

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Pedro Bustamante Teixeira

Transcaetano: Trilogia Cê mais *Recanto*

Juiz de Fora
2015

Pedro Bustamante Teixeira

Transcaetano: Trilogia Cê mais *Recanto*

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria (orientador)

Juiz de Fora

2015

Pedro Bustamante Teixeira

Transcaetano: Trilogia Cê mais *Recanto*

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Júlio Cesar Valladão Diniz
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof.^a Maria Ângela de Araújo Resende
Universidade Federal de São João Del Rey

Dedico esta tese a Caetano Veloso.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo amor de todo dia e a confiança depositada em mim.

À Luanna, por ter me acompanhado por mais quatro anos, com amor e alegria.

Ao Professor Alexandre Graça Faria, meu orientador, pelo exemplo, a amizade, o engajamento e o carinho. Por me permitir, desde a especialização, sonhar novos sonhos na vida.

Ao Professor Gilvan Procópio Ribeiro, meu guia, pela amizade, pelas conversas, ensinamentos e orientações.

Ao Professor Júlio Diniz, que me convidou para cursar a sua disciplina na PUC-Rio, algo que foi imprescindível para essa tese. Por ter participado da banca de qualificação com comentários precisos acerca do trabalho. Pela amizade e consideração.

À Universidade Federal de Juiz de Fora e à CAPES por permitirem, através de uma bolsa de estudos, que eu me dedicasse mais a minha pesquisa.

Aos professores da pós-graduação, em especial a professora Maria Luiza Scher Pereira e Terezinha Maria Scher Pereira.

Às professoras Márcia, Prisca, Silvana e Regina, pelo período em que trabalhamos juntos.

À coordenadora do PPG-Letras: Estudos Literários, Ana Beatriz, pela dedicação.

Aos meus irmãos, João, Tiago e Daniel, por existirem comigo.

À Glória, por estar sempre presente.

À minha filha Lis, pelo seu sorriso diário e o seu carinho que afaga. Por ter me ensinado a gostar de *Recanto* e entender “Miami maculelê”.

À Ana Bustamante, pelo incentivo e o carinho.

Aos meus padrinhos queridos, Xico e Eleny.

Aos meus primos, Felipe, Tomás, Elisa, David, André, Juliana, Vinicius e Ismael.

Aos meus avós, Mozart (*in memoriam*), Célia, Antônio e Lucila.

Aos amigos Victor Guelber, Rodrigo Lopes, Márcio Guelber, Daniel Sotto Maior, Marcelo Gehara, Luiza Miguel, Guto, Flaviana, Henrique Nogueira, Pedro Paiva, André Monteiro, Capilé, Zita, Mariana Caetano, Virgínia, Álvaro e todos os que ainda, apesar das minhas ausências, continuam comigo.

É o tempo do muito do tanto
Que eu vejo a nossa semelhança
E todo o toque já é novidade
Juntos a um passo do distante
A nossa diferença nos faz
Iguais ao sabor
Desse sal, doce sal
Que tempera a nossa cidade
Nossa luz, sal do céu
Nos olha e mira, atira
Dispara e se espalha em som

André Carvalho – “Nada Tudo”

RESUMO

Entre os anos de 2006-2013, o compositor Caetano Veloso, depois de mais de quarenta anos de carreira, vive uma nova fase autoral ao se juntar aos jovens da Banda Cê. Nesse período, o artista inverte as expectativas e, ao invés de produzir a geração do seu filho mais velho, o músico, cantor e compositor, Moreno Veloso, se deixa produzir por ela. A tese discute este momento do artista através da análise dos seus três discos com a Banda Cê, *Cê, Zii e Zie* e *Abraço*, e do disco *Recanto* da cantora Gal Costa, todo ele de canções inéditas do compositor. Partindo da premissa de que não há como se ler canção sem se considerar o seu aspecto musical, recorre-se na tese a uma série de abordagens, literária, histórica, sociológica, antropológica, musical, para se analisar as canções e os discos desse período que revelam, nesse movimento de troca com uma nova geração, o esforço continuado do artista para estar no mundo em presença. Enfim, conclui-se que para além do monumento Caetano, ressurgem, em meio aos jovens da geração de seu filho, Moreno Veloso, o artista que compõe, escreve, canta, pensa, que discute com um pensamento singular, tropicalista, os grandes temas do Brasil na contemporaneidade.

ABSTRACT

Between the years 2006-2013, the composer Caetano Veloso, after a career of more than forty years, is experiencing a new phase as an author after having joined the youth of Cê Band (Banda Cê). During this period, he reversed expectations and, instead of being the inspiration for the young generation of his eldest son, the musician, singer and composer Moreno Veloso, the artist allows himself to be inspired by it. The thesis discusses this phase of the artist through the analysis of his three latest albums with Banda Cê, intitled *Cê*, *Zii e Zie* and *Abracção*, and the album *Recanto* of the singer Gal Costa, being the last totally composed of unreleased songs of Caetano Veloso. Assuming that there is no way to read a song without considering its musical aspect, the thesis uses a number of approaches – literary, historical, sociological, anthropological, musical – to analyze the songs and albums of this period, which reveal, in this movement of exchange with the new generation, the continued effort of the artist to be a presence in the present world. Finally, it is concluded that, reaching beyond the “monument” Caetano Veloso, the composer rearises among the youth of the generation of his son, Moreno Veloso, as an artist who composes, writes, sings, thinks, discussing with a singular thought, tropicalista, the great themes of contemporaneous Brazil.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 CÊ - POR UM CAETANO MENOR	20
1.1 PRELÚDIOS	20
1.2 CAETANO, JORGE, PEDRO, MORENO, MARCELO, KASSIN E RICARDO	22
1.3 CÊ	28
1.4 LADO B: VIRANDO O DISCO, VIRANDO A PÁGINA	37
1.5 <i>BONUS TRACK</i> : “O HERÓI”	44
1.6 <i>CÊ AO VIVO</i>	51
2 ZII E ZIE	58
2.1 OBRA EM PROGRESSO	58
2.2 <i>ZII E ZIE</i>	60
2.3 TRANSAMBAS	63
2.4 ZIO	81
2.5 <i>ZIE E ZIE – AO VIVO</i>	95
3 A ESCRITA CONTEMPORÂNEA DE <i>RECANTO</i>	99
3.1. RECANTO ESCURO	99
3.2 MUNDO	102
3.3 MADRE DEUS E MANSIDÃO	111
3.4 SEXO E DINHEIRO, MIAMI MACULELÊ E SEGUNDA	117
4 ABRAÇAÇO	122
4.1 LADO A	122
4.2 LADO B	137
4.3 SOBRE CAPAS E ENCARTES	149
4.4 <i>ABRAÇAÇO AO VIVO</i>	151
5 NOTAS FINAIS	157
5.1 PARA ALÉM DA BANDA CÊ	164
REFERÊNCIAS	166

INTRODUÇÃO

No livro de ensaios de Silviano Santiago, intitulado *Nas Malhas da Letra*, após o artigo “A permanência do discurso da tradição no modernismo”, escrito para uma conferência realizada no ano de 1985, há o texto do debate que se seguiu à conferência. Nesse, quando se menciona que estaria em curso uma tentativa de “retomar os anos 60 sem tocar no tropicalismo”, Silviano primeiro afirma que enquanto Gil e Caetano estiverem vivos “não adianta a gente querer discutir ou assassinar o tropicalismo”, ou seja, é complicado discutir um movimento que, apesar de se inscrever num determinado momento histórico - a saber, os anos 60 -, ainda está em curso. Logo depois, seguindo esse raciocínio, Silviano Santiago (2002 p.137) ainda faz um comentário sobre a história da literatura que para nós será precioso:

Enquanto legado, a história é cruel, porque ela é narrada sempre do ponto de vista dos grupos que aparecem e não dos grupos que permanecem. A gente conta a história do modernismo a partir do surgimento dos grupos, a geração de 22, depois a geração de 30, depois a geração de 45, mas em 45 Drummond ainda está escrevendo. Se você lê numa história da literatura sobre 45, o que ela está nos falando? Está falando de João Cabral de Melo Neto, de Ledo Ivo etc. Se você passa para 58, 59, 60, são os concretos. Isso não quer dizer que durante o período concreto Murilo Mendes não estivesse escrevendo. O que existe num momento em que a gente faz uma reflexão mais ampla sobre a história da literatura é que, se você faz um recorte histórico preciso, o que existe é uma coexistência de muitas coisas.

Caetano Veloso apareceu nos anos 60, com a terceira denteção da bossa nova e o Tropicalismo. Em 1965 tem a sua primeira música gravada, “É de manhã”; por Maria Bethânia; em 1967, grava em parceria com a cantora Gal Costa o disco *Domingo*, e lança com Gil, nos festivais, o “Som Universal¹”. Em 1968, lança seu primeiro álbum solo e participa do disco manifesto da Tropicália: *Tropicália ou Panis et Circensis*. No final desse mesmo ano, ele e Gil são presos pelos militares. Depois de três meses de prisão, vão à Bahia para cumprirem pena domiciliar, depois embarcam para o exílio. Só retornando em definitivo no ano de 1972. Desde então, Caetano e Gil estão no grupo dos que permanecem.

Em um intervalo curtíssimo de tempo, dois dos maiores nomes da Música Popular Brasileira, os tropicalistas Gil e Caetano, são arbitrariamente retirados da cena cultural brasileira. Mas o que acontece quando se subtrai arbitrariamente dois artistas do seu país? Do

¹ Antes de o nome Tropicalismo ser adotado, esse foi o termo usado por Gilberto Gil e por Caetano Veloso em 1967 para distinguir as suas propostas musicais da determinada pela “Frente da Música Popular Brasileira”.

seu tempo no país? Até 1972, poucos sabiam de fato o que acontecera com Gil e Caetano. E o silêncio permaneceu por muito tempo. Enquanto isso, no Brasil, já havia *Os Novos Baianos*. Em Londres, aqueles que se tornavam subitamente “os velhos baianos” ainda produziam, mas eram vozes que vinham de longe. De lá, Caetano dava um recado no Pasquim:

Talvez alguns caras no Brasil tenham querido me aniquilar; talvez tudo tenha acontecido por acaso. Mas eu agora quero dizer aquele abraço a quem quer que tenha querido me aniquilar porque o consegui. 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 aniquilar².

A história, enquanto legado, é cruel. Pois, ao mesmo tempo em que ela dá o protagonismo para os grupos que aparecem, ela ainda monumentaliza os grupos que permanecem. Nesse caso, é difícil não concordar com o ensaísta. Mas como ele mesmo diz: “num momento em que a gente faz uma reflexão mais ampla sobre a história da literatura”, o que se percebe é a “coexistência de muitas coisas”. Expandindo a reflexão de Silviano para a música popular, nas décadas seguintes à geração dos festivais, surgem novos grupos que marcam as décadas de 70, 80, 90 e 00, mas não se pode esquecer que enquanto isso, muitos dos artistas que surgiam com os festivais da segunda metade da década de 60 continuavam a produzir. Entre eles, Caetano Veloso, que, superando a tristeza do exílio, foi capaz de se reinventar para além da Tropicália e, sem ressentimento, acolheu com entusiasmo o surgimento dos novos grupos³. Nos anos 70, Os Novos Baianos, o Clube da Esquina, Secos e Molhados, depois Djavan, Luiz Melodia; nos anos 80, em seu programa com Chico Buarque na Rede Globo, Caetano Veloso abriu as portas para o BRock; nos anos 90, flertou com Chico Science, Marcelo D2, enalteceu o Olodum, o samba reggae, depois o rap paulista, o funk carioca, o pagode romântico. Mais recentemente, disse amar a onda da “batalha do passinho”. Por vezes pode parecer masoquismo, mas a Tropicália é assim, Caetano também. Talvez fosse mais cômodo dizer não, mas como ele mesmo diz: “coragem grande é poder dizer sim”.⁴ E, nesse sentido, continua um tropicalista.

Em Caetano, é sempre possível sentir ecoar o tempo presente. Às vezes mais, às vezes menos. O movimento é cíclico. Pois sempre que Caetano sente-se estancar no tempo, ele faz um esforço enorme para recobrar o seu espaço, o seu lugar, ainda que para tanto, seja preciso

² Caetano Veloso. “Hoje quando eu acordei” (1969), em *O mundo não é chato*, 2005, p. 119.

³ Na final da letra de “Sampa”, Caetano enfoca essa passagem do estranhamento à familiaridade dos paulistas para com os baianos: “e os Novos Baianos passeiam na tua garoa/ e novos baianos te podem curtir numa boa”.

⁴ Último verso da canção “Nu com a minha música”. Cf. Caetano Veloso. *Letra só; Sobre as letras*. Organização Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.83.

ir ainda mais além. Decidimos estudar, nesta tese, a parte mais recente da obra de Caetano Veloso (2006-2013) – mais precisamente, os seus três discos lançados com a Banda Cê, que chamaremos Trilogia Cê, e *Recanto*, mais um disco de inéditas de Caetano Veloso, gravado por Gal Costa com a produção do compositor – para pensar com as novas canções e os novos arranjos, como é que esse poeta-cantor está respondendo ao tempo.

Nosso estudo vem ao encontro de um movimento anterior do artista de aproximação da juventude dos anos 00/10 que redescobre o Caetano tropicalista. O movimento que começa a aparecer no disco *Noites do Norte*, com a participação de um novo circuito de músicos do Rio de Janeiro, representados por Pedro Sá e Domenico Lancelotti, aprofunda-se no disco gravado em parceria com Jorge Mautner, no qual Caetano volta a se reunir com esses músicos, e torna-se decisivo para a concepção do disco *Cê*⁵.

O guitarrista Pedro Sá, um dos responsáveis pelo novo momento de Caetano, falando por uma geração⁶, diz bem:

É. Temos claramente esta influência da Tropicália. E Caetano acabou percebendo isto e a utilizou em seus discos. Como uma espécie de retorno, só que com outro foco, de outra forma. O tropicalismo desatou um nó que havia na música brasileira em relação a ser daqui e, ao mesmo tempo, ter influências do que vem de fora. Eles conseguiram resolver esta questão de uma maneira mais inteligente do que o rock dos anos 80, por exemplo. Eu gosto muitíssimo das bandas dos anos 80, Paralamas [do Sucesso], Ultraje a Rigor, Titãs... sou muito influenciado por elas, mas acho que existe ali um aspecto subdesenvolvido. De simplesmente copiar o que estava sendo feito lá fora. Você pode ver, todas aquelas bandas são um pouco assim. Já a Tropicália, por conta da antropofagia, consegue ir mais além, digerindo todas as influências e criando outra coisa, com uma cara nova. Então acabei me identificando mais com esta ideia do que com a do rock dos anos 80. Eu era adolescente nesta época. Minha geração era justamente o público alvo destas bandas. Mas sentia que faltava alguma coisa ali e, olhando um pouco para trás, percebi que o tropicalismo já havia apontado e resolvido todas as questões e de uma forma mais profunda.⁷

Enfim, surgia uma geração que se sentia diretamente influenciada pela Tropicália, e o admitia. Em 1997, apesar de participar, junto a Gal, como anunciador dos vencedores na categoria melhor clipe do ano, no prêmio anual de música da MTV do Brasil, Caetano ainda

⁵ *Cê* torna-se o primeiro disco de uma trilogia de Caetano com a banda que, a partir do projeto *Obra em progresso*, tornava-se a Banda Cê. Os três álbuns lançados com essa banda, em nossa tese, receberão o nome de Trilogia Cê.

⁶ Em diversos momentos da Tese usaremos o termo geração, menos como um conceito do que por uma opção em manter o termo, qual categoria nativa, no sentido em que ele é usado por Pedro Sá e, mais adiante, por Romulo Fróes.

⁷ Entrevista concedida por Pedro Sá ao site Banda Desenhada publicado no dia 28 de maio de 2012. Disponível em: <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/05/nostalgia-thats-what-rocknroll-is-all.html>. Consultado no dia 10 de março de 2014.

precisa dizer, sorrindo amarelo: “nós somos a pré-história dessa história”. Naquele momento, na “emitivi”, ainda havia muito pouco espaço para a “emepebê”. Para o canal, a história da música começava com os videoclipes. Mais tarde, com a maior inclusão da música popular brasileira em sua programação, a MTV saldava essa dívida e tornava-se um pouco mais “emetevê”, mas essa fase durou pouco. A emissora, por uma série de motivos, entraria numa crise e fecharia suas portas no Brasil em setembro de 2013⁸.

No ano 2000, numa longa entrevista concedida ao jornalista Geneton Moraes para um site⁹, Caetano lamentava dois fatos que ilustram bem o repúdio da geração anterior à de Pedro Sá ao monumento Caetano Veloso. O primeiro com Marcelo D2 e o segundo com a Nação Zumbi. Em ambos os casos, após uma tentativa de aproximação por parte de Caetano, reagiu-se com o repúdio ao seu som e à sua pessoa. Nessa altura, Caetano continuava produzindo, vivia uma fase esplêndida enquanto intérprete, mas parecia distante, “menos estrangeiro no lugar que no momento”. Os novos artistas, ocupados em surgir, vez ou outra lhe escondiam as mãos. Subestimar a obra do tropicalista passou a ser *cool*. Em contrapartida, alheio, Caetano alçava voos cada vez maiores no cenário internacional e firmava-se entre os grandes nomes da história da música brasileira.

Ainda na entrevista concedida ao jornalista Geneton Moraes, ao ser perguntado se ele tinha, como Chico Buarque, a sensação de que a música popular era uma arte de juventude, Caetano respondia:

Não tenho e o Tom Zé não me deixa ter. Tom Zé fez aos 64 anos, o disco mais jovem que ele já fez. Fez com uma tal vontade que parece que ele vai fazer trezentas músicas.

Em suma, haveria de chegar a hora de Caetano superar esse estranhamento que, aos poucos, adquiria os contornos do ressentimento. Haveria de chegar a hora de ir além da *Verdade tropical*. Por outro lado, haveria de chegar o momento no qual a juventude que redescobriu em velhos vinis Jorge Ben, Os Mutantes, Tom Zé e a Tropicália iria redescobrir o primeiro Caetano, o que vai até *Araçá azul*. Mas para isso era preciso recobrar o movimento. Destruir o monumento Caetano, para que enfim pudesse ressurgir o lado B de Caetano.

Como para nós a Trilogia Cê e o disco *Recanto* marcam esse movimento de Caetano para voltar a estar no mundo, decidimos ler atentamente esses quatro discos, sem deixar de

⁸ Cf. Zico Goes. *MTV, bota essa p#@# pra funcionar!* São Paulo: Panda Books, 2014, 168 p.

⁹ A entrevista completa está disponível no blog do jornalista Geneton Moraes no endereço: <http://www.geneton.com.br/archives/000201.html>. Consultado em 15 de fevereiro de 2015.

olhar também para os álbuns ao vivo decorrentes dos seus respectivos shows. A nossa questão era saber: alguém aí leu o último disco do Caetano? Ou ainda: alguém aí leu os três discos que compõem a Trilogia Cê? E *Recanto*? Para nós, assim como nos parece importante ler o que Drummond, Cabral e Murilo Mendes, por exemplo, produziram em períodos em que não estavam mais tão em evidência, como no final da vida, também nos parece relevante ler e ouvir Caetano agora. Caetano Veloso está vivo. E não há porque “forjar desprezo pelos vivos e fomentar desejos reativos”.

A tese contará com cinco capítulos. Nos primeiros quatro capítulos, faremos uma leitura, canção a canção, dos álbuns *Cê*, *Zii e Zie* e *Abraço*, que compõem o que chamaremos de Trilogia Cê, e de *Recanto*, álbum da cantora Gal Costa produzido por Caetano Veloso, com canções inéditas suas. Por ter sido lançado entre o álbum *Zii e Zie* e *Abraço*, *Recanto* terá sua leitura feita no terceiro capítulo da tese. No quinto e último capítulo, faremos nossos apontamentos finais a respeito desse período da obra de Caetano.

Para analisar as canções recorreremos a uma grande variedade de abordagens. Deixamos que as próprias canções nos sugerissem entradas. Assim, ora recorreremos aos modelos de análise criados por Luiz Tatit, ora nos pautamos por leituras mais próximas a análises literárias, ora fazemos análises harmônicas, ora usamos as canções para pensar em questões sociais. Ora discutimos a sociedade brasileira, ora discutimos as línguas e as linguagens dos brasis, ora discutimos o tema do fim da canção, ora discutimos o cenário da música eletrônica. Ficou claro para nós durante a pesquisa que cada uma dessas canções pedia um determinado modelo de análise. Assim, apesar de partir de um *a priori*, a saber, não há como se ler canção sem considerar a sua parte musical, nossos caminhos muitas vezes variaram, e, portanto, alcançamos diferentes resultados. Ainda assim, percebemos que, em meio ao nosso recorte, algumas canções nos diziam muito pouco. Mesmo assim, escolhemos mantê-las nos capítulos, para não prejudicar a compreensão do disco enquanto objeto. Aliás, os discos são os nossos objetos de estudo. Contudo, para a leitura dessas canções, reservamos um espaço mais reduzido, relativo ao que provocavam no todo da nossa análise.

Percebemos uma narrativa em *Cê* que se estende até a metade do disco *Zii e Zie*. Assim, muitas das leituras dos dois primeiros capítulos vêm para delinear os contornos dessa história. Em *Recanto*, percebemos outra narrativa, que dialoga com a primeira, mas que, justamente por ter em seu núcleo narrativo uma outra voz, um outro grupo de musicistas, uma outra concepção musical, é algo absolutamente singular. Já em *Abraço*, não encontramos argumentos para fazer uma leitura enquanto narrativa. Ficava bem claro que era um disco de

singles. Ainda assim, as canções desse último disco da trilogia se ligavam a vários fios soltos das canções anteriores e anunciavam o fim da trilogia.

Para analisarmos esse momento do artista nos será preciso trabalhar a partir de uma abordagem que lhe dá, para evidenciar os efeitos da sua presença, um certo protagonismo. Daí, a recorrência, inevitável, do nome do artista, por toda a tese. Dentro do nosso enfoque narrativo, Caetano Veloso surge como um personagem principal e também como um signo. Personagem, enquanto movimento, presença; e signo, enquanto monumento, ausência. E é a partir desse personagem, e da sua relação complexa com o signo Caetano, que se faz a crítica do contemporâneo, da cultura, da canção.

Outro aspecto presente nas leituras, que já se pode adiantar, é o da intertextualidade, que expandimos para o cancionário popular. Sabemos que as canções dialogam entre si, são nas palavras de Wisnik (2004) “rede de recados”. Sabemos ainda que as canções dialogam também com outras narrativas. Como também sabemos que, no caso de Caetano, a canção dialoga com a literatura modernista, romântica, com os nossos tratados de sociologia, com a filosofia, com a política, a linguística. Com a contemporaneidade. Procuramos encontrar esses ganchos e acabamos por encontrar dentro do nosso pequeno recorte na obra de Caetano, como na teoria fractal, um valioso ponto de partida tanto para a leitura do tempo presente quanto para a leitura integral de sua obra.

Desde o seminal artigo “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”, publicado originalmente em 1992 pela revista *Novos Estudos CEBRAP*, que trata da bossa nova, um dos assuntos mais controversos da historiografia da música popular brasileira, Lorenzo Mammi vem se afirmando como um crítico de música popular brasileira capaz de formular por seus próprios caminhos toda uma leitura de música e de arte, calcada mais na materialidade do que na questão do sentido. Partindo do estudo da matéria, Lorenzo Mammi costuma buscar na obra, mais do que um significado, uma presença.

Diante da diferença entre a bossa nova e o jazz, por exemplo, o crítico consegue ser preciso, com argumentos concretos, materiais, físicos, calcados na teoria musical:

O centro da bossa nova continua sendo, como para o samba, o canto. Sua intuição é lírica e, mesmo nos produtos mais sofisticados, exige que se acredite numa espécie de espontaneidade. Já o jazz, cuja intuição fundamental é de natureza técnica, privilegia o acorde. A harmonia de Tom Jobim é

próxima à do jazz na morfologia, mas não na função. Para um jazzista, compor significa encontrar uma estrutura harmônica capaz de infinitas variações melódicas. Para Jobim, é encontrar uma melodia que não pode ser variada, já que é o centro estrutural da composição¹⁰.

Diante da hipótese de Tatit de ter havido um século da canção, o crítico irá sublinhar a importância do disco, o vinil com a sua espacialidade, seu território, seu corpo, sua matéria. Em um artigo publicado recentemente na revista *Piauí*, Lorenzo Mammi lembrou algo importante. Dizia ele: “houve um “século da canção” (...) porque houve um século do disco”. Sobre o predomínio do gênero canção, por sua vez, consegue acrescentar que se deve à duração limitada dos primeiros discos “não mais de três ou quatro minutos, para os discos em goma-laca de 78 rotações”.¹¹

No livro *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*, Hans Ulrich Gumbrecht (2010, p.138) propõe uma relativização da Hermenêutica em prol do fortalecimento da Presença. Mas pondera:

Ao dizer que qualquer contato humano com as coisas do mundo contém um componente de sentido e um componente de presença, e que a situação da experiência estética é específica, na medida em que nos permite viver esses dois componentes na sua tensão, não pretendo sugerir que o peso relativo dos dois componentes é sempre igual. Ao contrário, admito que existem distribuições específicas entre o componente de sentido e o componente de presença – que depende da materialidade (isto é, da materialidade midiática) de cada objeto da experiência estética.

Gumbrecht, desde a década de 80, preocupa-se em encontrar alternativas não metafísicas à cultura hermenêutica predominante nas ciências humanas. Segundo a sua teoria, a sensação de perda do mundo está intimamente ligada à mediação do sentido, algo que remete à fórmula cartesiana *Cogito ergo sum*, que desde o século XVII limitou a existência humana ao mundo das ideias, ao plano metafísico. Gumbrecht esforça-se em formular alternativas nas humanidades para se lidar com as coisas do mundo sem prescindir de sua presença física. Assim, oblitera o primado do sentido para garantir o futuro da presença. No livro *Produção de presença*, Gumbrecht (2010, p.163) expõe às claras sua motivação política: “o futuro da presença necessita do nosso compromisso presente”.

O grande desafio dessa tese é analisar a obra recente do compositor Caetano Veloso sob uma perspectiva capaz de produzir presenças, isto é, um estudo que mais do que se

¹⁰ Lorenzo Mammi. “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. In: *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, pp. 158-159.

¹¹ “O vinil é uma obra de arte”. In: Revista *Piauí*, número 89, edição de fevereiro de 2014.

interessar pelo que a obra quer dizer, se preocupa em interrogar o que ela é no mundo. Num mundo “pós-tudo” em que já nos deparamos com os anúncios do fim da canção, do disco, do século, da história, do sujeito, da poesia, enfim, com a perda do mundo e a perspectiva real da perda da presença em favor da presença virtual, é menos importante insistir na Produção de Sentido do que na Produção de Presença. A Desconstrução fez sua parte ao relativizar os discursos hegemônicos, agora é preciso recuperar a Presença que, ao contrário do que diz a fórmula cartesiana, é e sempre foi anterior ao sentido.

Ademais, é preciso constatar a presença da canção num cenário que se quer pós-canção. Constatar a presença da canção depois do anúncio do fim da canção. Constatar a presença da canção depois do rap, da música eletrônica, do culto à música instrumental, da internet. O que significa para Caetano constatar a presença da canção com o rap, com a música eletrônica, com a internet. Enquanto uns dizem fim, uns dizem sim. O fim da canção, em última análise, não é apenas a falência de um modelo, é também a abertura para novas possibilidades.

Os jovens músicos com quem Caetano começa a se relacionar artisticamente, Pedro Sá, Kassin, Moreno Veloso, Domenico Lancelotti, Ricardo Dias Gomes, Marcelo Callado *et al.*, todos eles tiveram que reinventar o sistema de gravação, produção e comercialização de seus discos. Com a falência da indústria do disco, a saída para essa geração foi a autoprodução. Com o avanço da tecnologia, isso logo se tornou possível. Em um artigo, o músico Romulo Fróes diz bem dessa geração:

Os músicos dessa geração discutem sobre pedais, amplificadores, microfonação, válvulas, softwares de gravação, instrumentos antigos etc, tanto quanto propriamente de música¹².

Ou seja, há uma geração de músicos-produtores, muitos deles autodidatas, que, explorando os recursos sonoros da música eletrônica, da tecnologia de som, pensando em sonoridades, arquitetura do som, e, em paralelo, pesquisando no grande arquivo da indústria da música, com um particular interesse pela música brasileira, renova o som de muitos artistas, dentre os quais, o do próprio Caetano, e já começa a se apresentar em várias formações originais. Conforme Fróes, “a música brasileira tem se renovado não mais somente pela composição, mas principalmente por meio de uma experiência coletiva nova que se dá

¹² Publicado no jornal O Estado de S.Paulo, C2+Música, p. D7, 04/02/2012. Disponível na página: http://romulofroes.com.br/TEXTOS_files/Chico%20e%20Caetano%20ao%20mesmo%20tempo.pdf. Consultado em 05 de fevereiro de 2015.

através do acesso facilitado à tecnologia de gravação”. Decerto, pouco a pouco, os novos impõem um novo padrão à música popular brasileira. Fazendo a dobra antes de encontrar o fim do caminho, o fim da canção, Caetano reencontra a motivação e a alegria por se sentir, com eles, presente. Aliás, como pergunta Silviano Santiago (2002, p.55) em seu texto “O narrador pós-moderno”: “De que valem as glórias épicas da narrativa de um velho diante do ardor lírico da experiência do mais jovem?” O “problema pós-moderno” é também o problema de Caetano Veloso.

1. CÊ¹³ - POR UM CAETANO MENOR

1.1 PRELÚDIOS

Num breve texto publicado no *Jornal do Brasil* no dia 15 de junho de 2001, Caetano Veloso anunciou uma glória sua, “mais do que uma vitória”: o crescimento artístico de seus afilhados: Moreno Veloso, Davi Moraes e Pedro Sá¹⁴. Mesmo “vivendo no fim dos tempos”¹⁵, Caetano, como de costume, escrevia um artigo otimista, intitulado “O Mundo não é chato”. Nesse texto, previa, a partir de uma parceria artística produtiva com o seu primogênito e seus demais afilhados, toda uma relação intergeracional capaz de propor novos projetos a um presente demasiadamente contagiado pela tese do “Fim da História”. Já no primeiro parágrafo de seu artigo, diz:

São filhos. São meus. Ainda que nenhum dos dois chegasse a tocar comigo, seriam, nessa mesma medida, meus. Davi em cima do caminhão do trio elétrico ou no cenário suntuoso do show de Marisa Monte. Pedro num grupo de rock experimental ou alinhavando o rico tecido sonoro de Lenine: de longe ou de perto, meus. Seus movimentos, suas venturas e suas aflições sempre me diriam respeito. Tê-los a meu lado, tocando meu repertório, opinando sobre meus arranjos; vê-los todos os dias nos ensaios, nos palcos de show – tudo isso representa para mim uma emoção continuada e renovada. É que os vi nascer. É que ainda os vejo nascer (VELOSO, 2005, p. 294).

Numa profusão de tempos verbais, Caetano Veloso sintetiza a história dessa aproximação. Primeiramente, do futuro do pretérito: “seus movimentos, suas venturas e suas aflições sempre me diriam respeito”. Passa-se logo para o presente: “tê-los a meu lado, tocando meu repertório, opinando sobre meus arranjos, vê-los todos os dias nos ensaios, nos palcos de show – tudo isso representa para mim uma emoção continuada e renovada”. Após esse percurso que vai do futuro do pretérito ao presente, eis que chegamos ao passado (“É que os vi nascer”), que agora volta a estar ao lado do presente: “e que ainda os vejo nascer”. Essa sequência de tempos verbais, futuro do pretérito, presente, passado, presente, representa bem o pensamento de Caetano Veloso nesses anos.

¹³ Em conformidade com a tipografia presente no encarte do disco, manter-se-á, no trabalho, o título do disco e os títulos das canções e as letras, em letra minúscula.

¹⁴ O artigo apresenta o guitarrista Davi Moraes, filho de Moraes Moreira, e que, portanto, também é como o próprio texto diz “filho dos Novos Baianos”; o músico e cantor Moreno Veloso, filho de Caetano Veloso, e o seu amigo de infância Pedro Sá. Todos os três simbolizam para Caetano a continuação de sua obra, os frutos da sua casa, “o arco da promessa”. Tanto que diz: “são filhos”, “são meus”.

¹⁵ Referência ao título do livro de Slavoj Žižek, publicado no Brasil em 2012 pela editora Boitempo.

No momento em que o acordo entre o poeta e o Tempo descrito em “Oração ao tempo” começa a querer se desmanchar, o poeta enfim se aproxima da imagem do homem velho, a mesma que pintara em uma canção composta para o pai, todavia, sem deixar “a vida e a morte para trás”, agarra-se a sua última juventude. Eis o aqui e o agora de um grande artista brasileiro que no crepúsculo da vida ainda se equilibra nas linhas do tempo e da história. O devir do artista quando velho, diante do passado, do presente e do futuro: seu, da Tropicália, do Brasil e do mundo. “O mundo não é chato” vai nos servir de ponto de partida, pois é justamente nesse texto que se anuncia publicamente a parceria de Caetano Veloso com os contemporâneos de seu primogênito: Moreno Veloso. Isto é, iniciava-se ali uma nova “transa”, na adesão de Caetano ao projeto da geração de Moreno e na adesão do circuito de Moreno ao projeto de Caetano, que renderia pelo menos uma trinca de álbuns.

O artigo “O mundo não é chato” foi escrito durante a turnê do show *Noites do Norte ao vivo*. Nesse show, somando-se à banda regida pelo violoncelista Jacques Morelembaum, já apareciam Davi Moraes, Moreno Veloso e Pedro Sá. Caetano no encarte do disco diz: “é o CD de show mais CD de show que eu conheço”, ou seja, está tudo ali, “o cru e o cozido”, sem cortes e edições salvadoras. Ouvem-se mais de duas horas de um show descontraído. Há de tudo, antigos sucessos, homenagens a Joaquim Nabuco, Raul Seixas, Johnny Alf, Bossa Nova, Lulu Santos e Luiz Melodia. No arranjo de “Rock ‘n’ Raul”, canção em que Caetano invoca Raul Seixas, já é possível vislumbrar o germe da Banda Cê, sobretudo na presença aterradora da guitarra distorcida de Pedro Sá, que, desde então, reconduz Caetano às veredas do rock contemporâneo.

Dessas novas composições, mais as suas escolhidas – antigas, mas contemporâneas –, nasce um roteiro, uma narrativa. Aliás, todo show de Caetano Veloso quer ser narrativa¹⁶. Diz-se que um bom conto conta duas histórias. O conto ou a narrativa do show *Noites do Norte*, de um lado, canta a presença da escravidão no Brasil, mote principal, mas também narra, por outro, sobretudo se atentarmos na maneira em que o concerto se faz presente, a passagem de uma banda orquestral para uma banda mais crua e rock ‘n’ roll, de *Fina estampa* ao mínimo *cê*. A mudança é gradativa, mas por fim descreve um arco que vai da abrangência sinfônica de Morelembaum ao elogio do lema punk *Do-it-yourself*.

No show do disco *Noites de Norte*, as guitarras vão se impondo aos batiques e às orquestrações, e começam a reconfigurar o som de Caetano. O show dura para além do

¹⁶ Caetano costuma dizer que o seu desejo de se tornar um cineasta lhe fez, desde sempre, interessar-se por roteiros de show. O trabalho de direção musical de Caetano é anterior ao seu trabalho como cantor, e como músico. Caetano já dirigiu Bethânia, Gal Costa, Gilberto Gil, Virgínia Rodrigues, João Gilberto. Mais recentemente, em 2012, Caetano dirigiu o show *Recanto* de Gal Costa.

conceito primeiro do álbum e celebra, sobretudo em sua segunda parte, o fechamento de uma fase triunfal e um possível recomeço menor, nas guitarras dos meninos Pedro Sá ou Davi Moraes. Sinalizando o teor desse recomeço, Caetano canta depois de muitos anos, a canção-manifesto “Tropicália”, a enigmática “Araçá azul”, relembra o maior sucesso de Estrangeiro “Meia-Lua Inteira”, e canta enfim “Tempestades Solares”, que diz, em tom de despedida: “então adeus/ ou seja outra,/ alguém que aguento o sol...”. E encerra o show com “Menino Deus”: “um porto alegre é bem mais que um seguro”. Assim, o “errante navegante” vai aos poucos se despedindo do porto seguro em que se encontrava, depois de dez anos sob a regência de Morelembaum, e retorna ao mar aberto do presente.

1.2 CAETANO, JORGE, PEDRO, MORENO, MARCELO, KASSIN E RICARDO

Depois de 11 de setembro de 2001, Caetano se reencontra com Jorge Mautner. Desse reencontro nasce o disco *Eu não peço desculpa* (2002). Cabe a nós pensar, como esse disco, que a princípio parecia um projeto sem grandes ambições, uma linha solta na obra de Caetano, algo visto mais como um ato de solidariedade para com Mautner, acabou por interferir nos projetos posteriores do artista. Primeiro, o disco desconstrói a seriedade da persona Caetano, um “homem célebre”, e o reconduz ao deboche, à brincadeira, à alegria, à marchinha. Segundo, há tempos que não se via o compositor tão alegre, tão solto, tão espontâneo. O artista voltava a rir de si mesmo. Se por um lado, Jorge Mautner voltava a brilhar depois de um longo período de ostracismo, por outro, Caetano Veloso voltava a sorrir com a benção de seu mestre, seu guia – que, com o entusiasmo de sempre, reafirmaria com ele o sonho contracultural da sua geração e a validade do Projeto Brasil dos tropicalistas.

A produção do disco é assinada por Caetano Veloso e por Kassin, produtor musical e baixista, outro expoente dessa geração de Moreno que vem para renovar não só o trabalho de Caetano como também o trabalho de Adriana Calcanhotto, Gal Costa *et al.* Com a produção de Kassin e a guitarra de Pedro Sá, *Eu não peço desculpa*, já antecipa um pouco da sonoridade do disco *Cê*. Mais adiante, Kassin voltaria a trabalhar com Caetano no disco *Recanto* de Gal Costa de 2011 e em 2012 assinaria a trilha sonora do cine-documentário *Tropicália* de Marcelo Machado. Recentemente, em 2014, passou a produzir o próprio Caetano. É dele a produção do último lançamento de Caetano Veloso, o primeiro *I Tunes Sessions* de um artista da América Latina.

Depois de uma série de álbuns conceituais e complexos, como *Estrangeiro*, *Circuladô*, *Tropicália 2*, *Fina estampa*, *Livro*, e *Noites do Norte*, isto é, seus álbuns de estúdio do período que vai do ano de 1989 ao ano 2000, Caetano se firmava, num crescente, como um dos maiores artistas brasileiros em atividade. No entanto, na iminência da conclusão de mais um ciclo, quando o artista se depara com a sua própria monumentalização, eis que ele deixa o mais alto posto da música popular brasileira para recuperar o movimento entre os novos.

O sucesso internacional de *Fina estampa*, disco em que grava clássicos do repertório latino-americano, fez com que Caetano conquistasse a admiração de uma parte expressiva do mundo hispânico e que aumentasse consideravelmente o raio de presença de seu trabalho no exterior. *Fina estampa* ainda lhe renderia uma participação no filme de seu amigo, o cultuado cineasta espanhol Pedro Almodóvar. No filme, acompanhado por parte da banda de *Foreign Sound*, Caetano canta “Cu-cu-ru-cu-cu Paloma”. Depois de ouvir a canção, o protagonista emocionado se distancia e segreda: “esse Caetano me dá arrepios”. Veloso ainda canta, na festa do Oscar em 2003, uma canção que cantara para a trilha do filme *Frida* de 2002, lança seu livro, *Verdade tropical*, em vários idiomas, passa a ser reverenciado por jovens artistas mundo afora, sobretudo a partir da redescoberta da Tropicália, e parece enfim poder abraçar o mundo.

No entanto, para abraçar o mundo seria ainda preciso conquistar o público americano. Assim, contemplando o desejo da gravadora Universal de lançá-lo outra vez no mundo anglófono, Caetano passa a trabalhar, depois da turnê com o show descontraído que fazia com Jorge Mautner, num álbum com releituras de canções americanas. Para o álbum, conta outra vez com os arranjos de Jacques Morelembaum, que ficou de fora do disco em parceria com Mautner, *Eu não peço desculpa*. Todavia, no momento em que Caetano atende ao pedido da gravadora, começa a perder a conexão com um mundo novo, jovem e instigante, que ele vinha experimentando desde *Noites do Norte*, que se tornava possível tanto na turnê desse show, quanto, e aqui radicalmente, na turnê com Jorge Mautner. O caminho que vai do *cello* de Morelembaum ao violino de Mautner não tinha volta.

Despedida de Jacques Morelembaum? Sim, a banda de Caetano Veloso ficaria literalmente pequena para o admirável violoncelista, um dos nossos maiores arranjadores, o responsável pelo amadurecimento musical de Caetano nos anos 90. Encerrava-se uma época de discos e shows memoráveis. E o show *Circuladô* ou o espetáculo *Fina estampa* não deixam dúvidas em relação à grandiosidade dessa parceria.

Depois do reencontro com Jorge Mautner, e a reiteração da máxima de Oswald de Andrade de que “a Alegria é a prova dos nove”¹⁷, Caetano começaria a vislumbrar um novo caminho para si que o levaria, passados os compromissos de *A Foreign Sound*, a tomar a iniciativa de montar novamente uma banda de rock. Passados 34 anos da experiência musical que resultou em *Transa*, na qual Caetano uniu-se a Jards Macalé, Tutti Moreno, Moacyr Albuquerque e Áureo de Souza, e viveu a sua primeira experiência de grupo, em 2006, Caetano se abre a uma experiência parecida ao criar a Banda Cê, com os músicos Pedro Sá, Ricardo Dias Gomes e Marcelo Callado.

Acontece que quando Caetano, para satisfazer a estratégia de sua gravadora, aceita o desafio de gravar um disco de músicas norte-americanas, por mais que trouxesse novidades para os arranjos, no fundo, voltava a ser *crooner*. Sem voz ativa, Caetano pagava com a tristeza o preço de se permitir fazer algo que lhe parecia fora do tempo. Aos seus olhos, interrompia-se uma fase que, por forças contratuais, ainda demoraria a deixar, e assim, vai entristecendo ao perder o seu fio na história, seu elo com o tempo presente. A tristeza do artista se apresenta quando ele perde a conexão com o tempo do seu lugar e deixa de poder representar algo além da sua saudade, do seu lamento, da sua tristeza: da sua ausência.

Assim, como no filme de Jorge Mautner *O Demiurgo*, gravado em 1972, o filme *Coração Vagabundo* lançado em 2006, mas gravado durante a turnê de *A Foreign Sound* de 2004, apresenta um Caetano visivelmente abatido. Inquirido pelo diretor sobre a razão de sua tristeza, Caetano responde: “triste, por uma coisa íntima e pessoal, e disso não se fala”. O fato é que no final de 2004, Caetano anunciava oficialmente a sua separação da empresária Paula Lavigne, depois de um casamento de 19 anos.

Pensando com o poeta André Monteiro (2014, p. 55) que diz em “Ponte aérea” que: “a tristeza nada mais é do que essa ilusão de estar imóvel diante de tanta carne viva”, poderíamos dizer que, para Caetano, a tristeza advinha dessa sensação de estar imóvel diante de tanta coisa acontecendo. O artista não está entre os que veem vazio ou escassez na produção artística atual e lamenta o fim de tempos áureos; pelo contrário, continua se entusiasmando com a produção cultural contemporânea no Brasil e no mundo. É por isso que nesse artista, velhice e tristeza às vezes se confundem, pois tanto uma quanto a outra parecem lhe ameaçar tirar a carne viva, a existência, a sua presença no mundo. Mas Caetano ainda quer seguir, mesmo que seja para além de si mesmo.

¹⁷ Oswald de Andrade. “Manifesto Antropófago”. In: *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1978, p. 298.

É possível se reinventar aos 60 anos? Aos 70, Caetano é a prova de que sim. A reinvenção permanente de Caetano se dá na medida em que ele vai se ausentando da carcaça de seu próprio monumento. É, justamente, para recobrar o movimento que Caetano se reinventa menor agora. Saem as orquestras e a percussão afro-brasileira, entram baixo, guitarra e bateria. Ouve-se mais nitidamente o violão joão-gilbertiano de Caetano Veloso em meio a uma banda diminuta. Em seus shows, não serão mais necessários os momentos de voz e violão em que saem os instrumentistas e Caetano sozinho dá um show à parte¹⁸. O som *indie* da Banda Cê já é construído a partir da base de voz e violão de Caetano. E é justamente por isso que a nova experiência de Caetano com uma banda se assemelha tanto ao espírito do cultuado disco *Transa* de 1972.

Se na base das canções do disco da Banda Cê, todas inéditas e autorais, há o violão e a voz de Caetano Veloso, não é surpresa que esse rock terá uma base joão-gilbertiana que doará ao estilo uma nova feição, uma nova matriz. No disco *Transa*, muito pela condição de ser um disco produzido durante o exílio, a matriz da banda de rock é a música brasileira como um todo, com abertura para se citar até um excerto da canção de protesto; em *Cê*, a matriz é a bossa nova, ou, mais especificamente, a vontade de síntese, a experiência de rearranjar as estruturas. Como sintetizou o músico Felipe Shuery: “Cê é rock apaixonado por estruturas”¹⁹. Com Pedro Sá, Caetano almeja fazer com o modelo de banda de rock brasileira o que João Gilberto fez com o samba. Assim, outra vez, amarraria o rock à música brasileira. Algo que ele e Gil já precisaram fazer em 1967, e que os Novos Baianos, influenciados por João Gilberto, fariam em 1972 com *Acabou Chorare*.

