amor ao samba, daí ele tentar convencer o amor a “rezar a reza”.

A tua presença  
 Mantém sempre teso o arco da promessa

Diz um verso de “A tua presença morena” (1971), de Caetano, imagem simbolizada pelo sujeito de “Zera a reza” ao sugerir a importância do (seu) “meu amor” para ele e de como ele quer compartilhar com o outro o “tesão” (teso) pelo samba e pela alegria de viver.

Dito de modo resumido, a proliferação dos significantes “pagode do nosso viver”, “pode entre dor e prazer”, “vê o que pode e o que não pode ser”, “espelho”, “conhece o bom e o mau”, “que não morre nunca” resulta no termo samba, que está substituído no título por “zera a reza”. Por isso é preciso fazer uma leitura em filigranas das especificidades do texto, para chegar-se a novas (e implícitas) significações da letra. Só através desta leitura em filigranas se percebe também as relações intertextuais, com outras letras, de Caetano ou de outros autores, produzidas ao longo do texto, que auxiliam na proliferação de significações.

---

<sup>74</sup> Verso de “Deixa sangrar” (1989).

## 2.6 Alegrias sem causa

Não é por acaso que “Zera a reza” abre *Noites do Norte*, disco inspirado pelo pensamento do abolicionista Joaquim Nabuco, cujo livro de memórias *Minha Formação* traz a seguinte afirmação, musicada no mesmo disco por Caetano:

A escravidão (...) espalhou por nossas vastas solidões uma grande suavidade; seu contato foi a primeira forma que recebeu a natureza virgem do País, e foi a que ele guardou; ela povoou-o como se fosse uma religião natural e viva, com os seus mitos, suas legendas, seus encantamentos; insuflou-lhe sua alma infantil, suas tristezas sem pesar, suas lágrimas sem amargor, seu silêncio sem concentração, suas alegrias sem causa, sua felicidade sem dia seguinte... É ela o suspiro indefinível que exalam ao luar as nossas noites do norte. (NABUCO: 2004, p. 232).

Esta anotação de Joaquim Nabuco, registrada e musicada por Caetano no disco *Noites do norte*, é a mirada certa sobre o Brasil, país de dores e delícias do mulato. Caetano Veloso trabalha tais referenciais mitológicos e reais de nossa sociedade sem cair no mero panfletarismo paralisador.

O livro de Nabuco dá conta das contradições políticas do Brasil de sua época. A atitude do abolicionista ao afirmar: “sou mais um espectador do meu século do que do meu país” (NABUCO: 2004, p. 124), vai, sem dúvida, ao encontro do comportamento de Caetano como artista curioso pelas coisas do mundo. Durante a leitura deste trecho musicado por Caetano somos levados a refletir o modo como a escravidão marcou o comportamento do brasileiro e preencheu os vazios da atuação consciente dos cidadãos. De fato, o trecho é passível de muitos desdobramentos interpretativos. Seja na atitude da “fila de soldados, quase todos pretos / Dando porrada na nuca de malandros pretos / De ladrões mulatos / E outros quase brancos / Tratados como pretos”, como registra o rap “Haiti”; seja na alegria de, sendo ateu, o sujeito “ver milagres” e saber que “os deuses sem deus não cessam de brotar”, como Caetano canta em “Milagres do povo” (1985), por exemplo. Aliás, nesta mesma canção os versos: “tudo chegou sobrevivente no navio, quem descobriu o Brasil foi o negro quem viu”, também é “eco” inconsciente do pensamento de Nabuco, quando este se refere ao “recebimento” da “natureza virgem do País”.

A contribuição da cultura trazida pelos escravos para a formação do Brasil é inegável. “A lágrima clara sobre a pele escura”<sup>75</sup> – ícone supremo da hibridação da fundação do Brasil e característica nacional do País – dança com a alegria mulata de estar vivo e ter sobrevivido à

<sup>75</sup> Verso de “Desde que o samba é samba” (1993).

crueldade escravista, embora Gilberto Freyre não considerasse a escravidão no Brasil, toda ela, realmente cruel.

Caetano estabelece, via Nabuco, um “impulso hibridizante/hibridizador”, um canto mestiçoso<sup>76</sup> – que atravessa grande parte de sua poesia – tematizando o samba, dança com raízes africanas, herança dos negros trazidos como escravos, e o carnaval, festa popular que “espalha espelhos”. O samba registra as “tristezas sem pesar” e as “lágrimas sem amargor”. “Zera a reza, portanto, demonstra a consciência histórica de um artista de seu tempo, “antena da raça” poundiana, e de como tal consciência pode ser aplicada à arte. Como escreveu Luiz Tatit (1996), “Caetano libertou a canção brasileira de qualquer provincianismo, inaugurando uma nova era lastreada por uma vasta e fecunda produção” (p. 263). Uma produção que se pauta e faz uso de diversas dicções e extratos culturais, amalgamando conceitos e devorando cânones e não cânones para poder cantar seu canto mestiçoso (em que prece e carnaval são indissociáveis) um canto que não esquece as agruras porque passa o mulato, como se verá no capítulo seguinte.

---

<sup>76</sup> Expressão utilizada no texto da canção “Musa híbrida” (2006).

### 3 LÁGRIMALEGRIA

*É que tanto a parte do senhor era inscientemente egoísta,  
tanto a do escravo era inscientemente generosa.*

Joaquim Nabuco

Este trecho faz parte do capítulo intitulado “Massangana” (nome do engenho onde Joaquim Nabuco passou a infância), do livro *Minha formação*, de onde Caetano Veloso colhe e musica o fragmento que ele intitula *Noites do Norte* (2000), título também do disco em que a canção está registrada. *Noites do Norte* é um disco conceitual. O texto de Nabuco, como apontado no capítulo anterior, é inegavelmente belo e instigante, com grande contribuição para as formulações que estamos desenvolvendo. A perspicácia de Caetano em perceber a musicalidade do trecho é certa. Sob o efeito da leitura de *Minha formação*, Caetano desenvolve seu pensamento e apresenta ao ouvinte-leitor complexas reflexões sobre a escravidão e os desdobramentos desta. Por exemplo, a aguda e pesada “Rock’n’Raul” (2000), homenagem ao Rock de Raul Seixas:

Quando eu passei por aqui  
A minha luta foi exhibir  
Uma vontade fela-da-puta  
De ser americano

(E hoje, olha os mano)

É precisamente deste trecho – especificamente por causa do registro da expressão “mano” e do “americano” (o termo mano está “dentro” de americano) – que vamos tirar o mote para refletir sobre duas outras canções de Caetano: “Branquinha” (1989) e “Americanos” (1992).

#### 3.1 Cambraia branca sob o sol

“Branquinha” é construída sobre o desejo e o jogo amoroso empregado para “ter” o desejo realizado. Caetano define a canção como “muito delicada e um pouco provençal” (VELOSO: 2003, p. 42).

Branquinha (Caetano Veloso)

Eu sou apenas um velho baiano  
 Um fulano, um caetano, um mano qualquer  
 Vou contra a via, canto contra a melodia  
 Nado contra a maré  
 Que é que tu vê, que é que tu quer,  
 Tu que é tão rainha?  
 Branquinha  
 Carioca de luz própria, luz  
 Só minha  
 Quando todos os seus rosas<sup>77</sup> nus  
 Todinha  
 Carnação da canção que compus  
 Quem conduz  
 Vem, seduz  
 Este mulato franzino, menino  
 Destino de nunca ser homem, não  
 Este macaco complexo  
 Este sexo equívoco  
 Este mico-leão  
 Namorando a lua e repetindo:  
 A lua é minha  
 Branquinha  
 Pororoquinha, guerreiro é  
 Rainha  
 De janeiro, do Rio, do onde é  
 Sozinha  
 Mão no leme, pé no furacão<sup>78</sup>  
 Meu irmão  
 Neste mundo vão  
 Mão no leme, pé no carnaval  
 Meu igual  
 Neste mundo mau

A primeira observação a ser feita é com relação à estrutura formal da letra, que evoca o tom sedutor que Dirceu, personagem criada pelo poeta Tomás Antônio Gonzaga, dedica à sua musa, a jovem Marília. Senão vejamos, a título de pesquisa, a primeira estrofe da Lira I<sup>79</sup>:

Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,  
 que viva de guardar alheio gado,  
 de tosco trato, de expressões grosseiro,  
 dos frios gelos e dos sóis queimado.

A tentativa de criar o retrato da “mulher ideal”, assim como fez o poeta árcade, é base da estrutura de “Branquinha”. Se no texto de Gonzaga a musa Marília é descrita como uma mulher nívea, de cabelos longos e louros, no texto de Caetano a musa apresenta-se como

<sup>77</sup> O termo “rosa” pode ser entendido no contexto da canção como “paradigma de flor na tradição ocidental – símbolo místico do coração, o centro e a roda cósmica, e também do amor sagrado, romântico e sensual” (TRESIDDER: 2003, p. 299).

<sup>78</sup> “Furacão” é a “manifestação do poder divino” (TRESIDDER: 2003, p. 152).

<sup>79</sup> GONZAGA, Tomaz Antonio. *Marília de Dirceu*. São Paulo: Germape, 2004.

“carioca de luz própria” e “pororoquinha”, o que imprime certa contemporaneidade e força à musa, diferente da aparente fragilidade de Marília. Assim, a letra saúda e exalta o amor-desejo do sujeito, que se revela submisso e apaixonado. Os impulsos da sedução se manifestam pelas palavras. Para Maria Rita Khel (1989), “o seduzido é alguém que perde o rumo e tem que se guiar nas brumas de uma infância revisitada pela bússola do olhar sedutor” (p. 411). O sujeito da canção se deixa cair nos braços da amada. Ela é quem controla, pois tem a “mão no leme”.

Tais observações nos remetem à canção “Pecado Original” (1977), de Caetano. Nela, a repetição da palavra “todo” no início de vários versos (anáfora) vai dando a impressão de um sujeito completamente entregue ao outro, isto é, o ser é todo dela, da mulher desejada; tentando acarinhá-la, ele está pensando nela “todos os segundos do minuto”. É a desmedida comum ao ser apaixonado que, insone, não pensa noutra coisa senão no ser amado, desejado. Vejamos um trecho inicial da letra:

Todo dia  
Toda noite  
Toda hora  
Toda madrugada... momento e manhã  
Todo mundo  
Todos os segundos do minuto

Voltando a “Branquinha” e ao texto de Gonzaga, outra aproximação possível entre os dois poemas é a descrição que o sujeito lírico faz de si logo no início. Os versos “Eu sou apenas um velho baiano / um fulano, um caetano, um mano qualquer” são demonstrações da submissão amorosa, fingimento poético, presente nas cantigas medievais, em que o poeta se coloca, retoricamente, submisso à amada. No caso de “Branquinha”, temos o mulato cortejando a branquinha, algo impensável para a codificação amorosa árcade.

A elegância e a auto-referência continuam nos versos seguintes: “Este mulato franzino, menino / destino de nunca ser homem, não”. Sem dúvida, esta posição de “ser frágil” atua como mecanismo de sedução, na tentativa de conquistar a amada. No jogo em que o seduzido quer seduzir. Ela é a “rainha” e ele será sempre “menino”<sup>80</sup>, insinua a letra.

A expressão “Mano qualquer” é tomada da canção: “Mano Caetano” (S/D), de Jorge Ben Jor, que saúda o retorno de Caetano Veloso do exílio:

Lá vem o Mano  
Meu mano Caetano  
Ele vem sorrindo

<sup>80</sup> Interessante observar que na canção “Eu não me arrependo de você” (2006), também dedicada a Paula Lavigne, assim como “Branquinha”, temos os versos “vi você crescer, fiz você crescer, vi cê me fazer crescer também”. Sugestão de que, com o tempo, o “menino” cresceu junto com a amada.

Ele vem cantando  
 Ele vem feliz, pois ele vem voltando  
 Lá vem o Mano Caetano

Aliás, além dessa, Jorge Bem Jor compôs “Cae cae Caetano” (1980), cujos primeiros versos dizem:

Cae cae Caetano  
 Filho de Santo Amaro  
 Menino baiano

Versos que dialogam intertextualmente com “este mulato franzino, *menino* (...)”. Verso que, por sua vez, também soa como saída da canção “Rapte-me camaleoa” (1981): “fino menino me inclino pro lado do sim”. Através da canção, algo nietzschianamente, ele diz sim à vida. O termo “mano”, mais tarde, como sabemos, virou um modo de tratamento que significa “irmão de pensamento”, no caso dos moradores de favela engajados com questões raciais. Mas isso será desenvolvido adiante, quando discutirmos o *rap* “O herói”.

