



Caetano, o literato: breve ensaio teórico-emotivo sobre o artista e seu tempo

Roberto Remígio Florêncio* e Ana Maria de Amorim Viana

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sertão Pernambucano, Campus Petrolina, Zona Rural, BR-235, s/n, Petrolina, Pernambuco, Brasil.

*Author para correspondência. E-mail: roberto.remigio@ifsertao-pe.edu.br

RESUMO. Os autores exploram aspectos da construção literária e temáticas que permeiam a obra lítero-musical de Caetano Veloso e que são paralelas à construção sociocultural do país, no contexto dos últimos 60 anos. Como objetivos do artigo estão a prática de análise e interpretação de textos, o processo de contextualização necessário à compreensão dos discursos, os movimentos literários compreendidos no período estudado e aspectos da construção identitária e cultural do povo brasileiro, como a memória, a antropofagia e o hibridismo cultural. Os autores conseguem demonstrar os exemplos a serem discutidos e apresentar Veloso como autor que propicia essas discussões/interpretações, tanto como autor das letras de música utilizadas para a reflexão, como exercendo papéis de liderança em diversos movimentos culturais, com discursos emblemáticos e construções artísticas que promovem exercícios para análise literária em diversos níveis de leitura. Por meio das análises e interpretações dos textos, é possível afirmar que Veloso constrói seu discurso verbo-musical de acordo com o seu tempo e à frente dele, inovando o fazer poético, testando construções sintáticas, criando palavras e conceitos, misturando, brincando com o fazer poético e, conseqüentemente, compondo uma ressignificação sociocultural.

Palavras-chave: análise e interpretação de texto; antropofagia; memória; construção sociocultural.

Caetano, the literate: brief theoretical-emotive essay on the artist and his time

ABSTRACT. The authors explore aspects of literary construction and themes that permeate Caetano Veloso's literary-musical work and are parallel to the sociocultural construction of the country in the context of the last 60 years. The article aims to practice analysis and interpretation of texts, the process of contextualization necessary for understanding discourses, the literary movements understood in the studied period, and aspects of the cultural and identity construction of the Brazilian people, such as memory, anthropophagy, and cultural hybridism. The authors manage to demonstrate the examples to be discussed and present Veloso as an author who provides these discussions/interpretations, both as the author of the music lyrics used for reflection and as exercising leadership roles in various cultural movements, with emblematic speeches and artistic constructions that promote exercises for literary analysis at different reading levels. Through the analyzes and interpretations of the texts, it is possible to affirm that Veloso builds his verbal-musical speech according to his time and ahead of it, innovating the poetic making, testing syntactic constructions, creating words and concepts, mixing, playing with the poetic making and, consequently, composing a sociocultural reframing.

Keywords: text analysis and interpretation; anthropophagy; memory; sociocultural construction.

Received on May 14, 2023.
Accepted on August 23, 2023.

Introdução

Em *A República*, Platão (2008) (Séc. IV a.C.) aponta a relação entre corpo/ginástica e música/alma, sendo a música a parte principal no processo, ao associar ritmo e harmonia para alcance do equilíbrio e da perfeição. Nesse sentido, a música é vista como um instrumento para a formação social e política do indivíduo, haja vista a sua capacidade de representação de um povo, de uma língua, de um momento histórico. Portanto, é até óbvio afirmar que a música ocupa um importante papel no processo de humanização do indivíduo, desde a Antiguidade aos dias de onipresentes aplicativos musicais. Para os gregos, ela era parte fundamental da educação, constituindo a base formadora do *ethos*, dos valores éticos e morais do indivíduo.

No Brasil, essa representação de uma identidade cultural e formação social por meio da música ganhou contornos mais bem definidos entre os anos de 1920 e 1930. Segundo Napolitano (2002), as inovações no processo de registro fonográfico foram essenciais para a consolidação dos gêneros musicais, em especial, ao que passou a se denominar como Música Popular Brasileira (MPB). Mas é somente a partir da década de 1960, com as mudanças culturais e os movimentos sociais, que o cenário musical vive uma verdadeira revolução, tendo em suas letras os discursos necessários às reflexões que da sociedade emergiam. O Regime Militar reprimiu com veemência as manifestações contrárias ao governo e, por isso, a música foi bastante afetada nesse momento. Os governos autoritários costumam censurar a arte porque ela é um dos principais instrumentos de voz e luta para os que não se sentem representados. Aqui, defendemos que a arte resiste à opressão, abre caminho para a reflexão e, ainda, como meio de comunicação, pode promover a tomada de consciência.

O cenário político e social das décadas que se seguem ao 1964 contribuiu também para a polarização no campo musical: de um lado, a Bossa Nova, supervalorizada enquanto representação nacional; do outro, o novo som das guitarras e teclados trazido pela abasileirada Jovem Guarda, segundo Franchetti e Pécora (1988). Os festivais de música eram o palco principal dessa disputa de interesses e é diante dessa efervescência musical que, em 1968 surge o Tropicalismo, com forte influência do Modernismo, do Concretismo e da Poesia Marginal. Diferindo estética e politicamente dos movimentos anteriores, o que os tropicalistas fizeram foi estender à música aquilo que os cineastas do Cinema Novo se propuseram a fazer nas telas: uma arte engajada, com foco nos dilemas sociais e que valorizava a cultura brasileira sem distinção (Florêncio & Leite, 2021), inclusive promovendo questionamentos e desconstruções.

A mistura entre o 'genuinamente' nacional e os estilos musicais estrangeiros ganhou um significado único, que guarda estreita relação com a antropofagia de Oswald de Andrade (1928). O Tropicalismo abriu as portas para uma nova forma de se fazer música: elementos da arte erudita e da cultura popular reunidos, misturados, em um hibridismo que fez a música brasileira se afastar (estilisticamente) de todas as produções sul-americanas, ainda que buscasse nelas suas fontes rítmicas. Assim, renovando artisticamente a música produzida no país, a MPB e outros movimentos afins¹ projetaram a música brasileira contemporânea ao patamar de arte a ser analisada pelos estudos da Teoria Literária.

Essa nova forma de se fazer música iniciada pelos tropicalistas serviu de estímulo para muitos cantores/compositores no início da década de 1970; em cada canto do país, a música despontava, trazendo novas expressões e interpretações. E nada disso teria sido possível sem a 'liderança' artística de um dos expoentes da música brasileira contemporânea: Caetano Veloso.