Tanto o samba quanto o rock são, na grande maioria das vezes, limitados pela prévia prescrição de sua identidade, delimitada em tempos áureos e, no caso do rock, especialmente, em espaços distantes. Obviamente, Caetano sabia que incomodaria, mas apostava que se conseguisse alterar a matriz e a promessa, reformularia um estilo e inventaria, com a Banda Cê, uma nova possibilidade para as bandas de rock, para os grupos de samba e para a MPB. Ademais, malgrado o anúncio do fim da canção, inventava um caminho para seguir cantando e compondo canções.

A partir de então, o desafio que movia esse poeta da canção passava a ser o de falar com um público bem mais jovem que o seu habitual, o que também significava tocar em casas de show mais acessíveis a eles. Caetano vislumbra na geração de seu filho Moreno um

¹⁸ Em *Noites do Norte Ao Vivo* é possível detectar facilmente esses momentos do show.

¹⁹Felipe Shuery em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/zii-e-zie-caetano-aumento-mas-nao-invento>. Consultado em 07/11/2004.

caminho para a música popular brasileira. Não é uma profecia, é uma aposta. E é a sua proposta para o novo milênio. O que inclui a ocupação de um lugar no cenário cultural do Rio de Janeiro, com a formação de uma banda mínima de jovens cariocas, e a montagem de um espetáculo portátil que sustentaria um repertório majoritariamente novo e autoral.

No Rio de Janeiro, na Lapa, entre Guinga e Pedro Sá, o choro e o rock ‘n’ roll, Caetano escolhe jogar no time de Pedro que até então vivia em certa desvantagem no cenário tradicional da Lapa, *locus* do choro e do samba dito de raiz. Ao escolher jogar no time de Pedro Sá e dos meninos do Rio, escolhidos por ele, Ricardo Dias Gomes e Marcelo Callado, Caetano também se deixa produzir por seu filho, que conhecendo tanto a musicalidade do grupo quanto a de seu pai, encontra nessa união uma convergência poderosa²⁰. Por fim, com seus próprios instrumentos, e o que é mais surpreendente, com a sua própria linguagem, o grupo irá acompanhar um Caetano aberto às novas experiências sonoras e existenciais. Inspirado por essa vivência, Veloso compõe, em pouco tempo, todo um repertório de canções inéditas para serem tocadas com a banda.

Uma coisa é Caetano convidar um músico jovem como Pedro Sá, Marcelo Callado, Domenico Lancelotti, Ricardo Dias Gomes, Davi Moraes ou Moreno Veloso para tocar com ele. Outra, bem diferente, é o artista deixar a sua banda e ir atrás deles, para tocar com eles. E é isto o que acontece. No encarte do disco *Cê Ao Vivo* de 2007, Caetano declara:

Cê é antes de tudo um disco de banda. Registrar essa banda em atividade num show seria o procedimento a se adotar o mais prontamente. E assim foi feito. Gosto de pensar na banda do “Cê” como uma das bandas de que Marcelo Callado e Ricardo Dias Gomes participam. Felizmente, no Rio de Janeiro há um bom número delas. Gosto de vê-la como uma das bandas que Pedro Sá poderia criar e liderar. Não que não goste de que ela seja a expressão de minhas próprias necessidades musicais agora. Acho o som que fazemos com “Cê” o que melhor mostra o que sempre tenho sido.

E isso justamente por parecer opor-se tanto do que fiz. Ele me livra um pouco de mim mesmo para que eu me aproxime mais de ser quem sou. (grifo nosso)

²⁰ Nos extras do DVD do filme *Coração Vagabundo*, há uma entrevista com Moreno Veloso e em que ele explica a sua relação artística com seu pai dizendo que é natural, pois ele tem a sorte de gostar muito do trabalho do seu pai. Em outra entrevista, para o site Motif, acrescenta: “Eu poderia ser uma pessoa triste. Imagina se eu tivesse nascido nessa família e gostasse só de Led Zeppelin? Detestasse a música popular brasileira? Conheço várias pessoas que não gostam de MPB, que realmente gostam mais de rock, gostam mais de metal, gostam de outras coisas, de eletrônico e eles ficam chateados de ficar ouvindo MPB e tal. Se eu tivesse nascido assim, eu ia ser muito triste, mas a sorte é que não; eu adoro essas pessoas. Fui ao show da minha tia ontem e meu coração... Cê não tá entendendo a felicidade. Trabalhar com minha madrinha, nossa senhora! Ela é a melhor cantora do mundo. Eu adoro, adoro o Gilberto Gil, adoro meu pai, adoro as composições, adoro os discos, acho tudo lindo”. A entrevista está disponível em: <http://motif.mu/moreno-veloso/>. Consultado no dia 18 de fevereiro de 2015.

O artista vivo Caetano Veloso, sufocado pela monumentalidade da sua própria obra, anseia em recuperar o movimento para estar mais presente no mundo. Percebe a diferença entre as proposições: “ser eu” e “ser quem sou”. Sobretudo, porque “ser eu”, no caso, significaria ser Caetano Veloso, um monumento que a essa altura lhe ultrapassava. Assim, foi preciso deixar o conforto da consagração, para recuperar o movimento, e conseqüentemente, a atenção e a relevância.

Depois de mais de 40 anos de carreira, Caetano, ao invés de produzir seu filho Moreno Veloso, que já apontava como uma promessa no horizonte da música brasileira, se deixa produzir por ele, revertendo todas as expectativas. No encarte do disco, surpreende: “meu filho, meu mestre”. Está aqui um passo à frente. Assim como o narrador pós-moderno, descrito por Silviano Santiago, está um passo à frente do moderno. Enquanto este narra suas histórias por ter uma visão privilegiada pela experiência, aquele acompanha o que se passa na narrativa em uma perspectiva de igualdade com o leitor²¹. A partir do disco *Cê*, não é só mais o velho Caetano que ensina aos jovens, mas é também, e, sobretudo, o velho Caetano que aprende com os jovens. E dessa forma, rejuvenesce. Surpreendentemente, ao contrário do que se previa com a profecia do fim da canção, o passo à frente de Caetano não é um passo em falso. Caetano faz a dobra: fixa-se no Rio de Janeiro, se junta a jovens músicos do Rio de Janeiro que julga promissores e passa a tocar em casas mais acessíveis como a Fundação Progresso e o Circo Voador. Assim, consegue ser de novo, consegue “estar no mundo” outra vez.

Caetano, diferentemente de muitos músicos e compositores, seus contemporâneos, não chorou a morte da canção. Enquanto muitos lamentavam, ele trabalhava. No ápice do “Fim da Canção”, lançou um disco de inéditas e anunciou outros dois, todos com a Banda Cê. E ainda regravou sucessos seus, nos discos ao vivo com a jovem cantora baiana Maria Gadú, com Ivete Sangalo e Gilberto Gil e com o cultuado guitarrista e produtor americano David Byrne. Ainda gravou em 2008 um disco ao vivo com Roberto Carlos em tributo à obra de Tom Jobim. No entanto, o trabalho de estúdio com a Banda Cê era, desde 2006, o seu “trabalho composicional de agora”, e Caetano dá importância central a esse trabalho. Suas novas composições refletem a sua disposição de se reinventar para estar presente, junto a uma nova geração.

Uma insuspeitada adequação entre a vanguarda e o sucesso sempre estiveram sob a sua mira, essa é, de fato, uma promessa tropicalista que talvez viva hoje seu ocaso. Essa

²¹ Ver Silviano Santiago: “O narrador Pós-Moderno”. In: *Nas Malhas da Letra*, 2002, pp. 44-60.

atuação dupla, ora com Ivete, Roberto ou Maria Gadú, ora com a Banda Cê, prova que mesmo para Caetano é bastante complicado reunir atualmente sucesso e experimentação, ou, nas palavras retrospectivas de Caetano Veloso, colocar “todos os fracassos nas paradas de sucesso²²”. Caetano não parece ter mais toda essa pretensão. Por isso se divide. O Caetano monumento resiste, e ainda é alimentado pelo próprio Caetano. Talvez seja parte de uma estratégia para se manter em evidência para o grande público. Mas a sua atuação não se resume a isso. Pelas frestas do seu próprio sistema, Caetano Veloso, junto aos jovens da Banda Cê, reinventar-se-ia para além do monumento.

1.3. CÊ

Vamos então ao disco *cê*²³. O disco roxo. Outro objeto não identificado.

O título do disco, mais a formação de uma banda em que não há mais ninguém além do trio e de Caetano, já sugerem um minimalismo consciente. Caetano não está mais cercado do maior arranjador, do maior percussionista. Em suma, do que há de melhor na música popular brasileira. Também não está mais tocando um repertório que se assemelha aos clássicos de outrora. O disco é menor, conscientemente menor. É um recomeço. E quem vem de lá, vem devagarinho. Caetano já sabia que seria preciso conquistar aos poucos esse novo espaço. Talvez por isso tenha logo pensado em fazer, com a Banda Cê²⁴, outros discos.

O disco *cê* tem doze canções, todas escritas por Caetano Veloso. O poeta que, desde o ano 2000 – considerando que o disco com Mautner, de 2002, apesar das novas canções, não é bem um disco de inéditas –, não lançara mais nenhum disco autoral, em 2006 vai à forra em seu disco novo. Por incrível que pareça, depois de mais de 40 anos de carreira, *cê* é o primeiro disco inteiramente composto por canções de sua autoria. O poeta voltou, mas voltou “outro”.

Desde então, uma parte considerável do seu público deixava de acompanhar Caetano. Como se agora ele tivesse ido longe demais. Muitos ficariam no caminho parariam em *Noites do Norte*, ou até antes. No entanto, por outro lado, renovado, Caetano alcançava uma parte de

²² Da quarta estrofe de “Épico”: “Destino eu faço não peço/ Tenho direito ao avesso/ Botei todos os fracassos/ Nas paradas de sucessos”. Cf. Caetano Veloso. *Letra só; Sobre as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 261.

²³ Todo o encarte do disco *cê* é escrito com letras minúsculas. Assim, em conformidade com a tipografia presente no encarte do disco, manter-se-á, por parecer significativo, a mesma configuração.

²⁴ Nessa altura, a banda ainda não respondia por esse nome. Foi no projeto *Obra* em progresso que a banda do *cê*, tornou-se a Banda Cê.

uma juventude que há muito lhe encantava e que até bem pouco lhe parecia mesmo inalcançável.

Os primeiros versos da canção “outro”, que abre o disco, descrevem um sujeito, qual Caetano, que depois de sofrer o fim de um relacionamento, consegue se refazer. Uma espécie de versão masculina, meio ska, meio rock ‘n’ roll, de “Olhos nos olhos”.

você não /**vai**
me reconhe/**cer**
quando eu passar/ **por** você

///

você não/ **vai**
me reconhe/**cer**
quando eu passar/ **por** você

///

É um dos raros casos de rock em compasso ternário (3/4). O compasso é evidenciado pela guitarra de Pedro Sá que repete uma mínima frase da escala pentatônica de Mi maior²⁵, mais precisamente, as notas Mi, Si e Ré, respectivamente a tônica, a quinta justa e a sétima menor da escala de Mi maior. A música, no entanto, está no tom de Si maior. Isto é, Pedro Sá toca um *riff* a partir da terça da tônica Si. Na quarta volta do *riff*, entra a bateria, tocando dobrado e no contratempo das notas da guitarra, em um compasso 6/4, o que dobra o andamento embora não altere em nada o andamento da guitarra, do baixo e da voz. O baixo entra junto, dando peso ao *riff* de guitarra ao repetir as notas mais graves Si, Fá sustenido e Lá, justamente aquelas que compõem a escala pentatônica de Si maior, a tonalidade da canção. Ou seja, as notas da guitarra tocam as terças das do baixo. Por fim, a melodia ríspida de Caetano, toda em pentatônica, avança no tempo da canção, primeiramente com um verso de quatro sílabas poéticas, com acento na última, depois, com um segundo verso de cinco sílabas também com acento na última e, por fim, com um terceiro de sete, com um duplo acento, na quinta e na sétima sílaba.

Se para cada acento, considerarmos um bote, podemos dizer que as frases melódicas sugerem quatro botes de uma serpente que se aproxima a cada verso, o espaço correspondente a uma sílaba, e que no terceiro, além de se esticar o correspondente a mais duas sílabas em

²⁵ As escalas pentatônicas são compostas por cinco notas, a primeira, a segunda, a terceira, a quinta e a sexta nota de uma escala maior ou menor.

relação ao verso-espaco anterior, ainda dobra as tentativas de ataque. O bote, marcado pelo acento, também marca a cabeça do compasso ternário.

Na terceira estrofe, que antecipa o clímax do momento seguinte, a melodia se altera, sobretudo na acentuação das palavras. Na letra, as palavras que nos permitem a comparação que fizemos anteriormente, do ritmo dos versos com o movimento de ataque de um ofídio.

cascavel
erçada na moita
concentrada e afoita

Finalmente, no terceiro e último momento da canção, o dêitico “Eu”, na nota mais alta da canção (Sol susenido, a sexta em relação à tônica Si), clama atenção para a persona da canção, que revela o seu sofrimento pela amada. Nesse momento, tanto a melodia quanto a letra tornam-se mais passionais. Em suma: se até então o módulo da figuratização predominava, a partir de então, predominará o módulo da passionalização²⁶.

A primeira e a terceira frase findam em tonemas ascendentes, o que faz com que careçam de uma complementação descendente. Assim, a segunda e a quarta frase irão findar em tonemas descendentes, equalizando e resolvendo a tensão dos tonemas ascendentes que lhes antecedem.

eu já chorei muito por você
também já fiz você chorar
agora olhe pra lá porque
eu fui me embora

Por fim, depois do choro de um e de outro, o sujeito da canção, refeito, deixa a história e o foco narrativo, vai-se embora, e a canção então se volta à amada, no retorno da canção à primeira estrofe: “você não vai...”.

O verso final de “outro”, “eu fui me embora”, revela o passo à frente dessa persona rumo a uma outridade, algo que Caetano parece desejar ardentemente em toda a sua história

²⁶ Numa nota de rodapé de um dos textos inaugurais dos estudos da canção no Brasil, “Cajuína Transcendental” Wisnik sintetiza os três modos propostos por Tatit em *O Cancionista – Composição de Canções no Brasil* (São Paulo, Edusp, 1996) para auxiliarem nas análises de canções: “Segundo Tatit, na tematização predominam os ataques consonantais e a regularidade interna dos motivos melódicos e rítmicos, enfatizando um objeto decantado. Na passionalização, predominam o alongamento das vogais e o tensionamento do campo das alturas, enfatizando o próprio sujeito colhido na instância emocional das distâncias e aproximações, encontros e desencontros. A figuratização encena no ritmo e na medida as instabilidades características da fala. Os três modos não se excluem nas canções, mas se combinam com predominância maior de um ou outro” (WISNIK, 2004, pp.270-271).

com a Banda Cê. Como Oswald, que diz: “só me interessa o que não é meu”²⁷, Caetano sai, aos sessenta, em busca do que ainda não é seu; o que, justamente por não ser seu, tanto lhe interessa agora. Uma outra atmosfera, que ainda não é sua mas que talvez possa vir a ser. Assim, a persona marcadamente feminina de Caetano, sobretudo casado, se transforma, no caminho que o conduz do amor ao ódio, e se recupera com uma potência solar, masculina. Ensolarado pela miragem da juventude, recria as forças para ignorar a amada e se tornar um “outro”, muito diferente daquele que sofre, que chora, que brocha. A persona se refaz, se reinventa, e agora passa pelo amor de outrora com indiferença: “de cara alegre, cruel/ feliz e mau como um pau duro”, e ao som de uma banda de rock de vanguarda.

Curiosamente, enquanto Chico Buarque para ser outro se traveste de mulher, Caetano para ser outro se traveste de homem, homem comum, assumindo um papel estranho a ele. Lembremos que Caetano jamais se enquadrou no padrão masculino médio; antes, foi desde cedo o exemplo de um comportamento novo nesse mundo. Essa linha solta, referente à questão do gênero masculino, que fica desde essa primeira faixa, será depois retomada na nona faixa do disco, numa canção chamada “homem”.

A canção “outro” termina da mesma forma que começa. No entanto, se no início, a bateria dobrada se junta às três notas repetidas por Pedro Sá, no fim ela é subtraída de súbito, junto à guitarra, ao baixo e à voz. Silêncio.

Segunda faixa. O baixo quebra o silêncio e uma guitarra chora como um bandolim. Em notas graves, o choro da guitarra sugere o som da hélice de um velho avião que se aproxima de Los Angeles. A voz de Caetano é só lamento. A letra da canção inicia com um anagrama surpreendente: “desolação de los angeles...”, que por si só justificaria uma canção. Mas a canção vai além. O sujeito da canção, desolado na aeronave, olha para um lado e vê a asa do avião, do outro, “o tapete cor de poeira”, lá embaixo a “Califórnia e os desertos ilhados por um pacífico turvo”. De cabeça baixa, triste e já nas alturas, o sujeito não olha senão para baixo, enquanto procura algo que sirva de chão para suas lágrimas que caem num abismo sem fim: “nada serve de chão, onde caíam minhas lágrimas”.

Como o “Samba do avião” de Tom Jobim, “minhas lágrimas” é mais uma canção em que a persona poética se encontra dentro de uma aeronave, todavia, tanto no trajeto quanto na mensagem, a canção de Caetano é o avesso da de Tom Jobim. Não se está chegando ao Brasil, mas aos Estados Unidos; a alma não canta, se lamenta.

²⁷ Oswald de Andrade. “Manifesto Antropófago”. In: *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1978, p. 293.

Numa cena do filme *Coração vagabundo*, de 2004, Caetano já relatava uma necessidade de compor uma canção para dar conta de uma sensação estranha de tristeza que tinha tido no avião Tokyo-Los Angeles. Já sabia que compor essa canção, que viria a se chamar “minhas lágrimas”, “era absolutamente necessário”. Caetano já sabia que a tristeza daquele momento precisava ser resolvida em canção. No disco *cê*, enfim, dois anos depois da visão relatada em *Coração vagabundo*, a canção estaria presente na segunda faixa, emoldurada por um arranjo minimalista e elétrico da Banda Cê.

Na terceira faixa, uma *boutade*. Inspirado nas gírias usadas pelos seus filhos mais novos, os cariocas Tom e Zeca Veloso, Caetano dispara no refrão: “você foi mó rata comigo”. Em “rocks”, o poeta se revolta com aquela que, qual uma versão pós-moderna de “Marina” de Caymmi, se pintou, ou mais precisamente: “tatuou o ghanesh na coxa e chegou com a boca roxa de botox”. No entanto, se em Caymmi, a reprovação em forma de samba-canção vinha de imediato através de uma expressão singela e infantil, “tô de mal com você”, em Caetano, que a princípio, moderno, nem dá atenção aos gestos da musa pós-moderna (“eu nem dei letra”), a reprovação vem a posteriori, através de um rock raivoso e adolescente.

Apesar de ter sido escolhida como música de trabalho, a canção me parece fora de tom. Sobretudo, se avaliarmos o conjunto dos três discos de Caetano Veloso com a Banda Cê: *Cê*, *Zii e Zie* e *Abraço*. Talvez por ser o primeiro disco de uma nova fase, na qual se ambicionava renovar o público, Caetano ainda não sabia ao certo que público atingiria com o projeto. Essa canção parece destinada à geração de seus filhos mais novos, mas, no entanto, o disco, a não ser nessa faixa, está mais para a geração de seu filho mais velho, Moreno, que produz o disco com Caetano, e é da mesma geração dos músicos da Banda Cê. Resumindo com a linguagem dos adolescentes, poderíamos dizer que Caetano pagava um mico com essa canção. Todavia, talvez tenha sido essa a sua verdadeira ambição. Se ele se dava o direito de ter pena de si mesmo, também deveria se dar o direito de rir de si mesmo. Ademais, não foi Caetano quem disse: “respeito muito minhas lágrimas/ ainda mais minha risada”²⁸?

Se “rocks” e “outro” são para o estranhamento, “minhas lágrimas” e a quarta faixa de *cê*, “deusa urbana”, são para o reencontro dos ouvintes com a poesia de Caetano. O disco assim segue em equilíbrio, e a canção, no fio dessa navalha, revela um sujeito já feito, dividido frente ao novo: “com medo de se apaixonar, com medo de não se apaixonar”, dividido frente a um compromisso, “eu tenho mesmo de me conformar eu tenho mesmo de não me conformar”, vivendo uma relação de pouca entrega (“sexo heterodoxo, lapsos de

²⁸ Verso que abre a canção “Vaca Profana”. Cf. Caetano Veloso. *Letra só; Sobre as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.201.

desejo”). Esse “vai não vai”, essa demora, finda quando o mundo desaba sobre os amantes heterodoxos e os separa: *tempus fugit*.

A canção, em seguida, se encaminha para uma segunda parte passional em que Caetano recupera da canção “Tempestades solares” a imagem das mucosas²⁹, mas agora, ainda mais próximo, já é capaz de lhe descrever a cor roxa. A cor do disco. Colorindo ainda mais a estrofe, Caetano arremata com outra imagem erótica: “peito cor de rola”. Aqui, tudo é o que é. Nada representa alguma coisa. Não há complemento. É: “seu beijo, seu texto, seu queixo, seu pelo, sua coxa”. Imagens que se embaralham na cabeça de um poeta dividido ante a visão estarrecedora de uma menina urbana, pós-moderna, “neta do sol”.

Se a índia do filme de Bruno Barreto de 1982, interpretada por Glória Pires, ganhou o epíteto de filha do sol³⁰, essa menina pós-moderna representa a geração de uma nova era em que a distância natureza-civilização se torna quase irremediável. No entanto, o corpo: o pelo, o queixo, a coxa; e a materialidade do som (“seu texto”) e do odor (“seu cheiro”), como fragmentos derradeiros da natureza, ainda conciliam esse mundo pós-moderno e o mundo pré-moderno. Em suma, ainda resta alguma presença. Presente, Caetano titubeia, mas se decide por tentar ser e estar nesse mundo estranho.

Se em “outro”, o poeta diz: “eu fui me embora”, o que reitera a sua ausência frente a uma relação que se dá por encerrada, além de dizer, qual um Rimbaud temporão, que aquele eu já é um outro; em “deusa urbana”, tudo o que lhe era estranho passa a constituir-lo. Deste desejo de estar no mundo, nasce o verso enigmático que encerra a canção: “eu sou você e os meus rivais, sou só”.

A questão da existência tal qual ela é reformulada por Heidegger, através do conceito do *Dasein*, que aqui se traduz como “Estar no Mundo”, é central neste trabalho³¹. Caetano se quer no mundo, e “estar no mundo” significa deixar a zona de conforto (“Eu”) e se embrenhar no outro (“você e os meus rivais”) que pontuam o tempo de agora. Como diz a canção de Gilberto Gil, “Eu preciso aprender a só ser”, que desconstrói o samba-canção de Marcos e Paulo Sérgio Valle, “Eu preciso aprender a ser só”, ao retirar a centralidade da ausência (estar só) e realocá-la no plano da existência enquanto *Dasein*: “eu preciso aprender a só ser”. Não por acaso esta é uma das canções de Gilberto Gil que Caetano escolheu regravar. Sendo

²⁹ Do verso de “Tempestades Solares”, do disco *Noites do Norte*: “Com as mucosas venenosas de sua alma de mulher”. Cf. Caetano Veloso. *Letra só; Sobre as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.166.

³⁰ Caetano Veloso é o autor da trilha sonora de Índia. A canção “Luz do sol” foi composta por ele especialmente para esse filme.

³¹ Cf. Martin Heidegger. *Ser e tempo*. Tradução revisada e apresentação de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 7 ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

assim, as palavras finais, “sou só”, não revelam solidão ou tristeza, antes, revelam uma sabedoria ulterior àquela de se aprender a ser só, a sabedoria de ser³².

Eis um Caetano renovado, com uma banda nova, de meninos novos, com ideias novas, capaz de se reerguer para além da dor, para além de si mesmo, para além da sua história. Capaz de ser e estar no tempo e no espaço em 2006.

No dia 5 de maio de 2003, morria no Rio de Janeiro o poeta Waly Salomão. Em seu primeiro disco de inéditas desde então, Caetano homenagearia Waly, seu “grande amigo” e parceiro desde o Tropicalismo. A canção é ao mesmo tempo um canto fúnebre e um réquiem de Waly, e, como tal, é também o réquiem e o canto fúnebre da Tropicália. A Tropicália que já velara Torquato Neto em 1972, Hélio Oiticica em 1980, velaria Waly em 2003, no momento em que o movimento chegava ao Ministério da Cultura³³.

Com um arranjo modal, monótono e circular, Caetano dá pistas de que a fase do luto, ainda não estava resolvida, e, tampouco, parece se resolver nesse canto fúnebre marcado pela dor da perda. O arranjo funesto é pontuado pelo bumbo da bateria, no primeiro tempo do compasso binário que é rebatido pelo som da caixa batendo leve no contratempo. Como se fosse um samba desacelerado, arrastado, um ritmo que está mais para o transe do que para a dança. O canto emocionado de Caetano também se arrasta, desgarrando-se do amigo Waly que aqui já não mais estava, como se se comunicasse com o amigo por uma última vez.

Caetano que ouvia Waly Salomão lhe dizer: “Deus não dá asas a cobra, mas pra você (Caetano Veloso) ele deu”³⁴. Admitia-se agora: “sem asas e sem veneno, sem plumas e sem raiva suficiente”. Por assim dizer, o oposto de Waly, que não tinha asas, mas que, em compensação, não escondia as plumas, a raiva e o veneno. Entre as palavras, raiva e suficiente, há algo que poderíamos chamar de *enjambement* literomusical que faz com que o substantivo negativo, “raiva”, ganhe um adjetivo inesperado, “suficiente”, que lhe reforça o seu polo positivo. Esse arremate funciona, pois se afina com as estratégias corpóreas e verbais do poeta Waly Salomão.

meu grande amigo
desconfiado e estridente
eu sempre tive comigo
que eras na verdade

³² No verso da canção “Gente”, quando se diz: “gente é pra brilhar não pra morrer de fome”, o verbo brilhar funciona como o *Dasein* de Heidegger.

³³ Em 2002, Gilberto Gil foi nomeado Ministro da Cultura pelo presidente empossado no mesmo ano, Luiz Inácio Lula da Silva. Waly Salomão trabalhou com Gil no ministério em vários projetos.

³⁴ Conferir a matéria de Giovana Mollana para a Folha de São Paulo em <http://www1.folha.uol.com.br/fofha/ilustrada/ult90u33252.shtml>. Consultado em 04/11/2014.

delicado e inocente

findaste o teu desenho
e a tua marca sobre a terra resplandece
resplandece nítida e real
entre livros e tambores do vigário geral
e o brilho não é pequeno

eu sigo aqui e sempre em frente
deixando minha errática marca de serpente
sem asas e sem veneno
sem plumas e sem raiva
suficiente

A canção “waly salomão” está em outro plano. Com uma melodia sinuosa, é como uma descida ao reino de Osíris. No reino dos mortos, Caetano reencontra Waly, reafirma as suas marcas, mas segue no mundo dos vivos. Em uma melodia fúnebre, ora sôfrega, ora fugidia, segue adiante, serpenteando: “eu sigo aqui, e sempre em frente/ deixando minha errática marca de serpente”. Pensando, obviamente, em “Cobra coral”, parceria de sucesso que brilha em *Noites do Norte* e em *Noites do Norte Ao vivo*, uma rara parceria da dupla – letra de Waly Salomão, música de Caetano –, o compositor sugere a imagem do seu percurso, como uma alegoria do desenho que se deixa ao viver na terra. Contudo, diminuído pela perda do amigo, preferirá usar a palavra genérica serpente. Fragilizado, está mais para uma cobra não coral do que para uma cobra coral, mais para rebanho do que para pastor. O projeto de reinar sobre as cobras não corais está suspenso – temporariamente.

Nessa canção, Caetano começa a trabalhar com a ideia de desenho para se referir às marcas de uma existência sobre a terra. A preocupação com o desenho já é um reflexo da sua preocupação com a biografia, com a história, com a verdade. Se, de um lado, Waly finalizou o seu desenho ao morrer; por outro, vivo, Caetano continuava deixando sua marca errática de serpente. Para Caetano, é no desenho de Waly, nas marcas da sua existência, seja como agitador cultural incansável, seja como fundador-militante do Afroreggae, “entre livros e tambores do Vigário Geral”, mais do que nos livros, que a sua poesia permanece e perdura.

Na faixa seguinte, Caetano retoma o seu caminho em direção ao “outro” Caetano que se revela em *cê*. No entanto, tal qual o rio heraclítico que sendo sempre outro permanece o mesmo, Caetano continuava a ser o mesmo poeta, “pai do prazer, filho da dor”. Até a sexta faixa de *cê*, se ouviu o filho da dor. Com a exceção de “deusa urbana” que é mais dialética, todas as canções são tristes. Até aqui, “a tristeza é senhora”. Mas a partir da sétima faixa, a canção será também a superação da dor. Assim, de filho da dor, o poeta reemerge como pai do prazer. O verso “o grande vencedor se ergue além da dor”, de “Milagres do povo”, pode

ser lido como um lema de Caetano, um antídoto contra o ressentimento, “um remédio antimelancolia”, para si, para o mulato, para o negro e para o Brasil.

Depois da dor da morte de Waly, viria ainda a expressão da dor da separação. A canção, “não me arrependo”, é provavelmente, a mais autobiográfica das canções do disco. Um inventário poético de um casamento de 19 anos, o de Caetano Veloso e Paula Lavigne. A canção é um ajuste de contas depois do fim da relação. Assim, o cantor que diz: “eu não me arrependo de você” é o mesmo que reclama: “cê não me devia maldizer assim”, assim como o que diz: “vi você crescer,/ fiz você crescer”, é o mesmo que confessa “vi, cê me fazer/ crescer também/ pra além de mim”.

Na última estrofe, Caetano retoma a imagem do desenho empregada em “waly salomão” para se referir às marcas de um amor que, como o desenho da vida, não se apaga quando acaba. “não nada irá nesse mundo, apagar o desenho que temos aqui/ nem o maior dos seus erros, meus erros, remorsos, o farão sumir...”. *En passant*, o poeta entorna no chão uma sequência anagramática virtuosa: “seus erros, meus erros, remorsos”. Por fim, reitera que os desenhos, as marcas da existência, irão sobreviver a tudo, inclusive à morte de seus corpos.

Há um intervalo de silêncio maior entre a sexta e a sétima música que, junto à temática que se aborda desde então, a maneira com que ela é abordada, e o simples fato de ser a outra metade de um disco de 12 canções, mais, é claro, a própria configuração do encarte do CD, num lado, as letras das seis primeiras músicas, do outro, as outras seis, parece confirmar a nossa hipótese da passagem do lado A para o lado B. Como se esse álbum herdasse dos discos a sua forma.

Assim como nos elepês, o lado B tinha uma unidade que lhe permitia ser dessemelhante em relação à unidade do lado A. Caetano aproveita da passagem da primeira metade de seu disco para a segunda para virar o disco, ou melhor, para virar a página. Assim, se no lado A, o samba é “filho da dor”, no lado B, será “pai do prazer”. Enquanto o lado A é crepuscular, o lado B é solar. Evidentemente, o lado B é mais a expressão de uma vontade de alegria, do que uma alegria real. Em certo momento do filme *Coração vagabundo*, Caetano, visivelmente abatido, revela: “eu sou do sol, quero ser lúcido e feliz. É muito difícil, mas eu fico fazendo o esforço, tentando...”. O lado B é mais uma prova desse esforço sobre-humano de Caetano de tentar superar a sua tristeza pelas vias da lucidez.

1.4 LADO B: VIRANDO O DISCO, VIRANDO A PÁGINA

Para começar o lado B, “musa híbrida”. Quando finalmente emerge o samba de Caetano, agora, embalado pela batida de samba para guitarra elétrica de Pedro Sá. Caetano aposta, desde *Noites do Norte*, mais precisamente, desde “Rock ‘n’ Raul”, na guitarra de Pedro Sá. O jovem guitarrista Pedro Sá, como um João Gilberto guitarrista, descobria uma maneira de se tocar samba a partir das possibilidades próprias do seu instrumento e da tecnologia que o envolve. Até então, a guitarra no samba, quando usada para o acompanhamento, apenas emulava ou o violão ou o cavaquinho. Isto é, não era muito clara em relação ao acompanhamento de samba. Com Pedro, a guitarra ainda distorcida voltava para o samba sem se descaracterizar. A síntese do samba da levada da guitarra de Pedro Sá é a grande motivação para que Caetano, apesar de estar acompanhado por uma banda de rock, passe a incluir sambas em seus shows com a Banda Cê. Mais adiante, a partir dessa levada de samba para guitarra, é que Caetano e banda encontrarão o mote para o segundo disco da Trilogia Cê, *Zii e Zie*, cujo subtítulo é *transambas*.

Podemos dizer que a questão do hibridismo é central na obra de Caetano Veloso. Para ir além de João Gilberto, o artista provou desde o Tropicalismo o seu avesso. Daí tocar samba com instrumentos culturalmente ligados ao rock ou vice-versa. O compositor que se afirma desde *Araçá azul* “um mulato nato no sentido lato mulato democrático do litoral”, herda dos modernistas um projeto de Brasil que afirma a mestiçagem não como algo que empobrece, e sim como algo extremamente positivo e original, que nos enriquece. Caetano é o que canta as delícias e as dores de ser o que se é no Brasil. Assim, apesar das dores do país serem quase insuperáveis, há sempre um otimismo, uma lucidez que o faz crer que aqui as delícias poderão compensar as dores. Uma crença de que nós brasileiros podemos “refazer o mundo”, e de outra maneira, muito melhor. Mais humano, mais misturado, menos segregacionista. É daí que, Caetano, agora, pai do prazer, pinta a nova musa. Musa brasileira e universal, porque híbrida: “de olho verde, carapinha cúprica”. É daí que a voz fosca do velho Caetano volta a brilhar: “a minha voz tão fosca brilha por seus lábios bundos”. Um canto à Musa Híbrida, filha de toda uma cultura da miscigenação, e que reúne em seu corpo os traços dos povos que formaram o Brasil: “a malha do teu pelo dongo, congo, jê, tupi, batavo, luso, hebreu e mouro”.

Caetano, apesar de continuar pelo caminho aberto pelos modernos, não se rende aos simplismos de outrora, e já consegue ver além das “três raças tristes” que, segundo o

modernista brasileiro Paulo Prado, formaram o Brasil³⁵. Assim, ao invés de generalizar dizendo: negro, branco, índio, é mais específico, ao dizer: Dongo, Congo, Jê, Tupi, Batavo, Luso, Hebreu e Mouro. Caetano permanece moderno, pois ainda acredita em um projeto de Brasil, contudo, não se deixa mais confundir pelos estereótipos modernistas e pelas suas generalizações.

Caetano louva a Musa Híbrida que dá corpo e presença a sua utopia de refazer o mundo a partir de uma brasilificação do mundo. Em setembro de 1996, às vésperas do lançamento de *Verdade tropical*, Caetano vai ao programa *Roda Viva* e fala dessa sua utopia³⁶:

Na verdade a minha ambição seria de fazer com que uma cultura como a nossa, que está, sob todos os pontos de vista, como que jogada fora da área de dominação, das vantagens da civilização moderna, porque está no hemisfério sul, porque é mestiça, porque fala português, não apenas uma língua latina do sul da Europa, mas, justamente, o português, a menos prestigiada delas, enfim, um país pobre e, sobretudo, injusto socialmente. Então, todas essas desvantagens, de uma certa forma, deveriam criar em nós uma mera depressão em relação à perspectiva histórica, em relação a prospecções. E, no entanto, a gente tem alguma coisa de alegria e de entendimento da vida, alguma riqueza no modo de ser que é perceptível, inclusive para estrangeiros, que diversas vezes se manifestam a respeito do que eles percebem de interessante, de sugestivo no modo de ser do Brasil e dos brasileiros. E isto, que é um dado cultural, que não é um valor universal abstrato, é um dado cultural qualitativo do nosso modo de ser, que é o que você está falando. O que eu desejo não é que isso seja possivelmente fundido com o que você, e nós, chamamos de civilização. Eu acho que o que eu desejo mesmo é que o nosso modo de ser tome conta, tome em suas mãos os dados abstratos e universais da civilização e faça deles algo que não foi feito ainda, entendeu? Então, é uma ambição grande demais, naturalmente eu faço muitos papéis ridículos por causa disso, mas, por outro lado... (grifo nosso)

Faz coro com Jorge Mautner do disco *Eu não peço desculpa*: “ou o mundo se brasilifica ou vira nazista”. Imbuído da ambição de refazer o mundo a partir do Brasil, se junta à Musa Híbrida, na mais alegre e ritmada das músicas do disco, para lutar ao seu lado, pela “brasilificação” do mundo: “se espalha pelo mundo, vamos refazer o mundo”, numa batalha semelhante à que professara sem rodeios em “Língua”: “sejamos imperialistas”. No entanto, não há aqui um imperialismo *stricto sensu*, pois há antes, uma estratégia de

³⁵ Cf. Paulo Prado. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 2 ed. São Paulo: IBRASA, 1981.

³⁶ A entrevista completa de Caetano no programa *Roda Viva* está disponível no seguinte endereço: https://www.youtube.com/watch?v=-IHORuI_Uts. Consultado em 01/03/2015.

hibridização que inviabiliza o discurso colonial ou neocolonial. Numa conferência, Veloso diz que se de fato, como se chegou a aventar na década de 60, o Brasil viesse a fazer a sua revolução socialista, e ela fosse bem sucedida, não lhe interessaria saber o que o socialismo faria com o Brasil, e sim, o que o Brasil faria com o socialismo, e o que o socialismo brasileiro faria com o mundo³⁷.

Seguindo em frente, “odeio”, mais uma canção como “musa híbrida”, isto é, com potencial de se tornar um clássico. Aqui, Caetano exterioriza finalmente o sentimento que o impede de seguir adiante. Depois de tanto dizer amo você, só mesmo dizendo odeio você para se desgarrar de uma relação tão intensa com a ex-mulher e conseqüentemente com o seu eu enquanto marido dela. Caetano precisa se libertar tanto da ex-mulher quanto de si mesmo, para seguir adiante sem ressentir. Assim, ao invés de odiar em silêncio, precisou dizer, ou melhor, cantar, ou ainda melhor, cantar em coro “odeio você”, num ritual catártico que se espalha no show entre o público e que não deixa margens a ressentimentos. Por outro lado, a canção também é uma forma de se purgar do ódio que a sua fama desperta em muitos. Caetano é tido como o cantor brasileiro mais amado e mais odiado das últimas décadas. Assim, o catártico refrão: odeio você, cantado por ele para o público e simultaneamente pelo público para ele, também é uma forma do artista e o seu público zerarem as suas contas.

Caetano tem o prazer de introduzir nesta canção o vocábulo “e-mail”, talvez pela primeira vez numa canção brasileira. O compositor sempre gostou de realizar esses pequenos feitos que embora pequenos, não deixam de ser significativos. É o primeiro a escrever uma canção no Brasil em que aparece o vocábulo coca-cola, o primeiro a se apresentar em um Festival de Música Popular acompanhado por uma banda de rock ‘n’ roll, o primeiro compositor brasileiro a citar o reggae em uma de suas canções. Agora, o compositor traz o vocábulo e-mail para o domínio da sua máquina da canção. Habilidade, rima e-mail com odeio, e deixa tudo em casa³⁸.

O compositor está sempre trazendo para a sua poesia a linguagem corrente. Antropofágico, continua faminto. Na terceira faixa do disco já ouvimos: “você foi mó rata comigo”, onde se incorpora pela primeira vez também, “mó” e “rata”. Como já dizia em “Língua”: “vamos atentar para a sintaxe paulista/ e o falso inglês relax dos surfistas/ sejamos imperialistas”. Ou seja, o poeta nos incita: incorporemos linguagens, sem preconceitos, sem

³⁷ “Diferentemente dos Americanos do Norte”. In: Caetano Veloso, *O Mundo não é chato*, 2005, p. 65-66.

³⁸ Marcelo Jeneci, Arnaldo Antunes e Betão Aguiar, na parceria “Longe”, lançada no disco de Arnaldo Antunes *Iê Iê Iê* (2009), já rimam “e-mail” com “correio”. Mas já é outra história.

distinções entre o que se prescreve na norma culta e que se ouve nas diversas linguagens das cidades: ”minha pátria é minha língua, fala Mangueira”.

Perguntado sobre essa música, Caetano brinca: “adoro ‘odeio’”, como se, por fim, a canção também se justificasse por essa possibilidade de se criar uma sentença capaz de unir pares opositivos. Uma oração que enfim exemplifica um verso de Chico Buarque que diz: “eu odeio, eu adoro, numa mesma oração³⁹”.

É um novo Caetano o que se encontra neste disco. Não é mais o que diz “sim, eu te amo, serei pra sempre o seu cantor”; mas aquele que, qual “Fera ferida”, é também capaz de odiar. Não mais o homem que ao cantar revela sempre mais a sua face feminina. Mas o que agora revela também o seu lado mais oculto, o masculino. Se, por um lado, Gilberto Gil na canção “Super-Homem, a canção”, também gravada por Caetano, diz: “minha porção mulher que até então se resguardara/ é a porção melhor que trago em mim agora/ é o que me faz viver”; por outro, neste disco, Caetano parece revelar mais a sua porção masculina, justamente aquela que, apesar de poder não ser a melhor, é a que ele até então resguardara. Por outro lado, essa porção masculina é a que mais vai importar agora, pois é a que realmente apresenta, no momento, um *plus* à sua obra. Assim, a grande virtude deste disco é a de revelar esse outro lado do artista: o homem.

A nona faixa do disco, “homem”, explicita esse raciocínio. Construída através da enumeração de características naturais e culturais atribuídas ao mundo feminino, a canção consegue afirmar o mundo masculino: “eu sou homem”, sem deixar de reconhecer as singularidades do mundo feminino. Para afirmar esse mundo que até então resguardara, o masculino, o cantor irá dizer que, apesar de reconhecer as peculiaridades naturais do mundo feminino – maternidade, lactação, adiposidade, menstruação – e as culturais – sagacidade, intuição, fidelidade, dissimulação – não as invejava. No segundo momento da canção, no entanto, o cantor irá admitir invejar duas coisas: “a longevidade das mulheres e os seus orgasmos múltiplos”. Em suma: sem cair na armadilha do binarismo simples, Caetano consegue afirmar o homem, sem deixar de afirmar a mulher. E o faz, não porque são todos iguais, mas, justamente por serem igualmente diferentes.

A harmonia de “homem” é simples e eficiente. Apoiada em uma progressão de ciclo de quintas, já utilizada por Caetano Veloso em “De noite na cama”, em que um acorde dominante (com a sétima), de quinto grau, não se resolve, pois no lugar do primeiro grau maior (a tônica), temos outro acorde com sétima (dominante) no primeiro grau, que por sua

³⁹ Conferir “Baioque”, do disco *Quando o carnaval chegar*(1972).

vez torna-se a quinta dominante de outro dominante e assim sucessivamente. Na segunda parte da canção “De noite na cama”, o ciclo de quintas quase faz uma volta completa, daí a sequência de acordes: A7 D7 / G7 C7/ F7 Bb7/ Eb7 G#7/ C#7 F#7/ B7; em “homem”, que também se inicia com o acorde dominante A7, na introdução, o ciclo de quintas vai até o acorde de G7, o terceiro da sequência, mas depois, justamente quando a canção introduz em sua letra a conjunção aditiva “nem”, quebra-se a sequência de acordes do ciclo de quintas ao se suspender meio tom, passando do acorde dominante (G7) para o subdominante (G#m7) que, por sua vez, prepara o dominante C#7, que, mais uma vez, não se resolve.

A canção então vai para o seu segundo momento, quando finalmente o cantor admite invejar, enquanto homem, justamente, a longevidade e o os orgasmos múltiplos. Nesse momento, a harmonia volta ao dominante A7 e, em ciclo de quintas, se dirige até o acorde dominante de G7. Assim como a letra da canção enfatiza os orgasmos múltiplos, repetindo: “e dos orgasmos múltiplos”, a harmonia, em sintonia, também se repete. Antes da repetição, porém, há uma pequena pausa orgástica, que invés de sustar o gozo, sugere a sua potencialização, e nas repetições, a sua multiplicação. Um recurso que funciona bem no disco e ainda melhor nos shows, algo que causa um *frisson* muito grande na plateia.

Depois do clímax, o refrão, descrevendo novamente um ciclo de quintas, desta vez iniciando-se em B7, sintetiza: “eu sou homem, pele solta sobre o músculo/ eu sou homem, pelo grosso no nariz”. Num raro exemplo de exaltação do orgulho masculino em tempos de estudos culturais e das bandeiras das minorias, Caetano é capaz de afirmar o gênero masculino sem rebaixar e sem deixar de reconhecer o seu outro. É uma das canções mais significativas da trilogia, uma verdadeira surpresa advinda de um dos mais femininos dos compositores brasileiros⁴⁰.

Como já dissemos, de “musa híbrida” em diante, o disco traz o Caetano pai do prazer. O compositor costuma dizer que está entre aqueles que acreditam que tudo é sexo. No contraponto às desilusões ouvidas na primeira parte do disco, há as “mucosas roxas”, as “frutas flor folhudas”, os “orgasmos múltiplos”, os “beijos-luz”. Depois de “homem” e a reafirmação de uma identidade, masculina, o disco traz “porquê” e “um sonho”, as mais eróticas do disco.