Quanto ao acompanhamento melódico de “Branquinha”, temos uma organização passional do conteúdo da canção. Segundo Luiz Tatit, (1996) “a dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico” (p. 23). A organização passional do conteúdo da canção pode ser percebida, segundo o autor, pelo alongamento das vogais, o que sugere certa intenção de laço afetivo de quem fala-canta para quem ouve. Texto e melodia se harmonizam para encontrar o tom adequado no intuito de atingir o objetivo do “mulato franzino”: a sedução da “branquinha”. Como observa Amador Ribeiro Neto (1999): “A palavra canção insere-se, diluída e gradativamente, no vocábulo carnação” (p. 85). A canção é o instrumento pelo qual o sujeito “toca” a musa, e é por ela tocado. A canção apresenta a beleza singular com que a musa se mostra aos olhos do sujeito da canção. A musa, assim, é a canção tornada matéria, ou, como sugere o sujeito de “Você é linda” (1983):

Linda  
 E sabe viver  
 Você me faz feliz  
 Esta canção é só pra dizer e diz

A letra de “Branquinha” ainda nos remete ao poema “Neste poema agora mesmo”, do poeta provençal Arnaut Daniel:

Leu sui Arnaut qu'amas l'aura  
 E chatz le lebre ab lo bou  
 E nadi contra suberna

Ainda mais se atentarmos para a tradução de Augusto de Campos (2003, p.107), de onde Caetano Veloso certamente extraiu o *enjambement* “nado contra a maré” para “colar” na letra “Branquinha”:

Eu sou Arnaut que am (ass) o (L)a(u)r(a),  
 caço lebre com boi e nado  
 contra a maré em luta eterna.

Na composição de Caetano Veloso, a “branquinha” é a musa, na melhor definição da tradição das musas poéticas, de Petrarca (Laura) e Dante (Beatriz). Ela é o ser que inspira, completa e dá sentido à individualidade do “mulato franzino”. Uma musa “branca”, clara, “de luz própria”.

O sujeito de “Branquinha” ainda se auto-referencia como um “macaco complexo”, “sexo equívoco” e “mico-leão”. Desdobrando tais epítetos, podemos pensar em um ser que ainda não saiu do estado animal; a expressão “sexo equívoco” também sugere ambigüidade de escolha sexual, que, por sua vez, remete a um estado deslizante entre o “sim” e o “não” peculiar na poética de Caetano; e ao animal em extinção. “Sexo equívoco” pode ainda ser entendido a partir do conhecimento de outra letra de Caetano, “O queres”, do disco *Velô* (1984). Nesta letra percebe-se a incompatibilidade, pelas inúmeras diferenças entre ambos, impedindo o relacionamento amoroso:

(...)  
 Eu queria querer-te e amar o amor  
 Construir-nos dulcíssima prisão  
 Encontrar a mais justa adequação  
 Tudo métrica rima e nunca dor  
 Mas a vida é real e de viés  
 E vê só que cilada o amor me armou  
 Eu te quero (e não queres) como sou  
 Não te quero (e não queres) como és  
 (...)

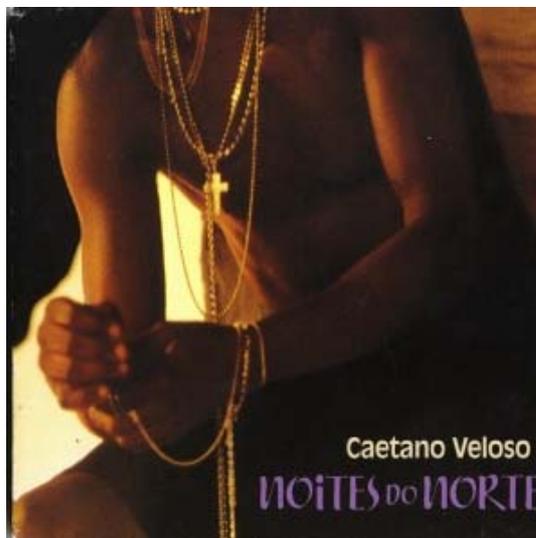
Em “Branquinha”, posicionando-se de forma passional diante da amada, o sujeito aspira a subverter tais diferenças, a fim de conquistá-la. O deslumbramento amoroso leva o sujeito a assujeitar-se. A expressão “mulato franzino” aponta para isso. Já “só minha” relaciona-se com a canção “Você é minha” (1997), nos versos que dizem:

(...)  
 – Você é minha  
 Minha e não desse aí  
 (...)  
 Você é minha

Ninguém se atreva  
 Porque nós dois somos um time campeão  
 (...)
   
 Você é minha  
 Minha e de ninguém mais  
 (...)

Permanecendo no plano da intertextualidade, não podemos deixar de constatar o mesmo desejo de aceitação pelo outro retomado na canção “Nosso estranho amor” (1986): “Apenas te peço que respeite o meu louco querer”. Este jeito de “embaralhar” referências, de deslizar entre imagens já vistas, “mostra uma dança do intelecto: entre a racionalidade e a intuição, a argumentação lógica e a instabilidade da declaração apaixonada, o rigor da análise e o apreço pela expressividade provocativa da incoerência” (FERRAZ: 2005a, p. 10). Dobras que se desdobram, num intenso jogo de claro-escuro, estão constantemente presentes na obra de Caetano. Uma canção está sempre em diálogo com outras. Labirinto de labirintos, em que se faz necessária uma leitura em filigrana para ter acesso ao jogo lúdico do compositor.

### 3.2 Eu, americano? Não. Baiano



Os versos “Eu sou um preto norte-americano forte / com um brinco de ouro na orelha”, da canção “Reconvexo”, são a legenda perfeita para esta imagem que ilustra a capa do disco “Noites do norte”. Disco mote para as investigações desta dissertação, tanto por ser “inspirado” pela leitura que Caetano fez do livro *Minha formação*, de Joaquim Nabuco, quanto pela profusão de referências e misturas.

Como Caetano observou: “muitos brasileiros querem imitar os EUA pré-Barack Obama”<sup>81</sup>. Isso quer dizer sobre o birracismo<sup>82</sup> – a distinção nítida entre as raças – americano que, com a histórica eleição do primeiro presidente negro, parece começar a ser repensada. Diferente da proclamada tolerância racial brasileira que está dando vez a uma assustadora separação entre os “grupos étnicos”. Em “Americanos”, Caetano trata do perigo de importar o modelo americano sem nenhuma crítica ou filtro.

#### Americanos (Caetano Veloso)

Americanos pobres na noite da Louisiana  
Turistas ingleses assaltados em Copacabana  
Os pivetes ainda pensam que eles eram americanos  
Turistas espanhóis presos no Aterro do Flamengo  
Por engano

Americanos ricos já não passeiam por Havana  
Viados americanos trazem o vírus da aids  
Para o Rio no carnaval  
Viados organizados de São Francisco conseguem  
Controlar a propagação do mal  
Só um genocida em potencial  
– De batina, de gravata ou de avental –  
Pode fingir que não vê que os viados  
– Tendo sido o grupo-vítima preferencial –  
Estão na situação de liderar o movimento para deter  
A disseminação do HIV

Americanos são muito estatísticos  
Têm gestos nítidos e sorrisos límpidos  
Olhos de brilho penetrante que vão fundo  
No que olham, mas não no próprio fundo

Os americanos representam grande parte  
Da alegria existente neste mundo

Para os americanos branco é branco, preto é preto (e a mulata não é a tal)  
Bicha é bicha, macho é macho  
Mulher é mulher e dinheiro é dinheiro

E assim ganham-se, barganham-se, perdem-se  
Concedem-se, conquistam-se direitos  
Enquanto aqui embaixo a indefinição é o regime

E dançamos com uma graça cujo segredo nem eu mesmo sei  
Entre a delícia e a desgraça  
Entre o monstruoso e o sublime

Americanos não são americanos  
São velhos homens humanos

<sup>81</sup> No blog *Obra em Progresso*: <http://www.obraemprogresso.com.br/>. Acesso em 12 ago. 2009.

<sup>82</sup> Caetano usa este termo ao comentar sobre os grupos de *rap* e suas tendências de segregação (VELOSO: 2005, p. 23-31).

Chegando, passando, atravessando  
São tipicamente americanos

Americanos sentem que algo se perdeu  
Algo se quebrou, está se quebrando

Este quase-discurso foi dito, e está registrado em vídeo e CD, no show *Circulado vivo* (1992). A mensagem é direta, explode violenta nos ouvidos de quem a escuta: Para o brasileiro, todo estrangeiro é “americano”; e para o americano não há “meias verdades”. E esta canção surge depois de Caetano apresentar “Black or white” (1992), de Michael Jackson:

It don't matter if you're  
Black or white

I'm not going to spend  
My life being a color

Ou seja, ao mesmo tempo em que tensiona o comportamento americano, o cancionista compara tais atitudes com a de quem vive “aqui embaixo” (da Linha do Equador) e sugere que o “segredo” daqui está no amálgama, na indefinição, como vimos em “Eu sou neguinha?”, no primeiro capítulo. Ou seja, americanos do norte não são americanos do sul, mas são “tipicamente americanos”.

Aqui, a presença de Michael Jackson também não é mera coincidência. Com seu corpo mutante, transracial e sem repouso ele era:

Uma expressão concentrada da sociedade em que se configurou nos EUA. É signo – e sintoma – do mundo que ali se criou. (...) Michael Jackson é um produto acabado da patologia social norte-americana. (...) É um filho sofrido de séculos de inveja, ódio e humilhação. Um filho dilacerado das mais cruéis perversões sociais dos EUA. (RISÉRIO: 2007b, p. 111).

Quando da morte de Michael (25/06/2009), Caetano se disse “abalado”:

(...) Como todo mundo, fiquei entre fascinado, enojado e apreensivo diante das transformações físicas por que ele (Michael) passou. O que quer que tenha havido entre ele e aqueles meninos cujos pais o processaram, acho-o moralmente superior a esses pais. Michael é o anjo e o demônio da indústria cultural. A serpente do seu paraíso e seu mártir purificador. Os talentos artísticos extraordinários frequentemente coincidem com vidas torturadas e enigmáticas. Michael era um desses talentos imensos. Dançando "Billie Jean" na festa da Motown ele foi sim tão grande quanto Fred Astaire: comentava o Travolta de "Saturday Night Fever" e o Bob Fosse do "Pequeno príncipe" (este, uma influência fortíssima e evidente, que nunca vi mencionada). Vou entrar agora no palco pensando em Tom, Zeca, Moreno e Daniel - e, com um nó na garganta, no sentido da nossa atividade. Ele a representava em sua totalidade, fulgurantemente, tragicamente, divinamente.<sup>83</sup>

<sup>83</sup> VELOSO, Caetano. Michael Jackson: Anjo e demônio da indústria cultural. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/mundo/mat/2009/06/26/caetano-michael-anjo-demonio-da-industria-cultural-756528955.asp>. Acesso em: 8 ago. 2009.

Michael Jackson era um “jeito de corpo” que implodia as certezas norte-americanas e sofreu os efeitos colaterais disso. Ironicamente, a morte de Michael coincide com a esperança da tolerância racial norte-americana, marcada tanto pelo esgarçamento do modelo, quanto pela eleição de Barack Obama, que, por sua vez, declarou ter muito do modo de ser do brasileiro.

“Americanos”, “Cu do mundo” (1991), “Fora da ordem” (1991), “Haiti” (1993), “O herói” (2006), entre outras, fazem parte de um grupo de canções de Caetano que buscam pensar o Brasil de forma ácida e direta: “Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína (...) Nada continua”<sup>84</sup>. Vejamos duas que têm relação direta com nosso objetivo de apontar e estudar como o híbrido – sujeito e procedimento – aparece na obra de Caetano.

### 3.2.1 O fruto espúrio reluz

Parece-nos claro que o sujeito na obra de Caetano Veloso se “mistura” e tenta apreender as questões de dentro delas.

Nossa confusão racial e o fato de falarmos português e sermos um país de dimensões continentais na América do Sul significam um acúmulo de desvantagens que só pode ser lido como uma graça. É tão grande o acúmulo de desvantagens, num país ao mesmo tempo tão interessante, que a gente é forçado a ler isso como uma benção. (VELOSO: Jan/2001).

É nessa perspectiva que Caetano compõe “Haiti”, um *rap*<sup>85</sup>, porém com um refrão que revela certa passionalidade<sup>86</sup> do sujeito, que tematiza as semelhanças entre Brasil e Cuba. Inicialmente, importa lembrar que “existem mulatos cubanos e mulatos brasileiros, mas não existem mulatos norte-americanos” (RISÉRIO: 2007b, p. 78), ao menos não oficialmente, como sugerimos acima. Isso tem importância na leitura que propomos aqui.

“Haiti” abre o disco *Tropicália 2* (1993), feito em parceria com Gilberto Gil<sup>87</sup> e que marca os 25 anos do movimento da Tropicália, como também o aniversário de 50 anos dos dois compositores. Durante a apresentação da canção, as vozes dos dois cantores ora se alternam – com um dando continuidade a versos começados pelo outro, ora se justapõem: preto ou mulato, não importa, pois “ninguém é cidadão”.

---

<sup>84</sup> Versos de “Fora da ordem”.

<sup>85</sup> Da expressão inglesa *Rhythm and Poetry*, ritmo e poesia. Estilo sonoro em que a presença da fala está bastante evidente, com as letras visivelmente relacionadas ao quadro sócio-político do país.

<sup>86</sup> Chamamos atenção para este ponto, pois, como estuda Tatit (2009), o *rap* elimina os aspectos emotivos.

<sup>87</sup> “Gil é um mulato escuro o suficiente para, mesmo na Bahia, ser chamado de preto. Eu sou mulato claro o suficiente para, mesmo em São Paulo, ser chamado de branco. Meus olhos são, sem embargo, muito mais escuros do que os dele”. (VELOSO: 1997, p. 287).

