



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS DE LITERATURA



RODOLFO JOSÉ COLOMBARI

TRANSA (1972) – a canção do exílio de Caetano Veloso

São Carlos

2025

RODOLFO JOSÉ COLOMBARI

TRANSA (1972) – a canção do exílio de Caetano Veloso

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos, como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Salazar Salgado.

São Carlos

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS DE LITERATURA

Folha de aprovação

Assinatura dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Mestrado do candidato Rodolfo José Colombari, realizada em

.

.

.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais Vera Lúcia e José Carlos que me incentivaram a sempre me dedicar aos estudos e contribuíram para que isso fosse possível. Às minhas irmãs Debora e Daniela, as quais foram as primeiras a me fazer tomar contato com a música por meio de seus álbuns, me levando a shows e matinês no carnaval.

Agradeço à Universidade Federal de São Carlos (Ufscar) e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) pela possibilidade de desenvolver esse trabalho; aos professores que participaram do início da jornada do desenvolvimento deste trabalho – Prof. Dr. Márcio Thamos e Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva, ambos da FCLAr Unesp Araraquara; ao Prof. Dr. José de Souza Muniz Júnior, do CEFET-MG, que durante o SELit me atentou para as dificuldades e perigos da abordagem histórica que me propunha a fazer. Agradeço principalmente à minha orientadora, Prof^ª Dra. Luciana Salazar Salgado, que com sua visão sobre os objetos editoriais contribuiu imensamente e engrandeceu a abordagem deste trabalho. Agradeço aos membros de minha banca, Professora Dra. Carla e Professor Dr. Pedro que leram atenciosamente meu texto e fizeram considerações sem as quais não seria possível seu término.

Agradeço aos amigos e conhecidos, todos que de alguma forma nos últimos dez anos aos quais me dediquei a esse assunto me ouviram nos bares, nos corredores da Unesp, no R.U, aos que me indicaram leituras, vídeos, documentários, entrevistas, álbuns. Agradeço aos amigos e companheiros de casa da República VTC em Araraquara, que compartilharam momentos marcantes e discussões acaloradas sobre música, cultura, arte e política: Bolívia (Maurício), Leandro, Guga (Felipe), Pantera (Douglas) e Zamorano (Danilo). Aos colegas do Grupo Comunica, em especial Júlia, Clara e Vitor pelas trocas e por compartilhar as dificuldades de se iniciar um mestrado durante a pandemia.

Em especial agradeço minha companheira, Lívia, pela paciência por todas às vezes que eu disse “preciso dar um corre na minha dissertação”; pelo incentivo todas às vezes que eu dizia estar quase acabando; pelo carinho como acolheu todos os meus momentos de dúvida, cansaço e desilusão; pelo entusiasmo e brilho no olhar sempre que escutávamos e falávamos sobre *Transa*.

A todos: Aquele abraço!

aos verdadeiros arquitetos da música brasileira.

*O LP é um quadro que fala
(autor desconhecido)*

*Eu tenho o pé no chão porque eu sou de virgem,
mas a cabeça eu quero que avoe
(Waly Salomão)*

*Eu também já fui brasileiro
moreno como vocês.
Ponteei viola, guiei forde
e aprendi na mesa dos bares
que o nacionalismo é uma virtude.
Mas há uma hora em que os bares se fecham
e todas as virtudes se negam.
(Carlos Drummond de Andrade)*

RESUMO

TRANSA (1972) – a canção do exílio de Caetano Veloso

O presente trabalho tem como objetivo analisar o álbum *Transa* (1972), de Caetano Veloso, composto e produzido no momento de seu exílio em Londres devido à Ditadura Militar instaurada no Brasil desde 1964, agravada após o AI-5, de modo a percebê-lo como uma canção do exílio. Partindo do estudo de Bernd (1992) entendemos *Transa* como uma obra *dessacralizadora* na construção de uma identidade nacional, pois é composto por uma mistura *antropofágica* (Andrade, 1928) de elementos que remetem ao popular, às classes excluídas historicamente e à cultura ancestral afro-brasileira, ao passo que incorpora Gregório de Matos, Dorival Caymmi e João Gilberto a elementos da cultura de massa como o rock'n roll dos Beatles e a língua inglesa. A oralidade, meio pelo qual a cultura popular pôde ser transmitida pelo tempo, encontra no álbum e na composição das canções uma forma de se materializar e formar um *duplo corpo do médium* (Debray, 2000) composto pela dimensão institucional (*organização materializada*) e sua dimensão material (*matéria organizada*), ou seja, o objeto responsável pela transmissão e cristalização de determinadas ideias que remetem à cultura popular e oral das classes excluídas, como negros, mestiços, indígenas e que são mobilizadas e organizadas por Caetano Veloso a fim de cantar seu país na condição de exilado.

Palavras-chave: LP *Transa*. Caetano Veloso. Mediologia. Identidade Nacional.

ABSTRACT

TRANSA (1972) - Caetano Veloso's song of exile

This study aims to analyze Caetano Veloso's album *Transa* (1972), composed and produced at the time of his exile in London due to the military dictatorship established in Brazil since 1964, aggravated after the AI-5, in order to perceive it as a song from exile. Based on Bernd's study (1992), we understand *Transa* as a desacralizing work in the construction of a national identity, since it is composed of an *anthropophagic* mixture (Andrade, 1928) of elements that refer to the popular, the historically excluded classes and Afro-Brazilian ancestral culture, while incorporating Gregório de Matos, Dorival Caymmi and João Gilberto with elements of mass culture such as the Beatles' rock'n roll and the English language. Orality, the means by which popular culture has been transmitted through time, finds a way to materialize on the record and in the composition of songs, forming a *double body of the medium* (Debray, 2000) made up of the institutional dimension (*materialized organization*) and its material dimension (*organized matter*), in other words, the object responsible for the transmission and crystallization of certain ideas that refer to the popular and oral culture of the excluded classes, such as blacks, mestizos and indigenous people, and which are mobilized and organized by Caetano Veloso in order to sing about his country as an exile.

Keywords: LP *Transa*. Caetano Veloso. Mediology. National identity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
“You don’t know me”	9
“You won’t see me”	16
“It’s a long way”	22
1 Eu sou Deus. Eu invento tudo	24
1.1 O nascimento do antropófago	24
1.2 Essa é pra tocar no rádio... (ou na T.V)	29
1.3 a alegria é a prova dos nove	36
1.4 Em cismar sozinho à noite	42
1.5 Walk Down Portobello Road	49
2 “O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos”	55
2.1 Uma consciência participante	55
2.2 ...uma rítmica religiosa	71
3 <i>Transa</i>: só me interessa o que não é meu	84
3.1 “You don’t know me” – ou o “eu e o mundo”	85
3.2 Nine Out Of Ten – Ou o manifesto do estar vivo	92
3.3 Triste Bahia – O transe de <i>Transa</i>	96
3.4 “It’s a long way” - O mantra de <i>transa</i>	105
3.5 Mora na filosofia: é possível não rimar amor e dor?	111
3.6 Neolithic Man – o chamado de Deus	117
3.7 Nostalgia – o epílogo irônico	119
Já não somos como na chegada	121
REFERÊNCIAS	124
Canções	130
Canções de <i>Transa</i>	131

INTRODUÇÃO

“You don’t know me”

Transa (1972), álbum produzido por Caetano Veloso no momento de seu exílio em Londres devido à Ditadura Militar que se instaurou no Brasil desde 1964, é entendido nesse trabalho como uma espécie de canção do exílio do artista que, sendo visto dessa forma, inevitavelmente nos remete à *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias, obra que se constituiu como um *topos* literário (Meneses, 2001, p. 105), tendo sido amplamente utilizado e recuperado por diversos autores como Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, José Paulo Paes, Chico Buarque, entre outros. *Transa*, entretanto, não faz referência e não recupera textualmente a *Canção do exílio*, ou se dirige a ela como na paródia provocativa de Oswald de Andrade, *Canto de regresso à pátria*, no intuito de uma “radical mudança de postura na avaliação da realidade ‘pátria’, em nível temático” (p. 106). Aproximam-se pois, ambos autores, Caetano Veloso e Gonçalves Dias, em momentos diferentes e no exílio por motivos diferentes, olham para o Brasil e o fazem motivo de suas canções. Gonçalves Dias, um dos principais nomes do nosso romantismo¹, recupera e se remete em sua *canção* a um pensamento presente em nossa literatura desde que os primeiros portugueses chegaram à terra, sintetizado no que conta a *Carta de achamento* de Pero Vaz Caminha, sobre um lugar de muitos bons ares, muitas águas e riquezas naturais. A posição do autor romântico em *Canção do exílio*, escrita em 1843, após nossa independência em 1822, adquire sentido político ao tentar emancipar-se também culturalmente de Portugal, exaltando exatamente aquilo que nos fazia diferente dos lusitanos: a natureza.

Em *Transa*, álbum de 1972, há um movimento semelhante, mas bem diferente ao mesmo tempo: semelhante pois, emancipados de Portugal já há cento e cinquenta anos, dentro do contexto cultural e político nos anos 60, começo dos 70, em meio à Ditadura Militar e a uma efervescência cultural em que as referências sobre o que é nacional, popular, tradicional e estrangeiro começam a se misturar, surge novamente a pergunta sobre quem somos nós enquanto brasileiros e qual seria nossa identidade cultural. Diferente pois Caetano, exilado em Londres, olha para a sua própria terra sem a visão eurocêntrica da Carta de Caminha, sem a idealização e exaltação da natureza, típicas do romantismo de Gonçalves Dias, entre outros

¹ Tomamos aqui, especificamente, a fase mais nacionalista de Gonçalves Dias, idealizadora de uma natureza exuberante em *Canção do exílio*. Fica, como indicação para aprofundamento, a obra de Marques (2021) *Gonçalves Dias – o poeta na contramão*, em que o autor analisa a obra *Meditação*, de Gonçalves Dias, prosa que evidencia as mazelas vividas pelo Brasil oitocentista, principalmente a escravidão, mas que ficou à margem tanto da obra do poeta como da Literatura brasileira por representar uma afronta ao *status quo* e à política do favor.

autores, como, por exemplo, José de Alencar. Sua visão sobre o Brasil e sua noção do que seria a cultura e identidade nacional aproxima Caetano Veloso de figuras importantes, questionadoras da cultura brasileira no séc. XX como José Celso Martinez Corrêa, ator, diretor, dramaturgo, responsável pelo Teatro Oficina; Glauber Rocha, um dos fundadores do Cinema Novo; e Oswald de Andrade, poeta, escritor, líder do Modernismo, ao lado de Mário de Andrade, e fundador, ao lado da pintora Tarsila do Amaral, do Movimento Antropófago.

Transa, mesmo tendo sido lançado em 1972, é fruto do Tropicalismo, movimento que teve curta duração - de setembro de 1967 até dezembro de 1968, e, embora tenha sido a prisão de Caetano e Gil o fato que o encerrou, por ser um movimento de ruptura e renovação, segundo o próprio Caetano, ele não duraria mais do que um ano e meio: “uma vez cumprida a missão, eu me desvincularia do grupo dos quatro para desenvolver estudos e trabalho com Duarte ou Waly. Ou sozinho”. “Os quatro”, a que Caetano se refere, são o núcleo duro do tropicalismo: Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia e Caetano, e, enfim encerrado o plano pensado por ele, poderiam seguir seus próprios caminhos artísticos: “Gil, o verdadeiro músico; Gal, a verdadeira cantora; Bethânia, a verdadeira estrela dramática do canto - e procuraria meu caminho como cineasta ou na literatura” (Veloso, 2017, p. 166). Era necessário que não apenas se superasse os velhos moldes explicativos de nossa cultura e identidade, mas, principalmente, que se ressignificasse e propusesse uma nova maneira de se pensar essa mesma cultura como forma de emancipação e atualização da música popular brasileira.

De fato, nós tínhamos percebido que, para fazer o que acreditávamos que era necessário, tínhamos de nos livrar do Brasil tal como o conhecíamos. Tínhamos que destruir o Brasil dos nacionalistas, tínhamos que ir mais fundo e pulverizar a imagem do Brasil carioca [...] o Brasil com seu jeitinho e seu Carnaval [...] acabar de vez com a imagem do Brasil nacional-popular² e com a imagem do Brasil garota da Zona Sul, do Brasil mulata de maiô de paetê, meias brilhantes e salto alto (p. 80 - 81)

Para isso, não tinham pudor em incorporar a cultura cosmopolita, promovida pela indústria cinematográfica e fonográfica que chegava ao Brasil, e elementos pop da indústria cultural, ao passo que, mais importante ainda, redescobriam e ressignificavam a tradição cultural brasileira como uma maneira de “evidenciar os muros do confinamento cultural brasileiro” (Favareto, 2000, p. 47), ou seja, mostrar o caráter urbano, cosmopolita e comercial presente no tropicalismo é, ao mesmo tempo, mostrar o caráter arcaico e profundo do Brasil.

² A linguagem desenvolvida por Caetano Veloso no exílio, seu modo de tocar violão, seu modo de compor e cantar em inglês, seu modo de costurar as referências londrinas e brasileiras, funcionam como uma contraposição a esse Brasil “nacional-popular” de que fala Caetano.

Caetano, por exemplo, comenta como os intelectuais de esquerda, em busca de uma arte engajada que pudesse tocar e emancipar o povo, paradoxalmente desprezavam o que ele, Caetano, entendia como sendo a mais genuína manifestação de um Brasil possível em termos políticos e culturais. Lembra, em *Verdade Tropical* ([1997] 2017), que

o nacionalismo dos intelectuais de esquerda, sendo uma mera reação ao imperialismo norte-americano, pouco ou nada tinha a ver com gostar das coisas do Brasil ou - o que mais me interessava - com propor, a partir do nosso jeito próprio, soluções originais para os problemas do homem e do mundo. (p. 111).

Conta que Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido, teria classificado de maneira desdenhosa como “folclórico” o espetáculo musical *Rosa de Ouro* que revelara Paulinho da Viola aos 24 anos e Clementina de Jesus aos 60. De modo diverso, Caetano entendia o espetáculo como a “oportunidade rara de ver exposto claramente o que sugerimos como beleza possível para nós” (p. 111), enquanto os intelectuais de esquerda consideravam “um desvio perigoso e irresponsável” qualquer refinamento da sensibilidade “fosse no aprofundamento do contato com nossas formas populares tradicionais, fosse na atitude vanguardista experimental” (p. 112).

O Tropicalismo ganha mais importância pois, na década de 60,

num ambiente estudantil altamente politizado, a música popular funcionava como uma arena de decisões importantes para a cultura brasileira e para a própria soberania nacional [...] tinha-se a ilusão, mais ou menos consciente, de que ali se decidiam os problemas de afirmação nacional, de justiça e de avanço na modernização (p. 193 - 194)

As diferenças entre os grupos, para além das escolhas estéticas sobre ritmos e harmonias, eram marcadas, principalmente, pela posição política de seus autores e “por sua fidelidade às características nacionais” (p. 194). Para cada grupo foi atrelado um tema: o nacional e o popular ao samba; o consumo à jovem guarda; a participação política às canções de protesto.

Em certa medida, o movimento tropicalista foi, na década de 60, o que o modernismo foi na década de 20 no sentido de que, tanto a antropofagia de Oswald quanto mais tarde o tropicalismo de Caetano e Gil, reúnem em si condições em relação à capacidade de responder artisticamente a tensões políticas e culturais, de “resolver a questão da dependência cultural dos centros europeus [...] simbolizando um país contraditório, aproximando o arcaico e o moderno, o local e o universal” (Jezzini, 2012, p. 64 - 65). Para se pensar em uma cultura

própria e a superação de nosso subdesenvolvimento, era necessário sair da dicotomia arte engajada *vs* arte alienada, nacional *vs* estrangeiro, e buscar uma postura crítica em relação à nossa própria história, ir fundo nas raízes de nosso atraso econômico, cultural e social, sem, no entanto, negá-lo. O passado colonial deveria ser deglutido e incorporado às novas tendências vanguardistas sem copiá-las; a nossa percepção de nós mesmos deveria transcender à mera representação folclórica, exótica - presente em certos cronistas do período colonial - e à visão nacionalista, purista, ufanista e positivista dos militares.

Transa nasce da saudade e recuperação de elementos sensíveis da cultura brasileira junto à aceitação do que o ambiente cultural londrino lhe proporcionara, se tornando um marco na carreira do artista pois representa também um processo de autodescoberta e amadurecimento artístico. Em Londres desde 1969 devido à Ditadura Militar instaurada no Brasil, principalmente após o AI-5, o artista foi obrigado a revisitar culturalmente e simbolicamente seu próprio país como forma de encarar aquele processo político, de acreditar tanto no seu futuro quanto no de seu país, e de sublimar as angústias proporcionadas pelo exílio.

Em entrevista ao jornal digital GZH, em 24 de junho de 2012, Caetano Veloso falou sobre o processo de criação do álbum:

As composições eram minhas. Eu as levava de casa para o estúdio de ensaio com as ideias de intercalação de trechos de outras canções já desenvolvidas. Também as ideias de arranjo eram basicamente minhas. Mas é claro que a qualidade e a inspiração dos músicos que tocavam comigo definiram o som a que chegamos (Veloso, 2012).

Era o momento da superação da depressão, bastante presente em seu primeiro álbum gravado em Londres, *Caetano Veloso* (1971), e de suas limitações pessoais. Wisnik aponta que Caetano Veloso ficara

Muito mais desinibido como cantor e instrumentista, e interessado cada vez mais na “transa” expressiva de palco, ele cria longas canções-rituais que **fundem composições inéditas a uma miríade de outros cantos**, como sambas de roda, temas de capoeira, cânticos de igreja, atravessados por ritmos também diversos como baião, afoxé, reggae, blues-folk e rock’n roll. (Wisnik, 2005, p. 34, grifo nosso)

Ele mobiliza no álbum desde trechos de canções de artistas que fizeram sucesso popular como “Reza”, de Edu Lobo, “Maria Moita”, de Carlos Lyra, “Hora do adeus”, de Luiz Gonzaga, “A lenda do abaeté”, de Dorival Caymmi; passando pela trilha sonora de “O Cangaceiro” (1953) com a música “Sodade, meu bem, sodade”, de Zé do Norte; por cantigas de capoeira e cantos tradicionais como “Eu já vivo enjoado”, do Mestre Pastinha, “Quando fui

pra liberdade” e “O vapor de cachoeira” ambos de autoria desconhecida; até referências literárias como o poema “Triste Bahia”, de Gregório de Matos. Ao mesmo tempo, diante de um novo contexto, não despreza as inovações técnicas, culturais e passa a englobar as referências do pop rock inglês, da música jamaicana tocada ao longo da Portobello Road, do ambiente técnico proporcionado pelos estúdios e casas de shows inglesas. Em maio de 1972, Ibanez Filho, para o jornal Folha de S. Paulo³, analisa a transformação e as “transas” de Caetano no novo álbum e também salienta sua qualidade técnica “em um país ainda pobre em equipamentos técnicos”, tanto para gravação do LP, como para as apresentações feitas pelo artista, e coloca como um dos pontos altos do álbum o conjunto de referências e citações mobilizadas por Caetano Veloso em suas músicas.

A maturidade artística adquirida durante toda a década de 60, a liberdade de criação proporcionada justamente pelo exílio - como o fato de o produtor de *Transa*, o inglês Ralph Mace, permitir e incentivar que Caetano tocasse violão, algo que não ocorria entre os produtores brasileiros - e a distância da dicotomia quase maniqueísta entre nacional vs estrangeiro que imperava no Brasil, fazem com que Caetano resgate com mais vigor e consciência a base antropofágica oswaldiana que utilizara de modo intuitivo durante o surgimento do movimento tropicalista (Jezzini, 2012, p. 65). *Transa*, como fruto tardio e, portanto, mais consciente do Movimento Tropicalista - que por sua vez é uma continuação dos ideais antropofágicos oswaldianos - supera as tensões de maneira em que não há deboche, ironia, humor ou exagero para expor as contradições, típicas do momento mais radical do tropicalismo e até mesmo do primeiro momento modernista. Em relação ao movimento tropicalista, Celso Favaretto afirma que “as contradições culturais são expostas pela justaposição do arcaico e do moderno, segundo um tratamento artístico que faz [...] ressaltar os recalques sociais e o sincretismo cultural, montando uma cena fantasmagórica toda feita de cacos” (C.f. Favaretto, 2007). Esses “cacos” que resultaram no “cafonismo” tem suas arestas muito bem aparadas e a sutileza como as referências vão se justapondo em *Transa* chegam a um objeto estético em que não há uma separação abrupta do que seja o Brasil e do que seja o estrangeiro. Canta-se em inglês ao mesmo tempo em que a base rítmica é um prato tocado com garfo, ou um berimbau que se sobrepõe a uma base de blues. As letras em inglês, por exemplo, são incorporadas de maneira natural às canções, aproximando-se das canções em inglês que eram abundantes nas rádios de todo país

3 A reprodução do jornal Folha de S. Paulo de 27 de maio de 1972 está disponível em: <https://www.poder360.com.br/historia/classicos-da-mpb-completam-50-anos-em-2022/> último acesso em 03 de abril de 2024

naquele momento, diferente da atitude de Oswald que, ao incorporar o inglês ou o francês misturando-os ao português em seus poemas, parodiava e criticava o modo ridículo como as elites utilizavam-nos.

Lançado em janeiro de 1972, logo após Caetano Veloso voltar do exílio, o álbum *Transa* hoje é tido pelo público e pela crítica como uma obra-prima, recheado de influências e considerado pela *Revista Rolling Stone*, em 2007, como o 10º maior álbum da música brasileira, ficando à frente de obras importantes, como *Elis e Tom* (1974), de Elis Regina e Tom Jobim, em 11º lugar; *Krig-ha, Bandolo!* (1973), de Raul Seixas, em 12º lugar, e *Samba Esquema Novo* (1963), de Jorge Ben, em 15º lugar. Nas palavras de Wisnik (2005, s.p) *Transa* “caracteriza um momento de virada muito significativo na carreira musical de Caetano Veloso, que equivale em intensidade artística a essa passagem [exílio] tão decisiva em sua vida”.

Principalmente nos últimos dez anos, o álbum vem sendo lembrado e tem ganhado importância por meio de novas versões em CD e LP remasterizado, estando hoje presente em todas as plataformas de streaming e contando com um grande número de matérias em sites, blogs e vídeos no *Youtube* com comentários e análises sobre o álbum que acabara de fazer 50 anos em 2022. Em março de 2021, a convite da Cultura Inglesa, Caetano Veloso revisitou o álbum e os tempos do exílio em uma live; em novembro de 2023, o artista abriu espaço em meio à turnê de seu novo álbum “Meu Coco” para homenagear *Transa*, reunindo-se com os músicos do tempo de sua gravação, como o baterista Tutty Moreno, o percussionista Áureo de Souza, e o compositor, arranjador e guitarrista Jards Macalé. A importância do resgate atual de *Transa*, assim como outros álbuns produzidos na década de 70, para além da conservação do valor cultural e da atualização por meio da inserção de referências aos músicos e ao público mais jovem, está relacionado principalmente ao lucro das grandes gravadoras. João Marcelo Bôscoli, produtor musical e empresário brasileiro, no podcast B3+1, afirma que “60% em média do faturamento da maior gravadora do mundo vem de catálogo”, ou seja, as gravadoras hoje dia ganham mais dinheiro com músicas que já foram gravadas há mais de 20 anos, do que com os novos artistas. Ele cita como exemplo o caso da cantora Elis Regina, morta em 1982, que em 2023, por meio de inteligência artificial, foi protagonista da propaganda institucional comemorativa de 70 anos da Volkswagen, a qual conta com mais de 33 milhões de visualizações apenas no site oficial da marca. Esse fato, ainda de acordo com Bôscoli, é um bom exemplo que se converte em faturamento, uma vez que a busca pela cantora triplicou entre jovens mulheres (de 12 a 27 anos), que passaram a conhecê-la por meio da peça publicitária.

É a partir da lista feita pela *Revista Rolling Stone* que tenho o primeiro contato com *Transa*. O interesse que leva ao estudo do álbum parte primeiro daquilo que me chegou aos

ouvidos e aos sentimentos diante da perplexidade de sua primeira audição: os arranjos psicodélicos de rock, blues e reggae, misturados ao berimbau e ao baião; as melodias que se modulam numa intenção barroca de sugestões que transitam entre a euforia de estar vivo e a tristeza de se estar longe de seu próprio país; as canções ora cantadas em inglês, ora entoando cantos populares, numa colcha de retalhos justapostos em composição cubista, onde se louva principalmente as referências culturais brasileiras numa espécie de canção do exílio revisitada e estilizada, longe da idealização romântica da natureza selvagem, abundante e bela, que fora pano de fundo para o índio bom selvagem, cavaleiro medieval fora de época. Logo depois o interesse se transforma racionalmente em um objeto de estudo exato para o momento dos tempos atuais: pensar o que é ser brasileiro. O ano era 2014 e havia uma grande agitação política resquício das manifestações ocorridas em 2013, as quais nasceram como um movimento social legítimo de insatisfação acerca do aumento das passagens em São Paulo, e que acabariam cooptadas pela ultradireita culminando no Golpe de Estado praticado em 2016 contra Dilma Rousseff, então presidenta da república. Uma efusão de camisetas amarelas, o hino nacional e a bandeira do Brasil davam o tom nacionalista e eram vistos em meio às passeatas, sendo os objetos responsáveis pela identidade de uma parcela da população que ocupava as ruas. Ao mesmo tempo em que eu via o desfile verde-amarelo, ouvia Caetano Veloso entoar seu saudoso e solitário canto de exílio percebendo também nele um tipo de nacionalismo, porém com um outro tipo de abordagem de sua própria nação, utilizando outros elementos que eu, recém-formado no Curso de Letras e recém-contratado como professor de Literatura, apenas vislumbrava de longe. Desse contexto e percepção é que nasce a pergunta fundamental deste trabalho: que tipo de nacionalismo e identidade⁴ eram aqueles que moviam as harmonias e ritmos de *Transa*?

⁴ Stuart Hall (2020), ao pensar a *Identidade Cultural na Pós-Modernidade* afirma que a “identidade costura (ou, para usar uma metáfora médica ‘sutura’) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis” (p.11). No entanto, “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas em torno de um ‘eu’ coerente (...) [e que] a identidade plenamente unificada, completa, segura, coerente é uma fantasia” (p. 12). As identidades culturais, sendo a principal dela a identidade nacional, adquire importância uma vez que, não estando “literalmente impressas em nossos genes (...) nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial” (p. 29). E por fim, afirma que “As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (p. 31)

“You won’t see me”

O que se analisa quando se propõe a analisar um álbum como *Transa*? Em um primeiro momento, tem-se a ideia de que o álbum, por meio dos discursos que carrega consigo, pensando mais superficialmente as letras, reflete “A” identidade nacional; mas pensar identidade nacional em um país plural culturalmente, colonizado e excludente, falante de língua portuguesa nas Américas, é uma missão fadada, já de início, ao fracasso. É preciso então sair do “A” identidade nacional e voltar-se para “UMA⁵” identidade nacional, “UM” tipo de representação identitária do país entre vários que foram sendo construídos e cristalizados ao longo dos séculos.

Quando analisamos, por essa perspectiva, alguns textos que se tornaram parte do cânone e, assim, historicamente formadores de uma ideia do que seja nossa cultura e identidade, percebemos que o que possibilitou sua transmissão pelos tempos é o fato de terem sido materializados por meio da escrita, sejam eles pelas cartas, folhetins ou livros. É o que Debray (2000) chama de “Duplo corpo do Médiun⁶” e que norteará a análise do álbum enquanto metodologia - a relação entre a dimensão institucional, discursiva sobre o que se pensa ser “uma” identidade nacional (**O.M – Organização Materializada**) e sua dimensão material, ou seja, quais formas materiais foram utilizadas e que possibilitaram sua transmissão através dos tempos (**M.O – Matéria Organizada**). Não há, portanto, como se pensar “separadamente a instância comunitária do dispositivo de comunicação, uma sociabilidade de uma tecnicidade” (Debray, p. 35), ou seja, os **discursos** cristalizados historicamente sobre a identidade nacional, aqui considerados **Organização Materializada (O.M)**, somente puderam ser cristalizados pois encontraram uma **tecnicidade**, aqui chamada de **Matéria Organizada (M.O)**, exclusiva das classes dominantes, membros de uma elite ilustrada e abastada, pertencentes às instituições oficiais, que tinham acesso e permissão para se dedicar aos estudos e perpetuar por meio da escrita suas ideias sobre o que fosse o Brasil. Por outro lado, no entanto, havia a maioria da

⁶ “Esta é uma metodologia que pode ser entendida como refinamento da proposta descritivo-interpretativa característica dos estudos do discurso, na medida em que importa investigar o que se chamou até aqui “suporte” na sua relação direta com os modos de circulação, considerando que não há, de fato, uma materialidade inerte anterior à inscrição num meio de difusão, tampouco anterior à inscrição do material linguístico que o justifica e, mais amplamente, lhe atribui valor sógnico: o signo está dado no que referimos por médiun, uma confluência de matrizes de sociabilidade e vetores de sensibilidade (DEBRAY, 2000b). Essas matrizes (em termos discursivos, institucionalidades fiadoras de discursos) são o que o mediólogo refere por organização materializada – OM, o modo como a sociedade se organiza “encarnando” suas práticas e valores em sistemas de objetos. Esses vetores (em termos discursivos, dispositivos inscricionais com valor genérico) são o que o mediólogo refere por matéria organizada – MO, o modo como os objetos resultam de lógicas de uso e impõem lógicas de uso, nem sempre coincidentes. A metodologia consiste, então, em conjugar OM/MO. (Salgado; Clares; 2017).

população, composta por pretos, indígenas e pobres que, perseguida, impossibilitada do acesso à educação formal e excluída dos ambientes de escrita, encontra na oralidade e em seus rituais uma maneira de perpetuar sua cultura. Ou seja, muitas ideias circularam para além do cânone, ideias essas que, em um país historicamente analfabeto e desigual, não conseguiram encontrar uma legitimação institucional e se perderam; as que chegaram até os dias atuais foram produzidas, lidas e compartilhadas por uma pequena parcela de membros da elite.

Assim, ao invés de pensarmos de maneira reducionista – quais seriam os “temas nacionalistas” presentes ou não em *Transa* –, podemos colocar a discussão em uma relação mais profunda e pouco explorada: a do objeto álbum enquanto forma de materializar a oralidade, constituir, ampliar e sustentar um sentido *transgressor* em relação aos objetos derivados da escrita. *Transa* é um LP (Long Play), tipo de mídia surgida em 1948 e utilizada desde o início da década de 50 no Brasil para armazenar músicas, conhecido também como disco de vinil, gravado em Londres no *Chappell's Recording Studios* e lançado pela Philips, empresa holandesa que atuava no Brasil desde 1958 ao adquirir a Companhia Brasileira de Discos (CBD). Nos dias atuais, em que predomina a música ouvida tendo como *matéria organizada* materialidades distintas das de antigamente, como os smartphones e computadores, em que grandes empresas de tecnologia são responsáveis hoje pela distribuição das músicas - papel esse que no passado era desenvolvido pelas gravadoras - como por exemplo os principais canais de *streamings*: *Youtube*, *Spotify*, *Deezer*, *Amazon Music*, que nos dão acesso a um catálogo inimaginável de músicas produzidas - muitas vezes agrupadas em playlists aleatórias, criadas a partir de um gosto genérico estimado por um conjunto de análises de comportamento - escolhemos, para esse trabalho, nos voltar ao passado e colocar em evidência o estudo do álbum enquanto objeto material (**M.O**), fechado em si, com começo meio e fim, ouvido não em ordem aleatória, mas em um só fluxo temporal; ouvido não como simples trilha sonora para os afazeres domésticos, mas tomado quase por um sentido ritualístico em que se sente o peso do disco, lê-se sua ficha técnica, acompanha-se suas letras e deslumbra-se com fotos e imagens, tudo contribuindo para um todo de significado que fez e ainda faz sucesso entre os amantes de música.

Dois artigos recentemente publicados trazem *Transa* como o centro de suas discussões. Ribeiro (2023) analisa como Caetano Veloso, dentro do Movimento Tropicalista, influenciado pela antropofagia de Oswald de Andrade, tenta romper com a dualidade presente na década de 60 entre “nacional vs estrangeiro”. Já Oliveira (2018) pensa que

Transa pode ser ouvido, com atenção a certas sonoridades, **como um índice de consolidação da MPB enquanto gênero musical** – em um processo que abarca, aproximadamente, o período entre 1965 e 1975. A compreensão dos significados deste LP nos convida a refletir sobre os diálogos internos e externos (campo dialógico) no interior da MPB. (p. 123, grifo nosso)

Esta dissertação, no entanto, pretende contribuir com outra abordagem: mostrar que *Transa* é um álbum que, quando colocado em perspectiva com outras obras - como as dos românticos Gonçalves Dias, José de Alencar, as do barroco Gregório Matos - inclusive pela citação direta ao poema *Triste Bahia* em canção homônima - e a *Carta* de Caminha, por exemplo -, carrega consigo uma visão de país muito mais alinhada à visão antropofágica de Oswald de Andrade e, portanto, transgressora no sentido de não se alinhar a visões cristalizadas do que seja uma identidade nacional, tanto pelo arranjo de referências populares que Caetano traz para o álbum, quanto pelos próprios instrumentos utilizados por ele como o prato tocado com faca, o berimbau, o pandeiro e o próprio *álbum* que, enquanto *matéria organizada* permite, por meio da canção popular, que se resgate a oralidade dos excluídos.

Um modelo de estudo que nos permite aprofundar a discussão é o proposto por Bernd (1992). A autora afirma em seu estudo *Literatura e identidade nacional* que a identidade nacional não é um fim a que se deva chegar, mas sim “um conjunto de representações que um indivíduo ou um grupo tem de si próprio” (p. 10). Ela ainda aponta

as dominantes literárias (convenções dominantes) do processo que vai da autonomização à construção de uma identidade nacional, apontando os mecanismos de *exclusão* (ocultação ou invenção do outro) e de *transgressão* (resgate dos discursos excluídos ao longo desse processo) (p. 10).

Para tanto, vale-se de narrativas épicas fundamentais da Literatura Brasileira, do período colonial ao Romantismo, chegando ao Modernismo e aos autores contemporâneos como Darcy Ribeiro e João Ubaldo Ribeiro (p. 9). No desenvolvimento de seu estudo, Bernd usa os conceitos propostos por Glissant (1981) de *sacralização*

Uma literatura que se atribui a missão de articular o projeto nacional, de fazer emergir os mitos fundadores de uma comunidade e de recuperar sua memória coletiva, passa a exercer somente a função *sacralizante*, unificadora, tendendo ao MESMO, ao monologismo, ou seja, à construção de uma identidade do tipo etnocêntrico, que circunscreve a realidade a um único quadro de referência (Bernd, 1992, p. 17 – 18).

e *dessacralização* para pensar a formação de um pensamento nacional pela literatura

a função *dessacralizante da literatura* [...] corresponde à desmontagem do sistema que vinha se construindo. A emergência de uma consciência crítica e a inclusão sistemáticas de temas e processos retirados da cultura popular oral - cultura considerada espúria e até então excluída do “campo da da transcendência” -, fazem circular o Diverso que porá em cheque as formas literárias sacralizantes (p. 50).

No caso de nosso estudo, a cultura oral popular é materializada por meio da canção popular que, por sua vez, tem no álbum o meio material para poder ser transmitida. Novamente estamos diante do *duplo corpo do medium*, proposto por Debray: *Transa* é portador de uma identidade *dessacralizadora*, não apenas pelo discurso em si, mas principalmente por apresentar uma *tecnicidade* (M.O) – forma de materializar, textualizar e transmitir ideias – que resgata elementos referentes à cultura popular (O.M) que foram desprezadas, enviesadas e excluídas historicamente pelas instituições oficiais. É *transgressor* (ou *dessacralizador*) não apenas por não fazer uso dos clichês sobre a terra, a natureza e o índio, mas principalmente por ser uma M.O (o álbum) que resgata a oralidade dos excluídos tanto socialmente quanto historicamente do cânone literário. Uma síntese da proposta deste trabalho pode ser encontrada em Salgado (2021): “uma abordagem material da cultura que se põe nos seguintes termos: investigar como uma ideia se torna força material e, assim, perpetua-se, reverbera, lega” (p. 16). Assim, no que diz respeito à construção de uma identidade nacional - Organização Materializada (O.M) - podemos pensar em dois tipos de materialidade (M.O): a transmitida por meio escrita, *sacralizadora* (Bernd, 1992), meio pelo qual “quem possui o domínio da linguagem são as elites, [e] é segundo seus critérios e seus interesses que os fatos se transformam em histórias” (p. 54); e outra que tem como base a oralidade/álbum, *dessacralizadora*, que

constroem-se como um esforço para contrapor à fala autorizada das elites, a fala do povo fazendo vir à tona as verdades contidas o saber popular, quase sempre oral, ocultado pela inegável legitimidade que possui, no mundo ocidental, a palavra escrita (p.54)

Para isso, trazemos luz para a discussão intrigante, às vezes mal compreendida, e quase sempre negligenciada pelos estudos literários, proposta por Debray (2000), sobre os mecanismos de transmissão cultural que “parece ser, atualmente, um tema com pouca solidez, flutuando à margem de vários saberes (sociologia, história das mentalidades, genética, epidemiologia) respaldados em si mesmos, mas neste caso não congruentes” (p. 10).

Régis Debray⁷, filósofo de formação, nasceu na França em 1940, dedicou-se a pensar questões políticas, artísticas, literárias e sua atuação como pensador confunde-se com a

⁷ Outras informações sobre a biografia, obras e referências do autor podem ser consultadas em www.regisdebray.com - último acesso em 03 de abril de 2024.

sua também atuação política de viés marxista, influenciando Fidel Castro, protestando contra o neoliberalismo norte-americano e lutando ao lado de Che-Guevara, participando da milícia, sendo preso e condenado a trinta anos de prisão na Bolívia, tendo cumprido apenas quatro anos e sendo libertado pelo intermédio de Jean Paul Sartre, um dos principais nomes da filosofia do século XX.

Publicou 72 obras sobre temas como crítica de arte, filosofia e religião, literatura, política e mediologia. Maranhão (2008) divide sua obra em três momentos: o primeiro a que a autora chama de “A milícia”, em que engajou-se na produção de textos de cunho “marxista teórico e panfletário” (p.9); o segundo momento “Os estudos mediológicos” em que o autor busca compreender como a mediologia pode contribuir para os estudos de comunicação, como a mudança social modifica não apenas a mudança de mentalidade, mas também as estruturas técnicas de transmissão, ou seja, “o processo através dos quais os signos tornam-se forças materiais” (p.9); o último momento, “O conceito de Deus”, em que Debray se dedica a aplicar a mediologia à filosofia das religiões.

Há que se evitar, porém, o equívoco⁸ de pensar a “mediologia” como o estudo das mídias, uma vez que é constante a presença do termo “midiologia” em sites⁹, seminários e colóquios como sendo sinônimo do estudo proposto por Debray. O que o autor francês propõe é o estudo dos *médium*:

Vamos chamar de “*médium*”, no sentido pleno, o sistema dispositivo-suporte-procedimento, ou seja, aquele que, organicamente, é posto em movimento por uma revolução mediológica. [...] Ao pequeno sistema suporte-dispositivo que faz o *médium* corresponde o grande sistema *médium-meio*, complexo sociotécnico que constitui o objeto peculiar da Mediologia positiva, histórica. “Meio” é mais do que decoração ou espaço externo de circulação: condiciona a semântica dos vestígios pelo viés de uma organização social (Debray, 2000, p.23).

Tendo o *médium* como o centro de uma abordagem material, somos obrigados a mudar o foco do que comumente se pensa por comunicação e abraçar o que Debray propõe

⁸ Maranhão (2008) explicita as causas desse equívoco. Em linhas gerais, ele se dá pelo abasileiramento do termo utilizado pelos norte-americanos e canadenses: *media*, transformado aqui em *mídia* e, conseqüentemente, *mediologia*, que, de fato, é o estudo das mídias enquanto “meios de comunicação de massa” (*mass media*, em inglês). No entanto, o termo *mediologia* nada tem a ver com *mEdiologia*, que é o estudo dos *médium*.