Em “porquê”, Caetano vai repetir 27 vezes, com “português lusitano”, a expressão, “estou-me a vir”, para depois perguntar, mantendo o sotaque: “e tu, como é que te tens por

⁴⁰ Em 2014, a canção foi regravada por Alice Caymmi em seu disco *Rainha dos Raios*. No mesmo ano, essa gravação foi agraciada com o prêmio de versão do ano no *Prêmio MultiShow*.

dentro, por que não te vens também”. Isso se repete mais duas vezes: na segunda 26 e na terceira 25 vezes. Ademais, é um enigma que Caetano se compraz em explicar:

Acho bonita a maneira como, linguisticamente, os portugueses resolveram a questão do orgasmo. No Brasil, usamos o verbo gozar, como na França. Mas é como se estivesse acabando alguma coisa. Estou-me a vir é reflexivo, ou seja, fala de si próprio. E ainda dá uma ideia de continuidade⁴¹.

Essa letra é cantada em uma música em compasso 6/8, no qual contamos seis tempos até que se conclua a célula rítmica do compasso. Em tempos díspares, ora no início, ora no centro do compasso, ora entre o centro e o fim do compasso, Caetano repete o recado como quem prenuncia espasmos orgásticos que se precipitam no tempo regular do compasso em 6/8 que marca o ritmo do próprio ato sexual.

Por fim, uma pergunta e um convite: “e tu, como é que te tens por dentro, por que não te vens também”. Se em “homem” Caetano falou dos orgasmos múltiplos femininos, “harmonia total”, aqui se fala das desarmonias e das harmonizações orgásticas de um casal. Com o ritmo acelerado e em compasso de 6/8, e uma voz lânguida que repete “estou-me a vir”, a canção, desvendado o enigma, é a reprodução sonora e verbal de uma relação sexual à Lusitânia.

Adentrando a “ilha dos amores”, o poeta louva outra musa. Depois da musa híbrida que abre a segunda parte do disco, e das muitas musas negras e morenas de Caetano, enfim a “jabuticaba branca”, Luana Piovani.

No último parágrafo do release do álbum com Jorge Mautner de 2002, Caetano, enquanto descrevia a rotina das gravações, já apresentava a sua nova musa:

Havia também uma foto da Luana Piovani pregada na porta, do lado de dentro do estúdio. Dizíamos que ela era a nossa padroeira: ela foi a madrinha da bateria do nosso samba. Um dia eu a levei lá. Em carne e osso. Parecia uma visão irreal. Ela ficou até o fim da sessão. Todos os rapazes ficaram extasiados. Ninguém se recuperou ainda direito. Quem canta seus males espanta. Este disco é para a gente atravessar esses tempos de homens-bomba, especulação globalizada, dengue e insegurança. Com a ajuda da lua de Jorge – e das Luanas – chegaremos vivos a um outro ambiente.

⁴¹ Conforme notícia vinculada no portal Terra, Caetano faz essa declaração numa entrevista publicada originalmente pelo Jornal Extra. Disponível em <http://musica.terra.com.br/interna/0,,OI1142792-EI1267.00-Caetano+Veloso+faz+musica+para+exmulher+e+sobre+o+orgasmo.html>. Consultado em 18 de fevereiro de 2015.

Se em *Eu não peço desculpa*, a atriz já era, antes mesmo de saber, a madrinha da bateria do samba da rapaziada, dessa vez, Caetano lhe daria uma prova de sua poesia, em “um sonho”. A canção, no entanto, apesar de apresentar pistas muito claras de quem seria a homenageada, como na formação do nome Luana na colocação da palavra “lua”, logo no primeiro verso da canção, antecedendo a preposição “na”, na descrição do cabelo: “fio de ouro velho na nuca”, dos olhos claros: “olho-água”, do corpo branco, “mamilos de rosa-fagulha”; da cidade em que nasceu: Jaboticabal/SP, que, junto à alvura, permite a metáfora: “jaboticaba branca”; o poeta rei das cores, ainda assim, quer manter a musa em mistério, e consequentemente, a obra aberta.

Mas Luana Piovani, a quem Caetano segredara a homenagem, revela em seu blog a confissão do cantor. Caetano, encabulado, desmentiu publicamente a atriz, dizendo que jamais escreveria uma canção para alguém com quem jamais tenha tido relações sexuais. Mas no fundo, Caetano parecia constrangido com a situação. Luana, logo depois, no mesmo blog, condenou o desmentido de Caetano, e disse que aquele que para ela era um Deus, não passava de um “banana de pijama”. Algumas semanas depois da polêmica, Caetano, no show de *cê*, admitiu que a canção tinha sido inspirada “parcialmente” por Luana Piovani.

Enfim, lamentavelmente, a polêmica sombreou uma obra-prima. Uma canção rara que reúne erotismo e poesia, sexo e delicadeza, com imagens estupefacientes dignas do poeta rei das cores.

lua na folha molhada
brilho azul-branco
olho-água, vermelho da calha nua

tua ilharga lhana
mamilos de rosa-fagulha
fios de ouro velho na nuca
estrela-boca de milhões de beijos-luz

lua
fruta flor folhuda
ah! A trilha de alcançar-te
galho, mulher, folhos, filhos
malha de galáxias
tua pele se espalha
ao som de minha mão

traçar-lhe rotas

teu talho, meu malho
teu talho, meu malho

o ir e vir de tua
o ir e vir de tua ilha

lua
toda a minha chuva
todo o meu orvalho
cai sobre ti
se desabas e espelhas da cama
a maravilha-luz do meu céu
jabuticaba branca

A imagem aquosa que inicia a canção: “lua na folha molhada”, precede uma série de imagens descritivas em que são recorrentes os fonemas líquidos /l/ e /L/. Num primeiro momento, à distância, o poeta que já disse em “Branquinha”, dedicada a Paula Lavigne, “namorando a lua e repetindo a lua é minha”, namora, à distância a “maravilha-luz do seu céu”, a mulher que lhe inspira as imagens: “olho-água”, “ilharga lhana”, “mamilos de rosa-fagulha”, “fios de ouro velho na nuca”, “estrela boca de milhões de beijos-luz”.

Acostumando-se na fantasia com a inalcançável Lua(na), “fruta flor folhuda”, o poeta começa a inventar uma trilha sideral para alcançá-la e, enfim, ao alcance das mãos, e depois, do corpo, no “ir e vir de tua ilha”, referência ao movimento do sexo, ao ir e vir das ondas do mar, e ao movimento do poeta entre o real e o sonhado. O leve balanço da música reforça uma sensação de calma, tranquilidade, de falta de compromisso com o tempo, uma paz. Um amor em paz

Na última estrofe, o poeta dedica à musa lua(na) a sua chuva fina de palavras líquidas e o seu orvalho, o “olor fugaz” de sua poesia. Nos últimos versos, mudando a perspectiva, cantor-musa (“teu talho”) para musa-cantor (“teu malho”), a suposição do desabamento da lua, e a (in)esperada, união poeta-musa. Como quem vislumbra a realização de um sonho, o cantor mira não mais a lua, inacessível, mas uma jabuticaba branca, quase ao “alcance da boca”. Mas acorda.

1.5 BONUS TRACK: “O HERÓI”

O rap “herói” é uma espécie de *bonus track* do disco *cê*. Não cabe nem no lado A, nem no lado B desse disco que se encerra no lirismo erótico de “um sonho”. Depois de “Língua”, “Haiti”, e “Americanos”, Caetano voltaria a compor um rap. Em “herói”, o quarto da série,

Caetano encarna um personagem mulato, mas que na experiência da luta negra, muito influenciada por uma prática política multiculturalista desenvolvida nos Estados Unidos, voltaria ser negro, 100 %, rejeitando a natureza mestiça do brasileiro. É o Caetano de *Noites do Norte* o que continua a pensar em “o herói”.

No entanto, quanto às diferenças da história do negro do Brasil em relação à do negro dos Estados Unidos ou da África do Sul, são muitas, e Caetano ao longo de sua obra faz questão de sublinhá-las. No rap “Americanos”, por exemplo, para contrapor o imaginário americano ao brasileiro, nosso conhecido, já rimava:

Para os americanos branco é branco, preto é preto
 (E a mulata não é a tal)
 Bicha é bicha, macho é macho,
 Mulher é mulher e dinheiro é dinheiro
 E assim ganham-se, barganham-se, perdem-se
 Concedem-se, conquistam-se direitos

Enquanto aqui embaixo a indefinição é o regime
 E dançamos com uma graça cujo segredo
 Nem eu mesmo sei
 Entre a delícia e a desgraça
 Entre o monstruoso e o sublime

Como já demonstraram Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Hermano Vianna, Antônio Risério e tanto outros, no Brasil não houve nada que se assemelhasse a um sistema de segregação racial como o *apartheid*, antes houve sincretismo, mestiçagem, hibridismos etc. Segundo Antônio Risério (2009, p. 139):

(...) soubemos construir, ao longo de nossa história, espaços generosos e genuínos de convívio interétnico e, ao mesmo tempo, não eliminamos o preconceito em nossa vida social. Mas digo que prefiro mil vezes um país onde as pessoas sejam quase obrigadas a ter vergonha de serem racistas do que um país que conheceu o racismo de Estado – e onde as pessoas não se envergonham de discriminar os outros. Mesmo que nossos racistas sejam hipócritas, é melhor. (...) O racismo é visto, no Brasil, como algo social e culturalmente nefasto, condenável, repugnante. Isso não basta para abolir o preconceito. Mas é, sem dúvida, uma conquista. E temos de avançar a partir daí.

Caetano Veloso reitera esse discurso em várias entrevistas. Ao lermos Antônio Risério, entendemos muito bem como é que Caetano Veloso resolve em seu pensamento a questão do racismo à brasileira. Ademais, como Risério que diz: “E temos de avançar a partir

daí”, Caetano escreveu no *New York Times*: “A experiência brasileira deve ser enriquecida com as críticas ao mito da ‘democracia racial’, não desqualificada por elas”.

No entanto, de uns tempos para cá, “aqui embaixo” se constata que influenciado pela luta dos negros residentes de países politicamente segregacionistas, o Movimento Negro Unificado, desde a sua criação, passou a rejeitar a maneira do negro brasileiro de se inscrever na sociedade brasileira: ora pela dança, ora pela música, ora pela batucada, ora pelo futebol, ora pela luta, ora pela religião. Ademais, até o surgimento do grupo de rap Racionais MC’s, nada que se assemelhasse a uma perspectiva do confronto, presente nos Estados Unidos e na África do Sul: “o ódio racial, a separação nítida entre as raças”, como se diz em “o herói”.

Vamos à letra, uma narrativa complexa que nos interessará por inteiro:

o herói

nasci num lugar que virou favela
 cresci num lugar que já era
 mas cresci à vera
 fiquei gigante, valente, inteligente,
 por um triz não sou bandido
 sempre quis tudo que desmente esse país
 encardido
 descobri cedo que o caminho
 não era subir num pódio mundial
 e virar um rico olímpico e sozinho
 mas fomentar aqui o ódio racial
 a separação nítida entre as raças
 um olho na bíblia, outro na pistola
 encher os corações e encher as praças
 com meu guevara e minha coca-cola
 não quero jogar bola pra esses ratos
 já fui mulato, eu sou uma legião de ex mulatos
 quero ser negro 100 %, americano,
 sul-africano, tudo menos o santo
 que a brisa do brasil beija e balança
 e no entanto, durante a dança
 depois do fim do medo e da esperança
 depois de arrebanhar o marginal, a puta
 o evangélico e o policial
 vi que o meu desenho de mim
 é tal e qual
 o personagem que eu cria que sempre
 olharia
 com desdém total
 mas não é assim comigo.
 é como em plena glória espiritual
 que digo:
 eu sou o homem cordial
 que vim para instaurar a democracia racial
 eu sou o homem cordial

que vim para afirmar a democracia racial

eu sou o herói
só deus e eu sabemos como dói

Numa dicção muito próxima à de Mano Brown, líder dos Racionais, o rap narra, em primeira pessoa, a história de um sujeito que já se identificou com a condição híbrida, dada pela imagem do mulato, mas que assume a posição majoritária do movimento negro no Brasil, a de oposição visceral aos mitos da democracia racial e o da cordialidade. No entanto, depois de todo esse esforço para negar as bases do mito Brasil, o herói desse rap, acaba por voltar ao ponto de partida que ele a princípio negara.

É como se fosse a trajetória de um ativista do movimento negro que, depois de se opor a todas as ilusões da harmonia racial brasileira, termina reafirmando-se como o homem cordial e instaurador da democracia racial. É como se ele atravessasse o processo inteiro e no fim chegasse a uma coisa a que só um brasileiro poderia chegar⁴².

Segundo a leitura do Movimento Negro Unificado, o mito foi, e ainda é usado, para mascarar a permanência do racismo no Brasil. O movimento negro brasileiro, influenciado pela luta dos negros nos Estados Unidos ou na África do Sul, ligou a sua emancipação à desconstrução dos dois grandes conceitos da sociologia modernista brasileira: a cordialidade, de Sérgio Buarque de Holanda e a democracia racial de Gilberto Freyre. Assim, depois da desconstrução, erigir-se-ia uma nova história, com a reescrita da história do negro a partir da supressão de uma ideologia modernista que, apesar de num primeiro momento servir contra a eugenia e o racismo científico, agora, tornava-se álibi de um racismo fino, à brasileira.

Um dos braços da cultura hip-hop que se torna global a partir do final da década de 80, o rap ganha força no Brasil ao questionar o mito da cordialidade e o da democracia racial que a música popular brasileira, por vias tortuosas, por tanto tempo acolheu. No início dos anos 90, sobretudo, a partir do rap dos Racionais, o imaginário modernista, presente na MPB, é colocado em cheque pela realidade expressa em longas narrativas por quem acompanha a história do país a partir da periferia. Revelando o amargor da realidade, as letras dos Racionais começam a ser mais importantes para se entender esse novo momento do Brasil do que as letras do rock ou da MPB. Na vanguarda, os Racionais desconstruíam o mito Brasil e apontavam para uma nova perspectiva: à do confronto.

⁴² Fragmento de entrevista concedida ao jornal Folha de São Paulo no dia 7 de setembro de 2006. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0709200607.htm>. Consultado em 07/11/2014.

O Brasil que, como já cantava Elis em *Saudades do Brasil*, no início da década de 80, não conhece o Brasil, e, portanto, já desconfia da sua existência, viu crescer em suas periferias um enorme contingente de indivíduos pobres, negros e mestiços, sobretudo. Para esses, tanto o mito da cordialidade quanto o mito da democracia racial não significavam senão uma negação inadmissível das suas próprias realidades. Para erigir o mito Brasil, que de certa forma, reúne todos os mitos acerca da nossa identidade, foi preciso esconder o que não cabia nele. Assim, ao invés de combater o racismo, apostamos numa democracia racial. Ao invés de reconhecer a urgência da luta para se combater as injustiças sociais do país, apostamos numa cordialidade do povo brasileiro. A MPB é, talvez, depois do Modernismo, a principal articuladora do discurso identitário brasileiro, e já nasceu crítica. Diferentemente da bossa nova, a MPB já se colocava à esquerda e se posicionava abertamente contra o regime militar que se instalara no Brasil em 1964. No entanto, ao invés de desistir do Brasil, já que o patronato de seu significado passava às mãos dos militares, a MPB arriscou-se a disputar com a ditadura a definição desse país. A partir desse instante, o positivismo-militar que escreve na bandeira o lema positivista “ordem e progresso”, enfrentaria o Brasil inventado pela música popular brasileira.

Coube à canção brasileira a tarefa de nacionalizar as premissas do mito Brasil. Desde a nacionalização do samba do Rio de Janeiro até “Aquarela do Brasil”, o cancionero popular inventou um Brasil. Inventou a “terra boa e gostosa da morena sestrosa do olhar indiferente”, a “terra de samba e pandeiro”. O mito Brasil perpetuava-se através da promoção da canção brasileira, e, ainda hoje, de certa forma, depende dela. Apesar de revelar também as mazelas e a incompletude do mito, a música popular preferiu sempre seguir com ele, sem desistir jamais de sua promessa. Mesmo a Tropicália insistiu nessa imagem do Brasil; ainda que apenas como um ponto de partida.

A Tropicália, como o Modernismo, é um movimento em permanente expansão. E como tal, pode nos dar a impressão de, em algum momento, ter ido longe demais. É Drummond quem diz: “E como ficou chato ser moderno/ Agora serei eterno⁴³”. Não há o ex-moderno, o ex-tropicalista, porque o caminho se revelava sempre a partir dali. Há, portanto uma continuidade entre os movimentos. A MPB, como um todo – digo isso para incluir o Tropicalismo – foi quem manteve acesa a chama modernista, mantendo viva a sua promessa. Uma promessa de Brasil. Para além das raças tristes, para além dos segregacionismos, para além do século americano, para além das ditaduras, para além da luta de classes, para além da

⁴³ Primeiros dois versos do poema “Eterno” do livro *Fazendeiro do Ar*. Cf. Carlos Drummond de Andrade. Poesia Completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003, pp. 407-409.

delicadeza perdida. No entanto, hoje é importante refletir o quanto vale seguir com os modernismos. A quem serve agora o Modernismo, a MPB, o Tropicalismo? Queremos seguir com a Tropicália? Com a MPB? Com os modernos? Com Caetano Veloso?

Nos anos 80, ignorando a MPB, as bandas de rock do eixo Rio-São Paulo começam a questionar o nacionalismo modernista mantido em evidência pela MPB, e começam a questionar o mito Brasil. Os Titãs, por exemplo, radicalizavam: “não sou brasileiro, não sou estrangeiro⁴⁴”. Nos anos 90, com a irradiação da cultura hip-hop e o surgimento dos Racionais MC’s, a música da periferia das grandes cidades brasileiras passa a rejeitar em alto e bom som o caminho da cordialidade e da democracia racial. A MPB e o que identificávamos como canção perde a centralidade. Chico Buarque, em uma entrevista concedida no início da década de 90 para a Folha de São Paulo, declarava que a canção estava no sumidouro. Para Chico, a música que os Racionais faziam já era outra coisa, não era canção “tal como a conhecemos”, era algo que se opunha à MPB⁴⁵. Walter Garcia contrapôs, a título de exemplo, o primeiro álbum dos Racionais, *Sobrevivendo no inferno* (1997), a *Cambaio* (2001), disco de inéditas dos parceiros ocasionais Chico Buarque e Edu Lobo. Sem muito esforço Garcia conclui que o disco dos Racionais, uma obra anti-MPB, não cordial, que questiona com os dados da própria realidade os fundamentos do mito Brasil, apesar de ter sido lançado anteriormente, diz muito mais da contemporaneidade do que o de Chico e Edu. O que confirma que até mesmo na música popular, o mito Brasil entraria em crise, e com ele, em efeito dominó, a ideia de MPB⁴⁶.

Embarcando na dicção desse novo narrador que se destaca no cenário cultural brasileiro, Caetano inventa um personagem que, no afã de se desgarrar dos mitos fundacionais do Brasil, diz: “sempre quis tudo que desmente esse país encardido”. Assim, assume a condição de ex-mulato, ex-brasileiro, de estrangeiro no próprio país: “Já fui mulato, sou uma legião de ex-mulatos/ quero ser negro, 100 %/ americano, sul-africano, tudo menos o santo/ que a brisa do Brasil beija e balança⁴⁷”. No entanto, por fim, depois de destruir o mito da cordialidade pela tática do confronto, e de desmascarar o mito da democracia racial brasileira,

⁴⁴ Da canção “Lugar Nenhum” de Arnaldo Antunes, Charles Gavin, Marcelo Fromer, Sérgio Britto, Tony Bellotto. Primeiro single retirado do disco dos Titãs, *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, lançado em 1987 pela WEA.

⁴⁵ Em entrevista de Chico Buarque concedida à Folha de São Paulo publicada no dia 26 de dezembro de 2004.

⁴⁶ Em debate de Walter Garcia e Romulo Fróes mediado por Paulo Costa e Silva publicado na revista *Serrote*. Disponível em: <http://www.revistaserrote.com.br/2012/07/o-mal-estar-na-cancao-romulo-froes-e-walter-garcia/>.

⁴⁷ A imagem do santo que “a brisa do Brasil beija e balança”, e o verso estão em *Navio Negreiro* de Castro Alves. Em 1997, no disco *Livro*, Caetano Veloso, com a participação da irmã Maria Bethânia, musicaliza, usando-se do rap, uma boa parte desse poema.

o herói dessa canção se reencontrará com os conteúdos que um dia moldaram a sua identidade.

Eu acho que, no fim das contas, esse movimento, quando chegar à sua plenitude, se não houver um desvio alienante, vai reencontrar esses conteúdos brasileiros, por causa de nossa muito profunda miscigenação e da tradição de não manifestar o ódio racial⁴⁸.

⁴⁸ Caetano Veloso em entrevista concedida à Folha de São Paulo no dia 7 de setembro de 2006. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0709200607.htm>. Consultado em 17 de janeiro de 2015.

1.6 CÊ AO VIVO

Se, por um lado, o disco *cê* representou uma mudança drástica na condução musical do trabalho de Caetano Veloso, por outro, essa mudança se filia, é preciso enfatizar, a uma série de discos de carreira do cantor, que irão ser recuperados pela banda nos shows. Especialmente, os discos do exílio londrino: *Caetano Veloso* (1971) e *Transa* (1972), e os discos com A Outra Banda da Terra⁴⁹: *Muito – Dentro da estrela azulada* (1978), *Cinema transcendental* (1979), *Outras palavras* (1981), *Cores e nomes* (1982) e *Uns* (1983).

Caetano Veloso, desde o disco *Circuladô*, passou a lançar em disco os shows de seus discos. Assim, há o *Circuladô* (1991) e o *Circuladô Vivo* (1992), o *Fina estampa* (1994) e o *Fina estampa Ao Vivo* (1995), *Livro* (1997) e *Prenda minha Ao Vivo* (1998), que é fruto do show *Livro vivo*, *Noites do Norte* (2000) e *Noites do Norte Ao Vivo* (2001), o último dessa série.

Em 2002, Caetano lançou o seu disco com Mautner, mas não chegou a sair um CD ou DVD com o registro desse show. Depois veio o show de *A Foreign Sound* de 2004, que também não ganhou um registro em CD. Por outro lado, há um bom registro dos shows de Caetano e Mautner no filme *Jorge Mautner: o filho do Holocausto* de 2003, escrito e dirigido por Pedro Bial; e também há o registro do show e da turnê de *A Foreign Sound*, no filme *Coração vagabundo* de Fernando Grostein Andrade, lançado nos cinemas brasileiros em 2008.

Por esse ponto de vista, é possível observar que o CD e DVD *Noites do Norte Ao Vivo*, com o registro sem cortes do show, é o fim de uma fase luxuosa da carreira de Caetano, que é inaugurada em *Circuladô Ao Vivo*, quando Caetano, para comemorar os seus 50 anos, convida o maestro Jacques Morelembaum para assumir a direção musical do espetáculo. Foi uma fase em que Caetano, regido por Morelembaum, colheu os louros do sucesso. Uma fase monumental que começou a se refletir nas vendas. Um artista que vendia em torno de 150 mil discos, passava a se aproximar da marca de um milhão de discos vendidos, tornando-se um dos principais artistas da gravadora multinacional Universal⁵⁰.

Como já dissemos, em *Noites do Norte* já começam a aparecer os músicos da geração de Moreno Veloso: Pedro Sá, Domenico Lancelotti e Davi Moraes, por exemplo. Como se

⁴⁹ O grupo A Outra Banda da Terra era composto pelos músicos: Vinicius Cantuária, Tomás Improta, Perinho Santana e Arnaldo Brandão (núcleo principal).

⁵⁰ Com *Prenda minha*, Caetano, embalado pelo sucesso da sua interpretação para “Sozinho”, canção de Peninha, alcança enfim a marca de 1 milhão de discos vendidos.

pode ver no DVD *Noites do Norte Ao vivo*, sobretudo, na segunda metade do show, os jovens tomam a dianteira da banda. Já havia ali um passo rumo à concepção musical que guiaria o CD gravado com Mautner em 2002, que, apesar de não ter ganhado um registro do show em CD ou DVD, ressurgiria em 2003 nas telas dos cinemas no documentário *Jorge Mautner: Filho do Holocausto*.

O disco de estúdio seguinte, *A Foreign Sound*, também não ganhou um registro do seu show em CD ou DVD. A produção de Caetano até havia recrutado o cineasta Fernando Grostein Andrade para essa tarefa, no entanto, no decorrer das filmagens, o projeto da gravação do show resultou em um filme. Assim, ao invés de lançar o registro de mais um show, a equipe endossou a proposta do diretor de editar um documentário rodado durante a turnê de *A Foreign Sound* no exterior. No entanto, o documentário de Grostein só viria a começar a ser exibido nos cinemas em 2008, quatro anos depois do lançamento do disco. Dois anos antes, em 2006, Caetano, não mais esperando nada desse filão, resolveu fazer a dobra e retomar o caminho que vislumbrou junto aos jovens da geração de seu primogênito.

Embora com uma produção mais enxuta e econômica, os registros em CD e DVD de *Cê, Zii e Zie* e *Abraço* retomam a série: disco, disco ao vivo, interrompida depois de *Noites do Norte Ao Vivo*. As maiores novidades são a banda e as canções novas, feitas para serem tocadas com a banda. Ademais, Caetano continuava hábil em encontrar conexões entre as canções do disco e suas canções mais antigas. Dado o contexto de banda, e o culto dos novos parceiros de Caetano ao disco *Transa*, que assim como a *Tropicália*, era uma redescoberta dessa geração de Pedro Sá, fica evidente que se realiza, no ritual do show, uma conexão direta da nova fase de Caetano com a de *Transa*, o disco mais citado nos shows de Caetano com a Banda Cê.

Com reverência e paixão, os jovens fãs reconduzem, no plano musical e existencial, o Caetano velho ao Caetano jovem que fora até a virada pós-*Araçá azul* (1973). Em 1972, ano de *Transa* Caetano fazia, no dia 7 agosto, 30 anos. Os jovens da banda, quando gravam o disco *cê*, também beiram os trinta e se inspiram no Caetano Veloso de *Transa*, para contextualizarem os seus sons no mundo do rock. Assim, junto às canções do disco *cê*, também teríamos no show, as duas primeiras canções de *Transa*: “You don’t know me” e “Nine out of ten”, e “London London”, do disco *Caetano Veloso*, de 1971, também gravado em Londres. Apesar dessas três canções, a banda ainda parecia economizar as outras canções do exílio londrino de Caetano, para os outros shows da Trilogia Cê. Além dessas, e das canções do disco, Caetano continuaria pagando o seu tributo à história da música popular brasileira, trazendo Moraes Moreira e Fausto Nilo em “Chão na Praça”, Johny Alf em “Ilusão

à toa”, Francisco Alves e Horácio Campos em “A voz do violão⁵¹” e Jorge Ben em “Descobri que sou um anjo”. Para completar, pontua o show com canções suas mais antigas. “Um tom”, a mais recente delas, na qual homenageia Jacques Morelembaum: “que me ensinou a perder o medo da música”; “O homem velho”, antiga reflexão de Caetano Veloso sobre a velhice que é agora passada a limpo pelo homem velho Caetano Veloso; “Como 2 e 2”, música que Caetano fizera para Roberto Carlos gravar; e ainda há “Sampa”, “Desde que o samba é samba” e “Fora da ordem”, três dos grandes clássicos do cancionário de Caetano Veloso, que ganham um arranjo elétrico, ritmado e minimalista, da banda que se mostra cada vez mais afiada no decorrer dos shows.

Desse entrosamento nasce em Caetano, uma vontade de não parar de tocar com a banda entre o fim dos shows do disco *cê*, e o relançamento do segundo disco da *Trilogia Cê*. A praticidade de ter consigo uma banda mínima tornava as coisas menos complicadas, depois de uma turnê inteira, então... Caetano passava a ter uma liberdade muito grande. Era basicamente tocar alguma coisa que o trio mínimo do rock: guitarra, baixo/teclado e bateria, o acompanharia. Daí, talvez, nasce a ideia do show *Obra em progresso*, no qual, Caetano e Banda Cê testavam músicas, relembavam canções, elaboravam arranjos, como num ensaio aberto. Tocando semanalmente no Rio de Janeiro, passavam a marcar o seu lugar na cidade, e, não por acaso, o disco que virá, *Zii e Zie*, será o mais carioca dos discos de Caetano Veloso⁵².

Mas, antes de passarmos ao segundo disco da *Trilogia Cê*, não podemos deixar sem uma leitura a canção “amor mais que discreto”. A canção é apresentada pela primeira vez nos shows do disco *cê*, emendando “Ilusão à toa”, canção de Johnny Alf dos anos 50, num processo semelhante ao que fizera em um show em que cantava primeiro “Pra que mentir” de Noel Rosa, para depois cantar “Dom de iludir”, de sua própria autoria. Mas, se em “Dom de iludir”, Caetano desconstrói o discurso de Noel Rosa em uma paródia, em “Amor mais que discreto” Caetano faz pastiche, pois se apoia na canção de Alf, suplementando-a. Segundo a leitura de Caetano, a canção de Alf sugere levemente uma relação homossexual, um flerte, como diz o título da canção, uma ilusão à toa. Partindo dessa matriz, Caetano se propõe a compor uma canção nessa linha, só que mais enfática em relação à questão do homoerotismo, que, como sabemos, é uma questão central para Caetano Veloso. Mesmo aqui, numa canção composta em 2006, mais de 50 anos depois da ilusão de Alf, a discrição só fez aumentar. Em

⁵¹ “A voz do violão” só está presente na versão em DVD.

⁵² Durante as apresentações do projeto *Obra em progresso*, Caetano manteve um blog homônimo. Nesse, Caetano manteve uma relação direta com os fãs, que, além de conversarem com ele sobre os mais diversos assuntos, ainda o ajudaram a escolher o repertório e os arranjos do segundo disco da *Trilogia Cê*.

suma: a questão da homoafetividade, apesar de Johnny Alf e Caetano Veloso, ainda é um tabu na canção brasileira.

Roteirista habilidoso de shows, Caetano toca “Ilusão à toa” / “Amor mais que discreto”, depois da série masculina: “Homem velho”, “Homem”. Para além dos estereótipos, Caetano que revela com *cê* seu “outro lado da lua”, o lado masculino, em constante movimento, há de se apresentar como um gay velho, numa das mais intensas canções de amor já compostas por Veloso.

amor mais que discreto

talvez haja entre nós o mais total interdito
 mas você é bonito o bastante
 complexo o bastante
 bom o bastante
 pra tornar-se ao menos por um instante
 o amante do amante
 que antes de te conhecer
 eu não cheguei a ser

eu sou um velho
 mas somos dois meninos
 nossos destinos são mutuamente interessantes
 um instante, alguns instantes
 o grande espelho

e aí a minha vida ia fazer mais sentido
 e a sua talvez mais que a minha,
 talvez bem mais que a minha
 os livros, filmes, filhos ganhariam colorido
 se um dia afinal
 eu chegasse a ver que você vinha

e isso é tanto que pinta no meu canto
 mas pode dispensar a fantasia
 o sonho em branco e preto
 amor mais que discreto
 que é já uma alegria

até mesmo sem ter o seu passado, seu tempo
 o seu antes, seu agora, seu depois
 sem ser remotamente
 sequer imaginado
 sequer imaginado
 sequer imaginado
 sequer
 imaginado sequer
 por qualquer de nós dois

Do amor discreto conduzido por Johnny Alf, passa-se ao amor mais que discreto de um velho, encarnado por Caetano Veloso, por um jovem. Desde a primeira palavra da canção: “talvez”, percebemos que a canção é fundada na suposição de que pode haver algo, “o mais total interdito”, ocorrendo entre dois homens: um jovem e um velho.

É o velho quem canta. Depois da suposição primeira, o flerte: “eu sou um velho, mas somos dois meninos...”. Em seguida, a visão de um futuro, se se realizasse o que se supunha antes. Se até aqui o tempo verbal predominante era o presente, desde então, o tempo verbal será o futuro do pretérito (“ia”, de “iria”, “ganhariam”) que é condicionado pelos verbos do pretérito imperfeito do subjuntivo e do indicativo: “se um dia afinal eu **chegasse**/ a ver que você **vinha**”.

Ainda que existindo apenas como uma suposição, esse amor existe, e já é uma alegria. Como dizia Riobaldo em *Grande sertão: veredas*: “qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura”⁵³. Aqui, outro amor mais que discreto como fora o de Riobaldo por Diadorim e o de Diadorim por Riobaldo. Um amor semelhante ao que se refletia na narrativa de Riobaldo, que agora se reflete no canto do velho Caetano. No entanto, o cantador que aqui se declara é o mesmo que alerta, invocando uma personagem feminina de Chico Buarque, que não há espaço para fantasia, e esse amor existe, ainda que em preto e branco, remotamente, na imaginação, ou até mesmo, sem ser sequer remotamente imaginado por qualquer um dos dois. Mas ainda assim, existindo, como uma presença.

Por duas vezes, remete-se a personagens do cancionário de Chico Buarque, a mulher madura de “Sem fantasia” e ao homem maduro de “Retrato em branco e preto”. A canção de Caetano, quando se remete à primeira, é para retomar a condição imposta pela personagem de Chico que diz: “vem, mas vem sem fantasia, que da noite pro dia, você não vai crescer”, mas agora, sob uma perspectiva homoerótica, que, por sua vez, está consciente de que “da noite pro dia”, o mundo também não vai mudar. Quando Caetano cita “Retrato em branco e preto”, é para destacar que segundo certas perspectivas, pode sim haver alguma alegria na vida do sujeito que coleciona sonetos e retratos em preto e branco na canção de Chico. Mais velho e mais sábio, Caetano já é capaz de pensar que o retrato em branco e preto também pode acalantar o coração.

Partindo do acorde final de “Ilusão à toa”, D#7M, Ré sustenido com a sétima maior, composto pelas notas Ré sustenido (tônica), sol (terça maior), lá sustenido (quinta justa) e ré (sétima maior), Caetano inicia a sua canção “amor mais que discreto”. No entanto, na

⁵³ João Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 311.

execução, voz e violão, o cantor adiciona a esse acorde “perfeito maior”, a nota Mi, a segunda menor da escala de Ré sustenido, criando enfim uma dissonância que já contextualiza o descompasso entre os sujeitos desse amor. Depois de um disco em que, se escorando no rock, Caetano compõe um repertório sem dissonâncias, com acordes simples que apresentam no máximo as tensões de sétima ou de nona, já consagradas no rock, agora, reempregaria a dissonância bossa-novista, para matizar esse amor. Assim como a narrativa verbal parte de uma suposição, a narrativa harmônica iniciar-se-á com um acorde dissonante.

Quando a letra começa, a harmonia deixa a tônica dissonante, e se dirige à sexta menor da escala diatônica, isto é, para o acorde de Dó menor. A partir de então, há primeiro uma progressão em que o acorde de Dó menor é mantido enquanto a nota Dó, oitava do acorde de Dó menor, desliza em progressão cromática descendente, da oitava até a sexta do acorde maior, transformando aos poucos o acorde de Dó maior nesse percurso. Em seguida, a partir da conjunção adversativa “mas”, a harmonia passa a orbitar entre a segunda menor (Fá menor) da escala diatônica de Ré sustenido menor, o tom da canção, e o acorde de Sol com a sétima, o dominante da escala de Dó maior. Depois do acorde de Fá maior, a harmonia vai até o acorde de Sol sustenido menor com a sexta, que funciona como sub 5 da terça menor, Sol menor com a sétima, e continuando a queda cromática do baixo, nesse caminho que se iniciou em Sol sustenido, acordes com função de sub 5 vão se sucedendo até que se chega novamente ao acorde de Fá menor, que funciona como subdominante do dominante Si bemol com sétima e nona, que reencaminha a canção ao seu tom, com o acorde de Ré sustenido maior com a sétima. No entanto, ao ser tocado novamente com a adição do som da sexta corda solta do violão, a Mi mais aguda, sobrando solta, volta-se ao contexto inicial de dissonância. Da mesma forma, na narrativa verbal, a suposição inicial dá vazão a uma série de suposições que, por fim, não se desenvolvem para além do que são: uma suposição. Perturbadora, dissonante, mas uma suposição, um talvez.

Para completarmos a nossa leitura, é preciso ainda uma reflexão sobre os personagens dessa canção. Caetano, em primeira pessoa, encarna um senhor de idade, que pensa que talvez possa existir algo a mais entre ele e um jovem do mesmo sexo, o segundo personagem da canção. Caetano Veloso, sempre astuto em encontrar sínteses que harmonizem pares opositivos, desta vez, consegue ajuntar jovem e velho, outrora inconciliáveis: “eu sou um velho, mas somos dois meninos”. De “destinos mutuamente interessantes”, um na curva de subida, outro na curva da descida, esses dois eternos meninos hão de se reconhecer, um no outro, no mesmo ponto da montanha: “por um instante, alguns instantes”, diante do “grande espelho” que um é para o outro. Se na canção “Homem velho”, escrita dada a ocasião da

morte de seu pai, Caetano criava a imagem “o grande espelho”, para se referir ao velho, agora, quando é ele o velho, reconhece-o no jovem. Por sua vez, o jovem, há de encontrar também o grande espelho no velho.

Pedro Sá, que desde que pesou a mão nas guitarras em “Rock ‘n’ Raul”, redirecionando o leme de Caetano para o rock, é quem encarna melhor esse segundo personagem. A união musical é também uma relação amorosa, é comunhão, parceria, é casamento. “Sem fantasia”, como manda a canção, é algo para ser vivido em sua efemeridade. Prolongando o tempo do efêmero, Caetano projeta três discos com a banda formada por ele, por Pedro Sá, Marcelo Callado e Ricardo Dias Gomes. Desde então, suas vidas ganharam colorido extra e pareciam agora, sob a perspectiva da presença, fazer bem mais sentido.

2. ZII E ZIE

2.1 OBRA EM PROGRESSO

Animado com a experiência musical junto à “turma” do Cê, Caetano decide-se por fazer com a Banda Cê, uma série de ensaios abertos, semanais, para que pudessem montar um repertório e um conceito para o segundo disco da Trilogia. Esse projeto ganha o nome de *Obra em progresso*.

Tocando com a banda por uma temporada inteira no mesmo espaço do Rio de Janeiro, o teatro Oi Casa Grande, Caetano vai criando um trabalho junto à banda, ao público e aos visitantes do blog *Obra em progresso*. O blog, criado e moderado por Hermano Vianna, foi usado como um espaço de interação entre Caetano Veloso e banda e o seu público, durante a temporada do show *Obra em progresso*. Fazia parte do show. No blog, Caetano e os integrantes da Banda Cê mantiveram um diálogo intenso com um grupo de visitantes desconhecidos. Alguns deles chegaram a reunir-se com Caetano e a Banda Cê num encontro presencial⁵⁴.

Pelo diálogo franco e pela abertura, esse processo de interatividade entre o público e o cantor, durante a elaboração de uma obra, foi considerado, por muitos, algo inédito no Brasil e no mundo. Nos shows do projeto *Obra em progresso*, Caetano testou músicas mais antigas, aprimorou arranjos, conversou com o público, nos shows e no blog, e decidiu com ele e com a banda o repertório, os arranjos, o conceito do álbum por vir. Em cada show do projeto, havia espaço para um convidado. Participaram como convidados do projeto, entre outros, Jorge Mautner, Davi Moraes, Moreno Veloso e Jacques Morelembaum. Enfim, sem se decidir previamente pelo que queria, Caetano resolveu trazer uma obra aberta, ainda inconclusa, para o debate. O resultado, o CD *Zii e Zie*, contempla as decisões tomadas em conjunto pela banda (Caetano incluso) e pelo público.

⁵⁴ Infelizmente não é mais possível acessar o conteúdo do blog *Obra em progresso*. Nem Hermano Vianna, nem Caetano conseguem explicar o que de fato aconteceu. Enfim, por algum “mal de arquivo”, todo esse conteúdo nos permaneceu velado. A nossa sorte é que no período em que ele esteve no ar acompanhamos as suas discussões e, portanto, ainda temos algumas lembranças. Também nos foi útil um artigo de Luciana Sá sobre o blog, publicado no site *Overmundo*, intitulado “O blog *Obra em progresso*, de Caetano Veloso”. Conferir no endereço: <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-blog-obra-em-progresso-de-caetano-veloso>. Consultado no dia 25 de fevereiro de 2015.

Na edição especial do DVD de *Zii e Zie* há, além do resultado final desse processo, o registro do último show da turnê de *Zii e Zie*, gravado ao vivo no Vivo Rio nos dias 7 e 8 de outubro de 2010, um registro do show *Obra em progresso*, gravado em agosto de 2008. De agosto de 2008 a outubro de 2010, a evolução da banda é evidente. Se em *Cê*, Caetano deixava o porto seguro dos arranjos de Morelembaum, rumo ao devir banda de rock do projeto *Cê*, em *Zii e Zie*, é Caetano quem traz os meninos da banda para o seu samba. Se em *Cê*, é Pedro Sá quem guia Caetano pelos caminhos do rock *indie* contemporâneo, em *Zii e Zie*, é a vez de Caetano assumir de novo a dianteira para conduzir uma banda de rock aos domínios do samba. Em *Cê*, Caetano vai em direção ao rock contemporâneo, em *Zii e Zie*, a banda volta com Caetano para o Brasil. Mas volta, sem deixar para trás, às convenções usadas para se fazer o rock de *Cê*. Daí, um outro samba, chamado de *Transamba*, executado com os mesmos instrumentos e os mesmos instrumentistas que fizeram o rock de *Cê*.

Resumindo: se a questão central de *Cê* era o rock, ritmo que volta a ganhar importância, mais precisamente, a partir de “Rock ‘n’ Raul”, em *Zii e Zie* a questão central é o samba. Questão central, mas não única. O disco *Cê* tem samba no “axé light” de “Musa híbrida”. Mas, é a partir do show *Cê Ao vivo* que o samba começa a crescer na banda. Além de “Musa híbrida”, há também “Desde que o samba é samba”. A levada de samba para guitarra que Pedro Sá desenvolve para essa canção é o ponto de partida para uma compreensão sintética do samba, que os levaria a experimentar os transambas no projeto *Obra em progresso*, para depois gravá-los em versões definitivas em *Zii e Zie*.

Não por acaso, “Desde que o samba é samba” abre o registro do show *Obra em progresso*. Esse clássico instantâneo da música popular brasileira ganha uma roupagem elétrica, mas nem por isso dá em troca o seu *swing*. A guitarra de Pedro Sá traz a nova síntese. Desde *Cê* tudo é forma. Mas aqui, se começa a pensar nas formas do samba, em batidas de guitarra que sintetizem o samba, como o violão de João Gilberto, de Gilberto Gil e de João Bosco. Pensa-se no gesto criador da bossa nova, pensa-se em João Gilberto, nos seus silêncios, no preenchimento dos espaços pela bateria, no disco branco de 1973⁵⁵, no baterista e percussionista norte-americano Sonny Carr. Ao contrário do que se pensa tradicionalmente, o samba não está só no passado, na origem, na raiz, num lugar determinado. Caetano sabe que o samba, a música sincopada do Brasil, para continuar viva e forte, precisa estar sempre nascendo: “o samba ainda vai nascer”.

⁵⁵ Álbum *João Gilberto*, 1973, Polydor.

2.2 ZII E ZIE

Zii e Zie, como afirma Pedro Sá, é o resultado do projeto *Obra em progresso*. No projeto, o samba que já começava a aparecer no “lado B” de *Cê*, em “Musa híbrida” e em “Desde que o samba é samba”, no *Cê Ao Vivo* ganha força e se faz mote para a criação dos transambas de *Zii e Zie*. No disco de extras da edição especial do DVD *Zii e Zie*, Caetano conta:

Eu não tinha uma clareza de que eu queria o samba como mote. Aí, eu, pra fazer o novo repertório pra tocar com a banda – eu queria tocar com essa banda, mais, depois do *Cê*, eu queria fazer outro disco e continuar tocando com essa turma, que é muito bom. Então, virou um desafio, entendeu? Que me levou a perguntar a Pedro Sá: será que samba dá samba?

A banda de rock que até então guiara Caetano nas veredas do rock contemporâneo, agora passa a ser guiada por Caetano nos domínios do samba. A partir da experimentação minimalista das células rítmicas do samba, realizada com os mesmos instrumentos usados para o rock de *Cê*, Caetano e Banda *Cê* chegarão a um resultado sonoro que depois será chamado por eles de transambas⁵⁶.

A Banda *Cê*, agora, acompanharia Caetano em uma reflexão aberta sobre o samba. Com os *transambas*, o que significa dizer: com o samba e para além do samba, Caetano e banda visitam o Mito do Samba, e abrem espaço para o surgimento de um outro caminho, um afluente. Aquilo que faziam com o rock, eles passariam a fazer com o samba, e assim continuariam fazendo o que faziam desde o princípio: apresentar novos caminhos, novas possibilidades, novas perspectivas para as bandas brasileiras no século XXI. Se, na década de 60, Caetano e Gil traziam os Mutantes para o Brasil, ora escrevendo canções para eles, ora incentivando-os a compor em português, ora convidando-os para servirem de banda de apoio nos festivais de música popular, agora, Caetano trazia para o seu Brasil os jovens da Banda *Cê*.