Haiti (Caetano Veloso / Gilberto Gil)

Quando você for convidado pra subir no adro  
 Da Fundação Casa de Jorge Amado  
 Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos  
 Dando porrada na nuca de malandros pretos  
 De ladrões mulatos  
 E outros quase brancos  
 Tratados como pretos  
 Só pra mostrar aos outros quase pretos  
 (E são quase todos pretos)  
 E aos quase brancos, pobres como pretos  
 Como é que pretos, pobres e mulatos  
 E quase brancos quase pretos de tão pobres são tratados  
 E não importa se olhos do mundo inteiro  
 Possam estar por um momento voltados para o largo  
 Onde os escravos eram castigados  
 E hoje um batuque, um batuque  
 Com a pureza de meninos uniformizados  
 De escola secundária em dia de parada  
 E a grandeza épica de um povo em formação  
 Nos atrai, nos deslumbra e estimula  
 Não importa nada  
 Nem o traço do sobrado, nem a lente do Fantástico  
 Nem o disco de Paul Simon  
 Ninguém, ninguém é cidadão  
 Se você for ver a festa do Pelô  
 E se você não for  
 Pense no Haiti  
 Reze pelo Haiti

O Haiti é aqui  
 O Haiti não é aqui

E na TV se você vir um deputado  
 Em pânico mal dissimulado  
 Diante de qualquer, mas qualquer mesmo  
 Qualquer qualquer  
 Plano de educação que pareça fácil  
 Que pareça fácil e rápido  
 E vá representar uma ameaça de democratização  
 Do ensino de primeiro grau  
 E se esse mesmo deputado defender a adoção da pena capital  
 E o venerável cardeal disser que vê tanto espírito no feto  
 E nenhum no marginal  
 E se, ao furar o sinal, o velho sinal vermelho habitual  
 Notar um homem mijando na esquina da rua  
 Sobre um saco brilhante de lixo do Leblon  
 E quando ouvir o silêncio sorridente de São Paulo  
 Diante da chacina: 111 presos indefesos  
 Mas presos são quase todos pretos  
 Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres  
 E pobres são como podres  
 E todos sabem como se tratam os pretos  
 E quando você for dar uma volta no Caribe

E quando for trepar sem camisinha  
 E apresentar sua participação inteligente no bloqueio a Cuba  
 Pense no Haiti  
 Reze pelo Haiti

O Haiti é aqui  
 O Haiti não é aqui

A letra expõe o Pelourinho (“Pelô”) como espaço da repressão e da festa – sofrimento e alegria. Os rituais de maus tratos com os negros – e outros quase negros – não findaram naquele ambiente. A presença da discriminação social e racial, questão incômoda em qualquer sociedade, ainda mais na brasileira, com seu mito da democracia racial, amplia os paradoxos do país. Caetano, 25 anos depois do movimento que questionou as glórias e os mitos nacionais, continua sem receio de levantar tal questão. Para tanto, ele adensa o caráter híbrido dos mulatos, “quase brancos quase pretos”, acentuando, porém, a questão da miséria – “e quase brancos quase pretos de tão pobres são tratados”. A pobreza é o grande estigma.

A discussão começa a partir da visão que o sujeito da canção tem, estando “no adro da Fundação Casa de Jorge Amado”: a “fila de soldados, quase todos pretos / dando porrada na nuca de malandros pretos / de ladrões mulatos”. Esta imagem reforça a visão do negro e do mulato como:

mera força energética, como um saco de carvão, que desgastado era substituído facilmente por outro que se comprava. (...) são tidos consensualmente como culpados de suas próprias desgraças, explicadas como características da raça e não como resultado da escravidão e da opressão (Darcy RIBEIRO: 1995, p. 222).

Tudo acontece durante a apresentação do Olodum – “meninos uniformizados”. A festa e o mercado do turismo – “olhos do mundo inteiro voltados para o largo” – escondem a atitude dos pretos que agridem pretos e pobres. A letra sugere que o preconceito racial não se manifesta apenas por parte dos brancos, mas também do preto sobre o próprio preto, mas principalmente sobre o pobre. Isso nos remete ao próprio período da escravidão em que a figura do “capitão do mato” – encarregado de “caçar” os negros fujões e aplicar-lhes castigos – era, na maioria, formada por negros e mulatos. Como Caetano canta em “O cu do mundo” (1991):

A mais triste nação  
 Na época mais podre  
 Compõe-se de possíveis  
 Grupos de linchadores

Em “Haiti”, aponta: “não importa nada / nem o traço do sobrado, nem a lente do Fantástico / nem o disco de Paul Simon / ninguém, ninguém é cidadão”, isto é, o destaque da

mídia, seja à arquitetura, à música e à cultura do local – reafirmada na produção literária de Jorge Amado (cuja obra difunde, na vida intelectual brasileira, a cultura do candomblé), citado no início da letra – não favorece o povo daquele lugar – “quase todos pretos”.

Outra vez, temos a presença do dualismo entre a afirmação e a negação no refrão, “O Haiti é aqui, o Haiti não é aqui”. Isso se une ao lugar da exclusão do branco/preto e do rico/pobre, ampliando o caráter híbrido, tanto da letra, quanto do mulato. “Haiti é aqui”, “Haiti não é aqui” dobras que se desdobram ao infinito, mas sempre a partir da aditiva “e”, ou seja, Haiti<sup>88</sup> é “e” não é aqui.

O fato é que:

O enorme contingente negro e mulato é, talvez, o mais brasileiro dos componentes de nosso povo. O é porque, desfrancizado na mó da escravidão, não sendo índio nativo nem branco reinol, só podia encontrar sua identidade como brasileiro. Vale dizer, como um povo novo, feito de gentes vindas de toda parte, em pleno e alegre processo de fusão. (Darcy RIBEIRO: 1995, p. 223).

“Haiti” é um *rap* e, para Caetano Veloso, “os *rappers* trazem uma conotação de crítica ao panorama racial brasileiro. Dizem coisas que a gente não acha em outras áreas da produção”. (VELOSO: Jan/2001). A penetração e os contatos culturais proporcionados pelo *rap*, *funk* e o *hip hop* têm diluído as fronteiras morro/asfalto. Porém, Caetano observa o movimento com certa apreensão, devido ao já pontuado receio da cópia do modelo do ódio americano entre as raças. Ele atesta que o *rap*, no Brasil, surge também como mais um “desejo brasileiro de imitar os americanos”<sup>89</sup>: “E hoje, olha os mano”, como canta em “Rock’n’Raul”.

Para Caetano (2005):

Grupos de *rap*, compostos de favelados, vêm criando um estilo que reflete esse ambiente, com uma ênfase no confronto de raças nunca antes vista na nossa cultura popular, o que faz com que todo o movimento ilustre a hipótese de o Brasil tender hoje para o birracionalismo, em oposição simétrica a uma tendência americana para o multirracionalismo. (p. 24-25).

A segunda parte da letra de “Haiti”<sup>90</sup> demonstra e amplia a indignação ante a postura inadequada dos políticos, representada, por exemplo, pelo “deputado em pânico mal dissimulado” com um plano de educação que trará resultado positivo para a sociedade. Além da Igreja Católica, iconizada no verso “e o venerável cardeal disser que vê tanto espírito no feto e nenhum no marginal” (Joaquim Nabuco (2000), em seu tempo, já acusava a religião

<sup>88</sup> “Apologia da mistura”, segundo WEINSCHLBAUM, Violeta. *Estação Brasil: Conversas com músicos brasileiros*. São Paulo: 34, 2007, p. 30.

<sup>89</sup> Entrevista a revista Cult, ano 9, n.º 105.

<sup>90</sup> “Essas cenas de pesado surgem em mim num contexto de permanente preocupação com a idéia de Brasil” (VELOSO: 2003b, p. 42).

mais difundida no Brasil de não ter feito nada em favor da “emancipação” dos negros); e da sociedade em geral, com seu “silêncio sorridente” diante da chacina do Carandiru, em que 111 presos foram assassinados. Durante a execução de “Haiti”, ao falar da chacina, há um breve silêncio na voz do intérprete e da percussão, resultando numa perfeita demonstração do que é dito/cantado e a forma de dizê-lo: “o silêncio”. O sujeito responde ao silêncio com o silêncio, espelhando a atitude para oferecer ao leitor-ouvinte a oportunidade de sentir (de volta) a estagnação da sociedade.

“Haiti” dialoga intertextualmente, entre outras, com as canções “Podres poderes”, do disco *Velô* (1984), e “Vamo comer”, do disco *Caetano* (1987). Na primeira, o sujeito chama a atenção para o fato de que:

Enquanto os homens exercem seus podres poderes  
motos e fuscas avançam os sinais vermelhos  
e perdem os verdes,  
somos uns boçais

Idéia base para o verso “E se, ao furar o sinal, o velho sinal vermelho habitual”, de “Haiti”. Igualmente, alerta que, enquanto a sociedade “fura o sinal vermelho”, ou seja, toma atitudes incorretas, perde os “sinais verdes”, isto é, deixa de fazer o que é certo. Mas, como Caetano canta na canção “O estrangeiro” (1989) “O certo é saber que o certo é certo”. Daí a praticar o certo há uma significativa distância.

Este “sinal vermelho”, metáfora das leis e das regras da sociedade, também é colocado em discussão na canção “Vamo comer”, nos versos:

Baiano burro nasce, cresce  
e nunca pára no sinal  
e quem pára e espera é chamado de boçal  
quando é que em vez de rico  
ou polícia ou mendigo ou pivete serei cidadão”?

Esta pergunta final é, acreditamos, o mote para “Haiti”, principalmente quando o sujeito desta letra reconhece que “ninguém, ninguém é cidadão”. O sujeito quer ser cidadão, ele quer para além das classificações tacanhas e redutoras.

Ainda em “Podres poderes”, temos os versos:

Será que nunca faremos senão confirmar  
a incompetência da América Católica  
que sempre precisará de ridículos tiranos.

Incompetência reiterada quando em “Haiti” encontramos referências a um “venerável cardeal” que “vê tanto espírito no feto e nenhum no marginal”. Já em “Vamo comer” a relação intertextual é bem mais direta, haja vista os versos:

O padre na televisão  
diz que é contra a legalização do aborto  
e a favor da pena de morte  
eu disse: não!  
Que pensamento mais torto!”.

Estas relações intertextuais que proliferam o conjunto “Só um genocida em potencial / – de Batina, de gravata ou de avental”, recolhido e condensado em “Americanos”, apontam para a perspectiva de que:

A escrita de Caetano impressiona sobretudo por sua visão dos matizes a meio de uma coisa e outra, por sua procura extremada, e nunca concluída, por um ponto em que instalar a palavra, apta a exercer sua razão ética, estética e política. (FERRAZ: 2005a, p. 11)

Caetano Veloso apresenta em “Haiti” um retrato em branco e preto da realidade brasileira. Ele apresenta a realidade do mulato – o não-cidadão –, desnudando uma perspectiva da sociedade incoerente desse “país encardido”<sup>91</sup>. Na observação do cancionista, em “Haiti”, para a sociedade, não importa o “cidadão” ser branco ou preto, mas sim rico ou pobre, e os pobres no Brasil são, majoritariamente, pretos e como podres.

O uso de termos como “porrada”, “mijando” e “trepár”, intensifica o desnudamento e o esgotamento da paciência do sujeito na letra de “Haiti”. Ele despe “agressivamente” a sociedade dos falsos pudores a fim de apontar as mazelas sociais. Surge, então, uma derradeira pergunta: por que a referência ao Haiti, para além da forte e importante presença do negro como base fundadora da nacionalidade tanto do Brasil, quanto de lá? Uma leitura possível é que, o Haiti, como sabemos, até hoje é atordoado por períodos de violentas ditaduras, de pretos que mandam matar pretos<sup>92</sup>.

As minhas canções ainda são predominantemente longos e enfadonhos inventários de imagens jornalísticas intoleráveis do nosso cotidiano usadas como autoflagelação e como que olhadas de fora: até essa coisa desagradável de pronunciar o nome de outro país como emblemático repositório de mazelas sociais. Eu odeio esse negócio de dizer o nome Haiti naquela canção. Só suporte – e mal – essa referência explícita ao Haiti (o único país americano onde uma revolução escrava foi vitoriosa e fundadora da nacionalidade) porque meti ali a forma verbal “reze”. (VELOSO: 2005, p. 61)

<sup>91</sup> Expressão tomada de “O herói” (2006).

<sup>92</sup> Basta lembrar François Duvalier, conhecido como *Papa Doc*, a partir de 1957 e seu filho, Jean-Claude Duvalier – o *Baby Doc*, que estendeu o estado de terror de 1971 até 1986; entre outros.