Considerado um dos grandes mentores dos movimentos artístico-musicais e sociopolíticos da cultura brasileira dos últimos 50 anos, Veloso destaca-se nas composições musicais, em shows e discos, também em livros de ensaios, críticas culturais, cinema e televisão (Franchetti & Pécora, 1988).

Sendo a arte uma construção a partir das percepções e experiências humanas, tudo é inventado e criado a partir do ponto de vista artístico de alguém, objetivamos, no presente manuscrito, analisar alguns dos discursos construídos por Veloso em relação à construção sociocultural do país, durante sua longa carreira musical, sem o intuito de contemplar toda a sua trajetória, mas buscando temas sensíveis ao contato com o autor, sua obra e o seu tempo.

Entre as propostas aqui definidas, buscou-se traduzir nas letras das canções os posicionamentos sociopolíticos do cantor baiano, levando em consideração que, em sua extensa carreira, o artista mantém relação intensa com a crítica cultural, ao apresentar posicionamentos sobre diversas temáticas, entre as quais estão a cultura negra, os movimentos sociais, o Nordeste, a Literatura Brasileira, o Antropofagismo, a ancestralidade e a profusão cultural brasileira, da qual, consideramos ele mesmo um grande fomentador.

Um trovador contemporâneo e libertário: nunca um baiano qualquer

Caetano Emanuel Vianna Telles Veloso fez quase todo tipo de ação dentro da esfera artística: cantor, multi-instrumentista, compositor, escritor, diretor, apresentador, arranjador. Mas, é a inventividade da sua escrita como poeta do cancionário popular que a sua existência estará eternizada em letras que cantam e contam um pouco da história do país. Embora vasto e reconhecido, esse acervo ainda nos parece pujante para ser explorado.

¹ O surgimento e ascensão das bandas de rock nacional, as vanguardas musicais paulistanas, os musicais de teatro e o retorno dos festivais de música, que marcaram a década de 1980, produzindo um fenômeno que ficou conhecido como Explosão Pop (Florêncio & Silva, 2022).

Ainda que se intitule “[...] apenas um mero baiano, um fulano, um caetano qualquer” (Veloso, 1989)², é impossível ignorar o arcabouço social, histórico e cultural presente em suas canções. Para Candido (2015), é de suma importância, em todo estudo que se dedique a uma análise literária, que se compreenda a dimensão do seu autor frente à produção legada, já que a realidade do mundo e, conseqüentemente, do autor da obra, acabam por compor uma estrutura literária autônoma. E é inconteste o fato de que o lirismo da obra de Caetano guarda estreita relação com a literatura, mas resguarda também a realidade social e histórica em que se constituiu, compondo uma estrutura literária singular e que merece um estudo em si mesma. Como acontece na canção *Trilhos Urbanos*, em que as imagens (quase fotográficas) descritas pelo poeta, em sua vivência infantil na cidade de Santo Amaro-BA, são memórias afetivas da meninice arqueira, mas também lembram a fuga espacial ou o retorno à infância, presentes em Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, que projetaram o Modernismo ao panteão de Literatura Brasileira, movimento no qual o Tropicalismo é fortemente inspirado:

O melhor o tempo esconde
 Longe, muito longe
 Mas bem dentro aqui
 Quando o bonde dava volta ali
 No cais de Araújo Pinho
 Tamarindeirinho
 Nunca me esqueci
 Onde o imperador fez xixi.
 (...)
 Cana doce, Santo Amaro
 Gosto muito raro
 Trago em mim por ti
 E uma estrela sempre a luzir
 Bonde da Trilhos Urbanos
 Vão passando os anos
 E eu não te perdi
 Meu trabalho é te traduzir (Veloso, 1979b).

Chama a atenção o fato de Caetano cantar para o povo, sobre o povo e com o povo, mas o artista também soube colocar a música em diálogo direto com os cânones da literatura, como é observado nas inúmeras referências e citações que traz em suas canções.

Minha música vem da
 Música da poesia de um poeta João que
 Não gosta de música.
 Minha poesia vem
 Da poesia da música de um João músico que
 Não gosta de poesia³ (Veloso, 1989c).

Esse diálogo entre as artes (música e literatura) faz o artista compreender precocemente o mundo ao seu redor, o que contribuiu para a consolidação de um discurso engajado e um estilo próprio, marcado pelas assimilações entre o antigo e o inovador, o estrangeiro e o regional, o erudito e o popular, em um hibridismo próprio da cultura nacional. Surge assim uma identidade musical, singular e original, ainda que componha nos mais diversos estilos musicais: rock, samba, forró, reggae ou toada.

É oportuno frisar que esse processo de assimilação estabelece uma estreita relação com o antropofagismo, movimento no qual Caetano se inspira para criar pérolas do cancionário tropicalista.

Sobre a cabeça, os aviões
 Sob os meus pés, os caminhões
 Aponta contra os chapadões
 Meu nariz.
 Eu organizo o movimento
 Eu oriento o Carnaval
 Eu inauguro o monumento

² Versos da letra da canção *Branquinha* (Veloso, 1989a).

³ O João músico seria João Donato e o poeta João seria João Cabral de Melo Neto, segundo o próprio Caetano no encarte do álbum (Veloso, 1989b).

No Planalto Central do país.
 Viva a Bossa, sa, as
 Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça

O monumento
 É de papel crepom e prata
 Os olhos verdes da mulata
 A cabeleira esconde
 Atrás da verde mata
 O luar do sertão.
 O monumento não tem porta
 A entrada é uma rua antiga
 Estreita e torta
 E no joelho uma criança
 Sorridente, feia e morta
 Estende a mão (Velloso, 1968).

Um Antropófago temporão ou vamos comer Caetano⁴?

Influenciados pelos movimentos de vanguarda, que rompiam com o academicismo, prezando a liberdade da palavra e inovando o fazer poético, os artistas da Semana de Arte Moderna, de 1922, não encontravam mais sentido no Simbolismo ou Parnasianismo. Para eles, era necessário o resgate do sentimento nacionalista, com a valorização das imagens, da cultura e da gente brasileira. Oswald de Andrade, um dos idealizadores da Semana de Arte, é o propagador da ideia de antropofagia, o retorno ao primitivismo, às origens, em um processo canibal de se refazer ao devorar o outro, como autoafirmação de si e contra a dominação europeia.