Como percebe Moreno Veloso, Caetano e banda até então estavam procurando um som, agora que eles tinham encontrado, era questão de curtir⁵⁷. E é exatamente esta a impressão que se tem quando se ouve *Zii e Zie*: a música flui entre as faixas, e o som da banda

⁵⁶ Esse termo, segundo Caetano, foi usado por ele no blog *Obra em progresso* na tentativa de descrever o som que a banda começava a achar. Transambas só não serviu de título para o álbum por conta de impedimentos legais, alguém já registrara o neologismo. O título escolhido foi *Zii e Zie. Transambas* tornou-se o subtítulo.

⁵⁷ Conferir entrevista com Moreno Veloso nos extras do DVD *Zii e Zie edição especial*.

transcende o limite das canções. A longevidade do projeto de Caetano com a Banda Cê garante, depois do primeiro disco, a sua turnê, e o projeto *Obra em progresso*, uma sonoridade singular, uma assinatura. O prefixo “trans” que remete ao disco *Transa*, e também, à transcendência cultural de alguma tradição, daí transamba e transrock, torna-se desde então, a própria assinatura da Banda Cê⁵⁸. Caetano não faz “transamba” sem a banda.

O disco *Cê* é um disco de dentro pra fora. Explico-me: um disco advindo de um grupo de canções que Caetano compôs para serem tocadas por uma banda de rock liderada pelo guitarrista Pedro Sá. Canções que, em sua maioria, tratam de questões bem íntimas, pessoais. Já o disco *Zii e Zie* é um disco de fora pra dentro, pois nasce dos ensaios abertos do projeto *Obra em progresso*, do diálogo franco com os internautas no blog homônimo, da releitura de uma quantidade enorme de canções, enfim, de um projeto aberto que se fecha em um disco de 13 canções. Felizmente, no DVD do show de *Zii e Zie*, que, se não fosse a insistência de Zeca Veloso, não teria sido gravado, está registrada também a parte do material excluído do CD, ou seja, o resultado expandido do projeto *Obra em progresso*.

Em *Zii e Zie*, do repertório ao som, tudo é síntese. O repertório do disco sintetiza o repertório dos shows de *Obra em progresso*, e o som de *Zii e Zie* – transamba, transrock – sintetiza o som construído durante o projeto *Obra em progresso*. Com autonomia, Caetano e Banda Cê seguem em seu “barquinho elétrico”, do rock ao samba, transcendendo tradições. Segundo Caetano, tanto o rock quanto o samba especializavam-se tanto que viravam reféns de si mesmos. Na Lapa, em pleno século XXI, passava-se a exigir que se toque o choro tal qual ele era tocado no início do século XX, ou que se toque samba seguindo a mesma cartilha que seguiam os sambistas do tempo de Noel Rosa. Decorre daí a voga da expressão “samba de raiz”. Da mesma forma, para se tocar o rock é preciso seguir uma determinada tendência. E ainda haverá sempre alguém para dizer: isso não é rock. Na entrevista de lançamento do disco, Caetano faz essa mesma crítica ao samba. Diz ele: “antigamente tudo era samba. Agora tem que perguntar pra Beth Carvalho o que é e o que não é samba”. Em suma: a invenção é sempre suspeita para a tradição, seja a do samba ou a do rock. Assim, enquanto o devir significa uma ameaça real à identidade, tradição torna-se porto seguro. Mas Caetano é o poeta que diz: “um porto alegre é bem mais que um seguro”, e que, nesse momento de *Zii e Zie*, escreve com Pedro Sá “Sem cais”.

⁵⁸ Para se ter uma noção mais ampla do que foram capazes Pedro Sá, Ricardo Dias Gomes, Marcelo Callado e Caetano juntos, é aconselhável se recorrer a edição especial em DVD duplo, contendo num disco o show de *Zii e Zie*, e no outro, extras com um registro do show *Obra em progresso* e entrevistas.

Caetano sabia o que dizia, há pouco, também ele enquanto artista consagrado começava a se sentir refém de si mesmo. Via-se como um monumento da Música Popular Brasileira e, como tal, perdia o movimento que recobriria somente com a Banda Cê. Juntos puderam violar as fronteiras do rock e do samba, para poder transitar entre seus estilos. Encontrar encaixes, traçar elos, fazer samba com uma banda de rock: virar transamba, virar transrock. Quebrar tabus. Estender o chão ôntico do rock, com sua estrutura presencial mínima (guitarra, baixo e bateria), ao samba, e cobrir o rock com a promessa de felicidade do samba e da bossa nova. Depois da profecia de Mautner: “ou o mundo se brasilifica ou se torna nazista”, Caetano irá tratar de brasilificar o rock dos jovens da Banda Cê, trazendo-os consigo até o seu samba e a sua bossa nova. Por outro lado, irá, a despeito da tradição, por isso o uso do possessivo, fazer samba com uma banda de rock contemporâneo, com guitarra distorcida, baixo elétrico/piano Rhodes e bateria; sem cavaco, pandeiro, cuíca ou tamborim, que permanecem apenas como inspiradores de timbres e células rítmicas⁵⁹.

A bateria de Marcelo Callado é matemática. Callado parece ter achado uma equação muita precisa para fracionar as batidas dos instrumentos de percussão do samba: a cuíca, o agogô, o pandeiro, o surdo, o tamborim etc. Ricardo Dias Gomes traz um baixo refinado, tão introspectivo quanto ele próprio aparenta ser nos shows, fluido e preciso, fazendo-se notar bem no fundo da canção. Apenas pontuando o caminho harmônico. A guitarra precisa de Pedro Sá traz o rock para o samba e o samba para o rock, numa síntese inaudita que transcende os estilos, criando algo novo. Enfim, com um som que não é de levantar poeira, mas que pode entrar na Fundação Progresso ou no Circo Voador, Caetano se revigora com a presença da Banda Cê e passa a ocupar espaços em que há pouco não poderia estar. Sucesso de público e de crítica, a empreitada de Caetano Veloso passava a apontar uma tendência que seria depois seguida por muitos de seus colegas da MPB e também por músicos da geração de Pedro Sá: Gal Costa une-se a Kassin, Domenico e Pedro Baby, no disco *Recanto*; Pedro Baby produz um show da sua mãe Baby (Consuelo) do Brasil; Davi Moraes toca com o pai Moraes Moreira num show tributo ao disco *Acabou Chorare* (1972).

Se por um lado a geração de Caetano mostrava-se, ao contrário do que diz a canção de Belchior, bem diferente de seus pais; por outro, essa geração de Moreno Veloso parece ter embarcado no sonho de seus pais. Depois do momento em que, como no famoso filme de Ettore Scola, lançado em 1974, *Nós que nos amávamos tanto*, se diz: “pensávamos que íamos mudar o mundo, mas foi o mundo que nos mudou”, vêm os filhos dessa geração para

⁵⁹ A guitarra que Pedro Sá faz para “Desde que o samba é samba”, por exemplo, emula uma cuíca. Uma trans-cuíca: elétrica, harmônica e distorcida, além, é claro, de percussiva.

reivindicar o seu direito ao delírio, ao sonho, à utopia. Com a força da resposta dos jovens, o artista mais velho se revigora e reforça, com sua voz, sua música e a sua poesia, o coro cheio de vida e de sonhos da geração de seu filho mais velho. *A Tropicália está viva*, 1968 não terminou.

2.3 TRANSAMBAS

Zii e Zie tem uma faixa a mais do que seu predecessor *Cê*. Se por um lado, a última canção de *Cê*, “O herói”, parecia sobrar no núcleo temático assaz personalista do disco, por outro, ela aponta para a retomada do olhar crítico de Caetano sobre a sociedade brasileira que, tal qual o projeto que resulta em *Zii e Zie*, não é senão uma obra em progresso. Mas, se em “O herói”, Caetano pinta um personagem concreto a partir de uma experiência empírica, em “Perdeu” ainda tateia um personagem difuso, “um deus, um bicho, um homem?”, o qual salta da invisibilidade para dentro do mundo do narrador, que, perplexo, não só constata a sua presença em áreas nobres da cidade de “mata escura e mar azul”, como também a sua multiplicação: “são cem, são mil, são cem mil, milhão/ do mal, do bem lá vem um”. Em seu blog *Objeto sim Objeto não*, Frederico Coelho detecta bem essa imagem: “são os miseráveis emoldurados pelas montanhas e mares na zona sul”⁶⁰.

Construída na enumeração de verbos no pretérito perfeito - “pariu, cuspiu, expeliu” – que, primeiramente, compondo orações com sujeito oculto, tentam denominar o que dá origem a esse novo personagem urbano, a canção cria uma expectativa em relação a um personagem que, como por geração espontânea, “brotou, surgiu, vagiu” e se multiplicou, sem que nós o notássemos. Já não é mais possível determinar o agente dessa ação.

Sem poder precisar como foi que pudemos ter deixado que meninos e meninas conseguissem “crescer, vingar, permanecer e aprender nas bordas da favela”, nas bordas da civilização moderna, o narrador apenas repete, como o comandante Kurtz, de *Coração das trevas*⁶¹: “o horror, o horror”. Constata, como Manuel Bandeira em seu poema “O bicho”, o homem desumanizado. O homem-bicho. Nem deus, nem bicho, nem homem: o exótico, o infernal, o outro *tout court*. Mas se o comandante Kurtz precisou ir para além da civilização

⁶⁰ Conferir o artigo no endereço: <http://objetosimobjetonao.blogspot.com.br/2009/04/transambas.html>.

⁶¹ Cf. Joseph Conrad. *O coração das trevas*. Tradução e introdução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ocidental, no Congo, e, conseqüentemente, para além do logos ocidental, para se defrontar com a monstruosidade da submissão do outro (bicho) pelo mesmo (homem), Manuel Bandeira, e agora Caetano, se deparam com esse paradoxo, o “abismo entre os homens” dentro da própria cidade, dentro de seu campo de visão, daí o espanto diante de seu exotismo.

No poema de Bandeira, o bicho torna-se homem, o que também significa dizer que ele torna-se digno de compaixão, que se torna visível, mas apenas para o poeta que tem a sensibilidade tanto para ver o mundo como para fazer, através da poesia, com que os outros também passem a vê-lo. Caetano, por sua vez, está diante do resultado de um processo quase centenário de marginalização dentro do espaço urbano, e, na direção contrária ao poema de Bandeira, lança nova luz sobre algo que já se tornou banal. Algo que não só se tornou banal, como também adquiriu novos contornos, novas complexidades, que vão desde a associação com o tráfico de drogas às milícias etc., mas que, ainda assim, perdemos de vista. Deixando as margens às margens, nos esquecemos de olhar lá onde ficavam os excluídos da modernidade. Mas como o espectro, que segundo Derrida, é sempre um retornante, o excluído há de encontrar uma brecha para se reinserir na sociedade. E há de cobrar o preço dessa exclusão⁶².

Diferentemente do homem-bicho do poema de Bandeira, que se resigna ao resto, nas margens da sociedade, quase sem se fazer notar, o personagem que se apresenta nessa canção é, ao contrário, um bicho-homem. Um bicho, observemos, ele não nasceu, foi parido, cuspidado, expelido, certamente por um homem-bicho, como o retratado por Bandeira. Mas ainda assim: “cresceu, vingou, permaneceu” e se multiplicou malgrado a miséria e toda forma de exclusão. E aprendeu, “nas bordas da favela”, e passou a Ser, passou à condição de sujeito, ao devir-homem, que o faz não mais um homem-bicho, e sim um bicho-homem.

O narrador (pós-moderno), incluindo-se entre os que se surpreendem diante da aparição do bicho-homem, confabula sobre a história desse bicho-homem que, como o homem-bicho do poema de Bandeira, é algo que a “humanidade” não quer enxergar. O motivo da canção, que é também o motivo do poema, é esse encontro, o confronto entre o humano e o não-humano, a luta pela condição de sujeito. Concluindo: quem será o “humano” depois desse encontro?

Bandeira, embora moderno, diante do homem-bicho, num ato de contrição, um ato falho romântico, se dirige a Deus, assim como fizera Castro Alves diante do horror do “Navio Negreiro”. Caetano, interpelado pelo bicho-homem, ainda tenta um diálogo até que ressoa: “perdeu, perdeu, perdeu...”, que, na “gíria dos bandidos”, precede a rendição do sujeito. Nesse

⁶² Conferir Jacques Derrida. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

momento, a harmonia do transamba, que na primeira parte da canção se alternava entre Fá com a sétima maior e a sua terça na escala diatônica, Lá menor com a sétima, começa uma progressão que avança um pouco para além da estrutura canto e resposta anterior, numa progressão harmônica que começa na segunda menor da escala diatônica de Fá maior, isto é, Sol menor com a sétima, passa pelo acorde de Dó sustenido diminuto que prepara para a sexta menor da mesma escala diatônica, o acorde de Ré menor com a sétima.

Olhos vazios de mata escura e mar azul
 Ai, dói no peito aparição assim
 Vai na alvorada-manhã
 Sai do mamilo marrom o leite doce e sal
 Tchau, mamãe
 Valeu

Nessa segunda parte da harmonia, ouve-se então um cântico em que o bicho-homem expõe cruamente a sua porção bicho, a sua violência não civilizada. Depois justifica: “antes assim do que viver pequeno e bom”. Isto é, melhor ser grande e mau do que ser pequeno e bom, ou, seguindo a terminologia deleuziana: antes ser um bicho em devir-homem, do que ser um homem em devir-bicho.

Tentando em vão conter a fúria envolvida nesse movimento de passagem do homem-bicho para o bicho-homem, o narrador pós-moderno, distante, apenas descritivo, num ato falho paternalista, modernista, suplica: “não diz isso não diz isso não”. Em resposta, o bicho-homem conclui: “a conta é outra, tem que dar, tem que dar”. Ou seja, não interessa a lei, a polícia, a moral ou os costumes de uma sociedade que sempre lhe negou consideração. Agora é ele quem dá a fatura.

Por fim, para a mãe, na maioria das vezes a maior responsável pelo “milagre” da sua sobrevivência, diz “tchau” e agradece; para o pai, o próprio narrador pós-moderno em seu deslize modernista, “foi mal” – como quem agora já tivesse a autonomia para prescindir do paternalismo; mas para o homem *per se*, agora, sem mais qualquer piedade, sentencia: “perdeu, perdeu, perdeu”. O sujeito sou eu.

Mantendo a construção através dos verbos no pretérito perfeito: “brilhou, piscou, bruxuleou, ardeu, resplandeceu”, a canção, repetindo um clichê cinematográfico, desloca o foco para um panorama da cidade ao anoitecer. Por fim, apesar da aparição, do acontecimento, da barbárie *tout court*, outro dia chega, e as violências se refletem sem que nada se faça para que elas deixem de se repetir.

Como vimos, a crítica social aparece somente na última música do disco *Cê. Zii e Zie*, por sua vez, um disco que tematiza a cidade do Rio de Janeiro, já se apresenta logo de início com um anticartão-postal da cidade: “Perdeu”. A canção que abre o disco é quase uma nota introdutória. Como se se dissesse: nesse disco tratar-se-á da famosa cidade do Rio de Janeiro, falar-se-á do mar, da menina preta de biquíni amarelo, do renascimento da Lapa, da paquera nas praias do Rio, das baladas na cidade, mas antes, falar-se-á da miséria, da criminalidade, da injustiça social, dos milhares de meninos e meninas pobres entregues à própria sorte na cidade, os mesmos “30 milhões de meninos abandonados do Brasil/ com seus peitos crescendo, seus paus crescendo” que no disco *Estrangeiro* de 1989 compunham as imagens dos vitrais dos “Outros Românticos”. Meninos que retornam agora, mais fortes, mais sagazes e numerosos. Em suma: falar-se-á da violência em estado latente que caracteriza a vida na capital fluminense.

Depois de abrir o disco com “Perdeu”, Caetano e banda já podem começar a falar do Rio *standard*, do “Rio de céu, de sal de mar”. É isso que fazem na despretensiosa “Sem cais”, música de Pedro Sá, letra de Caetano. Primeira parceria da dupla.

Para a música *relax* de Pedro Sá, Caetano parece escrever uma letra igualmente relaxada. Aparentemente, a única pretensão é a de se registrar em canção o carioca narrando uma conquista à beira mar:

Catei colo e o mar parou
Fui deitando pra perguntar
Nome, bairro, amigo, amor
De onde vem o parar o mar?

Seu sorriso bateu aqui
Inda posso me apaixonar

Quero tanto, quero tanto, quero tanto, quero tanto você
Mar aberto, mar adentro, mar intenso, mar imenso sem cais
Tou com medo, tou com medo, tou com medo, tou com medo de ver
Que inda posso, que inda posso, que inda posso, que inda posso ir bem mais

Barra, Gávea e Arpoador
Deuses brancos de luz do mar
Deuses negros, um esplendor
Quem é essa e o que será?

Quem me dera eu puder me dar
Todo a essa que eu nunca vi⁶³

⁶³ No final do capítulo, na reflexão que faremos sobre o show *Zii e Zie*, veremos que a disposição gráfica, textual e melódica do refrão dessa letra, com o aumento progressivo do número de sílabas poéticas em seus versos, sugere o desenho de uma asa. Logo depois, quando se canta: “Barra, Gávea e Arpoador”, três locais no caminho

Como bom fingidor, o poeta, além de sentir a dor que finge, é também capaz de sentir a delícia de uma paquera à carioca, na beira do mar. Mas o compositor aqui é capaz, não só de sentir, ou fazer sentir, como também de produzir presença ao utilizar a linguagem verbal do jovem da praia, as suas gírias e o seu jeito de cortejar um(a) desconhecido(a). Seguindo o preceito poundiano: “o mínimo de significante, o máximo de significado”, Caetano consegue nos primeiros quatro versos octossílabos que compõem a primeira estrofe da canção, narrar a sequência do movimento corporal – “catei colo”, “fui deitando” – do personagem e uma sequência de cinco perguntas corriqueiras num flerte nas praias do Rio de Janeiro. Assim como se resume a conversa com quatro perguntas – “nome, bairro, amigo, amor” –, resume-se a investida em três atos: a aproximação dos corpos, o reconhecimento através de algum referencial afetivo e, enfim, o sorriso que diz sim. Até o sorriso, o personagem da canção pouco se identifica com o personagem do compositor. Como vimos, até esse momento, há apenas uma descrição sintética de uma paquera na praia.

No entanto, ao trazer o diálogo para a primeira pessoa do singular, Caetano assume o corpo desse personagem que despreziosamente narra uma sua conquista na praia. A partir de quando se diz: “inda posso me apaixonar”, ou “quem me dera eu puder me dar/ todo a essa que eu nunca vi”, o novo momento da persona de Caetano, que se inicia na narrativa de *Cê*, reemerge em “Sem Cais” para ratificar o seu movimento para além do seu “velho e vasto estranho reino”. Depois de recobrar o movimento em *Cê*, deixando-se levar pelos jovens da banda, Caetano agora assume, em “pleno mar”, o leme desse pequeno barco elétrico que é a Banda *Cê*, e avança com ela: “mar aberto, mar adentro, mar intenso, mar imenso sem cais”.

À medida que Caetano infla o personagem da canção com a sua persona, o que era prosaico – a saber, uma narrativa de uma conquista numa praia do Rio – adquire ares épicos. Transforma-se em uma alegoria. Muito explícita por sinal. Assim como o personagem prosaico na praia deseja cada vez mais da sua nova paquera, uma embarcação, para muito além do cais, ainda segue avante, desejando cada vez mais do mar: “navegar é preciso, viver não é preciso”. A linguagem usada para a narrativa do refrão é exemplar. Primeiro, há a língua do jovem da praia que tal qual um Michel Teló das areias reforça a mensagem repetindo duas vezes uma expressão incompleta até concluir o enunciado na terceira vez: “quero tanto, quero tanto, quero tanto você”. Depois, há uma linguagem mais erudita que é

que vai da zona oeste do Rio à zona sul, essa asa parece sobrevoar esses bairros, num voo panorâmico. A nossa hipótese é que esta música tenha inspirado o cenário que Hélio Eichbauer pensou para o show de *Zii e Zie*, contando apenas com uma asa-delta real no centro do palco e, atrás dela, um telão em que se projetam imagens do Rio de Janeiro, de Cuba etc.

capaz de descrever o movimento no mar apenas com os adjetivos e o advérbio que acompanham a palavra mar: “mar aberto, mar adentro, mar imenso, mar intenso, sem cais”. Como se não bastasse a destreza no uso dos adjuntos adnominais, nesse verso, Veloso parece retomar a partir da mesma expressão, “mar aberto”, a narrativa do Ulisses dantesco transcrita no canto XXVI da *Divina Comédia*, na qual o herói revela o prosseguimento da sua história, para além de Ítaca:

(...) “Quando

mi diparti’ da Circe, che sottrasse
me più d’un anno là presso a Gaeta,
prima che sì Enèa la nomasse,

né dolcezza di figlio, né la pieta
del vecchio padre, né ‘l debito amore
lo qual dovea Penelopè far lieta,

vincer potero dentro a me l’ardore
ch’i’ebbi a divenir del mondo esperto
e de li vizi umani e del valore;

ma misi me per l’alto **mare aperto**
sol con un legno e com quella compagna
picciola da la qual non fui diserto”⁶⁴.
(grifo nosso)

Assim, a Banda Cê torna-se ao mesmo tempo o barco (*il legno*) e a pequena tripulação (*compagna picciola*) do que pode ser a última viagem de um poeta errante que, tal qual o Ulisses dantesco, há de morrer no mar, isto é, há de morrer vivendo. Pois, como já cantava Dorival Caymmi, em total harmonia com a profecia de Tirésias a respeito de Ulisses⁶⁵: “é doce morrer no mar, nas ondas verdes do mar”.

⁶⁴ Na tradução de Cristiano Martins (1991, pp. 327-328): “Quando// fugi de Circe, após quedar retido/ mais de um ano em Gaeta enfeitada,/ antes que houvesse Enéias conhecido,// nem de meu filho o olhar, nem a extremada/ velhice de meu pai, nem mesmo o amor/ de Penélope ansiosa e apaixonada, // nada pôde abater o meu pendor/ de ir pelo mundo, em longo aprendizado,/ dos homens perquirindo o erro e o valor.// Lancei-me ao mar, em lenho delicado./ junto à pequena e fraternal companha/ pela qual nunca fui abandonado”.

⁶⁵ No oitavo Círculo do Inferno, onde estão as almas dos conselheiros fraudulentos, Dante e Virgílio encontram Ulisses, o herói da *Odisseia* de Homero que lhes revela que depois de voltar a Ítaca, ele ainda voltou, definitivamente, ao mar. Como se sabe, a história de Ulisses narrada na *Odisseia* finda quando o herói retorna a Ítaca. No entanto, na própria *Odisseia* há uma passagem em que o adivinho Tirésias diz a Ulisses que depois do retorno a Ítaca, ele voltará a navegar, e ainda lhe diz que a sua morte chegará pelo mar, mas será doce. Esse ponto fora da curva deu margem para que alguns autores da antiguidade clássica, dentre eles Ovídio, sugerissem que a morte de Ulisses poderia ter se dado no mar e não em Ítaca como parece estar explícito na *Odisseia* de Homero. É bem provável que Dante, que não lia grego, tenha chegado a essa hipótese pela lavra dos poetas latinos que o antecederam, dentre os quais o próprio Virgílio, e através das versões em latim vulgar da *Odisseia*. Mas, como bem destaca Marco Lucchesi (1994, pp. 32-33): “o certo é que Dante plasmou, muito além dessa

Na terceira canção do disco, há uma valsa lenta disfarçada de transamba. Uma “transvalsa”. Aqui, as lágrimas sem chão do disco anterior tornam-se também lágrimas sem destinação, a reclamar por alguém.

Ouve-se a voz lânguida em falsete de alguém entre o sonho e o despertar. Um que adormeceu depois de amar, mas que, no entanto, eis que acorda só. Num despertar ainda sonolento, valseado, esse, vê a marca do *blush* em sua fronha, sente o cheiro bom de alguém que já não está mais, e volta a desejar essa que se “vai, ai ai ai ai ai”, que sai “ai ai ai ai ai” de si. Mas, como é sugerido através da repetição das vogais dos verbos ir e sair na terceira pessoa do singular do presente do indicativo, que resultam na repetição de uma mesma interjeição de lamento que marca um distanciamento progressivo, é em vão: a que vai não volta, e o que sai não entra mais. Depois do passo adiante, eis que o poeta perde o cais. E assim vai em frente, posto que o “mar aberto” ainda o chama, e não há mais como voltar.

Na segunda parte da canção, que tal qual numa opereta, passa-se longe de uma entoação naturalista, as palavras passam a valer mais como uma guia da melodia do que propriamente uma guia de um discurso verbal. Sem se afirmar sobre a melodia, o discurso literomusical torna-se etéreo e metafórico, e só deixa de assim o ser, quando, à medida que as “ranhuras da montanha descem até o vale”, Caetano deixa de cantar em falsete. A partir de então, o cantor sem falsetear, faz enfim a pergunta que dá um nome a essa canção: por quem?

Por quem?

Blush em minha fronha, quem
Deixa esse cheiro bom assim?
Músculo que sonha, vem
Ai ai ai ai ai ai
Quem vai ai ai ai ai ai
Quem sai ai ai ai ai ai
De mim?
Foi a noite
Negros asfalto, pneu e mar
Ranhuras da montanha
Descem até o vale
Lágrimas vão de mim
Por quem?

O acompanhamento musical leva essa valsa delicada ao depois da valsa, à transvalsa. Sem perder o compasso ternário, marcado no violão de Caetano, Marcelo Callado acha o espaço para inserir uma espécie de marcha militar no toque da caixa. Assim, a bateria de

massa flutuante de epos, uma aventura transsignificante”. Não sem méritos, o Canto XXVI do Inferno ganhou o apelido de A Odisseia de Dante (cf. também LUCCHESI, 2013).

Callado, embora melancólica, é o motor que empurra pra frente esse barco elétrico que valseia lentamente pelo mar. A junção das batidas, a valsa do violão com a marcha militar da bateria, faz a canção transcender a rítmica da valsa sem abandonar seu ritmo ternário. Além do violão de Caetano e da bateria de Marcelo Callado, ouve-se também um leve contraponto da melodia no piano Rhodes de Ricardo Dias Gomes.

Sem baixo e sem guitarra, a canção é tocada uma vez inteira, apenas com violão, piano, bateria e voz. A *performance* de Caetano nos faz lembrar de alguns climas mais refinados presentes em *Fina estampa*. Também nos faz lembrar, pela introspecção, a atmosfera presente na canção “Michelangelo Antonioni”, composta no final da década de 90 por Caetano em homenagem ao diretor italiano, que recentemente foi regravada pelo cantor norte-americano Beck no disco *A tribute to Caetano Veloso*, lançado em 2012 pela Universal⁶⁶.

Depois de se passar por toda a letra, a canção faz mais uma volta, dessa vez sem a voz de Caetano e o piano Rhodes de Ricardo, guiada apenas pela melodia da canção tocada pela guitarra de Pedro Sá, sem distorção. Nessa volta, Ricardo volta para o baixo elétrico e Caetano continua a marcar o compasso ternário no violão, às vezes arpejando. Na terceira e última volta que a canção dá, em seu eterno retorno na diferença, a voz de Caetano em falsete volta enquanto o piano traz uma melodia ascendente que se repete a partir da mesma nota de partida. Em seguida, a guitarra distorcida de Pedro Sá passa a marcar o baixo. A partir da palavra “mar”, ouve-se a volta triunfal do violão num arpejo enquanto a música vai caminhando para o seu desfecho. No final, sai a valsa com os instrumentos melódios e harmônicos e fica apenas a bateria em sua marcha de guerra. Enfim, há toda uma dinâmica de banda muito precisa para que se consiga fazer essa canção refinada e delicada, cheia de *nuances*, apenas com os instrumentos elétricos da Banda Cê, a voz e o violão do compositor.

A quarta faixa do disco é a continuação de uma conversa entre os cantores Lobão e Caetano, iniciada lá no disco *Noites do Norte*, na canção “Rock ‘n’ Raul”, que, por sua vez, remonta à disputa que se trava na década de 80 entre o BRock e a MPB. Como já dissemos, a canção em homenagem ao roqueiro Raul Seixas desencadearia todo um movimento renovador dos rumos artísticos de Caetano Veloso, que resultaria no projeto com a Banda Cê. Essa canção, além de marcar a entrada de Pedro Sá na vida artística de Caetano, marca também o reencontro de Caetano com o rock. A partir daí que se inicia uma nova fase autoral na carreira do artista, justamente a que estamos a investigar nesta tese.

⁶⁶ Mais informações na página: <http://www.caetanoveloso.com.br/tributo/>.

Apesar de já termos citado a canção, “Rock ‘n’ Raul”, para seguir adiante, nos será necessário voltar a ela, mais precisamente, à letra desse rock, em que o compositor, pensando com Raul Seixas, procura entender, entre outras coisas, “essa vontade fela da puta de ser americano” do roqueiro. Para o tropicalista, essa vontade é uma maneira perfeitamente natural e legítima de não se deixar limitar por algum estereótipo, a saber, o do baiano, ou do brasileiro, por exemplo. Por outro lado, esse passo para além do estereótipo não resulta nunca na troca simples de um estereótipo por outro⁶⁷. O que há de mais interessante na obra de Raul Seixas está no caminho entre esses dois polos, justamente, num devir-americano de um baiano que, obviamente, nunca se conclui. Caetano brinca com isso: “o que o Raul Seixas não tinha de americano, ele tinha de baiano”. Se quisermos, podemos fazer também um paralelo com a questão do embranquecimento do ameríndio que, como nos alerta Eduardo Viveiros de Castro, também nunca se conclui.

Em entrevista concedida ao repórter Geneton Moraes, Caetano lembra que essa vontade poderia ser sentida também no momento anterior à bossa nova, em Johnny Alf, Dick Farney, Aloísio de Oliveira. É algo constante no rock e continua a ter força no rap. No entanto, Caetano faz questão de marcar a sua indiferença frente a essa força:

Nunca vivi, como ele e muita gente viveu e vive, a vontade imediata de ser americano. Não foi assim comigo e com muitas outras pessoas da minha geração, como Chico Buarque, Paulinho da Viola, Glauber Rocha, Cacá Diegues. Mas aquele sentimento – mundial diante do que os Estados Unidos se tornaram – se manifestou ainda mais fortemente nos países da América. Era a vontade de chegar à situação do americano. É como se a vida que podíamos levar não fosse a verdadeira vida. É como se, através dos filmes, canções e reportagens nas revistas, a gente visse que ali é que se vivia a verdadeira vida. Assim, como tantos outros, Raul não queria viver o que não fosse a verdadeira vida. Rita Lee contou numa entrevista que Raul Seixas disse a ela: “Sou americano. Apenas nasci no país errado”. Todo o negócio do rock vem dessa vontade⁶⁸.

“Rock ‘n’ Raul” é uma narrativa em primeira pessoa cujo narrador é o próprio Raul Seixas que, qual Brás Cubas, narra, depois de morto, a sua passagem pela terra. Em dois momentos da canção, surge outro narrador, que acrescenta ao texto póstumo de Raul Seixas alguns comentários. No primeiro, depois de falar dessa “vontade fela da puta de ser americano”, esse narrador acrescenta: “hoje olha os mano”, numa referência clara aos rappers

⁶⁷ Na entrevista concedida em 2001, para o jornalista Geneton Moraes, Caetano diz: “Raul Seixas queria ser feito um roqueiro que falava inglês, queria estudar numa high school, usava bota como se fosse do oeste, vivia vestido de Elvis Presley. Eu não: desde menino, nunca tive vontade disso”. Conferir a entrevista completa em: <http://www.geneton.com.br/archives/000201.html>. Consultado em 19 de fevereiro de 2015.

⁶⁸ Conferir a entrevista completa em: <http://www.geneton.com.br/archives/000201.html>.

paulistas. Na segunda, depois de o narrador dizer “hoje qualquer zé mané, qualquer Caetano/ pode dizer que na Bahia meu Krig-Ha-Bandolo/ é puro ouro de tolo”, vem o outro, o comentarista, e cutuca também o roqueiro Lobão: “e o lobo bolo”⁶⁹.

Concluindo, a canção que abre um novo caminho para a carreira de Caetano foi mal compreendida por boa parte dos fãs de Raul Seixas, que viram na música uma desaprovação dessa vontade de ser americano e, conseqüentemente, a desaprovação do próprio Raul Seixas. Não bastando, a canção, por ter citado, ainda que de soslaio, o cantor de rock Lobão, lhe deu o direito a uma resposta. Caetano cutucava a onça, ou melhor, o Lobão com vara curta. Bastou um “lobo bolo” para Lobão compor e lançar de forma independente, no mesmo ano de 2001, um petardo, um rock “canto-falado” intitulado: “Para o mano Caetano”⁷⁰.

O que fazer do ouro de-tolo quando um doce bardo brada à toda a brida, em velas pandas, suas esquisitas rimas?

Geografia de verdades, Guanabaras postiças saudades banguelas, tropicais preguiças? A boca cheia de dentes de um implacável sorriso morre a cada instante que devora a voz do morto, e com isso, ressuscita vampira, sem o menor aviso.

A voz do morto que não presta depoimento perpetua seu silêncio de esquecimento na lápide pós-moderna do eterno desalento:

E é o Raul, é o Jackson, é o povo brasileiro. É o hip hop, a entropia, entropicália do pandeiro do passado e do futuro, sem presente nem devir.

É o puteiro que os canalhas não conseguem habitar mas cafetinam. É a beleza de veludo que o sub-mundo tem pra dar mas os canalhas subestimam.

E regurgitando territórios-corrimões de um rebolado agonizante resta o glamour fim-de-festa-ACM de um império do medo carnavalizante.

Será que a hora é essa? A boca cheia de dentes vaticina: Não pros mano, Não pras mina. Sim pro meu umbigo, meu abrigo minhas tetas profanadas, Santo Amaro. Doce amaro, vacas purificadas.

Amaro bárbaro, Dândi-dendê. Minhas narinas ao relento cumulando de bundões que, por anos acalento. Estes sim, um monte de zé-mané que sob minha égide se transformam em gênios sem quê nem porquê.

⁶⁹ Se repetirmos em seguidas vezes a palavra lobo, acabaremos falando bolo. É como um processo de hibridização fonética, que por sua vez, ainda se remete ao clássico de Lyra e Boscoli, “Lobo bobo”, presente no disco *Chega de Saudade* que funda a bossa nova em 1958.

⁷⁰ Não encontramos nenhuma reprovação por partes dos rappers a esse comentário de Caetano Veloso. É bem possível que eles tenham entendido a crítica de outra forma. O que sabemos é que há um respeito muito grande entre Caetano e os rappers brasileiros, o baiano já gravou com Rappin’ Hood, fez show com Emicida e tem o respeito dos Racionais; Lobão, por outro lado, apesar de tomar as dores dos rappers, não tem uma boa relação com eles. Há uma inimizade declarada entre Lobão e o Mano Brown, maior ícone do rap brasileiro, o líder dos Racionais MC’s.

Sobrancelho Victor Mature, delineando darravento. Eu americano? Não! Baiano! Soy lobo por ti Hollywood quem puder me desnature sob o sol de Copacabana. E eu soy lobo-bolo? Lobo-bolo. Tipo, pra rimar com ouro-de-tolo?

Oh, Narciso Peixe Ornamental! Tease me, tease me outra vez ou em banto baiano. Ou em português de Portugal. Se quiser, até mesmo em americano de Natal. Isso é língua! Língua é festa! Que um involuntário da frátria com certeza me empresta.

Numa canção de exílio manifesta, aquele banzo baiano. Meu amado Caetano, me ensinando a falar inglês, London, London. E verdades, que eu, Lobón contesto, como empolgado aprendiz, enviando esta aresta a quem tanto me disse e diz:

Amado Caetano: Chega de verdade! Viva alguns enganos! Viva o samba, meio troncho, meio já cambaleando. A bossa já não é tão nova como pensam os americanos.
A tropicália será sempre o nosso Sargeant Pepper pós-baiano!

O Roque errou, você sabe disso. Digo isso sem engano. E eu sei que vou te amar, seja lá como for, portanto um beijo no seu lado super bacana. Uma borracha no dark side-macbeth-ACM por enquanto.

Ah! Já ia me esquecendo. Lembranças do Ariano.
Lupicínias saudações aqui do mano!

Esta bala perdida que te fala, rapá!
Te amo, te amo

O esporro de Lobão traz consigo toda uma crítica a Caetano acumulada nos anos e que até então circulava timidamente nos noticiários. Mas, apesar de ser um esporro, arrebatador, ele se conclui de uma forma amorosa e emocionada, em “te amo”. Para a narrativa que se inicia em “Rock ‘n’ Raul”, eram esses os desafios a serem enfrentados para se fazer rock no Brasil: primeiro a resistência dos fãs de Raul Seixas, depois a resistência de Lobão. O projeto de renovação musical que se iniciava ali deveria se erguer para além deles.

Portanto, sem se dobrar às primeiras críticas, Caetano seguirá apostando no caminho que o rock lhe abria e, sobretudo, na parceria com Pedro Sá, seu guia e fiel escudeiro “nesse mundo mau”. Pedro Sá e Caetano fariam juntos além de *Noites do Norte*, o disco *A Foreign Sound*, o disco com Mautner, *Eu não peço desculpa*, e *Cê*. A resposta a Lobão não viria de imediato, só no disco *Zii e Zie*, o segundo da trilogia com a Banda Cê, na canção “Lobão tem razão”.

Se, por um lado, Lobão utilizou a sua linguagem, a do rock, para responder a “Rock ‘n’ Raul”, na tréplica, Caetano abaixa o tom de voz, dá razão a Lobão, e aproveita a sua crítica para conversar com o seu outro e conseqüentemente conversar consigo mesmo. O personagem Lobão torna-se uma alegoria. Nela, o signo Lobão, além de representar o cantor, representa também, tal qual Raul Seixas, um outro do cantor baiano.

Lobão tem razão
 Irmão meu lobão
 “Chega de verdade” é o que a mulher diz
 Tou tão infeliz
 Um crucificado deitado ao lado
 Os nervos tremem no chão do quarto
 Por onde o sêmem se espalhou

O mundo acabou
 Mas elas virão
 E nos salvarão a ambos nós dois
 O medo já foi
 O homem é o próprio lobão do homem
 Ela só vem quando os mortos somem
 Ela que quase nos matou

Chove devagar
 Sobre o Redentor
 Se ela me chamar
 Agora
 Eu vou

Mais vale um lobão
 Do que um leão
 Meto um sincerão e nada se dá
 O rock acertou
 Quando você tocou com a sua
 Banda
 E tamborim na escola de samba
 E falou mal do seu amor

Chove devagar
 Sobre o redentor
 Se ela me chamar
 Agora
 Eu vou

Lobão tem razão

Nesse cenário apocalíptico, Lobão e Caetano jazem lado a lado em suas respectivas cruces. Mas, enquanto o roqueiro Lobão não vê uma saída para si – “o rock errou”, Caetano, mais otimista, crê ainda numa redenção, que nesse caso, virá para ambos. E essa, como na narrativa de Saramago do *Ensaio sobre a cegueira*⁷¹, também virá pelas mulheres. Caetano confirma o pessimismo de Lobão dizendo: “o mundo acabou”, como se se dissesse: “te amo”. Desde então, parece que não há mais nada a fazer senão aceitar a sentença derradeira do mano, pois, se partirmos desse pressuposto, grande parte das questões que foram colocadas por Lobão se apequenam. Por fim, restam, no apocalipse dessa canção, apenas as ruínas de

⁷¹ Cf. José Saramago. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

um mundo morto e a chuva fina que fecha mais um ciclo dessa história. “Uns dizem fim, uns dizem sim...”.

O compositor baiano traz seu arquivo filosófico para a conversa, e recria uma famosa máxima de Plauto, *lupus est homo homini*, retomada pelo filósofo inglês Thomas Hobbes no século XVI, *homo homini lupus*, e, dado o contexto, canta: “o homem é o próprio lobão do homem”. Mais adiante, evocando seu antigo sucesso “Tigresa”, recria a imagem que fecha a narrativa da canção em que diz: “onde a gente e a natureza feliz, vivam sempre em comunhão, e a tigresa possa mais do que o leão”, e agora, além da tigresa, o lobão também passa a valer mais do que esse leão menor, velho, cada vez mais leãozinho, que é o Caetano contemporâneo. Ele, que a partir da audição de “Chega de saudade” construiria a sua história na música popular, boa parte dela passada a limpo em *Verdade tropical*, agora há de admitir também o desgaste da sua narrativa num cenário pós-moderno, em que as narrativas da modernidade, todas elas, uma a uma, se esgotam.

Mas, a partir do desgaste da Verdade, pode-se também agora contestar a máxima de que o rock errou que, depois de dar título ao álbum de 1986 de Lobão, era reiterada por ele em 2001 na canção “Para o mano Caetano”, reforçando o seu status de verdade incontestada. Mas Caetano vai além e vê no fim do rock mais uma evidência do fim das grandes narrativas da modernidade. E sendo assim, para ele, “o rock acertou”, pois ao se colocar diante do fim, *avant la lettre*, ficava ainda mais interessante, pois tinha que repensar caminhos, transcender dogmas e se reinventar: “uns dizem fim, uns dizem sim, e não há outros”.

Pairando acima da ira dos fãs de Raul, e acima da histeria de Lobão, Caetano, na quinta faixa do disco, volta à praia do Rio e ao axé-light de “Musa híbrida”, agora, para louvar a *performance*⁷² de uma menina preta de biquíni amarelo diante do mar.

Numa mistura explosiva que une palavra, ritmo e melodia, “A cor amarela” é a prova definitiva de que a presença de Caetano continua a ser importante para garantir vitalidade à música popular brasileira. Assim, se a crítica especializada torce o nariz para o axé, mas valoriza a MPB, Caetano, ícone da MPB, detectando aí uma expressão do elitismo, compõe “A cor amarela”, desautorizando mais uma vez a divisão reducionista entre a MPB e a música popular brasileira. Se a crítica condena o funk, Caetano irá cantar num de seus shows: “só um tapinha não dói”. Se se condena o pagode, Caetano enfrenta a crítica e, sem pensar no desgaste que a sua figura pública pode vir a sofrer com tamanha exposição, sai em defesa dos

⁷² Com Hans Ulrich Gumbrecht (2007, p.55): “chamemos qualquer movimento do corpo humano de *performance*, desde que o enxerguemos, predominantemente, da dimensão da presença”.

pagodeiros, apontando a discrepância entre o que a crítica prega e o que ela apresenta em sua escrita.

Contra o complexo de vira-lata, que já foi maior nos anos 80 e 90, mas que ainda parece assombrar a crítica brasileira especializada no século XXI, Caetano defende como um leão seu vasto e estranho reino tropical. É o primeiro a se contrapor ao preconceito de classe que teima em negar ao axé, ao pagode e ao funk carioca o *status* de cultura. Ao contrário do que faz muito artista, Caetano, antes de condenar um estilo que desponta como moda, procura antes entendê-lo, e para isso também é preciso amar.

Em uma entrevista recente dada a um jornal argentino, Caetano diz: “toda mi vida musical estuvo marcada por la independencia en relación a los padrones establecidos. Cambiar sería pasar a realizar algo diferente de eso, y es algo que no se hacer⁷³”. Dizer que Caetano mantém uma independência diante dos padrões estabelecidos não quer dizer que ele mantenha uma independência diante do mercado. Vale notar que o cantor nunca fez uma propaganda e jamais permitiu que usassem suas canções para esse fim. No entanto, jamais deixou de cortejar a massa. Vai a programas de auditório. Tem sempre uma canção nas novelas da Rede Globo. Dá muitas entrevistas. Até pouco tempo atrás assinou uma coluna dominical no jornal *O Globo* etc. Caetano Veloso é um dos principais nomes da multinacional Universal no Brasil. Mas paga com o sucesso o preço da sua liberdade artística e não o contrário.

Portanto, não é nenhuma novidade a escolha deste samba-axé para, depois da apocalíptica “Lobão tem razão”, tornar a matéria do disco mais leve, mais dançante. A novidade está no arranjo, na batida de Pedro Sá que, depois de regravar com Caetano “Desde que o samba é samba” e de gravar “Musa híbrida”, em “A cor amarela” reafirma a força da sua batida de guitarra distorcida para o samba. Além de Pedro Sá, que eu conheça, apenas Davi Moraes apresenta também uma batida de guitarra com essa potencialidade de arejar o samba. Nos extras do DVD *Zii e Zie edição especial*, há uma prova do que estou falando numa cena do show *Obra em progresso* na qual Davi Moraes se junta à Banda Cê para fazerem junto com Caetano, “Musa híbrida”. Diante da batida da guitarra de Pedro Sá e o complemento preciso de Davi Moraes, que potencializam o seu samba-axé, hibridizando o samba e a guitarra elétrica, Caetano entrega as pontas no show: “isso é o que há”. O rock acertou.

⁷³ Tradução nossa: “Toda a minha vida musical esteve marcada pela independência em relação aos padrões estabelecidos. Mudar seria passar a realizar algo diferente disso, e é algo que eu não sei fazer”. A entrevista completa está disponível em: http://vos.lavoz.com.ar/poprock/caetano-veloso-abracaco-y-cordobazo-pueden-ser-mas-que-una-mera-rima?cx_level=ultimo. Consultado em 19 de fevereiro de 2015.

Mas então vamos à letra dessa joia:

A cor amarela

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

É o melhor que podia acontecer
 À cor amarela
 Destacar-se entre o mar e o marrom
 Da pele tesa dela
 O sol já tem muito o que fazer
 Na minha vida
 Querida
 Quem é você?