⁹ Ferreira, Damasceno e Salgado (2021) aprofundam a discussão sobre os problemas relacionados à tradução e utilização do termo *mediologia*, trazendo, além dos títulos das obras de Debray traduzidas para o português, resultados em ferramentas de busca em que esse equívoco ocorre.

como o ato de *transmitir* como “regulador e ordenador em razão de um triplo nível: material, diacrônico e político” (p.13). Para ele

“comunicar” é fazer conhecer, fazer saber. Por esse viés espontâneo, a palavra liga-nos ao imaterial, aos códigos, à linguagem. Em compensação, “transmitir” diz-se tanto dos bens, quanto das ideias (transmite-se tanto uma bola, um bem comercial, um capital imobiliário, quanto o poder pontifical ou as instruções). [...] Se a comunicação é essencialmente um transporte no espaço, a transmissão é essencialmente um transporte no tempo. (p. 13-15)

Pensar uma identidade nacional é pensar no imaterial, pensar nos médium responsáveis por sua transmissão a coloca em um lugar político e histórico. Para que se construa um solo fértil e bem sedimentado de comparação entre *Transa*, uma M.O que resgata e materializa a oralidade, mobiliza discursos de um tipo de identidade nacional não canônica, e os textos materializados pela escrita, que mobilizam discursos (O.M) representativos de uma elite intelectual, é preciso transformar o modo de transmissão cultural das ideias em um objeto de análise palpável e real, ou seja, colocar em relevo “a dimensão das materialidades inscricionais, isto é, das matérias tangíveis em que se inscrevem os textos – que só inscritos circulam, atualizando discursos” (Salgado, 2021, p. 14).

Explicamos.

No momento em que nos propomos analisar *Transa* em relação a um conjunto de textos literários que teriam formado a nossa identidade, ou que carregam consigo ideias de como nós nos pensamos enquanto nação, surge uma problematização sobre (I) os meios pelos quais essas ideias circulavam e foram transmitidas, (II) quem de fato foram os produtores dessas obras, (III) a que classe social pertenciam, (IV) quais valores carregavam em sua tinta.

Assim, não há como se pensar em um tipo de identidade sem que se problematize principalmente por quais meios ela foi produzida e difundida, pois somente o fato de considerarmos um tipo de literatura escrita por quem possuía meios e condições para tal, ou seja, representantes das elites privilegiadas, já pressupõe a exclusão de outros meios de transmissão – como por exemplo a oralidade – e a identidade produzida por quem dela fazia uso, como pretos, pobres e indígenas. A posição de um escritor em um determinado grupo social influencia diretamente o tipo de caráter nacional que será desenhado em suas obras. José de Alencar, por exemplo, defendia, por um lado, a necessidade de nos expressarmos em uma língua própria, brasileira, distante da gramática inflexiva portuguesa, ao mesmo tempo que defendia a continuidade da escravidão e, em seus livros, comparava os escravizados a animais. Além de uma defesa de “classe” feita pelos autores, é constante um “topos literário” de “um veio ufanista

que marca a literatura brasileira desde os primórdios [...] germe do sentimento nativista, ponto de partida, embora remoto, da formação da consciência nacional”, ou seja, o clichê do louvor da terra. (Meneses, 2001, p. 109)

É o segundo momento da obra de Debray que nos interessa pois não há como se pensar em identidade sem que se problematize também e principalmente a questão mediológica proposta pelo autor, pois a mediologia se configura como um instrumento de análise importante para “decifrar o mundo dos signos, entender o processo pelo qual os signos tornaram-se mundo e tentar, por meio desse processo, decodificar a dinâmica transformadora das ideias” (Maranhão, 2008, p. 9-10).

“It’s a long way”

Esta dissertação tem como objetivo fazer uma viagem pelas referências – sejam elas no campo das ideias (*organização materializada*) ou de como elas se materializam (*matéria organizada*) – utilizadas em *Transa*, tentando demonstrar como elas, em conjunto, na condição do álbum ser uma canção do exílio, formam um tipo de identidade nacional. Debray (2000) chama de “transmissão cultural” a forma como os objetos editoriais - no caso o LP e tudo o que o envolve: capa, disposição das músicas, condições de produção, distribuição, veiculação e recepção e os instrumentos utilizados – contribuem como o portador histórico-técnico da caleidoscópica aventura das ideias (p. 14). Por serem caleidoscópicas, fragmentárias, as referências vão se entrecruzando nos três capítulos, tendo maior ou menor destaque de acordo com o assunto tratado em cada um deles, uma vez que a tentativa de fazê-lo de maneira linear se mostrou inviável e deixá-las apenas para o capítulo específico sobre o álbum empobreceria o objeto de análise.

O primeiro capítulo aborda o desenvolvimento artístico e cultural de Caetano Veloso, desde a sua infância em Santo Amaro, no recôncavo baiano, sua ida para Salvador – momento em que conhece Gilberto Gil, Tom Zé e Glauber Rocha – sua passagem por São Paulo e Rio de Janeiro – onde tem experiências com o teatro e contato com os diretores Augusto Boal e Zé Celso – passando pela virada tropicalista, sua relação com a antropofagia de Oswald de Andrade, o papel do desenvolvimento de novos meios de comunicação – como a T.V – para a expansão da indústria fonográfica, e a importância política que a canção e os festivais adquirem no contexto da Ditadura Militar, até a última parte que trata do processo que envolveu sua prisão e como o exílio – comparando-o com a canção do exílio de Gonçalves Dias – influenciou e reverberou em sua própria canção do exílio, o álbum *Transa*.

No segundo capítulo são colocados como faces de um mesmo aforismo oswaldiano o duplo corpo do médium: a *organização materializada – uma consciência participante...* – e a *matéria organizada - ...uma rítmica religiosa*. É nele em que se cruzam mais explicitamente as referências históricas e culturais, seja nas citações presentes nas canções, seja nos ritmos e instrumentos encontradas no álbum com textos e contextos a que possam se referir. Contribui nessa decisão de colocar *Transa* em relação a um conjunto de discursos que nos ajudam a pensar sobre nós mesmos – ou sobre a ideia que fazemos sobre nós mesmos – as reflexões de Fredric Jameson (1992) em *Inconsciente Político – A narrativa como ato socialmente simbólico*, no qual o crítico e professor nos apresenta seu lema: “Historicizar sempre” (p.9) como forma de ampliar os métodos de análise a partir de um pensamento dialético, ou seja, nos ajuda a entender que a construção identitária possui não só uma história como também uma intenção ao ser produzida, que nem sempre dialogam e convergem positivamente entre si

O tipo de interpretação aqui proposto é mais satisfatoriamente apreendido como **reescritura do texto literário de tal forma que este possa ser visto como reescritura ou reestruturação de um subtexto histórico ou ideológico anterior**, sendo sempre entendido que esse " subtexto " não se faz imediatamente presente enquanto tal, não é a realidade externa do senso comum, e nem mesmo as narrativas convencionais dos manuais de história, mas tem sempre de ser (re)construído a partir do fato (Jameson, 1992, P.74, grifo nosso).

Em relação aos contextos que se cruzam as referências, para uma decisão de qual os mais acertados, utilizamos a já citada Bernd (1992) ao colocar o Quinhentismo e o Romantismo como pontos de ancoragem da discussão sobre identidade nacional, e Dante Moreira Leite (1969), *O caráter nacional brasileiro – História de uma ideologia*, em que ele nos oferece uma base e corrobora tais escolhas ao dizer que

o patriotismo ou nacionalismo foi imposto de cima para baixo, num movimento intelectual e político, e não decorreu de movimento popular ou espontâneo. Mais ainda, a constante propaganda nacionalista – que **naturalmente se acentua em períodos de guerra ou de crise** – indica que esse sentimento é sustentado pela educação e pelos veículos de massa. (p. 19, grifo nosso)

O terceiro capítulo é de análise de *Transa*. Serão analisadas as sete canções do álbum buscando as referências melódicas, harmônicas, rítmicas, culturais, e até mesmo em como os instrumentos podem ser pensados como médium, produtores e transmissores de uma ideia ligada à oralidade, ao popular, ao coletivo, à ancestralidade, ao místico, que o compõe e o fazem como uma canção do exílio *dessacralizadora*.

1 Eu sou Deus. Eu invento tudo.

Quem sou eu? Sou o “Rei da Vela”, de Oswald de Andrade, montado pelo Grupo Oficina. Sou brasileiro, sou casado e sou solteiro, sou baiano e estrangeiro. Adoro meu pai, minha mãe e meus irmãos, mas não tenho família. Eu sou Caetano Veloso. Meu coração é do tamanho de um trem. (Veloso, 1977, p. 24)

1.1 O nascimento do antropófago

Caetano Emanuel Viana Teles Veloso nasce em 1942 em Santo Amaro, cidade onde tem o primeiro contato com um mundo cultural que mais tarde iria expandir e explorar, fosse na sua ida à Salvador, aos dezoito anos, ou para São Paulo e Rio de Janeiro, chegando ao momento de seu exílio em Londres, onde compôs e produziu *Transa*. O processo de amadurecimento artístico necessário para que Caetano Veloso produzisse uma obra de tanto valor como o álbum produzido no exílio inicia-se ainda em Santo Amaro da Purificação, cidade do Recôncavo Baiano bastante dividida entre a modernidade e a tradição. Para Carvalho (2020)

O momento de formação da personalidade artística de Caetano traz, no relato de suas memórias, a questão da antropofagia, antes mesmo que fosse nomeada, como uma relação com os elementos externos à cultura local, particularmente o cinema e a música (p. 170).

O contato com a modernidade era propiciado pelos cinemas locais aonde chegavam os lançamentos cinematográficos do Brasil, da Europa e de Hollywood, e, principalmente pela música ouvida na Rádio Nacional, em momento de grande desenvolvimento do rádio no Brasil, que lhe proporcionou contato com “o canto de Orlando Silva e Ciro Monteiro, a composição de Ary Barroso e Dorival Caymmi, de Wilson Batista e Geraldo Pereira, as iluminações de Assis Valente” (Veloso, 2017, p. 68); isso em contraste com o tradicionalismo econômico enraizado pelos quatro séculos de economia canavieira, que fazia da região uma das mais importantes do estado da Bahia. Conhece, ainda vivendo em Santo Amaro, a literatura de Clarice Lispector – pela influência de seu irmão Rodrigo que lhe dera de presente a assinatura de uma revista que continha contos, crônicas, pinturas e desenhos – o cinema de Federico Fellini e, principalmente, a música de João Gilberto, que ouvira pela primeira vez aos dezessete anos

Eu tinha dezessete anos quando ouvi pela primeira vez João Gilberto. Ainda morava em Santo Amaro, e foi um colega do ginásio quem me mostrou a novidade que lhe parecera estranha e que, por isso mesmo, ele julgara que me interessaria: "Caetano, você que gosta de coisas loucas, você precisa ouvir o álbum desse sujeito que canta totalmente desafinado, a orquestra vai pra um lado e ele vai pro outro" (Veloso, 2017, p. 67).

Para sua criação, além da cultura cosmopolita que lhe chegava por meio da rádio, revista e cinema, também foi muito importante toda a cultura popular recebida de seus pais. Seu Zeca, "um mulato firme, doce e ativo" (Cardoso, 2022, p. 22), compartilhara com o filho o apreço por Caymmi e Noel Rosa, sobre os quais comentava com senso crítico e inteligência que o deixavam admirado. Sua mãe, Dona Canô, "líder católica, devota de Nossa Senhora da Purificação, venerada tanto pelas carolas de Santo Amaro como pelos candomblezeiros do Bembé do Mercado" (p.22), crescera aos cuidados de uma família rica, tendo contato com o canto, a poesia, saraus, teatros. Ambos, Seu Zeca e Dona Canô, eram considerados a "nobreza popular" e passavam toda sua rica cultura aos seus oito filhos (p.23).

A família de Caetano era composta majoritariamente por mulheres, eram treze, enquanto os homens eram apenas ele, seu pai e dois irmãos. A essa influência feminina Caetano atribui o seu jeito afeminado e "um modo feminino de sentir e perceber as coisas" (p. 125). Em *Transa*, especificamente na canção que abre o álbum "You don't know me", a segunda parte, além de conter um dueto belíssimo com Gal Costa, a base rítmica ocorre por meio de um prato tocado com uma faca, instrumento muito comum nos sambas de roda do recôncavo, permitido somente às mulheres. O instrumento, durante a infância de Caetano, era tocado por Dona Canô, suas tias e a tocadora de prato mais conhecida do recôncavo: Dona Edith do Prato. A instrumentista, natural de Santo Amaro, era bastante próxima e íntima da família de Caetano, chegando até mesmo a amamentá-lo quando Dona Canô sofrera de uma forte gripe. Anos mais tarde, além de Caetano recuperar em *Transa* a arte do prato tocado com faca, em *Araçá Azul*, álbum experimental de 1973, Dona Edith abre o álbum tocando o prato com faca e cantando "Viola, meu bem"; Dona Edith faria parte ainda do álbum "Ciclo" (1983) de Maria Bethânia. A vivência em uma família envolvida na cultura popular do recôncavo baiano, o contato com a modernidade que lhe chegava pelos olhos e ouvidos, um apreço pela inteligência e a vontade de se expressar artisticamente, antes pela pintura e cinema e só posteriormente pela música, fizeram com que Caetano sentisse Santo Amaro pequeno demais e precisasse abandoná-la, aproveitando-se do fato de que Maria Bethânia fora para Salvador estudar teatro.

Se na política as décadas de 50 e 60 foram marcadas pelo entusiasmo com o projeto de desenvolvimento progressista de Juscelino Kubitschek – a criação de Brasília é um exemplo

da necessidade de exploração de um Brasil profundo atrelado a uma também necessária modernização – no campo cultural não seria diferente. Caetano desembarca em Salvador no início da década de sessenta e encontra na Universidade da Bahia a efervescência cultural de vanguarda que em Santo Amaro ele apenas vislumbrava de longe, mas que já fazia parte de seu repertório. A UNB contava naquele momento com nomes como a da arquiteta e designer Lina Bo, o maestro Hans Joachim Koellreuter “que trouxe a informação de Cage e Stockhausen, por meio dos Seminários Livres de Música” (Meller, 2006, p. 139), o cenógrafo Eros Martim Gonçalves, o fotógrafo e etnógrafo Pierre Verger, a coreógrafa polonesa Yanka Rudzka, Agostinho Silva, criador do Centro de Estudos Afro-Orientais, e ainda com ilustres alunos como Glauber Rocha, visto desde aquela época “como um mito para todos nós, como uma força liberadora e estimulante” (Veloso, 2017, p. 207). Nesse contexto, o santo-amarense conhece aqueles que seriam seus futuros tropicalistas: Tom Zé, Rogério Duarte e Gilberto Gil, todos frequentadores dos Seminários Livres de Música fundado pelo reitor Edgar Santos e ministrado pelo suíço naturalizado brasileiro, professor e maestro Koellreuter, que, assim “como todas as escolas de arte fundadas por aquele reitor, trouxera para Salvador as informações da vanguarda internacional” (Veloso, 2017, p. 286).

Gil, Caetano conhecera por volta de 62, 63, cantando e tocando violão na TV Itapoan, ao melhor estilo bossanovista, o que o encantara e o excitara pelo fato de que um músico com tantas qualidades estivesse tão perto de si. Sempre que D. Canô via Gil na televisão, sabendo do apreço que tinha o filho por tal figura “de sorriso alegre e sobranceiras bem desenhadas”, lhe dizia "Caetano, venha ver o preto que você gosta" (p. 292). Apresentados por um amigo em comum, Caetano e Gil se encontraram um no outro como grandes parceiros, e Gil teria grande influência no desenvolvimento da musicalidade de Caetano

ouvi, comovido, Gil dizer que ao me encontrar se sentiu saindo de uma espécie de solidão: ao me ver e ouvir teve certeza de que achara verdadeira companhia. Tenho a impressão de que, por valorizar em mim uma visão de mundo que englobava a música, para a qual ele era tão dotado (eu próprio, a essa altura, não imaginava que me profissionalizaria no setor) - uma visão que lhe parecia uma ampliação da sua mesma -, ele criou a imagem de mim como mestre e - como fazem os grandes quando julgam ver grandeza em quem admiram - relevou minhas deficiências ou melhor: interpretou-as sempre de forma a lhes dar um sentido superior (p. 294).

O contato com Gil fez com que Caetano avançasse rápido musicalmente, principalmente em relação ao violão, imitando os acordes feitos por Gil, atento às explicações harmônicas que naturalmente vinham do amigo e professor, que “trazia o mistério celestial da beleza da bossa nova” (p. 294) para o alcance de seus dedos, e se descobrisse no direito de fazer

música. Gil ainda seria uma espécie de mentor do tropicalismo, alguém que já vislumbrava um futuro para a música brasileira, como afirma o próprio Caetano em entrevista para o documentário *Uma noite em 67*

O Gil me chamou para ouvir junto com ele, mas ele já conversava essas coisas comigo; ele até, sob certos aspectos, estava mais avançado nos projetos de fazer uma mudança da natureza que nós mais ou menos viemos a fazer, do que eu. Ele estava mais apaixonado pelo rock moderno, do que eu. Ele sabia tudo dos Beatles, ele aprendia e ouvia demais. Eu ouvia, achava lindo, me interessava, achava instigante, mas eu queria fazer um negócio nosso. Eu dizia [que] a jovem guarda me inspirava mais que os Beatles. Mas o Gil ia mais fundo nisso, queria mesmo fazer; chamou vários amigos nossos compositores no Rio para fazer um movimento de inserção da produção de música popular no Brasil, no mundo pop contemporâneo, de não temer a realidade do mercado, mas ninguém entendeu, ninguém se guiou, mas o Gil tinha essas ideias na cabeça (Calil & Terra, 2020).

Mas, se Gil fizera Caetano encarar o violão como um instrumento possível, foi com Jards Macalé que ele perdera o medo de tocá-lo, tornando-se este o responsável, mais tarde em Londres, pela direção dos arranjos de *Transa* baseados, justamente, no modo de Caetano tocar violão, encorajado pelo produtor inglês Ralph Mace

Entreguei a direção musical a Macalé, que era um violonista de verdade, mas o que nós criamos juntos em nossos ensaios no Arts Lab só poderia ser criado para um trabalho meu. Gravamos o álbum como se fosse um show, em duas ou três sessões. Mace ficou entusiasmado (até hoje se orgulha de tê-lo produzido) (p. 447 – 448).

Se na música, a vontade de ser João Gilberto o levou a encontrar Gil e Macalé como seus professores, a sua maturação como artista e futuro líder tropicalista viria pelo contato com Rogério Duarte. Foi ele, apelidado de Rogério Caos, quem chamou a atenção de Caetano para as vanguardas, para a cultura de massas norte-americana, e para um método criativo mais experimental e destemido que rompesse com um tipo de criação dogmática marxista praticada pela esquerda na época. Em entrevista a Ana Oliveira, Rogério afirma

A estética marxista chamava de lixo burguês as vanguardas, a pintura abstrata, a pop art, a música dodecafônica, com as quais eu tinha tido contato no Museu de Arte Moderna da Bahia, como estudante de artes plásticas e membro da Escola de Teatro. Além disso, os meus cartazes, por exemplo, se comunicavam mais fortemente com a chamada massa do que aquela coisa programada. Mas o CPC me recusava como burguês vanguardista (Duarte, 2000).

E destaca como isso influenciou o tropicalismo

Pra mim, o Tropicalismo foi muito a síntese entre espiritualidade e marxismo, a criatividade ingênua do povo e a militância. Descompartmentalizava tudo, e a esquerda colocava tudo arrumadinho. O samba do morro era respeitado, mas não era arte maior. Nós tropicalistas subvertemos essa hierarquia. Oswald de Andrade falava da contribuição milionária de todos os erros. Usamos a contribuição milionária de todas as nossas ilusões (Duarte, 2000).

Essa quebra de paradigmas proporcionada pelo contato com Rogério Duarte foi extremamente rica e importante para o que se proporia o movimento tropicalista: uma ruptura com a dicotomia *nacional vs estrangeiro* que, ao mesmo tempo, não desprezasse a tradição, e se universalizasse, sem se render a uma importação alienada dos padrões artísticos estrangeiros, em um momento em que a permeabilidade entre as nações já se tornava inevitável

A intercomunicabilidade universal é cada vez mais intensa e mais difícil de conter, de tal sorte que é literalmente impossível a um cidadão qualquer viver sua vida diária sem se defrontar a cada passo com o Vietnã, os Beatles, as greves, 007, a Lua, Mao ou o Papa (Campos, [1966] 2008, p. 60).

De Salvador, Caetano vai a São Paulo acompanhar Bethânia que havia conseguido um papel no *Show Opinião*, substituindo Nara Leão, dirigido por Augusto Boal, com quem Caetano guardava certas discrepâncias estéticas advindas de suas posições políticas, que tornara infeliz sua estada na capital paulista

Eu não apenas estava numa cidade que me parecia feia e inóspita: eu também descobria que minha visão das coisas nem sequer poderia insinuar-se nos ambientes geradores de cultura, e que a chegada de Bethânia ao estrelato, se tinha aberto portas para mim no terreno profissional, não necessariamente significava que a intervenção estética que me parecia correta se fazia possível (Veloso, 2017, p. 112).

A capacidade de articulação, liderança e pulso firme para lidar com as críticas que viriam a partir de suas posições culturais e políticas, só seria expandida a partir do contato com Alvinho Guimarães, diretor de teatro que ganhou a simpatia de Caetano ao compartilhar das mesmas opiniões sobre o teatro panfletário do CPC (Centro Popular de Cultura) e do engessado nacionalismo praticado pela esquerda. O diretor falava com entusiasmo de Glauber Rocha e via em Caetano potencialidades que o próprio artista desconhecia, encomendando, sem nem mesmo vê-lo tocar ou cantar, a trilha sonora para uma peça de teatro, uma comédia brasileira do século XIX, apenas por ter visto Caetano falar sobre a relação entre João Gilberto e Dorival Caymmi.

O momento cultural é favorável, Caetano era influenciado por pessoas importantes, após essa experiência com composição para teatro já começara a ficar conhecido entre bossa novistas – Bethânia tinha gravado a música “É de manhã” no lado B de seu compacto de sucesso *Carcará* e tocado a canção no espetáculo Opinião – ao passo que tinha contato com obras de vanguardistas, que deixavam cada vez mais claro qual caminho deveria seguir como artista, como *O Rei da vela*, peça de Oswald de Andrade, montada pelo dramaturgo José Celso Martinez Correa, a qual Caetano afirma

Quando eu vi, pensei que aquilo era tudo que eu queria fazer no meu primeiro álbum, que já estava pronto [...]. A peça era uma coisa nova, muito agressiva na estética. Isso foi uma coisa muito nova pra mim (Martí, 2018).

e o filme *Terra em Transe*

Terra em Transe foi um detalhe muito importante num momento determinado de minha vida. Foi fundamental, numa época que com relação à música brasileira estava predisposto a encontrar uma coisa que dissesse o que aquele filme dizia, como aquele filme dizia para fazer um negócio arrebentar dentro de mim. Então, foi um momento o meu encontro com aquele filme, o filme foi um catalisador de uma série de coisas que estavam no ar para mim, que me angustiavam, que eu não sentia a maneira de fazer sair, e ele me deu a chave (C.f. Salomão, 1977).

Enquanto Caetano reunia condições para se tornar o líder tropicalista, o contexto histórico se acirra pós golpe de 64, colocando fim a um tipo de desenvolvimento progressista nas artes e fortalecendo os aparatos de repressão militar. A necessidade de contestar o sistema vigente faz com que tensões no campo cultural também apareçam, principalmente em relação ao que se esperava como uma arte que representasse de fato o Brasil. O instrumento mais poderoso capaz de expor as ideias em disputa era a música popular, cuja criação “devia ter uma pegada mais vital e mais violenta, e não apenas ser uma atitude defensiva do ponto de vista cultural e queixosa do ponto de vista político” (Veloso, 2012).

1.2 Essa é pra tocar no rádio... (ou na T.V)

A música popular brasileira no período que vai de 1950 até meados dos anos 1980

se tornou um dispositivo de saber-poder relevante e singular na cultura do país. A forma de expressão musical feita de ritmos, timbres, melodia, harmonia e intensidades tem, por si só, uma potência que opera nas sutilezas, sendo capaz, na sua fruição, de transformações tanto individuais – no corpo e

no espírito – quanto sociais. Essa característica é potencializada, na música brasileira, a partir de um processo histórico que culmina na Bossa Nova e abre novas perspectivas na década seguinte, quando Caetano Veloso inicia sua carreira musical (Carvalho, 2020, p. 154 – 155).

Entretanto, pensar a música popular exige que pensemos em uma cadeia produtiva que, por envolver questões de organização cultural, social e, principalmente, econômica, acarretam certas regras e imposições artísticas, mediadas por seu desenvolvimento técnico. É por esse caminho que Marcia Tosta Dias nos leva em *Os donos da voz* ao traçar um amplo panorama sobre a indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura. A autora propõe que estudemos a “configuração que o mercado fonográfico vai tomando no decorrer do tempo”, “as estratégias que elegem determinados artistas e canções para comporem o fluxo de bens simbólicos”, e “os agentes sociais que orientam a decisão sobre qual tipo de música irá integrar o mercado: o público, a indústria ou os artistas” (Dias, 2000, p. 16).

Por música popular se entende a música que adquire popularidade por meio do mercado, independente do gênero ou estilo, onde um esquema pré-determinado, derivado das canções que fizeram sucesso, é amplamente utilizado em um processo competitivo. Os detalhes são utilizados como elemento distintivo entre as canções, o que lhe conferiria certa personalidade e distinção entre artistas, em um processo que a autora chama de *pseudo-individação* (p. 27). A popularização da música-mercadoria é calcada na falsa ideia de diversidade, segmentação e variedade, e na sustentação de um agente poderoso

ao perceber que a canção é repetida várias vezes no rádio, o ouvinte é levado a pensar que ela já é um sucesso, e o referendo é ainda suficientemente reiterado pelo locutor ou disc-jóquei [...]. Todo o esforço empreendido pelo ouvinte é orientado para que ele identifique o que acaba de ouvir com o que já conhece e, a partir da identificação de tal processo como coletivo, também se reconhece nele (p. 48 – 49).

O rádio então passar a ser importante, a partir da década de 40, como *matéria organizada* (Debray, 2000) capaz de transmitir uma cultura de massas a serviço de uma indústria ainda incipiente no Brasil, se valendo de artistas que logo se tornariam populares e conhecidos, fosse a distância, acompanhados pelo próprio aparelho de rádio, fosse pela participação do público nos auditórios cujos programas eram transmitidos ao vivo. Caetano conta, em documentário¹⁰ sobre os seus 70 anos, que, aos 14 anos e com saúde fraca, passa, a convite de sua madrinha enfermeira, um ano no rio de janeiro para cuidar de sua saúde. Por

¹⁰ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=o96Q-vXtiEA&ab_channel=Caetano%C3%A9Foda

uma falta de planejamento, Caetano perde o ano escolar, mas, por outro lado, sozinho enquanto sua madrinha trabalhava, sua companhia era o rádio; nos momentos de folga, ela o levava para assistir ao vivo, direto do auditório da Rádio Nacional, que possibilitou a ele ver de perto astros do rádio da época como Emilinha Borba, Marlene, Ângela Maria, Dolores Duran, Nora Ney, Cauby Peixoto.

Candido (1989) comenta sobre o rádio como fenômeno da cultura de massas atrelado à histórica falta de acesso das camadas populares à escolaridade e leitura

Dizendo de outro modo: na maioria dos nossos países há grandes massas ainda fora do alcance da literatura erudita, mergulhando numa etapa folclórica de comunicação oral. Quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base de uma cultura de massa. Daí a alfabetização não aumentar proporcionalmente o número de leitores da literatura (p. 142).

Essa identificação popular com algo já conhecido explicaria talvez o fato do frevo-de-trio-elétrico “Chuva, suor e cerveja”, gravado também em Londres, ter feito mais sucesso na volta de Caetano ao Brasil do que *Transa*. A canção carnavalesca dialoga, além das também canções de carnaval “Atrás do trio elétrico” e “Um frevo novo”, com o Caetano feliz, sorridente e de braços abertos de “Alegria, alegria”, canção apresentada antes do exílio, no III Festival da Record, em 1967, considerada o marco inicial do tropicalismo, bem distantes do clima melancólico e experimental do álbum produzido no exílio.

Na década de 60 e 70 há um foco maior no desenvolvimento e expansão de novos meios de comunicação de massa, amparado pelos militares pós 64, que consistia em criar, com o apoio de vários setores empresariais “tais como o editorial, o fonográfico, o da publicidade, e sobretudo o da televisão”, uma estrutura necessária à indústria cultural no Brasil visando o plano de integração nacional. É desse momento, por exemplo, a criação da Embratel, em 1965, e da vinculação do país a Intelsat (Sistema Internacional de Satélites), em 1968. Nesse momento, aparelhos de rádio já estão em 59% dos lares brasileiros e a venda de toca-discos cresce 813% entre 1967 e 1980 (Dias, 2000, p. 51 – 52).

No que diz respeito à indústria fonográfica, é o desenvolvimento dos programas de televisão que contribui para o seu meteórico crescimento e ambas indústrias, televisiva e fonográfica, se retroalimentavam: músicos, bandas, intérpretes, compositores gravavam programas, que gravavam álbuns, que gravavam artistas cada vez mais populares que se tornavam verdadeiros astros, livrando-se da aura marginal e formando “casts estáveis, com nomes hoje

clássicos da MPB, tais como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia e tantos outros” (Dias, 2000, p. 55).

Com um papel fundamental na propagação de ideias e modismos, a televisão se consolidava como grande veículo de comunicação de massa. As novelas ainda não reinavam absolutas no horário nobre, e as grades de programação eram tomadas por musicais. Programas como “O Fino da Bossa”, “Jovem Guarda”, “Esta Noite se Improvisa”, “Bossaudade” e “Show em Si... monal” ditavam modas e geravam acalorados debates (Calil & Terra, 2013, p. 11).

Alimentados pela importância política que a música adquirira nos últimos anos pós golpe militar, a televisão encontrou nos chamados Festivais o seu principal produto, uma competição musical em que, embora o vencedor fosse escolhido pelo voto de um júri, a participação da plateia se tornou simbólica, pois, devido à falta de liberdade ocasionada pelo ambiente político da Ditadura Militar, era uma maneira de extravasar e canalizar sua energia reprimida na defesa de seus cantores favoritos

A chamada era dos festivais não só serviu de contraponto à ditadura, revelou nomes de peso e lançou modismos, como também foi a gênese da MPB diversificada e sofisticada que conhecemos atualmente. Entre 1965 e 1972, o país parou muitas vezes para discutir letras, harmonias, melodias e ideologias políticas por causa dos festivais (p. 12).

Tanto era o clima de agitação política, que o III Festival da Record, de 1967, se transformou em uma batalha campal, onde os ânimos se exaltavam em favor de um ou outro intérprete, sobrando vaias, no entanto, para todos. A rivalidade era estimulada pela própria emissora para que não só a música fizesse parte da vida cotidiana das pessoas, mas os acontecimentos e as rixas entre os artistas também. No entanto, algumas rugas já existiam antes mesmo antes do festival.

O Fino da Bossa, programa apresentado por Jair Rodrigues,

um negro paulista de voz aguda e grande musicalidade mas sem cacótes jazzísticos, [que] dividia a liderança do programa com Elis, e o fazia com brilho em pot-pourris de sambas cantados em dueto com muito balanço, mas ficava a impressão de que a responsabilidade final era de Elis, de cuja figura emanava uma autoridade que ele não parecia querer nem precisar disputar (Veloso, 2017, p. 195).

era o programa de maior sucesso da televisão brasileira, horário nobre da TV Record, mas que já via o crescimento da concorrente *Jovem Guarda*, programa que emissora criara para as tardes de domingo e que nascera como uma diversão despreziosa para adolescentes. Apresentado por Erasmo Carlos, Wanderlea e Roberto Carlos, revelação que mais tarde seria o maior

vendedor de álbuns da indústria brasileira, ambos não eram apenas programas musicais, mas sim representantes de um pensamento acerca do que era ou viria a ser a música brasileira, discussão que, antes tomava conta de restaurantes boêmios e pátios das universidades, agora invadia a TV Record (p. 177). Diante da ascensão da *Jovem Guarda*, vista como alienada e como mera reprodução dos enlatados estrangeiros, e da perda de importância da MPB diante da influência sonora norte-americana, Paulinho Machado de Carvalho, dono e diretor-geral da emissora, decidiu, em conjunto com Elis Regina, Wilson Simonal, Nara Leão, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré e Gil, revitalizar *O Fino da Bossa*, tornando-o mais democrático a fim de “salvar a identidade nacional”¹¹. O programa cujo nome era *Frente Ampla da Música Popular Brasileira* seria desenvolvido em quatro núcleos – Elis, Simonal, Vandré e Gil – um por semana, no mesmo horário. Eis que para a estreia do programa organizou-se aquela que ficaria conhecida como a “passeata contra a guitarra elétrica”, vista como símbolo do colonialismo cultural, “em mais uma macaqueação da militância política” (p. 179). Caetano não participara da “sinistra procissão” – que contou com a presença de Elis Regina, Edu Lobo, Geraldo Vandré e Gil – e assistiu da janela do quarto de um Hotel, acompanhado de Nara Leão, que a teria comparado à passeata do Partido Integralista

a versão brasileira do nazi-fascismo, um movimento católico-patriótico-nacionalista de extrema direita nos anos 30 do qual alguns antigos expoentes inclusive apoiavam o governo militar (p. 180).

Perplexo com o que considerou uma ridícula e perigosa jogada de marketing, Caetano propôs que o programa de Gil “deveria se transformar num escândalo antinacionalista e anti-MPB” (p. 180), com Bethânia de minissaia segurando uma guitarra elétrica de madeira maciça, cantando a canção *Querem acabar comigo*, de Roberto Carlos, entremeados por falas poéticas de um texto escrito por Caetano que consistia na “consideração da força mitológica da figura de Roberto Carlos, de sua significação como vislumbre do inconsciente nacional, de como ele era, comoventemente, ‘a cara do Brasil’ de então” (p. 180). A ideia se viu frustrada por conta da revolta de Geraldo Vandré que, furioso, ao ter conhecimento do texto de Caetano, ameaçou interromper o programa caso este fosse ao ar, afirmando que a música brasileira deveria se opor ao que Roberto Carlos representava.

¹¹ Caetano que acompanhara a reunião na condição de conselheiro de Gil afirma que “Ficou claro entre nós que todo aquele folclore nacionalista era um misto de solução conciliatória para o problema de Elis dentro da emissora e saída comercial para os seus donos” (Veloso, 2017, p. 178).

É nesse clima de uma guerra cultural e com os ânimos acirrados que se chega ao III Festival da Record. A primeira eliminatória ocorre em 30 de outubro e ganham destaque canções como “Roda Viva” de Chico Buarque acompanhado pelo MPB4, “Ponteio”, de Edu Lobo e Capinam, com Maria Medalha e, surpreendentemente, Roberto Carlos cantando o samba “Maria, Carnaval e Cinzas”, todas classificadas para a final. No segundo dia causa impacto a canção de Gilberto Gil, “Domingo no Parque”, acompanhada pelo jovem quarteto paulista de rock “Os Mutantes” que aceitaram participar do número de Gil que, mesmo tendo participado da passeata contra a guitarra elétrica, já há muito pensava em “mesclar as guitarras de George Harrison e Keith Richards com o violão de Jorge Ben, a sanfona de Luiz Gonzaga e os ritmos regionais” (Calil & Terra, 2013, p. 17). Caetano recorda com empolgação o dia da final

A apresentação de Gil foi deslumbrante. Os Mutantes pareciam uma aparição vinda do futuro. A fricção entre o tema afro-baiano e o som deles era instigante - Beatles + berimbau ou Beatles x berimbau -, e a belíssima orquestração de Rogério Duprat dava a tudo aquilo um ar imponente e respeitável que trazia a plateia para anos-luz de distância do momento em que, apenas um dia antes, esboçou vaiar (Velooso, 2017, p. 195 – 196).

Classificaram-se ainda Elis Regina, com “O cantador”, de Dorival Caymmi e Nelson Mota, e Jair Rodrigues, com “Samba de Maria”, de Vinicius de Moraes e Francis Hime. Caetano, que até então era conhecido por ser irmão de Bethânia, estreia na terceira etapa do festival com a canção “Alegria, Alegria”, também acompanhado de uma banda de rock, os argentinos “Beat Boys”. Era seu acerto de contas:

Para mim [Caetano] era uma decisão política colocar guitarra elétrica na minha música, fazer as canções com banda de rock, guitarra elétrica; era uma atitude diametralmente oposta à passeata contra as guitarras elétricas (Calil & Terra, 2020).

Foi por intermédio de Guilherme Araújo, produtor de Caetano, que conhecera os “Beat Boys”, banda argentina que se apresentava na casa noturna “O Beco”, e que cumprira com maestria a difícil missão de dar vida a uma estética ainda nascente

composto por jovens portenhos muito talentosos e conhecedores da obra dos Beatles e do que mais houvesse. [...] O aspecto do grupo de rapazes de cabelos muito longos portando guitarras maciças e coloridas representava de modo gritante tudo o que os nacionalistas da MPB mais odiavam e temiam (p. 186).

Tanto Gil, no segundo dia, quanto Roberto Carlos no primeiro dia, e Caetano no terceiro dia foram vaiados pela plateia que, muitas vezes dividida, outras resolvida, escolhiam seus preferidos. No entanto, o caso mais emblemático foi o de Sérgio Ricardo. O cantor,

violonista e compositor, não empolgou o público com sua canção “Beto Bom de Bola”, que vaiou sua classificação para a final; ainda se classificariam para a final “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso, e “Ventania”, de Geraldo Vandré, o preferido entre a juventude universitária. Na final, a plateia sequer deixou Sérgio Ricardo cantar sua canção e ele, depois de várias tentativas, inconformado e enraivecido pelas vaias incessantes, quebrou seu violão contra um suporte e arremessou os restos na plateia.

O vencedor foi “Ponteio”, com Edu Lobo e Marília Medalha; “Domingo no Parque” ficou em segundo lugar seguido por “Roda Viva”, de Chico Buarque, e “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso; Elis Regina ganhara o prêmio de melhor intérprete. Edu Lobo, que já havia ganhado o festival do ano anterior com “Arrastão”, interpretada por Elis Regina, ainda despontando como cantora de sucesso, contudo, logo ficaria marcado como um artista de música velha, antiquada e ultrapassada, ainda aos 24 anos. Em entrevista a Calil & Terra (2013), Edu, ao ser perguntado sobre as diferenças entre ele e os baianos Gil e Caetano, ele afirma

Não sei dizer exatamente. Enfim, eu vi que eles estavam tentando outra coisa, mas acho que toda a história da Tropicália gira muito em torno da atitude no palco, do tipo de roupa, de ficar uma coisa mais jovem, mais moderna. Eu era dos mocinhos caretas. Eu me lembro de que nós cantávamos de *smoking*. Eu concordo que é realmente uma bobagem colocar um *smoking* para cantar, mas ficou uma coisa mais ou menos assim: eles ficaram mais jovens do que a gente. Isso é verdade. Entre aspas, não é? (p. 204).

Edu Lobo, que estava em uma das reuniões na casa de Sérgio Ricardo onde Gil e Caetano expunham o que seriam as bases do tropicalismo, as quais de fato eles começaram a colocar em prática naquela edição dos festivais, afirma que tratou a questão com indiferença: “lembro que não prestei atenção em coisa nenhuma. Eu estava lá no canto, fiquei conversando com as pessoas, não ouvi o discurso principal, ou não me lembro de ter ouvido. Mas eu lembro que fui” (p. 196). Caetano, que em *Transa* utilizaria a canção “Reza”, de Edu Lobo, em “You don’t know me”, afirma que suas canções “apresentavam a novidade de trazer de volta uma dimensão épica à música brasileira moderna, o que produzia forte impressão de contraste com o intimismo lírico da bossa nova” criadas por “um sofisticado harmonista, um melodista inventivo e um estilista de forte marca pessoal” (Veloso, 2017, p. 144 – 145). Fato é que logo depois Edu, o grande vencedor dos dois principais festivais da época, sufocado pelo excesso de exposição e receoso de que ficasse conhecido como cantor de apenas uma música, deu um tempo e foi para a França juntar-se com Nara Leão para cantar em um cassino.