A percepção das mazelas sociais do Brasil permite ao cancionista uma mirada sobre a vitória dos escravos do Haiti. Enquanto que por aqui a indecisão (do mulato?), ao mesmo tempo em que promove determinadas “harmonias” na convivência social, esconde a discriminação – interna – dos pretos que batem em pretos. E ainda resta discutir um verso que condensa significantes importantes para nossa pesquisa:

E apresentar sua participação inteligente no bloqueio a Cuba

Além da clara ironia sobre aqueles que sempre têm algo “inteligente” para ser dito em relação às questões sócio-político-econômicas do mundo, em especial ao bloqueio a Cuba. Precisamos pensar que “no Brasil, como em Cuba, uma tal proximidade levou senhores não só a tolerar, como a frequentar os batuques “pagãos”, os calundus noturnos dos escravos” (RISÉRIO: 2007b, p. 130). Isso, entre outras peculiaridades, aproxima os dois países. Ainda para Antonio Risério:

As histórias do Brasil e de Cuba se cruzam em mais de um ponto. Vínculos socioculturais solidarizam, em especial, Cuba e a Bahia de Todos os Santos. Cuba foi uma espécie de Bahia tardia e, ao mesmo tempo, mais avançada. (2007b, p. 149)

Risério continua afirmando que: “entre os negromestiços do Brasil e de Cuba, a preservação recriadora dos legados ancestrais africanos é uma realidade inquestionável” (p. 150). Bem diferente dos negromestiços norte-americanos que praticamente aboliram os ancestrais religiosos em favor do protestantismo. Portanto, não é sem intenção social e estética que Caetano canta “Quero ir a Cuba” (1983), mas “quero voltar”:

Quero ir a Cuba (Caetano Veloso)

Mamãe eu quero ir a Cuba  
 Quero ver a vida lá  
 La sueño una perla encendida  
 Sobre la mar  
 Mamãe eu quero amar  
 A ilha de Xangô e de Yemanjá  
 Yorubá igual à Bahia  
 Desde Célia Cruz  
 Cuando eu era un niño de Jesus  
 E a revolução  
 Que também tocou meu coração  
 Cuba seja aqui  
 Essa ouvi dos lábios de Peti  
 Desde o cha-cha-cha  
 Mamãe eu quero ir a Cuba  
 E quero voltar

A mistura das línguas irmãs e o reconhecimento da proximidade entre as culturas estimulam o sujeito a ir a Cuba, porém, a ditadura o faz querer voltar para o Brasil. O fato é que aprendemos a estudar a África através de uma visão europeia. A “África-em-geral” – como supõem os racialistas, no atual contexto das discussões raciais, no Brasil –, inexistente. “A África é um continente habitado por povos diferentes, que falam línguas diferentes e cultivam diferentes maneiras de viver” (RISÉRIO: 2007b, p. 159).

Caetano voltou a cantar Cuba em “Base de Guantánamo” (2009):

A Base de Guantánamo (Caetano Veloso)

o fato de os americanos desrespeitarem os direitos humanos em solo cubano é por demais forte simbolicamente para eu não me abalar

a base de Guantánamo  
a base da Baía de Guantánamo  
a base de Guantánamo  
Guantánamo

A Baía de Guantánamo foi cedida aos Estados Unidos em 1903, a fim de servir de base naval americana para os prisioneiros das Guerras entre EUA e Iraque e Afeganistão, além de refugiados cubanos e haitianos. O que não deixa de ser um enorme contra-senso cubano, já que Cuba sempre acusou os americanos de liderarem o embargo político e econômico à ilha de Fidel, apesar deste afirmar que nunca usou o valor pago pela concessão. O fato é que não há muitas informações sobre os métodos utilizados pelos EUA na Baía. As acusações de tortura e desrespeitos aos direitos humanos são enormes. Caetano, espectador e ator social, não consegue deixar de se abalar e cantar tais atrocidades e paradoxos.

Mas, atento a estas e outras questões, no disco *Fina estampa* (1994), ele canta o “retrato de Cuba”, a canção “Mi Cocodrilo Verde”, de José Dolores Quiñones. Esta canção é “uma espécie de ideograma da Ilha de Cuba e de sua gente. (...) Cuba aparece ao poeta como um crocodilo, com a sua verde cobertura vegetal, boiando nas águas cálidas do caribe, sob a lua majestosa e o sol tropical” (RISÉRIO: 2007b, p. 289).

Mi cocodrilo verde (José Dolores Quiñones)

Mi cocodrilo verde  
Carcajada mulata  
Canción de serenata  
Embrujo de maraca y bongó

Mi cocodrilo verde  
En tu palmar se pierde  
La clásica leyenda

De Yemanjá y Changó

Mi cocodrilo verde  
 Son tus mares de espuma  
 Tu majestuosa luna  
 Y tu sol tropical

Mi cocodrilo verde  
 Terroncito de azúcar  
 Las gaviotas anidan  
 En tu litoral

Impossível não perceber as semelhanças entre Cuba e Brasil, seja na descrição da paisagem, seja nas referências culturais: desde a gargalhada mulata, passando pelo sincretismo da religião de Iemanjá e Xangô, até as referências ao sol tropical, ao açúcar e ao litoral – do mulato nato.

### 3.2.2 Democrata social racial

No Brasil, devido ao amálgama que o caracteriza, a possibilidade de polaridades raciais é impossível, mas isso parece ameaçado quando emerge, sob o pretexto de certa tentativa de inserção, os vários discursos de segregação racial. Seja pela “Lei de cotas” para negros, seja por uma produção artística (supostamente) diferenciada. Não é outro, senão este, o mote para “O herói” (2006):

O herói (Caetano Veloso)

nasci num lugar que virou favela  
 cresci num lugar que já era  
 mas cresci a vera  
 fiquei gigante, valente, inteligente  
 por um triz não sou bandido  
 sempre quis tudo o que desmente esse país  
 encardido  
 descobri cedo que o caminho  
 não era subir num pódio mundial  
 e virar um rico olímpico e sozinho  
 mas fomentar aqui o ódio racial  
 a separação nítida entre as raças  
 um olho na bíblia, outro na pistola  
 encher os corações e encher as praças  
 com meu guevara e minha coca-cola  
 não quero jogar bola pra esses ratos  
 já fui mulato, eu sou uma legião de ex mulatos  
 quero ser negro 100%, americano,  
 sul-africano, tudo menos o santo  
 que a brisa do brasil briga e balança

e no entanto, durante a dança  
 depois do fim do medo e da esperança  
 depois de arrebanhar o marginal, a puta  
 o evangélico e o policial  
 vi que o meu desenho de mim  
 é tal e qual  
 o personagem pra quem eu cria que sempre  
 olharia  
 com desdém total  
 mas não é assim comigo.  
 é como em plena glória espiritual  
 que digo:  
 eu sou o homem cordial  
 que vim para instaurar a democracia racial  
 eu sou o homem cordial  
 que vim para afirmar a democracia racial

eu sou o herói  
 só deus e eu sabemos como dói

Numa primeira leitura, a alternativa de “fomentar aqui o ódio racial / a separação nítida entre as raças” surge como resposta do sujeito “depois do fim do medo e da esperança”. Ou seja, o intento deste mulato é “ser negro 100%, americano” – “sul-africano, tudo menos o santo / que a brisa do brasil briga e balança” – para se “vingar” da sociedade que destruiu o lugar onde ele cresceu. Ele esquece que “a partir dessas precárias bases (do que o africano guardara no peito nos longos anos de escravidão), o negro urbano veio a ser o que há de mais vigoroso e belo na cultura popular brasileira” (RIBEIRO: 1995, p. 222).

Por fim, a construção do ódio é desfeita diante da “iluminação” do herói, cuja bravura se amplia quando ele descobre que veio “para instaurar a democracia racial”, pois ele é o “homem cordial”. Ele é herói por saber gozar de sua condição mulata. Ele retira a máscara do ódio e da mágoa e assume a cara híbrida, sem as filosofias-remédios que testemunham contra a vida. Ele adere à existência e assume a dor consciente de ser o que é: “eu sou o herói / só deus e eu sabemos como dói”.

Estes últimos versos de agonia, que são seguidos por um gemido tenebroso, durante a apresentação da canção, são releituras da singela canção “Meu amigo, meu herói” (1980), de Gilberto Gil:

Ó, meu amigo, meu herói  
 Ó, como dói  
 Saber que a ti também corrói  
 A dor da solidão

Ainda nesta canção de Gil, temos os versos:

A força do universo não te deixará  
 O lume das estrelas te alumiará  
 Na casa do meu coração pequeno  
 No quarto do meu coração menino  
 No canto do meu coração espero  
 Agasalhar-te a ilusão

Que também parecem dialogar com “O herói”, na medida em que pode ser lida como um sujeito, que ouvindo as palavras do mulato sobre o desejo de “instaurar a democracia racial”, mantém a “ilusão” do herói em sua empreitada aparentemente infrutífera, diante das segregações e preconceitos intrínsecos ao brasileiro.

Caetano, que no disco *Livro* (1997) cantou os feitos de “Alexandre” – que “casou com uma persa, misturando raças”<sup>93</sup> – absorve a importância do mulato como herói, ou seja, como possibilidade de um mundo melhor<sup>94</sup>, e reafirma a força que isto tem para o Brasil: “o outro gigante da América, o outro *melting pot* de raças e culturas, o outro paraíso prometido a imigrantes europeus e asiáticos, o Outro. O duplo, a sombra, o negativo da grande aventura do novo mundo” (VELOSO: 1997, p. 14). Caetano faz isso usando o *rap* instrumento, em princípio, utilizado para difundir a divisão das raças, cruzando com samba, ritmo mestiço, resultado do encontro entre a sala e a cozinha, como defende Hermano Vianna (2007). Caetano utiliza um recurso de protesto racial – o *rap* – para apontar os equívocos que o movimento tem realizado no Brasil. O compositor que já afirmou: “Sinto a angústia instalada na cidade” (VELOSO: Janeiro/2007), teme pela destruição da liberdade humana do desejo criativo da mistura, da miscigenação.

De fato, Caetano responde à ideologia difundida no disco *Sobrevivendo no inferno* (1997), do grupo Racionais Mc’s. Neste disco, temos um retorno da questão nacional, porém contra o sincretismo, sendo – inspirado no modelo americano – racalista. Obviamente, não ocultamos a importância<sup>95</sup> deste disco para a história da canção no Brasil, mas é preciso, ao menos para este trabalho, lê-lo pela perspectiva que estamos seguindo. Vejamos um trecho de “Gênese (intro)”, para sentirmos de onde “saiu” o herói (rancoroso) de Caetano:

Deus fez o mar, as árvore, as criança, o amor.  
 O homem me deu a favela, o crack, a trairagem, as arma, as bebida, as puta.  
 Eu?! Eu tenho uma bíblia véia, uma pistola automática e um sentimento de revolta.  
 Eu tô tentando sobreviver no inferno.

<sup>93</sup> Versos da canção “Alexandre” (1997).

<sup>94</sup> “Eu não espero pelo dia em que todos os homens concordem / Apenas sei de diversas harmonias bonitas possíveis sem juízo final”, como ele canta em “Fora da ordem” (1991).

<sup>95</sup> “Sobrevivendo no inferno é um dos discos mais importantes que saíram no Brasil” (VELOSO: Jul/2001, p. 17).

Não podemos esquecer que esta mirada é um protesto do negro, dentro da luta pelo acesso à cidadania e à conseqüente superação das desigualdades sociais. O sujeito de Caetano não nega tais elementos, porém parece preocupado com os excessos de radicalismos e com os caminhos a que isso pode levar, tomando como fundamento argumentativo o modelo americano. Para nós, importa lembrar estas observações de Caetano sobre a ditadura:

Nós acreditávamos, e eu acredito ainda hoje, que a ditadura militar tenha sido um gesto saído de regiões profundas do ser do Brasil, alguma coisa que dizia muito sobre nosso ser íntimo de brasileiros. Vocês não podem imaginar como minha dor era multiplicada por essa certeza. No entanto, uma vez no exílio, chegavam até nós, saídas de regiões não menos profundas do ser do Brasil, vozes que nos tentavam dizer que isso não era tudo. (In: ARAÚJO: 2005, p. 357)

No livro *Verdade tropical* (1997), Caetano Veloso confessa que, depois da experiência da ditadura, passou a “ter uma idéia diferente da sociedade brasileira, a ter uma medida da exclusão dos pobres e dos descendentes de africanos que a mera estatística nunca me daria” (p. 379). A experiência pessoal, neste caso, ao saber utilizá-la sem falsos pudores ou pieguismos, acrescenta vigor à experimentação estética.

Assim, com “O herói”, Caetano Veloso volta a tematizar a participação do mulato no Brasil, em primeira pessoa. Nas palavras de Caetano<sup>96</sup>:

É como se fosse a trajetória de um ativista do movimento negro que, depois de se opor a todas as ilusões da harmonia racial brasileira, termina reafirmando-se como o homem cordial e instaurador da democracia racial. É como se ele atravessasse o processo inteiro e no fim chegasse a uma coisa a que só um brasileiro poderia chegar.

“O herói” é tão forte em termos de crítica social quanto “Haiti”. “Um olho na Bíblia, outro na pistola” aponta o sujeito, que termina se redefinindo: “Eu sou o homem cordial/ que vim para instaurar a democracia racial”. Por reminiscência, devido ao uso de termos caros a Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, o ouvinte-leitor traz para junto da canção os diálogos críticos destes pesquisadores. Assim, Caetano realça a sua proposta de democratização racial, no Brasil, pois, para ele, “a experiência brasileira deve ser enriquecida com as críticas ao mito da ‘democracia racial’, não desqualificada por elas” (VELOSO: 2005, p. 29). Inferimos que no modelo de Caetano as diferenças étnicas, linguísticas, religiosas e econômicas não são escamoteadas em benefício de certa nacionalidade íntegra e fraterna, como supôs, principalmente, Freyre. O homem cordial de Caetano não despreza a memória individual e coletiva de marginalizado. Os versos a seguir são sintomáticos:

---

<sup>96</sup> *Democracia racial* rima com *homem cordial*. Em entrevista para o jornal Folha de São Paulo, de 10/06/2006. Disponível em: [http://www.caetanoveloso.com.br/sec\\_textos\\_list.php?language=pt\\_BR](http://www.caetanoveloso.com.br/sec_textos_list.php?language=pt_BR).

um olho na bíblia, outro na pistola  
 encher os corações e encher as praças  
 com meu guevara e minha coca-cola

Além da clara “contradição” de um sujeito tão radical, inicialmente, em apreciar Guevara – Guerrilheiro; mas também o nome de uma arma de fogo – e Coca-cola, um dos símbolos do imperialismo norte-americano, contra o qual Che Guevara lutou; há ainda a referência à Bíblia, pois “as massas (...) foram arrebatadas pelos novos discursos evangélicos. Hipnotizadas e arrastadas para templos onde o candomblé virou sinônimo de tudo que é demoníaco” (RISÉRIO: 2007b, p. 62). De fato, “O candomblé (...) está encurralado no canto do ringue, sob uma saraivada de *jabs* evangélicos (ou neopentecostais) – e, entre o tonto e o atônito, atravessa um processo de esvaziamento” (idem, p. 185), bem ao modelo norte-americano.