Mas, afinal, o que há nessa letra que justifique o nosso destaque? Na letra sem a música, nada. O que importa aqui é como a letra funciona na música. Como as sílabas das palavras são acentuadas, que melodia percorre esse samba-axé, o swing, a entonação. E então aparece a assinatura do poeta. O que era difícil de encontrar na letra, sobretudo na primeira estrofe, se revela na canção. A começar pelo verso bárbaro (13 sílabas poéticas) que conduz uma frase melódica complexa que consegue ser sinuosa e ritmada. A melodia acelerada reforça a impressão de que é preciso se passar uma mensagem com urgência. Isto é, é preciso externar a epifania decorrente da visão da menina preta de biquíni amarelo num limite de tempo determinado pela arrebentação.

Nos dois primeiros versos, portanto, é descrito o cenário. A partir de então, é puro movimento, narrativa. A partir do terceiro verso, com o recurso da repetição do sintagma nominal “que onda”, por três vezes na mesma frase melódica, projeta-se com a canção a formação de uma onda literomusical que com a conclusão do verso – que se dá numa pequena mudança de palavras, mas que troca um sintagma nominal por um sintagma verbal, “que onda” por “que dá” – se choca com a menina preta. Depois desse efeito de choque, o clímax da epifania, na visão da bunda marrom da menina preta, recortada pela cor amarela do biquíni.

Para Hans Ulrich Gumbrecht (2007, p.46):

essa aparição inesperada de um corpo no espaço, que de repente assume uma bela forma que dissolve de maneira tão rápida e irreversível, pode ser encarada como uma espécie de epifania. Essas epifanias, acredito, são a fonte de alegria

que sentimos ao assistir a um evento esportivo, e elas marcam a intensidade de nossa resposta estética. Elas nos lançam numa oscilação entre nossa percepção da pura beleza da forma física e nossa obrigação de interpretar essa forma de acordo com as regras de um jogo específico.

Transportando essa reflexão sobre a nossa resposta estética ao esporte para o jogo do *voyeur*, podemos entender a alegria que esse sente ao assistir ao choque da menina com a onda, e, conseqüentemente, encontrar aí uma fonte de prazer estético que, fugaz, se antecipa a qualquer interpretação. Talvez seja por isso que só mesmo na segunda parte dessa canção é que encontramos uma reflexão sobre o sentido dessa epifania.

Antes, havia só a presença, produzida na união da palavra, do som, do ritmo e da melodia. A reflexão se faz *a posteriori*, já que, diante da fugacidade do evento, o máximo que se pode fazer é o que já se fez na primeira parte da canção. A melodia da primeira frase da segunda estrofe da canção, em comparação com a frase que abre a canção, já é bem mais lisa. O primeiro e o terceiro verso são decassílabos, enquanto o segundo e o quarto são hexassílabos. Ou seja, há aqui um esquema clássico de canto e resposta no qual os versos hexassílabos respondem aos versos decassílabos. Nos últimos quatro versos da canção, há uma virada para o retorno à primeira parte, remetendo-se no primeiro verso ao sol, no segundo, a si mesmo, no terceiro à menina, até que no quarto verso, o *voyeur* tenta ir além, e pergunta: quem é você? Mas...

Silêncio.

Sem colo, sem cais, a pequena esquadra segue adiante para além da praia, “mar adentro”. Ao depois da costa brasileira quando, ainda no continente americano, no sudeste de Cuba, “resplandece nítida e real” a parte mais obscura da ilha, a base militar americana da baía de Guantánamo.

Em 2002, no governo do presidente George W. Bush, essa área concedida por Cuba aos Estados Unidos, no início do século XX, passou abrigar uma base militar destinada à detenção de suspeitos de terrorismo internacional. No entanto, devido às seguidas denúncias de maus tratos e de desrespeito aos direitos humanos, além da divulgação de imagens degradantes dos presos, Guantánamo tornar-se-ia o topônimo da vergonha estadunidense. Ademais, a existência de Guantánamo passava a desautorizar os Estados Unidos em seu anseio de liderar a luta pelos direitos humanos no mundo. Não por acaso, entre as propostas mais louvadas do candidato Barack Obama nas eleições presidenciais de 2008, constava a desativação da prisão de Guantánamo.

Esse rap-canção sai em 2009, no ano seguinte à eleição de Barack Obama. Houve inclusive quem perguntasse a Caetano, sobre a pertinência dessa canção diante da eminência da desativação da baía de Guantánamo. No que Caetano responde que independentemente do que venha a acontecer com Guantánamo, é bom que fique registrado esse absurdo também nessa canção. Por fim, valeu a prudência e a insistência do cantor. Nada foi feito de imediato e parece que o máximo que o presidente Barack Obama vai conseguir é dar início a um fechamento gradativo da prisão Guantánamo (até que morra o último preso?). Hoje, permanecem encarcerados em Guantánamo mais de 150 presos. Recentemente, cem presos realizaram uma longa greve de fome com repercussão internacional. Para não deixá-los morrer, suspeita-se que a solução encontrada pelos militares americanos foi a de alimentar os grevistas à força.

Na primeira estrofe desse rap-canção, há uma mensagem que apesar de aparecer, no encarte, metrificada, poderia ser, perfeitamente, disposta em prosa. Caetano não poderia ser mais enfático, seu canto é grave e falado. Sua bronca é seca, sem música e pontual – não critica outro senão a contradição de haver descumprimento dos direitos humanos em Cuba, também por parte dos americanos, sendo que nesse caso, o desrespeito parece ser mais grave que o imputado ao governo cubano. A base da baía de Guantánamo é, portanto, um topônimo do limite – como já o foram as colunas de Hércules na *Odisseia*, ou o Gigante Adamastor em *Os Lusíadas* – que o barco elétrico da Banda Cê apenas margeia. É um limite também para a grande narrativa americana rumo à Liberdade. Talvez, a grande narrativa de um século que só termina no dia 11 de setembro de 2001, no atentado terrorista que implodiu as torres gêmeas no coração de Nova Iorque.

Sensibilizar-se com a existência da prisão de Guantánamo é essencial, não só para a desconstrução da narrativa hegemônica do século XX, mas também para um reposicionamento das nações frente às questões dos direitos humanos no século XXI.

A base de Guantánamo (primeira estrofe)

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

Fora da nova ordem mundial, Caetano dá o seu recado na primeira estrofe. Na segunda, retomando um procedimento da poesia concreta, desenha uma bandeira verbo-voco-visual contra a base de Guantánamo, que tremula altiva com o som da banda⁷⁴:

A base de Guantánamo
 A base da baía de Guantánamo
 A base de Guantánamo
 Guantánamo
 A base de Guantánamo
 A base da baía de Guantánamo
 A base de Guantánamo
 Guantánamo
 A base de Guantánamo
 A base da baía de Guantánamo
 A base de Guantánamo
 Guantánamo
 A base de Guantánamo
 A base da baía de Guantánamo
 A base de Guantánamo

Na turnê americana de *Zii e Zie*, em pleno solo americano, o compositor e a Banda Cê não deixaram de tocar esse rap-canção de protesto. É claro que o gesto de Caetano não chega ao ponto de incomodar o governo americano. Ainda assim, vale muito no plano do imaginário como um gesto simbólico de insubmissão à “nova ordem mundial”, instaurada pelo Bush pai, na Guerra do Golfo.

Ainda antes de ser lançada oficialmente essa canção no disco *Zii e Zie*, quando só constava, ocasionalmente, no repertório do show *Obra em progresso*, Caetano, em uma entrevista concedida à Folha de São Paulo em maio de 2008, na qual era perguntado, justamente, sobre o sentido dessa canção, se recusa a enaltecer o regime cubano, e deixa claro que em matéria de direitos humanos prefere os Estados Unidos a Cuba. Há um pensamento binário, muito em voga, que faz com que a crítica aos Estados Unidos pela manutenção da Prisão de Guantánamo signifique uma adesão automática ao regime cubano. Mas Caetano, desde a Tropicália, opera na superação de binarismos como o implícito nesse raciocínio. Em junho do mesmo ano, num prefácio escrito para o livro *Fidel, Bolívia e Algo Mais*, Fidel responde a essa crítica de Caetano ao regime, dizendo que o músico criticava Cuba para pedir perdão por ter criticado Guantánamo. Caetano, por sua vez, responde imediatamente à crítica

⁷⁴ Infelizmente, o encarte do disco não traz esse desenho, no entanto, a partir de uma simples audição do rap, ele fica muito evidente.

de Fidel no blog *Obra em progresso* dizendo que não pedia perdão a ninguém, e completou: “Se não me submeto ao poderio norte-americano, tampouco aceito ordens de ditadores”.

2.4 ZIO

Cortando o silêncio em fatias contramétricas, a guitarra reverberada de Pedro Sá introduz sozinha “Falso Leblon”. Em seguida, primeiro a voz, depois violão, bateria e baixo juntam-se a guitarra no transamba. Mesmo sem ter os tempos fortes reforçados por quaisquer dos instrumentos da banda, o compasso binário rege a canção. Não há nenhum instrumento que marque o acento binário do samba: um surdo, um bumbo, guitarra, baixo, palmas, nada. Mas ainda assim há samba. É que a banda não marca os tempos fortes do compasso, mas se guia por eles. E com esse ocultamento da marcação do compasso binário e a desaceleração, esse samba transcende.

Nesse, a narrativa traz o tio (zio) Caetano que se embrenha na balada dos jovens do Rio, mas anuncia, enfim, na noite da zona sul carioca, alguns limites pessoais na sua experiência com a juventude contemporânea à Banda Cê. Como diria Viveiros de Castro, um tio nunca deixará de ser um tio. Assim, por mais que se esforce em se manter *up-to-date*, a sensação de estar fora do tempo predominará nessa canção. Há na canção o desconcerto, a desarmonia que, por sua vez, são tratados com tolerância e resignação. O sujeito da canção participa da “balada” da geração mais jovem, mas, por não se permitir uma nova experiência com as drogas, por exemplo, há de se fazer, em certas horas, ausente, “fora do ar”.

Ecstasy (bala), balada
E me chama depois
Pra dar uma e dar dois
Ela é que causa, é que explana
E acende os faróis

Mas o meu samba transcende
E apaga as pegadas
Que ela quer deixar
Falso Leblon Big Brother
Tou fora do ar

Na canção, esse estrangeiro experimenta a noite da zona sul do rio, a cultura das novas drogas sintéticas, as festas de música eletrônica etc. Mais tio do que nunca, esse que diz

“drogas tou fora, tá foda, já deu minha hora e nem vinho tomei” erra por uma noite sem fim com uma musa-menina que badala sem ele, com ele e apesar dele. Primeiro, sem ele, ao se ausentar com as drogas; depois, com ele, no sexo, na amizade; e por último, apesar dele, ao permanecer impassível, guardando todas as dores, enquanto o narrador transcende esse círculo com a perseverança do pulso do seu samba.

Note-se que não há moralismo. O sujeito não se droga, mas ainda assim não deixa de conviver com quem se droga. Assim apesar de odiar “a vã cocaína”, não é capaz de deixar de acompanhar a menina que cheira, que dá as cartas e que se torna nesse momento, para o tio encantado, a única Lei. O amor que ele sente é real, mas, assim como a cocaína, é vão. A falsidade logo se revela nesse cenário misto de novela de Manuel Carlos e Big Brother. Por entre esse Leblon que não mais existe, mas que teimamos em representar, ou, entre essa alegria artificial da droga que os jovens insistem em experimentar, esse tio fraqueja, se isola, chora na praia, mas segue adiante e, com seu samba e sua banda, ultrapassa também essa dor.

Na oitava faixa do disco, o exemplo mais explícito do que é um “transamba”. No encarte do disco, Caetano diz que Moreno lhe tinha feito lembrar um disco clássico de samba lançado em 1976: *Clementina de Jesus – Convidado Especial Carlos Cachaca*. Esse disco será a base de samba do que será chamado de transamba pela Banda Cê. Desse disco, além de “Incompatibilidade de gênios”, de Aldir Blanc e João Bosco, será regravado também o samba “Ingenuidade”, do sambista Serafim Adriano (1936-2007), falecido dois anos antes de *Zii e Zie*, integrante histórico da ala de compositores da Escola da Mocidade Independente de Padre Miguel.

Há de se registrar que “Incompatibilidade de gênios” é a primeira faixa não autoral a fazer parte de um disco de estúdio de Caetano desde que ele passa a tocar com a Banda Cê. O disco *Cê* é exclusivamente autoral – aliás, o primeiro da sua carreira. Já em *Zii e Zie*, há a primeira parceria de Caetano com Pedro Sá (“Sem cais”), e depois, a gravação de dois sambas de outros compositores. Esse, da dupla João Bosco e Aldir Blanc, e “Ingenuidade”, de Serafim Adriano. A história que se constrói ao longo das canções do disco *Cê* e *Zii e Zie*, com a inserção de uma composição não autoral depois da canção “Baía de Guantánamo”, parece mesmo reforçar a simbologia de Guantánamo como topônimo do limite de uma narrativa. O samba é, portanto, o fio de Ariadne que ajudará a tripulação do barco elétrico Cê a reencontrar o caminho de volta ao Brasil.

A Banda Cê e Caetano encarariam o desafio de regravar “Incompatibilidade de gênios”, depois de ser gravada por Clementina e João Bosco. Se na gravação de Clementina, em Dó maior, faz-se um samba bem tradicional do Rio de Janeiro. Na gravação de João

Bosco, em *Lá menor*, há um acréscimo de ritmo concedido pela sua batida singular, muito próxima da do pandeiro de samba que, aliada a uma rítmica vocal, levam esse samba ao seu extremo de musicalidade. Caetano e Banda Cê vão, por sua vez, recuperar a gravação de Clementina, para tentar puxar a canção para um outro extremo, o do transamba. Não se desdenha, que fique bem claro, a gravação de João Bosco. A batida da guitarra de Pedro Sá é uma síntese da batida de violão de João Bosco. No entanto, ainda que se mantenha a tonalidade usada por João Bosco, *Lá menor*, o ritmo da canção é mais arrastado. É um samba meio manco, mais para o transe do rock do que para a dança do samba. A atmosfera da gravação de Caetano com a Banda Cê é mais introspectiva. Poderíamos dizer que a versão de Caetano está mais próxima do divã do que a de João Bosco. Ou que a regravação, para equilibrar a parceria, está mais para o letrista e psicanalista Aldir Blanc do que para o músico João Bosco. Ou que, aqui, a mensagem, ao contrário do que acontece na versão de João Bosco, está acima da rítmica.

Se por um lado a guitarra de Pedro Sá, ao sintetizar a batida de João Bosco, reduz o seu ímpeto rítmico, por outro, a bateria de Marcelo Callado entorta ao limite esse samba, tocando no contratempo da batida da guitarra, dificultando o samba de ir pra frente, amortizando a dança, induzindo ao transe e à sensação de impasse no casamento que tematiza esse samba. Em artigo publicado no site *Overmundo*, o músico Felipe Schuery⁷⁵ sintetiza perfeitamente a bateria de Callado: “primeiro: bumbo-caixa-bumbo-caixa depois: caixa-bumbo-caixa-bumbo”. Para Schuery, que destaca no álbum *Zii e Zie* e em *Cê* o amor pela forma, a bateria de Callado “chega a lembrar exercícios técnicos do instrumento”. O baixo marca o tempo para a bateria variar de acordo com o esquema decodificado por Schuery. No final da música, o violão de Caetano assume a batida da guitarra, que volta distorcida, cortando a transversal desse samba, “meio troncho, meio cambaleando⁷⁶”, como sirenes no caos. E, já terminando, a guitarra distorcida silencia; resta, então, apenas o violão a voz de Caetano e a bateria de Marcelo Callado. Depois voltam o baixo e a guitarra, reforçando a batida do violão; a música cresce até que se chega à conclusão que encerra essa sessão de terapia: “quero me separar!”.

Ao mesmo tempo que a composição da dupla João Bosco e Aldir Blanc reconduz a banda ao Brasil, ao samba, ela também reconduz a banda à temática da separação, mais explícita em *Cê*. Como numa sessão de terapia, essa questão, que agora parecia distante, reaparece. Mas reaparece, dessa vez, no intuito de não aparecer mais. Daí a ênfase no verso

⁷⁵ Cf. artigo em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/zii-e-zie-caetano-aumento-mas-nao-invento>.

⁷⁶ Esse fragmento foi retirado da música “Para o Mano Caetano”, composta por Lobão.

que conclui a canção: “quero me separar”, e no silêncio dele decorrente. No entanto, o desejo, represado com a decisão, retorna em “Tarado ni você”, com uma força que excede o limite da compostura.

Esse desejo irrepresável é apresentado na forma “verbo-voco-musical” de “Tarado ni você”, a nona canção do disco.

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

Ni mim
 No carnaval
 Ni tudo
 Ni todo mundo nu

(Deixa eu gostar de)

Na primeira parte, num arranjo musical de canto e resposta, o tempo quaternário é tocado pelo avesso. Para cada dois tempos, dois ataques da guitarra no contratempo, antecipando primeiro a cabeça do compasso, e, depois, o terceiro tempo do compasso quaternário. Os tempos dois e quatro, que geralmente são os tempos fracos do compasso quaternário, são enfatizados pelo baixo. No contratempo anterior ao baixo, isto é, entre o tempo 1 e o tempo 2, e entre o tempo 3 e o tempo 4, os pratos do ximbal soam duas vezes, na primeira antes do baixo e na segunda com o baixo. Enfim, com os espaços do compasso quaternário todos eles preenchidos pelos instrumentos da banda, cada um marcando o seu próprio espaço entre os tempos, esse arranjo é mais um exemplo do amor da Banda Cê pela forma. Caetano chega a dizer que essa é de fato uma canção formalista.

O arranjo da primeira parte da canção parece repetir em música o que o som da palavra tarado já sugere por si só. Com as duas primeiras sílabas da música dobrando com a guitarra, ou seja, no contratempo que antecede o primeiro e o terceiro tempo do compasso quaternário, e a última sílaba da palavra coincidindo com o baixo, no segundo e no quarto tempo do mesmo compasso.

Formalista, a canção deriva da palavra “tarado”. A mesma que Caetano usara para nomear uma música que fizera com Mautner numa de suas parcerias incluídas no disco *Eu não peço desculpa*, na qual a palavra aparece pela primeira vez na obra de Caetano. A grande diferença é que na música com Mautner tem-se um “tarado-beleza”, isto é, um tarado sem

uma fixação específica por uma determinada mulher, um tarado sadio, solar, zen-surfista, “light”, sem maiores obsessões:

Gosto de ficar na praia deitado
 Com a cabeça no travesseiro de areia
 Olhando coxas gostosas por todo lado
 Das mais lindas garotas, também das mais feias
 Porque são todas gostosas e sereias
 Pro meu olhar de supremo tarado
 Tarado

“Tarado ni você”, por sua vez apresenta em sua carne uma tara muito mais obsessiva do que a que aparece na canção “Tarado”. Doentia na letra, que repete oito vezes a palavra tarado nos primeiros quatro compassos da música, ou seja, duas vezes para cada compasso, até que finalmente, na última repetição dessa sequência, se completa enfim a frase com o complemento nominal “ni você” – um complemento coloquial, uma inversão da preposição “em” que, além de lhe conferir mais sonoridade, ainda é capaz de, com o relevo da vogal alta / i /, apontar para a tara com uma precisão ainda maior. Depois, o cantor ainda repete a frase inteira que enfim se formou, a saber, “tarado ni você”, e volta à estrutura inicial. Agora, no entanto, onde havia quatro compassos, haverá seis; conseqüentemente, se antes se repetia a palavra tarado por oito vezes, agora a mesma palavra será repetida por doze vezes, até que seja complementada novamente.

Não precisaríamos nem falar da segunda parte para comprovarmos que a canção é a expressão de uma patologia, de uma obsessão doentia, que vai sendo purgada com a catarse elétrica da canção. E, de fato, a segunda parte não é mais do que a enumeração de complementos nominais (“ni mim”, “no carnaval”, “ni tudo”) para o adjetivo que aqui define o compositor: “tarado”. No final, puxando a volta, cita-se, com uma melodia muito parecida, uma parte do refrão do seu antigo sucesso “Nosso estranho amor”, gravada por ele e por Marina Lima na década de 80.

Outro aspecto que reforça o caráter obsessivo compulsivo da canção é o melódico. Vejamos:

mim -val
ni no -na ni ni todo mun
Car tudo -do nu

Dei-
xa/eu
gos
-tar
De
(você)

O perfil melódico com a repetição das mesmas duas notas seguidas pela pausa, marcada na tabela pelos parêntesis, à qual se segue uma subida de meio tom, que acentua a mesma ideia até que ela se completa num tonema em suspensão (no mesmo tom) após descer meio tom, amplifica a mensagem verbal. Na segunda parte, quando são enumerados complementos nominais para o adjetivo, tarado, há dois tonemas ascendentes (“ni mim” e “no carnaval”) que, elevando a melodia dois tons acima do chão melódico da canção, que aqui também é o chão ôntico da canção, revelam as aspirações mais metafísicas da tara do autor. No entanto, encerrando essa enumeração com mais um tonema em suspensão (todo mundo nu), retorna-se ao corpo, à matéria, ao ser que se revela a partir de uma tara.

Na última tabela, na qual há por inteira a citação que se faz de “Nosso estranho amor”, se vê bem como, nessa música, as sílabas de notas mais baixas revelam maior proximidade com a matéria, enquanto as notas mais altas deixam o chão ôntico e se aproximam da metafísica. Assim, é possível ler a descendência melódica vertiginosa que vai do imperativo “deixa” até “você”, como um caminho que vai do sentido à presença, da metafísica à *physis*, do pensamento à matéria.

Em “Tarado ni você” há uma fome que nunca se sacia. Um querer que é sempre mais querer, uma patologia. Há sexo, mas não há satisfação. Como em “Satisfaction”, dos Rolling Stones, o sujeito, ainda que tente, não consegue se satisfazer. No entanto, do outro lado dessa

face faminta, já há também uma madureza por parte do compositor baiano, que já aceita de bom grado o “amor mais que discreto”, o “amor em branco e preto”: qualquer alegria, até mesmo o sexo sem sexo com a “Menina da Ria”.

Depois da canção-beijo “Menino do Rio”, considerado um marco na carreira solo da cantora Baby Consuelo, ex-integrante dos Novos Baianos, Caetano voltaria a compor uma canção-beijo, dessa vez endereçada a uma negra portuguesa da cidade de Aveiro que, segundo se conta na canção, lhe pede para tirar uma foto com ele. A relação de Caetano com o Menino do Rio já era a de um tio (zio) diante de um jovem que o impressionava com a beleza de sua vida de surfista. Agora, diante da visão da beleza de uma negra na Ria de Aveiro, mais tio do que nunca, o cantor se maravilha. É como a confirmação da profecia de “Musa híbrida”. Acelerada, a música é a expressão de uma euforia. Pois a Menina da Ria apresenta um forte indício de que esse “hibridismo imperialista” cantado em “Musa híbrida” já se espalha para além do Atlântico. O fato, portanto, corrobora uma esperança de que o mundo ainda pode se refazer híbrido e mais bonito.

Assim, em Portugal, na Ria de Aveiro, Caetano parece achar que está na Bahia, ou seja, em casa. Ainda mais porque a musa da vez ainda lhe pede, na condição de fã, uma foto. Além de parecer uma negra da Bahia, essa portuguesa ainda aprecia o seu trabalho como artista. Ademais, a sensação de se encontrar esse espelho, no outro lado do Atlântico, falando com um português lusitano que roça a sua língua (sua pátria), infla esse tio (zio) com uma “elegante alegria”.

Entre os dois, o cantor, “mulato nato no sentido lato mulato democrático do litoral”, que de início jamais pensara em ser reconhecido do outro lado do Atlântico, e a menina negra lusitana, há, ainda que efêmero, um acontecimento. Como diz Chacal: “só o impossível acontece/ o possível apenas se repete.../se repete... se repete...”⁷⁷. Algo forte, impossível como o sexo entre os dois, aconteceu. E é por isso que ele escreve: “tudo é sexo sem sexo entre nós”. Pois o que acontece, ainda que desperte outros quereres, já o satisfaz como um estudo, um projeto, mais “um sonho” que existe enquanto tal. Maduro, o compositor já sabe que a intimidade pode prescindir do sexo, assim como o sexo pode prescindir da intimidade.

Curiosamente, a madureza do *zio* é uma sucessão de ingenuidades. Como diz Roberto Correa dos Santos: “O super-homem será/ não o mais forte/ não o mais duro/ não o mais livre/

⁷⁷ Chacal. *É proibido pisar na grama*. Belo Horizonte: Leve um livro, 2014, p.6.

será/ apenas/ o extremamente entregue⁷⁸”. Esse que se entrega à vida por uma ingenuidade crônica lamenta, com esse samba de Serafim Adriano, a sua própria sina.

Não
 Eu não podia me enganar assim
 Com uma criança qualquer
 Que veio ao mundo bem depois de mim
 Eu
 Não reclamo o que ela fez
 Só condeno a mim mesmo
 Por ter me enganado outra vez

Eu fiz o papel de um garotinho
 Quando arranja a primeira namorada
 Na ingenuidade acredita em tudo
 Porque do amor não entende nada
 Eu que tantas vezes machuquei meu coração
 E levei tantos anos pra curar
 Fui tornar molhar meus olhos
 Coisa que eu luto tanto tempo pra enxugar

A temática da separação – central no que chamamos de lado A do disco *Cê* – em *Zii e Zie* já é secundária e, o que é mais interessante, é abordada através de canções de outros compositores. Mas, ainda assim, reflete a vida pessoal do cantor. Embora composto por Serafim Adriano, esse samba conta uma história que coincide perfeitamente com a história recente do cantor. Esse, que se casou duas vezes, a segunda com uma mulher bem mais nova que ele, “que veio ao mundo bem depois de mim”, e a primeira com alguém cuja separação lhe rendeu muito sofrimento. Por se ter permitido “molhar os olhos” outra vez, o que significou apaixonar-se e, malgrado o sofrimento com o primeiro divórcio, casar-se novamente, o cantor, diante de uma nova separação, culpar-se-á com Serafim Adriano pela sua ingenuidade.

Contudo, se nesta faixa ele se culpa, não podemos nos esquecer que na segunda canção de *Zii e Zie*, que dá sequência à narrativa da separação presente em *Cê*, o cantor, eternamente ingênuo, de olhos molhados, ainda nos revela: “inda posso me apaixonar”. A ingenuidade é, portanto, a sina do extremamente entregue, daquele que diz sim, que diz não ao não. Aquele que, malgrado as cicatrizes, pode vir a se apaixonar de novo.

A bossa nova não representa apenas o começo da vida artística de Caetano. A bossa nova, depois de levar Caetano à música popular brasileira, o reconduzirá sempre que for

⁷⁸ Roberto Corrêa dos Santos apud Alberto Pucheu. *Roberto Corrêa dos Santos: o poema contemporâneo enquanto o “Ensaio Teórico Crítico Experimental”*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2011, p. 4.

necessário a ela. Fio de Ariadne, o grau zero de sua música, de sua voz e de seu violão, a bossa nova é o começo e será sempre um recomeço no “eterno retorno do mesmo⁷⁹”, o seu primeiro impulso no começo e nos recomeços vindouros. É a “régua e o compasso” da sua música, da sua arte. E aqui, quando a temática que deu origem às primeiras canções de *Cê* – a saber: a separação – perde a sua centralidade, um novo começo se apresenta a partir do chão ôntico da bossa de Caetano, isto é, a partir da voz e da batida de um eterno aprendiz de João Gilberto.

Portanto, atenção, não há aqui transamba, como houve em “Incompatibilidade de gênios” e haverá em “Lapa”, como veremos adiante, o que há aqui é o tratamento bossa-novista do samba, que é totalmente diferente do tratamento que se dá em um transamba⁸⁰. Da bossa nova de João Gilberto, a Banda *Cê* herda o apreço pelo ritmo e pela forma, certo diletantismo às avessas. Como na bossa nova⁸¹, não há espaço para improvisações. Tudo é milimetricamente ensaiado. Todos sabem o que vai fazer o baixo, a bateria, o violão, a guitarra, que música tem piano etc. Isto é, a música está pronta, é questão de se concentrar apenas na execução.

Em um programa de rádio gravado pelo portal multimídia do Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia sobre os três discos de Caetano com a Banda *Cê*, Marcelo Callado, que apresenta o segundo programa da série, sobre *Zii e Zie*, explica o processo criativo da banda com Caetano:

Uma coisa a gente sabe, o Caetano sempre chega com as composições. E tem situações que ele realmente já chega com uma ideia. Aí a gente vai e faz. De modo que também o contrário se dá. Se ele tem uma ideia específica... de uma batida, de uma linha de baixo, de um *riff* de guitarra, ele diz. Quando ele também não tem, ele deixa aberto pra gente. E quando ele tem, também, se a gente pegar e modificar, e tocar um pouquinho do nosso jeito, e ele gostar, ele tá aberto. Em todos os três discos, o que tem é sempre uma troca muito grande de informação da gente com ele. No sentido de arranjar as músicas que são

⁷⁹ "E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: Esta vida, assim como tu vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes: e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indizivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e sequência." Nietzsche. *A gaia ciência*, IV, 341. Tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

⁸⁰ Há em ambos a transcendência do samba, mas, enquanto no transamba ela se dá a partir de uma abordagem do rock contemporâneo, na bossa nova, ela se dá a partir de uma síntese refundadora do samba, que ocorre, sobretudo, a partir dos elementos da própria tradição do samba. Como já dizia o jovem Caetano: só o João Gilberto pra entender que a questão da modernidade do samba ainda estava no ritmo.

⁸¹ Concordo com Lorenzo Mammi (2012, p. 159) quando diz que: “as improvisações jazzísticas sobre temas da bossa nova produzem, em geral, uma incomoda sensação de inutilidade”. No caso da Banda *Cê*, as improvisações soariam igualmente inúteis.

dele. Eu acho que nos três discos isso se dá de uma maneira equilibrada assim⁸².

Em “Lapa”, como se pode observar em um *take* presente no DVD extra de *Zii e Zie*, Caetano já tem a composição pronta e uma ideia, ainda que difusa, para a bateria e para o piano Rhodes. No entanto, é trabalho dos músicos encontrar as notas, os timbres e os ritmos precisos para a contemplação dessa ideia no arranjo final. No DVD se vê bem: eles conversam, se ajudam e por fim encontram as sonoridades que satisfazem à banda e ao compositor. Uma vez encontradas, é questão de conformar o arranjo para torná-lo definitivo. Até que houve algum espaço para improvisos em *Obra em progresso*, mas, de maneira geral, a Banda Cê é uma banda ensaiada.

Assim como Caetano entusiasmou-se com o renascimento do Pelourinho, Caetano não deixou passar despercebido o renascimento da Lapa. Num processo parecido de revitalização do centro histórico, tanto a Lapa no Rio quanto o Pelourinho em Salvador provam que basta um pouco de incentivo público e de boa vontade para com iniciativas do setor privado para se desencadear todo um processo de revitalização e de (re)apropriação do espaço urbano. Se Guantánamo é um topônimo do limite na rota de Caetano com a Banda Cê, Lapa é o ponto de partida da Trilogia Cê. Não por acaso o primeiro show da turnê de *Cê*, o primeiro disco da trilogia, é realizado na Lapa, no Circo Voador.

O renascimento da Lapa faz renascer em Caetano uma esperança no Rio de Janeiro como representação forte de um espaço híbrido de cultura. E a Lapa é mais um índice da reocupação dos centros históricos das grandes cidades do Brasil. É como se enfim voltasse a existir no Rio, com o renascimento cultural da Lapa, um espaço de vivência mais democrático, no centro histórico do Rio de Janeiro, “cool e popular”, capaz de reunir os jovens dos dois lados da cidade partida. Terra do choro, do samba e também do rock ‘n’ roll. Terra do Democráticos, Bar Semente, Rio Scenarium, templos da gafieira, do samba e do choro, terra de rock, terra do Circo Voador. Enfim, muitos bares, casas de show e gente na rua. Bebendo, fumando, tocando, cantando, namorando, enfim, um monte de gente, sobretudo jovens, enchendo de vida a noite da cidade.

Há todo um cancionero que trata da Lapa. De Herivelto Martins a Chico Buarque, de Wilson Batista a Marcelo D2. No entanto, a Lapa que se canta ou é uma Lapa de uma fase de ouro, das primeiras décadas do século XX, com o nascimento do choro e do samba, ou é uma Lapa decadente, abandonada. Apesar do renascimento da Lapa no século XXI, ainda não

⁸² O programa está disponível em: <http://www.irdeb.ba.gov.br/educadora/catalogo/media/view/6554>. Consultado em 19 de fevereiro de 2015.

existia uma canção capaz de tratar esse novo momento da Lapa. Caetano entrou de cabeça nesse projeto. E para escrever “Lapa” talvez tenha sido imprescindível mergulhar de cabeça em sua noite, e fazer, de alguns dos seus novos frequentadores, parceiros. Pedro Sá, Marcelo Callado e Ricardo Dias Gomes eram todos eles habituais frequentadores da noite da Lapa, e fizeram parte de algumas das bandas que agitaram a noite do lugar.

Foi mais fácil para Caetano, que acompanhara de perto o êxito da restauração do Pelourinho, entender o simbolismo do renascimento da Lapa. No entanto, para estar mais próximo da Lapa, dessa vez, faltava-lhe uma entrada. A Banda Cê faz o elo entre Caetano e a Nova Lapa. Três anos depois, o compositor reúne as peças e compõe enfim a sua “Lapa”.

Samba Canal 100 no meio dos 60
 E nos 70 era o Largo da Ordem
 Tudo vinha desaguar na Lapa
 Lapa
 Minha inspiração
 Lapa
 Guinga e Pedro Sá
 Lição

Quem projetaria essa elegância solta
 Essa alegria, essa moça vanguarda
 Esse rapaz gostoso que é a Lapa?
 Lapa
 Circo Voador
 Lapa
 Choro e rock ‘n’ roll
 Perdão
 Cool e popular, cool e popular,
 Cool e popular
 A Lapa
 Quem ia imaginar, quem ia imaginar
 Quem ia imaginar
 Só eu
 Eu sozinho, só e solitário
 Sob a chuva da Bahia

Pobre e requintado e rico e requintado
 E refinado e ainda há conflito
 Pelourinho vezes Rio é Lapa
 Lapa
 Veio a salvação
 Lapa
 Falta o mundo ver
 Assim

“Água” de Kassin lava a Nova Capela
 Eu amo a PUC e a gíria dos bandidos
 Fundação Progresso: eis a Lapa

Lapa
 Lula e FH
 Lapa
 Amo o nosso tempo
 Em ti

De início, uma breve introdução da história sentimental da Lapa que deságua em duas expressões musicais escolhidas por Caetano como ícones do seu renascimento. De um lado, o violonista Guinga, do outro, o guitarrista Pedro Sá, de um lado um representante do choro carioca, do outro, um guitarrista experimental de rock ‘n’ roll. Na Lapa, no entanto, uma expressão e a outra coexistem. Eis a primeira lição da Lapa: aqui é possível a coexistência de diferentes expressões artísticas na cidade do Rio de Janeiro. Reduto de tudo, da boemia, do choro, do samba, do rock, a Lapa tornar-se-ia também o reduto do transamba: “Lapa, minha inspiração”.

Maravilhado na noite (re)fervilhante da nova Lapa, o *zio*, o sujeito da canção, vê a Lapa, essa “moça vanguarda”, esse “rapaz gostoso”, essa “elegância solta”. E se pergunta: quem projetaria tudo isso? Ou seja, haveria forma de se projetar um acontecimento? Imaginar, vá lá, mas projetar... Mais uma vez, é bom lembrar Chacal: “só o impossível acontece”. Na Lapa, o impossível aconteceu. Nesse caso, muito pela iniciativa de alguns empreendedores que apostaram no potencial da Lapa numa época em que a região vivia em plena decadência, muito pela juventude que acolheu a ideia de reocupar a Lapa. A partir do sucesso de alguns estabelecimentos noturnos (bares, restaurantes e casas de show) que passavam a abrigar a nata da música instrumental do Rio de Janeiro, como Carioca da Gema, Rio Scenarium, Bar Semente, Circo Voador, Fundação Progresso, entre outros, o espaço urbano da Lapa, suas calçadas e suas ruas foram sendo (re)apropriados pela juventude do Rio. Em pouco tempo, a Lapa se tornava o espaço noturno mais democrático da cidade do Rio de Janeiro.

Cool e popular, como a bossa nova, como Caetano Veloso, como Lula e FH. Ponto de partida para uma nova banda, uma nova cidade, um novo tempo. Nem só Luís Inácio, nem só Fernando Henrique: “Lula e FH”, nem só choro, nem só rock ‘n’ roll: “choro e rock ‘n’ roll”, nem só Guinga, nem só Pedro Sá, “Guinga e Pedro Sá”. A Lapa passa a ser a grande musa desde que se torna o lugar do Rio para se (re)discutir, a cidade, as tradições e o nosso tempo. Assim, “Água”, canção de Kassin gravada em *Futurismo* (2006), terceiro disco da trilogia + 2⁸³, que diz:

⁸³ No ano 2000, Moreno Veloso, Domenico Lancelotti e Kassin resolveram lançar três discos independentes sob a marca +2. Assim, lançaram no ano 2000 o disco *Máquina de escrever*, liderado por Moreno Veloso, daí

Eu vou ficar aqui torcendo para tudo melhorar
 Eu juro que vou, e sei que vai passar o seu rancor
 O sangue não se torna água

Eu vou ficar aqui torcendo pra você se recuperar
 Eu vou ficar, sim, cantando pra você ninar
 Eu quero que tudo melhore

Pa pa

Calma, tenha calma, ninguém pode viver assim
 Calma, tenha calma, que o mundo não tem fim

É um sinal de que há algo surgindo no Rio para além da sisudez da tradição, “Nova Capela”, para além do fim da história, para além do samba, do choro e do rock. Algo surgindo entre a gíria dos jovens da PUC e a gíria dos bandidos, algo entre o choro e o rock ‘n’ roll, algo na Lapa que aponta para um novo “sonho feliz de cidade”. Caetano e Banda Cê querem ser-o-aí, na Lapa. É claro, com um pouco de transvio das tradições. Transamba não é só transcendência, é antes, desvio, ainda que amoroso. Por isso, em Lapa, depois de se dizer choro e rock ‘n’ roll, também se diz: perdão. Em suma: acolhendo-se a sabedoria da matriarca Dona Canô, pede-se licença, mas nunca se deixa de entrar.

“Patinho bonito da prole”, segundo a leitura de Felipe Schuery⁸⁴, “Diferentemente” já é outra história, é de outro Caetano. Foi composta num período anterior ao que é vivenciado a partir da formação da Banda Cê, a canção esteve inclusive na *set list* da turnê de *A Foreign Sound*. Depois dos 4 minutos e 40 segundos da contundência contemporânea de “Lapa”, “Diferentemente” tem, como “O herói”, um ar de faixa bônus. No entanto, se “O herói”, última faixa de um disco de temática assaz personalista, já aponta para a politização desse discurso, que, de fato, se acentua em *Zii e Zie*, “Diferentemente” vem para desmobilizar o próprio conceito transamba, transrock. Vem para abrir janelas, sugerir novos caminhos, para além de uma identidade que se acaba de construir.

No mesmo programa de rádio citado acima, Marcelo Callado destaca que em “Diferentemente”, ele, destro, toca a batida tradicional de samba numa bateria para canhotos,

Moreno +2; em 2003 foi lançado o disco liderado por Domenico, daí Domenico +2, sob o título *Sincerely Hot*; e em 2006 é lançado, primeiramente no Japão, e depois nos EUA e no Brasil, o terceiro da série, este liderado por Kassin (Kassin +2), *Futurismo*. Apesar do fôlego inicial, com o lançamento de três discos, com dezenas de canções, o projeto não consegue se lançar para além do Rio de Janeiro, e por fim, torna-se muito mais conhecido no exterior, sobretudo no Japão e nos EUA do que no Brasil. Ainda hoje é difícil encontrar no mercado nacional esses discos. Curiosamente, no ano do último disco da trilogia +2, estrearia no Rio, mais precisamente, no Circo Voador, na Lapa, o primeiro show do primeiro disco da Trilogia Cê.

⁸⁴ Conferir <http://www.overmundo.com.br/overblog/zii-e-zie-caetano-aumento-mas-nao-invento>.

e conclui que isso seria o quê de transamba em “Diferentemente”. Mas ainda é pouco para tal. Por um lado, é evidente que tanto a temática da canção, a religiosidade sob a ótica de um ateu controverso, mas declarado, na qual se reúnem, numa narrativa, Madonna, Condoleezza Rice, Osama Bin Laden e o compositor, quanto a concepção do arranjo, conduzida já sob uma base pré-fabricada, corroboram a ideia de que nessa canção, diferentemente do que ocorre com todas as outras canções do disco, a mensagem se sobrepõe à forma, e não o contrário. Ademais, essa canção já tinha perdido muito da sua força desde que se revelara, em meio a turnê de *A Foreign Sound*, o seu desfecho inusitado: “e, no entanto, diferentemente de Osama e Condoleezza,/ eu não acredito em Deus”.

Por fim, serve mesmo é para arrefecer, para nos dar mais algum tempo para deglutirmos “Lapa”, “Ingenuidade”, “Menina da Ria” e todos os demais transambas do disco.

2.5 ZIE E ZIE – AO VIVO

Ainda que tivessem antecipado o repertório do show *Zii e Zie* em *Obra em progresso*, Caetano e Banda Cê, mantendo o costume, ainda iriam sair com o show do disco. Se nos shows de *Obra em progresso* prevalecia um clima de ensaio, com muitas variações no repertório, testes, convidados, conversas, agora tinha de ser pra valer. Com esse show, a banda que se fixara no Rio de Janeiro desde o início do projeto *Obra em progresso* até a estreia do show *Zii e Zie*, deveria alçar seu voo para além da cidade. Depois, é claro, haveria de voltar. Esse DVD traz o registro dos shows ocorridos no Vivo Rio (o mesmo local dos shows de *Obra em progresso*) nos dias 7 e 8 de outubro de 2010, último show de uma turnê que passou por vários estados brasileiros, pela Europa e pelos Estados Unidos.

Depois que a Banda Cê acompanha Caetano na reflexão sobre o samba que se faz em *Zii e Zie*, ou seja, depois que a banda passa a compreender melhor a formação de Caetano, ela pode enfim acessar com ele toda a sua obra: a fase tropicalista, o rock do exílio, o seu samba, a sua bossa nova, o seu axé, o seu rap, canto-falado, e até mesmo, o repertório ibero-americano de *Finá estampa* ou o anglófono de *A Foreign Sound*. Apesar de já estarem suficientemente escolados, os jovens da Banda Cê, a princípio mais identificados com o som de *Transa* e o som de *Cê*, encaram essa abertura com muita dedicação e respeito à vida e à arte de Caetano Veloso. Ainda assim, imprimem claramente no trabalho as suas assinaturas. Talvez o verbo aqui seja trans-significar.

Um raro exemplo de samba tropicalista, “A voz do Morto”, de Caetano Veloso, abre o show.

Estamos aqui no tablado
Feito de ouro e prata
E filó de nylon

Eles querem salvar as glórias nacionais
As glórias nacionais, coitados

Ninguém me salva
Ninguém me engana
Eu sou alegre
Eu sou contente
Eu sou cigana
Eu sou terrível
Eu sou o samba

A voz do morto
Os pés do torto
O cais do porto
A vez do louco
A paz do mundo
Na Glória!

Eu canto com o mundo que roda
Eu e o Paulinho da Viola
Viva o Paulinho da Viola!
Eu canto com o mundo que roda
Mesmo do lado de fora
Mesmo que eu não cante agora

Ninguém me atende
Ninguém me chama
Mas ninguém me prende
Ninguém me engana

Eu sou valente
Eu sou o samba
A voz do morto
Atrás do muro
A vez de tudo
A paz do mundo
Na Glória!

Sua estrutura é simples. Nas duas primeiras estrofes há uma dicção de rock tropicalista, invocado, *a la* “Proibido proibir”. Depois, nas duas estrofes seguintes, há um sambinha sincopado de duas partes, em cuja primeira parte, com uma melodia bem simples, e na segunda, sempre no contratempo, faz-se um contracanto da primeira parte com o destaque da síncope final. Essa canção fora encomendada à Caetano por Aracy de Almeida que,

incomodada por sempre estar vinculada a Noel Rosa, “o morto”, pediu para que Caetano, à luz da Tropicália, tratasse a questão da tradição no samba. A canção foi gravada num compacto de Aracy de Almeida em 1968, mas logo foi censurada pelo governo militar. Ainda assim, Aracy nunca deixou de cantá-la.

Curiosamente, aquilo que fora urgente, em 1968, no embate entre a MPB, a Jovem Guarda e o Tropicalismo, voltava a ser urgente no despertar do século XXI, com o renascimento da Lapa e a ascensão do samba e do choro ditos de raiz. Urgente, portanto contemporâneo. Para afirmar um samba para além do Samba, o dito de raiz, é preciso antes entender essas raízes, questioná-las e aí então elaborar um “argumento”⁸⁵ para escapar da tradição e tentar ir além. O argumento agora é o transamba, antes fora a Tropicália, a Antropofagia. Ademais, é preciso ir além, porque, como diz Caetano, sem saudosismo, “o samba ainda vai nascer”.

Na versão de “A voz do morto” apresentada no show de *Zii e Zie*, a banda introduz essa música “cool” e antiga, com dois dos mais populares refrões do carnaval da Bahia de 2009: O refrão de “Cole na corda” (“Psirico passando é madeira é viola/ então cole na corda”) do Psirico, e “Tem que ser Viola” (“Viola, tem que ser viola, tem que ser viola, tem que ser viola...”) do Fantasmão. Assim, antes da primeira estrofe (rock tropicalista), há uma introdução com esses “sambas-axé”. No fim da canção, ainda se cita Kuduro, outro grande sucesso do carnaval da Bahia de 2009. Unindo a canção tropicalista com axé baiano de 2009, atualiza-se uma práxis. A Tropicália não está no passado; a Tropicália é sempre um movimento.