Por meio do *Manifesto Antropofágico*, publicado em 1928, na *Revista de Antropofagia*, Oswald buscou demonstrar que a arte se valeria de tudo o que existia, deglutindo e transformando em um produto nacional. Para Xavier (2017), esse canibalismo promove a renovação das próprias forças, uma vez que se devora o que o inimigo tem de melhor, assimilando e transformando em algo totalmente novo. Quase meio século depois, a antropofagia oswaldiana é ressignificada no cenário musical.

Durante esse intervalo de tempo, o rádio se tornou o principal veículo de comunicação no Brasil. A chegada dessa tecnologia rompeu a ideia de isolamento, encurtou as distâncias, permitindo o acesso a informações. Notícias, músicas, telenovelas, programas eram ouvidos e compartilhados por milhares de pessoas, demonstrando ser tanto um instrumento de controle político quanto de construção sociocultural. A música brasileira firma suas bases nesse momento, com a popularização das canções pelas rádios e, já na década de 1960, a televisão apresenta-se como novo mediador social. Também a música passa por um processo de reconfiguração, inclusive recebendo a nomenclatura de Música Popular Brasileira e o 'sucesso' da sigla MPB (Florêncio, Trapiá Filho, & Santos, 2021), ainda que saibamos que o nome mais atende a interesses categorizadores da indústria fonográfica do que propriamente define um estilo musical, haja vista o caráter híbrido dos movimentos musicais brasileiros em que o Tropicalismo assume grande expoência.

Segundo Napolitano (2002), o cenário musical ganhou novos contornos com a televisão e a atuação massiva dos universitários da classe média. A música brasileira, representada pelo samba urbano, a Bossa Nova e os ritmos regionais, disputava espaço com a Jovem Guarda, embalada pelo rock-balada norte-americano e o iê-iê-iê dos Beatles, tendo os Festivais da Canção como palcos dessa disputa. Foi justamente a repressão e a censura, a partir do Golpe Militar de 1964, que promoveram maior engajamento social e político às manifestações artístico-musicais.

Assim surge o Tropicalismo, fortemente influenciado pelos movimentos de contracultura na França e do Teatro Marginal, inaugurado pela encenação de *O rei da Vela* de Oswald de Andrade, com sua primeira montagem no Teatro Oficina de São Paulo, em 1967, retratando, de forma satírica, a realidade do país, as questões políticas e sociais, baseadas em interesses próprios e a concentração do poder, segundo Prado (1988). No cenário musical, o Tropicalismo se apresentou no III Festival da Música Popular Brasileira, em outubro de 1967, com as canções *Alegria, Alegria* e *Domingo no parque*. Para Favaretto (2000), as canções de Caetano Velloso e Gilberto Gil, respectivamente, soaram ambíguas e incômodas, não condizentes com a 'brasilidade' acostuada do público. O movimento misturava o velho e o novo, o estrangeiro e o nacional, rompia com o

⁴ Referência à canção *Vamos Comer Caetano*, de Adriana Calcanhotto (1998).

que era produzido na esfera musical até então, trazendo à tona uma manifestação cultural que se utilizava de tudo aquilo a que tinham acesso, como o verdadeiro antropófago desenhado pela Semana de Arte Moderna de 1922.

O tropicalismo evidenciou o tema do encontro cultural e o conflito de interpretações, sem apresentar um projeto definido de superação; expôs as indeterminações do país, no nível da história e das linguagens, devorando-as; reinterpretou em termos primitivos os mitos da cultura urbano-industrial, misturando e confundindo seus elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalcados, evidenciando os limites das interpretações em curso. Segundo uma visão pau-brasil, com *olhos livres*, primitivos (na verdade civilizadosíssimos), apropriam-se de materiais e formas da cultura, inventariados no tratamento artístico em que se associam uma matriz dadaísta e uma prática construtivista (Favaretto, 2000, p. 55-56).

Com sua voz comum, sem a impositação dos cantores das gerações anteriores, Caetano mescla gêneros musicais estrangeiros, regionais, tradicionais e ultramodernos, trazendo o conceito da antropofagia oswaldiana ao pé da letra.

Por meio do *Manifesto Antropófago*, em 1928, a antropofagia se torna uma corrente da literatura brasileira segundo a qual a influência do colonizador deve ser devorada, deglutida e transmutada em uma nova forma de pensar e fazer arte como reconhecimento social e nacional. O antropofagismo se configura em um trabalho de recortes e sobreposições, uma bricolagem, e insurge, como bem pontua Rosenbaum (2012), como uma metáfora representativa da relação entre arcaico e moderno, externo e interno, estrangeiro e nacional, velho e novo, memória e ineditismo (Florêncio, Trapiá Filho, & Lima; 2021, p. 324).

Esse processo de devorar, deglutir, regurgitar e assimilar ou rejeitar é o que garante a autonomia do que está sendo criado (inventado), da ideia antropofágica e do hibridismo cultural das trocas culturais, como cita Canclini (2006-2011). Caetano celebra e até ironiza essa proposta em diversas canções, inclusive em *Comeu*:

Ela comeu meu coração
Trincou, mordeu, mastigou, engoliu
Comeu o meu
Ela comeu meu coração
Mascou, moeu, triturou, deglutiou
Comeu o meu
Ela comeu meu coraçãozinho de galinha num xinxim
Ai de mim!
Ela comeu meu coraçãozinho de leão naquele sonho medonho
E ainda me disse que é assim que se faz
Um grande poeta
Uma loura tem que comer seu coração
Não, eu só quero ser um campeão da canção
Um ídolo, um pateta, um mito da multidão
Mas ela não entendeu minha intenção
Tragou, sorveu, degustou, ingeriu
Comeu o meu
Ela comeu meu coração
Tragou, sorveu, degustou, ingeriu
Comeu o meu (Veloso, 1984a).