Nesse momento “o Tropicalismo explode, a MPB racha, Caetano e Gil se tornam ídolos instantâneos, e se confrontam as diversas correntes musicais e políticas da época” (C.f. Motta, 2000).

1.3 a alegria é a prova dos nove...

Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
(Vários artistas, 1968)

“Alegria, Alegria” é a música que coloca de vez Caetano no mapa da música brasileira, “uma marchinha antiquada de Lisboa misturada com o que os ingleses estavam fazendo com o rock’n roll” (Calil & Terra, 2020), e até as vaias da plateia, que logo cessariam, eram uma evidência de que ele estaria artisticamente no caminho certo para elevar a outro nível a discussão sobre música brasileira, em que os polos MPB vs “Iê-Iê-Iê” já não eram mais suficientes, e o samba/bossa nova como representantes de uma identidade nacional precisavam ser atualizados, e não postos em disputa, como queriam os representantes da MPB, contra o mercado internacional, uma vez que a “expansão dos movimentos internacionais se processa usualmente dos países mais desenvolvidos para os menos desenvolvidos” (Campos, 2008, p. 60) e o desenvolvimento da indústria e da cultura de massas tornava cada vez mais impossível esse tipo de isolamento cultural.

O título da canção vem de um bordão utilizado por Chacrinha

um apresentador de rádio que passara com ganho para a televisão. Pernambucano com pesado sotaque, um homem de poucas letras, já na meia-idade então, ele comandava seu anárquico programa com um personalismo apaixonado e hipnótico. [...] Chacrinha era um fenômeno de liberdade cênica - e de popularidade. Seu programa tinha enorme audiência e, como se fosse uma experiência dadá de massas, às vezes parecia perigoso por ser tão absurdo e tão energético. Era o programa que as empregadas domésticas não perdiam (Veloso, 2017, p. 184).

e ela fora toda pensada e estruturada por Caetano para que representasse, junto com a de Gil, a revolução que deflagrariam no festival. Deveria ser fácil de aprender, alegre como uma marchinha de carnaval, mas que incorporasse elementos do pop internacional, com uma letra que dialogasse com o universo onde esse pop estava inserido. A letra, assim, fora criada com forte apelo visual, em composição cubista, onde o retrato em primeira pessoa ia se completando de fragmentos justapostos que formavam uma síntese moderna daquele momento, com referências culturais e comerciais – Brigitte Bardot e Coca Cola; políticas e sociais – bombas,

guerrilhas e fuzis; líricos e pessoais – o peito cheio de amores pensando em casamento; ao mundo dos meios de comunicação – pensar em tocar na televisão, ou, quem lê tanta notícia?; a canção deveria exalar uma aura de liberdade e emoção na fruição das coisas desse mundo, correspondente “à ideia do jovem desgarrado que, mais do que a canção queria criticar, homenagear ou simplesmente apresentar, a plateia estava disposta a encontra na canção” (p. 185). Em relação à sonoridade, Caetano buscava uma banda de rock, ao estilo “iê-iê-iê”, para incorporar elementos da música comercial e a referência óbvia eram os Beatles. No entanto, a ideia era criar um tipo de som que se compusesse de retalhos musicais, com arranjos ao estilo “ready-made”, não como uma “*fusion* qualquer, uma maionese musical vulgarmente palatável”; não deveria não soar como os Beatles, imitando-os ou reproduzindo seus procedimentos musicais, mas aproveitá-los para “incorporar a atitude em relação próprio sentido da música popular como um fenômeno” (p. 185), fato que chamava mais atenção de Caetano e Gil do que as canções do grupo inglês, do qual Caetano afirma não serem grandes conhecedores

A lição que, desde o início, Gil quisera aprender dos Beatles era a de transformar alquimicamente lixo comercial em criação inspiradora e livre, reforçando assim a autonomia dos criadores - e dos consumidores. Por isso é que os Beatles nos interessaram como o rock’n’ roll americano dos anos 50 não tinha podido fazer (p. 187).

Não eram somente os caminhos harmônicos e rítmicos que dividiam as opiniões entre os artistas, mas a maneira de reagir aos encantos e imposições comerciais da indústria cultural também. Os movimentos artísticos do momento recusavam-se a aceitar, e até mesmo discutir, o envolvimento comercial da arte, e tanto direita quanto esquerda, por motivos distintos, eram unânimes em condenar a música como um produto. Favaretto afirma ser este mais um ponto vanguardista entre os tropicalistas

No tropicalismo, a colocação do aspecto estético e do aspecto mercadoria no mesmo plano faz parte do processo de **dessacralização**, da estratégia que dialetiza o sistema de produção de arte no Brasil por distanciamento-aproximação do objeto-mercadoria. [...] A atitude dos tropicalistas foi de desafio frente ao maniqueísmo cultural (Favaretto, 2007, p. 140, grifo nosso).

Para Caetano, esse era justamente esse o ponto de partida – “O que me interessou a princípio foi o problema da música comercial no Brasil” (C.f. Caetano, 1971) – uma vez que o nível de desenvolvimento artístico a que almejava só seria possível a partir de um desenvolvimento técnico apenas tornado possível “pela situação industrial e o desenvolvimento comercial [...]. Não lhes era possível apropriar-se dos recursos eletrônicos e, ao mesmo tempo, separar-se do sistema de produção que lhes oferecia esses recursos” (Favaretto, 2007, p. 141).

“Alegria, Alegria” surge como um “desabafo-manifesto mais do que necessário” (Campos, 2008, p. 152) diante da crise vivida pela MPB em relação ao contexto cultural e mercadológico representados concomitantemente pelos Beatles e a Jovem Guarda, comparada somente à revolução causada pela canção “Desafinado” – “em que Newton Mendonça e Tom Jobim (via João Gilberto) puseram naquela composição a teoria e a prática do movimento” (p. 151). Caetano percebe que a mundialização da cultura era um caminho sem volta e segue o único caminho possível pois

Recusando-se à falsa alternativa de optar pela guerra santa ao iê-iê-iê ou pelo comportamento de avestruz (fingir ignorar ou desprezar o aparecimento de músicos, compositores e intérpretes, por vezes de grande sensibilidade, quando não verdadeiramente inovadores, como os Beatles, na faixa da música jovem), Caetano Veloso e Gilberto Gil, com *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*, se propuseram, oswaldianamente, “deglutir” o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas (p. 152)

ou seja, propõe com o tropicalismo – e mais tarde com *Transa* ao mesclar guitarra elétrica, reggae, baião, berimbau e bossa nova, João Gilberto e Gregório de Matos - uma solução *dessacralizadora* (Bernd, 2000) sem que se exclua o outro, percebendo suas potencialidades e utilizando-as de maneira que revolucionaria o cenário da música brasileira, modernizando-a sem que se perdesse sua brasilidade. A solução encontrada por Caetano e Gil para as falsas dicotomias “guitarra elétrica vs banquinho e violão; o cristal da voz vs o grito borrado de protesto; engajamento vs alienação; o nacional vs estrangeiro” (Diniz, 2007, p. 4) é fazer, mesmo que de forma inconsciente¹², uma releitura dos processos antropofágicos lançados por Oswald de Andrade durante a década de 1920.

O bárbaro tecnizado, expressão de Keyserling incorporada por Oswald em seu projeto cultural, devora seus inimigos externos para adquirir, com nobreza e força, seu poder, conhecimento e técnica. Desse modo, o criador de literaturas nos trópicos devora o outro, internaliza o outro e externaliza esse outro internacionalizado, tornando-se parte desse outro – transformado, rasurado, autodevorado. Transforma-se no tradutor de tradições incessantemente traídas pela dinâmica de uma nova relação entre sociedade, história e cultura (Diniz, 2017).

¹² O termo “inconsciente” aqui é utilizado para expressar que Caetano não propôs objetivamente uma abordagem antropofágica, visto que ele viera a conhecer a obra de Oswald de Andrade quando a música “Tropicália”, presente no álbum “Caetano”, de 1968, já estavam praticamente prontos.

Oswald de Andrade foi uma das figuras centrais do modernismo paulista e, embora sua obra seja um “leque de promessas realizadas pelo meio ou simplesmente irrealizadas” foi quem “assimilou com conaturalidade os traços conflitantes de uma inteligência em crise nos anos que precederam e seguiram de perto os abalos de 1929/30” (Bosi, 2006, p. 356 – 357). De família rica, nascido em 1890, aos 22 anos viajou pela primeira vez para a França – “a Europa pacífica de 1912” (Andrade, 1971, p. 132) –, o que lhe permitiu ter contato com a vida boêmia parisiense e com as vanguardas, principalmente o ítalo-futurismo, o que o fez se revoltar contra o atraso do que ainda considerava uma colônia cultural e a pequenez dos artistas, principalmente os parnasianos, eleitos como representantes principais da “estupidez letrada da semicolônia” (p. 131). Escreveu não só poesias, romances, manifestos e peças de teatro, mas obteve título de livre-docente na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo e escreveu artigos polêmicos para jornais. Dentre as polêmicas mais conhecidas está a resposta virulenta que defendia a pintora Anita Malfatti dos ataques de Monteiro Lobato, conservador que escrevera para “O Estado de S. Paulo” o artigo “A propósito da Exposição Malfatti”, em 1917, atacando sua exposição de obras expressionistas, considerando-as, assim como as vanguardas em geral, como teorias efêmeras, “sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva [...] produtos de cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência: são frutos de fins de estação, bichados ao nascedouro (C.f. Lobato, 2008). A defesa de Oswald seria a semente para que em torno dele se juntassem outros artistas imbuídos da mesma causa, como Di Cavalcanti, Guilherme de Almeida e Mário de Andrade, os quais, mais tarde, fariam parte da Semana de Arte Moderna.

Enquanto agitador cultural, Oswald envolveu-se profundamente nos principais debates que diziam respeito à situação cultural do Brasil daquele momento. Aproveitou de sua situação econômica, a vida social, viagens e jantares, para cercar-se de artistas e intelectuais com quem pudesse por à prova suas ideias, como o escritor e cineasta Jean Cocteau, o pintor italiano Giorgio De Chirico, o escritor francês Jules Romain e o pintor francês Fernand Léger. Em sua terceira estada em Paris, já casado com a pintora Tarsila do Amaral, conheceu o poeta Blaise Cendrars, para quem “apresentou o Brasil” em 1924, numa viagem pelo interior de Minas Gerais que contava ainda com a presença de Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e D. Olívia Guedes Pentecoste, conhecida como a dama do café, filha dos barões de Pirapitingui, e grande incentivadora dos modernistas.

O contato de Blaise Cendrars com esse “Brasil profundo”, longe das capitais cheias de arremedos franceses da alta burguesia, fez com que, agora pela ótica do estrangeiro, os modernistas reforçassem a busca por uma visão estética mais profunda sobre o Brasil, o que de

certa forma já era uma preocupação de Oswald – vide a escrita, ainda em Paris, de seu Manifesto *Pau-Brasil*, publicado pela editora *Au Sans Pareil* em 1925 por influência do poeta francês. Já nesse primeiro manifesto, Oswald soube conjurar o espaço moderno da nação com a vida pré-colonial e colonial, ao mesmo tempo que assimilava rapidamente, assim como Caetano faria em 67, os elementos estéticos presentes nos meios de comunicação de massa – cinema, rádio, propaganda – em um momento chave onde ainda se misturavam uma São Paulo escravocrata, um processo de industrialização e o concomitante surgimento de uma nova paisagem urbana, onde as massas seriam ignoradas “sob a completa devassidão econômica dos políticos e dos ricos. Os intelectuais brincando de roda” onde “o contrário do burguês não era o proletário – era o boêmio!” (Andrade, 1971, p. 131). Essa fase, de 1923 até 1930, Bosi (2006) destaca ser a melhor produção propriamente modernista, no romance, na poesia e na divulgação de programas estéticos nos Manifestos *Pau-Brasil* (1924), e *Antropofágico* (1928).

O Manifesto Antropófago nasceria inspirado em um presente recebido de Tarsila do Amaral, então sua esposa, pelo seu aniversário em janeiro de 1928. Um quadro que ela havia terminado de pintar, de nome “Abaporu” – homem comedor de homem, em tupi-guarani – cuja imagem de um personagem com a cabeça e os braços muito finos e longos, e os pés gigantescos vistos de lado, acompanhado de um cacto que se multiplica e se transforma, e uma rodela amarela, que pode ser uma fruta cortada, ou uma flor, provocara tamanho fascínio e estranhamento em Oswald, que criaria, ainda no mesmo ano, o Clube de Antropofagia e a Revista de Antropofagia, onde publicaria seu Manifesto. É nele que Oswald coloca os fundamentos de seu nacionalismo, no ritual canibal plasticamente representado pela cena da deglutição do Bispo Sardinha em 1555 pelos índios Caetés, na representação metafórica do canibalismo e da devoração como

Amostra de uma sociedade outra, de um outro homem que ainda nos assombra, e que a ciência antropológica se esforçou então por relegar aos noturnos desvãos da mentalidade pré-lógica, essencialmente mágica, o canibal foi também uma dessas imagens fortes, de forte prestígio onírico, favoráveis à condensação de impulsos agressivos, silhuetados de encontro à má consciência burguesa, da qual Nietzsche já falara, antes que Freud houvesse estabelecido a filogênese da consciência. Abriu-se, de Nietzsche a Freud, o caminho que fez do canibalismo o signo de uma síndrome ancestral, ou, para usarmos a linguagem de Oswald, uma semáfora da condição humana, fincada no delicado intercruzamento da Natureza com a Cultura (Nunes, 1979, p. 13).

O contato de Caetano com Oswald vem profundamente atrelado ao aspecto visual e mágico do teatro de Zé Celso. O autor modernista havia caído no ostracismo desde a década de 30, mas começara a ser, desde a década de 50, relido e valorizado, principalmente pelos

concretistas, que o colocavam em um plano mais importante do que aquele pelo qual frequentemente Oswald era lembrado - um autor caricato, um piadista inconsequente, um vanguardista datado – e a montagem de sua obra *O Rei da Vela* (1933), por Zé Celso, na década de 60, dá continuidade no processo de seu resgate e valorização. Caetano, quando assiste pela primeira vez a montagem da peça, percebe que havia ali um movimento que “transcendia o âmbito de música popular” (Veloso, 2017, p. 258) e que estava em consonância com o que ele pretendia fazer em música brasileira – estranhamente mais próximo de si do que o teatro “esquemático” de Boal. Caetano percebera no Oswald deglutido por Zé Celso proximidade muito grande com a canção *Tropicália*, que acabara de escrever e que comporia o álbum “Caetano”, de 1968, “sua visão erotizada da política, sua linguagem não linear, seu enfoque bruto de signos que falam por si só na revelação de conteúdos-tabus da realidade brasileira” (p. 258). Se é com “Alegria, alegria” que o movimento tropicalista aparece pela primeira vez e começa a se delinear, é com “Tropicália”, a qual até próximo da finalização do álbum ainda não tinha nome, que Caetano reúne a síntese do que posteriormente viria a se chamar *Tropicalismo*, movimentando-o decisivamente em direção a uma carreira profissional na música.

Oswald era a força de ligação entre Caetano e os dois extremos do pensamento da época, de um lado os irracionalistas Zé Agrippino, Zé Celso, Jorge Mautner, e de outro os super-racionalistas, como os poetas concretistas, continuando rejeitado pelo “caminho mediano da razão”: os sociólogos nacionalistas de esquerda e os burgueses moralistas da direita (p. 259). Assim como a antropofagia, busca explicar metaforicamente e colocar em prática este “fato Brasil”, um “esquisito monstro católico tropical” (p. 264) sem se intimidar diante de tamanha complexidade e contradição das quais desde criança em Santo Amaro Caetano já tinha consciência. Essa consciência adquirida ainda muito cedo se desenvolveu ao longo da vida de Caetano, deixando de ser uma consciência orgulhosa de ser brasileiro, para, ao passar dos anos, se tornar uma consciência dolorosa

em mim dolorosamente. O desenvolvimento de uma consciência social, depois política e econômica, combinada com exigências existenciais, estéticas e morais que tendiam a pôr tudo em questão, me levou a pensar sobre as canções que ouvia e fazia. Tudo o que veio a se chamar de tropicalismo se nutriu de violentações de um gosto amadurecido com firmeza e defendido com lucidez (p. 266).

Caetano passa, assim, a servir-se do banquete antropofágico com o extremo cuidado para não se tornar um medíocre misturador de informações mal assimiladas, repensando, passo a passo, a maneira de usá-lo como uma “alegoria carnalizante” (Diniz, 2007, p. 4) em um

país enrijecido por tensões políticas e culturais. O tropicalismo passa a representar o diálogo possível entre os grupos de força –

a tradição sentimental e exagerada dos anos 40 e 50; o distúrbio geracional e sonoro das guitarras elétricas e cabelos compridos da jovem guarda; o minimalismo das ricas formas poéticas, harmônicas e melódicas da bossa nova; engajamento barulhento e transformador da canção de protesto, com sua vocação redentora e revolucionária (p. 4).

– e a antropofagia serve aos tropicalistas mais como uma “decisão de rigor, um modo de radicalizar a exigência de nacionalidade” (Veloso, 2017, p. 262) do que uma forma de falsear a questão.

Saídos do festival e após lançar o álbum que carregava a canção manifesto *Tropicália*¹³, Caetano decide que deveria ser feito um álbum manifesto, um álbum coletivo que explicitasse o caráter do movimento, em que as influências da música popular daquele momento – seu pão e circo – deveriam não exatamente serem misturadas, mas deglutidas à Oswald de Andrade. Assim, ouvindo Mahalia Jackson, Jorge Ben, Beatles, Mothers of Invention, James Brown e John Lee Hooker, Pink Floyd e The Doors, reouvindo João Gilberto e Orlando Silva, resgatando Carmem Miranda, e se juntando a Gil, Torquato, Tom Zé, Gal, Nara e Bethânia (que depois abandonaria a produção do álbum), ao maestro Rogério Duprat e aos Mutantes, nascera o álbum *Tropicália ou Panis et circensis*, em julho de 1968, que buscava, pelo viés da coletividade, somar suas forças artísticas, superar a “visão estreita de mercado que dominava a produção e o consumo de música no Brasil” e ampliar o mercado “pela prática da convivência na diversidade, alcançada com o desmantelamento da ordem dos nichos e com o desrespeito às demarcações de faixas de classe e de graus de educação”, uma das principais marcas do Movimento que teria curta duração, haja vista o exílio de Caetano e Gil em 1969 (p. 290 – 291).

1.4 Em cismar sozinho à noite...

Antes de serem “convidados a deixar o país” (Veloso, 2017, p. 406), o exílio dos dois artistas começa ainda em solo brasileiro, a partir de uma prisão com ares de amorismo. A prisão (e o conseqüente exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil) foi algo nebuloso, aliás como uma série de prisões, desaparecimentos, torturas e abusos praticados pela Ditadura

¹³ Interessante notar que essa canção-manifesto é introduzida por uma fala que faz referência direta à Carta de Caminha: “Quando Pero Vaz Caminha / Descobriu que as terras brasileiras / Eram férteis e verdejantes / Escreveu uma carta ao rei / Tudo que nela se planta / Tudo cresce e floresce / E o Gauss da época gravou”.

Militar, que deixou marcas nos compositores. Gilberto Gil, em entrevista à Folha de S. Paulo (2020) afirma que

A solitária era a ignorância do que estava acontecendo. Foi a fase mais aguda do isolamento. O medo de estar ali e, ao mesmo tempo, o sentimento de ‘Está vendo? Eu achava que a gente estava correndo riscos, e estes fatos confirmam que a gente tinha o que temer. Estou aqui, estou preso, não sei o que vai acontecer comigo. O que eu faço com esse pânico, com esse medo?’ Eu tinha uma experiência deficiente dos tropeços brabos da vida (Gil, 2020).

Pezzon (2021) reúne os prontuários de Caetano Veloso e Gilberto Gil presentes no Arquivo Nacional na tentativa de esclarecer quais os motivos que teriam levado os dois à prisão. Em relação a Gil, consta, em resumo, que sua prisão se dera por ter tomado parte em passeata de cunho nitidamente subversivo; ter participado, em suas atividades artísticas, de grupos de orientação filo-comunista; participado, junto a Caetano, de um show para estudantes que ocupavam a Faculdade de Economia da USP; protestado, por meio de carta aberta ao Ministro da Justiça, contra a prisão de dois elementos implicados junto ao SNI; "ter incutido em algumas de suas composições musicais, subliminarmente, mensagens de cunho subversivo, de incitamento a animosidade entre as classes sociais e de exaltação de líderes comunistas" (2021, p. 46).

Em relação a Caetano Veloso, a principal acusação, geralmente genérica e sem muito fundamento, era a de que ele era envolvido com organizações de esquerda, embora o que incomodasse de fato os militares era a revolução estética e de costumes promovida pela Tropicália que ia além das ortodoxas posições da esquerda militante da época. Caetano, em determinado momento de sua prisão em que ele aguardava ansiosamente pelo interrogatório para que pudesse finalmente tomar conhecimento do porquê de sua prisão, é chamado por um capitão que

expôs toda a sofisticada interpretação que fazia do tropicalismo. Referiu-se a algumas declarações minhas em que a palavra *desestruturar* aparecia, e, usando-a como palavra-chave, ele denunciava o insidioso poder subversivo do nosso trabalho. Dizia entender claramente que o que eu e Gil fazíamos era muito mais perigoso do que o que faziam os artistas de protesto explícito e engajamento ostensivo. [...] demonstrava estar muito mais inteirado das motivações reais para que Gil e eu estivéssemos presos, deixando implícito que sabia serem falsas as histórias de bandeira e hino (Veloso, 2017, p. 395).

A história de “bandeira e hino” à qual Caetano Veloso se refere foi o que se acredita ter sido o motivo moral de sua prisão e a de Gil. Os dois artistas fizeram um show no dia 04 de outubro de 1964 na boate Sucata, no Rio de Janeiro, e foram acusados por um jornalista da

Rádio Jovem Pan, Randal Juliano, no dia 10 de outubro de 1968, de terem feito uma paródia obscena do Hino Nacional e rasgado uma bandeira brasileira. A acusação sem fundamento se baseia apenas em uma nota¹⁴ de jornal sem identificação que teria sido dada ao jornalista para que ele fizesse a denúncia.

Fato é que os dois foram presos¹⁵ em São Paulo na manhã do dia 27 de dezembro de 1968, 14 dias após o Ato Institucional Número 5 (AI-5), e transferidos para o Rio de Janeiro. Consta em órgão oficial um pedido de cassação dos direitos políticos de Caetano Veloso, contudo não há indícios se o pedido foi referendado pelo presidente (Pezzonja, 2021, p. 57). Pela incerteza das acusações e já não tendo como esconder a prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil, os dois foram soltos 54 dias depois, sendo que, em boa parte desse tempo, o exército tenha negado estar de posse dos dois presos, e em julho daquele mesmo ano foram permitidas suas expulsões.

Antes da consumação do exílio, porém, os dois retornaram à Bahia e tinham que diariamente se apresentar ao coronel Luís Artur, chefe da Polícia Federal, além de não poder fazer aparições públicas, o que passa a se tornar insustentável a dois artistas que têm seus trabalhos e seu sustento proveniente exatamente de suas apresentações

Tendo prendido dois emergentes astros da música popular a quem raspam os cabelos famosos, temendo que eles se tornassem, depois da prisão injustificada, inimigos mais ferozes do que os tinham suposto – e inimigos com poderes sobre a opinião pública –, os militares ficaram sem saber o que fazer com eles. O exílio, imposto com a mesma grosseira informalidade da prisão, foi a solução que lhes pareceu inteligente (Veloso, 2017, p. 406).

O exílio se apresenta como a única maneira de transparecer normalidade em um momento em que o exército ainda tentava esconder da população as notícias de prisões e abusos, principalmente as de artistas, mas que já começavam a ser noticiadas por jornais¹⁶.

¹⁴ Em entrevista a Jô Soares em 1992, Caetano Veloso expõe pela primeira vez o nome de Randal Juliano. Uma semana depois, o apresentador convida o jornalista para apresentar sua versão dos fatos. Visivelmente constrangido, Randal Juliano nega que tenha sido esse o fato que levava Caetano e Gil a serem presos e que apenas fizera o comentário exigido pela emissora. (ver <https://www.youtube.com/watch?v=HGQCzV6cERk> – acessado em 19/03/2024)

¹⁵ Caetano Veloso narra detalhes de sua prisão no capítulo do livro Verdade Tropical (2017) “Narciso em férias” o qual transformou-se em um documentário em 2020 disponível na plataforma Globoplay. O autor afirma: “quando penso nos que sofreram tortura física, ou nos que foram expulsos do país em 64 e só puderam voltar na anistia em 79, concluo que minha prisão de dois meses nem sequer mereceria referência. (...) As muitas páginas que aqui dediquei ao episódio da prisão se explicam por ser este um livro sobre a experiência tropicalista vista de um ângulo muito pessoal meu” (p. 405 – 406).

¹⁶ Ver “Alegria” em Arranjo Clássico. O Estado de S. Paulo. 17 mai. 1969, p. 11.

Sem dinheiro, foi-lhes permitido, por intermédio do coronel Luís Artur, fazer uma apresentação para arrecadar fundos para a viagem. A banda seria formada por aqueles que pouco tempo depois, em 1970, daria origem aos Novos Baianos: o guitarrista Pepeu Gomes e seu irmão baterista, Jorginho.

Caetano conta que o show, ocorrido no Teatro Castro Alves no dia em que o homem chegara à lua, apesar de ter sido um momento inesquecível para muitos, para ele foi algo marcado por seu debilitado estado de espírito às vésperas do exílio, tornando-se tudo muito nebuloso e impreciso. Algo, no entanto, é destacado: o impacto na plateia e no próprio artista quando Gilberto Gil cantara pela primeira vez a música “Aquele abraço”:

a plateia foi tomada pela música, e cantou-a com Gil como se já a conhecesse de muito tempo. O lugar onde a ironia se punha nessa canção – que parecia ser um canto de despedida do Brasil (representado pelo Rio, como é tradição) sem sombra de rancor – fazia a gente se sentir à altura das dificuldades que enfrentava. “Aquele abraço” era, nesse sentido, o oposto do meu estado de espírito, e eu entendia, comovido, do fundo do poço da minha depressão, que aquele era o único modo de assumir um tom de “bola pra frente” sem forçar nenhuma barra (p. 410).

Dias depois estariam embarcando para Europa, não sem antes ouvir a recomendação dada por um policial: “Não volte nunca mais. Se pensar em voltar, venha se entregar logo que chegue para nos poupar trabalho” (p. 411).

O tema do exílio tem sido retomado e discutido nos últimos dez anos, fruto da intensa atividade e polarização política pela qual o país vem passando. Para citar dois exemplos, de ambas as vertentes políticas, Jean Willis, ex-deputado federal, renunciou ao cargo em 2019 após inúmeras ameaças de apoiadores do ex-presidente Jair Bolsonaro, exilando-se em Barcelona; o produtor de conteúdo e ex-membro de um dos mais expressivos *podcasts* do país, o Flow Podcast, Bruno Aiub, mais conhecido como Monark, após declarações polêmicas sobre liberdade de expressão e a concordância com criação de um partido nazista, alegou perseguição por conta das autoridades, principalmente o STF, liderado por Alexandre de Moraes, e buscou asilo político nos Estados Unidos dizendo estar exilado e “fugindo da Ditadura”¹⁷.

A intenção desse trabalho não é se debruçar sobre a questão do exílio¹⁸ no Brasil, mas sim entendê-lo como um elemento importante para a produção de *Transa*, fruto de um

¹⁷ disponível em <https://brasilsemmedo.com/estou-exilado-diz-monark-ao-sair-do-brasil-por-perseguiçao-politica/> (acessado em 14/03/2024)

¹⁸ Pezzonia (2021) faz uma ampla discussão sobre o que se entende sobre exílio brasileiro, qual sua diferença entre os países sul-americanos, e qual a influência nas obras de Caetano, Gil e Chico Buarque.

momento de instabilidade política, inquietações pessoais e artísticas, que refletiram diretamente em sua produção artística e moldaram uma nova maneira de ver o mundo distanciado e exilado em outro país.

Roniger (2010) afirma que até o século XX o exílio, ou o desterro, era utilizado para excluir da vida política membros mais abastados da sociedade, mecanismo esse preferível ao encarceramento. A partir do século XX, com a intensificação das Ditaduras latino-americanas

o exílio político passa a ser usado cada vez mais frequentemente contra ativistas políticos e sindicais, intelectuais, estudantes e profissionais de todas as classes sociais, cujo único delito haviam sido a participação e a mobilização política contra um governo ou regime eventual. (p. 91)

Não há, no entanto, como não pensar em um álbum de canções compostas no exílio e não se lembrar de um dos poemas mais famosos da literatura brasileira: a *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias.

De acordo com Bosi (1978), Gonçalves Dias “foi o primeiro poeta autêntico a emergir em nosso Romantismo [...] a sua personalidade de artista soube transformar os temas comuns em obras poéticas duradouras que o situam muito acima dos predecessores” (p. 114); e “Não haverá outro poema – ao que se saiba – mais fácil, mais singelo. Agrada tanto que é tido como ‘quase sublime’ por José Veríssimo e promovido a ‘sublime’ por Manuel Bandeira”, como afirma Coutinho (2004, p. 82) em relação à *Canção do Exílio*.

Assim como Caetano Velosos, Gonçalves Dias também produziu parte de suas obras no exílio, sendo a mais famosa o poema referido. No entanto, algumas diferenças precisam ser levantadas.

Gonçalves Dias nasce no Maranhão, em Caxias, no ano de 1823, momento em que os ânimos políticos estavam aflorados pelo recente processo de independência do Brasil. Seu pai era comerciante português que se opunha ao movimento da Independência, precisando viajar para Portugal quando seu filho tinha pouco mais de um mês pois receava ser perseguido pelos vencedores; sua mãe¹⁹ era não se sabe ao certo se mulata ou cafusa, mas o poeta se dizia “descendente das três raças que formaram a etnia brasileira” (p. 114).

Em 1835, seu pai, esperando curar-se de uma moléstia que o acometia e a fim de preparar o filho para os estudos em Coimbra, parte para uma nova viagem à terra natal. Não consegue se curar e falece pouco após desembarcar em Portugal. Gonçalves Dias retorna ao

¹⁹ Bosi (1978) se refere a “uma mestiça, talvez cafusa”; Ackermann (1964) afirma “uma mulata (...)”; Coutinho (2004) diz “filho de pai reinol e mãe cafusa”.

Brasil e, mais tarde, com alguns esforços da então esposa de seu pai e alguns amigos retorna a Portugal para cumprir o desejo do pai.

Sua estada em Portugal, no que então podemos nos referir como o exílio dito pelo poeta, dura até 1845 e foi acometida por uma série de problemas financeiros que abalaram fortemente o ânimo de Gonçalves Dias e quase o fizeram desistir dos estudos não fosse a grande insistência dos amigos que lhe emprestaram dinheiro. Em carta dirigida anos depois a seu amigo Teófilo Leal ele afirma “Triste foi minha vida de Coimbra, que é triste viver fora da pátria, subir degraus alheios, e por esmola sentar-se à mesa estranha” (Ackermann, 1964. p. 20). Seu retorno ao Brasil também se deu por motivos financeiros: terminados os estudos em Coimbra, era intenção do poeta continuá-los com um doutorado. Ao retornar de uma viagem a Gerez descobre que o prazo para se matricular havia expirado e, sem receber recursos de sua família e sem auxílios de Portugal, decide retornar ao Brasil.

Se por um lado as penúrias financeiras chateavam o poeta, por outro o ambiente de estudos o estimulava e contribuía para que ele se tornasse o grande poeta do romantismo que viria a ser. Estudou Leis, língua e literaturas inglesa, francesa, alemã e italiana, teve contato próximo com Alexandre Herculano, Almeida Garret, os quais influenciaram diretamente sua linguagem, e Castilho, que ficara encantado com alguns poemas enviados pelo poeta maranhense. Foi nesse período que compôs grande parte dos seus Primeiros e Segundos Cantos.

Ao compararmos a situação descrita acima à situação de Caetano Veloso pelo viés do exílio, vamos perceber que elas não possuem a mesma conotação, sendo o exílio apenas uma forma do poeta se referir ao fato de estar distante de seu país de origem. Gonçalves Dias não foi privado da liberdade em seu país pelos mecanismos de repressão política, pelo contrário, seu patriotismo e conhecimentos obtidos por meio dos estudos em Portugal lhe garantiram, ao retornar ao Brasil, a nomeação de Professor de Latim e História do Brasil no Colégio Pedro II, além de colaboração em órgãos do governo como membro do Instituto Histórico e Geográfico e oficial da Secretaria d’Estado dos Negócios Estrangeiros (p. 24-25).

Seu desenvolvimento como poeta advém de um momento em que um “acentuado otimismo patriótico foi-se desenvolvendo sempre mais intensamente no mundo intelectual brasileiro” e que o “o amor à pátria, o orgulho das belezas da terra, a luta pela liberdade” (Ackermann, p. 11) eram os instrumentos poéticos capazes de nos diferenciar culturalmente, estilisticamente e, como consequência, politicamente, de Portugal.

Como um homem de seu tempo que entendia a literatura como um instrumento político, assim como os outros escritores românticos, parece haver uma necessidade muito

maior de se diferenciar de Portugal do que de apontar os problemas sociais e culturais da ex-colônia, os quais Bosi aponta:

O Brasil, egresso do puro colonialismo, mantém as colunas do poder agrário: o latifúndio, o escravismo, a economia de exportação. E segue a rota da monarquia conservadora após um breve surto de erupções republicanas, amiudadas durante a Regência (1978, p. 100).

Por um lado

A lira gonçalvina é variada e experiente; é feita de um ramo em flor, não há dúvida – considerando o poeta em seu amor à natureza; mas é educada à europeia, pela civilização que nos revela, pelo que tem de ‘caprichosa imagem da cidade’. Versando em várias línguas e na literatura de outros países – como a alemã, a francesa, a espanhola, a italiana e a inglesa, tendo recebido em cheio o contato com os portugueses, tudo isso explica a qualidade de sua dição e do seu espírito à luz do conhecimento, que tinha, dos grandes problemas literários do seu tempo (Coutinho, 2004, p. 81).

Por outro, é inevitável dizer que “se formaram em nossos homens de letras configurações mentais paralelas às respostas que a inteligência europeia dava a seus conflitos ideológicos” (Bosi, p. 101). Assim, por mais que Gonçalves Dias fosse patriota, filho das três raças formadoras de nossa etnia e buscasse no índio e na natureza elementos que nos distinguisse de Portugal, sua educação toda feita desde a tenra infância baseada em modelos, preceitos e pensamentos europeus, não lhe permitiria chegar a uma obra dessacralizadora. Sua obra

nasce da aspiração de fundar em um passado mítico a nobreza recente do país, assim como – *mutatis mutandis* – as ficções de W. Scott e de Chateaubriand rastream-na Idade Média feudal e cavaleiresca os brasões contrastados por uma burguesia em ascensão (p. 101).

Ainda para Bosi, “O *eu* romântico, objetivamente incapaz de resolver os conflitos com a sociedade, lança-se à evasão [...] No espaço, fugindo para ermas paragens²⁰,” (p. 102), o que também insere Gonçalves Dias em um tipo de proposta sacralizadora, ou seja, mesmo que

²⁰ Em relação à natureza do Romantismo, Carvalho (2005) aponta que “a enumeração é menor. Mesmo que haja a nomeação de flores ou frutos de determinada região, a atitude dos românticos é outra, não se relaciona mais à linguagem dos cronistas, uma vez que a literatura é libertada da função pragmática de desvendar aos olhos interessados o panorama de abundância e delícia alimentar ou fonte de riqueza e fartura” (p.51).

de modo diferente continua um tipo de literatura de exaltação²¹ da natureza edênica e do índio²² como “o bom selvagem”²³, guerreiro medieval.

1.5 Walk Down Portobello Road

Ao chegarem à Europa, Guilherme Araújo, empresário dos artistas, já havia decidido que eles se instalariam em Londres, cidade onde morava. Antes, contudo, passaram uma semana por Lisboa e depois foram a Paris. Caetano afirma que não influenciou na escolha do lugar, apenas aceitou a decisão, dizendo que “Lisboa era anacrônica e Paris, tensa. [...] Estável, tranquila e na última moda, a capital inglesa, com toda sua estranheza nórdica e não latina, e com seu clima intragável, mostrou-se a solução mais racional” (Veloso, 2017, p. 412).

Em Londres, residiram primeiro em Chelsea, todos juntos, Gil e Sandra, sua esposa, Caetano e sua esposa Dedé, e Guilherme Araújo. Nessa casa receberam visitas como a do poeta concretista Haroldo de Campos e de Roberto Carlos que “como um rei de fato, ele claramente falava e agia em nome do Brasil com mais autoridade (e propriedade) do que os milicos que nos tinham expulsado” (p. 415).

As visitas de autoexilados e as longas conversas davam uma pequena sensação de familiaridade a Caetano, o que fez com que ele, em um primeiro momento, quase que se recusasse a sair de casa, conhecer e explorar a cultura que o rodeava e aprender o inglês; comunicava-se quase que exclusivamente com brasileiros e em português, ou seja, a reclusão e a interiorização de Caetano não se dão apenas pelo fato de estar exilado, mas pela constante lembrança de que estava exilado (SAID, 2003). O baque da prisão e do exílio fizeram com que ele se sentisse profundamente abatido e já sem força para aproveitar o que deveria ser visto como uma oportunidade, ao contrário de Gil que

²¹ Se por um lado há a exaltação da natureza em “Canção do exílio”, esta não é feita por meio de uma profusão de adjetivos ou de referências a elementos exóticos. O poema conquista pelo caráter singelo de comparação entre coisas do lá (exílio) e cá (sua terra natal), este, um lugar simples onde há palmeiras e o sabiá canta; lugar que não é melhor que o “lá”, mas que, assim como os primeiros cronistas faziam, exalta a abundância do céu com “mais estrelas”, das várzeas com “mais flores”, dos bosques com “mais vida” e da vida com “mais amores”.

²² Importante aqui ressaltar uma diferença de postura em relação ao índio em comparação a Gregório de Matos. No poeta barroco havia uma poesia satírica que visava degradar o indígena cujo sangue era de tatu e seu idioma era torpe. O indianismo de Gonçalves Dias é transformado em arte por meio do ritmo ágil e virtuoso.

²³ Bosi (1978) afirma que “Os mitos assumem um sentido quando postos na constelação cultural e ideológica a que servem. (...) Para a primeira geração romântica, porém, presa a esquemas conservadores, a imagem do índio casava-se sem traumas com a glória do colono que se fizera brasileiro, senhor cristão de suas terras e desejoso de antigos brasões” (p.116).

tentava tirar vantagens da situação. Saía mais, estudava com mais afinco, encontrava músicos, ia a muitos concertos. Assombra-me pensar que, em dois anos e meio, não fui uma só vez ver uma peça de teatro inglesa, não assisti a um só concerto de música clássica, não entrei numa livraria ou numa biblioteca [...] Era a “contracultura” e todos os caminhos levavam aos shows de rock’n’ roll e ao Eletric Cinema (2017, p. 416).

Caetano não se imaginava produzindo um álbum naquele momento e tinha medo de, caso convidado, passar vergonha; a gravadora com quem tinham contato, a Philips, também não tinha interesse em gravá-los em Londres. Foi por meio de um ex-produtor da Philips que, trabalhando em outra gravadora, entrou em contato com Guilherme Araújo e agendou uma visita para conhecê-los. Ralph Mace se interessou verdadeiramente pelo trabalho dos artistas e propôs que fizessem um álbum cada um, reforçando e estimulando principalmente as características próprias de cantar e tocar de Caetano, o que lhe deu um novo ânimo para trabalhar.