A canção já nascia para questionar a tradição. A letra é enfática. Como se fazia naquele tempo, separava-se bem: de um lado NÓS, a vanguarda, a Tropicália, do outro, ELES, os guardiões das tradições. Aqui, os inimigos, ELES, ameaçam o devir do samba em nome da salvação das glórias nacionais. A reação na canção, no entanto, é de desprezo e deboche. Mas com o endosso de Aracy de Almeida, que é muito mais que “a voz do morto”, pois é também a voz do samba que ainda vai nascer; a canção coloca em cheque toda uma ideia de tradição. Assim, abre espaço para novos devires no samba, na música pop, popular, inclusive, abre caminho para o próprio samba do jovem compositor Caetano. Essa composição, que marca a libertação artística de Aracy de Almeida do padroado de Noel Rosa, a partir dos shows de *Zii e Zie*, passa a deliberar a experiência da Banda Cê com o samba.

⁸⁵ Quando dizemos argumento estamos pensando também na reação do supracitado Paulinho da Viola que em “Argumento” canta: “tá legal eu aceito o argumento, mas não me altere o samba tanto assim/ saiba que a rapaziada está sentindo a falta/ de um cavaco, de um pandeiro e de um tamborim”.

Depois dessa catártica nota introdutória, a banda poderia vir tranquilamente com os seus instrumentos elétricos, os seus arranjos construtivistas, os seus transambas, pois a porteira já estaria escancarada.

No cenário da primeira música, “A voz do morto”, há apenas uma asa-delta real iluminada num fundo escuro. A partir da segunda, “Sem cais”, por detrás dessa asa-delta revela-se um telão em que se começa a passar imagens das praias do Rio. Como já dissemos, é possível que a configuração da letra dessa canção tenha sido sugestionada pelo desenho de asa que se vê no refrão dessa canção. Esse refrão que paira, como uma asa-delta acima da estrofe que traz os nomes de alguns locais famosos do Rio: “Barra, Gávea e Arpoador”. O telão põe primeiro a asa-delta em movimento, depois a banda e, por fim, toda a plateia, como num cinema de parque de diversões, embarca nessa asa-delta transcendental.

A banda, com uma dinâmica muito cuidadosa, em que tudo é arranjado e executado de forma que os sons não se embaralhem, está voando. O som da banda flui entre os estilos. Faz-se quase imperceptível em algumas canções, mas sempre volta com peso, dinâmica e beleza. Da mesma forma, nem sempre se projetam imagens no telão; às vezes ele se apaga, para acender mais o cantor, a banda, a asa-delta. A palavra aqui é dinâmica. Se há uma dinâmica cuidadosa nos arranjos há também uma, igualmente cuidadosa, para se adicionar as projeções à música. Ainda assim, o show é bem solto, leve. Plana pelo Rio, por Cuba, pela Argentina de Gardel, voa no tempo, passa pelo exílio londrino, pelo Tropicalismo, pelos anos 80, 90. Há, como diz Marcelo Callado, “o lance cabeçudo” dos Transambas, mas não é só isso. No show já se apresentam várias saídas para a equação proposta em *Zii e Zie*. E é claro que Caetano – como ainda veremos no próximo disco, último da trilogia – mais uma vez, preferirá sair por todas elas.

Antes, entre o fim da turnê de *Zii e Zie* e o início das gravações do terceiro disco da Trilogia Cê, Caetano começaria a trabalhar na composição de um grupo de canções para serem gravadas por Gal Costa, e numa estética para esse disco que ele mesmo produziria.

3. A ESCRITA CONTEMPORÂNEA DE *RECANTO*

3.1. RECANTO ESCURO

Recanto, o último disco da cantora Gal Costa, é antes de tudo a retomada de uma trajetória marcada pela coragem de enfrentar o tempo presente. É um recomeço. O recomeço de uma voz e de uma escrita para essa voz. O recomeço de uma intérprete junto ao seu principal compositor. É também o recomeço de uma parceria histórica na moderna música popular brasileira: a parceria Caetano Veloso e Gal Costa que se iniciara em Salvador ainda antes do disco *Domingo*, de 1967. *Recanto*, no entanto, é um recomeço sem a utopia da restauração. É um reencontro na diferença. Nesse disco, Gal não se ausenta do tempo presente para lhe propor uma alternativa paralela, utópica; tampouco pretende retomar um passado; antes, o que se testemunha é a imersão corajosa da voz de um mito (desfocado) nas águas turvas do momento presente. Desse mergulho emerge *Recanto*. Um disco antológico em que a corporeidade da voz de Gal Costa volta a se fazer contemporânea e restabelece, de maneira contundente, o diálogo com o seu próprio tempo: o tempo de agora – apesar de toda e qualquer idade. Como diz Agamben (2009, p.59), no famoso texto *O que é o contemporâneo*: “um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo”. Com *Recanto* e o seu respectivo sucesso entre os jovens, somos convencidos que Gal ainda vive e que seu tempo se expande.

No disco, Gal Costa reafirma o seu compromisso com o tempo presente e volta a assumir os riscos do novo. Corajosa, desce do Olimpo da música popular brasileira para voltar ao mundo dos mortais, mundo dos vivos, pois se tornava uma necessidade do agora, devorar as expressões do presente e as suas diferenças para refazer o canto. Para tanto, mais uma vez, fez-se preciso e precioso não só ultrapassar os limites da dita música popular brasileira como também as fronteiras da música orgânica⁸⁶.

Antes, Caetano Veloso encontrava, de maneira quase que involuntária, uma trilha que o levaria de volta ao tempo de agora, ao deixar os arranjos do consagrado maestro e violoncelista Jacques Morelembaum e compor uma banda de rock alternativo (*indie*) com um trio de músicos jovens do Rio de Janeiro. E, como de costume, Caetano não se contentaria em seguir sozinho por esta vereda. Aliás, um caminho só confirma a sua existência quando alguém, além daquele que o desbravou, passa por ele. De fato, esta trilha deixa de ser uma

⁸⁶ No trabalho, usaremos a expressão música orgânica em contraposição à música eletrônica.

promessa quando passa por ela Gal Costa que por sua vez volta a fazer vibrar o tambor do contemporâneo. Segundo o filósofo Agambem, contemporâneo não é simplesmente aquilo que se produz na atualidade. É também aquilo que se faz sentir no tempo presente, exatamente pelo seu deslocamento em relação a ele, e pela sugestão de um devir-outro que ele faz ao seu próprio tempo.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este (tempo), nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo⁸⁷.

Por que será que, a partir do final dos anos 90, os discos de Caetano Veloso, de Gilberto Gil, de Tom Zé, dos Mutantes e de Gal Costa do final dos anos 60 e início dos anos 70 passaram a ser mais sugestivos para os jovens artistas brasileiros do que os seus discos atuais? Com o encerramento de um ciclo na canção brasileira, o ocaso da MPB, o ocaso do mito-Brasil⁸⁸; a Tropicália ganharia um novo olhar. A crítica severa ao ufanismo, a bricolagem de estilos e a irreverência para com os estereótipos desenvolvida a partir da Tropicália faz com que o movimento volte a se fazer contemporâneo.

Gal Costa era saudada como um mito, sobretudo pelo disco *Fa-Tal: Gal a todo vapor* (1972), disco eleito recentemente pela revista *Rolling Stones* como um dos 20 melhores discos brasileiros de todos os tempos. Contudo, apesar da reverência dos jovens artistas aos seus trabalhos mais antigos⁸⁹, Gal Costa demoraria muitos anos para recobrar em um trabalho atual a contemporaneidade de outrora. Algo que se daria em *Recanto* com a ajuda mais do que decisiva do velho parceiro Caetano Veloso, que, além de ser o compositor de todas as

⁸⁷ Giorgio Agamben: *O que é o Contemporâneo*, 2009, pp. 58-59.

⁸⁸ Como resume Paulo da Costa e Silva no artigo “Chico e os olhos do carrasco: de Paratodos a Parapoucos”, publicado no blog do Instituto Moreira Sales: “a música popular associou-se ao mito de um país unificado em torno de ideais de convívio cordial, informalidade e mistura; a ideais de sedução, alegria e de uso intenso e prazeroso do corpo. Isso ocorreu de tal modo que terminou por confundir-se com esse mito. Mais do que portadora do mito-Brasil, a música popular tornou-se ela própria uma instância não apenas difusora, mas também elaboradora desse mito.” Conferir o artigo completo em <http://www.blogdoims.com.br/ims/chico-e-os-olhos-do-carrasco-de-paratodos-a-parapoucos-por-paulo-da-costa-e-silva>. Consultado em 19 de fevereiro de 2015.

⁸⁹ Já nos anos 90, temos dois índices evidentes desse interesse: 1) no ano de 1996, a banda carioca O Rappa regrava Vapor Barato de Waly Salomão e Jards Macalé, sucesso estrondoso em Gal Fa-Tal, que estoura novamente nas paradas de sucesso; 2) em 1997, no primeiro grande *hit* de Zeca Baleiro (*Flor da pele*), a voz de Gal no refrão de *Vapor barato*, em sua versão original, é um *sampler* vigoroso. A potência desse *sampler* com um trecho de um canto de Gal Costa é apenas a prova mais óbvia da contemporaneidade de um mito: a Gal dos anos 70.

canções, também assina a direção artística do disco. Num texto impresso na contracapa, Caetano explica:

o disco é meu trabalho composicional de agora. Quis fazê-lo com o som da voz dela. Não se tratava de meramente lembrar o passado de Gal, mas de produzir com ela uma peça que fosse como expressão atual e, assim, estivesse à altura do nosso histórico.

Recanto permite uma reflexão sobre o passado, o presente e o futuro da música popular brasileira, o espírito de limite (a ética) da voz e do canto de uma musa de outros tempos diante do processo de dessubjetivação na pós-modernidade, explícito no avanço da música eletrônica, da inserção de ruídos digitais na música orgânica, da morte do sujeito e do esvaziamento das utopias nos tempos atuais. Se, de um lado, Gal Costa e Caetano Veloso recobram a sua contemporaneidade apoiados numa concepção de música advinda das experiências de jovens músicos com a música eletrônica e as invenções do rock contemporâneo, por outro, a voz límpida de Gal Costa e as agudas reflexões literomusicais de Caetano representam um sopro de vida na música inorgânica dos jovens músicos de agora.

Na primeira faixa de *Recanto*, a descrição de um lugar, o recanto escuro. Lugar de onde a cantora vem: “eu venho de um recanto escuro”, e para onde ela sempre volta: “é sempre um recanto escuro”. Esse recanto escuro entoado pela cantora é um lugar de recolhimento. É o lugar de gestação do recanto. Espécie de casulo que possibilita a reabilitação do artista para os novos tempos: para novos ventos, novas asas. O recanto escuro está na margem oposta do estrelato, na margem oposta da consagração, na margem oposta da euforia: na margem oposta do mundo. É um porto seguro e sereno que ela leva consigo junto com o luto e a melancolia que lhe é inerente: um “mínimo eu”⁹⁰.

A canção primeira do disco é toda ela construída entre os opostos: Recanto Escuro X Mundo. De um lado do muro: as portas, a noite, a lua, o cool jazz, o álcool, o choro, o chão da prisão militar e a voz; do outro lado: o dia, o sol, a música contemporânea, os prazeres da festa da vida, o coração em chamas, o espírito e o cantar. De um lado, a vida e a voz de Gal Costa; do outro, os ruídos e as “ilusões auditivas” das programações eletrônicas de Kassin.

As gravações provisórias da voz de Gal Costa foram todas feitas por Moreno Veloso em Salvador. Segundo Caetano Veloso, o registro provisório de “Recanto Escuro”, com o canto primeiro de Gal, jamais precisou ser refeito. O arranjo é todo derivado dessa gravação da voz de Gal Costa cantando a canção à capela. Kassin adicionou à gravação da voz o pulsar

⁹⁰ Conferir Christopher Lasch (1986): *O Mínimo Eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*.

de um baixo eletrônico que, no recolhimento da canção (recanto escuro), amplifica um pulsar – “meu coração, labareda” – incessante. Como o som destes graves ultrapassa a capacidade da maior parte dos reprodutores de música, as caixas de som parecem estourar e o som fica distorcido. Da mesma forma, basta algum tempo no silêncio do recanto escuro para se ouvir, cada vez mais forte, o pulsar que é todo ele vontade de potência. O som rasga a caixa, o pulsar rasga o peito. O efeito que Kassin usa para fazer essa analogia é capaz de arranhar as mais remotas membranas da canção expandida⁹¹.

Há ainda no arranjo alguns comentários musicais (extralinguísticos). Há o piano de Donatinho e o contundente violão de sete cordas de Luiz Felipe de Lima que é ouvido enquanto Gal canta: “coisas sagradas permanecem, nem o demo as pode apagar”. Verso que introduz o debate, que permeia todo o disco, acerca do fim da poesia, da canção, da música orgânica, do sonho e da narrativa na contemporaneidade.

3.2 MUNDO

Como vimos, na primeira faixa do disco parte-se do eterno fundo escuro de um recanto; na segunda, “Cara do Mundo”, o disco já se depara com as efemeridades deste tempo e deste mundo. Ao voltar do recanto, a persona Gal se aproxima da cara de tudo: da superfície das pessoas, do tempo e do mundo. Sob o impacto do reencontro com o mundo, captam-se apenas algumas fotos. Imagens que apesar de nítidas e sugestivas são superfícies impenetráveis. Em cada foto, tem-se a apreensão de uma face do agora. No entanto, as imagens são sempre insuficientes, daí decorre a necessidade de se recorrer aos seus pares negativos.

A persona Gal, “de cara”, enfrenta a artificialidade característica do mundo de agora com uma voz revigorada pelo projeto de Caetano Veloso e pela companhia de jovens músicos. Músicos que conjugam o interesse na música popular brasileira com uma atenção apaixonada aos movimentos da música do mundo. Músicos que inspiraram Caetano a escrever o texto “O mundo não é chato”, que deu título a um livro com uma reunião de textos seus.

⁹¹ Passado o século XX, apelidado por Luiz Tatit (2008) de *Século da Canção*, ficou evidente o esgotamento da canção tal qual ela se apresentava no século passado. O surgimento do rap, o avanço das pesquisas com a música eletrônica, a volta do pulso, da música modal, aliada às pesquisas etnomusicais, delimitam a canção *sui generis* ao século XX. No entanto, a canção mantém-se viva, não na recusa fundamentalista daquilo que a ultrapassa e sim na incorporação desses elementos e dessas reflexões no próprio gênero. Desde então, é possível falar em canção expandida.

Dessa mistura – Gal e os jovens – nasce uma levada “rock and roll”, marcada pelos ruídos eletrônicos do sintetizador de Kassin, pelos comentários ao longe da guitarra de Pedro Sá e a marcação seca da bateria de Davi Moraes, que propicia um *revival* muito esperado: Gal Costa e o rock.

No “Recanto escuro”, a persona Gal ouve cool jazz. Curiosamente, quando volta ao tempo-mundo, ataca de rock and roll. Mas, atenção: não se trata de um simples retorno: é um retorno na diferença. Não se retorna ao rock setentista que Gal fazia tão bem na companhia do guitarrista Lanny Gordin e sim ao vigor de suas novas abordagens. Pensando na música, poder-se-ia dizer que “Cara do Mundo” é um rock de uma parte só, que se abstém tanto do desenvolvimento narrativo natural de uma segunda parte quanto do efeito apoteótico de um refrão. É um rock modal, circular, sem grandes desenvolvimentos narrativos. A letra se restringe à sintaxe dessa estrutura musical. Isto é, ela também não descreve longos desenvolvimentos narrativos; antes, o que se tem é um texto sem núcleo (texto-cebola), sem essência, que só existe na sobreposição de suas camadas.

A letra do rock é composta por hendecassílabos que se agrupam em três quadras separadas por dísticos. Os significantes são claros e diretos mas escondem um enigma. Nas quadras: alguma narrativa. Nos dísticos: as fotos e seus negativos.

Cara do mundo, cara de peixe-boi
 Cara de tudo, cara do que já foi
 Pássaro azul, deserto-jardim, presunto
 Músculo nu num filme ruim, soluço

Cara de cobra, cara de beija-flor
 Cara de cara, cara do meu amor

Cara do mundo, vim te reconhecer
 Cara de muito, dor de tanto prazer
 Abro meus olhos, abro meus braços, longe
 Fecho meu punho, fecho meu coração

Cara de tempo, cara de escuridão
 Cara de tempo, olho de sol, clarão

Cara do mundo, máscara de carvão
 Máscara clara, rosto de multidão
 Gozo em te ver tão cara a cara assim
 Posso meter máscara clara em mim

Cara do mundo, hálito de maçã

Cor de abacate, amargor de alumã⁹²

Na primeira quadra, completando o movimento que vai do recanto escuro ao mundo de agora: um choque, um clarão que surpreende a própria cara de “peixe-boi” da cantora: a foto da capa. O rosto destemido de uma diva que se revela mais uma vez aberto ao novo de agora, mas que, por sua vez, ainda carrega as marcas da imersão no recanto escuro do tempo. O choque entre o Eu e o Mundo. No Mundo: a vida, o habitat devastado, a revolta de Gaia, a morte; no Eu: a entrega e o soluço.

Na segunda quadra é narrado o reencontro do Eu com o Mundo. Quando se diz: “vim te reconhecer”, o prefixo “re”, que permeia todo o disco desde o seu título, volta a se fazer importante⁹³. Vinda de um recanto de onde se isola da modernidade-mundo, a persona Gal, traduzida por Caetano, reconhece a necessidade de conhecer o mundo uma outra vez. Quando a persona olha para o mundo, o mundo olha de volta para a persona. A persona Gal, numa conversa íntima com o tempo, revelar-se-á exausta: “cara de muito, dor de tanto prazer”. Em seguida, erguendo-se além da dor, o Eu da canção estende os braços para o mundo – “abro os meus olhos, abro meus braços, longe” – para, em seguida, debatendo-se com a hostilidade da sociedade, inverter a postura: “fecho meu punho, fecho meu coração”.

Na quadra final, já se começa a enxergar algo além da superfície da cara. Mas ainda não se alcança o íntimo de coisa alguma. Antes, o que se percebe é que além da superfície da cara há ainda uma máscara e que por cima da máscara há sempre uma nova máscara. Contudo, a partir deste entendimento, a persona Gal consegue escapar da engrenagem mistificadora da “modernidade-mundo”⁹⁴, e se postar além. Ora antevendo a farsa: “gozo em te ver, tão cara a cara assim”; ora dançando no ritmo da música: “posso meter máscara clara em mim”.

Em “Autotune Autoerótico”, terceira faixa de *Recanto*, ouve-se a resistência dramática da cantora ao uso do processador de áudio Auto-Tune⁹⁵. Assim como a invenção do microfone revolucionaria o canto, e possibilitaria o surgimento de novos tipos de cantores, os

⁹² A disposição da letra da canção sofreu aqui uma alteração em relação à letra apresentada no encarte do disco, pois a música sugere uma disposição dos versos diferente.

⁹³ Tratando-se de Gal Costa e de Caetano Veloso, a ausência de Maria Bethânia e de Gilberto Gil, os outros “doces bárbaros”, é também uma marca da presença deles. O prefixo Re- de *Recanto* remete claramente à obra de Gil de *Refazenda*, *Refestança*, *Refavela*, *Realce*. Já Bethânia é lembrada pelo que ela significa de contraposição ao projeto e a essa vontade de ser moderno custe o que custar que Gal Costa compartilha com Caetano Veloso desde o Tropicalismo, e que Bethânia jamais aceitou compartilhar.

⁹⁴ O conceito de “modernidade-mundo” é empregado por Renato Ortiz no livro *Mundialização e Cultura*. Cf. Renato Ortiz (2000).

⁹⁵ O processador de áudio *Auto-Tunes* foi criado em 1994 e é hoje um equipamento básico nos estúdios e nas apresentações de música pop.

ditos sem-voz, o Auto-Tune, com a correção automática da afinação da voz e dos instrumentos, propiciaria a multiplicação de “não cantores” no mercado fonográfico, pois a exigência da afinação que antes poderia ser contornada por *playbacks* às escondidas, agora deixava de assombrar os cantores nas apresentações.

Nesta música, a voz da cantora, reconhecida como uma das maiores da história do Brasil, justamente por aliar emoção e técnica, vai sendo sugada por este processador de áudio. Poder-se-ia pensar que aquela voz se entregava ao processador, ao mundo de agora, à despersonalização do sujeito. No entanto, do mais íntimo do que restara de um sujeito, surge a lembrança de uma voz cheia de certeza. Lembrança que vai remodelando eroticamente o corpo: “roço a minha voz nos meus cabelos, desço a nota até o sol do plexo” e que faz o corpo voltar a querer e a desejar: “ai, meu amor, me dá, que calor, me beija”. Segundo o poeta Paul Éluard, o oposto da morte é o desejo. Se há desejo, o corpo está vivo, isto é, quando o desejo volta, o corpo reconstitui-se como sujeito. Do sujeito reconstituído, a lucidez do depoimento: “não, o autotune não basta pra fazer o canto andar/ pelos caminhos que levam à grande beleza”. Depoimento que, como tal, não surge de um preconceito, mas de uma experiência de imersão no estrangeiro, no exterior, no autotune.

Imersão tão intensa que resulta no cumprimento do projeto modernista de Oswald, que visa interiorizar o exterior. Segundo Roberto Corrêa dos Santos (1999, p. 75), “para resistir à queda à interioridade será fundamental atualização e tolerância para com o fora”. Com o disco, Gal resiste a essa queda na interioridade, não mais procurando exteriorizar o interior e sim procurando fazer o contrário. Roberto Corrêa dos Santos (1999) conclui que interiorizar o exterior engrandece o interior e, conseqüentemente, engrandece a obra do artista. No entanto, como não é mais possível dividir forma e conteúdo, deve-se buscar não apenas a interiorização do exterior, que é parte do processo e não o seu todo, mas também a própria exteriorização do exterior.

A quinta canção do disco deixa flagrante a dor de *Recanto*. A confissão que há no título da canção “Tudo dói” é repetida três vezes por Gal Costa diante de zunidos, interferências de sons eletrônicos e ruídos sintéticos. Em um tonema ascendente, asseverativo, de confissão, revelam-se as dores do parto do recanto onde “tudo é singular” e “tudo dói”. Antropofágico, tropicalista, *Recanto* nasce da coragem de experimentar o diferente para se fazer maior. Uma coragem que é imprescindível para que floresça uma arte e uma vida renovada. Imprescindível para a saúde do artista. Todo parto dói. Viver também dói. Nesta canção encontramos as dores do ser, onde viver é uma tragédia; só em “Mansidão”, oitava

faixa do disco, encontraremos as delícias e a glória de existir. Mas entre elas ainda ouviremos “Neguinho”, “O menino” e “Madre Deus”.

Em suma: nas quatro primeiras canções há uma crise intransponível entre o ser e o mundo, o ser e o tempo, o ser e a tecnologia, o ser e o “deserto-jardim”, que termina numa confissão estremeçada: “tudo dói”. Um limite que coloca o artista diante de uma questão filosófica que vai de Shakespeare a Heidegger: ser ou não ser? Pois ser também inclui as dores de sê-lo; não ser é o niilismo, a ausência de vontade: o não mais querer, o não mais fazer, o não mais cantar, o não mais criar, o não mais estar no mundo. Ser é existir, não ser é desistir. “A existência precede a essência”, disse Sartre em *O existencialismo é um humanismo*⁹⁶. Felizmente, o disco resolve estar no mundo, apesar de toda a dor que essa escolha faça ocasionar. Desde então, o que era flerte, namoro, crise e dor, transforma-se em parceria, união, retroalimentação. A voz e os sons eletrônicos finalmente passam a soar juntos e já prescindem da mediação do rock para entrarem em harmonia. Surge o primeiro *hit*: “Neguinho”.

Neguinho não lê
 Neguinho não vê, não crê, pra quê?
 Neguinho nem quer saber
 O que afinal define a vida de neguinho

Neguinho compra o jornal
 Neguinho fura o sinal
 Nem bem nem mal, prazer
 Votou, chorou, gozou: o que importa, neguinho?

Rei, rei, neguinho rei
 Sim, sei: neguinho
 Rei, rei, neguinho é rei
 Sei não, neguinho

Se nego acha que é difícil, fácil, tocar bem esse país
 Só pensa em se dar bem – neguinho também se acha
 Neguinho compra 3 TVs de plasma, um carro GPS e acha que é feliz
 Neguinho também só quer saber de filme em shopping

Rei, rei, neguinho rei
 Sim, sei: neguinho
 Rei, rei, neguinho é rei
 Sei não, neguinho

Se o mar do Rio tá gelado

⁹⁶ “Com efeito, se a existência precede a essência, nada poderá jamais ser explicado por referência a uma natureza humana dada e definitiva, ou seja, não existe determinismo, o homem é livre, o homem é liberdade” (Sartre, 1987 p. 7). (grifo nosso)

Só se vê neguinho entrar e sair correndo azul
 Já na Bahia nego fica den'dum útero
 Neguinho vai pra Europa, States, Disney e volta cheio de si
 Neguinha cata lixo no Jardim Gramacho

Neguinho quer justiça e harmonia para se possível todo mundo
 Mas a neurose de neguinho vem e estraga tudo

Nego abre banco, igreja, sauna, escola
 Nego abre os braços e a voz
 Talvez seja sua vez:
 Neguinho que eu falo é nós

Rei, rei, neguinho rei
 Sim, sei: neguinho
 Rei, rei, neguinho é rei
 Sei não, neguinho

Em um texto sobre o disco, Caetano Veloso conta que encomendara uma base dançante ao seu filho Zeca Lavigne Veloso, que é DJ. Assim, deu a Zeca, cinquenta anos mais novo, a oportunidade de imprimir em uma canção do disco uma batida sua e, em troca, ganha a alteridade, o imprevisto, o inesperado. Zeca, sem se intimidar com o relevo da encomenda, decidiu assumir o bate-estaca⁹⁷, marca indelével da música eletrônica de massa, e assim Neguinho tornou-se o clímax do disco e do diálogo de Gal com o mundo eletrônico. Um diálogo tenso que enfim começa a se fazer dança.

Em “Neguinho”, a poesia de Caetano tem duas missões nada fáceis: a primeira é a de se misturar à música eletrônica de massa, a segunda é a de tentar se comunicar com um público que perdeu o costume da canção. Esse processo de apropriação do estranho através de um devir-canção acontece constantemente no Brasil. Otto, para citarmos um exemplo, já se aventurou por um *drum and bass* acelerado e dançante – estilo “sensação” de jovens frequentadores das boates mais sofisticadas dos grandes centros urbanos do final da década de 90 –, e conseguiu reproduzir de forma sintética o ideário consumista e vazio dos *playboys* (jovens ricos) dos grandes centros urbanos,

Vou trocar o meu carro
 Vou trocar num Renault
 Ou ou ou ou ou ou
 Ou se não num Peugeot⁹⁸

⁹⁷ Marcação eletrônica do ritmo perante a programação eletrônica de graves distorcidos que emula e é emulado pelo pulsar do coração.

⁹⁸ Letra de “Renault/Peugeot”, canção de Otto presente no seu disco lançado em 1999, *Samba pra burro*.

Caetano, diante da programação eletrônica de seu filho, tinha uma tarefa parecida com a que teve Otto. Mas, enquanto Otto assume a primeira pessoa, Caetano Veloso resigna-se à narração em terceira pessoa. Enquanto Otto contemplou um estilo eletrônico mais prestigiado na época, Caetano se arriscaria pela música eletrônica já massificada e um tanto desprestigiada do eletro-house⁹⁹. Enquanto Otto é sintético, Caetano, desta vez, não o é.

Neguinho, no Rio de Janeiro e em muitas partes do Brasil, é uma maneira muito usada de se nomear o brasileiro jovem comum que está ausente no momento em que se fala dele. Neguinho, na terceira pessoa, ou é alguém indeterminado ou alguém que não se quer determinar. Geralmente, quando – como na canção – diz-se de neguinho, o emissor – quem diz – mantém-se à distância daquele de quem se fala. Ainda assim, devemos sempre estar atentos quando esse substantivo vem acompanhado de um artigo. Nesse caso muda tudo. De resto, não precisamos nos alongar agora em definições, pois a canção, “Neguinho”, é justamente o exercício de se determinar uma categoria social.

Na canção, o narrador está perplexo. Olha para as pessoas, mas não consegue se misturar a elas. Reage, desconfia do seu ideal de felicidade. Desconfia de sua nobreza. Critica enfim, a ideologia de um projeto de Brasil nascido do sucesso do Plano Real e da ascensão econômica das classes mais populares à faixa do consumo. Depois de ter se aproximado do homem, jovem ou criança, comum (neguinho), de provar do seu som, de dançar conforme a sua batida e de tentar cantar afinado com ele, o narrador passa a descrever a ignorância, o individualismo e o consumismo da categoria vaga que ele denomina: neguinho.

Com a vitória da economia de mercado e a expansão planetária da modernidade-mundo, a grande maioria dos indivíduos é transformada em consumidor¹⁰⁰. Se até então, os indivíduos preservavam alguma individualidade, agora passariam a fazer parte de uma massa consumidora homogênea, com desejos cada vez mais semelhantes e sincrônicos. Com crédito, neguinho é rei: vai para a Europa, compra três TVs de plasma; sem ele, só lhe resta o mar e as sobras do consumo no Jardim Gramacho¹⁰¹: No entanto, a canção ainda atenta para a existência de quererem à primeira vista positivos na constituição dessas pessoas. “neguinho quer justiça e harmonia para se possível todo mundo”. No entanto, como são apenas quererem e, por estarem condicionados pelo que pode ser possível, são, quase sempre, frágeis, e dão

⁹⁹ Latino, com a versão de um euro-house que originou “Festa no apê”, e Caetano Veloso colocando letra em “Pipoca moderna” são também bons exemplos do processo que, com Hermano Vianna, chamaremos daqui por diante de devir-canção.

¹⁰⁰ Cf. Renato Ortiz (2000): *Mundialização e Cultura*.

¹⁰¹ O lixão do Jardim Gramacho ficou mundialmente famoso em 2011 com a indicação do filme *Lixo Extraordinário* ao Oscar. O filme mostra a realidade dos catadores de lixo e a intervenção artística do artista plástico Vik Muniz nesse espaço.

vazão a reações negativas: à neurose, à tragédia, ao estrago. De um lado, há um querer compartilhado de justiça e harmonia que esbarra no condicional “se possível”; do outro, há a vontade de se distinguir na massa uniforme que ora se realiza mediante o poder do dinheiro, ora mediante a violência, quando “a neurose de neguinho vem e estraga tudo”:

No fim da canção, o que poderia se configurar como um fechamento, um “verso de ouro”, capaz de desatar um nó, “neguinho que eu falo é nós”; revela, ao invés disso, a presença de nós cegos, e uma barreira quase intransponível entre o enunciador e o enunciado. De fato, é característico nesse objeto o não querer saber o que o define, enquanto é característico desse enunciador querer saber justamente isso. Sendo assim, a equação é óbvia: EU diferente de NEGUINHO. De modo que o verso final, “neguinho é nós”, quase compromete a canção.

O problema aqui remete ao fim da promessa da MPB (Música Popular brasileira) e a desconfiança em relação ao seu distintivo “popular”. Como também remete ao fim do populismo e ao esvaziamento da canção. Enfim, se neguinho é aquele indeterminado que está ausente quando se fala dele, a tentativa tardia e sorrateira de se incluir nesse grupo depois de tê-lo determinado, é frágil. Neste caso, é muito difícil o enunciador ocupar ao mesmo tempo o espaço de narrador-observador e de personagem-objeto.

Sendo assim, o grande momento que se anuncia nesta canção, o da dança de Gal com os “influxos sonoros da cultura mundial”, também apresenta o seu limite, sua disritmia. Contudo, na voz entregue de Gal, “o impossível acontece”, e o verso se faz, sobretudo no show, verdade, e a canção, desde então, se faz dança. De fato, a presença da cantora passa a fazer mais sentido do que o enunciado problemático.

“Neguinho” abre uma série de três gravações em que o programador–mor do disco Kassin dá lugar a convidados. Zeca Lavigne Veloso abre o *set* com uma base para “Neguinho”, a banda Rabotnik assina a produção de “O menino”, e, encerrando o ciclo de convidados, o Duplexx assina a produção de “Madre Deus”. Desde então, a relação entre Gal e a música eletrônica deixa de significar exclusivamente uma relação de Gal com Kassin e se abre a novas sonoridades. Em cada uma delas há um novo estilo a ser desbravado por Gal Costa. A cada música acompanha-se uma superação. Pousou ou repousou, só em “Mansidão”, no reencontro da voz de Gal com os sons de Kassin.

Como vimos há pouco, em “Neguinho”, o narrador depara-se com a dificuldade de se incluir na categoria que retrata; já em “O menino”, o narrador torna-se facilmente o outro ao retratar, em vez de uma categoria indefinida, o próprio filho. De modo que os dois versos finais do refrão da canção: o menino é eu/ o menino sou eu, são, diferentemente do parecido

“neguinho que eu falo é nós”, verossímeis, pois têm agora o lastro da maternidade. Em neguinho, quem mais parecia querer dizer: “neguinho é nós” é Caetano. Aqui, é a própria Gal quem garante a sentença: “O menino é eu/ O menino sou eu”. Gal, conduzida por Caetano, emenda Rimbaud, o menino que garantiu a sentença fundadora da poesia moderna: “Je est un autre¹⁰²”. A diferença é que quando se diz, depois de “o menino é eu”, “o menino sou eu”, além de se desviar a sentença de um estranhamento sintático já conhecido, desenvolve-se um raciocínio ulterior ligado à experiência radical e singular da maternidade.

Caetano Veloso escreveu algumas linhas sobre esta canção que valem a pena serem retomadas aqui:

Compus “O menino” em minha casa da Bahia, na presença de meus dois filhos menores. Tom e Zeca riam dos primeiros esboços cantados ao violão, sem letra, pois achavam que parecia tema do videogame Zelda. Na verdade, eu estava pensando no Rabotnik. As palavras da letra surgiram quando pensei no filho de Gal, Gabriel, e em como ele traz alegria a ela. Mas logo a imagem do surgimento de uma criança me trouxe Hanna Arendt dizendo que o maior acontecimento da história da humanidade foi o nascimento de Cristo, Jorge Mautner dizendo “uma criança nasceu entre nós” e “Jesus de Nazaré inaugurou a idéia de direitos humanos”, e, finalmente, a fé cristã dos meus filhos que estavam sentados ali comigo. Não tenho fé religiosa, mas tenho sido levado a pensar muito nesse tema do cristianismo como núcleo da modernidade¹⁰³.

O trecho citado revela um pouco do processo de criação do compositor. Enquanto compõe uma faixa para Gal pensando no filho dela, Caetano também pensa no som da banda Rabotnik. O menino que alegra a vida de Gal leva Caetano a pensar no menino Jesus e nas leituras do cristianismo feitas por Hanna Arendt e por Jorge Mautner. Caetano incorpora em suas canções frases de conversas com amigos, pensamentos avulsos, trechos de livros, textos de anúncio etc.

Nuvens de tormenta, estrela-d’alva
 Nunca venta, sempre lacre e breu
 Nasce uma criança entre nós homens
 O menino aguenta
 O menino salva
 O menino é eu
 O menino sou eu

Nada vale, não, não vale nada

¹⁰² A sentença foi encontrada numa carta escrita por Rimbaud, endereçada a um professor de literatura.

¹⁰³ Encontramos esse texto na sessão de textos presente no site oficial da cantora Gal Costa. Conferir no endereço: http://www.galcosta.com.br/sec_textos_list.php?page=1&id=123. Consultado em 19 de fevereiro de 2015.

Tudo desde sempre se perdeu
 Lágrimas no vale caem, somem
 O menino nada
 O menino homem
 O menino é eu
 O menino sou eu

Sangue escuro no meu coração
 Noite sobre a terra e sobre o mar
 Eis porém que vem essa criança
 Eis a estrela d'alva!

O menino salva as madrugadas
 Nada contra a força da maré
 Viro para o céu e olho na cara
 O menino aguenta
 O menino d'alva
 O menino sou eu
 O menino é

Ouve-se Mautner, dentre a narrativa de um nascimento, replicar a Bíblia: “nasce uma criança entre nós homens”, e retoma-se, enquanto se percebe o fim de uma história de um lugar em que, mais uma vez, “nada serve de chão” para as lágrimas, a imagem apocalíptica do “deserto-jardim”.

Na terceira estrofe, a canção avança para uma segunda parte em que a melodia e o texto são tensionados com a intenção de recriar um parto. Até que, finalmente, como em um milagre, o recanto escuro torna-se mais luminoso com o nascimento de uma criança. E as madrugadas escuras são transformadas em madrugadas em claro. Eis, então, a transformação das lágrimas e da dor em suor e satisfação.

Por fim, no último verso (agora sim!), um verso de ouro. No qual, depois de tudo que se tem no ambiente em que a mãe dá tudo o que tem ao filho, e o filho dá tudo que tem à mãe, a mãe já não pode dizer “o menino é eu”, tampouco “o menino sou eu”, porque agora, apesar da reserva materna, esse menino há de existir por si mesmo: “o menino é”.

3.3 MADRE DEUS E MANSIDÃO

Tanto “Madre Deus” quanto “Mansidão” já tinham sido compostas por Caetano Veloso em virtude de outros trabalhos. A primeira fazia parte do *ballet* do Grupo Corpo *Onçotô* e a segunda já tinha sido gravada por Jane Duboc. No *ballet*, a canção era cantada por

cor-
Meu po to -pe des
-pe
-do Des- de-
-de
-se -se -se
des -de de -se
-me si do/en-
tão

te en- chão não
Do Lon- do So- li-
lon- lon- mi- tre/o e/o
ge ge ge me/o

Assim como na canção, a persona deitada na madeira, no ancoradouro, no planeta, leva os olhos ao infindo, ao cosmos, às estrelas e, lá no alto, é acometido por uma vertigem inesperada; as frases melódicas também descrevem essas miradas e suas interrupções. Essas frases, como se pode ver nos diagramas, partem de uma nota mais grave, um chão melódico, ascendem a um limite de altura, melódico e espacial, e quedam a um chão já levemente suspenso. Na medida em que se suspende, o chão melódico torna-se uma abstração, pois há sempre, entre uma frase e outra, uma sutil levitação do sujeito e da melodia. Descreve-se então a reação humana à atração do cosmos: a busca de terra firme, a suspensão do salto, o medo de que a linha que prende o sujeito à terra se estanque. A oscilação melódica, entre um

céu que se expande à medida que o chão se suspende e o retorno, derivado da vertigem, ao chão melódico, abstrato e real, é toda ela descrita em palavras e melodia. O perfil melódico da canção reproduz com precisão a vertigem expressa na letra da canção. Ocorre a adequação tão esperada entre letra e melodia, de modo que a melodia reforça a letra e a letra reforça a melodia. Envolvendo a trama, o experimentalismo da dupla formada por Bartolo e Leo Monteiro, que cria um espaço sonoro de bips e ruídos.

Na segunda parte da canção, sob o mesmo perfil melódico, desenvolve-se a continuação dessa narrativa:

Frente ao infindo
 Costas contra o planeta
 Já sou a seta sem direção
 Instintos e sentidos
 Extintos
 Mas sei-me indo
 E as coisas findas
 Muito mais que lindas
 Essas ficarão
 Dizia
 A poesia
 E agora é nada
 Não, mais nada, não

Apesar da manutenção do perfil melódico da primeira parte, a oscilação de notas graves e melódicas, e o enquadramento melódico não mais sustém a narrativa que avança para além dele. É quando a persona deixa de ser um indivíduo e passa a ser a seta sem direção. Quando a seta é lançada, o enunciador perde o domínio do enunciado que passa a ser por si só. O enunciado liberto leva a marca do enunciador, mas é puro fluxo, sem carne e sem desejos, sem instintos e sentidos, sem qualquer amarração. Como escreveu a poeta Ana Cristina Cesar: “é sempre mais difícil ancorar um navio no espaço”¹⁰⁴. E, por fim, cita-se, quando se diz das coisas findas, o famoso terceto que conclui “Memória”, poema de Carlos Drummond de Andrade do livro *Claro enigma*:

Amar o perdido
 deixa confundido
 este coração.
 Nada pode o olvido
 contra o sem sentido
 apelo do Não.

¹⁰⁴ Do poema, “Recuperação da adolescência”. Ana Cristina César. *A teus pés*. Editora Ática, 1982.

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão

Mas as coisas findas
muito mais que lindas,
essas ficarão¹⁰⁵

Diante da oposição coisas findas versus coisas lindas, o poeta Drummond, nesse momento, opta pelas coisas findas. A beleza daquilo que não resta, que se perde, que passa. O lado fugaz, passageiro, finito e momentâneo da arte moderna. O mesmo Drummond que escreve em “Mãos dadas”: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,/ a vida presente”¹⁰⁶. Esses versos condizem em tudo com a escrita do poeta da canção, Caetano Veloso. Poeta que se insere numa tradição da poesia brasileira que aposta no suporte da canção. Um poeta pós-Vinicius de Moraes. Um poeta da canção que, em meio ao debate contemporâneo sobre o fim da canção, rima poesia com o verbo dizer no pretérito imperfeito, e lembra que tanto o fim da poesia, quanto o fim da canção só se realizam se se desconsidera a imprecisão desses vereditos. Vereditos ditos por quem não consegue enxergar, em meio às luzes do fascismo do mercado, os sinais dos vaga-lumes e as emersões do aleatório, do imprevisível, do novo, do contemporâneo (DIDI-HUBERMAN, 2012). Em busca de alguma poesia, os brasileiros esperavam a cada ano o lançamento de um livro de Drummond. Numa busca bem parecida, muitas pessoas, ainda hoje, esperam por um disco com canções inéditas de Caetano Veloso, Chico Buarque, de Adriana Calcanhotto, Marisa Monte. Contra a declaração que dizia a poesia agora é nada, e que hoje diz: a canção agora é nada, o verso que encerra “Madre Deus” é decisivo: “não, mais nada, não”. Nesse verso, a negativa é desesperada, não está certa de seu êxito, oscilante no texto e na melodia. Mas já representa a defesa daquilo que – como a poesia e, agora, a canção – parece ter sido esquecido. Caetano então emenda Drummond, que no poema “Mão dadas” traz um Não maiúsculo, fascista e soberano – sem sentido algum – que pretende se sobrepor à poesia ou à poesia da canção.

Nas sete primeiras músicas do disco, nada foi calma-ria, nada foi tranquilidade, quietude. Temas complicados, sons obscuros, estranhamentos. Reflexões da dor, da perda, do fim; do mundo pós-moderno, pós-poesia, pós-canção, pós-música orgânica, pós-MPB.

¹⁰⁵ Cf. Carlos Drummond de Andrade. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 252-253.

¹⁰⁶ Idem, p.80.

Mesmo em “O menino”, canção em que se relata o surgimento dadivoso de um filho, este aparece entre nuvens de tormenta, num mundo onde “tudo desde sempre se perdeu”.

Só mesmo na oitava faixa a cantora e o disco (por que não?) respiram aliviados. Em “Mansidão”, Gal e Caetano retornam à canção tal qual ela se apresentava enquanto vigorava a linguagem da MPB. Também retornam aos arranjos de Kassin, que se apresenta, dessa vez, de forma muito discreta, aliando as suas programações eletrônicas a um arranjo clássico da MPB, com piano e violoncelo, tocados, respectivamente, por Daniel Jobim e Jacques Morelembaum.

Kassin, o programador-mor de *Recanto*, retorna ao disco pisando “bem devagarinho” no terreno sagrado da MPB. “Mansidão”, diferentemente de todas as apresentadas até aqui, poderia muito bem estar em qualquer outro disco da Gal Costa. Nessa faixa não há mais aquele estranhamento, a canção é um retorno às coisas sagradas que, apesar de tudo, como lembra a canção que abre o disco, permanecem. Se depois da tormenta sempre vem a calmaria, é enfim chegada a hora de “Mansidão”: porto seguro, terra firme. Gal, uma das cantoras mais respeitadas da MPB, a preferida de Tom Jobim, apresenta uma canção bela e madura, uma daquelas que mesmo os críticos mais conservadores, os mesmos que logo iriam deturpar *Recanto*, não conseguirão deixar de admirar.

A mansidão da canção acalma enfim a crítica conservadora, que finalmente encontra um alívio, um espelho. Num disco tão estranho que mais lhes parecia uma *Grand blague*, uma afronta à música brasileira, “o fim da picada”, uma ruptura sem razão de ser, “Mansidão” era uma agulha de beleza num enorme palheiro de ruídos. Na verdade, “Mansidão” é uma obra-prima do cancionero popular que brilha ainda mais diante de uma aguda e tenebrosa reflexão sobre o momento pós-canção.