Ou em *Vamo Comer*, do disco *Caetano*:

Vamo' comer, vamo' comer João
Vamo' comer, vamo' comer Maria
Se tiver, se não tiver então - Ô ô ô ô ô
Vamo' comer, vamo' comer canção
Vamo' comer, vamo' comer poesia
Se tiver, se não tiver então - Ô ô ô ô ô
O padre na televisão
Diz que é contra a legalização do aborto
E a favor da pena de morte
Eu disse: não, que pensamento torto
E a pretexto de Aids, Aids
Nunca se falou de sexo com tanta franqueza e confiança
Mas é bom saber o que dizer

E o que não dizer
Na frente das crianças (Veloso, 1987).

O uso da dentição demonstra o caráter autônomo que a antropofagia assume: mastiga-se o que vem de fora para que o organismo faça a assimilação com o que já possui. Da assimilação, nasce algo novo, diferente do que se tinha. O antropófago é revolucionário dentro das contrariedades em que se estabelece. Rompe os padrões, mas se alimenta deles, une polos antagônicos e condensa sua originalidade entre o primitivismo e a inovação. Na literatura brasileira, os modernistas buscaram essa identidade nacional ao reivindicarem uma arte verdadeiramente brasileira e que se liberta da condição de colonizado. Essa busca, embora significativa, é representativa de um grupo social.

A memória de um povo de um lugar

O Caetano memorialista que aparece em diversas cenas – desde *Sampa* (Veloso, 1978) aos últimos trabalhos, como *Meu Coco* (Veloso, 2021), passando por *Reconvexo* -gravada originalmente por Maria Bethânia - *Memória da Pele* (Veloso, 1989d) – é o mesmo futurista que nos brinda com experimentalismos, também desde o início da carreira (*Araçá Azul*) (Caetano, 1973) às canções do disco *Recanto*, de Gal Costa (1945-2022), lançado pela Universal Music (2011).

Segundo Rosenbaum (1997), a Memória é imaterialidade, constituída de experiências individuais e coletivas atreladas tanto ao passado pessoal quanto aos movimentos sociopolíticos vivenciados pelo povo brasileiro em seu processo de construção cultural recente. Defendemos que, embora atuante em uma época de muita representação social, o compositor não se limitou a representar apenas um movimento específico.

Em suas canções, utilizou-se de recursos literários para a construção de seu discurso, com a legitimidade e a voz daquele que conhece bem o seu lugar, ainda que seja o nicho cultural santamarense, as grandes avenidas das metrópoles ou o mundo inteiro. Essa observação caleidoscópica aparece nas referências da letra de *Vaca Profana*.

Segue a movida Madrileña
Também te mata Barcelona
Nápoli, pino, pi, pau, punks
Picassos movem-se por Londres
Bahia, onipresentemente
Rio e bellissimo horizonte
(...)
Quero que pinte um amor Bethânia
Stevie Wonder, Andaluz
Mas do que tive em Tel Aviv
Perto do mar, longe da cruz
Mas em composição cubista
Meu mundo Thelonus Monk's blues
(...)
Sou tímido espalhafatoso
Torre traçada por Gaudi
São Paulo é como o mundo todo
No mundo, um grande amor perdi
Caretas de Paris, New York
Sem mágoas, estamos aí (Veloso, 1994).

Caetano expõe seu conhecimento de mundo ao tempo que desmonta estereótipos. Cria neologismos ao remontar uma cultura antiga; consegue ser clássico e moderno ao mesmo tempo; apaziguado e revolucionário. E todo esse movimento de percepção e apresentação do mundo vem recheado de figuras de linguagem, em que as metáforas são a grande fonte de ironia, aliterações, eufemismos ou hipérboles. A riqueza europeia aparece em contraponto com a pobreza dos países africanos, discurso mundialmente estabelecido, é apresentada em *Reconvexo* (Veloso, 1989d) por dois elementos naturalmente opostos em relação aos valores: areia (pobreza) e automóveis (riqueza). Nos versos da canção, a analogia é assegurada por esse princípio do consciente coletivo: “Eu sou a chuva que lança “[...] areia do Saara sobre os automóveis de Roma”” (Veloso, 1989d, grifo nosso). O entendimento destas metáforas está no lugar-comum de se identificar a África como pobre e a Europa (Roma) como rica. O fato é que, no desenrolar da letra de *Reconvexo*, Veloso

demonstra a riqueza da cultura dos países considerados (continentes) pobres, assim como já havia feito em *Um Índio* (Veloso, 1977), em que apresenta os heróis Muhamed Ali, Mahatma Gandhi, Bruce Lee, o indígena Peri (do romance do José de Alencar⁵), como espécimes gloriosas não-eurocêtricas. Mas, é oportuno refletir também sobre a possibilidade de Caetano estar mencionando a questão das imigrações que ocorrem nas fronteiras destes dois países/continentes, cujo Mar Mediterrâneo é a única divisa natural.

O Estranho Caetano revela-se, tal qual Narciso acha feio o que não é espelho⁶

Sob a ascensão do rock nacional e às margens de um novo século, cuja cultura libertária caminhava respaldada pela promulgação da Constituição Cidadã (Constituição da República Federativa do Brasil, 1988) e da concretização dos movimentos ideológicos e democráticos (negros, gays, regionais, artísticos), Caetano surge com o disco *Livro* (Veloso, 1997), depois de um hiato de quase dez anos como compositor. Desde o título, o álbum nos remete à necessidade de o artista não se afastar muito da literatura. Aqui, ele parece em casa. Seu forte é muito mais as palavras, como diz em “Nada dessa cica de palavra triste em mim na boca/travo trava...” (Veloso, 1981), como quem diz ‘trova’.

Baseando-nos em Tatit (1997), entendemos como desatualizada e vã a discussão a respeito da aceitação (ou não) de letras de música como obras literárias. Compreendemos que a música brasileira adquiriu esse *status* há algum tempo, como foi citado neste ensaio anteriormente, e esse ponto de vista demonstra que a literatura ultrapassa as páginas dos livros, ela se constrói dia a dia, é reflexo social e histórico de um ponto de vista artístico (Tatit, 1997). Parafraseando Manoel de Barros (1916-2014), Ferreira Gullar (1930-2016) e outros poetas brasileiros, ‘a vida simplesmente não basta e a arte promove essa inquietação’. A ‘inquietação’ provocada pelas canções caetanas eclodem principalmente por apresentarem as reflexões de um sujeito histórico, em seu contexto e para além dele. A sua obra é aqui apresentada como instrumento de posicionamento sociopolítico capaz de auxiliar no conhecimento/entendimento de elementos que caracterizam uma construção identitária, abrindo fissuras e/ou suturando cortes fatídicos da cultura popular/erudita, capitalista/socialista, rural/urbana, pura/mestiça, antiga/inovadora.