Fazer carreira internacional nunca foi uma perspectiva na carreira de Caetano. Em seu livro *Verdade Tropical* ele afirma que ser músico e compositor era apenas a ideia inicial, que gostaria de ter aberto as portas da música popular brasileira com a tropicália, mas que depois gostaria de se dedicar a outras atividades artísticas, como de fato acabou fazendo mais tarde, dirigindo o filme *Cinema Falado* (1986), e escrevendo o próprio livro autobiográfico, já citado *Verdade Tropical* (1997). No entanto, exilado, “compor e cantar era uma forma de resistir”, como aponta em entrevista dada ao jornal GZH. Cantar em inglês²⁴ era o

reconhecimento consciente de uma espécie de dever que eu tinha preguiça de cumprir: sendo capaz de aprender inglês com facilidade, podendo planejar uma investida nesse sentido, eu me sentia totalmente inapetente, enfasiado com a perspectiva. Achava-me tímido e desestimulado. Mas sabia que o Brasil precisava (precisa) abrir diálogos mundiais francos, livrar-se de tudo o que o tem mantido fechado em si mesmo como um escravo desconfiado. (Velo, 2017, p. 426)

É o momento em que, tendo sua identidade como músico, cantor e compositor restaurada, ampliada e valorizada, Caetano passa por um movimento de expansão e abertura, que coincide com a mudança para outro lugar da cidade, Notting Hill Gate, onde “um grande

²⁴ No primeiro álbum de Caetano no exílio apenas uma versão de “Asa Branca” e a música Maria Bethânia não são cantadas em inglês. Em *Transa* ocorre um feito inédito: apenas uma música é cantada em inglês integralmente (Nostalgia), duas são cantadas integralmente em português (Triste Bahia e Mora na Filosofia); as outras quatro músicas são cantadas misturando as duas línguas (You don’t know me; Nine of ten; It’s a long way; Neolithic Man). Esse aspecto de fusão de culturas que aparece em *Transa* é mais um recurso antropofágico presente na obra que será abordado e discutido.

número de jamaicanos fazia tudo parecer mais alegre” (p. 413), e começa a produzir seu primeiro álbum no exílio chamado “Caetano Veloso”, lançado em 1971.

Mesmo que o cantor já apresentasse uma melhora em relação ao seu estado de espírito, o álbum ainda guarda muito da tristeza dos primeiros tempos do exílio: “Até hoje esse álbum me desagrada por lembrar-me demais minha depressão e minhas limitações pessoais” (p. 447). Sendo a “mais perfeita tradução da alma triste do artista no período do exílio”, de acordo com Ferreira (2021), percebemos também elementos embrionários do que será elaborado com mais consciência e vivacidade em *Transa*, como as canções cantadas majoritariamente em inglês (*A little more blue; London, London; If you hold a stone; Shoot me dead; In the hot sun of a Christmas Day*); as versões de clássicos da música popular como “Asa Branca”, de Luiz Gonzaga; referência a versos de tradicionais sambas/cantigas de roda de domínio público, como “Marinheiro só”; e citações costuradas em meio a composições do próprio Caetano, como o trecho do samba de Paulo Diniz e Odibar, “Quero voltar pra Bahia”.

A produção do álbum teve um efeito positivo em Caetano Veloso, fazendo-o esquecer o que se passava no Brasil, e, de certa maneira, aceitando que sua vida, naquele momento, se passava ali em Londres; é um Caetano com o “cordão umbilical cortado em relação com o Caetano da chegada em Londres ” (Pezzonina, 2021, p. 81), e o fato que nos permite essa afirmação é o espanto com que o artista recebe a notícia, por meio de um garçom do Café Picasso, em Londres, sobre o novo presidente do Brasil: Garrastazu Médici era o novo presidente no lugar de Costa e Silva, morto em 17 de dezembro de 1969, por conta de um Acidente Vascular Cerebral.

Nesse ínterim, fora concedido a Caetano, por intermédio de Maria Bethânia, irmã de Caetano Veloso, junto aos militares, a possibilidade de retorno ao Brasil por ocasião do aniversário de casamento de seus pais. Ao desembarcar no Rio de Janeiro, o artista fora levado a um apartamento, interrogado e ameaçado por oficiais durante seis horas. Eles queriam obter informações de Caetano e fazer exigências para que o artista não fosse preso; a principal delas era compor “uma canção de propaganda da Transamazônica, a estrada que o governo militar começava a construir e que era um dos símbolos do ‘Brasil Grande’” (Veloso, 2017, p. 444). O pedido fora negado por Caetano e outras exigências foram feitas como não sair de Salvador, não cortar o cabelo nem a barba, dar entrevistas quando solicitado, sempre sob supervisão dos militares. Por último, exigiram que fizesse duas apresentações na TV Globo: a primeira no programa do Chacrinha, programa bastante popular da época, e outra no “Som Livre, Exportação, o novo musical da Globo, para que ‘tudo parecesse normal’” (p. 444), com destaque irônico para o adjetivo “livre”.

A plateia do segundo programa, composta por jovens do Rio de Janeiro que nada sabiam a respeito da prisão do artista, mostrou-se entusiasmada com a volta daquele que nos últimos anos havia contribuído decisivamente para a modernização da MPB. Era o momento do pós-tropicalismo e era esperado “uma versão mais madura e mais sofisticada daquilo que estavam aprendendo a cultivar. Uma fusão do pop inglês com o samba-jazz carioca” (p. 444 - 446). No entanto, o momento vivido por Caetano não permitia que ele correspondesse às expectativas eufóricas no melhor estilo Led Zeppelin ou Rolling Stones. Ao contrário, decidiu apresentar-se sozinho com seu violão, hábito que ele aperfeiçoou e aceitou somente depois de morar na Inglaterra, por influência de seu produtor Ralph Mace, e cantar o samba “Adeus Batucada”, de Sinval Silva que diz

Adeus, adeus
 Meu pandeiro do samba
 Tamborim de bamba
 Já é de madrugada
 Vou-me embora chorando
 Com meu coração sorrindo
 E vou deixar todo mundo
 Valorizando a batucada
 (Silva, 1973)

Caetano conta que houve uma reação “perplexa e decepcionada” da plateia.

É um ato simbólico esse de Caetano e precisa ser visto como tal. Fazer uma apresentação artística quase como um sequestrado político, a experiência do exílio²⁵, a impossibilidade de falar abertamente sobre o assunto – basta lembrar que pouco ou quase nada se sabia sobre sua situação²⁶ e a de Gil – o marcaram profundamente e o fizeram apelar à raiz, ao popular, ao seu íntimo, diferente da esperada e aguardada euforia estrangeira, ao mesmo tempo que estabelecia uma forma de lutar contra o estatuto vigente de opressão, de patriotismo e de violências físicas e simbólicas, como o sentimento de impotência diante do fato de que não era possível decidir sobre seu próprio destino.

²⁵ É somente 20 anos após seu retorno, em 1992, que Caetano Veloso afirma que de fato as pessoas tiveram um conhecimento mais profundo sobre sua prisão e exílio. Em entrevista ao apresentador Jô Soares, o artista diz que houve um “silêncio de impacto na plateia” quando, em um show no Canecão, contou que a canção *Debaixo dos caracóis dos seus cabelos* havia sido escrita por Erasmo e Roberto Carlos quando este lhe visitara no exílio. (ver em https://www.youtube.com/watch?v=Z4NmM6w9d_4 – acessado em 19/03/2024)

²⁶ Caetano em mesma entrevista a Jô Soares afirma que “através dos anos fui tomando consciência de que no Brasil isso [exílio] nunca foi de fato noticiado. Porque quando aconteceu era proibido noticiar. Proibição essa que durou muito. Durou o exílio, os dois anos e meio do exílio, e quando eu voltei o presidente era o Médici. Então a imprensa não podia tratar disso diretamente. E depois tinha ficado uma coisa velha” (idem, 2024)

“Vou-me embora chorando”, como diz a letra do samba, reflete bem o sentimento do artista ao ter que deixar o Brasil novamente e, em entrevista ao programa Roda Viva, ele afirma que

Ser brasileiro pra mim não é um acaso indiferente; pode ser pra muitas pessoas e talvez seja saudável que seja, mas não é pra mim. Pra mim isso tem um significado essencial, que diz alguma coisa a respeito do meu ser. Não é algo indiferente. Então, estar expulso do país uma pessoa que se sente tão ligado a ele é algo insuportável e me senti muito abatido e muito deprimido (Veloso, 2021).

Talvez não soubesse Caetano que logo seu coração voltaria a sorrir. A volta ao Brasil, mesmo nas condições em que foi proposta, trouxe ânimo a Caetano, que começou a gostar mais de Londres e do que ela poderia lhe oferecer:

as lembranças recentes do Brasil me deixaram mais receptivo para o que há de bom em Londres e passei a amar o verde dos parques, a calma das ruas em forma de crescente, das vielas, os musgos e as flores, enfim, a sabedoria de vida que há ali, de uma forma genuína e intensa, como nunca sonhara que poderia (Veloso, 2017, p. 448).

Era o momento da superação da depressão, bastante presente em seu primeiro álbum gravado em Londres, *Caetano Veloso* (1971), e de suas limitações pessoais.

De volta à Inglaterra e entusiasmado com o que vira no Brasil²⁷, Caetano decide montar, pela primeira vez, um grupo que tocasse a partir de seu modo de tocar violão. Chamou Jards Macalé, que estava no Brasil e dera continuidade ao espírito tropicalista, para ser seu diretor musical, Tuti Moreno e Áureo de Souza, encarregados da bateria e percussão, Moacyr Albuquerque para o contrabaixo. Dessa junção de bons músicos que se adequariam ao modo de Caetano tocar, à sua identidade musical, nasceria o álbum que o encheria de alegria: *Transa*:

a simples lembrança de que ali se deu minha primeira tentativa de criar um som a partir de minhas próprias ideias me enche de alegria. [...] o que nós criamos juntos em nossos ensaios no Art's Lab só poderia ser criado para um trabalho meu. Gravamos o álbum como se fosse um show, em duas ou três sessões. Mace ficou entusiasmado (até hoje se orgulha de tê-lo produzido) (p. 448).

O álbum é fruto direto da aceitação e o encorajamento dos produtores ingleses ao seu modo de tocar violão. Em uma entrevista de 1991 ao *Jornal do Brasil*, ele diz que “os ingleses me liberaram para o violão. Achavam lindo o meu jeito de tocar e os brasileiros

²⁷ Um show merece destaque: “Fa-tal / Gal a todo vapor”, show espetacular de Gal Costa, dirigido pelo poeta Waly Salomão, que “era o dínamo das energias criativas brasileiras” (p. 447).

achavam horrível. Se eu não tivesse sido preso e exilado, talvez nunca tocasse violão num álbum”. No Brasil os produtores não permitiam a ele tocar violão em seus próprios álbuns, o que de fato fazia algum sentido, uma vez que o cenário era dominado por grandes violonistas como Baden Powell, João Gilberto, Gilberto Gil, Dorival Caymi, Jorge Ben. Na Inglaterra, a aparente falta de parâmetro de comparação com outros violonistas fez com que Ralph Mace se encantasse pelo jeito de Caetano tocar e o incentivou para que o fizesse no álbum e nos shows.

Caetano, juntamente com a banda e a contribuição do produtor Ralph Mace, chegou a fazer shows em Londres. Contudo, a possibilidade de voltar ao Brasil estava cada vez mais presente, principalmente por intermédio de João Gilberto, que lhe ligara em uma noite assegurando sua volta pois nada iria lhe acontecer: “É Deus quem está me pedindo para eu lhe chamar. Ouça bem: você vai saltar do avião no Rio, todas as pessoas vão sorrir para você” (p. 449).

Em janeiro de 1972 Caetano desembarca de volta e em definitivo ao Brasil e lançaria *Transa* aqui juntamente com um show que passaria por Salvador, Rio de Janeiro, Recife. Para isso, traz da Inglaterra o equipamento de som comprado sob a orientação de Mace, junto com um técnico de som. A volta de Caetano contrariava a expectativa dos produtores ingleses que acreditavam nos frutos²⁸ possíveis do álbum na Europa.

²⁸ Ralph Mace, pouco antes da volta de Caetano ao Brasil, articulava uma turnê europeia para Caetano que contaria com a participação de David Bowie.

2 “O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos”

Eu ouço as vozes
Os dois me dizem
Num duplo som
Como que sampleados num sinclavier
(Veloso, 1989)

2.1 Uma consciência participante...

Tantos são os significados da palavra *transa* quanto as referências e camadas de análise que *Transa*, o álbum, tem a oferecer. Estudos recentes apontam os mais variados temas presentes no álbum: Fráguas (2022) analisa a poética no exílio presente nos dois álbuns produzidos em Londres; Ribeiro, E. F. (2023), as imagens da diáspora africana nas três primeiras canções do álbum; Oliveira & Schmidt (2018) apresentam um estudo sobre a importância de *Transa* para o estabelecimento da MPB enquanto gênero musical; Julião (2018) faz um amplo cruzamento das referências presentes em “Triste Bahia”, terceira canção do álbum; Ribeiro, E. (2023) debate a canção brasileira através de *Transa*.

Transa/Transar possui sentido amplo, pode ser uma negociação, transação, ou operação comercial, um acordo, um combinado, uma troca entre partes, podendo ser ela uma troca de ideias, uma troca amorosa, ou no sentido mais atual de “fazer sexo com outra pessoa”; na década de 70 podia ainda significar “qualquer outro tipo de projeto ‘Os Novos Baianos estão transando uma nova comunidade em Jacarepaguá’ – ou relacionamento – ‘Caetano anda transando com João Gilberto uns agitos musicais’” (C.f. Bahiana 2006). *Transa* ainda representa um contexto político específico. Caetano, em visita ao Brasil na ocasião do aniversário de quarenta anos de casado dos seus pais, foi intimidado pelos militares a fazer uma canção propaganda para a estrada Transamazônica, que começara a ser construída em 1970 pelo governo Médici como um dos símbolos do “Brasil Grande”, cuja função seria ocupar a região norte no “Programa de Integração Nacional”. A ironia reside no fato de que Caetano, ao invés de fazer uma canção ao que seria um símbolo da opressão da Ditadura Militar, a um suposto progresso que não se fez presente nem até os dias atuais, ele tenha optado por, ao voltar a Londres, criar um álbum com uma (possível) referência à estrada, mas com uma abordagem muito mais progressista e moderna no campo das artes, inclusiva de elementos que exaltam justamente aqueles perseguidos historicamente pelo poder, que, estando ainda à margem da sociedade, fizeram parte da base histórica, cultural e econômica desse país.

É um ponto alto na carreira de Caetano, momento em que mesmo exilado

enxerga-se cada vez mais como músico e sua linha musical encaminha-se para uma estranha transa afro-blues-pop-joão-gilbertiana e com um toque de praieiras canções à la Caymmi, com baiões reconsiderados e muito Trio Elétrico, e muita Rumba. Tudo isso com um espírito de cantiga de cego, repentismo (ou jazz) e lamento irônico [...] exhibe uma liberdade mais pessoal e uma **síntese mais aguda de todas as influências**. (Mautner, [s.p.] 1972, grifo nosso).

Independente do sentido exato proposto por Caetano Veloso, há sempre, tanto na palavra quanto no álbum, uma relação de troca, de si com o outro – mesmo que esse outro, em algumas canções, seja ele mesmo. *Transa* é o reflexo da troca de país, de hemisfério, de clima, de cultura, de pele. É uma troca no seu modo de tocar e de compor, que resulta em uma transa com outros músicos que tocassem a partir de seu próprio modo de tocar violão em sessões de gravação que pareciam uma *jam session*, o que lhe confere uma espontaneidade e organicidade únicos. Sobre isso, Caetano Veloso (2012) em documentário sobre seus 70 anos afirma:

eu gosto muito dos arranjos e o estilo a que a gente chegou ali, é diferente. Não tem nada a ver com o rock psicodélico dos Mutantes e do primeiro momento do tropicalismo, mas não é MPB no sentido chato da palavra, e também não é o rock inglês da época, não se reduz a nada, é algo que existe em si mesmo e tem a sua originalidade.

Enfim, *Transa* é a mimetização artística de sua própria troca de estado, consequência da troca de estado de seu país. É o transe que marca o aspecto religioso das canções que tendem a levar ao sublime como forma de superação da tristeza, solidão e cansaço presentes na “long way” de seu processo de exílio. É uma forma de sintetizar o Brasil de sua memória afetiva que, não por acaso, só pode ser construído a partir de uma amálgama cultural advindo da pluralidade de visão que Caetano já carregava desde menino em Santo Amaro.

Wisnik (2005) destaca elementos importantes no conjunto de referências com as quais Caetano Veloso dialoga no álbum:

Inclui uma incorporação da poesia barroca de Gregório de Matos (Triste Bahia), além de uma interpretação-recriação do samba “clássico” de Monsueto Menezes (Mora na Filosofia), e um flerte com a antes renegada fase expressionista da bossa nova de Elis Regina e Edu Lobo (You don’t know me) (p. 35).

Estar em Londres – em contato com o rock, a contracultura, o florescimento do reggae, das intensas transformações sociais e comportamentais – cenário fértil para que se desse continuidade à obra que iniciara no Brasil anos antes, possibilitou a Caetano uma perspectiva

sem idealizações sobre um país perfeito, sem o saudosismo tacanho que poderia despontar de um abandono precoce de seu próprio país. Em *Transa*, Caetano Veloso faz uma reflexão sobre o exílio incorporando a ele elementos advindos das experiências, relações e influências do país que o acolhe naquele momento. Jorge Mautner, em fevereiro de 1972, percebia as modificações criadas pelo tempo em que Caetano Veloso e Gilberto Gil viveram em Londres, e os colocam como “os artistas pop mais típicos e profundos do chamado terceiro mundo” ao lado dos mundialmente famosos Bob Dylan, John Lennon, Rolling Stones, Joe Cooker. Vai além e nota que os dois

Absorveram e modificaram o espírito do homem brasileiro atingindo o Universal num mundo tecnológico do século XX e XXI. Juntaram assim a magia mítica e totalizante com a eletrônica e o caos contemporâneos. São eles dois as **sínteses culturais mais poderosas de nossa terra**, sempre em movimento, em sofreguidão, com a ânsia da vertigem e da velocidade. Quatro fases distintas: antes do Tropicalismo, o Tropicalismo, a partida e a ausência e agora a volta artística (Mautner, 1972, grifo nosso).

O comentário de Mautner parte de uma inquietação bastante presente entre os tropicalistas e que, com as obras produzidas no exílio, dá a entender que tanto Caetano quanto Gil teriam tido sucesso ao propor um novo modo de olhar para sua própria cultura. A antropofagia, conceito utilizado pelos tropicalistas, na década de 60 havia transformado “exportação subversiva em importação mimética, a feroz ruminação canibal em aviltante digestão consumista” (Castro, 2018, p. 13), mas agora, em *Transa*, lhe aparece como uma forma consciente de assimilação produtiva do estrangeiro técnico-industrial, ultracivilizado, e dos nossos aspectos bárbaros, que Gonçalves Dias e José de Alencar foram os primeiros a praticar (Nunes, 1979, p. 28). Dialoga ainda com o que pensava Mário de Andrade, uma das figuras centrais, ao lado de Oswald de Andrade, do Modernismo brasileiro. Em carta a Manuel Bandeira, em julho de 1925, o poeta diz

Só sendo brasileiros nos universalizaremos [...]. Minha ideia exata é que só sendo brasileiro, isto é, adquirindo uma personalidade racial e patriótica (sentido físico) brasileira que nos universalizaremos, pois então concorreremos com um contingente novo, novo *assemblage* de caracteres psíquicos pro enriquecimento do universal humano (1979, p. 113).

O conceito de *brasilidade* para os modernistas, que reverbera entre os tropicalistas, dos quais Caetano é figura-síntese, é um conceito que revela uma necessidade de expressão dada como nossa missão e destino da cultura e civilização, pois para sermos “artisticamente

civilizados, devíamos criar uma arte brasileira, caso contrário, prosseguiríamos na imitação, no mimetismo”, e até poderíamos ter algum contato com a velha civilização europeia, desde que nossos ideais estivessem “em comunhão com as necessidades que nos são, ou eram, inerentes e próprias” (Castello, 2004, p.95). Para o tropicalista, o Brasil é um caso *sui generis* que não se configura como uma consequência - como se pode pensar por ser fruto de um processo colonizador e migratório de povos que, aqui estando, formou o que chamamos de povo brasileiro ou, simplesmente, Brasil - mas justamente por essa particularidade - e por peculiaridades como ser um país de tamanho continental que fala português ilhado em um continente hispanófono - ser capaz de ser causa, ou seja, uma forma de se relacionar, criar e conviver que sirva de exemplo para o mundo. Se no campo político o governo militar fechava as portas para qualquer tipo de diálogo ou interesse pelo outro, no cultural *Transa* é criado, no momento adequado e com o meio adequado, pelo cruzamento de ideias que foram se agitando e decantando desde os tempos de Santo Amaro, e reflete essa intrincada relação entre o *eu* e o *outro*, o *interior* e o *exterior*, o *regional* e *universal*, entre a busca por se universalizar sem que se deixe de lado a tradição. Seu modo de tocar violão – deglutido antropofagicamente da maneira de tocar do bossa novista João Gilberto, a qual Caetano não conseguia imitar com perfeição, era considerado pelos produtores da época como um ponto fraco, uma fragilidade que o colocava em desvantagem diante de outros artistas cujo domínio do instrumento era mais vigoroso, como Gilberto Gil, Jorge Ben Jor e Jards Macalé – quando visto pelo prisma do outro, do estrangeiro, no caso o produtor inglês Ralph Mace, torna-se aqui um exemplo de como o que era tratado como uma deficiência técnica, um ponto a ser desprezado, quando em *transa* com outros olhares e sensibilidades, é justamente o que serve de base para uma importante obra artística. Processo semelhante a esse ocorre na década de 60 com o Reggae na Jamaica, o qual Caetano presta homenagem na segunda canção do álbum “Nine out of ten”. Os músicos jamaicanos, na tentativa de imitar o *rhythm and blues* que lhes chegava pelas rádios, criaram um jeito próprio de assimilar tal referência que se tornaria o Ska e projetaria a Jamaica no cenário musical mundial.

Esse aspecto de uma *brasilidade* antropofágica moderna e universal encontrada em *Transa*, promove a reescritura de um “subtexto histórico ou ideológico” (C.f. Jameson, 1992) sobre a problemática da nossa identidade enquanto nação a ser pensado desde os primórdios da nossa colonização, amplamente explorado em nossas letras, ponto alvo de debates e discussões entre artistas, autores, críticos, teóricos, poetas e historiadores. Duarte (1971) reúne depoimento de Mário de Andrade que sintetiza o cerne do problema em questão

O problema de ser alguma coisa. E só se pode ser, sendo nacional. Nós temos o problema atual, nacional, moralizante, humano, de abasileirar o Brasil. [...] O francês é cada vez mais francês, o russo cada vez mais russo. E é por isso que têm uma função no universo, e interessam, humanamente falando. Nós só seremos universais o dia em que o coeficiente brasileiro nosso concorrer para a riqueza universal (1971, p. 301).

Para Caio Prado Júnior é no Brasil Colônia que estão os amplos elementos econômicos, políticos e sociais que influenciaram na busca e na construção de uma identidade e que constituem o país como nação

Naquele passado se constituíram os fundamentos da nacionalidade: povoou-se um território semideserto, organizou-se nele uma vida humana que diverge tanto daquela que havia aqui, dos indígenas e suas nações, como também, embora em menor escala, da dos portugueses que empreenderam a ocupação do território (Prado Jr., [1942] 1994, p.10).

Alguns desses fundamentos foram sendo diluídos no decorrer dos séculos, outros são mais presentes até os dias atuais, como, por exemplo, no campo econômico, ainda haver traços bastante vivos do regime escravista nas relações trabalhistas, como afirma Prado (1994). Dante Moreira Leite (1969) afirma que há algumas atitudes sobre a terra que são compartilhadas durante período colonial e que, por mais que o passar do tempo as enfraqueçam, principalmente nos séculos XVII e XVIII, elas nunca deixam de existir completamente. Isso explica que, no campo cultural, vez ou outra surja algum canto de exaltação à natureza, como no imortal sucesso de Jorge Ben Jor “Moro num país tropical, abençoado por Deus / E bonito por natureza (mas que beleza)” (Ben Jor, 1969), ou mais recente “Rio 40 graus” de Fernanda Abreu em parceria com Fausto Fawcett, em que convivem céu e inferno em um paradoxo moderno “Rio 40 graus / Cidade maravilha / Purgatório da beleza / E do caos” (Abreu, 1992).

A admiração e exaltação da natureza tropical foi uma das atitudes que predominaram no período colonial, feita por diversos autores em forma de cartas e relatos, responsáveis por criar uma série de imagens com descrições detalhadas do ambiente encontrado por aqui. A utilização da literatura como parte fundamental da construção da identidade de um povo, um país ou estado, foi amplamente utilizado por nações, como, por exemplo, a portuguesa. Camões, poeta do classicismo português, para citarmos um exemplo próximo, com seu épico *Os Lusíadas*, recria miticamente o herói Vasco da Gama que conduz os guerreiros portugueses por “mares nunca dantes navegados [...] em perigos e guerras esforçados [...] mais do que prometia força humana” (Camões, [1572] 2002, p. 17). E não só isso, é ele quem, quando encontra o rei de Melinde, lhe faz uma grande retomada da história de Portugal, de seus antigos

reis até a concretização da empreitada marítima e da empresa colonizadora no processo de descobrimento, colonização e catequização de outros povos. O grande épico Camoniano condiz com o imperialismo português daquele momento e o organiza, recria e o eterniza com ares heroicos e grandiosos de um povo destemido, desbravador, escolhido pelos deuses e íntimos do mar. No Brasil, por outro lado, o fato de termos sido uma colônia de Portugal, fez com que nossa literatura, como afirma o crítico Antonio Candido, tenha sido também “galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas” (Candido, 1964, p. 9), que nem sempre soube encontrar um caminho pelo qual pudesse trilhar em busca de alguma grandiosidade ou relevância, tal qual os épicos europeus – *Os Lusíadas*, de Camões, *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero, *Eneida*, de Virgílio.

No mapa dos interesses portugueses, outros territórios se lhes apresentavam mais rentáveis: marfim, ouro e escravos na costa africana, especiarias nas Índias; a América, “com que toparam nesta pesquisa, não foi para eles, a princípio, senão um obstáculo oposto à realização de seus planos e que devia ser contornado” (Prado Jr, 1994, p.23). Há que se lembrar que nossa história é um braço da história de Portugal, e este secundário em relação à história do continente europeu. Mais, faz parte da história comercial da Europa e de um momento específico em que novas rotas e relações comerciais começam a ser buscadas. Dante afirma que a intenção dos cronistas dessa época era “sempre a de revelar o Brasil aos europeus, ou de chamar a atenção dos governantes para a nova colônia” (1969, p. 149) uma vez que não havia interesse algum dos portugueses, no primeiro momento, em colonizar e ocupar essas novas terras cujos recursos a oferecer não passariam, à primeira vista, de gêneros extrativistas, que demandariam trabalho e mão de obra enquanto a população dos países da Europa ainda sofria com as baixas causadas pela peste de séculos anteriores. A América era apenas um empecilho, um obstáculo a ser superado no caminho para o Oriente, muito mais fértil e já estabelecido comercialmente. Além da concorrência do prestigiado comércio oriental, Prado cita várias questões econômicas desfavoráveis à colonização do Brasil, como a falta de uma infraestrutura que sustentasse o comércio; a falta de um contingente populacional tão vasto para ocupar o território recém-descoberto que nem portugueses, espanhóis e ingleses possuíam; a dificuldade em encontrar pessoas dispostas a trabalhar em uma terra hostil ao se comparar às condições do clima europeu, resolvida com a escravidão africana – modo de trabalho particular deste momento da história em que os portugueses foram pioneiros – fazem com que nasça aqui um tipo de sociedade inteiramente diversa das colônias inglesas

[Aqui] surgirá um tipo de sociedade inteiramente original. Não será a simples feitoria comercial que, já vimos, irrealizável na América. Mas conservará, no entanto, um acentuado caráter mercantil; será a empresa do colono branco, que reúne a natureza, pródiga em recursos aproveitáveis para a produção de gêneros de grande valor comercial, o trabalho recrutado entre raças inferiores que domina: indígenas ou negros africanos importados (1994, p. 29).

Não ser, desde o início, uma nação – ou ao menos um projeto de nação que pudesse querer invocar algum sentimento épico de pertencimento, utilizando-se da literatura como instrumento para tal – nos cria uma condição intrigante: de início a literatura estará à mercê dos interesses comerciais portugueses, funcionando como uma propaganda da terra encontrada; mais tarde, será reflexo da cópia, do automatismo e do prolongamento das ideias e formas europeias, imitando seus modelos, tentando adaptar os temas e padrões estéticos à cor local e às condições físicas bastante específicas da nova terra. Esse tipo de literatura predominante nos momentos coloniais e que retoma com força em nosso romantismo, em grande medida gira em torno da negação do outro – nega-se o índio, nega-se o negro, nega-se a história – e das cristalizações discursivas, as quais reduzem a realidade a um conjunto de representações empíricas e subjetivas a serviço de uma classe dominante, propositadamente, como, por exemplo, a já citada figura amplamente explorada da natureza, vista ora como uma representação do éden, ora como um perigo aos viajantes desavisados; ou na figura do *índio bom selvagem*, e desconsidera os inúmeros referentes e correlações possíveis para a construção de uma identidade agregadora.

Podemos citar como exemplo a *Carta do Descobrimento* ([1500] 2017), obra tida como um dos mais importantes documentos de nossa história, não só pelo aspecto documental, mas porque adquire também importância histórica, linguística, cultural e sua relevância estética a faz despontar como a primeira manifestação literária em solo brasileiro, ou como afirma Capistrano de Abreu: “o diploma natalício lavrado à beira do berço de uma nacionalidade futura” (Abreu, 1929. p. 238). Escrita entre os dias 21 de abril e 1º de maio de 1500 relata a chegada da frota Pedro Álvares Cabral e os primeiros contatos com a terra recém-chegada. Pero Vaz de Caminha era um português por volta de seus cinquenta anos na altura da chegada dos portugueses ao Brasil, homem público de grande prestígio, que se tornou escrivão da feitoria de Calicute e armada de Pedro Álvares Cabral. Sua carta vai ao encontro da proposta mercantilista de Portugal: dilatar a Fé e o Império, como diria Camões em sua grande obra *Os Lusíadas*, com a intenção de fazer um inventário das riquezas do lugar e avaliar ser viável e lucrativa a sua exploração. Uma vez isso feito, viriam os Jesuítas para educar os nativos no idioma português e na fé católica por meio de teatros e poesias.

A carta destina-se ao rei D. Manuel, a quem Caminha se refere de maneira formal e respeitosa, dando-lhe notícias, em forma de diário, do achamento da terra, descrevendo-o em minucioso detalhe em suas impressões. Não se sabe se pela empolgação advinda do deslumbramento pelo que aqui fora encontrado, se por querer estar bem com o rei, fato é que as descrições se tornam hiperbólicas e todo o conteúdo da carta é fruto maior da interpretação pessoal de Caminha, ou seja, temos um texto narrado pela perspectiva de um europeu, carregado de valores, cuja intenção não fosse de fato compreender as diferenças étnicas e culturais entre os povos, mas sim atrelar o comportamento observado dos índios a um conjunto de ideias pré-concebidas em conclusões subjetivas sem nenhum fundamento de fato averiguado, pois como o próprio escrivão nos lembra: “Ali não pode haver conversa nem entendimento que se aproveitasse” (2017, p. 68) e sua primeira conclusão – “Se nós entendêssemos a sua fala e eles a nossa, seriam logo cristãos, visto que não têm nem entendem crença alguma, segundo as aparências” (p. 84) – é puramente tendenciosa, de um homem esperto que, com suposições, induz o interlocutor a determinadas conclusões, dialogando diretamente com os pressupostos e os interesses portugueses que mais tarde viriam a se concretizar, como a expansão da fé católica, exploração das riquezas e dominação cultural.

A visão edênica de uma terra fértil, de abundância, cuja beleza natural a torna agradável, também ocupa as páginas da Carta de Caminha

Até agora não pudemos saber se há ouro ou prata nela, ou outra coisa de metal, ou ferro; nem lha vimos. Contudo a terra em si é de muito bons ares frescos e temperados. [...] Águas são muitas; infinitas. Em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo; por causa das águas que tem! (p. 88).

acompanhada da ideia de que a generosidade da terra dispensava os esforços humanos

Eles não lavram, nem criam, nem há boi, nem vaca, nem cabra, nem ovelha, nem galinha, nem outra nenhuma animaria, que costumada seja ao viver dos homens. E não comem senão deste inhame, de que aqui há muito, e dessas sementes e frutos que a terra e as árvores de si deitam [...] porque eles não têm coisa que de ferro seja, e cortam sua madeira e paus com pedras feitas como cunhas, metidas em um pau entre duas talas (p. 84 – 85).

Transa, ao refletir um tipo de brasilidade, caminha por outro viés. No álbum, poucos são os elementos em relação à natureza que Caetano mobiliza; não há o sentido descritivo, propagandístico, e emocionado que ocorre na carta de Caminha, nem ao menos as idealizações que estarão presentes no romantismo. Incorpora, por exemplo, via canção de Dorival Caymmi, a Lagoa do Abaeté

antigo sítio sagrado das religiões afro-brasileiras em Salvador, foi objeto de uma sobreposição de significados, em que o imaginário original indígena, de mistérios e perigos, somou-se a sacralização das águas como morada de divindades femininas, pelas comunidades religiosas afro-brasileiras, atraindo fiéis que aí realizavam rituais de oferendas e presentes (Oliveira, 2009, p. 76).

na canção "It's a long way", não como uma reverência à natureza em si, mas indiretamente dialoga com esse “imaginário indígena” e à importância para as comunidades religiosas afro-brasileiras, já que o aspecto principal da citação reside no simbólico contraste que representa uma metáfora ao que vivia Caetano naquele momento em Londres, já que “reiterada inúmeras vezes no final da canção, a areia branca, ao redor da opacidade da Lagoa do Abaeté, funciona como um canto de esperança do eu cancional - há claridade permanente ao redor da escuridão (Fráguas 2022, p. 94).

A cobra é outro elemento relacionado à natureza que está presente em *Transa*. Ela aparece também em "It's a long way" na citação da canção “Sodade Meu Bem, Sodade”, de Zé do Norte (1953) nos versos “E os óio da cobra verde / Hoje foi que arreparei / Se arreparasse a mais tempo / Não amava quem amei”. Assim como a “lagoa escura arrodiada de areia branca”, a figura da cobra também sustenta o sentimento ambíguo do exílio vivido por Caetano

A cobra é ao mesmo tempo o **elemento de sabedoria**, uma vez que vê aquilo que o outro não vê. No entanto, também é identificada com o **mito do eterno retorno** "a Uroboros, que morde a própria cauda e forma o círculo, símbolo do ir e vir interminável das coisas sobre si mesmas e com a inércia absoluta (morte), quando levaram o homem a **perder o paraíso** ou quando o ferem com suas presas letais (Gomes; Pereira, 1989, p. 199, grifo nosso).

Perdido o paraíso, exilado e longe do Brasil, ele tem a possibilidade de ver o que outros não veem e renovar sua experiência pessoal – assim como as serpentes trocam de pele em um processo chamado *ecdise* que permite sua renovação, remoção de parasitas, e consequente crescimento – tanto pelo já citado modo de tocar seu violão – “Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas [...] E o esquecimento das conquistas interiores” (Andrade, [1928] 2017, p. 53) - quanto pelas referências à música produzida na Inglaterra. O conhecimento advindo pelos “óio da cobra” o coloca diante de uma situação de lamento por algo não percebido antes que, pelo condicional “se”, não o teria levado a conclusão de ter amado que amou – seu país? Seus ideais? – que o teria colocado cansado e sem perspectivas, como se girasse em círculos – primeiro o ciclo da prisão no Brasil, depois o ciclo do exílio em Londres.

Aliás, a relação com o exílio tem ligação direta tanto com a ambiguidade (ou contrapontos) quanto com a circularidade presentes tanto na estrutura da disposição das canções no álbum, quanto na estrutura interna das próprias canções. Said (2003) afirma que

A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que para tomar emprestada uma palavra da música – é **contra pontística**. Para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente. Assim, ambos os ambientes são vívidos, reais, ocorrem juntos como no contraponto. Há um prazer específico nesse tipo de apreensão, em especial se o exilado está consciente de outras justaposições contrapontísticas que reduzem o julgamento ortodoxo e elevam a simpatia compreensiva (SAID, 2003, p.59, grifo nosso).

São vários os contrapontos encontrados em *Transa*: as letras ora cantadas em inglês, ora cantadas em português, ora inéditas, ora colagens de referências a canções brasileiras; a musicalidade que transita entre ritmos brasileiros, como *baião*, *afoxé*, a *bossa nova*, *samba-jazz*, que, no Brasil, já havia incorporado influências estrangeiras, e sonoridades modernas de *rock*, *blues* e *reggae*; o contraponto entre o baixo de Moacyr Albuquerque que, em várias canções, funciona como uma base sólida e firme para o violão brilhante de Jards Macalé; as melodias das vozes que se alternam refletindo o estado de espírito de Caetano, monótona como na manhã recém chegada de “It’s a long way”, provocadora na afirmação de sua identidade em “You don’t know me”, debochada e irônica em “Nostalgia”; na citação de artistas consagrados como o poeta Vinicius de Moraes, e outros populares, como Zé do Norte; catolicismo e candomblé; a Lagoa do Abaeté e o Eletric Cinema; Dona Edith do Prato e as “ten movie stars”; guitarra e violão; canto e contracanto; Caetano e Gal; a idade do ouro e o antigo estado.

A circularidade manifesta-se, por exemplo, na repetição de melodias como a palavra “long” que vai se transformando, ora esticada, ora reduzida e entrecortada, reforçando a longa caminhada entre prisão e exílio; a repetição de “No Abaeté tem uma lagoa escura / Arrodeada de areia branca”, ambas na canção “It’s a long way”. No entanto, ela ganha importância na medida que aproxima a construção do álbum ao mítico, religioso, invocando aqui o sentido de *transe* contido em *Transa*. “Triste Bahia”, por exemplo, “consegue produzir uma sonoridade de canção-ritual por seu caráter de circularidade e por se estruturar sobre uma tônica fixa, a nota Mi” (Fráguas, 2022, p. 84); ao final, quando se repete a referência ao “Hino a Nossa Senhora da Purificação” – única referência à religiosidade católica no álbum –

justaposta ao “Ponto do Guerreiro Branco”, à medida que o instrumental se torna mais intenso e a melodia acelera, o eu cancional atinge seu *transe*.

O *transe*, que é sentido com mais evidência em “Triste Bahia”, dialoga com o transe do candomblé

Por transe entende-se um estado de consciência alterado, ou, no âmbito das religiões afro-brasileiras, o momento em que uma entidade (orixá, nkise, vodun, egun, caboclo, preto velho, pomba gira, etc.) incorpora, isto é, manifesta-se por meio do corpo do médium (Silva, 2010, p. 98).

seja pelo toque dos instrumentos, seja pelo “Ponto do Guerreiro Branco”,

louvação de candomblé, que faz parte do repertório de invocações ao Caboclo Boiadeiro – entidade representativa do espírito sertanejo de ascendência indígena no candomblé, que se caracteriza pela **força espiritual, física e mental** [...]. Sua evocação adiciona outra imagem de firmeza identitária e valentia ao conjunto de estímulos à não-rendição, que atravessam a obra (Ribeiro, E. F., 2023, p. 16, grifo nosso).

O *transe* presente em *Transa* torna-se uma maneira de Caetano resgatar a força espiritual, ao entoar os cantos religiosos de matriz africana; a força física, utilizando o corpo presente nos ritmos africanos; e mental ao eleger as referências que dão seguimento à ideia de se criar uma linha evolutiva para a música brasileira, para enfrentar os desafios que ainda poderiam surgir.