“Mansidão” é uma canção de amor que, como tal, poderia muito bem ser óbvia, mas não o é. Diferentemente das canções de amor mais corriqueiras, esta, revelando madureza, cria uma saída para a rima amor e dor, a mais óbvia e recorrente do cancionero popular. Solução que nasce da compreensão de que a madureza abaixa o tom da voz, da cor, da melodia, do sofrimento, da dor e da alegria:

O amor que já me fez sofrer
Agora não fará, não soffro mais assim

3.4 SEXO E DINHEIRO, MIAMI MACULELÊ E SEGUNDA

Apesar de ser um porto seguro, “Mansidão” não é um porto final. O desafio do tempo presente está ainda além. Sendo assim, guiada pelo poeta, Gal retoma a sua expedição ao mundo. Chega-se então a faixa mais complexa do disco: “Sexo e dinheiro”. É mais uma dor, um espinho que ralenta o fluxo narrativo do disco. Tem-se agora uma reflexão séria, sobre um assunto espinhoso. “Sexo e dinheiro” é um anticlímax. Os ruídos eletrônicos, que emulam os objetos da reflexão da música, parecem agora pesar nos ombros de um sujeito que, para além do século XX, tenta, com dificuldades, ir em frente. Um sujeito dos anos da revolução sexual que agora ainda precisa refletir sobre as relações do sexo com o dinheiro nos novos tempos. Como diria Latour (2005): “jamais fomos modernos”. Os resíduos são mais que resíduos, constituem o tempo. O tempo da modernidade existe, mas não vale para todos. A revolução sexual não significa tão facilmente a constituição de um antes e de um depois, pois diferentes temporalidades coexistem.

Por fim, apesar da utopia dos 60, a questão do sexo e do dinheiro não sucumbia ao lema de “Paz e amor”, assim como, a bem da verdade, a guerra jamais sucumbiu ao lema *hippie*: “faça amor, não faça guerra”. A luta é constante: os ombros suportam um mundo “cheio de maldade e ilusão”. Caetano diz que “Sexo e dinheiro” é uma canção filosófica ao estilo de Gilberto Gil. Na canção de Caê, um sonhador dos anos 60, se denunciam os “cães” que se promovem em busca de sexo e dinheiro. Temos aqui uma canção política que contrapõe os cães aos “caês”, os herdeiros de uma utopia. Complexa e pesada, é o tipo de música que entra no disco, mas não entra no show. De fato, a canção não esteve no repertório de nenhuma das apresentações de *Recanto*. O funk “Miami maculelê”, a seguinte, é, por sua vez, um dos momentos mais esperados em suas apresentações.

Para falar sobre “Miami maculelê” será preciso antes uma breve explicação sobre o surgimento do funk carioca. No final da década de 80, o *Miami Bass*, estilo de hip-hop bem eletrônico, começa a fazer sucesso nos bailes do Rio de Janeiro. Num fenômeno muito singular que ocorre a partir de um devir-canção, o estilo é nacionalizado. Enquanto o *Miami Bass* era tocado nos bailes, os dançarinos, os maiores responsáveis pela aprovação do estilo, passam a incorporar cantos em português nas baladas do estilo, que logo são incorporados pelos frequentadores dos bailes. Um processo muito singular, que nasce de maneira totalmente espontânea pela necessidade de incorporar o fora através da verbalização em português de temas do *Miami Bass*. Hermano Vianna destaca que, depois da “Melô da mulher

feia”, “o primeiro sucesso do funk de baile produzido no Rio e cantado em português”, os bailes cariocas que até então “tocavam 100 % de música importada, em menos de cinco anos passaram a tocar 100 % de música local¹⁰⁷”.

Em uma entrevista publicada no livro *A MPB em discussão*, publicado em 2006, Hermano Vianna já afirmava que Caetano gosta do funk carioca. Na sequência da entrevista, a pesquisadora Santuza Cambraia Naves concorda com o sociólogo, mas pondera: “só que ele faz uma coisa diferente, muito mais elaborada nos arranjos, capas, composições, letras”. Em seguida, Hermano concorda com a pesquisadora, mas leva a discussão a um lugar inesperado pela mesma: “É. Ele até nunca se propôs a fazer funk carioca. Ele nem consegue fazer. Ele ainda não está tão talentoso, não... Aliás, ele vai gostar dessa frase” (NAVES; COELHO; BACAL, pp. 292-293). Ou seja, enquanto a pesquisadora acredita que Caetano não só é capaz de fazer o funk carioca como também é capaz de sofisticá-lo, o antropólogo atenta para o fato de que o mestre da MPB ainda não está preparado para estrear nesta linguagem. Enquanto a primeira desconsidera a dificuldade que envolve a feitura de um funk carioca, o segundo reitera a sua complexidade.

Seis anos depois, Caetano escreveria então seu primeiro funk carioca: “Miami maculelê”, a décima faixa do disco *Recanto*. Um achado de Caetano que engrandece o imaginário do funk carioca e que atenua a resistência da *intelligentsia* ao gênero. Caetano percebe que após o processo de nacionalização do *Miami Bass*, que descrevemos brevemente acima com a ajuda imprescindível de Hermano Vianna¹⁰⁸, ainda houve no Rio de Janeiro uma hibridização do ritmo americano com os ritmos dos terreiros de Umbanda, o que, por fim, aproximou sobremaneira o ritmo de Miami ao maculelê de Santo Amaro. Está aí o grande achado, está aí também o motivo do título da canção, como também uma entrada para que Caetano enfim se arriscasse no estilo.

Como de costume, Caetano não se satisfaz em contemplar o gênero que aborda. Ele precisa sempre acrescentar alguma coisa. Para ele, não basta seguir os ditames do estilo, para justificar a sua abordagem; ele precisa se fazer relevante, imprimir sua assinatura. Daí nasce tanto o achado que une o *Miami Bass* ao maculelê, quanto o perigo de um paternalismo que pode contrastar com a sua própria obra.

A produção deste funk fora encomendada por Caetano e Moreno Veloso ao produtor mais célebre do estilo, e maior responsável pelo seu sucesso, o DJ Marlboro. A ideia inicial

¹⁰⁷ Conferir entrevista completa de Hermano Vianna no livro *A MPB em discussão*, pp. 273-300.

¹⁰⁸ Conferir também a Dissertação de Mestrado de Hermano Paes Vianna Júnior. *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitana*. Rio de Janeiro: Museu Nacional: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 1987.

era unir o maculelê de Santo Amaro às produções do DJ. Mas Marlboro não entrega as programações. Caetano, num parêntese, comenta o caso: “Mas Marlboro, embora tenha dito que faria as programações, nos deixou na mão (talvez sentindo que isso podia ser uma usurpação, por parte de uma turminha da MPB, da vitalidade do funk do Rio – no que ele não estaria de todo errado)¹⁰⁹”. Ainda assim, Caetano parecia grato ao DJ e, sem as suas programações, mas inspirado nelas, faria pela primeira vez um funk carioca que poderia muito bem ser tocado em qualquer baile funk do Brasil.

Nessa faixa, o ritmo continua contagiante, e o destaque ao maculelê é um charme a mais. Gal está inteira, e encara com muita seriedade a missão de gravar um funk. Exitosos na empreitada, Gal e Caetano, se irmanam aos heróis das classes populares: “São Dimas, Robin Hood e o anjo 45/ todos cantando comigo”. No final, a eminência parda do disco, Caetano, insere enfim a sua voz no disco, nas quatro quadras finais entoando esta rima como um *MC*¹¹⁰:

Era música de dance
 Era o bonde do prazer
 Sacanagem sem romance
 Por que eu fui meter você?

Era dança de alegria
 Putaria e coisa e tal
 Por que você vem com santo
 Anjo e galera do mal?

Você encheu minha vida
 De ternura e sentimento
 Vou virar trabalhador
 Vou deixar o movimento

E se alguém me perguntar
 O que foi que aconteceu
 Eu responderei então:
 “Na verdade o malandro sou eu”

O pastiche é exitoso, o ritmo da rima é condizente ao estilo, a canção se conclui. No entanto, essas rimas conduzem a narrativa a uma função pedagógica muito problemática que

¹⁰⁹ Cf. texto “Recanto” de Caetano Veloso. Disponível na sessão de textos do site oficial da cantora Gal Costa. Disponível no endereço: http://www.galcosta.com.br/sec_textos_list.php?id_type=3. Consultado em 19 de fevereiro de 2015.

¹¹⁰ No livro *O cancionista*, Luiz Tatit (2002, p. 263) diz: “Caetano Veloso compreendeu todas as dicções da canção popular brasileira”. Com o acréscimo do funk carioca, do rap etc., podemos constatar que essa vontade do cantor de compreender todas as dicções da canção popular brasileira ainda não arrefeceu.

aqui é exercida, justamente, por aquele que parecia reconhecer no estilo uma fonte de aprendizagem. Afoito, Caetano exerce o papel de um arrivista que antes mesmo de se estabelecer como um funkeiro já começa a interferir na temática do estilo ao propor uma alternativa que não é senão um consolo: “vou virar trabalhador/ vou largar o movimento”. Repetindo o tema do culto ao trabalho que fora imposto ao samba na “Era Vargas”, e que muito contribuiu para a estandardização do estilo e o arrefecimento de sua vitalidade. No último verso, Caetano ainda cita um verso do samba “Conversa de malandro” de Paulinho da Viola, “na verdade o malandro sou eu”, que, apesar do aprumo, se insere claramente nessa linha de sambas de cunho paternalista que pretende salvar a vida do malandro ou do funkeiro, mas que só reforça a presente analogia. DJ Marlboro tinha razão.

O disco termina com “Segunda”, um lamento sertanejo em maracatu. Gravado apenas com a voz de Gal Costa e uma percussão bem simples de Moreno (uma faca e um prato), é a única faixa do disco em que não são utilizados recursos da música eletrônica. No entanto, não é nada que destoe do resto do disco, a própria percussão, contínua e sem variações, emula a máquina e assim diminui as distâncias da música orgânica para a música eletrônica, desconstruindo a magnitude da suposta dicotomia. Concluindo, podemos afirmar que *Recanto* tem uma canção de entrada (*ouverture*), “Recanto escuro”, e uma canção de saída: “Segunda”. Entre as duas extremidades se faz o caminho. Do recanto escuro à volta aos palcos, a uma nova fase, a uma nova entrega, a uma nova segunda.

Por se chamar “Segunda”, também se repassa toda a história da carreira de Gal Costa e de Caetano Veloso, já que o primeiro *long-play* de Gal, de 1966, que é também o primeiro de Caetano, chamou-se *Domingo*. Na época, ainda estreantes, conseguiram apenas um disco para os dois. Gravaram-no juntos, num espírito de mútua colaboração. Não houve jamais o menor indício de competição entre as partes. Em *Domingo*, nenhum dos cantores prevalece, um levanta a bola para o outro. É de uma delicadeza no trato que ainda comove. Mas *Domingo* é também o passado. *Recanto* é hoje, “Segunda” é o dia seguinte. Findar o disco com uma canção chamada “Segunda” é um sinal de que se vai à luta. Volta-se a estrada com um trabalho que mergulha no presente e emerge como um objeto não identificado, para além do “século da canção”. É uma obra ousada porque se quer à altura de uma parceria que começa na década de 60, se desdobra em muitos e muitos momentos e que, agora, mais de quarenta anos depois, ainda é capaz de se refazer, e mais: é capaz de ser de novo contemporânea.

Recentemente, Tom Zé assistiu pela primeira vez ao show *Recanto ao vivo*. A sua reação, publicada no dia 7 de março de 2014 em sua página do Facebook, diz tudo:

Gal perguntou: “gostou?” e eu disse a ela que não era possível recorrer a essa palavra para falar do que ela canta. Para que a força do canto fosse mais solidamente representada, a pergunta deveria ser: “gozou?”. Sem grosseria, mas recorrendo a Gaia, ao telúrico, àquela voz magnífica. E os músicos Bruno, Pedro Baby, Domênico! Quem viu, viu.”

4 – ABRAÇAÇO

4.1 LADO A

De imediato, *Recanto* foi aclamado pela crítica especializada e, sobretudo, pelo público brasileiro, como um disco histórico. O disco e o seu show ganhariam muitos prêmios: melhor disco, melhor show. E o que é melhor: revigoraria a carreira de uma das grandes cantoras da história do Brasil. Decorridos sete anos desde o seu último disco, Gal, com a união da música de Caetano com a produção de Kassin, voltava com muita força e atraía, sobretudo, a atenção dos mais jovens. Como já dissemos no capítulo anterior, depois de descobrir, com Pedro Sá e sua turma, uma fresta na prisão da monumentalidade, Caetano abria caminho para que “os seus” também viessem. A primeira a vir foi Gal, a convite do próprio Caetano. Depois viria Baby Consuelo, Gilberto Gil.

Como é fato que havia uma rejeição crescente à figura de Caetano Veloso, o sucesso do disco de Gal Costa reafirmava implicitamente a sua verve de poeta contemporâneo. Se, nas primeiras conversas com Pedro Sá, Caetano aventou a possibilidade de, *a la* Gorillaz¹¹¹, assumir um personagem fictício, outra voz, outra assinatura, para se livrar do peso de um nome como o seu, em *Recanto*, quando a cantora Gal vocaliza esse *alter ego*, a mensagem chega a outro público que, apesar de fazer severas restrições a Caetano, não faz sequer uma restrição à cantora. Houve também quem começasse a se interessar pelo novo trabalho de Caetano a partir do seu trabalho para a emersão da nova Gal. Por outro lado, sempre existiu e ainda existe um público que rejeitou, rejeita e rejeitará tudo aquilo que é produzido por Caetano Veloso.

Recanto de Gal é, em termos sonoros, uma experiência muito mais radical – poder-se-ia dizer, mais contemporânea – do que a que se vivenciou até então nos discos de banda que Caetano vinha fazendo com Marcelo Callado, Ricardo Dias Gomes e Pedro Sá. Com a produção de Kassin, contemporâneo dos integrantes da Banda Cê e parceiro de Moreno Veloso no projeto +2, o disco vai de encontro a tudo aquilo que se podia esperar de um disco

¹¹¹ A mais bem sucedida das bandas virtuais, Gorillaz foi criada em 1998 pelo então líder do Blur, Damon Albarn, e pelo desenhista Jammie Hewlett. Com a participação de vários músicos, a banda se representava sempre por personagens de desenhos animados, inclusive nos shows.

de Gal Costa no momento. No entanto, vai ao encontro de uma produção sua de vanguarda no período pós-tropicalista, fase que, por sua vez, voltava a ser cultuada pelos jovens nos 90/00.

Abraço tem a difícil tarefa de se apresentar a um público que, desde o sucesso de *Recanto*, dobraria suas apostas no último disco da Trilogia Cê. Mas, por outro lado, Caetano e Banda Cê já formavam ao longo dos shows de *Cê*, *Obra em progresso* e *Zii e Zie*, o seu próprio público. O show *Recanto Ao Vivo*, afora o público que sempre acompanha a cantora, também é acolhido por esse. Enfim, Caetano, depois de desaguar no presente uma feira de canções novas em *Cê*, *Zii e Zie* e em *Recanto*, deveria compor ainda mais um disco de inéditas. Só para lembrar, no tempo que lhe restava ele ainda se dividia entre a produção do show de *Recanto*, a atividade de colunista dominical do jornal *O Globo*, participações em eventos, shows ocasionais etc.

Enfim, no mesmo intervalo de três anos entre um álbum e outro, o último disco da Trilogia Cê, *Abraço*, é lançado no final de 2012. Por fim, temos duas trilógias. A primeira, de público muito restrito, do grupo +2, com os álbuns: *Máquina de escrever música* (Moreno +2); *Sincerely Hot* (Domenico +2) e *Futurismo* (Kassin +2), que, coincidentemente, ou não, foram lançados de três em três anos, nos anos de 2000, 2003 e 2006. E a segunda é esta, que se conclui com *Abraço*. Enquanto que essa primeira trilogia teve uma recepção fria no Brasil, mas calorosa no exterior, sobretudo no Japão e nos EUA, a segunda, com o peso de Caetano Veloso, cuidaria de recolocar essa proposta e fazê-la enfim valer, também no Brasil.

Assim, justo no momento em que se discutia o fim da canção, os jovens do Trio +2 lançavam três discos de inéditas, o Carnaval da Bahia enfileirava hits, Tom Zé e Jorge Mautner voltavam à ribalta, José Miguel Wisnik e Luiz Tatit despontavam como compositores, Arnaldo, Marisa Monte e Carlinhos Brown seguiam lançando músicas, os Los Hermanos ganhavam o Brasil etc. Enfim, como diria Georges Didi-Huberman, não é que não existem mais vagalumes, nós é que precisamos ir até eles. Não é que não existem mais canções, antes, é preciso querer ouvi-las.

Abraço tornou-se um álbum de celebração. Basicamente, por dois motivos: primeiro, porque é o último da Trilogia Cê; segundo, porque é lançado no ano em que Caetano Veloso completava 70 anos de idade. O último disco da trilogia é também um álbum de conclusão.

A primeira conclusão – que Caetano não se furta em colar na boca dos mais jovens, quase à força, na forma de um grito de ordem – é a mesma de sempre, *aggiornata*: “a bossa nova é foda”. Reescrevendo o mito da bossa nova em rock ‘n’ roll, Caetano tece uma narrativa que desenha um elo entre o sucesso da bossa nova nos Estados Unidos nos anos 60 e

o triunfo dos lutadores brasileiros nos grandes torneios internacionais de artes marciais mistas do século XXI. Ao ligar o mito da bossa nova ao êxito dos lutadores brasileiros de MMA, Caetano, ao mesmo tempo em que atrai o olhar de um grupo bem diferente dos que costumava alcançar, ainda destaca que, por detrás de uma aparência despretensiosa e comezinha, a bossa nova apresentou com radicalidade e altivez uma música moderna, popular e sofisticada, que, como diz Tom Jobim sobre João Gilberto, “não subestima a sensibilidade do povo brasileiro”¹¹².

É sempre bom lembrar que o movimento bossa nova, como tal, poderia não ter acontecido. Sem o endosso de Vinicius de Moraes, de Dorival Caymmi e de Tom Jobim, teria lugar a bossa radicalmente nova de João Gilberto? A tradição, sempre avessa a modernidades, no Brasil e no exterior teve de ser enfrentada e de uma forma contundente. João Gilberto e Tom Jobim não fizeram concessões. Pois foi justamente a partir do exame cuidadoso da tradição do samba que João Gilberto, “o bruxo de Juazeiro”, e Tom Jobim encontraram os caminhos para inserir a música popular brasileira no mercado internacional de música.

A bossa de João Gilberto e de Tom Jobim é o resultado de um processo de decantação profunda, tanto do modo de se cantar samba quanto no modo de tocá-lo no violão. É também a recuperação da bossa que se perdia no caminho que levou o samba para o samba-canção¹¹³. Como também é a incorporação de elementos de fora: do jazz, do impressionismo francês; e de dentro: de Villa-Lobos, Radamés Gnattali, João Donato, Dick Farney, Lúcio Alves, Johnny Alf, do samba. Enfim, a bossa nova, como toda obra de arte, mais parece um milagre. É quando o impossível acontece, e, como sempre lembramos: “só o impossível acontece”. É um acontecimento que revela ao mundo não só uma nova bossa, mas toda uma nova perspectiva para o brasileiro no mundo.

A partir da bossa nova, a música brasileira ganhava os palcos dos Estados Unidos e do mundo com um produto sofisticado e original. O Brasil enfim passava a produzir uma arte de exportação, e a servir biscoito fino às massas. Dois dos maiores desejos do modernista Oswald de Andrade pareciam se realizar. Ao mesmo tempo, cai por terra a famosa tese do modernista Paulo Prado – que, apesar de não encontrar tanto respaldo na academia, sempre teve muita popularidade – que atribui ao brasileiro – fruto da união de três raças tristes – uma melancolia congênita, inquebrantável. É com amor, mas também com agressividade que se canta, no final da década de 1960, “Chega de saudade”, “Brigas nunca mais”, que se compõe

¹¹² Conferir encarte do disco *Chega de Saudade* (1959).

¹¹³ Cf. Dissertação de Mestrado, *Do samba a bossa nova: uma invenção de Brasil*. P.B Teixeira, 2011. PPG-Letras: Estudos Literários – UFJF.

“Desafinado”, “Samba de uma nota só” (“quanta gente existe por aí/ que fala tanto e não diz nada/ ou quase nada”), “Lobo lobo” etc.

Em 1967, defendendo “Alegria, alegria” no Festival da Record, Caetano, que até então defendia a bossa nova ortodoxa de João Gilberto, vinha com guitarras, bateria e rock ‘n’ roll para enfrentar de peito aberto, “nada no bolso ou nas mãos”, mais uma manifestação da melancolia no Brasil. Se, por sua vez, a bossa nova vencida a melancolia hegemônica dos idos do samba-canção, “Alegria, alegria”, no Festival da Record de 1967, quebrava o tom melancólico da canção de protesto. Ou seja, a bossa nova como promessa de felicidade que não se cumpre é também uma promessa em suspensão, na qual podemos sempre voltar a acreditar ou, como no caso de Caetano, de Gal, de Gil etc., seguir acreditando.

No entanto, a bossa para ser nova deve ser sempre outra. É preciso lembrar que mais cedo ou mais tarde, assim como as notas dissonantes se integram ao som dos imbecis, o novo também fica antigo. Caetano no encarte de seu primeiro disco já avisava: “os acordes dissonantes já não bastam para cobrir nossas vergonhas, nossa nudez transatlântica”. Para seguir o exemplo de João Gilberto, que em seu tempo nos tornou mais orgulhosos do Brasil, é preciso seguir buscando por outras dissonâncias, outras vestes: poesia concreta, guitarra elétrica, música eletrônica etc.

João Gilberto, “o bruxo de juazeiro”, continuaria em seu périplo à procura do santo graal do samba. Caetano Veloso, no enalço do fim da canção, ainda comporia mais quatro discos de inéditas, reafirmando, no agora, o mesmo: a canção não morreu, “o rock acertou”, “a bossa nova é foda”. Mas, veja, o rock acertou (passado), a bossa nova é (presente), pois “o mundo ainda se torce para encarar a equação”. Ouviu, Lobão? Lobão, que gritava em sua música: “a bossa não é tão nova como pensam os americanos”, ainda teria que aturar não só Caetano, mas toda uma plateia de “jovens descolados”, entoando, embora reciclado, o mesmo evangelho. Será que alguém ainda se torce para encarar a equação de um rock ‘n’ roll? Será que alguém ainda se torce ao encarar um transamba ou um transrock? A equação desta tese também reside aqui.

Num exercício simples de silogismo em que se conclui: se a bossa nova é foda, e a bossa nova é brasileira, eu sou foda porque sou brasileiro. O compositor Caetano quer mesmo persuadir. Em um texto escrito, Caetano, certamente, tentaria convencer com mais argumentos, falaria sobre a importância do mito, sobre Fernando Pessoa, *Mensagem*; numa canção, o que lhe importa mesmo é a habilidade de seduzir. Também importa muito para Caetano que a nova geração abrace para si uma preciosidade da música brasileira que, apesar de ter uma acolhida no exterior imensurável, no Brasil, encontrou sempre muita resistência. É

sabido que João Gilberto, Tom Jobim e tantos outros artistas da bossa nova, com o agravamento da crise política no país e o golpe militar de 1964, viveram também uma experiência de exílio, já que tiveram que basear suas carreiras no exterior, e, por muitos e muitos anos, carentes de uma estrutura mínima e uma boa vontade pública, quase não puderam trabalhar no país.

O evangelho da bossa nova é o que une o Caetano de *Abraço* ao Caetano de *Domingo*, do Tropicalismo, dos anos 70, 80, 90 e 00. Há de ser sempre assim. Diante de todos os modernos, Caetano filia-se a uma tradição cuja matriz é João Gilberto. Mas atenção: assim como Ítaca para o Ulisses dantesco é mais um porto de partida do que um destino, a bossa nova jamais será um porto de chegada¹¹⁴.

Caetano entendeu muito cedo que a bossa nova é dois pontos, não é ponto final.

O BRUXO DE JUAZEIRO NUMA CAVERNA DO LOURO FRANCÊS
(QUEM TERÁ TIDO ESSA FAZENDA DE AREAIS?)
FITAS-CASSETTE, UMA ERGOMÉTRICA, UNS RESTOS DE RABADA.
LÁ FORA O MUNDO AINDA SE TORCE PARA ENCARAR A EQUAÇÃO
PURA-INVENÇÃO/DANÇA-DA-MODA.
A BOSSA NOVA É FODA.

O MAGNO INSTRUMENTO GREGO ANTIGO
DIZ QUE QUANDO CHEGARES AQUI
QUE É UM DOM QUE MUITO HOMEM NÃO TEM
QUE É INFLUÊNCIA DO JAZZ
E TANTO FAZ SE O BARDO JUDEU
ROMÂNTICO DE MINNESOTA,
PORQUEIRO EUMEU
O RECONHECE DE VOLTA A ÍTACA:
A NOSSA VIDA NUNCA MAIS SERÁ IGUAL
SAMBA-DE-RODA, NEO-CARNAVAL, RIO SÃO FRANCISCO,
RIO DE JANEIRO, CANAVIAL.
A BOSSA NOVA É FODA.

O TOM DE TUDO
COMANDA AS ONDAS DO MAR,
ONDAS SONORAS
COM QUE COLORES NO ESPACIAL.
HOMEM CRUEL
DESTRUIDOR, DE BRILHO INTENSO, MONUMENTAL,
DEU AO POETA, O VELHO PROFETA,
A CHAVE DA CASA
DE MUNIÇÃO.
O VELHO TRANSFORMOU O MITO
DAS RAÇAS TRISTES
EM MINOTAUROS, JUNIOR CIGANO,

¹¹⁴ Conferir nota 53.

EM JOSÉ ALDO, LYOTO MACHIDA,
VÍTOR BELFORT, ANDERSON SILVA
E A COISA TODA:
A BOSSA NOVA É FODA¹¹⁵.

O primeiro personagem dessa mitologia em rock da bossa nova é apresentado. João Gilberto, “o bruxo de Juazeiro”, que, tão isolado quanto um ermitão, cumpre seu périplo interior em busca do santo graal do samba e do Brasil perdido. Aquele que descobrindo uma nova forma de cantar e de tocar tanto samba quanto as canções de Tom Jobim no violão, provocou uma revolução cultural no Brasil, só comparável ao Modernismo da Semana de 22. Com um jogo rítmico muito complexo entre o canto e a batida do violão, construídas cuidadosamente com defasagens de um ou da outra, quebrando a escuta fácil, a bossa nova de João Gilberto continua inapreensível, contemporânea, e dá outro significado às coisas do Brasil: ao samba de roda, ao carnaval, ao Rio São Francisco, ao Rio de Janeiro, ao canavial.

O segundo personagem é Carlos Lyra, “magno instrumento grego antigo”, que, no início dos anos 60, com a canção “Influência do jazz”, tornava-se o primeiro dentro do movimento a acusar a bossa nova de transviar o samba. João Gilberto não desautorizou Carlos Lyra, não respondeu as críticas, não foi aos jornais, não deu entrevistas. No entanto, em 2005, ao saber que suas imagens estavam sendo utilizadas em um filme sobre a bossa nova, coproduzido por Lyra, João entrou com um pedido na justiça para proibir o seu uso.

O terceiro personagem é Bob Dylan, “o bardo judeu romântico de Minnesota”, contemporâneo de Caetano, talvez o poeta mais respeitado da sua geração, um ícone universal. Em seu livro de memórias, *Crônicas – Volume um*, Dylan (2005, p.79) chega a revelar certa inspiração na sua busca para além do folk num movimento que modernizava o samba no Brasil.

Artistas como João Gilberto, Roberto Menescal e Carlos Lyra estavam libertando-se do samba infestado de percussão e criando uma nova forma de música brasileira com modulações melódicas. Eles a chamavam de bossa nova. Quanto a mim, o que fiz para me libertar foi pegar modulações simples do folk e colocar imagens e atitudes novas, usar fraseados que capturavam a atenção e metáforas combinadas com um novo conjunto de costumes que evoluíam para algo diferente, que não fora ouvido antes.

¹¹⁵ Resolvemos manter as letras das canções do disco *Abraço* em caixa alta. Se olharmos para o encarte de *Cê*, veremos que todas as letras são minúsculas, em *Zii e Zie*, os títulos já aparecem em caixa alta, e os períodos nas letras das canções são iniciados com letras maiúsculas. No encarte do disco *Abraço*, as letras estão dispostas em caixa alta. Ou seja, há também uma representação gráfica que marca a passagem de um Caetano menor para um Caetano maior e vice-versa.

Curiosamente, o cantor menciona os nomes de João Gilberto, Roberto Menescal, Carlos Lyra, mas se esquece de mencionar o nome de Tom Jobim e o de Vinicius de Moraes. Para Caetano, que leu atentamente o livro de Bob Dylan, poderia ser essa uma estratégia para que ele mantivesse intacta a centralidade da sua própria ruptura.

Mas Caetano, que ao contrário de Dylan se interessa há tempos pela outra borda da América, vem mapeando esse flerte de Bob Dylan com a bossa nova e o Brasil. Em *Estrangeiro*, no final da canção homônima, cita uma passagem de Dylan que diz: “Some may like a soft brazilian singer/ But I give up all attempts at perfection”. Para Caetano, Dylan está falando de João Gilberto. Ainda assim, repetindo o gesto de dar de ombros para uma *trip* de Bob Dylan¹¹⁶, Caetano reitera: “e tanto faz”, se Bob Dylan, qual “Porqueiro Eumeu”, reconhece Ulisses (João Gilberto) de volta a Ítaca. Pois, a verdade é que, assim como Lennon e McCartney, Dylan ainda sabe muito pouco sobre a América do Sul.

Segundo a narrativa, desde a bossa nova, nada mais será como antes: “a nossa vida nunca mais será igual, samba de roda, neo-carnaval, Rio de Janeiro, Rio São Francisco, Canavial”. Para além da mitologia do rock ‘n’ roll, cuja centralidade é anglófona, Caetano Veloso ainda insiste em reafirmar a centralidade lusófona da bossa nova – pelo menos no Brasil. A centralidade em uma ruptura que, diga-se de passagem, é anterior à de Dylan e à de Miles Davis no jazz, contemporânea da do rock ‘n’ roll. No entanto, diferentemente do que aconteceu com o rock, para a bossa nova o sonho ainda não acabou. Para Lorenzo Mammi (2012, p. 165), a música de João Gilberto ainda é “promessa de felicidade”, pois “se projeta no futuro, possui uma carga utópica”. “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro¹¹⁷” não aconteceu, mas é como se tivesse acontecido ou como se ainda pudesse enfim acontecer¹¹⁸.

Depois das duas primeiras estrofes roqueiras, entra uma segunda parte, que vai do tom mais passional ao profético, em que, do falsete ao registro natural, Caetano recompõe a santíssima trindade da bossa nova. Trazendo enfim o “maestro soberano” Tom Jobim: “um tom de tudo comanda as ondas do mar/ ondas sonoras com que cores no espacial/homem cruel, destruidor, de brilho intenso, monumental”; Vinicius, “o velho profeta” a quem Tom dá a chave da casa de munição – a sua música, a bossa nova, o próprio João Gilberto. Bem

¹¹⁶ Na canção “Ele me deu um beijo na boca”, do disco *Cores e nomes* (1982) Caetano já dizia: “e não nos interessa a *trip* cristã/ de Dylan Zimmerman”.

¹¹⁷ Aqui nos referimos ao conto de Sérgio Sant’Anna “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, publicado em livro homônimo (1982).

¹¹⁸ Em 2011, uma série de problemas impediram que João Gilberto comemorasse os seus 80 anos de idade da maneira com que planejava, a saber, com uma turnê chamada *80 anos – uma vida bossa nova*, na qual se apresentaria em Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, Brasília e Porto Alegre.

armado, esse poeta-diplomata chancela a transformação do brasileiro triste em um forte: “chega de saudade”!

Estruturalmente, o disco já começa anunciando uma inversão. Enquanto em *Zii e Zie*, em uma busca bossa-novista, depuradora, recriava-se o samba a partir de um instrumental de banda de rock, aqui, homenageava-se enfim, a bossa nova, mas com uma linguagem do rock. Por outro lado, transamba nada mais era do que o exercício de se criar sínteses a partir do samba. Há uma práxis bossa nova implícita em *Zii e Zie*. Já no disco *Abraço*, a bossa nova não é mais uma práxis, é um ponto de partida. Assim, louva-se a bossa nova logo de início, mas com um rock. Faz-se rock, samba, funk, pagode, carimbó. Ou seja, em *Abraço*, a práxis é, sobretudo, tropicalista. Ao invés de se buscar uma síntese, busca-se diversidade de linguagens, de metodologias. Daí esse disco estar mais próximo do primeiro da Trilogia Cê que do segundo. Mas, enquanto em *Cê* recorre-se a uma variedade de linguagens justamente por lhes faltar ainda uma linguagem própria, em *Abraço* recorre-se a uma variedade de linguagens, porque já existe uma base sonora sólida. Daí *Abraço* estar mais próximo de um álbum tropicalista¹¹⁹ do que do *Cê*, que é mais roqueiro.

No momento de *Abraço*, a banda estava mais que escolada na arte de Caetano. Com ele, já passara pelo (trans)rock, pelo (trans)samba, pela bossa nova. Do samba à Tropicália, Caetano relia a história da música popular brasileira com uma banda de rock. A velha mensagem se renovava nesse meio novo e adquiria novos significados, tornando-se assim mais contemporânea. Se, como afirma McLuhan: “o meio é a mensagem”, com a Banda Cê, a mensagem que Caetano postula desde o seu nascimento artístico se renova e alcança outros sentidos.

Abraço é um neologismo que se faz com o acréscimo do sufixo -aço à palavra abraço. Caetano costuma dizer que tem o costume de encerrar seus e-mails com essa saudação, que, segundo ele, é sonora e graficamente interessante, dado que o “c” cedilhado, que na língua portuguesa jamais se repete em uma palavra, ganha aqui um registro. Caetano faz da expressão o motivo para a segunda faixa do disco. Depois, ou antes, não sabemos, ainda transforma-a no título do último disco da trilogia.

É comum encontrar nas gramáticas o sufixo -aço como um aumentativo pejorativo. No entanto, pesquisas linguísticas já comprovam que está em processo uma mudança que faz com que esse sufixo no português do Brasil perca o seu significado pejorativo, ainda presente no italiano, e adquira um valor intensificador, como no espanhol. Na informalidade, multiplicam-

¹¹⁹ A base sonora da Tropicália é dada pela junção do som de bandas de rock como Os Mutantes e os Beat Boys com os arranjos de maestros ligados ao movimento “Música Nova”, como Rogério Duprat, Júlio Medaglia et al.

se os exemplos desse fato. O próprio Caetano, nessa canção, também cita “beijaço”, que, apesar de ser muito mais comum do que abraço, ainda não foi dicionarizada. Como um linguista, constrói um texto em que a terminação -aço, independentemente do fato de se constituir ou não como um sufixo, parece ser a grande motivadora da canção que é toda ela uma preparação para o refrão.

DEI UM LAÇO NO ESPAÇO
 PRA PEGAR UM PEDAÇO
 DO UNIVERSO QUE PODEMOS VER
 COM NOSSOS OLHOS NUS
 NOSSAS LENTES E AZUIS
 NOSSOS COMPUTADORES-LUZ

ESSE LAÇO ERA UM VERSO
 MAS FOI TUDO PERVERSO
 VOCÊ NÃO SE DEIXOU FICAR
 NO MEU EMARANHADO
 FOI PARAR DO OUTRO LADO
 DO OUTRO LADO DE LÁ DE LÁ

EI
 HOJE EU MANDO UM ABRAÇAÇO

UM AMASSO, UM BEIJAÇO
 MEU OLHAR DE PALHAÇO
 SEU ORGULHO TÃO SÉRIO
 UM GRANDE ESTARDALHAÇO
 PRO MEU VELHO CANSAÇO
 DO ETERNO MISTÉRIO

MEU DESTINO EU NÃO TRAÇO
 NÃO DESENHO OU DESFAÇO
 O ACASO É O GRÃO-SENHOR
 TUDO O QUE NÃO DEU CERTO
 E SEI QUE NÃO TEM CONSERTO
 MEU SILÊNCIO CHOROU CHOROU

EI
 HOJE EU MANDO UM ABRAÇAÇO

No refrão, a canção chega enfim ao presente, quando o enunciador ultrapassando o ressentimento e o chororô, passa a ser só gratidão: “ei, hoje eu mando um abraço”. Mas ainda assim sobra na canção um tom melancólico.

Em sua narrativa, a canção se remete a duas canções. Primeiramente, à sua “Atrás do trio elétrico”¹²⁰, de onde vem a matriz do verso “do outro lado de lá de lá”, depois, quando diz: “chorou, chorou”, se remete a uma famosa cantiga infantil que diz.

Sabiá lá na gaiola
 Fez um buraquinho
 Voou, voou, voou, voou

E a menina que gostava
 Tanto do bichinho
 Chorou, chorou, chorou, chorou

Em suma, é como se o poeta assumisse o posto da menina da cantiga que chora ao perder o passarinho. Como se o pedaço do espaço que o poeta consegue laçar – seu emaranhado, seu verso – não fosse senão uma gaiola para a amada, que, por sua vez, qual o sabiá da cantiga, escapa. No entanto, diante da sua gaiola vazia, diferentemente da menina, o poeta chora em silêncio. Curiosamente, no início do supracitado conto de Sérgio Sant’Anna (1987, p.190), João Gilberto está a bordo de um avião para o Rio de Janeiro, segurando uma gaiola vazia, que lhe foi dada por John Cage como um presente de despedida. Segundo Cage, a gaiola continha o Pássaro da perfeição, uma espécie de amuleto que o socorreria nas intempéries e preservaria “a sua voz e o seu caráter límpido de imperfeições”. No entanto, esse pássaro, no decorrer da narrativa, lhe escapa, assim como o sabiá da cantiga e a amada da canção.

Ademais, é preciso lembrar que a expressão “abraço” é também uma variação de “Aquele Abraço”, expressão usada por Gil em uma canção que, apesar de ser composta por ele na prisão militar em 1969, é maior do que qualquer ressentimento. Assim, enquanto partia para o exílio, Gilberto Gil ainda conseguia deixar “aquele abraço” para os que ficavam: Chacrinha, Torcida do Flamengo, moça da Portela, Banda de Ipanema. O regime militar pôde prender e exilar Gil, mas não pôde lhe tirar a sua alegria e a sua confiança no Brasil, no Rio de Janeiro e nos brasileiros. Conforme as palavras de Riobaldo (ROSA, 2006, p. 318): “Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e inda mais alegre ainda no meio da tristeza!” Encerrando a Trilogia Cê, Caetano já se conforma com seu limite, com o seu destino, sua gaiola vazia, e numa canção bem simples, seguindo a lição de Gil, oferece para o mundo, sem qualquer ressentimento, o seu sincero “abraço”.

¹²⁰ Atrás do trio elétrico/ só não vai quem já morreu/ quem já botou pra rachar/ Aprendeu, que é do outro lado/ Do lado de lá do lado/ Que é lado, lado de lá.

Antes de prosseguir, precisamos deixar claras algumas coisas. Primeiro, ao contrário do disco *Cê, Zii e Zie* (em parte) e *Recanto, Abraço*, não nos parece permitir uma leitura enquanto narrativa. As faixas existem por si só. São todas elas *singles*. Assim, o terceiro disco da Trilogia *Cê* está mais para um livro de contos do que para um romance. É um mosaico. Segundo, se repararmos bem, não há nenhum *single* de peso em *Zii e Zie*. É óbvio que, diante de um mercado já acostumado a comprar música a varejo, é bastante improvável que um disco como esse venda muito. *Abraço* supria essa falta logo na sua primeira faixa. “A bossa nova é foda” foi construída para ser forte, quiçá um *hit*. No disco *Cê* se apostou em alguns *singles* – “Não me arrependo”, “Rocks” –, no entanto, o disco se sustentou mais pela novidade da sua narrativa do que por uma ou outra canção. Em *Zii e Zie*, não houve essa preocupação. Era mais um trabalho de imersão do que de emersão. Mas *Abraço*, sendo, justamente, um disco de *singles*, teria que ter um carro-chefe, ou melhor, repetindo as palavras de Ricardo Dias Gomes: um “abre-alas”. Se *Zii e Zie* fora imersão, *Abraço* precisava reemergir logo, e assim o fez.

“A bossa nova é foda” não foi um sucesso absoluto, como foi, por exemplo, “Sozinho”¹²¹, mas já pôde puxar as vendas do álbum, virou um clipe de sucesso e ainda conquistou alguns prêmios na categoria de melhor canção. Em suma; em *Cê*, ainda se tateavam os sons que definiriam o som de Caetano com a nova banda; em *Zii e Zie*, já se encontrava um som, e, em *Abraço*, amadurecia enfim entre Caetano e a banda um *hit* instantâneo, quase um viral. Híbrido, meio bossa nova e rock ‘n’ roll, meio Caetano, que vem com a mitologia atualizada da bossa nova, meio Banda *Cê*, que dá o suporte instrumental de uma banda de rock, meio transamba, meio transrock.

Dessa forma, uma mitologia da bossa nova que, assim como Caetano Veloso, perdia a sua vitalidade diante do ocaso do mito Brasil e da MPB ganhava, com a força dos jovens da Banda *Cê* e de um público igualmente jovem que acompanhou de perto as reflexões presentes na trilogia, uma sobrevida artística espetacular.

Depois de se reinventar “feliz e mau como um pau duro”, Caetano finalmente abaixaria a guarda. Se na emersão primeira de *Cê*, cantava, renunciando o gozo, “estou-me a vir”, agora, na emersão derradeira de *Abraço*, revelar-se-á: “estou triste, tão triste estou muito triste”. Era como se enfim viesse à tona toda uma tristeza represada nesses anos de

¹²¹ O sucesso da versão de Caetano Veloso para a canção de Peninha, já gravada por Tim Maia e Sandra de Sá, impulsionou a vendagem do disco *Prenda minha*, que superou a marca, inédita para o cantor, de um milhão de discos vendidos.

renovação. Esgotado, “vazio e farto”, o velho poeta, qual Leibniz, se pergunta: “porque será que existe o que quer que seja?”, e não encontra mais as forças para responder outra vez.

ESTOU TRISTE TÃO TRISTE
 ESTOU MUITO TRISTE
 PORQUE SERÁ QUE EXISTE O QUE QUER QUE SEJA?
 O MEU LÁBIO NÃO DIZ, O MEU GESTO NÃO FAZ
 SINTO O PEITO VAZIO
 E AINDA ASSIM FARTO
 ESTOU TRISTE TÃO TRISTE
 E O LUGAR MAIS FRIO DO RIO
 É O MEU QUARTO.

A terceira faixa, “Estou triste”, é, sem dúvida, uma das canções mais melancólicas compostas por Caetano. Está ao lado de “José” e de “Etc”. Em “José”, o primeiro verso diz: “Estou no fundo do poço”, em “Etc”: “estou sozinho, estou triste etc.”, e agora, na canção “Estou triste” se diz: “estou triste tão triste/ estou muito triste”. As três começam com o verbo “estar”, no presente do indicativo, na primeira pessoa do singular. As três abrem a canção com a constatação da mais absoluta tristeza. Ainda assim, há de se reparar que não se diz sou triste, mas estou triste. Ou seja, apesar de tudo, ainda acredita-se que a tristeza há de ser temporária, e que a alegria ainda há de vencer¹²².

O projeto de *Abraço* desde já se revela bipolar. Pois, da euforia mítica de “A bossa nova é foda” e da superação, ainda que melancólica, de “Abraço”, despenca-se à máxima tristeza de “Estou triste”. O último disco da Trilogia Cê vai, portanto, da melancolia anciã de Caetano à alegria jovial da Banda Cê, um *plus* de vigor, força, juventude e eletricidade na vida do velho poeta. No entanto, no vazio de seu quarto de solteiro – sua gaiola vazia –, sem som, sem mulher, sem banda, Caetano se reencontraria mais uma vez com o espectro da sua tristeza.

A muitos, a canção lembra um sucesso da banda Radiohead de 1995, “Fake Plastic Trees”, que, assim como “Estou triste”, é mais uma canção melancólica em Lá maior. Assim como já é possível, e o Radiohead é a grande prova, unir rock e dor, também já se pode exprimir a tristeza em tom maior. Caetano canta a letra da música três vezes. Em cada uma, muda o seu registro de voz. Na primeira, em seu registro natural, é sóbrio e contido – masculino; na segunda, uma oitava acima, oscilando entre o falsete e os agudos de seu registro natural, Caetano revela-se mais feminino – emocionado e ainda mais triste do que da

¹²² Mais adiante veremos que em uma canção que até então jamais gravara, Caetano escreve “sou triste”. Mas voltaremos a falar dessa canção quando chegarmos ao show de *Abraço*.

primeira vez. Dessa vez, o cantor parece sucumbir à dor, mas eis que, lá do fundo do poço, vem em seu socorro o solo redentor do parceiro Pedro Sá, que o reconduz, aos poucos, ao seu registro natural. E assim, retomando à oitava original, Caetano repete a letra, um pouco mais calmo.

Caetano, por um lado, sabe bem que a “tristeza é senhora”, por outro, também sabe que “o grande vencedor se ergue além da dor”. Compor uma canção a partir da tristeza é a sua forma de trabalhar essa dor. Tem sempre um quê de catarse. É quando, como também já cantou Caetano, é “desesperadamente necessário”¹²³ compor algo para si mesmo. Assim como o samba é pai do prazer, ele também é filho da dor. Ou seja, o filho da dor não precisa ser também o pai da dor. É possível que o filho da dor possa vir a ser o pai do prazer. É essa a história do samba, a história do Brasil, a história do negro no Brasil. Da união das três raças tristes não surgiria, como pensou Paulo Prado, um povo condenado à tristeza. O samba, primeiramente, subverteu essa lógica, depois, a bossa nova, o Tropicalismo¹²⁴.