Amainando os ânimos da (re)formulação sociocultural do final do século XX, Caetano deita-se no berço esplêndido de se tornar ‘mais’ um cantor, compondo suas músicas, fazendo shows e vendendo os seus discos. Foi assim que ele o fez, dando início a essa nova fase com *Livro* e atingindo seu auge com *Prenda Minha* (Veloso, 1998), que obteve enorme sucesso com a regravação da canção *Sozinho*, do cantor-compositor Peninha.

Momento de análise pragmática que necessita de uma verificação aprofundada do contexto e do mercado consumidor: a canção de amor, cuja letra diz “às vezes, no silêncio da noite, eu fico imaginando nós dois”, torna-se o maior sucesso fonográfico de Caetano Veloso. Frases como “Por que você não cola em mim? Tô me sentindo muito sozinho” ou “Quando a gente gosta é claro que a gente cuida”, passaram a ser mencionadas como do cancionário de Caetano. O mesmo Caetano de construções complexas como: “Onde queres revólver, sou coqueiro/ Onde queres dinheiro, sou paixão / Onde queres descanso, sou desejo/ Onde sou só desejo, queres não” (Veloso, 1984c).

Diversos outros recursos estético-estilísticos são utilizados por Caetano para que anunciemos sua obra como atemporal, inventiva e dissonante. Conforme Koch e Travaglia (2016), na música *Você não entende nada*, Caetano usa um recurso de pausa que faz uma dupla relação sintática “Você é tão bonita. Você traz a Coca-Cola eu tomo/Você bota a mesa, eu como, eu como, eu como, eu como, eu como //Você//Não está entendendo quase nada do que eu digo” (Veloso, 1986). O recurso parece necessário naquele momento, pois seria demasiado ousado dizer ‘eu como você’ de maneira aberta e direta nos anos de 1970, a dupla relação do ‘você’ com a frase anterior e com a posterior é a maneira encontrada para burlar isso, tanto para a censura quanto para os ouvidos mais tradicionais. Necessário assinalar que vários cantores atuais, não percebendo esse mecanismo utilizado pelo autor, ‘corrigem’ a letra na hora de cantar e utilizam duas vezes a palavra você e, com isso, ‘aguam’ o feito do compositor que, com uma pausa, resolveu uma questão em que ele diz, mas não diz, deixando a frase com um duplo sentido.

Na mesma letra, outra expressão revela a sutileza do compositor, que eleva a expectativa do ouvinte ao dizer “[...] você está tão aflita, lágrimas nos olhos [...]” (Veloso, 1986), dando a entender tristeza por parte do interlocutor, para imediatamente trazer ao ouvinte uma ação rotineira (“de cortar cebola”), visto que as

⁵ O *Guarani*, de José de Alencar, foi lançado em 1857, e, posteriormente, transformou-se em peça teatral, musical de teatro, ópera, filme e é uma das obras mais importantes do Romantismo Brasileiro (1836-1881).

⁶ Trecho da música *Sampa*, um dos seus maiores sucessos (Veloso, 1978).

lágrimas eram geradas pela reação da dona de casa ao lidar com a cebola ao cortá-la. Caetano constrói constantemente metáforas, epifanias, aliterações e outras figuras de linguagem, evidenciando o caráter literário de sua obra (Franchetti & Pécora, 1988).

E, assim, de sutileza em sutileza, se faz um grande poeta. Como se não bastasse, o compositor se atreve a uma proeza que é para poucos: compor ou quem sabe “fazer poesia” em outra língua. Composições como *London London*, *A Little More Blue*, *If You Hold a Stone*, *Shoot Me Dead* foram compostas em inglês assim como *Shy moon* e *Nine out of ten*. Nessa última Caetano faz um trocadilho entre “I’m alive/ vivo/ muito vivo” e “I’m alive/ I’m a lie” que nos remete à capacidade de criar duplo sentido, desta vez não mais pela pausa longa, mas pela proximidade sonora das expressões *alive* e *a lie* cujas pronúncias se assemelham, ainda que o significado da primeira ‘eu estou vivo’ seja comprometido pela segunda ‘eu sou uma mentira’.

A expressão ‘eu estou vivo’ faz conexão com um texto escrito por Caetano (que foi parar no encarte do disco *Transa*) em Londres, em que ela avalia a relação de um homem público consigo mesmo, fala de como a fotografia ou vídeo publicados dizem a si sobre si: “[...] a imagem que me era devolvida era de alguém vivo, em movimento, passando realmente por entre as coisas [...]” (Veloso, 1972), analisa tentando entender essa contradição de enxergar isso e estar exilado, não mais naquele movimento em que se enxergava antes. O texto não faz referência direta a Marighella, mas é motivado por uma fotografia, de Marighella morto, estampada em um jornal. Caetano conclui sua análise dizendo: “Gilberto Gil e eu enviamos de Londres aquele abraço para esses caras. Não muito merecido porque agora sabemos que não era tão difícil assim nos aniquilar. Mas virão outros./Nós estamos mortos/Ele está mais vivo do que nós” (Veloso, 1972). O trocadilho aqui é mais profundo que na música *Nine out of ten*, ele e Gilberto Gil estavam vivos, porém mortos, aniquilados pelo sistema. Marighella morto, porém “mais vivo do que nós”.

Engajamentos político, poético e estético

O período de maior repressão na ditadura, entre os anos de 1969 e 1977, ‘coincide’ com o de progresso, euforia, ‘milagre econômico brasileiro’ e é essa imagem de crescimento socioeconômico que o regime procura reforçar na memória coletiva. Essa memória, como instrumento e objeto de poder, segundo Le Goff (1924-1990), é também o meio pelo qual Caetano se utiliza para construir suas letras, desde a metafórica *Alegria*, *Alegria* (Veloso, 1969) às canções nostálgicas do exílio em Londres (1970-1971). Nos discos posteriores, percebe-se um Caetano mais voltado às memórias pessoais e subjetividades, mas não se distanciando das temáticas nacionais como a Lei da Anistia, a queda da Ditadura Militar e a Nova República.