De um lado vimos, na *Carta* de Caminha, um tipo de representação do Brasil que atendia aos interesses portugueses e que louvava, principalmente a natureza. Em *Transa*, a natureza não só não possui uma importância tão grande, como sustenta que o que Caetano pretende com sua canção do exílio como forma de sublimar suas dores é justamente a noção de pertencimento a uma cultura, majoritariamente representada pela cultura popular de matriz africana.

Bernd (1992) em *Literatura e Identidade Nacional* faz movimento de análise semelhante, escolhendo obras que, de acordo com ela, pareceram “mais evidente e explícito o projeto de participar da construção (e também da desconstrução) da nacionalidade” (p. 9). Ela analisa e compara obras literárias brasileiras sob o conceito proposto por Glissant (1981), o qual afirma que na formação das literaturas nacionais

há a função de *dessacralização*, função de desmontagem das engrenagens de um sistema dado, de pôr a nu os mecanismos escondidos, de desmistificar. Há também a função de *sacralização*, de união da comunidade em torno de

seus mitos, de suas crenças, de seu imaginário ou de sua ideologia (Glissant, 1981, p. 189 – 201 *apud* Bernd, 1992, p. 17).

Se Caetano, com sua consciência participante, escolhe elementos que, mais do que o constituir como artista e indivíduo, constituem a base desprezada economicamente e politicamente da construção cultural e social tanto do recôncavo quanto do Brasil, reunindo-as e cruzando com elementos do velho mundo ocidental católico, o “lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel” (Andrade, [1924] 2017, p. 21), como forma de colocar em prática a “Lei do Antropófago”, mais do que fizera com o tropicalismo, contra “a mentira muitas vezes repetida”, “Contra a Memória fonte do costume” (Andrade, [1928] 2017, p. 56 - 58), como forma de desmontagem de engrenagens cristalizadas, em um processo de *dessacralização*, o processo de sacralização pode ser exemplificado utilizando um dos maiores escritores brasileiros, José de Alencar.

O autor fez parte do romantismo, movimento bastante amplo que nasce em um momento de grande instabilidade política após o Brasil tornar-se independente em 1822. Diante de fatores como o descontentamento das elites – que olhavam com desconfiança para D. Pedro I por conta de sua origem lusitana, e que eram constantemente apartadas das decisões políticas – a iminente fragmentação territorial do Brasil – haja vista a quantidade de movimentos provinciais que reivindicavam autonomia administrativa e política como Guerra dos Farrapos (Rio Grande do Sul, 1835-45), Cabanagem (Pará, 1835-40), Balaiada (Maranhão, 1838-41) e Sabinada (Bahia, 1837-8) – e a falta de uma noção de pertencimento a uma nação propriamente dita, era necessário

operar um processo de *invenção das tradições*²⁹, prover uma identidade nacional capaz de produzir códigos de comunhão entre os brasileiros de norte a sul, de leste a oeste do país, separados por rios, montanhas e florestas, que pouco – ou quase nada – enxergavam semelhanças entre si, além das semelhanças de viverem sob um mesmo governo (Barbato, 2014, p. 4).

Alencar não só foi um dos principais responsáveis pela criação de códigos que fossem capazes de criar uma comunhão entre os brasileiros, mas também se envolveu em discussões políticas e literárias de como essas questões sobre o caráter nacional deveriam caminhar juntas. No prefácio de *Sonhos D’Ouro*, o autor, irritado com uma série de críticas aos

²⁹ Em nota de rodapé, Barbato (2014, p. 3) cita Hobsbawm & Ranger (1984) “Entende-se por ‘tradição inventada’ um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que significa, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (p. 9)”.

seus mais recentes romances, faz uma série de ponderações e análises, ao que ele considera o país ingrato “ao homem laborioso, que sobrepujando as contrariedades e dissabores, esforça por abrir caminho ao futuro [...] apelidando-lhe a musa de industrial” (Alencar, [1872] 1959, p.5). Ao atraso das letras no país ele atribui o fato de por aqui não haver escritores que exerçam a função profissionalmente e que

quando as letras forem entre nós uma profissão, talentos que hoje aí buscam passatempo ao espírito, convergirão para tão nobre esfera suas poderosas faculdades. É nesse tempo que hão de aparecer os verdadeiros intuítos literários (Alencar, 1959, p.5).

Alencar defende-se, ainda, da crítica acusação da superficialidade e dos recentes estrangeirismos introjetados em sua obra afirmando serem eles “folhetins avulsos, histórias contadas ao correr da pena, sem cerimônia, nem pretensões” (p.8) que, apesar de tudo, agrada profundamente seus leitores “em um tempo em que não mais se pode ler, pois o ímpeto da vida mal consente folhear o livro, que à noite deixou de ser novidade e caiu da voga” (p.7).

Após defender suas obras como “frutos do momento”, em que Alencar percebe a mudança no perfil dos leitores, mais afeitos a histórias de amor e intrigas, típicas do romantismo e da nova classe social burguesa, o autor disserta sobre não encontrarem os críticos, em seu novo livro, o “sabor da terra”. Para ele, isso não se justificava como crítica, uma vez que nem ao menos havia uma forma ou pensamento definido do que se queria construir como identidade para uma nação recém independente politicamente. A crítica de Alencar recai sobre dois tipos de críticos, aos “gênios de Portugal”, que decretaram não haver nem poder haver literatura brasileira; e aos “oráculos de cá”, que se encarregavam de profetizar para o Brasil um tipo de literatura aos moldes clássicos, feita em Portugal antes da descoberta. Para Alencar, a

literatura nacional que outra coisa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contato dos outros povos e ao influxo da civilização (p.9).

e estrutura o que para ele, até aquele momento, eram os momentos literários: a fase primitiva ou aborígene, da qual faz parte *Iracema*; o período histórico em que narra-se a fusão do colonizador à terra colonizada; e a terceira fase inicia-se com o processo de independência e tem como fundamento a transição para uma nova nação, novos costumes e novo gosto nacional. Esta última ainda não estava acabada e estaria à espera de escritores que lhe dessem novos traços.

Embora Alencar tenha sido bastante criticado, há de se louvar seu esforço e suas qualidades, como afirma Candido (1959)

Esta força de Alencar – o único escritor de nossa literatura a criar um mito heroico, o de Peri – tornou-o suspeito ao gosto do nosso século. Não será de fato escritor para a cabeceira, nem para absorver uma vocação de leitor; mas não aceitar este seu lado épico, não ter vibrado com ele, é prova de imaginação pedestre ou ressecamento de tudo o que em nós, mesmo adultos, permanece verde e flexível (Candido, p. 222).

No entanto, se em teoria o autor de *Iracema* é bastante propositivo em relação a uma literatura que “faça calar as pretensões hoje tão acesas de nos recolonizarem pela alma e pelo coração, já que o não podem pelo braço” (p. 10), não podemos perder de vista que em sua obra prevalece o ponto de vista do dominador. Antonio Candido, em *Literatura de Dois Gumes*, nos alerta que

no Brasil, a literatura foi de tal modo **expressão da cultura do colonizador**, e depois do colono europeizado, herdeiro dos seus valores e candidato à posição de domínio, que serviu às vezes violentamente para impor tais valores. [...] Uma literatura, pois, que do ângulo político pode ser encarada como **peça eficiente no processo colonizador** (Candido, 2011. p.199, grifo nosso).

A obra indianista e de costumes de Alencar tornaram-se as mais conhecidas, mas no seu afã programático de uma literatura que desse conta de um amplo panorama de um Brasil recém independente, escreveu romances hoje menos conhecidos, como o regionalista *Til*, publicado em folhetim entre 1871 e 1872, atingindo grande sucesso como entretenimento entre os mais letrados, e, portanto, pertencentes à camada mais alta da sociedade. Aquele era um momento em que escritor participava ativamente na discussão tanto de questões literárias, discutindo os temas e caminhos para a literatura romântica, quanto de questões políticas. Seu folhetim reflete em relação aos negros o pensamento vigente em um momento complexo, conturbado, de acalorados debates sobre a escravidão e principalmente aos modos de como ela deveria acabar. Alencar era membro do Partido Conservador e deputado geral do Ceará, para ele “a legislação deveria respeitar a vontade senhorial e impulsionar a iniciativa privada a libertar os escravos” (Silva, 2004, n.p).

Como argumentos ainda havia a ideia de que os escravizados aqui eram tratados com muito mais privilégios do que os trabalhadores na Europa, por exemplo, uma vez que não precisavam “pagar” por moradia e alimentação, além de que lá não havia tempo maior para descanso. Em um discurso na Câmara dos Deputados em 1871 intitulado “Elemento Servil”, Alencar afirma em oposição ao projeto que se converteria na Lei do Ventre Livre:

Senhores, é um fato reconhecido a **moderação e doçura** de que se tem revestido sempre, e ainda mais nos últimos tempos, a instituição da escravidão em nosso País. Nossos costumes, a índole generosa de nossa raça, impregnaram essa instituição de uma **brandura e solicitude** que a transformaram quase em servidão [...]. Pois bem, se com nossa impaciência sufocarmos esses sentimentos generosos, se sopitarmos esses sentimentos benévolos; se criarmos o **antagonismo entre raças que viveram sempre unidas**, retribuindo uma com sua proteção os serviços da outra, não receais que desapareça de repente esse caráter de **moderação e caridade?** (Alencar apud Silva, 2004, n.p, grifo nosso).

No capítulo “Samba”, Alencar descreve uma festa em que os negros cantam e dançam e zombam dos feitores, o que indica que estão contentes e há uma certa suspensão da ordem. No entanto, a descrição das cenas é enviesada, narrada de forma escrachada em que se ressalta o tom pitoresco e degradante da festa, chegando a comparar os escravizados a animais:

Em torno da fogueira, já esbarrondada pelo chão, que ela cobriu de brasido e cinzas, dançam os pretos o samba com um frenesi que toca o delírio. Não se descreve, nem se imagina **esse desesperado saracoteio**, no qual todo o corpo estremece, pula, sacode, gira, bamboleia, como se quisesse desgrudar-se. Os mais taludos viram cambalhotas e pincham **à guisa de sapos** em roda do terreiro. Um desses corta jaca no espinhaço do pai, negro fornido, que não sabendo mais como desconjuntar-se, atirou consigo ao chão e começou de **rabanar como um peixe em seco**. (Alencar, [1872] 1959. p. 286 – 287, grifo nosso).

Este capítulo apresenta-se em oposição ao capítulo “São João” no qual Alencar descreve uma festa e os costumes dos brancos, em que o viés narrativo, contudo, é outro, mostrando-os mais “civilizados”, calmos, sem exageros, mais próximo da idealização típica do romantismo e condizentes com sua posição de superioridade. Em *Transa*, a dança/capoeira, praticada pelos negros, vista como sinônimo de animalização e inferiorização da raça, ganha status de produto de exportação – “Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança” (Andrade, [1924] 2017, p. 21) - com a consagrada capoeira de angola do Mestre Pastinha que, de tão importante e reconhecida, foi à África, e serve como base rítmica para a canção que a cita: “Triste Bahia”.

Alencar também insere na descrição da festa dos negros cantos colhidos junto ao povo. Contudo, não há a incorporação da língua tal qual é falada, e sim um retoque, um “concerto” do que poderia não ser considerado literário para ele

Candongá, deixa de partes
É melhor desenganar,
Que este negro da carepa

Não há fogo pra queimar.
(Alencar, [1872] 1959. p. 287)

e que é comentado por meio de uma ressalva feita logo após o canto: “Salvo, os *rr* finais que ele engulia e os *ll* afogados em um hiato fanhoso, tudo mais era produção do estro africano e da sua veia de improviso” (p. 287). O falar popular incorporado pelas canções em *Transa* vem sem censuras, consertos ou recalques – “Já tínhamos a língua surrealista” (Andrade, [1928] 2017, p. 54). Em “It’s a long way” ficam evidentes formas utilizadas pela oralidade no substantivo “olhos” em “os **óio** da cobra verde”, nas formas do verbo “reparar” em “Hoje foi que **arreparei** / Se **arreparasse** a mais tempo”, ambas referências à “Sodade, meu bem, sodade” de Zé do Norte.

Após a descrição dos costumes no capítulo “Samba”, Alencar narra a disputa entre duas escravas, Florência, escrava da senzala, “uma estátua de Juno, toscamente lavrada em mármore negro” (p. 289), e a sua rival Rosa, mucama da casa grande, por Amâncio, um pajem que apenas observava de fora a festividade. A disputa entre a negra da roça e a mucama reflete um tipo de divisão dentro dos próprios negros, que, sem perceberem, aceitam e reproduzem a óptica de seus senhores, esta também corroborada pelo autor. A confusão gerada desencadeia uma briga e acarreta no fim da festa ao soar de uma sineta tocada pelo administrador da fazenda. Esse episódio ilustra o argumento de Alencar e do Partido Conservador de que havia negros que mereciam a alforria, a qual lhes chegaria como um prêmio, e os negros que não estariam prontos para sua própria libertação, uma vez que não conseguiam, partindo do exemplo do livro, desfrutar civilizadamente de uma festa, necessitando ainda da tutela dos brancos.

Transa promove uma total inversão de valores quando em contato com esse “subtexto histórico ou ideológico” (C.f. Jameson, 1992). A *dessacralização* promovida por Caetano – “o resgate dos mitos à sua constante desmistificação, o redescobrimento da memória coletiva a um movimentar contínuo dos textos” (Bernd, 1992, p. 18) – passa não só pela valorização da dança/capoeira, mas também pela recuperação da oralidade dos excluídos, que se manifestam por meio dos cantos – modo pelo qual “tanto os índios como os negros invocavam os deuses [...] [e] as declarações lírico-amorosas extraíam melhor força persuasiva das vozes dos seresteiros e modinheiros do séc. XIX” (Tatit, p. 41, 2004) – que, por não terem um único autor, representam um senso de comunidade e unidade.

2.2 ...uma rítmica religiosa.

Bernd (1992) nos chama a atenção que a literatura é um texto privilegiado “na medida em que pode conter outros textos, como o histórico, o científico, o bíblico, etc” (p. 9). No entanto, nossa análise vai além. É preciso entendê-la, principalmente a literatura escrita, como privilegiada uma vez que, se constituindo como *matéria organizada*, necessitava de recursos técnicos, amparados por recursos financeiros e educacionais, que somente as elites desfrutavam. Dessa forma, a literatura escrita servirá também, em maior ou menor medida, aos anseios dessa classe.

As obras de Caminha e Alencar, abordadas na sessão anterior – entre outras que foram historicamente utilizadas como *organização materializada*, base para a formação de uma identidade – foram escritas por autores que viam por um ponto de vista eurocêntrico e elitizado. O próprio fato de que esses, entre outros autores, tinham acesso aos meios para materializá-la, em um país que até meados do século XIX não possuía editoras, jornais, livros, e sua produção não era sequer cogitada; em que, das pessoas livres não escravizadas, apenas uma mínima parcela da elite intelectual ligada geralmente à burocracia ou à Igreja tinha acesso à leitura e escrita; onde a livre circulação de ideias em livros importados, por exemplo, era proibida; em que livros, documentos, poemas tidos como importantes, ficaram séculos guardados sem que ninguém os conhecesse; em que a ampla formação de um público alfabetizado é projeto de Estado apenas dos últimos 50 anos e a formação de um público leitor nem bem começara, já demonstra o quão privilegiada é a escrita e a história vinculada a ela. Como essa história é apenas um pequeno recorte do que fosse essa sociedade recém-formada, não nos é fornecido informações suficientes para afirmar de que maneira os habitantes se percebiam em relação à terra que ocupavam, se se sentiam parte de um povo, quais eram seus anseios, suas críticas e suas expectativas para o futuro, que não passassem pelo viés de quem as escrevia. Cascardo (1984) diz que “estudamos sempre a documentação escrita, o que se fixou do Brasil quinhentista, relatórios, anuas, quadrimestrais jesuíticas, exposições, cartas” (p. 29) e isso faz com que tenhamos apenas uma mínima fração do que poderia ser o sentimento de pertencimento a uma nação ou a um povo, vista por um ângulo muito específico de quem quase nunca se importou em ter um Brasil plural como norte.

De um lado temos a cultura da página escrita, privilégio dos colonos ligados à burocracia ou à Igreja, lida e citada pelos alfabetizados, portadora da tida história e cultura oficial. Em 2019, a escola de samba Estação Primeira de Mangueira, no carnaval do Rio de Janeiro, apresentou o samba enredo “Histórias para ninar gente grande”, cujo tema passa pela

crítica ao modo como nossa história “oficial” foi contada e a importância de mostrar o “avesso do mesmo lugar”

Brasil, meu nego
 Deixa eu te contar
 A história que a história não conta
 O avesso do mesmo lugar
 Na luta é que a gente se encontra
 Brasil, meu denço
 A Mangueira chegou
 Com versos que o livro apagou
 Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento
 Tem sangue retinto pisado
 Atrás do herói emoldurado
 Mulheres, tamoios, mulatos
 Eu quero um país que não está no retrato [...]
 (Mangueira, 2024)

Possibilitada pelo desenvolvimento técnico, abertura política e inserção da produção editorial, reflete os anseios e posição dos letrados portugueses ou filhos de portugueses, alinhados à Europa, em que não parecem fazer parte da produção literária elementos exclusivistas de nossa cultura, e sim mais universais vindos dos colonos portugueses. O não desenvolvimento das letras na colônia fez parte do contínuo projeto de subdesenvolvimento do Brasil – “instruídos serão (apenas) descendentes dos colonizadores. Os indígenas serão apenas catequizados” (Ribeiro 1987, p. 25). Para efeito comparativo de como a imprensa no Brasil se iniciou tardiamente, o período que separa o início da ocupação territorial da América Espanhola da data de introdução da imprensa é de 14 anos (1519 – 1533 respectivamente); na América Inglesa o período é de 18 anos (1620 – 1638 respectivamente); no Brasil esse período é de 276 anos (1532 – 1808 respectivamente) (Melo, 2003, p. 70-71 apud Oliveira, 2011. P. 131).

Em “A formação da leitura no Brasil” (1996), Lajolo e Zilberman recuperam a história da formação do leitor no Brasil, passando por dois momentos cruciais do processo editorial no país: sua proibição e sua abertura, ambos, obviamente, devidamente em consonância com os interesses portugueses. Sua proibição data oficialmente de 20 de março de 1720 (p.122) em que um decreto impedia a instalação de manufaturas, inclusive de “letras impressas”, devendo ser fortemente reprimidas as tentativas de burlá-lo, com pena de prisão e de confisco das obras produzidas. É preciso lembrar que o século XVIII é marcado na Europa pelo Iluminismo, movimento racionalista que punha em cheque o poder religioso e centralizado da monarquia e influenciaria a Revolução Francesa e Independência dos Estados Unidos. Por

aqui, o autoritarismo na cobrança de impostos sobre o minério produzido nas Minas Gerais desencadearia uma série de insatisfações dos colonos, fato que culminaria na Inconfidência Mineira.

No entanto, a família Real, ao chegar no Brasil em 1808, estando ela em terras brasileiras, teve que lidar com a contradição própria da condição colonial: a falta de estrutura e de meios para produção impressa que impediria a publicação de atos, proclamações e documentos oficiais. Além do fato curioso de Portugal tornar metrópole a colônia, inclui-se um outro fato aleatório para a abertura do processo editorial no Brasil: a pressa no embarque dos portugueses, preocupados com os iminentes ataques das tropas napoleônicas, fez com que fossem embarcados, sem o conhecimento do governo, prelos e material tipográfico encomendados da Inglaterra que ainda não tinham sido montados e utilizados (Fleuiss, 1930, p. 596-7 apud Lajolo e Zilberman, 1996). É somente a partir daí, obra do puro acaso e contradição, que enfim se imprime a primeira página oficial em solo brasileiro.

A ausência total de produção editorial no país nesses séculos, que acarretava uma circulação extremamente restrita desses e outros textos, sendo eles muitas vezes escritos, publicados e lidos apenas na Europa, nos traz o problema da dificuldade de lidar com textos dos séculos XVI, XVII e XVIII. Wisnik cita o caso de Gregório de Matos, um dos poetas mais importantes de nossa literatura e um dos primeiros a fazer um retrato do Brasil do século XVII, até hoje não possuir uma edição crítica de sua obra. O autor em prefácio da reunião de poemas de Gregório de Matos que ele mesmo selecionou:

São conhecidas as dificuldades que se têm para lidar com textos de Gregório de Matos. Primeiro, porque não se conhece nenhum texto assinado por ele, ou por ele impresso em vida. Assim, os códices nos quais estão registradas as suas produções, datados dos séculos XVII e XVIII, foram reunidos por diversos colecionadores, sem critérios normativos, incluindo textos de autoria duvidosa. Além disso, quando impressos, as edições se basearam geralmente num só apógrafo, sem que se fizesse a comparação entre várias fontes, para determinar a mais adequada (Wisnik, 2010, p. 33).

A questão editorial sobre a dificuldade indicada por Wisnik, interfere diretamente na criação artística da música “Triste Bahia” pois, ao escolher o poema de Gregório de Matos, a edição que Caetano utilizara continha um erro. Em entrevista ao jornal digital GZH, Caetano afirma:

Esse poema me impressionava muito. Gozado é que, na edição das obras dele que eu tinha, um verso estava transcrito errado. Em vez de "rica te vi eu já", tinha "Rica te vejo eu já", repetindo o verbo no presente. Gravei com esse erro (que, sem saber que era erro de impressão, me pareceu até rico poeticamente). (Veloso, 2012)

A *Carta de Caminha*, que estudamos na escola com a importância de ser nossa certidão de nascimento, ficou por dois séculos guardada na Torre do Tombo em Lisboa e fora descoberta apenas 1773 por José Seabra da Silva, Secretário de Estado adjunto de Marquês de Pombal; sua publicação, no entanto, aconteceu apenas em 1816, na *Corografia Brasília*, primeira obra impressa no Brasil, do padre Aires do Casal. Geógrafo e historiador português, o padre publica a primeira edição da carta censurando vários trechos em que Caminha se refere aos corpos dos índios, o que denota claramente uma intervenção produto da sua posição e visão de mundo religiosa. A carta, contudo, adquire maior importância a partir de 1840, quando D. Pedro II contrata historiadores para criar o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, com o intuito de escrever a história de um Brasil agora já independente e em meio a diversas revoltas e sentimentos separatistas. Era necessário criar

uma história que enfocasse as virtudes da jovem nação, que desse orgulho a seus habitantes, e assim, confiança em relação ao seu futuro [...] não precisava de uma História que falasse de tensões e que mostrasse as debilidades do jovem país (Barbato, 2014, p. 5).

O elemento genuinamente brasileiro, que nos diferenciaria da Europa e que nos daria orgulho sem que se tocasse nas tensões presentes no processo de colonização e independência, é a natureza mítica, edênica que aparece como “elemento definidor da unidade natural da pátria, diante da falta de uma unidade cultural” (C.f. Paz, 1996), e a obra com maior prestígio foi justamente a *Carta de Caminha*.

Pensar por quais meios as ideias foram transmitidas ao longo da história é o que nos instiga a pensar Debray

Por um lado, privilegiando a dimensão diacrônica, perguntar-nos-emos por quais redes de transmissão e formas de organização se constituiu esta ou aquela herança cultural. De que maneira foram instituídos os “pensamentos fundadores”? Qual meio **físico** e **mental** tiveram de atravessar, de que maneira negociaram com ele, que tipo de compromisso tiveram de aceitar? E a questão dirigir-se-á tanto à grande religião histórica quanto à ideologia secular, tanto à esfera de influência quanto às capelinhas. Por outro lado, privilegiando o corte sincrônico, perguntar-nos-emos de que maneira a aparição de uma aparelhagem modifica uma instituição, uma teoria estabelecida ou uma prática já codificada. De que maneira um novo objeto técnico leva um campo tradicional a modificar-se? Por exemplo, qual efeito as gerações sucessivas de imagens gravadas (a fotografia, o cinema, o sistema digital) tiveram sobre a administração da prova nas ciências? (Debray, 2000, p. 139, grifo nosso)

A detenção dos meios oficiais de produção da escrita pelas elites nos coloca como a questão da técnica e do suporte (escrita e oralidade) é capaz também de refletir uma questão cultural quando se discute identidade: de qual identidade estamos falando? De qual cultura estamos falando? Produzida por quem? Cascudo (1984) afirma que, se de um lado “As histórias da literatura fixam as ideias intelectuais em sua repercussão”, de outro “A literatura oral é como se não existisse” (p.26) e que, assim como nossa cultura é composta pelas três raças – portugueses, africanos e indígenas – a literatura oral também se compõe da mesma maneira. Contudo, o desconhecimento por parte da população em geral ou o não pertencimento aos meios oficiais escritos fez com que, além de povos marginalizados econômica e politicamente, sua cultura também fosse sendo acachapada. O que nos chega até hoje sobre os indígenas, por exemplo, é “uma exposição alarmada dos catequistas, arrolando os pecados” (p.29) enviesada por aqueles que possuíam as condições técnicas de escrita; e dos africanos “ouvira-se pouco [...] os registros de seus bailes e festas são confusos memoriais de crítica administrativa, sugestões para repressão dos abusos” (p.29). Debray (2000) afirma que “A instituição tem a guarda dos depósitos (que, é claro, ela não cessará de joeirar, remanejar, censurar, interpretar, em suma, adulterar) – tarefa falsamente estática de conservação” ou seja, enquanto os meios educacionais, técnicos de produção das obras fossem apenas para uma pequena parcela da sociedade, os autores e obras apenas refletiriam um posicionamento advindo desse lugar social, cultural e ideológico, salvo raras exceções que, ou foram abafadas pelo discurso dominante, ou vistas como pitoresco e folclórico, ou, dissipadas de sua força *dessacralizadora*, sendo incorporadas falaciosamente pelo sistema como prova de que o próprio sistema abre, democraticamente, espaço para aquele que é contra o sistema; isso, quando os discursos dissonantes não foram altamente perseguidos. Debray ainda alerta que “A mensagem que não encontrar seu cristal institucional evanescer-se-á (ou será anulada como “ruído” pelo meio circundante)”.

Vallejo (2022), em um passeio pela história dos livros, nos conta que antes da revolução causada pela invenção do alfabeto após a segunda metade do século VIII a.C (p. 102) a forma predominante de organizar o pensamento e transmiti-lo de geração em geração era a oralidade. A preservação das leis, crenças, descobertas e tradições dependia de grandes mestres na arte da memória e da plasticidade do som, típicas da oralidade; as bases daquele mundo antigo – principalmente Grécia e Roma, passando pela história da utopia Alexandrina de possuir todos os livros produzidos no mundo conhecido – estavam ali, escritas no ar, gravadas nas memórias, pertencendo a todos, sendo declamadas por aqueles conhecedores da arte e autorizados a fazê-la, conhecidas por seus cidadãos, mudando, expandindo-se, adaptando-se,

tempo após tempo, em que a própria noção de autoria sequer fazia sentido, uma vez que aquela era a forma de eternizar-se consigo toda uma cultura de heróis, lendas, valores, até que um último bardo cristalizasse em definitivo não todas as versões aprendidas desde a mais tenra infância, mas apenas uma, sacrificando as demais e salvando esse relato da destruição e do esquecimento (p.103).

A oralidade no Brasil é o meio pelo qual as classes excluídas historicamente dos processos de escolarização transmitem toda uma cosmogonia espiritual, cultural, artística e existencial, e, mais especificamente sobre o álbum, ela se realiza em canção. Tatit (2004) afirma que a canção é uma dimensão potencializada da fala. Enquanto esta – por mais que seja constituída por uma base sonora, por uma articulação fonética com suas entonações que denotam sentidos diferentes perceptíveis e comuns a todos os falantes como ironia, afirmação, interrogação, etc. – uma vez cumprida sua função de transmitir uma mensagem, desaparece; aquela, para cristalizar-se e extrair maior força persuasiva, necessita de um outro tipo de arranjo em que se tende a estabilizar as formas musicais, como ritmo, melodia, acentuações.

A canção brasileira, na forma que conhecemos hoje, surgiu com o século XX e veio ao encontro do **anseio de um vasto setor da população que sempre se caracterizou por desenvolver práticas ágrafas**. Chegou como se fosse simplesmente uma outra forma de falar dos mesmos assuntos do dia-a-dia, com a única diferença: as coisas ditas poderiam então ser reditas quase do mesmo jeito e até conservadas para a posteridade. Não é mera coincidência, portanto, que essa canção tenha se definido como forma de expressão artística no exato momento em que isso tornou praticável o seu registro técnico final ela constitui, afinal, a porção da fala que merece ser gravada. (Tatit, 2004, p. 70, grifo nosso).

As culturas negra e indígena, por não possuírem os meios técnicos que as possibilitariam integrar uma *instituição* responsável pela sua continuação, sobrevivem historicamente por meio da oralidade, intimamente ligada à existência e resistência de seus membros, assim como aponta Debray

Fazer uma cadeia de sentido obriga, **para impedi-la de se desfazer**, a refazê-la incessantemente com a ajuda de elos vivos [...]. Em suma, se não há transmissão cultural sem técnica, também não há transmissão puramente técnica (2000, p. 25, grifo nosso).

Transa é lançado em 1972 no formato LP³⁰, condição técnica que permite a transmissão daquilo que antes dependia do corpo vivo, em um movimento técnico que não

³⁰ “O LP, sigla para long-playing, tem sua história ligada aos desenvolvimentos dos suportes de registro sonoro. Até o final da década de 1940, o suporte mais comum era álbum de 78 rpm. Entre 1948 e 1949, foram lançados os

deságua mais na escrita como suporte privilegiado, e sim na oralidade que dialoga diretamente com o popular, e basta que seja produzido uma única vez para que seu poder de reprodutibilidade o transforme em um fenômeno de massas, conferindo-lhe atualidade permanente. Ouvi-lo é ouvir com o corpo todo o que tem a dizer os figurantes mudos deixados de lado da história oficial e escrita, como diz Sérgio Buarque de Holanda

Para estudar o passado de um povo, de uma instituição, de uma classe, não basta aceitar ao pé da letra tudo quanto nos deixou a simples tradição escrita. É preciso fazer falar a multidão imensa dos figurantes mudos que enchem o panorama da história e são muitas vezes mais interessantes e mais importantes do que os outros, os que apenas escrevem a história (1996 [1941], p. 43).

É preciso salientar ainda que, embora *Transa* resgate elementos populares, o álbum, no Brasil, não obteve, na época, um sucesso de vendas e de crítica. Encontram-se mais menções³¹ ao show do álbum do que ao próprio álbum³²; pela indústria fonográfica, *Transa* não figura nem entre os 100 álbuns mais vendidos no ano e não há nenhuma música entre as mais tocadas³³, pois tão logo Caetano voltara em Janeiro, em Fevereiro já era Carnaval e a música “Chuva, suor e cerveja”, também gravada em Londres, fizera bastante sucesso se tornando a música mais conhecida do artista na época. A incorporação de elementos do rock, blues e reggae, letras cantadas em inglês e o seu consequente afastamento e distanciamento do Brasil por causa do exílio, fez com que o álbum se encaminhasse mais para o lado conceitual, aproximando-se do ouvinte exigente que buscava experiências mais inovadoras e sofisticadas. O álbum torna-se importante não apenas como um suporte para canções, mas ele mesmo enquanto *matéria organizada* adquire status de arte autônoma, sujeito a todos os processos editoriais pelos quais passam os livros, por exemplo: editores, produtores, diretores de arte, designers, distribuidores, que cuidarão não só da parte musical do álbum, mas que serão

álbuns em 33 1/3 e 45 rpm. Ambos passaram a dominar o mercado de música popular durante a década de 1950, com o primeiro sendo usado para a divulgação de álbuns e coletâneas e o segundo para o lançamento de singles” (Oliveira & Schmidt, p. 120, 2018).

³¹ Ver <https://caetanoendetalle.blogspot.com/search/label/Transa%20-%20e1%20show>

³² Em maio de 1972 Ibanez Filho, para a Folha de S. Paulo, analisa a transformação e as “transas” de Caetano no novo álbum e também salienta a qualidade técnica “em um país anda pobre em equipamentos técnicos”, tanto da gravação do LP, como das apresentações feitas pelo artista. Coloca com um dos pontos altos do álbum o conjunto de referências e citações mobilizadas por Caetano em suas músicas.

³³ A informação é do site <https://maistocadas.mus.br/1972/> que leva em consideração publicações da Revista Billboard (IBOPE São Paulo).

responsáveis por pensá-lo como obra de arte, com encarte, capa e contracapa, fotografia, roupas, penteados, estratégias de marketing e de lançamento, tornando-se potentes produtos pop da segunda metade do séc. XX

Álbuns como Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band (lançado pelos Beatles em 1967), The Dark Side of the Moon (Pink Floyd, 1973) ou Thriller (Michael Jackson, 1982), veiculados no formato LP, tornaram-se icônicos na história da música e extremamente representativos de suas épocas e tendências estéticas [...]. Capas como o “álbum do prisma” (o já citado The Dark Side of the Moon) ou a famosa foto dos Beatles atravessando a rua (Abbey Road, de 1969) tornaram-se símbolos poderosíssimos da cultura pop nos últimos quarenta anos (Oliveira & Schmidt, p. 121, 2018).

Transa é um álbum conceitual porque possui uma unidade discursiva que, ao congrega uma *organização materializada* desprezada ou enviesada pela literatura de *matéria organizada* escrita, unido ao ambiente técnico com mais recursos³⁴ que Londres lhe proporcionara, muito diferente do encontrado no Brasil, lhe possibilitou produzir uma mistura antropofágica, se colocando como portador de uma brasilidade, reflexo de uma identidade nacional *dessacralizada*.

Ter sido produzido na Inglaterra e estar em consonância com o que havia de moderno na Europa, fosse técnico ou cultural, dialogando com as referências recém captadas daquele momento são elementos que tornam o álbum um produto pop. Um elemento que ganha destaque em sua composição é a capa:

O álbum *Transa* tem sua capa concebida por Álvaro Guimarães e planejada por Aldo Luiz. Temos aqui um disco-objeto tridimensional: são três faces que se desdobram para formar um prisma. A economia da arte – toda em preto, vermelho e prata –, assim como o aspecto geométrico do disco-objeto, lembra criações concretas e neoconcretas, como os poemóviles (1968), de Augusto de Campos e Julio Plaza González, Não (1958), de Ferreira Gullar e até mesmo os bichos de Lygia Clark (Barat, 2018, p. 138).

³⁴ Caetano, contudo, faz ressalvas: “pude me surpreender com o relativo amadorismo de algumas apresentações prestigiosas, mas quando voltei ao Brasil, dois anos e meio depois, eu sentia falta de certas condições básicas de som e luz” (Veloso, 2017, p. 429).



Caetano Veloso *Transa*, 1972.
Capa: Álvaro Guimarães e Aldo Luiz

Para Ribeiro (2023), a capa conceitual criada Álvaro Guimarães e Aldo Luiz, é uma tentativa de extrapolar a condição de mercadoria meramente descartável, e se tornar um elemento manipulável, essencial como parte do ritual que se tem ao ouvir um álbum: para-se para observar a capa, seus detalhes, acompanha-se as letras pelo encarte, lê-se os créditos reconhecendo músicos e produtores. No entanto, mesmo se tornando um objeto artístico em si, que poderia ser montado e exposto, não se isentou de problemas editoriais. O primeiro deles, menos grave, são as dobras do álbum que, de papelão, se desgastam facilmente pelo uso; o segundo, e bem mais grave, foi a omissão dos nomes e funções dos músicos, algo tão precioso em se tratando de uma obra coletiva, tocado e gravado como banda, algo que gerou desentendimentos durante décadas entre Jards Macalé e Caetano Veloso pela cobrança dos direitos relativos ao álbum.

Fato é que hoje a capa tornou-se icônica e item de colecionador – um exemplar original em bom estado de 1972 chega a custar próximo dos R\$1.500; edições mais recentes, como a de 2012, giram em torno de R\$200 a R\$500 – e referência para outros artistas, como o rapper americano Alfred Banks em seu álbum lançado em 2021 *One guy standing by himself*. Banks alega que conheceu o álbum por meio de um amigo, que ouviu apenas uma das canções, da qual ele não se recorda o nome, mas que ficou encantado com a arte gráfica, utilizando-a como referência.



Capa e contracapa de *Transa* (1972)



Capa de *One guy standing by himself*, Alfred Banks

São elementos, gráfico e sonoro, que não se dissociam e compõe um todo fechado em si como discurso que comunica junto de uma experiência, e, por mais que o álbum hoje esteja disponível e seja bastante ouvido pelas plataformas de streaming, não há como negar que as materialidades moldam e modificam essa experiência do ouvinte. Chartier (2010) nos auxilia nessa reflexão ao comentar, contudo, sobre a mudança na experiência de leitura a partir do formato digital

Ao quebrar o vínculo antigo estabelecido entre textos e objetos, entre discurso e sua materialidade, a revolução digital obriga a uma revisão radical dos gestos e das noções que associamos ao escrito. [...] os fragmentos de textos que aparecem no monitor não são páginas, mas composições singulares e efêmeras. [...] o livro eletrônico não mais se diferencia pela evidência de sua forma material das outras produções de escrita. Ante o monitor, a leitura é uma leitura descontínua, segmentada, mais ligada ao fragmento do que à totalidade. [...] A descontinuidade e fragmentação da leitura não têm o mesmo sentido quando acompanhadas pela percepção de totalidade textual encerrada no objeto escrito (p. 9).

O álbum, assim como o livro, contribui para que tenhamos essa noção de totalidade, que se foi perdendo ao passo que novos meios, formatos e reprodutores facilitaram seu acesso e difusão. Ao contrário do livro, que mesmo mais ligado ao fragmento que à totalidade ainda

exige uma postura ativa do leitor, em relação à música o fato dela estar praticamente em todos os lugares – “no rádio, na televisão, no cinema, no teatro, na publicidade, nos computadores, nos ambientes, nas ruas, nas rodas de amigos, no cantarolar, no assoviar, na alma das pessoas” (Dias, 2000, p. 32) – e sermos expostos a ela como simples transeuntes, faz com tenhamos uma postura cada vez mais passiva ao ato de ouvir música. Essa mudança no tipo de consumo altera até mesmo a maneira como a indústria contabiliza os “sucessos” do momento: os hits não são mais contados em quantidade de álbuns vendidos, mas, primeiro, pela quantidade de likes ou salvamentos em playlists desde as mais tradicionais, como aquela divididas por gênero – pop, rock, sertanejo, MPB, clássica, etc. – até as mais inusitadas como playlists para lavar louça, playlists para café da manhã, para fim de tarde, pra treinar...; em que qualquer canção pode ser deslocada de seu sentido original e realocada por uma ordem temática; e, segundo, pela sua capacidade de “viralizar” em vídeos do Tik Tok, como a música *Acorda Pedrinho*, da banda de Curitiba “Jovem Dionísio”, que se tornou uma *trend* em 2022 servindo como pano de fundo para vídeos dos mais variados, e soma desde então 200 milhões de reproduções somando todas as plataformas.

O LP, enquanto objeto técnico, eterniza uma *organização materializada* que antes dependia de elos vivos que a fizessem e refizessem, podendo então ser ditas, reditas e conservadas, e a canção é o que assinala exatamente a presença desse corpo, sua sensibilidade, sua ritualística por meio da organização melódica e rítmica dos elementos musicais. No caso das canções de *Transa*, os elementos rítmicos não se restringem apenas àqueles naturalmente rítmicos, como bateria e percussão, mas todos os instrumentos, como contrabaixo, violão, guitarra e até a própria voz de Caetano em determinados momentos assumem o protagonismo rítmico das canções enquanto outros instrumentos servem como base. A aproximação do álbum a um *transe* presente no candomblé e a um resgate e ressignificação antropofágica dos elementos da cultura de origem africana, porém, nos leva a olhar com mais atenção para a utilização de alguns desses instrumentos que funcionam no álbum como *matéria organizada* portadora de uma história de perseguição e repressão por meio das autoridades.

O prato e faca tocado na faixa de abertura de *Transa*, “You don’t know me”, é uma *matéria organizada* que se constitui como *duplo corpo* à *organização materializada* referente ao samba de roda do recôncavo baiano e, principalmente ao elemento feminino, tão presente na vida de Caetano, sua mãe, suas irmãs e tias, e aqui especificamente à D. Edith do Prato. A pesquisadora, cantora e sambadeira, Rafaela Mustafa, em entrevista ao site Tropicália Viva diz que

Muitas das mulheres do Samba de Roda são descendentes de mulheres escravizadas, que tinham como sua atividade de labor a cozinha e por tanto, utilizavam desses instrumentos para tirar algum som. Também podemos pensar que os utensílios de cozinha, podiam ser escondidos mais fácil, já que os "bataques" eram proibidos pelos escravizadores e capatazes (2020).