Retomando ao uso do *rap*, este gênero expressa uma tendência ao essencialismo, algo que vai radicalmente contra a gênese e o desenvolvimento do Brasil – país misturado, mestiço, híbrido. Em favor disso, há o agravante de que “o discurso do rapper, em alguns casos, é o do convertido religioso” (NAVES: 2004, p. 88). O *rap* quer “arrebatar”, como tentou a canção de protesto dos anos 60, eliminando as singularidades e as misturas que confundem e “atrapalham”. No entanto, o mulato de “O herói”, mesmo em oposição à rudeza com que a sociedade o trata, sente que age contra “sua natureza”, e deixa a sua cordialidade emergir. Ele transpõe, através do canto, aspectos do convívio cordial privado para o espaço público; e deixa entrever o “fundo emotivo extremamente rico e transbordante”, como apontou Sergio Buarque de Holanda (1987, p. 107), pois não faz uso da divisão das esferas público/privado. Há certa hipertrofia do individual para a soberania do coletivo.

No 'homem cordial', a vida em sociedade é, certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência. (HOLANDA: 1987, p. 147)

O mulato, nesta perspectiva, precisa da mistura com os outros a ele iguais para suportar a angústia de viver. Esta “mistura” pode ser semioticamente percebida na obra de Caetano devido às recorrentes citações, como estamos tentando apontar, e remete-nos ainda ao recurso do *sampler*<sup>97</sup>, fundamentalmente tropicalista e pós-moderno, com a espontaneidade característica.

<sup>97</sup> Programa ou equipamento que permite reproduzir um som pré-gravado. Recurso usado pelos DJ's. Em “Rap popcreto” (1993), por exemplo, Caetano radicaliza o uso deste recurso ao samplear (colar) uma série de sons em que diversos cantores da história da música brasileira dizem apenas a palavra interrogativa “quem?”. A sequência instiga o ouvinte a querer descobrir “quem” estar pronunciando “quem?” no emaranhado polifônico criado por Caetano.

Quanto ao “ódio”, ele tem como sugestão de princípio o fato de o herói ter nascido “num lugar que virou favela” e ter crescido “num lugar que já era”, enfatizando a marginalidade a que o mulato sempre foi submetido. Além disso, os versos “por um triz não sou bandido / sempre quis tudo o que desmente esse país encardido” são reveladores de alguém que teve que se subverter a todos os preconceitos e expectativas da sociedade pretensamente nacionalista, para chegar à consciência de seu heroísmo, sem se deixar corromper.

De modo geral, o nacionalismo, para se afirmar, é purista: rejeita o outro e acaba por tender ao racismo. Um nacionalismo que reconhece e exalta a mestiçagem defronta-se com o problema da definição dos limites na acolhida da alteridade. A mestiçagem, como ideologia, apresentou-se frequentemente como racismo disfarçado. (PERRONE-MOISÉS: 2007, p. 44)

Não sendo negro, portanto, rejeitado pela “comunidade negra” africana – mesmo que, impositivamente tenha se aproximado mais desta comunidade; e não sendo branco, não cabendo no nicho europeu, o mulato é o marginal que sempre esteve “condenado” a ser brasileiro, como pontuou Darcy Ribeiro, em seu elogio à mestiçagem. O mulato singulariza o Brasil e torna este distinto de Portugal.

Encontramos, assim, o resultado de uma complicada equação imbricada nos fios significantes que tecem a letra de “O herói”, a saber: ser marginal é sobreviver no inferno; é ser herói, o que nos remete irredutivelmente à emblemática bandeira de Hélio Oiticica, que retratou a morte do marginal conhecido como Cara de Cavalo.



A idéia de marginalidade inerente ao mulato e ao herói marca as letras que estamos analisando. O marginal, por não ter se deixado corromper pelo “centro” das coisas, é o herói que pode salva aqueles que já estão automatizados pela centralidade. Certamente, já vai longe o contexto e a situação apresentados na bandeira de Oiticica. As fronteiras entre o centro e a

margem parecem estar cada vez mais fluidas. No entanto, o mulato é tomado por Caetano como exemplo significativo daquele que “vaga à margem”, mas é o centro de tudo. Assim, Caetano pontua a hipocrisia das (pseudo) conquistas no campo da aceitação das diversas cores do Brasil. Que não é só “verde anil e amarelo, o Brasil também é cor de rosa e carvão”<sup>98</sup>. Sendo politicamente incorretos, podemos pensar que ser “mulato nato” é ser “um vira-lata de raça”:

No fundo, no fundo, no fundo sou um vagabundo  
Um vira-lata de raça (...)  
Minha dor não dói, sou marginal, sou herói

Como canta o sujeito da canção “Vira-lata de raça” (2000), da Rita Lee e do Beto Lee.

Temos ainda o traço neobarroco da obra de Caetano Veloso. Com esta busca, consciente ou não, da diferença ele cria uma fala excessiva, tentando ultrapassar os limites de um mundo opressor. Basta apontarmos os versos-frases longuíssimos de algumas canções, que parecem não caber na melodia e, por isso, é preciso cantá-las aceleradamente.

E o cano da pistola que as crianças mordem  
Reflete todas as cores da paisagem da cidade que é muito mais bonita e muito mais intensa do que no cartão postal

Estes versos de “Fora da ordem” (1991) exemplificam o que acabamos de afirmar. De tão grandes, o acompanhamento melódico acaba, mas as palavras continuam, elas não cabem no canto, pois querem estar presentes para além do ritmo.

Para Caetano (07/09/2006) que nunca deixou de enxergar a cegueira do Brasil em relação às cores do país, assim como para o sujeito lírico da letra, é importante “passar por esses estágios” – de rancoroso à democrata –, a fim de criar consciência social. Ainda para o cancionista, o movimento pela igualdade racial, quando chegar à sua plenitude, se não houver um desvio alienante, “vai reencontrar esses conteúdos brasileiros, por causa de nossa muito profunda miscigenação e da tradição de não manifestar o ódio racial” (idem). Para ele, que faz a releitura do mito de que o “homem cordial” é a contribuição brasileira para a civilização, “definir os cidadãos brasileiros pela raça em lei não é uma boa idéia” (ibidem). Ainda para ele:

O sonho brasileiro de “branqueamento” via miscigenação e imigração européia visava, pois, criar uma nação aceitável. A inversão de sinal no julgamento do mestiço, marcada pela publicação, nos anos 30, de *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre, representou a liberação de uma auto-imagem racialmente eufórica dos brasileiros, e a expressão “democracia racial” insinuou-se como um rótulo adequado a essa euforia. (VELOSO: 2005, p. 29).

<sup>98</sup> Verso da canção “Seu Zé”, de Carlinhos Brown.

Joaquim Nabuco (2004), de quem Caetano Veloso mais declaradamente se aproxima, atribuía à escravidão a estrutura passiva do pensamento do homem brasileiro como ser social. Isso é o que, segundo o compositor, impõe a sensação paralisadora que o brasileiro tem de tudo deixar às autoridades oficiais. O herói da letra emerge, subvertendo também esta idéia, ao tomar para si a responsabilidade algo ambígua do ódio e da democracia racial.

Sobre esta questão da escravidão, e suas conseqüências, vale atentar ainda para estas palavras do herói:

já fui mulato, eu sou uma legião de ex-mulatos  
quero ser negro 100%. Americano,  
sul-africano, tudo menos o santo  
que a brisa do Brasil beija e balança

A princípio destacamos a citação direta: “que a brisa do Brasil beija e balança”, extraída do poema “Navio negreiro” (1868), de Castro Alves<sup>99</sup>. As aliterações do verso são “aproximações sonoras que, bem-sucedidas no plano da expressão (significante), desimpedem o caminho para as associações no plano do conteúdo (significado)” (TATIT: 1996, p. 268). Lendo o trecho do poema de Castro Alves – poeta já visitado por Caetano, como vimos no capítulo anterior –, em que está este verso, entendemos melhor a intenção do sujeito em “O herói”:

Auriverde pendão de minha terra,  
Que a brisa do Brasil beija e balança,  
Estandarte que a luz do sol encerra,  
E as promessas divinas da esperança...

Ou seja, o herói mulato em Caetano, antes da revelação, não quer mais ser a bandeira<sup>100</sup> da esperança brasileira. Esta citação serve para intensificar o desejo do sujeito em ser negro. Ele rejeita a condição de “mulato democrático” e quer ser “negro 100%”, julgando-se igual aos “negros que sofrem horrores no Gueto do Harlem”<sup>101</sup>. Ele esquece, porém, a princípio, que os horrores daqui são outros e tenta, sem sucesso, copiar o modelo birracial americano.

Outro ponto é a demonstração de cansaço do sujeito de “O herói” em relação ao fato de ser mulato, pelas dificuldades que sua condição lhe impõe. Ressentido, ele vai “adotar para si a regra de descendência, a *one drop rule* norte-americana – e aparecer, diante de nós, como um “neonegro”” (RISÉRIO: 2007b, p. 39). Porém, ao final, ele percebe que não tem como

<sup>99</sup> Caetano Veloso musicou um trecho do poema “Navio negreiro”, no disco *Livro*, de 1997.

<sup>100</sup> Como sabemos, a bandeira e a língua são decisivos fatores de diferenciação entre as nações.

<sup>101</sup> Verso de “Língua” (1989).

mudar “o personagem pra quem eu (ele) cria que sempre olharia / com desdém total” e, “como em plena glória espiritual”, aceita seu destino e diz: “Eu sou o homem cordial / que vim para instaurar a democracia racial”. O mulato acede à felicidade digerindo as agruras que a vida lhe impõe. Ele descobre que ficar ruminando sobre a tristeza de sua “condição” não lhe dá acesso à alegria. Afinal, “salvo raríssimas exceções, nossos negros são todos mestiços” (RISÉRIO: 2007b, p.66). No entanto, brotam desse sentimento de ancestralidade sensações que levam a experiência da dor a afirmar o júbilo de viver, consciente de que a tristeza existe, ele sente felicidade, pois não há alegria sem pena. Como canta sujeito da canção “Milagres do povo” (1985):

E o coração que é soberano e que é senhor  
 Não cabe na escravidão  
 Não cabe no seu não  
 Não cabe em si de tanto sim  
 É pura dança e sexo e glória  
 E paira para além da história

O trágico não mutila a alegria de viver, ao contrário. O caminho para o racismo almejado pelos movimentos negros no Brasil, copiando uma visão unilateral da América do Norte, em detrimento dos diversos matizes raciais existentes aqui, não resolverá o problema da desigualdade social. É fato conhecido que com a abolição da escravidão os problemas dos escravos – “quase todos pretos, ou quase pretos” – não terminaram. Para Joaquim Nabuco, faltou ao Brasil criar um “trabalhador brasileiro”. A “liberdade” fez este contingente da população deixar as fazendas e os engenhos para incharem as periferias. Como Caetano canta em “Perdeu” (2009), o herói:

Cresceu, vingou, permaneceu, aprendeu nas bordas da favela  
 Mandou julgou, condenou, salvou, executou, soltou, prendeu  
 Colheu, esticou, encolheu, matou, furou, fodeu até ficar sem gosto  
 (...)

A favelização, com sua predominância de negros e mulatos, é uma evidência vergonhosa da situação do miserável que “quase brancos quase pretos de tão pobres são tratados”. E isso interessa muito à leitura do Brasil que Caetano realiza, como tentamos mostrar nas letras analisadas, em especial “Haiti” e “O herói”.

### 3.2.2.1 How beautiful could a being be

Este verso de Moreno Veloso, repetido por Caetano Veloso (disco *Livro*, 1997), acompanhado de guitarras, baixos, pandeiros, timbaus, pratos, berimbaus e palmas, dá o tom exato de como a alegria pode ser verdadeiramente “a prova dos nove”<sup>102</sup> do povo brasileiro. Além de nos ajudar a pensar sobre outros aspectos da cultura presentes na poesia de Caetano.

Na letra de “Two Naira fifty Kobo”, do disco *Bicho* (1977), por exemplo, identificamos um sujeito exaltando não apenas as contribuições da cultura dos negros, bem como as dos indígenas para a formação do Brasil.