Segundo Hall (2006), a unificação política não é suficiente para unificar a cultura, por essa razão, a ideia de identidade nacional é generalista.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (Hall, 2006, p.13).

Uma nação se constitui por grupos étnicos diversos, com culturas distintas, representativas de regiões específicas. Além disso, é impossível ignorar a realidade econômica e as diferenças estabelecidas entre classes sociais dentro de um país. Assim sendo, a identidade nacional costuma ser determinada pelos detentores de poder, não contemplando todos os grupos, mas apenas aqueles ideologicamente representados. Por essa razão, ela assume um caráter simbólico de totalidade, desconsiderando as especificidades de cada grupo social. O que se procura contestar não é a veracidade da identidade nacional, mas quais grupos e interesses estão sendo utilizados como construção simbólica de uma nação.

Ainda nesse sentido, Ortiz (2006) pontua que a ideia de cultura popular ou identidade cultural não se firma em algo sistematizado. O que se desprende das manifestações culturais é um caráter heterogêneo, fragmentado, que vai corresponder a cada grupo social que partilha memórias relacionadas às suas vivências. A memória coletiva, aqui entendida como aquela que se constitui das vivências de um determinado grupo social, se diferencia da memória nacional (Halbwachs, 2013). Essa e a identidade nacional são, portanto, construções simbólicas, universais, que visam à integração dessa heterogeneidade cultural a partir da interpretação de um grupo, estabelecida de forma direta ou indireta pelo Estado, e que se estende aos demais, segundo Rosenbaum (1997) e Ortiz (2006).

Na obra de Caetano, uma das formas de se identificar essa memória coletiva é no diálogo com outros autores. O cantor experimenta, mistura, brinca com as palavras, os poetas e suas obras, sem a supervalorização de um em

detrimento de outro. Esses recortes e sobreposições delinearão a sua poética na contemporaneidade, um artista que ‘bebe’ em discursos anteriores para cantar o Brasil de sua época (Bakhtin, 1993).

A memória coletiva passou por um processo impactante nesse momento. Segundo Coimbra (1995), as estratégias do período ditatorial para a manutenção do poder e do controle social estavam diretamente relacionadas com a memória. Há uma valorização do ufanismo, do patriotismo exacerbado (com o slogan ‘Brasil: ame-o ou deixe-o’), que encontra respaldo no avanço industrial, na construção de grandes obras e na ascensão da classe média brasileira. Tudo isso é utilizado para o incentivo à defesa da ordem, da disciplina, do conformismo e das diferenças sociais. De modo geral, é necessário salientar a importância de Caetano Veloso como artista pensador do seu tempo histórico, vivendo os conturbados anos de chumbo do período ditatorial, cantando, seja de modo explícito ou cifrado, suas canções.

Se você tem uma ideia incrível, é melhor fazer uma canção⁷

Na mesma linha das canções cantofaladas⁸ da lavra caetana das décadas 1980 e 1990, surge *Língua* (Veloso, 1984b), cuja letra vai parar imediatamente nos livros didáticos de Língua Portuguesa do Ensino Fundamental e Médio, abordando a língua materna e seus neologismos. Mas, o que Caetano realmente deseja passar por meio desta letra tão complexa? Esta indagação já permite conceber teorias para elucidação da mensagem final: o poder criacional da língua. Por isso, o autor cita Luís de Camões, Guimarães Rosa e Fernando Pessoa, entre outros, para demonstrar a apreciação pelas mais importantes obras escritas em língua portuguesa. No entanto, a língua vai do erudito ao popular, renova-se na boca do povo, transforma-se, está no sambódromo, e nos poetas contemporâneos, como Glauco Mattoso, Arrigo Barnabé e Maria da Fé.

O conjunto de expressões que compõem o refrão constrói a imagem do que é a língua portuguesa dentro da nação brasileira: língua nova, composta de aportes, neologismos, estrangeirismos e variedades linguísticas.

Flor do Lácio
Sambódromo
Lusamérica
Latim em pó
O que quer, o que pode essa língua? (Veloso, 1984b).

Na segunda estrofe, Caetano remete à voz típica daqueles que promovem uma campanha em favor de uma conscientização ou que querem convencer por um outro motivo. Ele demonstra o objetivo de conscientizar o sujeito interlocutor para que não deixe de valorizar a língua nacional e insere a primeira pessoa do plural no imperativo: ‘Vamos/Sejamos’ e, ainda, chamando a atenção para “a sintaxe dos paulistas” / “o falso inglês relax dos surfistas”, para a influência dos estrangeirismos, que são próprios da língua brasileira. E explicita: “Sejamos imperialistas”, clamando pela participação dos sujeitos interlocutores, trazida pela voz da ideologia de conscientização. Nesse caso, com relação à língua nacional, que deve predominar perante a língua estrangeira.

Outra marca que remete ao exterior discursivo em todo o texto é, sem dúvida, a variedade linguística, representada principalmente em: “Vamos na velô da dicção choo choo de Carmem Miranda”. Uma das grandes tendências do homem moderno é a de reduzir as palavras, transformando-as em neologismos⁹ (inventalínguas), em virtude da rapidez das informações. Assim, as palavras vão perdendo sílabas, a fim de permitir uma comunicação mais rápida, como no caso de velocidade, representada pela própria metáfora: ‘velô’. *Velô*, o disco, pode referenciar também ao nome de família de Caetano Veloso, como forma abreviada. A citação de ‘Carmem Miranda’ remete também à construção de outro sentido: Carmem Miranda foi a cantora portuguesa que saiu do Brasil, permanecendo nos Estados Unidos. Seu inglês era com sotaque português, a expressão ‘dicção choo choo’ ironiza o sotaque adquirido pela cantora, no qual remanesce, no lugar do som linguodental, o viciado.

Nesta mesma estrofe, Caetano traz o nome de uma emissora de TV que é referência nacional, a ‘TV Globo’, e pede: “Ouçamos com atenção os deles e os delas da TV Globo”, e logo depois completa com a filosófica “Sejamos o lobo do lobo do homem”, captado da célebre frase atribuída a Renè Descartes¹⁰. Provavelmente, o autor quer chamar a atenção para que o interlocutor não seja mero receptor, mas um sujeito participativo, que analise o conteúdo do que é transmitido pela mídia e endossado pelas classes dominantes, que nos torna

⁷ Assim sugere Caetano (1984b) na letra da música *Língua*: “Se você tem uma ideia incrível / é melhor fazer uma canção / está provado que só é possível filosofar em alemão”.