Prato pintado e utilizado por João da Baiana, dessa vez usando uma vara de madeira ao invés da faca.
Foto: Museu da Imagem e do Som.

O berimbau, instrumento que utiliza uma cabaça como caixa de ressonância, fundamental no jogo de capoeira, aparece em *Transa* como elemento unificador da canção “Triste Bahia”, seja ele próprio tocado, como na abertura em três afinações diferentes para que soasse como um acorde, ou emulado pelo contrabaixo e violão. Shaffer (1977, n.p.) o coloca na tradição dos *arcos musicais*, dos mais antigos instrumentos musicais que se tem notícia, pois basta que se estique uma corda entre duas extremidades de um corpo para que se produza o som, podendo ele ser ressoado por um objeto externo ou não, e ser tocado pelos dedos, uma haste de metal ou madeira. O autor, ao falar especificamente sobre o berimbau no Brasil, descarta a ideia de que o instrumento teria origem indígena, uma vez que não há menção à sua presença pelos cronistas e viajantes portugueses, e pouco ou nada se sabe sobre sua cultura antes de 1500, e defende a tese mais provável de que ele teria sido introduzido pelos escravizados africanos. O instrumento foi utilizado por eles em associação com a capoeira, arte marcial criada como forma de resistir e se proteger da violência praticada pelos senhores de engenho e capitães do mato, o qual teria a função de disfarçar o real intuito da luta, acrescentando a ela elementos musicais e coreográficos. Devido à sua origem e função, era de se esperar que, ambos, capoeira e berimbau, fossem perseguidos pelas autoridades, como afirma Valdenor dos Santos em entrevista ao *Jornal da Usp*

Apesar de ser uma expressão cultural 100% brasileira, a capoeira foi proibida no Brasil por muito tempo. Até a abolição da escravatura, a lei punia quem fosse encontrado praticando capoeira com 200 açoites e calabouço. Mesmo

após a abolição, a perseguição contra os capoeiristas continuou. Em 1890, o Código Penal Brasileiro considerava a capoeira ato criminoso, punindo com prisão de até seis meses seus praticantes e um ano o cidadão que fosse visto como liderança de grupos capoeiristas. Somente em 1937, o presidente Getúlio Vargas legalizou a prática, após ver uma apresentação e ficar impressionado (2024, n.p).

Recentemente, em junho de 2024, foi aprovada na Assembleia Legislativa de São Paulo projeto de que incentiva estudo da capoeira nas escolas estaduais, e desde 2014 é reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Se a capoeira, como elemento cultural e, portanto, uma *organização materializada*, foi reconhecida patrimônio imaterial, o berimbau é justamente o que a materializa, ou seja, sua *matéria organizada no duplo corpo do médium*. Em 1972, ao utilizar o instrumento em *Transa*, Caetano une esse *duplo corpo do médium* em um movimento que já buscava recuperá-lo e inseri-lo na música³⁵ popular como forma de ressignificá-lo e valorizá-lo ao lado da capoeira de angola do Mestre Pastinha, também citada em “Triste Bahia”, não mais vistos como um sinônimo de vadiagem ou banditismo, mas ambos como elementos materiais e imateriais importantes na construção de nossa identidade.

³⁵ Basta lembrar a canção “Berimbau” de Vinícius de Moraes e Baden Powell e a própria incorporação de o instrumento na canção “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil e Mutantes.

3 *Transa*: só me interessa o que não é meu

O que se analisa quando se propõe a analisar um álbum como *Transa*? Podemos partir da discussão feita no capítulo anterior, em que, ao se pensar em dois tipos de identidade nacional, uma materializada e transmitida por meio da escrita, *sacralizadora* (Bernd), e outra que tem base na oralidade como um mecanismo de sobrevivência, uma vez que privada dos meios técnicos pertencentes historicamente às elites, que o objeto álbum é o responsável material pelo resgate e transmissão de elementos referentes à cultura popular.

O que nos interessa nesse capítulo é discutir como os enunciados são mobilizados e organizados a fim de refletir um tipo organização materializada sobre a identidade nacional com função *dessacralizadora*. A função desta análise não é se prender a classificações relacionadas a gêneros musicais mesmo porque os critérios para tal podem levar em consideração uma série de questões, como “elementos formais e técnicos, semióticos, performáticos e comportamentais, sociais e ideológicos e até mesmo elementos jurídicos” (Oliveira e Schmidt, 2018, p. 123).

Oliveira e Schmidt ampliam essa discussão partindo da noção bahktiniana de *enunciado*. Para os autores, o *enunciado* é o meio termo entre a análise restrita à própria estrutura da obra – uma redução da obra ao nível fonético, frásico, por exemplo – e a obra como um mero reflexo de estruturas sociais. O conceito de *enunciado* quando se analisa uma canção, de acordo com os autores, nos faz entender que ele pode alcançar vários níveis e que devem ser analisados de acordo com sua importância dentro do conjunto, podendo formar sentido em coincidência ou não (p. 124-125).

Como exemplo citam *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré. Seu caráter político de *canção de protesto* fica evidente no nível textual, pelo impacto da letra ao sugerir “caminhando e cantando” como um modo a se seguir em meio ao contexto de opressão e truculência da Ditadura Militar. A música, no entanto, foi composta em um compasso ternário e o ritmo dos violões aproxima-se do *rasqueado* e da *guarânia*, ambos presentes nos gêneros musicais da região da Tríplice Fronteira. A pergunta que Oliveira e Schmidt fazem é até que ponto poderíamos tomar como elemento central da canção de Vandré o fato dela ser uma *guarânia* ou *rasqueado*? Esse elemento rítmico é suficiente para afirmar que Vandré estava em diálogo com os debates sobre gêneros musicais considerados “folclóricos” nos países do Cone Sul? Quais elementos congruem para que ela seja rotulada como *música de protesto*? Apenas a letra ou o conjunto letra e música?

A hipótese levantada por Oliveira e Schmidt é de que o ritmo de *guarânia* foi um elemento escolhido por Vandré como uma forma de diálogo com as culturas do restante da América. No entanto, o fato de a gravação original apresentar a canção em compasso ternário, enquanto que a gravação ao vivo feita na final do III Festival Internacional da Canção, em setembro de 1968, apresentava um ritmo binário, é argumento que leva à conclusão de que ele não é um *enunciado* suficientemente forte para ser colocado à luz da análise, e a questão rítmica não era central e sim secundária em relação à letra.

Podemos partir, para análise de *Transa*, de um comentário do próprio Caetano Veloso para nortear nossa análise:

Em música popular, na forma da canção, não há uma maior importância seja da letra ou seja da música. Importante é o que resulta da relação da letra com a música. E da maneira como essa letra e essa música são cantadas (Veloso, 1971, p.5).

Assim levamos em consideração esses dois níveis, letra e música, tentando ao máximo não os dissociar um do outro, mas também com a noção de que nem sempre eles produzem sentidos coincidentes.

3.1 *You don't know me* – ou o “eu e o mundo”

A canção que abre *Transa* é *You don't know me* e pode ser analisada como uma síntese do álbum como um todo. Caetano Veloso articula elementos modernos e tradicionais com tal habilidade que o amálgama antropofágico pretendido pela Tropicália consegue enfim materializar-se em música. Coloca-se em primeira pessoa e se dirige ao interlocutor na sua própria língua, o inglês³⁶, afirmando que ele não o conhece (*You don't know me*) e que talvez nunca vá conhecê-lo (*Bet you'll never get to know me*).

Intenção semelhante é encontrada na música *Para Lennon e McCartney* de Fernando Brant, Lô Borges e Márcio Rodrigues, imortalizada na voz de Milton Nascimento no álbum *Milton*, de 1970. A canção é um recado em português direto do terceiro mundo ao primeiro mundo. O título faz menção aos músicos ingleses John Lennon e Paul McCartney, integrantes dos Beatles, indicando quem são os interlocutores sem, no entanto, citá-los

³⁶ “o inglês tornava-se mais e mais internacional e eu achava que, sendo bombardeados pela língua inglesa todo o tempo, nós tínhamos o direito de usá-la como nos fosse possível. Se o rádio brasileiro tocava mais músicas em inglês do que em português, se os produtos, os anúncios, as casas comerciais usavam inglês em suas embalagens, slogans e fachadas, nós podíamos devolver ao mundo esse inglês mal aprendido, fazendo-o veículo de um protesto contra a própria opressão que o impunha a nós” (Veloso, 2017, p. 425)

diretamente na letra. As duas primeiras estrofes se iniciam com uma questão cultural importante: o desconhecimento por parte dos europeus do primeiro mundo sobre a cultura e a arte desenvolvidos nessa parte do Ocidente: “Por que vocês não sabem / do lixo ocidental” e “Por que você não verá / Meu lado ocidental”. Assim como aparecerá em “You don’t know me”, no refrão de *Para Lennon e McCartney* há a afirmação de uma identidade, não apenas brasileira, mas sul-americana “Eu sou da América do Sul” e a desconfiança sobre o conhecimento de nossa cultura “Eu sei vocês não vão saber”. Contudo, essa afirmação de uma identidade é colocada em evidência principalmente pela letra da música cantada em português, e a intersecção entre o Brasil e o Mundo fica mais clara no verso “Sou do mundo, sou Minas Gerais”. Caetano Veloso mobiliza outros elementos para além da língua para costurar em sua identidade.

A canção se inicia como o torpor da manhã de alguém que ainda não bem acordara de algo que poderia ter sido tanto um sonho estranho, uma viagem distante há muito na memória, ou a realidade absurda de encontrar-se no exílio com seu sentimento de solidão “Fell so lonely”. O mundo gira lentamente, o que intensifica esse universo onírico “The world is spinning round slowly”. A voz de Caetano Veloso é monótona, a atitude é de desdém e desencanto por esse novo despertar “There's nothing you can show me”; apenas dois acordes alternam-se entre si, D6 (Ré com sexta) e G6 (Sol com sexta) durante os versos; há um diálogo de melodias entre o baixo e violão solo, enquanto que o violão faz a base rítmica junto com a bateria em um andamento lento e arrastado. Canta-se o refrão com a mesma monotonia, alterando apenas os acordes, agora alternados entre Bm (Si menor) e E (Mi maior). A estrofe é tocada por duas vezes com algumas pequenas variações de violão solo, intercalada pelo refrão. Na segunda vez que o refrão é cantado há uma mudança de postura significativa.

A dinâmica da música cresce levada pela voz de Caetano Veloso, que agora assume um tom provocativo e desafiador, afirmando que não há nada que possa lhe ser mostrado por detrás dos muros “There's nothing you can show me / From behind the wall”; o verso “Show me from behind the wall” que, da primeira vez parecia ser apenas um eco, uma prolongação cansada do verso completo, como ocorre em outros ao longo do álbum, ao ser cantada dessa maneira, adquire sentido imperativo para que seja de fato mostrado o que há por detrás do muro. No entanto, é o próprio Caetano quem nos mostrará ao mobilizar referências à música e cultura popular brasileira.

Logo após o desafio proposto, ainda em meio ao refrão, em alto e bom som, afirma sua identidade: “Nasci lá na Bahia de mucama com feitor / O meu pai dormia em cama, minha mãe no pisador”. Interessante notar que quando Caetano Veloso afirma sua origem, a faz

ironicamente em língua portuguesa e não mais em inglês. O interlocutor não o conhece e para conhecê-lo terá que também conhecer seu idioma, descobri-lo pela sua língua.

O trecho citado é da canção “Maria Moita³⁷”, de Carlos Lira e Vinícius de Moraes, gravado em 1964 para o álbum “Pobre Menina Rica”, interpretada por Thelma Soares, “na qual se fundem exploração racial e de gênero” representando a “dimensão mais perversa” de nossa construção social (Ribeiro, 2023, p. 7). Além da língua portuguesa e da referência à Bahia, o autor acaba mobilizando uma referência sociológica de nossa formação enquanto sociedade: a mucama, jovem mulher negra, escravizada, que ajudava nas tarefas domésticas; e o feitor, funcionário das fazendas responsável por cuidar dos escravizados, geralmente associado à violência.

O pioneiro em tentar explicar a formação social e cultural do Brasil Colônia foi Gilberto Freyre, principalmente com *Casa Grande e Senzala* (1933) colocando como base o escravizado negro e de outro os senhores de engenho. Candido (2000) afirma que

O tempo passou (quase setenta anos), as críticas se acumularam, as pesquisas se renovaram e este livro continua vivíssimo, com os seus golpes de gênio e a sua escrita admirável – livre, sem vínculos acadêmicos, inspirada como a de um romance de alto voo. Verdadeiro acontecimento na história da cultura brasileira, ele veio revolucionar a visão predominante, completando a noção de raça (que vinha norteando até então os estudos sobre a nossa sociedade) pela de cultura; mostrando o papel do negro no tecido mais íntimo da vida familiar e do caráter do brasileiro; dissecando o relacionamento das três raças e dando ao fato da mestiçagem uma significação inédita. Cheio de pontos de vista originais, sugeriu entre outras coisas que o Brasil é uma espécie de prefiguração do mundo futuro, que será marcado pela fusão inevitável de raças e culturas (Candido, 2017).

No entanto, enquanto intérprete do Brasil, Freyre publica uma obra cuja visão “enaltece a aristocracia branca de origem portuguesa” (Goulart, 2017), ou seja, de um país formado a partir do impulso colonizador dos portugueses, povo mais bem adaptado ao ambiente dos trópicos. Cria-se, a partir do pioneirismo, visão e adaptação dos portugueses, uma sociedade baseada na monocultura latifundiária, escravocrata e híbrida. Leite (1969), assim como Candido, afirma o ineditismo e importância da obra de Freyre pois ele apresenta “uma tentativa de descrever e explicar a história brasileira através do processo de miscigenação” (p. 276) que, no momento de sua publicação, 1933, “foi interpretado como uma afirmação corajosa de crença

³⁷ Sobre essa canção há uma discussão sobre a introdução ter sido plagiada pela banda de rock britânica Deep Purple no seu maior sucesso “Smoke on the water”.

no Brasil, no mestiço e no negro [...] sobretudo se pensarmos no predomínio das doutrinas racistas que dariam base ideológica ao nazismo” (p.271).

No entanto, Leite faz duras críticas ao afirmar que a interpretação do Brasil em *Casa Grande e Senzala* poderia ser vista mais como uma “reconstrução literária” do que análise sociológica, e que é um livro “pedante, desequilibrado e pretencioso” que baseia-se mais em descrições psicológicas dos grupos formadores de nossa cultura – brancos, negros e índios – e se distancia de uma análise mais rigorosa de dados e informações, levando em consideração aspectos subjetivos para afirmar, por exemplo, que foi através da ama de leite que o brasileiro teria recebido “a revelação de uma bondade porventura maior que a dos brancos” (Freyre, 1963); que a influência do índio teria se exercido, em primeiro lugar, pela “sexualidade exaltada” que combinava com a do português; nossa relação com a natureza advinda de uma espécie de “memória social” indígena, e por último a nossa crença no sobrenatural.

Mas o que talvez seja o mais importante nesse pequeno diálogo que está sendo proposto, é que mesmo que haja um pioneirismo e uma boa intenção em Freyre ao abordar os aspectos que formaram nossa sociedade, não podemos desconsiderar o fato de que sua interpretação e ponto de vista são os da classe dominante, “e neste sentido sua obra é profundamente reveladora dos preconceitos mais conservadores e mais arraigados na classe dominante brasileira” (Leite, p. 281), principalmente em relação ao negro, em que é constante a afirmação sobre a “doçura do negro”, sobre as condições de trabalho escravo serem superiores ao regime de liberdade, “que a alimentação do escravo seria melhor até do que a do senhor branco” (p. 281). Leite ainda problematiza que

A obra de Gilberto Freyre revela uma profunda ternura pelo negro. Mas pelo negro escravo, aquele que ‘conhecia sua posição’ – como o moleque da casa-grande, como o saco de pancadas do menino rico, como cozinheira, como ama de leite ou mucama da senhora moça. Nesses casos, o branco realmente não tinha preconceito contra o negro, podia até estimá-lo (Leite, p. 281).

ou seja, pela sua posição de filho de tradicionais famílias pernambucanas, parte de uma elite intelectual que fizera seus estudos fora do país. Membro do partido conservador pernambucano entre 1926 e 1930, que lhe rendera um exílio após a Revolução de 30, Freyre não escapa à visão de sua classe, que, assim como alguns autores já discutidos nesse trabalho, atualiza e confirma uma ideia sacralizadora vista de cima por classes abastadas.

Ainda de maneira altissonante, Caetano mobiliza um trecho de “Reza”, de Edu Lobo, Ruy Guerra, Tamba Trio, gravada em 1965 no álbum *A música de Edu Lobo por Edu*

Lobo, que, por sua vez, tem como refrão uma reza contra picada de cobra. É essa reza que Caetano entoava

Laia, ladaia, sabatana, Ave Maria
Laia, ladaia, sabatana, Ave Maria

Interessante a inserção de uma reza,

uma assimilação popular das últimas palavras, em aramaico, de Jesus na cruz: “Eli, Eli, lamá sabachthani”, que eram ouvidas nas missas de celebração da Paixão, mas cujo sentido seria um enigma à maior parte da audiência – o que só aumentava seu valor encantatório, uma vez que o mistério é a principal qualidade do sobrenatural (Ribeiro, 2023, p. 8).

ou seja, uma forma de resistência popular que nasce da assimilação sonora das palavras de Jesus³⁸, que deve ser entoada de maneira forte para que faça efeito:

A linguagem desponta como fator determinante nas benzeções contra mordida de cobra, pois condiciona o sucesso do tratamento. Assim, as palavras devem ser emitidas com o fluxo imperioso das forças vitais que as movem, caso contrário não lograrão bons resultados contra a força do veneno. [...] É condição essencial para a recuperação do paciente que a palavra soe plena de vitalidade, completa, imbatível ante a chegada do mal (Gomes; Pereira, 1989, p. 200).

Caetano não fora picado por uma cobra - cuja imagem ainda retornará em “It’s a long way”, quarta faixa de *Transa* -, o mal que o aflige é político: exilado por conta da ditadura militar no Brasil. No entanto, não abandona o pensamento místico, religioso, mágico, da cura pelas rezas, mandingas, a crença no sobrenatural, a fé na cura pela palavra, e naquela que se faz portadora dessa palavra: a benzedeira³⁹. O refrão encerra-se com “três acordes ascendentes consecutivos (Sol, Sol sustenido, Lá). Tal efeito é característico do guitarrista Jimi Hendrix e funciona como uma interrogação que pausa a canção, para retornar os versos desde o início” (Fráguas 2021, p. 76).

³⁸ A tradução do aramaico de “Eli, Eli, lamá sabachthani” seria “Meu Deus! Meu Deus! Por que me abandonaste?”. A passagem é descrita em Mateus 27:46 e Marcos 15:34, estando a expressão presente também no Salmo 22:2. Essa súplica a Deus por sentir-se abandonado, sozinho e cansado, retornará em “You don’t know me” nos versos “We’re not that Strong, my Lord / You know we ain’t that Strong”

³⁹ O rapper Criolo, em sua música “Sucrilhos”, lançada em 2011 no álbum *Nó na orelha*, de maneira muito sagaz, recupera a importância talvez perdida nos centros urbanos entre a classe média da figura da benzedeira “Di Cavalcanti, Oiticica e Frida Kahlo / Têm o mesmo valor que a benzedeira do bairro / Disse que não, ali, o recém-formado entende / Vou esperar você fica doente”

Quando a canção volta ao seu início pela terceira vez, com a repetição da primeira estrofe novamente, Caetano se mantém distante da postura morosa do início da canção e um prato tocado com uma faca aparece como elemento rítmico em evidência. Longe de ser um elemento secundário, o prato tocado com a faca na canção faz referência a uma artista popular de Santo Amaro, cidade natal de Caetano Veloso, D. Edith do Prato, e pode ser pensado como O.M uma vez que representa uma base rítmica ancestral, tendo sido registrado suas primeiras evidências no início do século XIX e ligado principalmente às mulheres, o que demonstra como a cozinha, historicamente, fora o espaço destinado e elas.

D. Edith do Prato tocava o prato junto com a tia e com a mãe de Caetano Veloso nas festas de Nossa Senhora da Purificação, em Santo Amaro, o que faz desse instrumento não só a base rítmica desse trecho da canção, mas um resgate de sua terra, de suas raízes maternas e da valorização da mulher, inverso ao tratamento relatado em “Maria Moita”. O samba passa a ser incorporado à canção por meio desse instrumento que toca a clave do tamborim, não o samba modernizado como se gostava de pensar em relação à Bossa Nova, onde a mesma clave é incorporada pelo violão, e sim por meio de um instrumento popular, ancestral e ligado às mulheres, como se o resgate dessa cultura funcionasse como a base para toda modernidade que perpassa o álbum como um todo. É Caetano Veloso costurando suas raízes e dizendo ao mundo de onde vem.

Um fato curioso, acontecido quase 50 anos depois da gravação do álbum, justifica a afirmação de Caetano de que o estrangeiro nunca iria conhecê-lo. Em 2020, quando durante a pandemia Caetano Veloso fez uma *live*, seu filho Moreno Veloso apareceu tocando o antigo instrumento do samba. A Revista Rolling Stone – uma revista não só de nome estrangeiro, mas que se refere a uma das maiores bandas de rock do mundo, os *Rolling Stones*, e que em termos de Organização Materializada está ligada a instituições imperialistas de cultura do consumo, imposição de sua cultura e apagamento e pasteurização das culturas locais – em matéria não assinada, classificou o fato como “inusitado e cômico” (Rellstab, 2020) atribuindo o uso do prato à falta de instrumentos por conta da quarentena. Os comentários feitos pela revista não demonstram apenas o desconhecimento referente à cultura brasileira, principalmente em relação ao samba de roda do recôncavo baiano, mas “reproduzem e atualizam uma visão mais ampla que exotiza, marginaliza e inferioriza as tecnologias criativas da inteligência artística afrobrasileira, reforçando assim a nossa abissal desigualdade sociocultural” (Albuquerque, 2020).

Junte-se ao prato e faca, que compõe a base rítmica junto ao violão bossa novista de Caetano, o canto de Gal Costa citando trechos de “Saudosismo”, canção de Caetano Veloso,

gravada pela cantora no álbum *Gal Costa*, de 1969. É a dupla referência ao feminino, o prato e o canto, que funcionam como um contraponto à voz de Caetano que continua entoando os primeiros versos da canção

You don't know me
Bet you'll never get to know me

Eu você nos dois,
Já temos um passado meu amor

You don't know me at all
Um violão guardado, aquela flor

Feel so lonely, the world is spinning round slowly
E outras mumunhas mais

There's nothing you can show me from behind the wall

A utilização de “Saudosismo”, além de ser uma metacitação cantada brilhantemente por Gal Costa em contracanto a Caetano Veloso, é uma “prestação de contas tropicalista para com a bossa nova” (Veloso, 2017, p. 306), principalmente àquele considerado por ele como seu “mestre supremo” (p. 51): João Gilberto. A prestação de contas a que Caetano se refere é feita na versão original pelo mesmo processo de montagem presente nas canções de *Transa*: são revisitadas

uma série de canções da bossa nova interpretadas por João Gilberto, sendo a mais evidente, "Fotografia", de Tom Jobim, da qual Caetano toma os versos de abertura "eu, você, nós dois". Além desta, ainda são citadas "Marcha da quarta-feira de cinzas" (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), "Lobo, bobo" (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli), "A felicidade" (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), para enfim decretar "Chega de saudade" (Tom Jobim e Vinicius de Moraes" (Fráguas, 2021. p. 79)

“Saudosismo”, ao mesmo tempo que expressa, por meio do seu título, o estado de espírito de Caetano, saudosos de seu país, também faz reverência à bossa nova como o sonho de uma nação possível, uma música ultrassofisticada nascida da

interpretação muito pessoal [de João Gilberto] e muito penetrante do espírito do samba, a qual se manifestava numa batida de violão mecanicamente simples mas musicalmente difícil por sugerir uma infinidade de maneiras sutis de fazer as frases melódico-poéticas gíngarem sobre a harmonia de vozes que caminhavam com fluência e equilíbrio [...] (Veloso, 2017, p. 68)

No entanto, “chega de saudade”. É preciso que não se caia em um saudosismo pouco frutífero às intenções de Caetano e do que era o projeto do tropicalismo, e se siga na

atitude antropofágica do interesse pelo que é do outro, na abertura à experimentação estética, resgate e exaltação de nossa cultura popular.

E é assim que, depois de repetir ritualisticamente os versos de “Reza” já citados anteriormente, Caetano expressa sua reverência a Luiz Gonzaga, cujo clássico “Asa branca” já havia sido cantada por ele no primeiro álbum produzido em Londres, *Caetano*, de 1971. Luiz Gonzaga é inserido aqui como forma de exaltação da cultura e ritmos nordestinos, juntamente ao prato e faca. A canção é “Hora do Adeus”, de Luiz Queiroga e Onildo Almeida, gravada no álbum *Óia eu aqui de novo*, de 1967, adquire sentido contrário ao ser mobilizada por Caetano em “You don’t know me”. No sentido original, predomina o tom de despedida daquele que cumprira sua missão e agora se retira

Minha sanfona minha voz o meu baião
 Este meu chapéu de couro e também o meu gibão
 Vou juntar tudo, dar de presente ao museu
É a hora do adeus
 De Luiz rei do baião
 (Queiroga & Almeida (1967) , grifo nosso)

Caetano a utiliza como mais um meio de reafirmação do eu-brasileiro-nordestino, de sua cultura e de sua língua. Cantado em português, com os instrumentos marcando, em uníssono, o ritmo forte do baião, Caetano canta firme e pausado os versos “Eu agradeço, ao povo brasileiro / Norte, Centro, Sul inteiro / Onde reinou o baião”, dizendo, assim como “chega de saudade”, que é a hora do adeus, o que não significa de forma alguma sua aposentadoria, e sim o adeus ao passado, em que se faz necessário reafirmar-se vivo.

3.2 *Nine Out Of Ten* – ou “o manifesto do estar vivo”

O aspecto de colagens justapostas, fragmentadas de um “eu” exilado, dá lugar agora a uma narrativa de quem se permite aventurar pelas ruas de Londres a fim conhecer o que ela tem a lhe oferecer. É o momento de maior expansão desse “eu”, seja pelo que Caetano alega em sua letra (“I’m alive”), seja pela fluidez da canção conduzida brilhantemente e, principalmente, pelo baixo elétrico de Moacyr Albuquerque e pelos contrapontos produzidos pela guitarra de Jards Macalé. A canção não possui mais o aspecto frio e estático de “You don’t know me” (e que retornará em “It’s a long way”), e é agora embalado pelo som explosivo do *reggae*, gênero musical derivado do Ska.

O Ska nascera na Jamaica e ganhou força após sua independência dos ingleses, em 1962. Até então proibido, é considerado a primeira música jamaicana, simples, dançante, que condizia com o espírito de liberdade, com o clima de euforia e orgulho pós-independência. Sua origem é a adaptação dos jamaicanos ao estilo de tocar o *Rhythm and Blues*, que lhes chegava pelas rádios e que animava, no início dos anos 50, as famosas Sound Systems, festas populares, verdadeiras discotecas de rua nas áreas mais pobres de Kingston. Dominado pela música americana, um dos principais organizadores das Sound Systems, Clement Coxsone Dodd, decidiu contratar músicos de jazz dos hotéis para regrava-las em álbum, ainda de maneira bastante rudimentar, para possuir versões exclusivas de músicas que não chegavam tão facilmente até a Jamaica, e logo perceberam que suas versões soavam diferentes, não eram uma cópia fiel do original, o que para eles foi entendido como a criação de uma expressão autêntica do povo jamaicano, uma verdadeira revolução musical. Coxsone foi dono do primeiro estúdio e primeiro maior selo jamaicano, o “Studio One”, sendo também o primeiro a ser propriedade de um homem negro. Mais tarde gravaria The Wailers (Bunny Wailer, Peter Tosh e Bob Marley), e Skatalites, banda de estúdio formada por músicos ex-alunos da Alpha Boys, escola de música que atendia a alunos mais pobres. O Ska foi uma explosão, mas, mesmo com o sucesso de vendas, a situação financeira dos músicos não melhorou e muitos deles migraram para a Inglaterra. Lá, em 1964, a música “My boy Lollipop”, interpretada pela cantora Millie Swall e gravada por Chris Blackwell, pioneiro da indústria fonográfica jamaicana, foi o primeiro Ska a fazer sucesso mundialmente, vendendo 6 milhões de álbuns no mundo todo em um ano.

Enquanto o Ska dominava a Inglaterra e se tornava sinônimo de uma música nacional, não mais ligado às camadas pobres, a população jamaicana começa a olhar à sua volta e perceber que sua vida não melhorara após a independência. A música dançante e eufórica desacelera, as linhas de baixo deixam de marcar o tempo e ficam mais melódicas, tem-se a oportunidade, agora, de contemplar o mundo de forma mais calma, as canções falam de amor, de situações cotidianas, é o Rocksteady, primeira música pop jamaicana. No entanto, a piora nas condições de vida da população levam as músicas a ficarem mais densas, as letras a tornarem-se mais conscientes e críticas, e tem-se o início do Reggae. Seria, assim como o Ska, levado a Londres e logo cairia no gosto da população de negros jamaicanos, da classe operária branca dos bairros mais pobres, e da já bem estabelecida comunidade de caribenhos, ganhando status de música pop, *cool*, e entre 1968 e 1969 agradava desde bailes escolares até os skinheads.

Caetano conheceu o reggae ao mudar-se para o bairro Notting Hill “onde a presença de um grande número de jamaicanos fazia tudo parecer mais alegre” (Veloso, 2017,

p. 413). Ao chegar em Londres, Caetano e sua companheira Dedé moram por um ano em uma casa de três andares em Chelsea, junto com Gil e Guilherme Araújo, acompanhados de suas esposas. Sobre esse tempo, Caetano afirma ser incapaz de se interessar “pela cidade e pelo que se passava, concentrava-me em casa e nas pessoas que nela viviam ou que a frequentavam” (p. 414). A mudança para um bairro mais afastado fez com que Caetano se reconhecesse na mesma condição marginal em que viviam os afro-caribenhos, e agora seria essa cultura que o ajudaria a superar o momento do exílio e sentir-se vivo

A percepção de uma similaridade entre sua condição marginal de artista mestiço, latino-americano e exilado com a de imigrantes pobres e afro-caribenhos, discriminados pela diferença étnico-cultural, atraiu a atenção de Caetano para as franjas da sociedade britânica, onde uma cultura nova se formava, deslocada do centro de poder, muito embora que já despertando o interesse da indústria cultural (Ribeiro, 2023, p.10).

A canção é introduzida por uma vinheta instrumental que seria uma tentativa de tocar o reggae que era ouvido por Caetano durante suas caminhadas pela Portobello Road, sem, no entanto, se preocupar em ser uma cópia fiel da música jamaicana, mas mais como uma maneira antropofágica de incorporá-la ao seu repertório. Se o violão monótono dá o tom de um acordar moroso no exílio em “You don’t know me”, após a vinheta instrumental, é a guitarra de Jards Macalé que puxa o movimento de vida, até então represado em Caetano - talvez desde o Brasil - sendo logo acompanhado pela bateria meio samba-jazz-bossa de Tutty Moreno, e pelo baixo elétrico de Moacyr Albuquerque. O andamento da canção, se pensarmos em comparação à música jamaicana que Caetano se inspirara, não é tão acelerado como o Ska, nem tão lento como o Reggae, o que permite movimento e pulsação sem que se perca a linha melódica do baixo. Em relação à letra, é toda cantada em inglês, uma das quais Caetano mais se orgulha de ter feito (p. 427), contando com apenas uma palavra em português: “vivo”.

“‘Nine out of ten’ tem ares de crônica, mostrando o sujeito da canção a flunar por Portobello Road” (Ribeiro, 2023, p. 10). Durante esse flunar, Caetano coleta e arranja na canção os motivos que o levam a se sentir vivo

Walk down Portobello road to the sound of reggae
I'm alive

[...]

Nine out of ten movie stars make me cry
I'm alive

É a manifestação do estar vivo não apenas culturalmente – como em “You don’t know me”, em que é preciso afirmar sua cultura diante do outro com uma série de referências à cultura popular brasileira – mas também emocionalmente, pois “nove entre dez estrelas de cinema” conseguem fazê-lo chorar, e fisicamente, já que ali existe um corpo vivo, pulsante, que desliza pelas ruas assim como a melodia do baixo movimenta a canção. Caetano canta a primeira e segunda estrofes pela primeira vez; na segunda vez em que são cantadas, a guitarra de Jards Macalé aparece ao fundo, lançando alguns solos (*licks*), que parecem mimetizar aqueles que fisgam a atenção de Caetano enquanto ele caminha pelas ruas de Londres

I hear them talk as I walk
 Yes, I hear them talk
 I hear they say

à espera da "explosão final"

Expect the final blast

que afinal chega, na canção, no momento do solo majestoso de Macalé, chamado por Caetano: "bora, Macal"; e a explosão do próprio Reggae, uma vez que “Pouco tempo depois, em 1973, a banda Bob Marley & The Wailers lançaria o emblemático álbum *Catch a fire*, levando o reggae ao maistream da indústria musical (Ribeiro, 2023, p. 10).

É o primeiro momento em *Transa* que o novo, representado pelo Reggae, aparece, de fato, como elemento motivador. Na primeira canção é o aspecto pulsante do baião de Luiz Gonzaga que dá adeus à melancolia e anuncia um movimento de modernização⁴⁰ do passado. Em “You don’t know me” louva-se o passado como forma de reverência, e admite-se a necessidade de se seguir adiante na linha evolutiva da música brasileira; em “Nine out of ten” Caetano afirma que “The age of old, the age of gold / The age of music is past” não no sentido nostálgico, mas no sentido da constatação de que a partir daquele momento uma nova era da música mundial se iniciaria e ele, estando onde estava, já começara a incorporar esses elementos modernos em sua música.

⁴⁰ Em 1994, Chico Science, líder da Nação Zumbi e idealizador do Mangue Beat, cantaria “Modernizar o passado / É uma evolução musical / Cadê as notas que estavam aqui / Não preciso delas! / Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos” (Science, 1994).

3.3 *Triste Bahia* – O transe de Transa

O toque do berimbau ressoa no ar e ditará o ritmo da música, ora incorporado pelo violão⁴¹ – numa atitude de proximidade com o que fez a bossa nova: trazer o ritmo percussivo para o toque de um instrumento harmônico – ora incorporado pelo contrabaixo. A voz *a capella* de Caetano canta o primeiro verso de “À cidade da Bahia”, poema de Gregório de Matos, sendo saudado pelo toque dos atabaques e outros instrumentos percussivos⁴² como o agogô, o xequerê, pandeiro e afoxé⁴³, que o recebem na roda de capoeira que vai se iniciar. Nessa roda de capoeira que Caetano propõe em *Transa*

a circularidade está presente na construção instrumental da canção, que se desenvolve em aceleração crescente, mobilizando elementos poéticos e musicais do universo da capoeira, até seu ápice, que remete ao transe no culto do candomblé (Fráguas, 2022, p. 90)

funcionando como um espaço antropofágico, onde dançam as referências que tocaram tanto a Bahia quanto Caetano Veloso, como a lírica do próprio Gregório de Matos “e os elementos afrodiaspóricos provenientes da África Central, nas expressões da capoeira de Angola e da religiosidade afro-brasileira” (p. 86).

Importante é essa relação de incorporação de Gregório de Matos, pois gera, assim como as referências a “Saudosismo” e “Hora do adeus” em “You don’t know me”, propositalmente, sentido inverso. Em “Triste Bahia” a referência ao soneto “À cidade da Bahia” opera em camadas de ressignificação que partem primeiro pelas alterações que promove no soneto “das quais a principal consiste na substituição dos tercetos de Gregório por trechos de cantos tradicionais da cultura oral baiana” (Ribeiro, 2023, p. 11); ou seja, ao implodir seu sentido original, opera em dois sentidos: o primeiro é de afastamento e substituição do cânone escrito, no qual Gregório foi colocado como um dos principais poetas brasileiros, e de consequente elevação da oralidade; a segunda é de aproximação, uma vez que nos faz lembrar que os poemas do poeta barroco, em sua grande maioria, circularam por meio da oralidade, já que não havia meios nem para produção, nem para a circulação de materiais impressos durante

⁴¹ É o conceito de “tópica berimbau” que consiste em um “gesto rítmico e melódico do berimbau em duas alturas pelo intervalo de um tom inteiro. Um exemplo bastante conhecido é o do violão de Gilberto Gil em ‘Domingo no parque’” (Fráguas, 2022, p. 63).

⁴² A introdução de *Triste Bahia* lembra a introdução percussiva presente na canção “Tropicália”, do álbum *Caetano Veloso*, de 1968.

⁴³ Embora o afoxé não seja tocado nessa canção, há uma referência a ele no verso “Afoxé leí, leí, leô” que, por outro lado, é acompanhado do agogô executando o ritmo do Ijexá, ressaltando que ou os instrumentos são utilizados ou citados.

o Brasil Colônia. No entanto, talvez o maior deslocamento de sentido seja em relação à posição social privilegiada que ocupava Gregório de Matos no século XVII e que Caetano não ocupava no século XX, o que molda seus pontos de vista sobre o Brasil, metonimicamente representado pela Bahia.

Gregório de Matos não pode resistir ao pensamento de seu tempo e “as contradições da história social falam aqui pela voz do indivíduo” como afirma Bosi (1992, p. 95). Seu caráter dúbio, uma vez que filho das elites, mas possuindo trânsito nas classes mais baixas, reflete e dialoga, assim como Gilberto Freyre, com os dois lados do Brasil: a violência, a misoginia e o racismo *vs* a mestiçagem, festividade, sensualidade e riqueza cultural.

Natural da Bahia, o mais novo dos três filhos do português Gregório de Matos – dono de terras e senhor de engenho – com a baiana Maria da Guerra, teve, graças à sua condição abastada, seus estudos realizados em Portugal. Formou-se em Direito em Coimbra e em Lisboa foi juiz “do cível, de crimes e de órfãos”, passando por um momento de ascendência. Teve contato com a arte de grandes poetas e a alta cultura Renascentista e Barroca do momento, desde Camões, até Quevedo e Gôngora, caindo nas graças do Rei Pedro II.

Após uma desavença com o Rei é mandado ao Brasil, trabalhando em Salvador como Vigário-Geral e Tesoureiro Mor. Ao retornar ao país, Gregório presencia uma drástica mudança de *estado*: em crise desde a morte de D. Sebastião em 1580, Portugal passa por um período de decadência cultural e econômica ao ser anexado ao Reino da Espanha. Resultado disso é o início de um processo de exploração mais acirrado das suas colônias, dentre elas, o Brasil. Os engenhos brasileiros entram em crise pela baixa do açúcar, fruto da concorrência das colônias espanholas e inglesas.

Com a queda fulminante dos preços do açúcar a nova situação passou a favorecer três grupos econômicos: as companhias estrangeiras, em primeiro lugar; depois, alguns latifundiários de maior calibre que conseguiram sobreviver à crise, aumentando a produção e mantendo a escravaria (provavelmente, a nobreza *caramuru*, como o sátiro a chama, ressentido); enfim, e parcialmente, a sólida classe dos intermediários, os comerciantes reinóis já enraizados nas praças maiores da Bahia e do Recife, aos quais o exclusivo colonial necessariamente protegia (p. 99).

Diante de tal contexto, o olhar crítico que rendeu ao poeta a alcunha de “Boca do Inferno” adquire não uma ironia fina ou humor alegre como forma de criticar esse mundo ao avesso, mas um

pessimismo objetivo, alma maligna, caráter rancoroso, relaxado por temperamento e costumes, o poeta do ‘marinícolas’ verte fel em todas suas

sátiras; e apesar de produto imediato do meio em que viveu, desconhece sua cumplicidade, pensa reagir quando apenas o traduz, cuida moralizar quando apenas se enlameia (Araripe Jr. 1978, p. 281).