Two naira fifty kobo (Caetano Veloso)

No meu coração da mata gritou Pelé, Pelé  
Faz força com o pé na África

O certo é ser gente linda e dançar, dançar, dançar  
O certo é fazendo música

A força vem dessa pedra que canta Itapuã  
Fala tupi, fala iorubá

É lindo vê-lo bailando ele é tão pierrô, pierrô,  
Ali no meio da rua lá

A letra é dividida em quatro estrofes formadas por dísticos. A primeira estrofe, “no meu coração da mata gritou Pelé, Pelé / faz força com o pé na África”, remete-nos ao Brasil na época da chegada dos portugueses, com os negros trazidos da África. Ao evocar Pelé, o rei do futebol brasileiro, o sujeito da canção nos leva a refletir sobre a força da cultura negra na formação brasileira, pela importância representativa do futebol no Brasil. O futebol é tão importante no imaginário brasileiro, que o herói tende a rejeitá-lo, no desejo de substituir o futebol pelo basquete, como sugerem as festas de *hip hop*:

não quero jogar bola pra esses ratos

O futebol é ainda – apesar de alguns terem trocado a bola pela bala, como, a princípio, fez o herói da canção acima – uma oportunidade de futuro melhor para os favelados: “quase todos pretos”. Os meninos da favela vêem na bola a promessa de felicidade. Pelé, sem dúvida, é uma figura importante para entender a complexidade da cultura brasileira. Ele é mais do que um “afrodescendente”.

<sup>102</sup> Expressão usada por Oswald de Andrade no “Manifesto antropófago”.

A espádua, a bunda e as coxas de Pelé: elegância, leveza, precisão e erotismo. Foi a partir do momento em que corpos assim resolveram lidar com a bola, trazendo-a para o seu tato e contato íntimos, que teve início a recriação brasileira do futebol. Esses corpos moldaram a bola ao seu desenho. Adaptaram o jogo às suas virtudes. E deles brotou o estilo brasileiro de jogar. (RISÉRIO: 2007b, p. 309)

O futebol abranda as feridas do Brasil e a perversidade de nossa formação, ou seja, o futebol condensa tanto a escravidão quanto a desocupação dos negros após a abolição, por ter entre os praticantes, majoritariamente, gente da periferia, sujeitos resultantes da favelização. Samba, carnaval e futebol são a tríade da ambigüidade do Brasil, para o bem – “gente é pra brilhar” e para o mal – “esgoto exposto”.

O mulato vem a ser, justamente, no futebol e na literatura, o melhor intérprete dessa configuração cultural. A rigor, ele é uma figura social, cultural e metarracial que pode recobrir às vezes, pela sua natureza híbrida e complexa, brancos e negros que não são literalmente mulatos, mas que são mediadores do hibridismo. (WISNIK: 2008, p. 199)

Ainda para Wisnik (2008): “O futebol é o ‘fármacon’ prodigioso, o veneno remédio que converte a violência, a desagregação social, o primarismo, o oportunismo viscoso e estéril, em arte e em perspectiva de afirmação do país” (p. 243).

E há ainda a “bunda da mulata” – já cantada em “Eu sou neguinha?”, como vimos. A bunda é barroca: curva sinuosa dos morros (favelas) do Rio de Janeiro, inspiração do arquiteto Oscar Niemeyer e inspiração também para “A cor amarela” (2009), de Caetano:

Uma menina preta de biquíni amarelo  
Na frente da onda  
Que onda, que onda, que onda que dá  
Que bunda, que bunda!

É o melhor que podia acontecer  
À cor amarela  
Destacar-se entre o mar e o marrom  
Da pele tesa dela

Como deixar de ver estilhaçadas as cores “matrizes” do Brasil, através do olhar, algo cinematográfico, do sujeito da canção: o verde novinho em folha, inaugurado infinitamente pelo mar; o amarelo do biquíni; e o marrom da pele da moça. A bunda é apresentada por Caetano de maneira cubista e espontânea – captando a malfadada predileção brasileira por esta parte do corpo – que arrebatava e ouvinte-leitor, a fim de querer também admirar a menina preta. O jogo semântico é pontual: nosso calor tropical e nosso gosto – Que bunda! – são unidos à tribo Quibunda, de onde vieram inúmeros africanos escravizados.

Não sem sentido cunhou-se o termo “desbunde” que significa, para Caetano, ao contrário dos que ligavam o desbundado ao alienado: “deixar-se levar pela bunda, tomando-se

aqui como sinédoque para ‘corpo’ a palavra afro-brasileira que designa essa parte avizinhada das funções excrementícias e do sexo, sendo uma porção exuberante de carne que, não obstante, guarda apolínea limpeza formal” (VELOSO: 1997, p. 469). Ou seja, o “des” significa antes soltura do que ausência.

Por ser comum aos gêneros (nem masculina, nem feminina), a bunda como paixão nacional brasileira pode ser admirada desde a apresentada por Pelé, pela menina preta e pela indefinida neguinha. Estas possibilidades do desejo, proliferadas pela obra de Caetano, intensificam o olhar agudo do cancionista.

Saindo desta pertinente digressão e voltando à letra de “Two Naira fifty combo”, na segunda estrofe, “o certo é ser gente linda e dançar, dançar, dançar / o certo é fazendo música”, identificamos uma sutil, e importante, intertextualidade com a canção “Gente”, também do disco *Bicho*, pois nesta canção temos o verso “gente é pra brilhar, não pra morrer de fome”. Muito se fala, através do imaginário coletivo, que o Brasil tem um povo lindo e rico culturalmente, certamente por causa das miscigenações, mas falta, ao olhar do sujeito da canção, o sustento material necessário para a sobrevivência do indivíduo.

A terceira estrofe, “A força vem dessa pedra que canta Itapuã / Fala tupi, fala iorubá”, funde as culturas indígena e africana. Itapuã, que significa literalmente “pedra que canta”, é também uma praia de Salvador que serviria mais tarde de tema para a canção homônima – “Itapuã” – de Caetano, registrada no disco “*Circuladô*” (1991). Nesta letra o compositor cria uma cadeia de significações subjetivas para a paisagem do lugar.

Itapuã (Caetano Veloso)

(...)

Nosso ritmo, nosso brilho, nosso fruto do futuro  
Tudo estava de manhã

Nosso sexo, nosso estilo, nosso reflexo do mundo  
Tudo esteve Itapuã

(...)

Assim, Itapuã em “Two Naira fifty Kobo” substitui e metaforiza a cultura indígena, base e princípio da cultura brasileira. Sobre as marcas da influência indígena no Brasil, Gilberto Freyre – que pensava o país através do “equilíbrio de antagonismos”, no sentido de complementaridade –, em *Casa-grande & senzala*, aponta:

Da cunhã é que nos veio o melhor da cultura indígena. O asseio pessoal. A higiene do corpo. O milho. O caju. O mingau. O brasileiro de hoje, amante do banho e sempre de pente no bolso, o cabelo brilhante de loção ou de óleo de coco, reflete a influência de tão remotas avós. Ela nos deu, ainda, a rede em que se embalaria o sono ou a volúpia do brasileiro. (p. 225)

E na quarta estrofe – “é lindo vê-lo bailando ele é tão pierrô, pierrô, / Ali no meio da rua lá” – temos o sujeito apontando a melancolia na sua “revisão panorâmica da cultura brasileira”. Isso acontece através da imagem do Pierrô, personagem da Comédia Dell’Arte, incorporada ao carnaval, que sofre de amor pela Colombina.

Importante atentarmos para a prosódia de Caetano Veloso, principalmente ao dizer “vê-lo bailando”, pois podemos tomar dois sentidos para a expressão: vê-lo, do verbo “ver”, isto é, o sujeito chamando atenção para a beleza do bailar do pierrô no carnaval e mesmo a beleza do “bailar” de Pelé no campo de futebol; mas também podemos ter “vê-lo”, como “velo”, redução de Veloso, com o compositor inserindo-se na cultura, e velo, redução de velocidade.

Caetano Veloso (2003) nos informa que “Naira” é o nome da moeda nigeriana e “Kobo” é a fração da moeda. Depreendemos que a mistura de nigeriano e inglês do título “Two Naira fifty Kobo”, tematiza a miscigenação de um povo, mas também, mais uma vez, a antropofagia, por “deglutir” na sua cultura a do outro. A tradução cultural empregada pelo colonizado (Nigéria) em relação ao colonizador (Inglaterra). Esta tradução, algo lúdica, é utilizada na própria estrutura da composição, em especial no título, que tem quatro palavras, e na letra, formada por quatro estrofes. Também porque em cada estrofe temos verbos que exprimem uma ação que, por sua vez, sugere uma reação: na primeira há o “grito” e na segunda a “dança”, na terceira o “canto” e na quarta o “bailar”. Os elementos indígenas e negros proliferados ao longo da letra dão significado ao título, por se referirem à hibridação cultural da origem do Brasil, ou seja, África, índios e colonizadores, neste caso, a língua inglesa.

Retomando à expressão “gente linda”, do primeiro verso, podemos fazer a ligação semântica com a canção “13 de maio”, do disco *Noites do norte*. Aqui temos a celebração da abolição e saudação à princesa Isabel.

#### 13 de Maio (Caetano Veloso)

Dia 13 de maio em Santo Amaro  
 Na Praça do Mercado  
 Os pretos celebravam  
 (Talvez hoje inda o façam)  
 O fim da escravidão  
 Da escravidão  
 O fim da escravidão

Tanta pindoba!  
 Lembro do aluá  
 Lembro da maniçoba

Foguetes no ar

Pra saudar Isabel

Ô Isabé

Pra saudar Isabé

Esta canção é um instantâneo da alegria promovida pela abolição em Santo Amaro da Purificação, cidade natal de Caetano. O samba-de-roda do recôncavo recebe um tratamento de *juju music* nigeriana, com Moreno Veloso esmerando-se nos arranjos de percussão e base. Há ainda os instrumentos primitivos – congas, pratos, pandeiros, bumbos, surdos, palmas – utilizados pelos “filhos da Tropicália” encarregando-se também dos vocais de apoio: Davi Moraes, Belô Veloso e Nara Gil.

O sujeito da canção relembra as celebrações que acontecem, ou aconteciam, ele não tem certeza – talvez porque esteja se afastando destas celebrações, devido ao “apagamento”, do passado ancestral do negro e mulato brasileiros, promovido pelo discurso da segregação racial. Pode e não pode ser: apontando para certo desprendimento do sujeito em relação a este tipo de festividade. Comportamento que engrossa a carapaça, por assim dizer, do herói do *rap* acima analisado. Em entrevista, Caetano (jan/2001) diz que o assunto da escravidão lhe interessa “desde menino”. O que parece ter sido despertado pela vivência de comemorações como as do dia 13 de maio.

O nome “Isabel” tem o “l” suprimido, na letra, adaptando-se ao “modo de falar” dos “pretos” da época da meninice do compositor, além de apontar para o afeto. Aliás, como já vimos no primeiro capítulo, a princesa Isabel tem seu nome modificado em outra canção de Caetano Veloso: “Feitiço”

As comemorações do dia 13 de maio nos fazem lembrar que a música, o canto e a dança dos escravos tornavam a casa-grande mais alegre. A austeridade era quebrada, entre outras coisas, pelo emprego “carinhoso” dos pronomes: “me diga, me espere”, gerando uma aproximação entre a casa grande e a senzala. As mães negras e as mucamas, aliadas aos meninos, às moças das casas-grandes e aos moleques, burlavam o português arcaico ensinado pelos jesuítas aos filhos do senhor. Era “Zabé devorando Zumbi”, reciprocamente.

Assim, retomando o que foi apresentado no capítulo “Pura dança e sexo e glória”, a antropofagia cultural, de um lado, e a presença do mulato de outro, este último capítulo buscou adensar a importância do mulato enquanto elemento intrínseco à constituição do Brasil e como isso aparece na forma com que Caetano constrói suas canções. Desde as complexas relações de subalternidade – “Branquinha”, mesmo que no forjamento do jogo

amoroso; passando pelas questões de não cidadania – “Haiti”; e o ódio e rendição do mulato diante do seu “destino” – “O herói”.

O mulato desliza pelos vários cenários criados por Caetano. Não se fixa em nenhum deles. Justamente pelo caráter híbrido, mutável e adaptável o mulato é a metáfora correta para o Brasil e para o “canto mestiçoso” de Caetano Veloso – compositor que sem cristalizar-se em estereótipos reducionistas agrega, devora e traduz dicções das mais variadas para compor sua própria e singular dicção.

## 4 CONCLUSÃO

A travessia não foi fácil. “Ver com olhos livres”, como propôs Oswald de Andrade, requer esforços para além do previsível. Ainda mais quando se tem como objeto a obra de um artista complexo como Caetano Veloso (difícilimo de ser “classificado” em uma única vertente teórica). Muitas questões e canções, que mereciam aprofundamento analítico, foram apenas “levemente tocadas”, detonando elucubrações de momentos futuros. No entanto, como nosso objetivo nunca foi o de fechar os assuntos, pelo contrário, sempre procuramos o mapeamento e as aberturas de possibilidades interpretativas, creio que conseguimos mostrar a hibridação (a mestiçagem, a antropofagia e a tradução cultural) como núcleo poético irreduzível da obra de Caetano, na sua tentativa de pensar (e apresentar e representar) o Brasil.

Percebemos como não há síntese de opostos, mas dissonâncias, para a melhor apresentação do objeto estético. Seja na malícia sensual do mulato passista, seja na mágoa da não cidadania, a alegria aparece como a “prova dos nove”, no caso brasileiro. A alegria é a pletora de alegria.