⁸ Em um exercício de metalinguagem, Caetano cita a palavra ‘canto-falamos’ no trecho em que essa tendência aparece mais explícita, no final da música *Língua*.

⁹ O termo ‘inventalínguas’ aparece no poema de Haroldo de Campos (2009), utilizado como letra de *Circuladô de Fulô* (Veloso, 1991).

¹⁰ Renè Descartes (1596-1650), filósofo francês.

competitivos o tempo todo, exercendo o princípio universal do capitalismo: ‘subir na vida’, tema de praticamente todas as telenovelas.

A terceira estrofe inicia-se com uma exclamação: ‘Incrível!’, expressão que constrói o sentido de ironia, voz sempre presente quando diante de situações aparentemente sem solução. Depois de apresentar um rol de escritores na estrofe anterior, o sujeito enunciador ironiza, afirmando: “Incrível! É melhor fazer uma canção/ Está provado que só é possível filosofar em alemão/ Se você tem uma ideia incrível é melhor fazer uma canção”. E esta é uma característica tipicamente brasileira: fazer festa, ser criativo diante das adversidades. Caetano eterniza estereótipos também como uma forma crítica de analisar o povo brasileiro. Alguns estereótipos são atenuantes na promoção do movimento de progressão textual, no entanto, são agravamentos da crise contextual que se pretende compreender nos contextos de espaços delimitados. A riqueza europeia em contraponto com a pobreza dos países sulamericanos (e africanos), por exemplo, é fator preponderante do discurso mundialmente estabelecido e, a reboque deste entendimento previamente internalizado pelo consciente coletivo, torna-se difícil visualizar um europeu pobre e um afro-latino rico nos discursos comumente estabelecidos.

Considerações finais

A antropofagia presente em inúmeros versos de Caetano é apenas parte de seu processo criativo, visto que o artista assume sua postura camaleônica ao se enquadrar, ou ao menos passear em/por diversos movimentos artísticos, como o cubismo, dadaísmo, bossa nova, tropicalismo, desbunde, rock.

A antropofagia parte do processo de devorar, de se apropriar de técnicas e influências externas, assimilando ao que o artista já possui de bagagem cultural e desenvolvendo algo novo e autônomo. O cantor identifica-se com a figura do antropófago, pois desenvolve a sua arte a partir da experimentação, mesclando o velho e o novo, o estrangeiro e o nacional, o erudito e o popular, construindo uma identidade musical original, que compreende todas as suas influências. Por isso, também a memória aparece como um registro marcante em sua obra. É impossível ignorar as influências dos grupos sociais na vida de alguém, pois elas se estabelecem na memória coletiva. Ainda que o artista explore uma memória individual, seu ponto de vista parte da memória coletiva, daquilo que ele compartilha com os grupos sociais. As origens da língua, a cultura nordestina, especialmente baiana, e as referências literárias constituem essa memória compartilhada que serve de base para a identidade cultural que Caetano impõe em sua musicalidade.

A memória também é elemento presente, seja pessoal (subjetiva) ou nacional (coletiva). A memória individual de suas canções guarda estreita relação com a memória coletiva de seu tempo, e vai se aperfeiçoando conforme as transformações vão ocorrendo, pois todo indivíduo é plural, fruto de sua memória e das memórias que compartilha com os seus.

O filho da pequena Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano, região de raízes culturais africanas e religiosidade pulsante, se diz ateu¹¹, apesar de ter escrito muito sobre a fé. É o mesmo interiorano e futurista, cuja arte é o meio utilizado para construir a própria identidade dentro do complexo contexto contemporâneo: de progresso e de contestação. Porque, ao se consagrar como um dos maiores nomes da música brasileira, justamente por fazer música para o povo, não subestimou a capacidade de compreensão desse povo. Sua obra assume uma identidade cultural que representa bem uma época, mas o seu discurso vai além, encontra outras vozes que reforçam o coro, perdura no tempo e acompanha a certeza de que a arte é intimamente pessoal e absolutamente universal; que o fazer poético pode ser tão complexo quanto a construção sociocultural de um povo.

Impossível encaixar Caetano em um único estilo (musical ou poético), seu discurso passeia do panfletário ao demasiadamente romântico, dada sua vasta carreira superior a 50 anos, 50 discos, 4 livros, filmes, mais de 3000 canções e regravações por diversos artistas, tendo Gal Costa (1945-2022) e sua irmã, Maria Bethânia (1946-), como suas principais intérpretes.

Sua obra mescla a estética modernista, a influência concretista e o experimentalismo, numa perspectiva de se pintar um quadro do seu tempo a partir do que diziam seus antecessores e contemporâneos e o que dirão seus ‘filhos’.

Caetano Veloso contribui para o cenário musical brasileiro e suas músicas guardam estreita relação com a literatura, com perspectivas de análise pelo viés dos movimentos futuristas, da antropofagia, da memória e do hibridismo cultural. Além do constante diálogo com outros artistas (tendências, contextos), Caetano constrói seu discurso verbo-musical de acordo com o seu tempo e à frente dele, inovando o fazer poético, testando

¹¹ “Quem é ateu e viu milagres como eu, sabe que os deuses sem Deus não cessam de brotar, nem cansam de esperar...”, trecho da letra de *Milagres do Povo* (Veloso, 1992).

construções sintáticas, criando palavras e conceitos, misturando, brincando com o fazer poético e, conseqüentemente, compondo uma ressignificação sociocultural (costumes, moda, linguagem, artes etc.).

Nada mais oportuno que utilizar como epígrafe desse texto, os versos de *Oração ao Tempo* (Veloso, 1979a): “[...] ainda assim acredito / ser possível reunirmo-nos / tempo, tempo, tempo, tempo / num outro nível de vínculo”. É o tempo em seu *continuum* que se observa presente nas letras de Veloso, seja histórico, seja subjetivo, seja poético, na construção de si e na construção do país.