Longe de um julgamento moral sobre o poeta, a questão é perceber e trazer à tona que a veia crítica que lhe rendera o apelido de Boca do Inferno “**não é uma forma irritada de consciência nacionalista ou baiana**, mas uma rija oposição estrutural entre a nobreza, que desce, e a mercancia, que sobe” (p. 101, grifo nosso); sua crítica, embora engendre um dos principais materiais poéticos de nossa literatura, reflete, ao fundo, um sentimento de despeito e contradição: deseja o gozo da riqueza mas critica os nobres; despreza os mestiços mas cobiça as mulatas; critica os iletrados pelo fato de não reconhecerem sua condição de intelectual. Assim, o número de desafetos do “Boca do Inferno” foi crescendo, o que lhe rendeu a deportação para Angola, podendo retornar depois de um tempo somente para o Recife, onde morreu.

Soma-se a isso a condenação do lucro e do trabalho manual⁴⁴, dos quais a fidalguia parecia estar isenta, e “a esse desdém, de natureza estamental, soma-se o correlato prejuízo racial contra o judeu; e, na Colônia, contra o mestiço. Um é mercador, o outro tem sangue de escravo” (p. 100).

A sátira, arma utilizada pelo poeta, declara guerra a essa contradição e critica esse mundo invertido ao qual ele não se encaixa e não pertence. Se considera acima de tudo, mas é obrigado a descer e fazer parte dessa realidade que, ao mesmo lhe nega o prestígio que julga merecer, mas também fornece o material poético de que o fará célebre. Nas quadras abaixo ficam evidentes o preconceito de cor e de raça⁴⁵:

Não sei para que é nascer
neste Brasil empestado
um homem branco e honrado
sem outra raça.

Terra tão grosseira e crassa,
que a ninguém se tem respeito,
salvo quem mostre algum jeito
de ser Mulato.

⁴⁴ Nos romances do século XIX será muito comum o aparecimento de personagens que flutuam socialmente evitando o trabalho manual, como os “profissionais liberais” em *Memórias de um Sargento de Milícias*: Barbeiro e a Parteira; o “parasita social” José Dias, em *Dom Casmurro*; Jão Fera, personagem de *Til*, de José de Alencar, que prefere ser um matador de aluguel a trabalhar com a enxada (sinônimo de trabalho escravo).

⁴⁵ Há um poema em que o eu-lírico “lamenta” não poder matar um escravo “Os brancos aqui não podem / mais que sofrer e calar, / e se um negro vão matar, / chovem despesas” (Matos, 2013, p. 183)

Aqui o cão arranha o gato,
 não por ser mais valentão
 mas porque sempre a um cão
 outros acodem.
 (Matos, 2013, p. 183)

Como cronista ferrenho e ressentido de sua época, Gregório adquiriu status de grande poeta brasileiro, sendo estudado e cultuado por séculos, tendo sido alvo de polêmicas⁴⁶, debates acalorados e fazendo parte do álbum *Transa*, onde Caetano utiliza o poema abaixo “À Bahia”, na música “Triste Bahia”:

Triste Bahia! Ó quão dessemelhante
 Estás e estou do nosso antigo estado!
 pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado,
 rica te vi eu já, tu a mi abundante.

A ti trocou-te a máquina mercante,
 Quem em tua larga barra tem entrado
 A mim foi-me trocando, e tem trocado,
 Tanto negócio e tanto negociante.

Deste em dar tanto açúcar excelente
 Pelas drogas inúteis, que abelhuda
 Simples aceitas do sagaz brichote.

Oh se quisera Deus que de repente
 Um dia amanheceras tão sisuda
 Que fora de algodão o teu capote!
 (Matos, 2013, p. 32)

Gregório reflete nesse poema a crítica aos comerciantes presentes em Salvador que transformam a cidade em um negócio, em mera mercadoria, em um mundo *trocado pela troca*, ou seja, pelo comércio, pelo trabalho e pelo lucro. Há uma tristeza pelo “antigo estado” que não existe mais, e a mágoa de uma mudança para pior é não apenas da Bahia, mas também do poeta, o que se percebe na aproximação entre o *tu* em relação à cidade e o *eu*, sendo o próprio poeta. Há uma antiga riqueza que não existe mais e uma suposta pobreza que atinge o poeta e a cidade. Mas vale o questionamento: Rico para quem e pobre por quê? A história pessoal de Gregório e o contexto acima explicitado já nos dão um apontamento.

⁴⁶ Em 1989, Haroldo de Campos, poeta concretista, publica o livro “*O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*” em que critica a visão linear e de “sistema literário” de Antonio Candido na obra “*Formação da Literatura Brasileira*” (1959) por privilegiar, na formação da literatura brasileira, poetas árcades e, principalmente, os românticos, sendo que, de acordo com Haroldo, em Gregório já encontraríamos valores estéticos dos mais elaborados para a época.

Na segunda estrofe, o poeta elucida que viria a ser a “máquina mercante”. Nas palavras de Alfredo Bosi:

Ao pé da letra, são os navios do comércio, muitos deles britânicos, franceses e batavos, que traziam mercadorias de luxo, principalmente da Índia e da Europa. Aportavam na barra de Todos os Santos, aqui, não sem escárnio, dita *larga*, jogando o poeta com duplo sentido físico e moral do termo e insinuando a liberalidade perigosa com que o porto se rendia aos tratantes de fora (p. 96).

Por fim, indignado com a mudança de um antigo para um novo estado que o tornara pobre, de triste o eu-lírico torna-se satírico, e de vítima a Bahia torna-se culpada “em dar tanto açúcar excelente / Pelas drogas inúteis, que abelhuda / Simples aceitas do sagaz Brichote” (Matos, 2013, p. 32).

Caetano Veloso, também baiano do recôncavo, exilado em Londres olha para essa mesma Bahia não com o olhar de despeito de quem se vê escanteado pelo jogo econômico e ressentido pela perda de seus privilégios, mas a toma como metonímia de um Brasil triste que saíra dos trilhos após o AI-5, perseguindo, prendendo e exilando seus cidadãos. A tristeza pela distância de seu “país-Bahia” busca consolo não no ataque àqueles que o destituíram do seu “antigo estado” de cidadão e artista livre, mas em elementos culturais como o toque do berimbau no início da canção, a referência ao capoeirista Pastinha, e quadras e ladainhas de domínio público, reforçando a importância do popular como origem e base tanto para a canção, quanto para se suportar o sofrimento do exílio. Gregório de Matos faz parte do imaginário cultural baiano e, no conflito próprio do período barroco e de sua condição de classe, muitas vezes opta pela exclusão dos elementos culturais, sacralizando preconceitos e ideias enviesadas do que seja povo do Brasil (Bahia) no séc. XVII, ao contrário de Caetano, que em um momento de conflito consegue conciliar poeticamente essas tensões em uma atitude dessacralizadora.

A mudança de andamento puxada pelo ritmo do contrabaixo faz a canção caminhar para frente, abandonando o antigo estado de pobreza e tristeza, principalmente em relação ao quesito material, para a exaltação do cultural e popular. Caetano, como já foi dito anteriormente, omite os dois tercetos e os substitui pelas referências de formação cultural da Bahia. A primeira delas é a referência a Vicente Ferreira Pastinha (1889 – 1981), filho de pai comerciante espanhol e mãe mulata baiana,

importante mestre baiano que viveu em Salvador e foi fundamental para a divulgação da capoeira da Angola, enquanto o também baiano Mestre Bimba (1900-1974) desenvolveu e propagou a capoeira Regional. Os dois mestres foram fundamentais para a difusão, a descriminalização e a conquista de prestígio do jogo de capoeira no Brasil ao longo do século XX. Em 1966,

Pastinha foi convidado para fazer parte de uma comitiva à África (que também levava Clementina de Jesus) para participar do Primeiro Festival de Arte Negra, que aconteceu no Senegal (Julião, 2017, p. 20 – 21).

É a esse fato que Caetano se referencia ao dizer

Pastinha já foi à África
Pra mostrar capoeira do Brasil

não só como função dessacralizadora ao inverter o sentido do soneto de Gregório de Matos e exaltar aqueles que o poeta desprezava, mas como continuidade da ideia proposta por Oswald de Andrade em seus manifestos – assim como era desejo também do tropicalismo – da inversão do processo de colonização cultural, “acreditando que o Brasil é capaz de criar produtos complexos e bem acabados, que podem ser exportados e podem gerar influência no contexto da cultura internacional” (p. 21). Isso ocorre também em relação às outras referências populares, com intenções um pouco distintas, mas sempre como “referência (e uma homenagem) a esses elementos de domínio público e produção coletiva que estão nas bases do desenvolvimento da canção popular brasileira moderna” (p. 21).

A próxima referência é uma canção de capoeira de domínio público, mas gravada por Mestre Pastinha no LP *Mestre Pastinha e sua academia*, de 1969, “Eu já vivo enjoado”, cuja letra Caetano também alterou para “Eu já vivo tão cansado”

Eu já vivo tão cansado
De viver aqui na Terra
Minha mãe, eu vou pra lua
Eu mais a minha mulher
Vamos fazer um ranchinho
Tudo feito de sapê,
Minha mãe eu vou pra lua
E seja o que Deus quiser

Novamente o tema do cansaço se apresenta, agora não mais pela referência bíblica presente em “You don’t know me” (“*Eli, Eli, lamá sabachthani*” - “Meu Deus! Meu Deus! Por que me abandonaste?”), mas por meio de um canto de capoeira lúdico-escapista em que eu lírico visa fugir da Terra e ir para lua⁴⁷, a qual se apresenta como uma solução para seus sofrimentos. Apesar de haver o sentimento de cansaço, a “fuga” não para a lua, mas para o

⁴⁷ “É dado curioso, porém, que a virada dos anos 1960 para os 1970 tenha colocado na ordem do dia a viagem espacial, tema fartamente explorado pelo tropicalismo, o que acaba ecoando aqui também nessa incorporação” (Julião, 2023, p. 22).

exílio, adquire sentido de força e coragem de se colocar em uma situação propícia, mesmo que não ideal, para fazer uma arte empenhada em recriar um Brasil antropofágico em que se harmonize passado e futuro, tradição e modernidade. A retomada de uma canção de capoeira sobre esse tema evidencia a relação com o passado de luta e escravidão daqueles que deram origem a essa cultura, em que a fuga era a

a principal forma de não-aceitação da escravização [...] dando origem à formação dos quilombos, que eram organizações sociais dissidentes da grande sociedade escravagista brasileira, empenhadas em recriar no Brasil as estruturas do mundo africano, resgatando muitas de suas práticas sociais e culturais, bem como adaptando outras (Ribeiro, 2023, p. 15).

A próxima referência é a outro canto de capoeira que reforça o sentimento de esperança de um dia que vem anunciado pelo canto do galo e pelo sentimento de coletividade; é a canção, também pertencente ao domínio público “Quando eu fui pra liberdade”. Nesse momento há um jogo de vozes próprio da roda de capoeira, como em um jogo de pergunta e resposta entre o solista e o coro, “introduzidos pelo brado ‘ê’ e completados pelo ‘camará’, abreviação de ‘camarada’, que se reporta ao traço coletivo da resistência pela capoeira” (Julião, 2017, p. 22), em que Caetano faz algumas intervenções com a canção “Capoeira do Arnaldo”, de Paulo Vanzolini, gravado no álbum *Onze sambas e uma capoeira*, de 1967, que reforçam a necessidade de ir embora⁴⁸ não para o Brasil-Bahia, ainda triste, mas pelo “mundo afora” como fonte de apropriação *in loco* da modernidade, que “reverbera o contexto de exílio de Caetano e Gil na Europa” (p. 22).

Ê, ô, galo canta – (*solista*)
 O galo cantou, camará – (*coro*)
 Ê, cocorocô, – (*solista*)
 ê cocorocô, camará – (*coro*)
 Ê, vamo-nos embora, – (*solista*)
 ê vamo-nos embora camará – (*coro*)
 Ê, pelo mundo afora, – (*solista*)
 ê pelo mundo afora camará – (*coro*)
 Ê, triste Bahia, – (*solista*)
 ê triste Bahia, camará – (*coro*)

O refrão de “Ponto do guerreiro branco” –

louvação de candomblé, que faz parte do repertório de invocações ao Caboclo Boiadeiro – entidade representativa do espírito sertanejo de ascendência

⁴⁸ Novamente essa necessidade aparecerá nos versos pegue “Maria pegue o mato é hora / Arriba a saia e vamo-nos embora”, também pertencentes à tradição e ao folclore popular, assim como os versos “pé dentro, pé fora, quem tiver pé pequeno vá embora”.

indígena no candomblé, que se caracteriza pela força espiritual, física e mental” (Ribeiro, 2023, p. 16)

– demarca a fase de transição da primeira parte da música – a roda de capoeira – mais cadenciada, para a segunda, mais ritualística, como mais uma forma de afirmação de identidade, demonstração de força e vida diante dos sofrimentos encontrados durante a “long way”. O ritmo do agogô corta em contraponto a canção no momento em que é cantado o verso “Afoxé leí, leí, leô”, em uma dupla referência, tanto ao instrumento, que também pode ser conhecido como “xequerê”, quanto ao “ritmo, estritamente relacionado a festejos de religiosidade afro-brasileira [...] ao cortejo religioso e aos blocos de carnaval derivados dessa tradição (como é o caso do Afoxé Filhos de Gandhi)” (Julião, 2023, p. 24).

O viés econômico relacionado ao “antigo estado” invocado por Gregório de Matos aparece em Caetano por meio de outra citação a uma cantiga de domínio público “O vapor de cachoeira não navega mais no mar”. Gregório parecia adivinhar a posição periférica que a Bahia passaria a ocupar ao longo da história e que Caetano vivenciaria em sua adolescência e juventude. A posição periférica seria tanto econômica, perdendo espaço para os polos de São Paulo e Rio de Janeiro, quanto cultural no momento em que a Bossa Nova torna-se o produto de exportação mais valioso do país. O vapor de cachoeira, a que a cantiga faz referência, foi uma embarcação que ligava a cidade de Cachoeira, no recôncavo baiano, a Salvador, inaugurado em 4 de outubro de 1819. Segundo site do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, em matéria sobre “200 anos do Vapor de Cachoeira”, sua implementação

foi uma revolução tecnológica para a época, com impactos no transporte, nas comunicações e com importantes reflexos na economia. Através do Rio Paraguaçu circulavam a produção de cana-de-açúcar – e seus subprodutos como o açúcar, a cachaça e a rapadura - e do fumo, duas das principais riquezas agrícolas geradas no Recôncavo Baiano, que eram, através de Salvador, exportadas principalmente para a Europa e a África. Com viagens mais curtas entre os centros produtor e exportador, a produção escoava com mais facilidade aumentando os lucros e a receita (2022).

Sua incorporação pela cantiga popular remete ao sentido irônico dado por “mestres saveiristas a realçar a excelência dos seus barcos a remo, em contraponto ao barco a vapor” (Ramos, s.d), uma vez que o empreendimento idealizado pelo Marquês de Barbacena (Coronel Felisberto Caldeira Brant Pontes) sofria com uma série de interrupções em seu serviço. Sendo para sempre extinto na década de 60 do séc. XX, representa também a decadência da região, acompanhada do verso “Triste recôncavo”, marcando a passagem do macro - social,

econômico, representado pela “Triste Bahia” - ao micro, ao aspecto individual e pessoal na representação do recôncavo.

A canção se finaliza com a referência ao “Hino a Nossa Senhora da Purificação” seguido imediatamente pelo já citado “Ponto do Guerreiro Branco”

Oh, virgem mãe puríssima
Bandeira branca enfiada em pau forte
Trago no peito a estrela do norte
Bandeira branca enfiada em pau forte

A justaposição dos elementos católico e do candomblé reforça o caráter de sincretismo cultural e religioso que faz parte tanto da formação do Brasil como a do próprio Caetano

A análise contribuiu muito nisso, me conduziu para uma capacidade de ter coragem de viver mais a minha religiosidade. Hoje em dia eu tenho coragem de ser sincrético do ponto de vista religioso. Era uma coisa que eu achava muito complicada, porque eu achava difícil ser ateu e ao mesmo tempo acreditar e ao mesmo tempo ser de uma formação católica e estar em contato com os deuses africanos. Eu achava que isso era uma loucura, mas hoje em dia eu acho que sou isso mesmo (Cardoso, 2022, p. 20)

e transformam-se, ambos, em eu pedido duplo de proteção para enfrentar o caminho que se desenha para o futuro de incertezas. O “Hino a Nossa Senhora da Purificação” ainda possui, em sua versão original, os versos “ó Virgem Mãe puríssima / dai-nos paz e proteção / para que possamos chegar / ao vosso coração [...] sois nossa grande esperança, refúgio e consolação / no perigo e na bonança, /doce Mãe da Purificação”, enquanto que no “Ponto do Guerreiro Branco” há ainda, no original, os versos “oh Deus nos salve essa casa santa / oh Deus nos salve espada de guerreiro / bandeira branca enfiada em pau forte / trago no peito a estrela do norte”, em que a bandeira, tão comumente utilizada como símbolo da paz, era usada pelos terreiros, perseguidos e criminalizados historicamente, como a indicação de uma casa de santo.

Se em “Nine ou of ten” o corpo fora invocado por meio do Reggae, em “Triste Bahia” novamente a matriz africana é selecionada agora não apenas pela citação de seus elementos, mas pelo ritmo frenético que vai se desenvolvendo à medida que fragmentos de cantigas populares e religiosas vão sendo costuradas culminando no transe que fecha a

tríade afirmativa dos sujeitos cancionais no lado A de transa: o retorno renovado em ‘you don't know me’, a afirmação do renascimento em ‘Nine out of ten’, o papel das culturas da África central na formação da Bahia, terra natal do compositor em ‘Triste Bahia’ (Fráguas, 2022 p. 78).

3.4 *It's a long way* - O mantra de transe

Meu Deus, por que me abandonaste?
 Se sabias que eu não era Deus
 Se sabias que eu era fraco
 (Carlos Drummond de Andrade, 1930)

“*It's a long way*” é a primeira canção do lado B do álbum e síntese artística de tensões que se organizam na forma cíclica que possui. Sua estrutura circular é sustentada por uma série de repetições que vão desde o macro, uma vez que ela se inicia no mesmo lugar onde se encerra: o acordar melancólico embalado por uma canção dos Beatles cantada por Caetano (“*Woke up this morning / Singing an old, old Beatles song*”); ao micro: repetições de versos como o que dá nome à canção (“*It's a long way*”), as aliterações⁴⁹ presentes na reiteração do fonema /l/ da palavra “long” diversas vezes repetida, o que dá a elas um caráter rítmico que transcende o caráter do significado; a harmonia que ora repete os acordes de Ré, Lá, Sol, Dó, ora repete apenas Si menor e Sol menor; o contrabaixo que permanece impassível às dinâmicas - salvo em alguns momentos em que se acrescentam ou retiram algumas poucas notas.

Essa “canção mantra” parece ser a busca por um transe, uma alteração do estado mental atingido por meio das repetições citadas acima, principalmente da palavra “long” que percorre toda ela, o qual funciona como um instrumento para se acessar sentimentos e afetos inconscientes e, ao torná-los conscientes, ter a possibilidade de ressignificá-los e/ou eliminá-los: o caminho é longo e difícil, a estrada tortuosa, e Caetano faz questão de lembrar-nos (ou lembrar-se?) disso a todo instante.

Seu título, assim como o verso “*It's a long and winding road*”, é inspirado na canção homônima dos Beatles “*The Long And Winding Road*”, presente no álbum⁵⁰ *Let it be* - 13º álbum da banda, recém-lançado em 1970. No entanto, a música dos Beatles que embala esse acordar em transe pode ter remetido Caetano ao tempo em que esteve preso no PQD e ouvia na rádio “*Hey Jude*”. A canção lançada pelo grupo britânico em 1968 no lado A do compacto que ainda tinha “*Revolution*” no lado B, era “de tudo que se ouvia diariamente nas paradas de sucesso [...] o mais forte indício de aproximação de soltura” (Caetano, 2017, p. 396). Acontece

⁴⁹ Esse procedimento, o qual demonstra a inventividade e experimentação da língua inglesa por parte de Caetano, já estava presente em “*London, London*”, canção do primeiro álbum gravado por Caetano na Inglaterra em 1971, no verso “*I'm lonely in London, London is lovely so*”.

⁵⁰ Esse álbum foi gravado ao vivo, como uma “volta às raízes” da banda ao tocar ao vivo. Curiosamente, Caetano também adota o mesmo procedimento estando em Londres: *Transa* é um álbum gravado ao vivo no estúdio em quatro sessões por uma banda que tocasse a partir de seu modo de tocar violão. Mais tarde, e de modo mais evidente, Caetano usaria a capa de *Let It Be* como referência para a criação do álbum *Qualquer coisa*, de 1975.

que, nessa época, já próximo de ser solto, Caetano criara um sistema de sinais positivos e negativos que, coletados do ambiente por ele, poderiam levá-lo a prever o dia e a hora de sua soltura

Se eu lançar um jato de baygon nessa barata e ela conseguir fugir sem morrer, haverá um atraso de três dias na ordem de liberação; e também se Hey Jude for assoviada por um soldado do lado de fora da cela, isso dará um empurrão muito mais fraco em direção à liberdade do que se a mesma canção for cantada pelo soldado; se, porém, ela for executada no rádio antes do pôr do sol, o atraso se reduzirá em doze horas (p. 397).

Ele afirma que, tempos depois, numa mistura de horror e lânguida nostalgia, recordava como

O calor, a limitação do espaço e a dependência de ordens superiores faziam com que os dias no PQD se confundissem em minha memória com Santo Amaro e a infância. Mas a estranha felicidade que eu extraía dessas saudades - às vezes desencadeadas pela audição de uma música ouvida ali com frequência mas esquecida - me leva a pensar em como ela aponta para a evidência de que gostamos de viver" (p. 398).

Hey Jude é o elo entre a dureza da prisão e a manhã monótona do exílio. Metonimicamente representa os Beatles da época do cárcere, pano de fundo para uma situação morosa e imprevisível - não os Beatles que, misturados à Orquestra de Pífanos de Caruaru, dera origem ao Movimento Tropicalista - e leva Caetano de volta a um momento estranhamente ambíguo, em que a proximidade da liberdade junto a ainda condição de preso se misturam novamente: *Transa* é o momento mais próximo de seu retorno ao Brasil - embora ele ainda não o soubesse - contudo, é quando está há mais tempo no exílio e que talvez mais duvidasse da proximidade de sua volta, o que o leva a perceber seu cansaço e sua fraqueza - “We're not that strong, my Lord” (Nós não somos tão fortes, meu Senhor).

É o tom plangente da canção cantada em Inglês que dita o ritmo do dia que acabara de começar e que já se projeta como uma "long way", distante ainda do raiar esperançoso do dia invocado por Caetano no verso "In the break of day" cujo sentido completo é interrompido pela ausência de resposta dos "brothers" - “Hey, brothers / Say, brothers” - levando-o a abandonar o raiar do dia e voltar à lamuria do longo, longo, longo caminho. A quem Caetano se refere ao dizer “We're not that strong, my Lord”? Quem são esse nós? A quem Caetano se refere como uma coletividade "nós"? Quem seriam os "brothers" que não respondem à sua interpelação? Sozinho, entoando uma canção antiga dos Beatles que o remete ao sabor agridoce dos últimos tempos da prisão, o que se segue são um conjunto de referências que o levam de volta ao Brasil. A realidade do exílio, dura, cansativa e densa, em que lhe falta a firmeza das

coisas e a certeza de como seguir seu próprio caminho, dá lugar ao sonho com a terra natal, numa atitude inconscientemente escapista, que funciona tanto como forma de se lembrar do seu país como uma forma de ajudá-lo a enfrentar essa "long way".

O arranjo dos instrumentos acompanha o estado mental que se desenrola: o início do dia ao som de Beatles é acompanhado apenas por voz e violão; é na metade do verso "I hear my voice among others" (Eu ouço a minha voz entre os outros) que se introduz um violão solo em contraponto ao violão base, que alternava rígido entre os acordes Ré, Lá, Sol, Dó, e passa, agora, a alternar Si menor e Sol menor; o movimento melódico e rítmico se completa pouco antes do raiar do dia (verso "In the break of day") em que outros instrumentos - baixo, bateria e percussão - são inseridos à dinâmica do que parece ser um baião, porém com alterações nos tempos tocados pelo aro da caixa da bateria. Embaladas por essa massa sonora que se movimenta em círculos, as referências à música brasileira vão sendo costuradas ao estribilho "it's a long way" (acompanhadas sempre da aliteração do /l/ e a sustentação do /o/ em "long way"), como em um sonho entrecortado por fragmentos insistentes da realidade.

It's a long, long, long, long way
 It's a long way
 It's a long, it's a long, long, long
 It's a long way

Os olhos da cobra verde
 Hoje foi que arreparei
 Se arreparasse a mais tempo
 Não amava quem amei

It's a long way
 It's a long, it's a long way
 It's a long, long, long
 It's a long way

Arre nego de quem diz
 Que o nosso amor se acabou
 Ele agora está mais firme
 Do que quando começou

A primeira canção utilizada é "Sodade Meu Bem, Sodade", de Zé do Norte, conhecida pela interpretação de Vanja Orico no clássico *O cangaceiro* - o qual provavelmente Caetano deve ter visto dado seu interesse por cinema - de 1953, do diretor Lima Barreto e roteiro de Rachel de Queiroz, ganhador do prêmio de melhor filme no Festival de Cannes. O filme ainda contou com outras canções de Alfredo Ricardo do Nascimento (nome verdadeiro de Zé do Norte) como "Lua bonita", "Mulher rendeira" e o coco "Meu pião". A referência

"Sodade Meu Bem, Sodade" compõe a mistura antropofágica entre Beatles e Nordeste. Zé do Norte era paraibano, referência da cultura nordestina no final dos anos 30 e começo dos 40, apresentava, em 1941, "o programa "Noite da roça", que lançou diversos artistas e no qual apresentaram-se, entre outros, Alvarenga, Ranchinho e Luiz Gonzaga, este ainda em começo de carreira"⁵¹. A partir do verso "arrenejo de quem diz" é introduzido, junto à camada rítmica, um novo instrumento de percussão: o triângulo. Colocado nesse contexto, vai além de um simples acompanhamento rítmico; é entendido como mais um elemento formador do sentido de resgate da cultura brasileira (e nordestina) que Caetano quer mobilizar, como exemplo de Matéria Organizada (M.O). A Organização Materializada - a canção referência ao regional, popular - que se revela também na forma coloquial do verbo "reparar" nos versos "Hoje foi que *arreparei* / *Se arreparasse* a mais tempo" - junta-se à Matéria Organizada, o triângulo, instrumento bastante utilizado na música regional brasileira como o forró, baião e xote.

Após cantar pela segunda vez a segunda estrofe de "Sodade Meu Bem, Sodade", a canção passa por uma nova mudança rítmica após uma virada de bateria que deságua em um samba-jazz mais aberto, lento e cadenciado, acompanhada pela troca nos versos "It's a long **way**" para "it's a long **road**", além da citação direta do verso "The Long And Winding Road". O paralelismo presente na troca de "way" por "road" sustentam o sentido de uma estrutura aparentemente antitética e cíclica de continuidade e mudança, diferença e repetição, uma vez que são palavras quase de mesmo sentido: caminho e estrada. No entanto, o que aparenta ser um círculo, constante, em que se gira sempre em torno do mesmo ponto, repete-se sempre o mesmo caminho, torna-se, na verdade, uma evolução (mesmo que modesta), uma espiral⁵² ascendente, progressiva: o ponto do passado, que Caetano relembra embalado por uma "Beatles song", é o momento de sua prisão sem explicações, sem direito à leitura, sem contato com amigos e familiares, sem poder tocar um instrumento ou criar. O ponto do presente, embora muito próximo do fato de estar "preso" no exílio, já apresenta avanços: Caetano está com sua companheira, Dedé, e amigo Gil, com sua esposa Sandra; pode receber amigos, como, por exemplo, a visita de Roberto Carlos; pode assistir a filmes no "Electric Cinema", cuja referência é utilizada em "Nine Out of ten"; e está próximo de concluir seu segundo álbum no exílio.

⁵¹ <https://dicionariompb.com.br/artista/ze-do-norte/> (acessado em 30/09/2024).

⁵² Essa ideia me ocorreu após um ano de terapia em que, ao final da sessão, eu demonstrei meu descontentamento com a (aparente) falta de "resultados", alegando que eu me sentia "girando em círculos". Com paciência psicanalítica, minha terapeuta me explicou que "passar pelo mesmo ponto várias vezes é importante pois, cada vez que se passa por ele, se passa de uma maneira diferente, como em uma espiral em que a cada volta se sobe um nível".

A próxima canção é o samba “Água com areia”, de Jair Amorim e Jacobina, interpretado por Peri Ribeiro em 1961. Aqui aparece a tensão entre o fluir e o estacar, o que passa e o que permanece, as experiências que nos transpassam rapidamente mas continuam sendo parte de nós, como a prisão, o exílio, a morte de um ente querido ou um grande amor que se vai, são metaforizadas na imagem da água com areia brincando na beira do mar; a água⁵³, fluida e fluída por quaisquer que sejam os obstáculos, se mistura momentaneamente à areia para uma brincadeira, voltando, logo após um breve momento lúdico à beira do mar, a se separar.

O samba é acompanhado agora não mais pelo triângulo, mas pelo pandeiro, também visto aqui como Matéria Organizada (M.O) símbolo da resistência do samba. Recém denominado como manifestação da cultura nacional pela Lei⁵⁴ n° 14.99/2024, sancionada pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva em 30 de setembro de 2024, ao lado de outros instrumentos como Tam-tam, Cuíca, Surdo, Tamborim, Rebolo, Frigideira, Timba, Repique de mão, há pouco mais de um século atrás, a simples posse do instrumento já era visto como uma prova de vadiagem e associado o seu portador à bandidagem. Conta a história⁵⁵ que João da Baiana, pioneiro na inserção do pandeiro no samba - antes usado principalmente por orquestras - tivera seu instrumento confiscado por um agente de polícia, sendo impedido de tocar em uma das tradicionais rodas de samba de que participava. O senador José Gomes Pinheiro Machado, político influente na época e admirador do gênero musical, ao saber do ocorrido, pede que João o procure em seu gabinete e lhe presenteia com um pandeiro novo, o qual, assinado pelo senador, funcionaria como um salvo conduto em caso de novas abordagens.

As próximas referências que Caetano mobiliza na canção são daquele que ele julga estar sentado no "trono central do Olimpo dos autores" (Caetano, 2017, p. 228), Dorival Caymmi; e "o capitão do mato Vinícius De Moraes / Poeta e diplomata / O branco mais preto do Brasil / Na linha direta de Xangô, saravá!" (Moraes, 1963). O que se evidencia dessas

⁵³ O tema da água que transpõe os obstáculos, comparado à nossa capacidade de resiliência, lembra-me da entrevista de Bruce Lee em que ele diz: "Esvazie sua mente, não tenha formatos, sem contornos, como a água. Quando você coloca água em um copo, ela se torna o copo. Quando você coloca a água em uma garrafa, ela se torna a garrafa. Você coloca a água em uma chaleira, ela se torna a chaleira. Agora, a água pode fluir ou pode destruir. Seja água, meu amigo" (tradução). A frase síntese da ideia de Bruce Lee "be water, my friend" me serviu de inspiração para a escrita do conto "Seja água, Walter" presente no meu primeiro livro lançado em 2019 "Inconsistências Memoráveis", pela editora Autografia. Entrevista disponível em https://www.youtube.com/watch?v=vBT36Td-GuY&ab_channel=ODespertarColetivo (acessado em 30/09/2024).

⁵⁴ Disponível em: <https://agenciagov.ebc.com.br/noticias/202409/instrumentos-do-samba-sao-oficializados-como-manifestacoes-da-cultura-nacional> (acessado em 02/10/2024).

⁵⁵ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51580785> acessado em 02/10/2024.

referências não é o violão de Caymmi ou de Baden Powell, tão cultuados por Caetano, principalmente o primeiro em relação ao segundo, mas a letra do próprio Caymmi em "Lenda do Abaeté", do álbum *Caymmi e seu violão* de 1959, e "Consolação", que primeiro apareceria no álbum instrumental *Baden Powell à vontade*, de 1963, e depois cantada por Vinicius de Moraes, acompanhado de Toquinho, no álbum *O Poeta e o Violão*, de 1975. A utilização das duas referências em "It's a long way" demonstra a paixão de Caetano pela linha evolutiva da música popular brasileira: Caymmi é a excelência da palavra cantada capaz de produzir "uma guinada na música de Tom e na poesia de Vinicius", o que de mais exigente poderia haver, na opinião de Caetano, na arte de combinar palavra & som (Caetano, 2017, p. 235); Vinicius é quem o faz perder o medo da palavra poeta, ao ver que era possível um poeta de ofício como ele aderir à canção popular, e por isso tão inventivo ao aliar suas letras aos intervalos inusitados da bossa-nova de Tom Jobim (p. 239).

“Consolação” é uma canção de amor que o coloca associado à dor e ao sofrimento sem, no entanto, entender essa relação como algo negativo, e sim de maneira esperançosa e resignada, compreendendo o sofrer e o chorar como partes intrínsecas ao amar e ao viver, pois “Se não tivesse o amor / Se não tivesse essa dor / E se não tivesse o sofrer / E se não tivesse o chorar / **Melhor era tudo se acabar**” (Moraes, 1975, grifo nosso). “Lenda do abaeté”, na canção de Caetano, ecoa as tensões que vem se desenvolvendo. A fluidez e permanência metaforizada pela água e areia da canção “Água com areia” aqui dá lugar à antítese areia branca e lagoa escura, característica distintiva da Lagoa do Abeté⁵⁶, situada no bairro de Itapuã, em Salvador. A versão original, gravada em 1959 no álbum *Caymmi e seu violão*, ressalta o aspecto místico-religioso que envolve a lenda do abaeté: a lavadeira que se benze ao lavar roupa na lagoa; o pai que permite ao filho fazer o que quiser, mas que lhe dá pancadas caso brinque perto do Abaeté; e mesmo que lá a lua enamorada da lagoa reforce sua beleza e sirva de cenário para que as crianças brinquem à sua luz prateada, alguém invoca proteção “Credo, Cruz / Que diz conjuro / Quem falou de Abaeté” (Caymmi, 1959). A beleza da paisagem adquire um ar de estranhamento quando se contrasta a areia branca com a lagoa cujo fundo não se enxerga devido à sua coloração escura. Em “It’s a long way” são repetidos apenas os versos “no abaeté tem uma lagoa escura / arrodida de areia branca” que vão sendo encurtados: no segundo momento canta-se apenas “arrodida de areia branca”, depois “ô de areia branca” e por último “ô de areia

⁵⁶ Em uma das viagens que fiz à Bahia, logo que entrei no Uber, conversando com o motorista sobre meu interesse pela lagoa do Abaeté, mística pelos versos de Dorival Caymmi, ele me responde “Vá lá não! Hoje em dia é muito perigoso. Antigamente era melhor, conheci minha esposa na lagoa, mas hoje é perigoso para ir sozinho”; não sei se se referia à violência ou a seu aspecto sobrenatural. Foi uma dentre outras vezes que me senti frustrado (de maneira talvez óbvia) por não encontrar na Bahia a Bahia das canções que ouvia.

/ de areia / de areia / de areia” num frenesi que encerra esse transe onírico em que referências ao Brasil se misturam à “long way”. Um silêncio se faz e tão prontamente é interrompido por um violão dedilhado, como se um despertador o acordasse sutilmente levando-o de volta ao início da canção e à mesma manhã monótona em que se recorda de uma velha canção dos Beatles. Um novo ciclo se inicia, mas dessa vez é encerrada com a mesma sempre lembrança: “It’s a long way”.

3.5 *Mora na filosofia: é possível não rimar amor e dor?*

O tempo de amor
É tempo de dor
O tempo de paz
Não faz, nem desfaz
Baden & Vinícius (1966)

Mora na filosofia é um samba escrito por Monsueto Menezes e Arnaldo Passos em 1955, gravado originalmente no mesmo ano por Marlene e mais tarde, em 1965, por Maria Bethânia no álbum *Maria Bethânia*. Na década de 70, é regravado por Caetano Veloso em *Transa*, cujo sucesso é atribuído por ele à regravação da canção, que era o casamento perfeito entre a letra de Monsueto, os arranjos de Jards Macalé e a sua interpretação. A versão original gravada por Marlene e acompanhada por Raul e Seu Conjunto é um samba em que há o predomínio bastante destacado da percussão e apenas um trompete marcando a linha melódica, além do coro que acompanha a intérprete nos refrãos. Na versão de *Transa*, o desenvolvimento da canção é menos expansivo, menos percussivo, e os elementos melódicos e harmônicos ganham mais destaque ao servir de alicerce para a

interpretação vocal de maior complexidade em *Transa*, na qual o cantor trafega por diversos modos de entoar, explorando a letra da canção com intenções expressivas de deboche, ironia, lirismo e agressividade, imprimindo teatralidade à sua performance (Fráguas, 2022, p. 95).

É a performance da banda junto a Caetano que exalta a tensão do que, em um primeiro momento, parece ser um possível rompimento entre dois amantes. No entanto, não se trata de um diálogo, há o anúncio da decisão tomada pelo eu-lírico masculino à sua interlocutora, que por sua vez não tem voz. A decisão é acompanhada apenas pelo ritmo do contrabaixo imitando as batidas do coração

Eu vou lhe dar a decisão
 Botei na balança e você não pesou
 Botei na peneira e você não passou.

O eu-lírico, nos três primeiros versos da canção, se mostra bastante decidido em sua posição de romper com a relação. Ao que parece essa decisão é fruto de um pensamento racional, criterioso, equilibrado, enfim, de alguém consciente de suas próprias atitudes, por onde começamos a entender o porquê do título da canção: Mora na Filosofia.

O Homem, como ser pensante (*res cogitans*, no conceito cartesiano), transforma a dúvida em método para a busca da Verdade, utiliza a razão como aquela responsável por organizar, distinguir e encontrar modos de realizar os próprios desejos e evitar a dor. Somos também fundamentalmente seres desejantes, movidos por pulsões, e vivemos em um mundo de possibilidades que se situam entre o desejo e a razão, a moral e a ética, deveres, regras e convenções sociais e culturais que visam o controle dos impulsos mais primários para a manutenção de uma ordem. Uma vez que temos que decidir e fazer escolhas, que elas sejam feitas de forma mais consciente. Portanto, “Mora na filosofia” seria um tipo de gíria que indica ser na filosofia, ou, metonimicamente, no pensamento racional, o “local” onde se encontram, ou se podem encontrar, respostas para as questões que nos cercam, nos libertando (pelo menos em teoria) das decisões meramente impulsivas ou como resposta imediata às coerções sociais, em busca da superação dos comportamentos hipócritas e doentios.

Para isso, o eu-lírico utiliza as imagens da balança e da peneira, ambos instrumentos utilizados para separar, discernir por meio de um critério, um juízo, uma medida. A peneira deixa passar apenas o supramundo, a essência da substância submetida à sua separação enquanto que a balança necessitaria de uma medida de referência que poderia ser clara e direta. Um exemplo é a cena presente no “Livro dos Mortos” (cf. Budge, 2023) do Antigo Egito conhecida como Psicostasia em que, diante da deusa Maat, o defunto, visando à vida eterna, deveria realizar uma confissão e ter seu coração colocado em um prato da balança enquanto uma pena de avestruz servia como a referência de leveza esperada para tal conquista. Não pesar, nesse caso, era sinônimo de que o requerente à vida eterna havia vivido uma vida marcada pela justiça e pela harmonia, de acordo com os preceitos de Maat; caso contrário, se seu coração pesasse, seria comido por um monstro parte crocodilo, parte pantera e parte hipopótamo, extinguindo de vez a possibilidade da ressurreição. Na canção, conhece-se o critério, mas não se conhece a medida. Sabe-se apenas que ela “não pesou”, sem que se saiba que parâmetro é esse, se ele é justo, se seria alcançável, ou seja, o que em um primeiro momento se apresenta como uma decisão racional, pensada e refletida, logo se mostra nebulosa e pouco delimitada, o que torna

o julgamento uma medida autoritária e unilateral, sem chance de defesa, com a aparência de quem julga apenas com a intenção de, já de antemão, condenar.