A singularidade das canções de Caetano reside no fato de ele, o cancionista, sempre querer polemizar, ousar, quebrar expectativas, em cada gesto. Ou seja, há uma “busca do novo” orientando as composições: tanto na indefinição da neguinha (que aponta para a indefinição da gênese e da identidade do desejo), quanto na aceitação do herói (mulato) em relação à sua “democracia nata”. Assim, Caetano dialoga, trabalha e devolve ao ouvinte-leitor com canções e/ou textos do “passado”, a fim de significar sua produção e seu pensamento. Mais do que novidade, portanto, Caetano oferece um olhar único e especial dos temas.

A devoração de Caetano aponta ainda que ele “não come gente ruim”, pois age semelhante aos índios canibais e antropófagos que inspiraram o pensamento oswaldiano. As escolhas denunciam a consciência crítica e a habilidade no movimento de “comer” os mitos nacionais, os cânones literários e da canção, além da cultura pop.

Há sempre, talvez pela exata “ausência da verdade única” que caracteriza o mulato, a neguinha e o herói, algo de “obra em progresso” (algo de provisório no que se diz), uma circularidade de idéias e conceitos, ou seja, uma repetição em diferença, dando complexidade permanente às questões. É grande a quantidade de retomadas de versos, movimentos melódicos e temas, sempre “acrescentando” algo “novo”. Caetano, assim, (re)contextualiza os motes para desenvolvê-los por outra perspectiva. Produzir, para ele, é reescrever, mastigar de novo e tornar a repetir (diferentemente). Cada canção contém outras e as comenta. É assim

que, se o sujeito e objeto híbridos trabalham com a artificialização da verdade, a mentira (a torção e o desvio) aponta algo de invenção diante da incerteza, ampliando a força da arte e da personalidade dos objetos e sujeitos, pois quem mente se rebela contra as normas que teimam em simplificar a vida e a alegria de viver.

Caetano orienta nossa cultura solar, tropical em direção à liberdade “de ir” (ir indo), distante da repressão e da culpabilidade. Afinal, “gente é pra brilhar”. Aqui aparece a face Dioniso, na materialidade da linguagem e na tentativa de capturar o instante, como quando vê “uma menina preta de biquíni amarelo na frente da onda”. Porém, forma já é conteúdo e Apolo se mostra no rigor formal (muitas vezes “disfarçado” por certo impulso improvisador) trabalhado nas canções. Não é apenas no nível do conteúdo que a hibridação aparece. O processo de desautomatização está sofisticadamente trabalhado na forma das canções: nas misturas de ritmos, instrumentos, elementos melódicos e nos procedimentos poéticos utilizados nas letras.

O Brasil (e a “pletora de alegria” mulata) é sempre “o duplo, a sombra, o negativo da grande aventura do Novo Mundo” (VELOSO: 1997, p. 14). A mistura é sinônima e motivo de dor e alegria. “Tímido e espalhafatoso”<sup>103</sup>, Caetano articula e joga com vários ícones visuais (“Haiti”), táteis (“Feitiço”), auditivos (“Sou seu sabiá”), até a simultaneidade sensitiva (“A tua presença morena”). Vale-se de tais recursos para traduzir e criar sua perspectiva (mulata) própria de Brasil.

O mulato (híbrido) herói se insinua na obra de Caetano como a “recolha” dos estilhaços do sujeito nascido no Brasil tropical (“país encardido” cuja musa é híbrida). O mulato é trabalhado em sua singularidade de gênese e estética, por reunir elementos de (no mínimo) duas culturas diversas. Buscando tencionar tal estilhaçamento, Caetano, por vezes faz uso da técnica do fragmento, como em “Tropicália”.

A confiança no Brasil, algo aprendida com Darcy Ribeiro, filtrada pelas perceptíveis leituras de Joaquim Nabuco, Gilberto Freyre, Sergio Buarque, Claude Lévi-Strauss (antropólogo citado nominalmente por Caetano no início da canção “Estrangeiro”), entre outros do campo da antropologia, enriquecem a complexidade (“a íris do olho de Deus tem muitos arcos”) da obra de Caetano, na medida em que nela, aliada aos procedimentos poéticos e elucubrações filosóficas, percebe-se a capacidade única da promoção do Brasil à condição do objeto estético. Neste movimento, vida e obra de misturam. Há uma intencionalidade quando ele se “apropria” dos estratos (biográficos e artísticos), a saber: a ética da liberdade e

---

<sup>103</sup> VELOSO: 1997, p. 28.

da transformação subjetiva. Ele lida com a porosidade (pós-1968) entre ser (afirmação narcisista) e a invenção de ser, joga com os estabilizadores sociais e com as certezas cristalizadas para atuar com maior desenvoltura e independência, para poder entrar e sair de todas as estruturas. Tudo para oferecer mais realce a um trabalho que reflete e refrata o pulsar da vida: “Vida que não é menos minha que da canção”, como ele canta em “Minha voz, minha vida”.

Criador conceitual, Caetano se auto-ironiza (“apenas um velho baiano”) apontando para a ausência de fronteiras entre a superfície e a profundidade. Pesquisar sua obra equivale aos deslizamentos e aos desvios de rota. É preciso estar atento e forte, pois ele – fino menino e “homem nobre” nietzschiano – está sempre do lado do “sim”, em que a verdade é “o que está ao lado”, como Roland Barthes (1984, p. 158) sugere em *Fragmentos do discurso amoroso*.

Caetano Veloso interpreta a sensibilidade de um país capaz de uma ditadura (que o obrigou ao exílio), mas também da alegria de viver expressa na simplicidade sofisticada da Banda de Pífanos de Pernambuco, por exemplo. Ao selecionar e combinar tais elementos, ele não apenas amalgama o gesto revelador do país, mas inspira pensamentos corajosos e de revolução. Isto porque sua atitude não é a de sintetizar, mas a de “lançar mundos no mundo”, ele faz mais perguntas do que encontra, ou sugere, respostas.

A ambigüidade dos afetos, a competência com que escapa das vias normatizadas e o desejo de viver à deriva (“ir, ir indo”) são detonadores estéticos e existenciais indispensáveis, para Caetano. A escrita algo aforismática (versos e estrofes capsulares) confere e imprime a consciência de sua capacidade em transitar entre o *cool* e o popular, sem fixidez, e apresentá-los de modo que o ouvinte-leitor nem sequer perceba o trabalho e do rigor cancional ali empregados. Trabalhar com objetos híbridos não é tarefa das mais simples. Caetano realiza tal empreitada com entusiasmo e resultados impensáveis, fazendo uso do samba, gênero de consumo popular, para transmitir sua mensagem. O prazer imediato da fruição guarda o jogo poético. Como o uso do termo “Coca-cola”, algo comum, de fácil entendimento (aproxima o ouvinte-leitor) e que esconde as implicações do conteúdo político, filosófico e estético.

A busca pela liberdade de manifestações do sujeito e das identidades culturais é fator importante na obra. Ele destrói o país dos nacionalistas estreitos e oferece o país em que “Zabé come Zumbi e Zumbi come Zabé”, numa devoração perpétua (de alegria e sofrimento) que define o gesto brasileiro. Caetano Veloso, para encerrar (sem, contudo, chegar ao fim) radicaliza a exigência de identidade do Brasil.

## REFERÊNCIAS:

- ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALBIN, Ricardo Cravo. Sob o signo da tropicália. In: ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ALENCAR, José. Iracema. In: ALENCAR, José. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, p. 253-309.
- ALVES, Castro. *Castro Alves: Obra completa*. Organização e notas de Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1960.
- ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995. (Obras completas de Oswald de Andrade).
- ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- ANTUNES, Arnaldo. *Psia*. São Paulo: Iluminuras, 1986.
- \_\_\_\_\_. *40 escritos*. Org. João Bandeira. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. São Paulo: Record, 2005.
- ASSIS, Machado. Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade. In: COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis: Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. Vol. III.
- \_\_\_\_\_. Dom Casmurro. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Machado de Assis: Obra completa*: Nova Aguilar, 1979. Vol. I.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- \_\_\_\_\_. (org. e introd.). *Barroco, teoria e análise*. Trad. Sérgio Coelho, Pérola de Carvalho, Elza Cunha de Vincenzo, Eldécio Mostaço, Marise Levy. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997. (Col. Stylus, v. 10).
- \_\_\_\_\_. *Circularidade da ilusão e outros textos*. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Col. Elos, v.54).
- \_\_\_\_\_. *O poeta e a consciência crítica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Problemas da estética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2002.

BARROS, André Luiz. Apto camaleão. *Bravo!* São Paulo, ano 1, v. 2, nov. 1997.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

\_\_\_\_\_. *Fragments de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. São Paulo: Relógio D'água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. São Paulo: Jorge Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. São Paulo: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica e O narrador. In: BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas* Magia e técnica; Arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eiliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BORGES, Jorge Luis. Abenjacan El bojarí, muerto en su laberinto. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I. El Aleph*. Barcelona: Enecé, 1996.

BOSCO, Francisco. Um disco hétero. In: *Graphos*, João Pessoa, v. 11, n. 1, p. 37-45, 2009.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Trad. Carmen de Carvalho e Artur Morao. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

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

CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ática, 1985.

- CALDERONI, David. Culpa e liberdade: O silêncio à luz de Caetano. In: BARTUCCI, Giovanna. *Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- CALVANI, Carlos Eduardo Brandão. *Teologia e MPB*. São Paulo: Edições Loyola, 1998.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978a.
- \_\_\_\_\_. *Poesia, Antipoesia e Antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978b.
- \_\_\_\_\_. *Verso reverso controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978c.
- \_\_\_\_\_. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Invenção*. São Paulo: Arx, 2003.
- CAMPOS, Augusto de e Haroldo de, PIGNTARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: Textos críticos e manifestos: 1950-1960*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Oswald de Andrade – obras completas*. Rio de Janeiro: MEC/Civilização Brasileira, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Oswald de Andrade: trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1967.
- \_\_\_\_\_. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- \_\_\_\_\_. Ruptura dos gêneros na Literatura Latino-americana. In: MORENO, C. F. (org.). *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 281-305.
- \_\_\_\_\_. *O seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 2008.
- CANDIDO, Antonio. A interpretação de Raízes do Brasil. In: HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.
- CARVALHO, Gilmar de *et alii*. Dossiê Cult: Literatura Gay: bandeira política ou gênero literário? *Cult*, São Paulo, n. 66, p. 31-65, Ago.2003.
- CESNIK, Fábio de Sá, BELTRAME, Priscila Akemi. *Globalização da cultura*. Prefácio de Caetano Veloso. Barueri/SP: Manole, 2004.
- CHEDIAC, Almir. *Songbook Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1989.

CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1998. (Col. Estudos, v. 158).

CÍCERO, Antonio. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. Sou neguinha?. In: CHIARA, Ana Cristina de Rezende. *Ensaio de possessão (irrespiráveis)*. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

CLIFFORD, James. *Itinerários transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1999.

CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (org.). *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: O Gênero canção na mídia literária. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (orgs.). *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

COSTA FREIRE, Jurandir. *A inocência e o vício: Estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

COSTA PINTO, Manuel da. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha Explica 60).

CUNHA, Eneida Leal. *Literatura, história e identidade cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões: Campanha de Canudos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.  
CYNTRÃO, Sylvia Helena, CHAVES, Xico. *Da paulicéia à centopéia desvairada: as vanguardas e a MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *A forma da festa – tropicalismo: A explosão e seus estilhaços*. Brasília: Editora UNB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.

\_\_\_\_\_. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DENIZART, Hugo (org.). *Engenharia erótica. Travestis no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

DIEGUEZ, Gilda K e LUCCHESI, Ivo. *Caetano. Por que não? Uma viagem entre a aurora e a sombra*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1993.

DINIZ, Júlio César Valladão. *Uns Caetanos: Estudo de composições*. Rio de Janeiro: PUC/RJ, 1987. (Dissertação de Mestrado).

\_\_\_\_\_. *Modulando a dissonância*. Música e letra. Rio de Janeiro: PUC/RJ, 1995. (Tese de Doutorado).

\_\_\_\_\_. Na clave do moderno (Algumas considerações sobre música e cultura). In: BERARDINELLI, Cleonice, MARGATO, IZABEL e GOMES, Renato Cordeiro (org.). *Semear*, Rio de Janeiro: NAU: PUC/RJ, 2000.

\_\_\_\_\_. Sentimental demais: a voz como rasura. In: DUARTE, Paulo Sergio e NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Do Samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003a.

\_\_\_\_\_. O recado do morro – Criação e recepção da música popular brasileira. In: OLINTO, Heidrun Krieger e SCHOLLHAMMER, Karl Erik (orgs.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC/RJ; São Paulo: Loyola, 2003b.

DRUMOND, Josina Nunes. *As dobras do sertão: palavra e imagem: O neobarroco em Grande Sertão-Veredas, de Guimarães Rosa, e em Imagens do Sertão, de Arlindo Daibert*. São Paulo: Annablume, 2008.

DUARTE, Paulo Sergio. e NAVES, Santuza Cambraia. (orgs.). *Do Samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. Rio de Janeiro: Azougue, 2003.

DUFLO, Colas. *O jogo: de Pascal a Schiller*. Trad. Francisco Settineri e Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1999.

EISENSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Haroldo (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/ EdUSP, 2000, pp 163-185.

FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.  
FARES, Cláudia. *O arco da conversa: Um ensaio sobre a solidão*. Niterói: Casa Jorge Editorial, 1996.

FERRAZ, Eucanaã. Cinema falado, poema cantado. In. VELOSO, Caetano. *Letra só. Sobre as letras*. Org. FERRAZ, Eucanaã. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

\_\_\_\_\_. Objeto sim In: VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

\_\_\_\_\_. (org.). *Veneno antimonotonia: Os melhores poemas e canções contra o tédio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005b.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FISH, Stanley. Como reconhecer um poema ao vê-lo? In: *Palavra*, Rio de Janeiro, n.º 1, p. 156-165. 1993.

FONSECA, Herbert (org.). *Caetano, esse cara*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. *Um diálogo sobre os prazeres do sexo*. Trad. Jorge Lima Barreto e Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo: Landy, 2005.

FRANCHETTI, Elias Allane e PECORA, Antonio Alcyr Bernardez. *Caetano Veloso*. São Paulo: Abril, 1981. (Col. Literatura Comentada).

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala*. São Paulo: José Olympio Editora, 1933.

\_\_\_\_\_. *Sobrados e mucambos*. São Paulo: Global, 2003.

FRY, Peter e MACRAE, Edward. *O que é homossexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GÓES, Fred. *O país do carnaval elétrico*. Salvador: Currupio, 1982. (Col. Baianada, v. 4).

GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos: o boca de brasa: Um estudo de plágio e criação intertextual*. Petrópolis: Vozes, 1985.

GONZAGA, Tomaz Antonio. *Marília de Dirceu*. São Paulo: Germape, 2004.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia no século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

\_\_\_\_\_. *Poética do Pós-Modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

JAGUAR e AUGUSTO, Sérgio (orgs.). *Antologia do Pasquim*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006, Vol. I.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

JAMENSON, Frederic. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

JOHAN, Huizinga. *Homo ludens: O Jogo Como Elemento da Cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1979.

KAMEL, Ali. Caetano e Obama. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 12, 10 jun. 2008.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valeria Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1996.

KEHL, Maria Rita. Masculino/feminino: o olhar da sedução. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LERNER, Alex. *Por trás da fama: O que eles pensam*. Rio de Janeiro: Globo, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Marisa Alvarez. *Marginalia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOBO, Luíza (org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987.

LOPES, Denilson. *Nós os mortos: Melancolia e Neo-Barroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: E ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MACHADO, Roberto. *O Nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: Memória do tempo do Tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MARQUES, Carlos Vaz. Caetano Veloso. In: MARQUES, Carlos Vaz. *MPB.pt*. Lisboa: Edições Tinta da China, 2006.

MARQUES, Reinaldo. Barroco e poesia experimental: um diálogo de dois gumes. In: BITTENCOURT, Gilda Neves, MARQUES, Reinaldo (orgs.). *Limiares poéticos: Estudos de literatura comparada*. Rio de Janeiro: Autêntica, 1998.

- MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: Poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Palavra cantada: Ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- MATOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. Sel. José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 2002.
- MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- MAUTNER, Jorge. *Mitologias do Kaos*. Rio de Janeiro: Azougue, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O filho do holocausto: memórias (1941-1958)*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- \_\_\_\_\_. Manifesto Amalgamista. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 16, 26 maio 2009.
- MONEGAL, Emir Rodriguez. Carnaval/antropofagia/paródia. In: RODRIGUES, Selma Calasans. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 62, p. 6-17. 1980.
- MORAIS JUNIOR, Luís Carlos de. *Crisólogo: O estudante de poesia Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: H.P. Comunicação, 2004.
- MORAIS NETO, João Batista. *Caetano Veloso e o lugar mestiço da canção*. Natal: UFRN, 2008. (Tese de doutorado).
- MORICONI, Ítalo. *Como e porque ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.
- \_\_\_\_\_. Tropicalismo, música popular e poesia. In: DUARTE, Paulo Sergio e NAVES, Santuza Cambraia. *Do Samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.
- MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- MUGNAINI Jr, Ayrton. Caetano Veloso: Cantando eu mando a tristeza embora. *Biblioteca Musical*, São Paulo, 1994. (Número especial dedicado a Caetano Veloso).
- NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Publifolha, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Minha formação*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

\_\_\_\_\_. A canção popular entre a biblioteca e a rua. In: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloisa M. M., EISENBERG, José. (org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

NAVES, Santuza Cambraia, COELHO, Frederico Oliveira, BACAL, Tatiana (org.). *A MPB em discussão: Entrevistas*. Belo horizonte: Editora da UFMG, 2006.

NAVES, Santuza Cambraia, GIUMBELLI, Emerson, DINIZ, Júlio César Valadão (org.). *Leituras sobre música popular: Reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

NESTROVSKI, Arthur (org.) *Música popular brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia no espírito da música. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Obras completas*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Col. Os pensadores).

\_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azucar*. Madrid: Biblioteca Ayacucho, 1987.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. *Os filhos do barro: Do Romantismo às vanguardas*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da MPB*. Trad. José Luiz P. Machado. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1988.

\_\_\_\_\_. De Gregório de Matos a Caetano Veloso e ‘outras palavras’: barroquismo na música popular brasileira contemporânea. In: ÁVILA, Affonso (org. e introd.) *Barroco, teoria e análise*. Trad. Sérgio Coelho, Pérola de Carvalho, Elza Cunha de Vincenzo, Eldécio Mostaço, Marise Levy. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997. (Col. Stylus, v. 10), p. 333-347.

PERRONE-MOISÉS, Leila. Crítica e intertextualidade. In: PERRONE-MOISÉS, Leila. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

\_\_\_\_\_. *Vira e mexe, nacionalismo: Paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PINTO, Manuel da Costa. A Letra e as letras. *Cult*, São Paulo, n. 105, p. 20-21, ago. 2006.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: Relatos de viagem e transculturação*. Trad. Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

PRETO, Marcus. Um homem chamado Caetano. *Rolling Stone Brasil*, São Paulo, n. 11, Ago. 2007.

QUEIRÓZ JÚNIOR, Teófilo de. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1982.

RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en America Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2007.

RENNÓ, Carlos. Poesia literária e poesia de música: convergências. In: OLIVEIRA, Solange, Ribeiro de (et all) (org.). *Literatura e música*. São Paulo: SENAC/Instituto Itaú Cultural, 2003.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Mestiço que é bom*. Entrevista. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

\_\_\_\_\_. *As Américas e a civilização: Processo e formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RIBEIRO NETO, Amador. *Errante folião viajante: uma abordagem das canções de carnaval de Caetano Veloso*. São Paulo: USP/SP, 1993. (Dissertação de Mestrado).

\_\_\_\_\_. *Caetano Veloso, compositor neobarroco*. São Paulo: PUC/SP, 1999. (Tese de Doutorado).

\_\_\_\_\_. Caetano Veloso: Negações e dissipações de um compôitor. In: RIBEIRO NETO, Amador (org). *Literatura na universidade; ensaios*. João Pessoa: Idéia/Editora Universitária UFPB, p. 97-120, 2001a.

\_\_\_\_\_. Bom dia melancolia. In: BARBOSA, Frederico. *Louco no oco sem beiras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001b.

RISÉRIO, Antonio. Guá: Um ideograma para Ibualama. In: NESTROVSKI, Arthur. (org.). *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007a.

\_\_\_\_\_. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Ed. 34, 2007b.

RODRIGUES, Nelson Antonio Dutra. *Os Estilos Literários e Letras de Música Popular Brasileira*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

ROSSET, Clément. *Alegria: a força maior*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

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

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-33*. Rio de Janeiro: UFRJ/Jorge Zahar, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. *Produção de linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez, 1980.

\_\_\_\_\_. *Convergências: Poesia Concreta e Tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.

\_\_\_\_\_. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.

\_\_\_\_\_. O hibridismo semiótico da tropicália. In: DE CARLI, Ana Mery Sehbe e RAMOS, Flávia Brocchetto (org.). *Tropicália*. Gêneros, identidades, repertórios e linguagens. Caxias do Sul: EDUCS, 2008, p. 22-33.

SANTANA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1980.

SANT'ANNA, Romildo. Caetano: viagens e trilhos urbanos. In. DAGHLIAN, Carlos (org.) *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985a.

\_\_\_\_\_. Sampa, uma parada. In. DAGHLIAN, Carlos (org.) *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985b.

SANTIAGO, Silviano. Caetano Veloso, os 365 dias de carnaval. In. *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*, São Paulo, n. 40, 1973.

\_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: Ensaio sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

\_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Trad. Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, S/D.

\_\_\_\_\_. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernández (org.) *América Latina em sua literatura*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 161-178. (Col. Estudos, v. 52).

\_\_\_\_\_. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Ligia Chiaprini M. Leite e Lúcia Teixeira. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SARTRE, Jean-Paul. *As palavras*. Trad. J. Guinsburg. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHNAIDERMAN, Bóris. Paródia e Mundo do Riso. In: *Turbilhão e semente: Ensaio sobre Dostoievski e Bakhtin*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

SCHWARTZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: *Dois Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: 34, 2008.

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I: Burbujas*. Madrid: Siruela, 2003.

\_\_\_\_\_. *Esferas II: Globos*. Madrid: Siruela, 2004.

\_\_\_\_\_. *Esferas III: Espumas*. Madrid: Siruela, 2006.

SOARES, Astréia. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular*. São Paulo: Annablume, 2003.

SODRÈ, Muniz. *Claros e escuros*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

SOUZA, Jessé. *A construção social da subcidadania*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

SOUZA, Tárík de. *O som do Pasquim: Grandes entrevistas com os astros da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Codecri, 1976.

STAM, Robert. *Bakhtin da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

SUKMAN, Hugo. Música contra o apartheid social brasileiro. In: *O Globo*, p. 13, 29 jun. 2003.

SULLIVAN, Andrew. *Praticamente normal*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

SÜSSEKIND, Flora. Caetano e seus irmãos. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: ED. UFRJ, 2003.

\_\_\_\_\_. *Literatura e vida literária: Polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TABORDA, Felipe (org.). *A imagem do som de Caetano Veloso*. 80 composições de Caetano Veloso interpretadas por 80 artistas contemporâneos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.

- TATIT, Luiz. *A canção, eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica da canção*. São Paulo: Escuta, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Todos entoam: Ensaio, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- TATIT, Luiz, LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- TELES, José. *Do frevo ao Manguebeat*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular. Da modinha ao Tropicalismo*. São Paulo: Art Editora, 1986.
- \_\_\_\_\_. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34 Letras, 1998.
- TRESIDDER, Jack. *O grande livro dos símbolos*. Trad. Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- VELOSO, Caetano. *Alegria alegria*. Organização de Waly Salomão. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. O 'quase pernambucano' Caetano Veloso vê o Brasil pelos olhos de Joaquim Nabuco. *Continente Multicultural*. Recife, n. 1, jan. 2001. Entrevista.
- \_\_\_\_\_. Um tapinha não dói. *Trip*, São Paulo, n. 91, jul. 2001. p. 8-20. Entrevista.
- \_\_\_\_\_. Outras palavras. *Cult*, São Paulo, n. 49, ago. 2001. p. 37-63. Entrevista.
- \_\_\_\_\_. *Letra só*. Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003a.
- \_\_\_\_\_. *Sobre as letras*. Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003b.
- \_\_\_\_\_. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 14, 29 jun. 2003c.
- \_\_\_\_\_. Caetano-Augusto. In: SÜSSEKIND, Flora e GUIMARAES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. Entrevista.
- \_\_\_\_\_. *O mundo não é chato*. Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. Fashionália. *Key*, São Paulo, n. 01, jan. 2006. p. 52-59. Entrevista.

\_\_\_\_\_. Caetano Veloso é verbo e adjetivo. *Cult*, São Paulo, n. 105, ago. 2006. p. 11-17. Entrevista.

\_\_\_\_\_. Caetano, que lança *Cê*, diz não ser maluco para reeleger Lula. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 set. 2006. p. 14. Entrevista.

\_\_\_\_\_. Sinto a angústia instalada na cidade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 jan. 2007. p. 13. Entrevista.

\_\_\_\_\_. A canção não morre. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 abril 2009. Caderno B, p. 4.

\_\_\_\_\_. O pensamento na canção. *Cult*, São Paulo, n. 135, maio 2009. p. 14-21. Entrevista.

\_\_\_\_\_. Transcaetano. *TPM*, São Paulo, n. 87, maio 2009. p. 16-23. Entrevista.

\_\_\_\_\_. Michael Jackson: Anjo e demônio da indústria cultural. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/mundo/mat/2009/06/26/caetano-michael-anjo-demonio-da-industria-cultural-756528955.asp>. Acesso em: 8 ago. 2009.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. EDUFRRJ, 2007.

WEINSCHLBAUM, Violeta. *Estação Brasil: Conversas com músicos brasileiros*. São Paulo: 34, 2007.

WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo: PubliFolha, 2005.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. Cajuína transcendental. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p. 193-219. (Série Temas n.º 59).

\_\_\_\_\_. Introdução. In: *Poemas escolhidos de Gregório de Matos*. São Paulo: Cultrix, 2002.

\_\_\_\_\_. *Sem receita: Ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

\_\_\_\_\_. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.