Referências

- Bakhtin, M. (1993). *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (3a ed.). São Paulo, SP: Unesp; Hucitec.
- Calcanhotto, A. (1998). Vamos Comer Caetano. In *Marítimo* [CD]. Columbia Records.
- Canclini, N. G. (2006-2011). *Hibridismo cultural*. Rio de Janeiro, RJ: Cia dos Autores; São Paulo, SP: Editores Associados.
- Candido, A. (2015). *O discurso e a cidade* (5a ed.). Rio de Janeiro, RJ: Ouro Sobre Azul.
- Campos, H. (2009). Circulado de Fulô. *Um Poema de Haroldo de Campos*. Recuperado de <https://luizalgarra.wordpress.com/2009/02/05/um-poema-de-haroldo-de-campos/>
- Coimbra, C. M. B. (1995). *Guardiões da Ordem: uma viagem pelas práticas psi no Brasil do “Milagre”*. Rio de Janeiro, RJ: Oficina do Autor.
- Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. (1988, 5 outubro). Institui um Estado Democrático, destinado a assegurar o exercício dos direitos sociais e individuais, a liberdade, a segurança, o bem-estar, o desenvolvimento, a igualdade e a justiça como valores supremos de uma sociedade fraterna, pluralista e sem preconceitos, fundada na harmonia social e comprometida, na ordem interna e internacional, com a solução pacífica das controvérsias. *Diário Oficial da União*, Brasília.
- Favaretto, C. (2000). *Tropicália: alegria, alegria* (3a ed.). São Paulo, SP: Ateliê Editorial.
- Florêncio, R. R., & Leite, V. N. (2021). A poética do minimalismo: ensaio sobre o alumbramento em Augusto Caeiro, Manuel Bandeira e Manoel de Barros. *Revista Desenredos*, XIII(35), 148-155, 2021.
- Florêncio, R. R., & Silva, L. P. F. (2022). 1988 na visão de Cazuza: as críticas irônicas do Poeta do Rock em um conturbado contexto sociopolítico brasileiro. *Revista de Estudos Acadêmicos de Letras*, 15(1), 98-115. DOI: <https://doi.org/10.30681/real.v15.6249>
- Florêncio, R. R., Trapiá Filho, J. S. A., & Lima, A. C. D. (2021). Indianismo e antropofagismo: um pequeno ensaio sobre o processo identitário brasileiro. *Revista Humanidades & Inovação*, 8(38), 323-333.
- Florêncio, R. R., Trapiá Filho, J. S. A., & Santos, C. A. B. (2021). A brasilidade de Maria Bethânia em uma breve análise da estética antropofágica brasileira. *Revista Intersaberes – UNINTER*, 16(38), 670-686. DOI: <https://doi.org/10.22169/revint.v16i38.2008>
- Franchetti, P., & Pécora, A. (1988). *Caetano Veloso. Literatura Comentada*. São Paulo, SP: Nova Cultural.
- Halbwachs, M. (2013). *A memória coletiva* (2a ed., B. Sidou, Trad.). São Paulo, SP: Centauro.
- Hall, S. (2006). *A identidade cultural da pós-modernidade*. São Paulo, SP: DP&A.
- Koch, I. G. V., & Travaglia, L. A. (2016). *Texto e coerência* (4a ed.). São Paulo, SP: Cortez.
- Le Goff, J. (1924-1990). *História e memória* (B. Leitão et al., Trad.). Campinas, SP: Unicamp.
- Napolitano, M. (2002). *História & música – história cultural da música popular* (Coleção História &... Reflexões, 2). Belo Horizonte, MG: Autêntica.
- Ortiz, R. (2006). *Cultura brasileira e identidade nacional* (5a ed., 9a reimp.). São Paulo, SP: Brasiliense.
- Platão. (2008). *A República* (Séc. IV a. C., Coleção Filosofia). São Paulo, SP: Atlas.
- Prado, D. A. (1988). *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo, SP: Perspectiva.
- Rosenbaum, Y. (1997). Invenção e memória na antropofagia oswaldiana. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 46(3), 151-160, 2013.
- Tatit, L. (1997). *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo, SP: Annablume.
- Veloso, C. (1968). Tropicália. In *Caetano Veloso* [LP]. Philips.
- Veloso, C. (1969). Alegria Alegria. In *Caetano Veloso* [LP]. Philips.

- Veloso, C. (1972). *Transa* [LP]. Philips.
- Veloso, C. (1973). *Araçá Azul* [LP]. Philips.
- Veloso, C. (1977). Um Índio. In *Bicho* [LP]. Philips.
- Veloso, C. (1978). Sampa. In *Muito/Dentro da estrela azulada* [LP]. Philips.
- Veloso, C. (1979a). Oração ao Tempo. In *Cinema Transcendental* [LP]. Philips Records.
- Veloso, C. (1979b). Trilhos Urbanos. In *Cinema Transcendental* [LP]. Philips Records.
- Veloso, C. (1981). Outras Palavras. In *Outras Palavras* [LP]. Philips.
- Veloso, C. (1984a). Comeu. In *Velô* [LP]. Philips.
- Veloso, C. (1984b). Língua. In *Velô* [LP]. Philips.
- Veloso, C. (1984c). O querereres. In *Velô* [LP]. Philips.
- Veloso, C. (1986). Você não entende nada. In *Caetano Veloso* [LP]. Nonesch Records.
- Veloso, C. (1987). Vamo Comer. In *Caetano* [LP]. Philips.
- Veloso, C. (1989a). Branquinha. In *Estrangeiro* [LP]. França: Philips.
- Veloso, C. (1989b). *Estrangeiro* [LP]. Philips.
- Veloso, C. (1989c). Outro Retrato. In *Estrangeiro* [LP]. Philips.
- Veloso, C. (1989d). Reconverso. In M. Bethânia. *Memória da Pele* [LP]. Polygram.
- Veloso, C. (1991). *Circuladô* [CD]. Philips.
- Veloso, C. (1992). Milagres do Povo. In *Caetano Veloso* [LP]. Philips.
- Veloso, C. (1994). Vaca Profana. In G. Costa. *Profana* [LP]. Philips.
- Veloso, C. (1997). *Livro* [Disco]. Philips.
- Veloso, C. (1998). *Prenda Minha* [Disco]. Universal.
- Veloso, C. (2021). *Meu Coco* [CD]. Sony Music.
- Xavier, R. (2017). Reminiscências da Antropofagia oswaldiana. *Leviathan Cadernos de Pesquisa Política*, 15, 1-21.