Essa aparente justiça, nos leva, como espectadores do julgamento, a acreditar nos seus motivos, mesmo que eles não sejam explicitados em momento algum da canção. O que se segue é a afirmação retórica de que pensar conscientemente o teria levado ao julgamento e ao veredito como uma conclusão lógica e ponderada, seguido de uma conclusão colocada em forma de pergunta

Mora na filosofia
Pra quê rimar amor e dor?

A aproximação entre amor e dor nos leva agora a pensar que o amor sentido pelo eu-lírico não valia a dor que por ventura ele pudesse estar sentindo. Ao pesar e peneirar, julga ser a companheira a causadora da dor e sentencia (o provável) fim do relacionamento. Sabemos, contudo, apenas que a dor é proveniente do amor e, textualmente, não sabemos mais nada a respeito. A dor de que fala o eu-lírico, como experiência sensível do ser humano, em certa medida, é evitada por todos nós. Sabendo que nos queimaremos ao colocar a mão em uma chaleira quente, é esperado que não o façamos, ou não o façamos novamente caso o aprendizado se dê por meio da experiência e essa tenha nos levado justamente à dor. Experiências ruins de relacionamento amorosos, com mentiras, ciúme e traições, nos fazem desconfiar desse tipo de relação, desconfiar do outro e, principalmente, associar sempre amor e dor, além de ser uma construção histórica e cultural enraizada e reforçada em nossos pensamentos e atos: a dor de Cristo ao ser espancado e crucificado por amor à humanidade é lembrado há mais de dois mil anos, todos os anos, celebrado durante a páscoa e espalhado em forma de crucifixos e quadros para que não esqueçamos daquele que morreu por nós; as cantigas de amor dos Trovadores o sofrimento nasce da da abdicação do objeto amado diante da impossibilidade de realização da relação amorosa, ou porque a amada já está comprometida, ou por ela ser de uma classe social mais alta.

“Mora na filosofia” faz coro com “Consolação”, de Vinicius de Moraes e Baden Powell, presente na canção “It’s a long way”, ao aproximar o amor ao sofrimento. Mas qual seria o “crime” da amada? O que ela haveria feito de fato para causar a dor em seu companheiro? Poder-se-ia fazer suposições. A mais óbvia delas, a qual a maior parte de nós seria levado a acreditar – pela farta utilização do tema nas canções populares, novelas, livros – é de que houvera uma traição. Entretanto, houve uma traição ou o eu-lírico, como única voz presente na canção, quer nos fazer acreditar que sim? E se, de outra maneira, o motivo da

decisão não for o outro, mas fruto de suas próprias neuroses? No entanto, seria apenas uma suposição, uma vez que o texto não nos permite ir além. A dificuldade em se obter mais informações precisas sobre a relação do eu-lírico e sua amada reside no fato da canção ser “narrada” em primeira pessoa, a qual joga luz apenas sobre aquilo que se quer deixar ver ou levar aos que a ouvem a tirar conclusões pré-estabelecidas. Esse fato nos lembra uma discussão muito presente, até os dias de hoje, sobre o livro *Dom Casmurro*: Capitu traiu ou não traiu Bentinho?

Dom Casmurro, obra escrita por Machado de Assis e publicada em 1889, é narrada em primeira pessoa por Bentinho. Filho único de mãe viúva, o menino é o elemento central da casa, mimado por todos, principalmente pela mãe; cresce sem a autoridade do pai e sem alguém que exercesse o papel masculino e que lhe impusesse limites. Já velho e casmurro, o agora advogado, Bento de Albuquerque Santiago, decide narrar sua própria história como uma maneira de atar as “duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (cf. Assis, 2019). Ao narrador soma-se a figura enigmática de Capitu, com seus “olhos de ressaca”, “de cigana oblíqua e dissimulada”, por quem é apaixonado na infância e casa-se quando adulto. Dessa relação nasce o filho Ezequiel.

O que poderia nos render uma ótima história de amor, nas mãos do realista Machado de Assis se torna um enigma, um dilema, uma porta para se olhar o ser humano no seu mais profundo ser, de investigar seu comportamento e o porquê de suas ações. O que se apresenta, então, a partir de uma narrativa em primeira pessoa, distanciada dos fatos, escrita já na velhice, por um personagem solitário e amargurado, é uma tentativa, consciente ou não, de nos convencer de que ele sim foi vítima das circunstâncias, sem que a acusada pudesse se defender. Fruto de suas habilidades argumentativas – basta lembrar que Bentinho se tornara advogado – e de uma sociedade machista, foi fácil convencer a crítica e os leitores da época de que a obra se tratava de um história sobre o adultério e que, indubitavelmente, Capitu – sagaz o suficiente para enganar o pai, a mãe, desde muito cedo – era culpada pelas tristezas e a solidão de Bentinho, assim como pela falência do casamento.

A interpretação de que Capitu era adúltera tornou-se dominante e amplamente aceita, sem muitas problematizações, até que, na década de 50, a professora, crítica e tradutora Helen Caldwell, ao traduzir a obra para o inglês afirmou por carta ao seu editor Cecil Hemley que “*Dom Casmurro* com certeza não é nenhum pessimista. Ele é um neurótico, isso sim, com uma bela cisão na sua psique – mas é um grande neurótico” (Guimarães, 2019, p. 115). Hemley, ao responder a carta, lança uma posição que seria mais tarde expandida por Helen ao escrever sua obra *The Brazilian Othello of Machado de Assis*:

Não encontro na história nenhuma evidência objetiva que sustente essa alegação. O máximo que se pode dizer é que uma traição não seria impossível, já que nunca se pode refutar uma negativa. Mas as evidências de Bento são extremamente frágeis – um olhar e uma similaridade aparente. E Machado é muito cuidadoso ao minar essas evidências. Além disso, ele nos dá indicações seguidas do ciúme de Bento. Ele compara Bento a Iago e a Otelo. E suspeito que o irônico Machado sabe muito bem o que está fazendo. (p. 115)

ou seja, percebe-se que o que seriam evidências da traição de Capitu, na verdade são evidências da própria insegurança e da personalidade fraca de Bentinho, pois como ele bem diz

Capitu era Capitu [...] mais mulher do que eu era homem: o menor gesto me afligia, a mais ínfima palavra, uma insistência qualquer; muita vez só a indiferença bastava. Cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, me enchia de terror ou desconfiança (cf. Assis, 2019).

Dessa forma, o que nos interessa com essa comparação é que a parte que se segue da canção apresenta não uma confirmação do adultério ou a apresentação de algum outro motivo convincente, mas apenas suposições que não sustentam o julgamento racional apresentado no início:

Se seu corpo ficasse marcado
Por lábios ou mãos carinhosas
Eu saberia, ora vai mulher,
A quantos você pertencia

A suposição é estabelecida textualmente pelo condicional “se” e pelo verbo saber no futuro do pretérito “saberia”, ou seja, ele nada sabe porque, se o corpo não fica marcado, o eu-lírico não possui marcas, provas, evidências sobre o comportamento do outro e pode contar apenas com sua intuição ou com o aprendizado de experiências passadas para tomar uma decisão. A imagem do corpo do outro é de extrema importância nesse momento pois aparece como uma imagem em um mundo de possibilidade, inserido pelo condicional “se”, não como um mundo de certeza: e se pertencesse a outros e não a ele? Se pertencesse a outros e também a ele? Onde estaria o problema? Não há uma percepção direta, uma vez que não há as marcas de que fala o eu-lírico, mas apenas uma suposição que dialoga diretamente não com a realidade tangível, mas talvez com os desejos desse eu-lírico, desejos esses que sustentam sua decisão até então objetiva em seu julgamento.

Um exemplo de como o corpo feminino é visto pela nossa sociedade é a nudez das índias vista pelos portugueses que aqui chegaram

E uma daquelas moças era toda tingida de baixo a cima, daquela tintura e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha tão graciosa que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhe tais feições envergonhara, por não terem as suas como ela. Nenhum deles era fanado, mas todos assim como nós (Caminha, 2017).

que se perpetua e leva, séculos depois, a um pensamento do corpo como domínio do outro, ou que quer e deve ser dominado pelo outro, como fica evidente pela passagem de Gilberto Freyre:

O ambiente em que começou a vida brasileira foi de quase intoxicação sexual. O europeu saltava em terra escorregando em índia nua; os próprios padres da Companhia precisavam descer com cuidado, senão atolavam o pé em carne. Muitos clérigos, dos outros, deixaram-se contaminar pela devassidão. As mulheres eram as primeiras a se entregarem aos brancos, as mais ardentes indo esfregar-se nas pernas desses que supunham deuses [...]. Nos primeiros tempos o amor foi só físico; com gosto só de carne... (Freyre, 1971, p. 70).

Assim, a visão, ou ao menos a desconfiança do eu-lírico sobre o corpo de sua amada, é influenciada diretamente por esse *corpo-paisagem*⁵⁷ historicamente construído, sem ter ele condições de desconstruir esses estigmas, nem a amada de se defender.

Da suposição presente na terceira parte da canção, chegamos a última parte que se compõe uma negação

Não vou me preocupar em ver
Seu caso não é de ver pra crer
Tá na cara.

Interessante notar que nessa última parte a relação é estabelecida entre o ver e o crer. Sobre o ver como forma de pensamento, Didi-Huberman, em seu ensaio *A inelutável cisão do ver*, nos faz uma consideração que pode ser útil

Cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem -, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue (cf. Didi-Huberman, 1998).

⁵⁷ Conceito criado por Michel Collot em sua obra *Poética e Filosofia da Paisagem*, de pensamento-paisagem em que afirma que a paisagem “não apenas dá a ver, mas também a pensar (...) é um espaço percebido, ligado a um ponto de vista (...) que se oferece ao olhar de um observador”, ou seja, “a paisagem como um fenômeno, que não é nem uma pura representação, nem simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (Collot, 2013).

O ato de ver é paradoxal e suscita uma ruptura, um abrir-se em dois: tudo que eu vejo me vê, ou o que eu olho e o que nos olha. No entanto, o eu-lírico afirma que crê sem precisar ver. De onde então vem sua crença e suas convicções? Por que se negar a ver o “caso”? Do que foge o eu-lírico ao se negar a ver?

Didi-Huberman também considera, em seu ensaio, a possibilidade do não ver ao afirmar que “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne, e em certo sentido, nos constitui” (1998). Negar-se a olhar é negar-se a perceber conscientemente o vazio que nos cerca. Novamente o eu-lírico se distancia da atitude racional, filosófica, consciente, de ponderar, pesar e decidir. Parece que suas convicções e argumentos sobre o comportamento do outro vão perdendo força a ponto de somente negar, sem mais precisar justificar o decidido. Está decidido, e ponto; não interessam mais os argumentos e a expressão “Tá na cara” indica que mesmo não havendo uma evidência clara e objetiva sobre o fenômeno em questão, ainda assim há uma percepção subjetiva e individual que dispensaria qualquer análise mais aprofundada pois carregada de uma significação prévia condiz com o juízo de que se quer fazer valer o eu-lírico.

A canção de Monsueto, interpretada brilhantemente por Caetano Veloso, apresenta, de certa maneira, não a decisão de romper um relacionamento por algo causado pelo outro, mas a decisão de não sofrer. Intuitivamente o eu-lírico sabe que não é possível amor sem dor e projeta no outro a responsabilidade sobre essa decisão sem apresentar provas e sem perceber que tudo o que é apresentado na canção diz respeito somente a ele. Mesmo se propondo a uma análise racional, ao ser portador de experiências humanas influenciadas cultural, histórica e socialmente, não consegue superar o vazio e a angústia da castração, e vê no outro, e não na existência em si, o motivo de sua própria dor.

3.6 *Neolithic Man* – o chamado de Deus

Se em 1974 Raul Seixas reafirmava sua “metamorfose ambulante” ao dizer “Eu sou o início / o fim / e o meio” em Gita, Caetano, anos antes, ainda no exílio, afirmava ser o silêncio: “I’m in the silence that’s suddenly heard / After the passing of a car”, é assim que a canção se inicia, em um silêncio onde um instrumento de percussão marca o que lembra o som de passos que logo aumentam o ritmo. O violão de Caetano surge em estilo bossa nova acompanhando os versos cantados acima em que, ao seu final, haverá também uma pausa nos instrumentos. O

mesmo verso é repetido mais duas vezes sem que, no entanto, haja novamente uma pausa, acompanhado, agora, do contrabaixo.

O mesmo procedimento de repetição ritualístico de versos que encontramos em “You don’t know me” e “It’s a long way” aparece agora com

A repetição de "You won't see me / You'll only see" cria a homofonia de "You won't see me you lonely (see)", produzindo o sentido variável em português "você não me verá, você só verá, você verá só", evocando o muro por trás do qual não vemos o sujeito cancional de "You don't know me" (Fráguas, 2022, p. 97).

O ritmo se acelera a partir da palavra “God”, que Caetano entoa cheia de melismas⁵⁸, seguido do restante dos versos

God spoke to me
From inside the newstone one day
You're my son
And my eyes swept the horizon
Away

Novamente Deus está presente em diálogo com o eu-cancional, não mais como um interlocutor oculto na súplica de “You don’t know me” (“Laia ladaia sabadana”), ou no lamento cansado (We're not that strong, my Lord / You know we ain't that strong) em “It’s a long way”, e sim como aquele que envia a mensagem dotada de esperança de um Pai que aguarda a volta de seu filho. Seria esse “Pai”, João Gilberto? Seria mais uma das adivinhações de Caetano? Tendo já finalizado *Transa* e sem muitas esperanças de voltar tão logo ao Brasil, recebeu uma ligação do pai da bossa nova

João Gilberto ligou tarde da noite. Estávamos em nosso apartamento de Notting Hill Gate. A princípio não acreditamos que fosse ele realmente, mas logo percebemos que era verdade. Ele me chamava para juntar-me a ele e a Gal num especial de tv que já estava sendo rodado em São Paulo. Descrevi para ele todos os tormentos que tinha sofrido quando de minha vinda para o aniversário de meus pais. Ele assegurava que nada disso iria acontecer mais: “É Deus quem está me pedindo para eu lhe chamar. Ouça bem: você vai saltar do avião no Rio, todas as pessoas vão sorrir para você. Você vai ver como o Brasil te ama” (Veloso, 2017, p. 449).

Após o chamado de Deus, no momento em que olha o horizonte que se oferece à sua frente, enquanto canta a palavra “Away”, o ritmo se intensifica com todo os instrumentos

⁵⁸ Fráguas (2022) afirma que essa canção é uma bossa nova, porém, às avessas, ou seja, “o violão mantém sempre o padrão de pulsação, ao passo que a voz executa um desenho melódico sinuoso que nuança a interpretação dos versos” (p. 96).

marcando o ritmo em semicolcheias – procedimento parecido com o final de “You don’t know me” (mas nela havia a célula rítmica do baião). Caetano canta repetidas vezes o verso “Quem tem vovó / Pelanca só”, palavras atribuídas ao canto do Sabiá da Mata, pássaro muito comum na Bahia. De acordo com Fráguas (2022)

A repetição de "Quem tem vovó, pelanca só" pode ser entendida como índice do prenúncio do retorno de Caetano Veloso do exílio, já que a frase imita o canto de uma ave da Bahia, cujo nome é Sabiá da Mata. Como sabido, Sabiá é uma ave mencionada em outras canções do exílio que exprimem as saudades da terra de origem, sendo as mais conhecidas "A canção do exílio" do poeta romântico Gonçalves Dias e sua reatualização para o cancionista popular brasileiro em "Sabiá", de Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque (p. 97 – 98).

3.7 *Nostalgia* – o epílogo irônico

Definido como “Tristeza causada pela saudade de sua terra natal, de sua pátria; melancolia. Saudade de alguma coisa, de uma circunstância já passada, de uma condição que deixou de possuir, de um lugar, de algo que já viveu” (Nostalgia, 2024), o sentimento de nostalgia que dá nome à canção que encerra *Transa*, adquire sentido festivo, embalado por um “pastiche de *blues*, com gaita de boca tocada por Ângela Ro Ro e vocalizes de Gal Costa” (Fráguas, 2022, p. 98).

O álbum como um todo parte de uma necessidade de afirmação de uma identidade para si e para o outro diante da circunstância do exílio, da necessidade humana de pertencimento. O epílogo do álbum em forma da canção *Nostalgia*, ao invés de ser um canto triste, saudoso, um último canto do exílio em que se relembra (novamente) as belezas (culturais) de seu país, apresenta, agora, uma ironia ao ostentar um certo orgulho de não mais pertencer a lugar nenhum, presente nos versos “You just feel faintly proud when you hear they shout / Very loud, ‘You’re not allowed in here, get out’” (Você simplesmente se sente fracamente orgulhoso quando ouve eles gritarem / Bem alto, "você não é permitido aqui, cai fora"). Quem seria esse “eles”? Seu país de origem, onde tivera desenvolvida toda sua cultura, amplamente utilizada em *Transa*, o expulsou; o país escolhido para o exílio, embora tenha proporcionado o contato com o Reggae, cinema, dentro de um desenvolvimento técnico relevante para sua arte, também não via com bons olhos imigrantes. Os versos refletem esse duplo deslocamento causado pelo exílio.

Por ser a última canção do álbum, há também um distanciamento de ponto de vista. Se em “You don’t know me” e “It’s a long way”, faixas 1 e 4 do álbum, o eu-cancional parece estar melancólico e cansado, imerso no entorpecimento causado pela manhã, em *Nostalgia*

quem está em evidência agora é um “ele”, que será ironizado, pois canta sobre acordar cedo, mas nunca se levanta antes do meio dia (“You sing about waking up in the morning / But you're never up before noon”), como se constatasse que entre o *ser* e o *parecer*, entre a realidade e a arte, há uma distância – de um álbum inteiro – muito grande.

Os versos finais “That's what rock'n'roll is all about / That's what rock'n'roll is all about / I mean, that's what rock'n'roll was all about”, reverberam os versos “The age of gold, yes the age of / The age of old, the age of gold / The age of music is past” da canção “Nine Out Of Ten”, que anuncia o fim de uma era, no caso de Nostalgia, do fim do rock’n roll, que Caetano presenciara com o fim dos Beatles.

Já não somos como na chegada

Favaretto (2007) afirma que o conteúdo social espontâneo da canção, “se não se refere diretamente ao social, a ele continua veiculado” (p. 137) e o mesmo se pode dizer de um trabalho acadêmico como esse agora próximo de terminá-lo. O conteúdo social pós 2013 aliada à minha recente descoberta de como a literatura brasileira sempre foi empenhada em explicar (ou construir) um Brasil, me levaram a buscar outros e vários intérpretes: descobri *Transa*. Depois de percorrer os caminhos desta dissertação, penso que o que me levou a escrevê-la, além da óbvia admiração pelo álbum e pela figura intelectual e artística de Caetano Veloso, é a paixão por esse gigante misterioso Brasil. No entanto, não tratamos aqui da paixão piegas, mal reciclada e em vertiginosa crise estética do nacionalismo militar, hoje representado pelo bolsonarismo: o hino nacional cantado em frente dos quartéis e, em ocasiões mais sublimes, para pneus; o sequestro do verde amarelo e da camisa da seleção brasileira por uma direita com palavras de ordem calcadas no vazio que representa o que há de mais violento e excludente em nossa história.

O álbum foi a porta de entrada para que, a partir dele, eu conhecesse a pluralidade de uma cultura que não cansa de se reinventar, seja pela necessidade de transmitir os valores de quem se mantém no poder, seja para aproveitar uma tendência mercadológica, ou como forma de luta e resistência, para que a memória dos excluídos não se apague. Foi combustível para que eu viajasse à Bahia por cinco vezes, em uma delas indo até o recôncavo, na cidade de Santo Amaro, no dia da festa do padroeiro, em busca de reminiscências, uma rara tentativa de encontrar no real fortuitos vislumbres daquilo que eu ouvia de Caetano, de Caymmi e de Gil. Permitiu, ao olhar para o passado, buscar explicações para o presente, o qual se viu também iluminado, fazendo perceber que ainda cometemos os mesmos erros apontados por Caetano, Gil e o tropicalistas há pouco mais de 50 anos. O que se vê, tanto naquele quanto neste momento, é uma ânsia pela exclusão do outro, do diferente, uma disputa narrativa e consequentemente política para um ideal de país que não existe. Erro, contudo, cometido pelos dois lados da famigerada “polarização”. Assim como na década de 60 criou-se um ambiente favorável para o surgimento da absurda (e mercadológica) marcha contra a guitarra elétrica, encabeçada pelo setor da sociedade dito como mais esclarecido, hoje o cancelamento de determinadas figuras históricas e a proposta de reescrita de obras cujo pensamento não condiz mais com uma sociedade evoluída, inclusiva e abrangente, é tão reacionário quanto o moralismo e o revisionismo de orientação mais à direita, que nega períodos chave para nosso entendimento histórico como a escravidão e a ditadura militar, proíbe livros e censura professores. Que pese

o lado conservador de Lobato, escravocrata de Alencar e racista de Gregório de Matos, o que devemos nós fazer? Queimar suas obras proibindo-as de serem estudadas é que, na figura de educador, não me parece o mais correto.

Transa foi produzido diante de um contexto de exceção provocado pela Ditadura Militar, contexto que, mesmo tendo sido encerrado há quase 40 anos, ainda possui adeptos, seja pelo nosso estimulado desconhecimento histórico e falência do processo educacional, seja por uma questão de índole. Trabalhos como esse e como tantos outros que foram desenvolvidos e citados ao longo desta dissertação, abordando tanto o tropicalismo quanto *Transa* e/ou o exílio, e que passam pelo contexto da Ditadura, são importantes para que o seu apagamento ou reescrita ganhe cada vez mais vozes de resistência. Um exemplo que surge durante o término desta dissertação é o filme “Ainda estou aqui”, lançado em novembro de 2024, dirigido por Walter Salles, que narra o desaparecimento do engenheiro Rubens Paiva (interpretado por Selton Melo) durante a Ditadura e a luta de sua esposa Eunice Paiva (Fernanda Torres e Fernanda Montenegro interpretando diferentes fases de sua vida) pelo reconhecimento da morte de seu marido como um crime praticado pelos militares. Seu sucesso de público encadeou novamente a discussão, principalmente em redes sociais, sobre a constante necessidade de olharmos para não esquecermos os perigos dos períodos autoritários de nossa história.

É a conseqüente saída para a Inglaterra de Caetano e Gil que o torna o álbum – *matéria organizada e organização materializada* (Debray) – uma Canção do exílio *dessacralizadora* (Bernd). E talvez seja esse o fato que mais o forjou a "criar uma versão analógica de mashup, fundindo não apenas músicas de gêneros e melodias distintas, mas baseadas em diferentes tradições culturais" (Ribeiro, p. 8). A junção de fragmentos representativos da cultura brasileira enquanto coletividade ganha força e nos ensina o caminho de volta da contínua e estimulada individualidade e separação, como forma de somar atributos, somar qualidades e dividir os defeitos. Em *Transa*, o aspecto coletivo presente no álbum-manifesto *Tropicalia ou Panis et circensis*, em que Caetano sentira-se contemplado pela presença dos Mutantes e do maestro Rogério Duprat, que já haviam feito parte do álbum de Gil, os quais eram como catalisadores para sua arte, justamente por possuir, cada um à sua maneira, qualidades que ele mesmo não possuía, retorna no modo de produção do álbum: a banda liderada por Jards Macalé partia do modo de tocar de Caetano e o amplifica e o eleva. Retorna ainda por meio da oralidade dos cantos de capoeira, dos cantos populares e religiosos, que, unidos, contam histórias e curam doenças. A religiosidade ancestral do candomblé que une corpo e alma, ritmo e melodia em um transe de superação do exílio.

Se esta dissertação nasce não como uma fotografia, mas como um quadro cubista que, mesmo com a fragmentação das perspectivas, ainda assim não dá conta de explicar uma conjuntura muito maior, é pela dificuldade da própria questão inerente a este trabalho, e pode ser encontrada também nas obras de alguns autores que foram reunidos nesta dissertação sob a condição de serem eles empenhados em pensar ou criar o Brasil – Zilá Bernd, Caminha, Gregório de Matos, José de Alencar, Gonçalves Dias, Machado de Assis, Oswald e Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado, Zé Celso, Glauber Rocha, Caetano e Gil, entre tantos outros – que figuram ao lado das referências encontradas no álbum como D. Edith do prato e a ancestralidade feminina de sua prática; Pastinha e sua capoeira d’angola, com sua forma de se defender e resistir dançando; os instrumentos tidos como objetos proibidos como o pandeiro e o berimbau, ou representante de uma nova onda comercial que invadiria e cena musical dos anos 60, como a guitarra elétrica; cantores e compositores que, embora aparentemente representassem caminhos opostos, para Caetano representavam justamente os pilares para o que ele considerava como a linha evolutiva da música brasileira, como Caymmi, João Gilberto, Edu Lobo, Roberto Carlos, Zé do Norte e Luiz Gonzaga. Como, então, dar um sentido de unidade para esse complexo recorte de referências? Essa talvez tenha sido a questão fundamental do Caetano tropicalista e do Caetano de *Transa*, assim como a desse trabalho, mesmo que já se soubesse de antemão impossível.

“A contribuição milionária de todos os erros”
(Andrade, [1925] 2017, p. 23)

REFERÊNCIAS

ABREU, Capistrano. **O descobrimento do Brasil**. Rio de Janeiro, 1929.

ACKERMANN, Fritz. **A obra poética de Antônio Gonçalves Dias**. Tradução de Egon Schaden. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.

ALBUQUERQUE, G.G. Samba de roda: o prato e faca como tecnologia sonora. *Volume Morto*, ago. 2020. Disponível em: <https://volumemorto.com.br/samba-de-roda-o-prato-e-faca-como-tecnologia-sonora/>. Acesso em: 12 dez. 2023.

ALENCAR, José de. Elemento Servil. (Discurso de 13/07/1871). In: **Discursos parlamentares de José de Alencar: deputado geral pela província do Ceará (1861–1877)**. Brasília: Câmara dos Deputados, 1977. p. 40.

_____. **O nosso cancioneiro (cartas ao Sr. Joaquim Serra)**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962.

_____. **Til: romance brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1959.

ANDRADE, Mário de. **Cartas a Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1979.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto antropófago e outros textos**. Organização e coordenação editorial Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

_____. **Poesias reunidas de Oswald de Andrade**. Introdução e organização de Haroldo de Campos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966.

_____. **Memórias sentimentais de João Miramar**. Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira: origens e unidade (1500–1960)**. 1. ed. 1. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Que temos nós com isso? In: AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia: palimpsesto selvagem**. São Paulo: SESI-SP, 2018.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Tradução de Ida Alves *et al.* 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil: a era romântica**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. **Estudos Avançados**, v. 24, n. 69, p. 6-30, 2010.

DEBRAY, Régis. **Transmitir: o segredo e a força das ideias**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

DIAS, Carlos Malheiros. **História da colonização portuguesa do Brasil**. Porto: Litografia Nacional, 1921–1924. v. 2.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Edart, 1971.

DUARTE, Rogério. Entrevista concedida a Ana de Oliveira. **Tropicália**, 2000. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/rogerio-duarte-2>. Acesso em: 11 nov. 2024.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FERREIRA, Alex. As 100 músicas mais tocadas no ano de 1972. **Mauá Memória**, 2020. Disponível em: https://www.mauamemoria.com.br/2020/04/as-100-musicas-mais-tocadas-no-ano-de_39.html. Acesso em: 07 dez. 2021.

FILHO, Ibanez. “Transas”, ou onde ocorreu a transformação de Caetano. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 maio 1972.

FRÁGUAS, Márcia Cristina. **It's a long way: a poética do exílio na obra fonográfica de Caetano Veloso (1969–1972)**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

FREYRE, Gilberto. **Seleta para jovens**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1971.

GIL, Gilberto. **Gilberto Gil conta que teve pânico na prisão e fez show no quartel na ditadura**. Entrevista concedida a Cláudio Leal. *Folha de S. Paulo*, Ilustríssima, 26 set. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/09/gil-conta-que-teve-panico-na-prisao-e-fez-show-no-quartel-na-ditadura.shtml>. Acesso em: 19 mar. 2024.

GOMES, N. P.; PEREIRA, E. A. **Assim se benze em Minas Gerais**. Juiz de Fora: EDUFJ / Mazza Edições, 1989. (Minas e Mineiros, 2).

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Helen Caldwell, Cecil Hemley e os julgamentos de Dom Casmurro. **Machado de Assis em Linha**, v. 12, n. 27, p. 113–141, ago. 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. **Livro dos prefácios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

INSTITUTO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO DA BAHIA. **200 anos do Vapor de Cachoeira em seminário dia 3 de outubro, no IGHB**. 2022. Disponível em: <https://www.ighb.org.br/single-post/2019/09/24/200-anos-do-vapor-de-cachoeira-em-semin%C3%A1rio-dia-3-de-outubro-no-ighb>. Acesso em: 12 out. 2024.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

JEZZINI, Jhanainna Silva Pereira. **Antropofagia e tropicalismo: identidade cultural?** *Visualidades*, Goiânia, v. 8, n. 2, 2012. DOI: 10.5216/vis.v8i2.18275. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18275>. Acesso em: 30 jun. 2024.

JULIÃO, Rafael. **Triste Bahia: Caetano Veloso e o caso Gregório de Matos**. *Revista Terceira Margem*, v. 21, n. 36, 2017.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia**. 2. ed. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1969.

LOBATO, Monteiro. **Ideias de Jeca Tatu**. [1920]. São Paulo: Globo, 2008.

MANGUEIRA. **Sambas-enredo**. Disponível em: <https://mangueira.com.br/site/sambas-enredo/>. Acesso em: 6 nov. 2024.

MARANHÃO, Ana Carolina Kalume. **Mediologia: a epistemologia da comunicação em Régis Debray**. Vitória: PPG/FAC, 2008.

MARTÍ, Silas. **Caetano cita Marielle ao visitar mostra de Tarsila do Amaral nos EUA**. ND+, 2018. Disponível em: <https://ndmais.com.br/cultura/caetano-cita-marielle-ao-visitar-mostra-de-tarsila-do-amaral-nos-eua/>. Acesso em: 12 nov. 2024.

MAUTNER, Jorge. **A volta de Caetano Veloso e de Gilberto Gil**. Coluna Underground – *Pasquim*, n. 135, 1972. Disponível em: <http://objetosimobjetonao.blogspot.com/2009/06/pasquim-1972.html?m=1>. Acesso em: 2 dez. 2021.

MATOS, Gregório de. **Poemas escolhidos de Gregório de Matos**: seleção e organização José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Poemas atribuídos**. Códice Asensio-Cunha, v. 3 / João Adolfo Hansen, Marcello Moreira (ed. e estudo). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

MENESES, Adélia Bezerra de. **As canções do exílio**. In: BOSI, Viviane et al. (org.). **O poema: leitores e leituras**. Cotia, SP: Ateliê, 2001.

MELO, José Marques de. **História social da imprensa: fatores sociais que retardaram a implantação da imprensa no Brasil**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico**. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MUSTAFA, Rafaela. **Rafaela Mustafa fala sobre a importância do prato-e-faca**. Tropicália Viva, 2020. Disponível em: <https://www.tropicaliaviva.com/post/a-importancia-do-prato-e-faca-na-musica-e-uma-lista-de-artistas-que-o-utilizam-em-seu-oficio>. Acesso em: 6 ago. 2024.

NOSTALGIA. In: **Dicio: dicionário online de português**. 2009. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/nostalgia/>. Acesso em: 21 out. 2024.

NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

OLIVEIRA, Allan de Paula; SCHMIDT, João Pedro. **Ó quão dessemelhante? Dialogismo e campo musical no LP Transa, de Caetano Veloso**. *Opus*, v. 24, n. 2, maio/ago. 2018.

OLIVEIRA, Rodrigo Santos de. **A relação entre a História e a imprensa: breve história da imprensa e as origens da imprensa no Brasil (1808–1930)**. In: *Historiae*, Rio Grande, 2011. p. 125-142.

OLIVEIRA, Orlando J. R. **Turismo, cultura e meio ambiente: estudo de caso da Lagoa do Abaeté em Salvador**. 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

PERRONE, Marcelo. **Canções do exílio**. *Gaúcha ZH*, 2012. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/amp/cancoes-do-exilio-3800243.html>. Acesso em: 24 out. 2021.

PEZZONIA, Rodrigo. **Omissão um tanto forçada: exílio e retorno em Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque**. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2021.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo: colônia**. 24. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

RAMOS, Jorginho. **Vapor de Cachoeira, 190 anos**. *Jeito Baiano*, [s.d.]. Disponível em: <https://jeitobaiano.wordpress.com/2009/10/04/vapor-de-cachoeira-190-anos/>. Acesso em: 12 out. 2024.

RELLSTAB, Clara. **Genealogia de um prato: Moreno Veloso e um antigo instrumento do samba**. *Revista Piauí*, ed. 168, set. 2020. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/genealogia-de-um-prato/>. Acesso em: 8 out. 2024.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIBEIRO, Elzimar Fernanda Nunes. **Brasil em trânsito: debatendo a canção brasileira através de Transa, de Caetano Veloso**. *Revista Mosaico*, v. 15, n. 23, 2023.

_____. **Uma voz entre outras: imagens da diáspora africana em Transa, de Caetano Veloso**. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 39, 2023. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/69588/36311>. Acesso em: 8 out. 2024.

RIBEIRO, Maria Luisa Santos. **História da educação brasileira: a organização escolar**. São Paulo: Cortez, 1987.

ROCHA, João Cezar Castro. **Literatura brasileira: missão ou entretenimento?** Youtube, 28 set. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TJF8h6ddHOI>. Acesso em: 17 maio 2023.

RONIGER, Luis. **Exílio massivo, inclusão e exclusão política no século XX**. *Dados – Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 53, n. 1, 2010.

ROSA, FGMG. **Os primórdios da inserção do livro no Brasil**. In: PORTO, C. M. (org.). **Difusão e cultura científica: alguns recortes** [online]. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 75-92.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SALGADO, Luciana Salazar; FERREIRA, Ana Elisa. **Me(i)diologia? Pensando o conceito de médium de Régis Debray e algumas traduções para o português brasileiro**. In: SILVA, Eufrida Pereira da; TOPAN, Juliana de Souza; MARTINS, Teresa Helena Buscato (orgs.). **Educação, literatura e linguagem em diálogo** [livro eletrônico]. 1. ed. São Paulo: Gênio Criador, 2021.

SALGADO, Luciana Salazar; CLARES, Leticia Moreira. **Mediação editorial em artigos científicos: um estudo de injunções e apagamentos nas humanidades**. *Revista do GEL*, v. 14, n. 3, p. 29-58, 2017.

SANTOS, Valdenor dos. **Valdenor dos Santos fala sobre projeto de lei que incentiva estudo da capoeira nas escolas estaduais**. *Jornal da USP*, 5 jul. 2024. Disponível em: <https://jornal.usp.br/diversidade/de-crime-a-patrimonio-cultural-capoeira-conquista-espaco-nas-escolas-e-universidades>. Acesso em: 12 nov. 2024.

SHAFFER, Kay. **O berimbau-de-barriga e seus toques**. [S. l.: s. n.], 1977.

SILVA, Renata de Lima. **O corpo limiar e as encruzilhadas: a Capoeira Angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea**. 2010. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2010.

SOUZA, Rafael Ferreira de. **Abordagem histórica da leitura no Brasil**. *Portal Educação*, [s.d.]. Disponível em: <http://siteantigo.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/direito/abordagem-historica-da-leitura-no-brasil/56070#>. Acesso em: 12 dez. 2021.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguiar, 2004.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TORRES, Eduardo Cintra. **Folhetim, uma história sem fim: dos primeiros jornais de massa à internet**. *Lumina: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora*, v. 6, n. 2, dez. 2012.

VALLEJO, Irene. **O infinito em um junco: a invenção dos livros no mundo antigo**. Trad. Ari Roitman; Paulina Wacht. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2022.

VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso fala sobre “Transa”**. Entrevista a Marcelo Perrone. *Gaúcha ZH*, 2012. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2012/06/caetano-veloso-fala-sobre-transa-3800240.html>. Acesso em: 24 out. 2021.

_____. **Caetano Veloso sobre exílio em Londres**. Entrevista ao *Roda Viva*, 1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jdnI18JMRBo>. Acesso em: 24 out. 2021.

_____. **Verdade tropical**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Alegria, alegria**. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.

_____. **Entrevista para O Pasquim**, n. 84, 11–17 fev. 1971.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**. (Coleção Biblioteca Básica Brasileira). Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.

VICENTE, E.; DE MARCHI, L. **Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900–2010: uma contribuição desde a comunicação social**. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7–36, jul.–dez. 2014.

WISNIK, Guilherme. **Caetano Veloso**. São Paulo: Publifolha, 2005.

_____. **Prefácio**. In: MATOS, Gregório de. **Poemas escolhidos de Gregório de Matos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Canções

ABREU, Fernanda. **Rio 40 graus**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/fernanda-abreu/580/>. Acesso em: 7 fev. 2023.

BEN JOR, Jorge. **País Tropical**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jorge-ben-jor/46647/>. Acesso em: 7 fev. 2023.

CAYMMI, Dorival. **Lenda do Abaeté**. In: *Caymmi e seu violão*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1959. 1 disco de vinil (LP).

MORAES, Vinícius. **Samba da Benção**. In: *Vinicius e Odete Lara*. Rio de Janeiro: Polygram, 1963. 1 disco de vinil (LP).

MORAES, Vinícius; TOQUINHO. **Berimbau / Consolação**. In: *O poeta e o violão*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1975. 1 disco de vinil (LP).

MORAES, Vinícius; TOQUINHO. **Tempo de amor**. In: *Os afro-sambas de Baden e Vinicius*. Rio de Janeiro: Forma, 1966. 1 disco de vinil (LP).

PASTINHA, Vicente Ferreira. **Eu já vivo enjoado**. In: *Mestre Pastinha e sua academia*. Rio de Janeiro: Polygram, 1969. 1 disco de vinil (LP).

QUEIROGA, Luiz; ALMEIDA, Onildo. **Hora do Adeus**. In: GONZAGA, Luiz. *Óia eu aqui de novo*. Rio de Janeiro: RCA/BMG, 1967. 1 disco de vinil (LP).

SCIENCE, Chico. **Monólogo ao pé do ouvido**. In: *Da lama ao caos*. Recife: Chaos, 1994. 1 disco compacto digital (CD).

SILVA, Synval. **Adeus Batucada**. In: SILVA, Synval. *Synval Silva*. Rio de Janeiro: RCA/BMG, 1973. 1 disco de vinil (LP).

VANZOLINI, Paulo. **Capoeira do Arnaldo**. In: *Onze sambas e uma capoeira*. São Paulo: Marcus Pereira, 1967. 1 disco de vinil (LP).

Canções de Transa

VELOSO, Caetano. **You don't know me**. In: *Transa*. Rio de Janeiro: Polygram, 1972. 1 disco de vinil (LP).

VELOSO, Caetano. **Nine out of ten**. In: *Transa*. Rio de Janeiro: Polygram, 1972. 1 disco de vinil (LP).

VELOSO, Caetano; MATOS, Gregório de. **Triste Bahia**. In: *Transa*. Rio de Janeiro: Polygram, 1972. 1 disco de vinil (LP).

VELOSO, Caetano. **It's a long way**. In: *Transa*. Rio de Janeiro: Polygram, 1972. 1 disco de vinil (LP).

MENESES, Monsueto; PASSOS, Arnaldo. **Mora na filosofia**. In: VELOSO, Caetano. *Transa*. Rio de Janeiro: Polygram, 1972. 1 disco de vinil (LP).

VELOSO, Caetano. **Neolithic man**. In: *Transa*. Rio de Janeiro: Polygram, 1972. 1 disco de vinil (LP).

VELOSO, Caetano. **Nostalgia**. In: *Transa*. Rio de Janeiro: Polygram, 1972. 1 disco de vinil (LP).