De certa forma, ao responder aos anúncios do fim da canção com o lançamento de quatro discos de inéditas num período de seis anos, Caetano também contribuía para que esse tema se esgotasse. Por fim, onde se via escassez passou-se a ver abundância. “Uns dizem fim, uns dizem sim...”.

Uma vez que a melancolia de “Estou triste” ralenta, logo na terceira faixa, o andamento positivo do disco, e o conduz ao beco sem saída da tristeza, a quarta faixa, com o peso severo da rítmica do carimbó de Belém do Pará, recobra um andamento pró-positivo e esperançoso. Assim como foi pelo ritmo que nos livramos, no samba e na bossa nova, do mito das raças tristes e do “complexo de vira-lata”, Caetano, recobrando o andamento, supera a melancolia de “Estou triste”.

Assim, para além de se lamentar a hegemonia da lei do mais forte e da impunidade de assassinos e mandatários, o que se faria certamente em um andamento mais próximo de um lamento, cobrar-se-ia, com um ritmo forte e pra frente, Justiça. Lá, “no coração do Pará”, onde fora assassinada a ativista americana Dorothy Stang e tantos outros brasileiros inocentes, a Lei, como se sabe, ainda não foi capaz de se impor. Em contrapartida, aqui, nesta canção,

¹²³ Esta expressão está presente na canção “Noite de hotel”, que Caetano compôs sob o impacto da notícia da morte do poeta Carlos Drummond de Andrade.

¹²⁴ Silviano Santiago, em uma entrevista publicada em seu livro de ensaios *Nas malhas da letra* (2002, pp. 143-45), diz: “o legado do tropicalismo, para retomar, são muitas coisas. Acho que, inclusive, é essa nota de alegria a que eu tenho me referido, é essa necessidade da afirmação e de não cair no desejo de autoaniquilação, no desejo do sofrimento, da dor. Lembrando a primeira música de Caetano, no momento mesmo da repressão, em lugar de você interiorizar a violência, em lugar de interiorizar a dor, você solta um grito dizendo: Alegria! Alegria!”.

essa profecia que diz: “O império da Lei há de chegar no coração do Pará”, fortalecida pela rítmica paraense, há de ficar registrada.

De acordo com o mito, o samba não é “de violência e guerrilha”, mas o carimbó, com a influência dos cantos de guerra indígenas, certamente, pode ser. Daí vem a força da mensagem. O acento maracatu no refrão reforça esse seu sentido. Sim, é uma canção de protesto. Mas, assim como se fazia na Tropicália, o protesto aqui não se reduz à tristeza da situação social, pois quer mesmo superá-la com alegria. Desde Oswald de Andrade, que dizia: “a alegria é a prova dos nove”, ou Assis Valente, que sintetizou o mito do samba: “minha gente era triste e amargurada, inventou a batucada, pra deixar de padecer, salve prazer, salve o prazer”, há quem pense, como Caetano Veloso, numa superação de uma melancolia congênita pelo ritmo, pela música, pela canção e pela dança. Como se para mudar o que se sente bastasse mudar o ritmo. Não basta, é claro, mas já é um princípio de esperança. Assim como, diante do jaguar, virar jaguar, isto é ser o jaguar do jaguar, é um princípio de reação desejável, justo¹²⁵. Por fim, a esperança por si só, ainda que sebastianista, já opera na superação do desespero diante da falta de perspectiva para o cumprimento da Justiça no Pará.

Por outro lado, outra forma de se superar a tristeza ensimesmada de “Estou triste” é operando no descentramento do sujeito triste. Ao invés de se olhar para si mesmo, procurar ver mais além. Tornar-se, mais uma vez, menor que o mundo – para ser ainda maior. Pensar para além do quarto, chegar ao “coração do Pará”, onde, para além da própria dor, morre assassinada uma ativista social. Esse “abraço” também chega ao Pará, estado que não é só injustiça e sofrimento, pois é também beleza natural e vigor cultural, com uma tradição folclórica fortíssima e uma produção musical a pleno vapor – haja vista o sucesso do tecnobrega de Gaby Amaranto.

Num texto publicado em seu blog, no calor da hora, em que comenta uma a uma as doze faixas de “Abraço”, Frederico Coelho se exime de exprimir qualquer comentário acerca da quinta faixa do disco, “Quero ser justo”, dizendo apenas: “... será gravada por Bethânia, acho que é isso¹²⁶”. Certamente, não é só isso, mas também não é muito mais do

¹²⁵ De acordo com o “Perspectivismo Ameríndio”, conceito formulado pelo antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro a partir das crenças dos índios da Amazônia, na perspectiva do jaguar, o jaguar é humano. E o homem, por exemplo, enquanto predador, é para o jaguar (humano), um jaguar, e enquanto presa, é um porco do mato, por exemplo. Assim, ser o jaguar do jaguar, não significa ser o mesmo, mas ser o predador do dito cujo. No caso o jaguar do assassino é a própria justiça, é a Lei. Não mais a lei dos mais fortes, mas a Lei dos homens na civilização moderna.

¹²⁶ Cf. texto de Frederico Coelho “Abraço – audição escrita”, publicado em seu blog Objeto sim objeto não no endereço: <http://objetosimobjetonao.blogspot.com.br/2012/12/0-0-1-548-2885-objeto-x-44-5-3428-14.html>. Consultado em 20 de fevereiro de 2015.

que isso. É mais uma composição avulsa que é aqui aproveitada do que uma canção para ser inventada com a Banda Cê.

Gira em torno de um encontro em que vale mais a visão do que qualquer desdobramento afetivo. Eis na canção um conceito de justiça expandida, uma justiça para com o próprio sentimento. Daí, ser justo é também aceitar que para além das expectativas, o que decorre delas pode não manter “a lua cheia nos seus corações”. Ainda assim, a visão desse homem ou dessa mulher, dúbio(a), ser da natureza e da civilização, no momento em que já se alardeia a revolta de Gaia e se confirmam os reflexos do Antropoceno¹²⁷, é a confirmação de que a história há de continuar para além da própria vida do artista para equacionar essa falsa dicotomia homem X natureza¹²⁸.

¹²⁷ Cf. Deborah Danowsky e Eduardo Viveiros de Castro (2014): *Há mundo por vir: ensaio sobre os medos e os fins*.

¹²⁸ Conferir Bruno Latour (2005): *Jamais fomos modernos*.

4.2 LADO B

No mais político dos álbuns da Trilogia Cê, Caetano primeiro retoma o mito e a utopia da bossa nova de João Gilberto, depois, na segunda faixa, ausentando-se de um totalitarismo, já se conforma com o seu limite, seu pedaço no universo. Na terceira, sem chão e sem céu, no seu quarto vazio, é a expressão do niilismo supremo, do cansaço, da falta de uma utopia, da falta de vontade, da extrema melancolia. Na quarta e na quinta, recupera o ritmo positivo, a vontade de justiça enquanto Lei, e a justiça expandida para o que realmente brilha no ser. Em suma, em cinco faixas, quase que se apresenta todo um panorama ideológico e afetivo do homem no século XX. Mas ainda faltaria pensar em uma outra utopia, a que possivelmente mais empenhou os esforços das pessoas ao longo do século XX, e que por muito tempo apresentou ao mundo moderno uma alternativa real ao capitalismo.

Desse modo, concluindo o seu panorama ideológico afetivo do século XX, Caetano escreve “Um comunista”, uma canção de 8 minutos e 29 segundos (70 versos divididos em quatro estrofes, as duas primeiras com 17 versos e as duas últimas com 18 versos, intercaladas por um refrão de dois versos) em que o tropicalista narra a história do líder da Ação Libertadora Nacional, o comunista brasileiro Carlos Marighella.

No ano de 2012, o espectro de Marighella parecia rondar o cenário cultural brasileiro. Saem, nesse mesmo ano, a esperada biografia do jornalista Mário Magalhães e mais duas canções sobre o líder. A primeira do principal grupo de rap brasileiro, Racionais MC's, e a segunda, de Caetano Veloso.

Os Racionais fazem uma leitura retrospectiva do legado de Marighella, desde a famosa ação do seu grupo na qual, após uma invasão armada, o guerrilheiro urbano tomou posse dos microfones da Rádio Nacional para convocar os operários brasileiros para a luta armada; até a sua morte numa emboscada armada pelo governo militar. No clipe, por exemplo, os Racionais assumem a persona do guerrilheiro urbano da década de 60 – Mano Brown representa o próprio Marighella. E é dessa forma que o grupo apresenta a figura e a luta de Marighella para um público que sabe muito pouco sobre esse importante personagem da história do Brasil. No entanto, não há sequer uma tentativa de atualização da mensagem, os Racionais, como crentes, leem e repassam a mensagem de Marighella tal qual ela se apresentava nos anos 60.

No rap dos Racionais, o discurso de Marighella proferido na ação realizada na Rádio Nacional é quase todo sampleado, podendo ser ouvido quase que na íntegra, nos primeiros e

nos últimos dois minutos dessa faixa. Mano Brown, por sua vez, endossa as palavras de Marighella, a quem também louva por ser de sua cor, mulato, e repete com a sua linguagem, a da periferia de São Paulo, uma mensagem semelhante a do guerrilheiro morto em 1969: “Não se faz revolução sem um fura nas mãos”. Caetano, que, por sua vez, não é *rapper*, tampouco comunista, está, com o samba, entre aqueles que acreditam que, sim, se pode fazer revolução sem violência e guerrilha. Mas, não é por isso que deixa de reconhecer a luta e o sonho desse admirável personagem da história brasileira, e que deixa de reconhecer a importância do sonho, da utopia, na própria constituição do ser.

Caetano vai dizer: “vida sem utopia não entendo que exista”. Mas depois se ausenta: “assim fala um comunista”. Toda a melodia da canção, como uma sirene, oscilando num intervalo de terça menor, num sistema pendular, insuperável como o próprio sistema capitalista, é a representação do fechamento do cerco. Primeiro os índios, depois os negros, os comunistas. Depois, como no poema de Bertold Brecht, o sonho e a própria vida.

Diferentemente dos Racionais, Caetano dessa vez não pronuncia nenhuma vez o nome de Marighella. Em seu álbum de 1969, Caetano Veloso e Gilberto Gil pronunciavam às escondidas, entre os gritos de “Alfômega”, o nome de Marighella, morto no mesmo ano. Mas agora o contexto era outro. E assim como faz no título, “UM COMUNISTA”, o compositor “conta o pecado, mas não revela o santo”, conta a história, mas não revela o nome do protagonista. Segue, portanto, por um caminho bem diferente do dos Racionais que a todo tempo repetem o nome do dito cujo.

UM MULATO BAIANO
MUITO ALTO E MULATO
FILHO DE UM ITALIANO

Dessa forma, o mesmo artigo indefinido antecederá um sem número de definições para o guerrilheiro urbano. Assim, poder-se-ia chegar ao seu nome sem que ele fosse sequer pronunciado.

Nessa longa narrativa, Caetano vai além do estereótipo e consegue humanizar o mito. É algo humano sonhar. É humano horrorizar-se com o “abismo entre os homens”. O exercício proposto por Caetano é o de revelar o ser humano que existia por trás do mito. “Um mulato baiano, muito alto e mulato” que “prestando atenção no que não estava à vista”, tornava-se comunista. Um comunista que depois, ao saber das atrocidades cometidas pelo regime de Stalin, romperia também com Moscou. No entanto, mesmo sem o apoio do comunismo

internacional, persiste em sua “luta romântica” que finda apenas com a sua própria morte em 1969.

Caetano recebeu a mensagem da morte de Marighella no exílio. Na edição do *Pasquim* em que se noticiava a morte do líder da Ação Libertadora Nacional, Caetano escrevia um texto em que dizia que Marighella estava vivo, enquanto ele e Gil, exilados, é que estavam mortos. O exílio e o esquecimento lhes pareciam, nesse momento, uma sorte ainda pior que a morte. Os tropicalistas que, com o samba, não acreditam em violência e guerrilha, até a publicação desse texto de Caetano, reverenciavam esse líder da guerrilha urbana apenas pelas frestas do sistema. Em 2012, esse personagem da história receberia enfim homenagens do tamanho de sua envergadura.

Em um artigo publicado em sua coluna no jornal *O Globo*, no dia 16 de dezembro de 2012, no último parágrafo, Veloso, além de ressaltar as coincidências que rondaram a sua poesia no momento das escolhas dos nomes femininos que, segundo ele, por acaso, corresponderam aos nomes das mulheres que estiveram mais próximas do guerrilheiro, também revelava o que motivou a composição sobre Marighella:

“Um comunista” nasceu do sonho de Jorge Amado de erguer um monumento a Marighella, da minha vontade de entender as posições que tomamos no leque político (para o que a crítica de Schwarz a meu *Verdade tropical* contribuiu), da necessidade de liberdade de tratar de assuntos que se nos impõem em formas que supúnhamos abandonadas. Meu desejo é que tudo isso possa contribuir para que aprendamos a manter a calma em momentos complexos, ricos e perigosos, como talvez sejam os dias que atravessamos. O Brasil tem podido não recair no populismo latino-americano antigo. Que possa driblar, com o charme que FH e Lula souberam demonstrar, solavancos sociais¹²⁹.

Tanto a reação dos Racionais MC’s diante de Marighella quanto a crítica marxista de Schwarz ao livro *Verdade tropical*¹³⁰ obrigavam Caetano a dar “um passinho pra trás” para “tratar de assuntos que se nos impõem em formas que supúnhamos abandonadas”. Para desconstruir o mito e não deixar que a história, como diria Marx, se repita como farsa, Caetano faz uma longa e cuidadosa reflexão sobre a vida de um dos maiores expoentes da luta comunista no Brasil. Uma coisa é reverenciar Marighella, o seu sonho, a sua luta no momento

¹²⁹ O artigo está disponível em: <http://www.caetanoveloso.com.br/blog.php?pagina=37>. Consultado no dia 31 de dezembro de 2014.

¹³⁰ Cf. Roberto Schwarz. “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, em *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 52-110.

em que se instaura uma ditadura militar de direita, outra é, de punho em riste, querer atender, apesar dos quarenta anos de atraso, ao seu chamado.

Nas entrelinhas da canção, Caetano respondia a crítica marxista de Schwarz à sua práxis tropicalista com uma longa reflexão sobre a luta de um comunista. De perto, Marighella se desmistifica e com ele a sua própria luta, romântica e vã. Por fim, eis que se descortina um novo cenário para o ano vindouro de 2013.

Abraço é lançado também em elepê. Se “A bossa nova é foda”, um *hit* em potencial, abria o lado A, a longa reflexão de “Um comunista” aproveitar-se-ia do silêncio entre os dois lados do disco para se fazer escutar. Depois dos 8 minutos e 32 segundos da primeira faixa do lado B, mais uma vez recorrer-se-ia a uma sequência contrapontística em que a reflexão retrospectiva de “Um Comunista” se faria suceder pela segunda incursão de Caetano no funk carioca. Em “Funk melódico”, Caetano assume o vocal na variação do funk carioca que mais se aproxima do maculelê do Recôncavo Baiano. Popularmente chamado de “tchu tcha”¹³¹ ou “tamborzão”, esse mesmo ritmo que dá a base para a reflexão presente em “Miami maculelê” será retomado nessa faixa em uma nova abordagem.

Nesse momento, a batida do “tamborzão”, com traços do *Miami Bass*, mas já transformado pelos influxos do maculelê, antropofagicamente, engolia as variações rítmicas circundantes. Há versões desse funk com *samples* de música clássica, como há também versões feitas a partir de melodias de música de *videogame*. “Funk melódico” é quase que uma tentativa de letrar uma relíquia do funk carioca, a “Melô do *minigame*”, uma montagem sem letra que, ainda assim, é uma das mais exitosas no gênero. Um clássico.¹³²

Enquanto em “Miami maculelê”, primeira incursão de Caetano no gênero, há um refrão quase todo composto por versos curtos de palavras monossílabas ou dissílabas, cujas exceções são justamente as duas palavras que dão título à música; em “Funk melódico” há uma métrica mais audaciosa em que se sucedem, na primeira e na terceira estrofe da canção, dois versos longos, o primeiro de 15 sílabas poéticas e o segundo de nove, com palavras de muitas sílabas: “sentimental”, “indigesta”, “melódico”, “paralelepípedo”.

(primeira estrofe)

¹³¹ Denominação onomatopeica que tenta reproduzir foneticamente essa variação do funk carioca que nos idos de 2012 já se tornava a mais tocada. Essa batida antropofagicamente engolia os ritmos circundantes e passava a apresentar versões cada vez mais inusitadas.

¹³² A canção “Doideca”, presente no álbum *Livro*, lançado em 1997, em que Caetano coloca letra em uma expressão sonora que geralmente prescinde de uma mensagem verbal, a saber, a música tecno, pode ser lida como uma antecessora de “Funk melódico”. Para Thales Ab’ Saber (2012), que lê o funk carioca, como “tecno de fundo de quintal”, a música tecno é antimetafísica por excelência.

NÃO- A-PREN-DI- NA-DA- COM A-QUE-LA- SEN-TI-MEN-TAL- CAN-ÇÃO
 NA-DA- PRA A-LER-TAR- MEU- CO-RA-ÇÃO
 MU-LHER- IN-DI-GES-TA- VO-CÊ- SÓ- ME-RE-CE- MES-MO O- CÉU
 CO-MO ES-TÁ- NO- SAM-BA- DE- NO-EL

(terceira estrofe)

VÁ- NU-MA- SE-SSÃO- DE- DES-CA-RRE-GO- OU- NO- MÉ-DI-CO
 MEU- A-MOR- TEM- PRE-ÇO- MÓ-DI-CO
 NÃO- TE-NHO UM- TI-JO-LO- NEM- UM- PA-RA-LE-LE-PÍ-PE-DO
 SÓ- RES-TA O- FUNK- ME-LÓ-DI-CO

Apesar de se comporem por palavras esdrúxulas ao gênero, os versos conseguem ditar uma dicção muito ritmada, bem próxima à dos MC's. A mensagem também é bem plausível. O diálogo entre o funk carioca e a tradição do samba é recorrente. Ademais, o tema do conflito entre os sexos sempre esteve presente no samba e também no funk. Até aqui, Veloso consegue cantar afinado com eles. Não faz paródia, aproxima-se do pastiche e assim se impõe para além do gênero, suplementando-o com uma segunda parte sentimental que amortiza a dança por quase trinta segundos, até que se impõe novamente o “tchu tcha” inicial.

VOCÊ PRODUZ RAIVA, CONFUSÃO, TRISTEZA E DOR
 PROVA QUE O CIÚME É SÓ O ESTRUME DO AMOR

Usa-se de uma dinâmica largamente difundida na música eletrônica que consiste em reter a batida por um instante que se prolonga ao máximo, até que o “tchu tcha”, induzindo à catarse coletiva na pista de dança, triunfa novamente. Não por acaso, essa será, como foi “Miami maculelê” para o show *Recanto Ao vivo*, um dos pontos altos do show de *Abraço*. A canção, assim como “Miami maculelê”, também conta com uma terceira parte em que o baiano em seu canto-falado comenta a temática da canção. Nessa, dois dos maiores mitos do cancionário nacional são provocados: Noel Rosa e Vinicius de Moraes.

Não é de hoje que Caetano se coloca em confronto direto com o Poeta da Vila. Essa história não começa quando ele compõe “A voz do morto”; é ainda anterior. A bossa nova também, por sua vez, esteve sempre mais para Dorival Caymmi do que para Noel Rosa. João Gilberto gravou Noel Rosa, mas muitos anos depois da eclosão do movimento. Caetano Veloso como um bossanovista ortodoxo, também esteve mais ligado a Dorival Caymmi do que a Noel Rosa. Com os anos, Caetano começa a demonstrar que as diferenças suas em relação a Noel Rosa são mais do que estéticas, são também políticas. Caetano, sem piedade, começa a apontar na obra do intocável sambista resquícios de machismo (“Pra que mentir”), de racismo (“Feitiço da Vila”), e agora, de incitação à violência contra a mulher (“Mulher

indigesta”). Para cada uma dessas canções Caetano compôs uma resposta em tom de paródia. Em resposta à primeira compôs, nos anos 80, “Dom de iludir”. Enquanto Noel dizia em “Pra que mentir”: “pra que mentir se você ainda não tem a malícia de toda mulher”, Caetano dirá: “Não me venha falar da malícia de toda mulher/ cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é”. E ainda: “você diz a verdade e a verdade é seu dom de iludir/ como pode querer que a mulher vá viver sem mentir”. Em resposta a “Feitiço da Vila”, que diz na terceira estrofe:

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

O compositor escreveu, para o disco com Jorge Mautner, “Feitiço”, a resposta mais contundente a um moralismo classista e racista presente nesse clássico do cancionário popular.

Nosso samba
Tem feitiço,
Tem farofa
Tem vela e tem vintém
E tem também
Guitarra de rock ‘n’ roll,
Batuque de candomblé

Zabé come Zumbi
Zumbi come Zabé
Zabé come Zumbi
Zumbi come Zabé
Tem Mangue beat, berimbau
Tem hip-hop, Vigário Geral
Tem reggae pop, Fundo de Quintal
Capão redondo, Candeal
Tem meu Muquici, meu Largo do Tanque
Tem funk, o feitiço indecente
Que solta a gente

Uma resposta alegre, tropicalista, que vai de encontro a um ideal de decência que se revela fechado e preconceituoso. Se a Vila, com Noel, transformara o “samba de preto velho” num “feitiço decente”, será preciso, ainda mais agora que o renascimento da Lapa trazia de volta o culto a Noel Rosa, desconstruir outra vez esse ideal de decência. Enfim, a mesma indecência que se atribuía, não por Noel Rosa, ao samba no começo do século XX, hoje se atribui ao funk carioca, ao pagode, ao axé, ao tecnobrega. Cabe ao artista tropicalista

desconstruir sempre essa ideia de pureza e de decência que só empobrece a música popular brasileira. Assim, enquanto o “Feitiço da Vila” prende a gente, o “Feitiço indecente” solta. Enquanto Noel credita à realeza do nome da princesa Isabel uma decência pura que transforma o samba, Caetano e Mautner, unindo a princesa (Zabé¹³³) e o líder do Quilombo de Palmares (Zumbi), reconduzem o samba, antropofagicamente, ao seu hibridismo original. Retomando essa polêmica, Caetano, num dos shows de *Obra em progresso*, explicita essa sua leitura de “Feitiço da Vila”, e, depois de tocá-la, aponta para os traços de racismo e de preconceito com as religiões afro-brasileiras que via nesse samba de Noel¹³⁴.

“Funk melódico”, com seu feitiço indecente, dá uma terceira estocada no monumento de Noel Rosa. Dessa vez, lembrando-se de outro clássico, “Mulher indigesta”, Caetano, depois de endossar o polêmico funk que diz: “só um tapinha não dói”, vai condenar a incitação à violência contra a mulher que a canção de Noel traz consigo. Não se deixará de condenar as mulheres, seja pelo seu ciúme excessivo ou por sua insensatez, no entanto, a retaliação virá – sem violência física – num funk, num rock, numa canção.

O grande motivador do samba duro de Noel Rosa, a saber, o ciúme da (ex)mulher, é também o grande motivador da pedrada sonora de Caetano. O ciúme, que para Vinicius de Moraes era o perfume do amor, tornava-se do amor o estrume. A violência de “Funk melódico” estava no ritmo (indecente), na dicção, nas palavras (estrume, tijolo, paralelepípedo), na mensagem (“mulher indigesta”, “vá numa sessão de descarrego...”), mas, ainda assim, passava muito longe de incitar a violência física contra a mulher.

Na terceira parte, na qual suplementa o funk com seu canto-falado, Caetano deixa essa mensagem ainda mais clara:

(NÃO ABRACE ABRAÇACE ESSA LETRA-TIJOLO
ESSE PAPO DE CÉU
FOI SÓ PELO NOEL.

¹³³ Zabé é o modo carinhoso com que os ex-escravos se referiam à princesa Isabel.

¹³⁴ O musicólogo Carlos Sandroni, autor do livro *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, em um texto amigável e afetuoso intitulado “Vídeo infeliz”, responde categoricamente à acusação de Caetano contra Noel: “a vida e a obra de Noel Rosa desautorizam a ideia de que ele tenha sido racista. Certo, ele não era, como Sinhô ou João da Baiana, um sambista ativamente envolvido com o candomblé. Mas conviveu intensamente com o meio cultural afro-carioca (do qual a religião é parte integrante), e dele foi, na melhor expressão da palavra, um parceiro”. O texto pode ser encontrado na segunda edição ampliada do livro supracitado de Carlos Sandroni (2012) ou no site: <http://ims.com.br/hs/feiticodecente/caetano.html>. Já o vídeo com a análise de Caetano Veloso está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JITbSJWLJJE>. Ambos consultados em 7 de janeiro de 2015. No entanto, há que se esclarecer que a acusação de Caetano recai sobre uma ou outra canção, não sobre Noel Rosa ou sobre a sua obra inteira. O próprio João Gilberto canta Noel Rosa. Mas, contudo, mantém a mesma postura crítica. Daí que ele escolhe cantar “Palpite infeliz”, na qual se diz: “Salve Estácio, Salgueiro e Mangueira/ Oswaldo Cruz e Matriz/ que sempre souberam muito bem/ que a Vila não quer abafar ninguém/ só quer mostrar que faz samba também”, curiosamente, a mesma canção com que o musicólogo Carlos Sandroni rebate as críticas de Caetano Veloso.

NEM COM CHEIRO DE FLOR
 BATERIA EM VOCÊ.
 NÃO SOU BRAVO NEM FORTE
 NEM MESMO DO NORTE
 SEM CANTO DE MORTE
 NO MEU HD.
 O PARALELEPÍPEDO
 É UM JEITO DE VERSO
 QUE QUER DIZER RAIVA
 E MAIS RAIVA E MAIS RAIVA
 RAIVA E DESESPERO E TERROR
 DESAMOR.
 O TIJOLO É GRITAR:
 VOCÊ ME EXASPEROU.
 QUE VOCÊ ME EXASPEROU.
 VOCÊ ME EXASPEROU.
 VOCÊ ME EXASPEROU.
 VOCÊ ME EXASPEROU.

(...)

O TIJOLO É GRITAR:
 VOCÊ ME EXASPEROU.)

De quebra, a canção, em seu manifesto contra a violência do homem contra a mulher, critica também todo um estereótipo do homem brasileiro, e um culto à violência que está presente tanto na música de Noel quanto nos raps dos Racionais MC's. Não é por acaso que Caetano, hoje em dia, está mais próximo do funk carioca do que do rap dos Racionais. Se num primeiro momento, os Racionais estiveram na frente da desconstrução ideológica da MPB, agora, depois dessa volta do parafuso, eles se encontravam numa posição de liderança de um cenário promissor, o do hip-hop. Desde então, os Racionais passavam a ditar regras, lançar tendências etc. Mas tornavam-se intocáveis como Noel Rosa. E sempre que uma linha de pensamento se faz hegemônica, a Tropicália volta a fazer sentido.

Há, na obra dos Racionais, traços de um ressentimento secular que lhes aproxima sempre mais do culto à violência. Em “Mil faces de um homem leal (Marighella)” dizem claramente:

Não se faz revolução sem um fura na mão
 Sem justiça não há paz, é escravidão

“As coisas migram”, não se acredita tanto mais no Brasil, a democracia racial e a cordialidade se tornaram mitos, mas ainda assim, Caetano Veloso, atento para o que vem no lugar daquilo que se quer expurgar, “serve de farol”, refletindo abertamente sobre o Brasil. Como se perguntasse aos brasileiros: de quais mitos de brasilidade não devemos abdicar? Se

abdicarmos das mitologias que nos fundaram, o que nos restará além do vazio? Como nos ensinou Fernando Pessoa em *Mensagem*: “o mytho é o nada que é tudo”¹³⁵.

César Márcio, um dos editores do blog Fita Bruta, referindo-se a “FUNK MELÓDICO”, comenta:

Há aqui uma coragem, que pode parecer tola, mas existe. Por isso, uma faixa como essa é mais importante para o Caetano 70 do que “Vinco” ou “Quero Ser Justo”, quando o cantor acena com o mpb-padrão que dominou sua carreira durante boa parte dos anos 90. Podem ser clássicas, podem ser elegantes, mas apenas retomam aquele estágio pré “Cê”; o que definitivamente não é o ideal.

Em sua “Audição escrita” de *ABRAÇAÇO*, Frederico Coelho, ao comentar “Vinco”, repete o comentário que fizera acerca de “Quero ser justo” – trocando apenas o nome de Maria Bethânia pelo de Gal Costa¹³⁶. A oitava faixa de *ABRAÇAÇO* é a “Mansidão” do disco. “Vinco”, assim como “Mansidão”, a oitava faixa de *Recanto*, é a expressão de uma filosofia da maturidade. Só que enquanto em “Mansidão” temos um enunciador feminino, em “Vinco” temos um enunciador mais masculino. Claro que isso não impede que esta canção seja futuramente gravada por Gal Costa. Assim como não impediu que Caetano compusesse as duas. César Márcio acerta em sua análise quando diz que tanto “Vinco” quanto “Quero ser justo” retomam um “estágio pré-Cê”. São canções que poderiam muito bem estar em outro disco de Caetano, Gal, Bethânia, enfim, se enquadram no que o editor do site Fita Bruta descreve como “mpb-padrão”.

No entanto, é sempre bom lembrar que o novo Caetano sempre conviveu bem com o Caetano pré-Cê. O trabalho com a Banda Cê, apesar de ser o trabalho mais importante para Caetano no período que vai de 2006 a 2013, não é o único. Caetano continuou colaborando com outros artistas. Nesse mesmo período, por exemplo, fez shows com Roberto Carlos, Maria Gadú, Marisa Monte, Chico Buarque, Emicida. Ao lado desses artistas, mesmo quando convocava Pedro Sá, Caetano voltava a ser o “Caetano pré-Cê”. Isso porque não há um novo Caetano depois de *Cê*, o que há, na verdade, é uma profunda diferença entre o Caetano com a Banda Cê, e o Caetano sem a Banda Cê. É o Caetano sem a Banda Cê que diz: “o lugar mais frio do Rio é o meu quarto”. Assim como somente o Caetano com a Banda Cê é quem pode dizer: “Lapa, amo o nosso tempo em ti”.

¹³⁵ Cf. livro *Mensagem* de Fernando Pessoa, em *O eu profundo e os outros eus*, 2006.

¹³⁶ Cf. texto de Frederico Coelho “Abraço – audição escrita”, publicado em seu blog Objeto sim objeto não no endereço: <http://objetosimobjetonao.blogspot.com.br/2012/12/0-0-1-548-2885-objeto-x-44-5-3428-14.html>. Consultado em 20 de fevereiro de 2015.

Abraço é o Caetano com a Banda Cê, mas por uma última vez. Se Caetano com essa banda crescia para além de si mesmo, sem a banda, isto é, para além da banda, ou, muito aquém, ele se depararia na mesma posição de outrora entre a imensidão e o vazio. Essas canções, “Vinco” e “Quero ser justo”, são, portanto, a retomada de uma identidade que pode não ser a mais desejável, mas é a que melhor lhe constitui. Se, até então, o velho Caetano não é mais que um aprendiz a correr riscos, aqui, o velho voltava a ser o mestre de um estilo. O narrador pós-moderno reassume então a pena do moderno e volta a se fazer clássico e até mesmo maneirista.

EU QUE ME POSTO EXATO ENTRE TEUS LADOS
 DETERMINO TEU CENTRO, SOU TEU VINCO
 FINCO O ESTANDARTE EM TEU TERRENO TENRO
 EM TEU TERRENO TENRO, EM TEU TERRENO

TU DE PAR EM PAR E ESSA PASSARELA
 DA VEIA DA TUA FRONTE ATÉ O VAZIO
 ENTRE TEUS PÉS OUTRORA DOCES
 HOJE AMARGADOS DE ASPEREZAS-PASSOS

ÁSPEROS PASSOS, PÁSSAROS SEM FIO
 QUE OBRIGAS-TE A EVOCAR EM DANÇAS-ANSAS
 DANÇAS QUE DANÇAS, E LANÇAS PRA LONGE
 DE MIM, DE MIM, DE MIM, DE MIM, DE MIM

MESMO ASSIM FUNDO O IMPÉRIO NO TEU MEIO
 CHINA, GAÚCHA, PAMPEIRA, PRENDA MINHA
 PALAVRAS CASTELHANAS, LHANAS, LHANAS
 AS TERRAS TENRAS, PÉS DE TERRA E FLUIDOS

TERRA QUE SENTE O PRÓPRIO GOSTO, TERRA
 VERMELHA E ROSA DE PÉTALA ÍNTIMA
 MAS TERRA ONDE EU HASTEIO UMA NAÇÃO
 DE DESFAZER-ME EU MEU, EU, EU, EU, EU

Com cinco quartetos, o primeiro todo de versos decassílabos, e os outros quatro com versos que oscilam para mais ou menos de dez sílabas poéticas, em recortes rítmicos variados, o compositor ergue um clássico.

Cada uma das estrofes orbita em torno de um dêitico, um vinco. Na primeira estrofe, há o dêitico EU, na segunda TU, na terceira traça-se a relação entre esse EU e esse Tu, na quarta, invertendo o ponto de vista, a relação entre esse Tu e esse Eu, e na quinta, finalmente, diz-se do lugar em que a relação se dá.

Como que para estabelecer um vinco entre pares opositivos, a argumentação se quer dialógica. É toda construída sob um rigor dialético, mas, é claro, obedece a uma lógica imposta pelo enunciador que se posta, como vinco, entre a veia da frente da musa e o vazio, entre hoje e outrora. Sem esse ponto de equilíbrio, a musa lançar-se-ia, qual a musa de “Abraço”, para longe do enunciador. Mas agora, precavido, estabelece-se como vinco e, como tal, finca o seu estandarte no terreno tenro da amada, fundando um império, uma nação.

Concluindo essa reflexão dialética que no embalo de um blues cadenciado, “dois pra lá, dois pra cá”, que se desdobra entre os dêiticos EU e TU, há por fim uma fusão sem volta que ao mesmo tempo que desfaz aos poucos o ponto de vista do observador, “de desfazer-me eu, meu, eu, eu, eu, eu”, funda uma nova vida, um novo império, uma nova nação. Por fim, soa como uma retomada da conclusão de “Fullgaz”, canção de Marina Lima e Antonio Cícero, dos anos 80, em que se diz: “você me abre os seus braços/ E a gente faz um país”.

A nona faixa, “Quando o galo cantou”, é um samba que revela o estilo bem próprio de Caetano Veloso para compor no gênero. É mais uma canção de amor, ou melhor, uma canção para depois do amor, para depois do gozo, quando o galo já cantou. Não por acaso é a faixa que finda o elepê, já que por razões técnicas ele não conta com as duas últimas faixas do *compact disc*, a comemorativa “Parabéns” e “Gayana”, uma canção inédita de Rogério Duarte, um dos grandes gurus do jovem Caetano.

Se “Vincio” e “Quero ser justo” soam anteriores à renovação de Cê, “Quando o galo cantou” soa ainda anterior à bossa nova, a João Gilberto, a Tom Jobim, a Vinicius de Moraes. É um samba-canção clássico, “rádio nacional”, anterior à bossa nova. Como lembra Frederico Coelho:

Caetano tornou-se um grande sambista. Sabe fazer sambas como poucos, tem sua própria divisão, seu tom de cantar, sua lírica meio Silvio Caldas, meio Orestes Barbosa, meio Anísio Silva, algo por ali, rádio nacional, samba-canção¹³⁷.

Na temática, é como “Samba e amor” de Chico Buarque, em que os amantes, depois de fazerem samba e amor até mais tarde, mantêm-se juntos na cama, alheios ao despertar da cidade: ao trânsito, à buzina da fábrica. No entanto, é mais suburbana: o galo ainda canta, tem pagode romântico. E a conclusão é a mesma, a saber, fiquemos na cama, alheios ao mundo, às horas - imersos no samba (no caso de Caetano, no pagode romântico) e no amor. O novo dia

¹³⁷ Cf. texto de Frederico Coelho “Abraço – audição escrita”, publicado em seu blog Objeto sim objeto não no endereço: <http://objetosimobjetonao.blogspot.com.br/2012/12/0-0-1-548-2885-objeto-x-44-5-3428-14.html>. Consultado em 20 de fevereiro de 2015.

pode começar sem nós. O amor aqui é estranho ao capitalismo. É romântico, em seu sentido originário: anticapitalista e antitecnocrático. E como tal, não se preocupa com o trabalho, com as horas, com o expediente.

Essa reflexão, no entanto, ainda pode ser lida para além da reflexão amorosa. Quando, evocando “Samba e amor”, diz: “deixa o tempo seguir/ mas quedemos aqui/ deixa o galo cantar”, Caetano começa enfim a se abster de sua liderança, de sua onipresença, de sua centralidade na música popular brasileira, de sua contemporaneidade, e assim se despede, com o seu samba e seu violão pré-transamba, da Banda Cê. É o fim do disco. É o fim da trilogia. Mas ainda há, apenas no *compact disc*, uma faixa bônus. Uma não, duas: “Parabéns” e “Gayana”.

No disco *Cê*, mais precisamente na canção “Odeio”, Veloso incorporava na sua poesia a palavra e-mail. Em “Parabéns”, Caetano vai musicar *ipsis litteris* um breve e-mail enviado pelo diretor de cinema Mauro Lima (*Reis e ratos, Ó pai, Ó, Meu nome não é Johnny*), para parabenizá-lo pelo seu aniversário de 70 anos.

“Parabéns” e “Gayana” funcionam no disco como um bis, são como faixas bônus¹³⁸. Enquanto a primeira é eufórica, louva o paraíso astral que, segundo a astrologia, se inicia depois do inferno astral que antecede o dia de aniversário; a segunda é melancólica. Vai-se, portanto, do pessimismo alegre tropicalista ao otimismo melancólico da bossa nova.

Depois de se reconciliar com Jards Macalé em *Cê*, e de gravar Aldir Blanc, reatando seus laços de amizade com o letrista, Veloso fecharia esse ciclo de reconciliações gravando uma canção de uma das pessoas que mais o influenciou na juventude, o seu parceiro Rogério Duarte. Conforme se lê em *Verdade tropical* (VELOSO, 1997), o multiartista Rogério Duarte foi um dos personagens mais importantes na formação do Tropicalismo. Um pensador que influenciou Caetano profundamente no início de sua carreira, mas que ficou na encruzilhada de 1968: foi preso, torturado, depois se recolheu no amor a Krishna. Mais recentemente, enfrentou silencioso, um câncer.

Mas eis que agora, na última faixa do último disco da Trilogia Cê, Rogério Duarte reaparece como autor de uma canção de confissão amorosa. O “guru” da turma de Pedro Sá, Caetano Veloso, apresenta-lhes agora aquele que fora o seu grande guia no período que

¹³⁸ Não constam, aliás, na versão do disco em elepê.

antecede o Tropicalismo: Rogério Duarte, grande parceiro de Caetano, um guru do Tropicalismo, padrinho de Moreno Veloso¹³⁹.

Refletindo para o seu público a declaração de amor de seu guru, Rogério Duarte, Caetano entoou:

E SE UM DIA EU ME FOR
PARA ONDE DEUS ME LEVAR
MESMO ASSIM MEU AMOR
COM VOCÊ VAI FICAR.

Abraço se encerra com uma grande declaração de amor em tom de despedida. No primeiro disco da trilogia se cantou: “odeio você”; agora, no terceiro e último, se diz enfim: “eu amo muito você”. Mas é fim de linha, fim de estrada. O poeta fica, e o tempo se vai com os meninos e meninas do Brasil. Para onde?

4.3 SOBRE CAPAS E ENCARTES

Antes de passarmos à análise do show que encerra a trilogia, nos será necessário, mesmo que *en passant*, discutir aqui alguns aspectos do projeto gráfico dos discos de Caetano com a Banda Cê. Já falamos, mas não custa repetir: a capa de *Cê* é roxa. A capa é a cor. É, portanto, abstrata. Mas também é o que é a cor para a narrativa. É, assim, a cor do mar no crepúsculo da vida, mas é também a cor da mucosa, sexo e vida. A concepção da capa de *Cê*, com o fundo roxo e apenas o nome de Caetano Veloso em letras pequenas e verdes na margem esquerda superior e, na margem direita inferior, quase a ocupar um quarto da capa, o nome do disco em vermelho, é do próprio Caetano. Todo o projeto da capa se faz com essas três cores: roxo, no fundo, vermelho, no título do disco e nos títulos das canções (na contracapa), detalhes menores, como o nome do cantor, a numeração das canções, gravadora, produção etc., em verde.

As fotos contidas no encarte de *Cê* são como fotos de um álbum de nascimento. Parece que os músicos e os parentes de Caetano estão ali para conhecer o filho mais novo de Caetano. De fato, é o nascimento de um projeto que abria novas perspectivas para Caetano,

¹³⁹ A presença de Rogério Duarte é uma das grandes surpresas desse disco. O recluso Duarte, além de aparecer nos créditos da última canção do disco, também está presente no projeto gráfico do CD. Há uma foto sua atrás do disco na qual aparece velho com uma barba longa e branca e o olho direito tampado por uma mão feminina.

para a Banda Cê, para a música brasileira. Se observarmos as fotos, veremos que estão todos, os músicos da banda, os produtores, Moreno – com o filho – e Daniel Carvalho, depois Caetano com o filho mais novo Tom, ainda bem menino. Todos eles observando algo que não se vê na foto. O *punctum* é quase sempre exterior às fotografias. É como se fosse esse som que nascia. As letras das canções estão numa folha à parte: as seis primeiras de um lado, as outras seis do outro.

A capa de *Zii e Zie* já é um pouco menos abstrata. Ainda que distorcida e enevoada, vê-se a imagem do mar e as montanhas do Rio em um dia de chuva. É mais sóbrio nas cores. Marrom, avermelhado, cinza. As fotos com um tom de terra; o título, *Zii e Zie*, na margem superior direita, em cinza-claro; o subtítulo, *transambas*, na margem esquerda, no centro, em letras mínimas, mas em caixa alta, em verde-claro. Na margem inferior direita, em vermelho, em pleno mar, apenas o primeiro nome do nosso artista. Na contracapa, outra foto com os mesmos tons de cores, dessa vez, ressaltando as montanhas e a orla do Rio ao fundo.

O encarte mescla fotos de um Rio de Janeiro nublado, com fotos da banda no estúdio, outra vez focada em algo que a fotografia não capta. Os tons sempre sóbrios, escuros ou crepusculares. As letras, dessa vez, estão impressas nas fotografias.

O projeto gráfico de *Abraço*, por sua vez, já é realista. Nele, “o rei está nu”. Não há *photoshop* para disfarçar as marcas da idade. O cabelo é branco, as rugas saltam no rosto, o semblante é triste. O aspecto geral é de fragilidade. Mas ao mesmo tempo, essa cabeça e esse corpo, que de tão triste quase tombam, são alçados por mãos jovens. Por mãos que levantam o queixo, suspendem o ombro, endireitam a cabeça, que tocam o seu cérebro. A capa é essa imagem. O foco é o busto do artista. Na contracapa, o foco se expande, vê-se também o peito nu do artista, um escapulário, uma mão que tampa a sua boca, outra que lhe é apontada como se fosse uma arma, outra que o defende, outra que aponta para a capa. Atrás de Caetano, o vulto de dois dos integrantes da Banda Cê.

Nas demais fotos do encarte, que também traz as letras, variações sobre o mesmo tema. Caetano sorrindo, abraçado pelos integrantes da Banda Cê, apontando um caminho com o braço de um, simulando asas com o braço de outro integrante. Como uma espécie de Ganesha, divindade hindu de quatro braços, o velho Caetano é fortalecido pelo suplemento da força dos seus jovens músicos. Há ainda as fotos de cada integrante de peito nu: Marcelo Callado, Ricardo Dias Gomes e Pedro Sá. Na de Pedro, duas mãos, que nos parecem ser de Caetano, pesam sobre seus ombros. Ainda assim, o guitarrista ainda continua a olhar para cima, como se ainda pudesse ir, apesar de todo esse peso, bem mais. E por fim, há a foto de

Moreno Veloso de peito nu, cheio de contas. O grande produtor da trilogia, que trabalhou muito para a realização desse projeto, mas, sem fazer alarde, quase não se fez notar.

A parte gráfica mereceria um estudo à parte. Não por acaso, o trabalho de Fernando Young e Tonho Quinta-Feira foi agraciado na 14ª edição de número do Grammy Latino (21 de novembro de 2013) com o prêmio de melhor projeto gráfico¹⁴⁰.

4.4 ABRAÇAÇO AO VIVO

Para fechar a Trilogia Cê, monta-se o show *Abraçaço Ao Vivo*, que depois vem a ser gravado pela Multishow com a direção de áudio de Moreno Veloso e de vídeo de Paula Lavigne e Fernando Young. O show amarra os *singles* de ABRAÇAÇO, que enfim se encaixam em uma narrativa. É interessante a opinião de Caetano sobre o disco e o seu espanto pelo fato de ele ser bem recebido pelo público.

“Abraçaço” foi um disco que me surpreendeu e intrigou. Recebo com alegria as reações positivas que ele provoca mas sigo pensando que não o conheço direito. Ou não o entendo. Quando fizemos o show de lançamento, no Circo Voador, a intimidade da plateia com as novas canções me comoveu. Eu próprio não sabia quase nada de seus possíveis encantos. Mas há coisas claras. A naturalidade com que Pedro Sá, Ricardo Dias Gomes e Marcelo Callado tratam as canções é perceptível mesmo para mim.

O entusiasmo dos integrantes da Banda Cê de estar com Caetano, e de completarem com ele essa última etapa de um percurso insólito, irradia. Dedicados, perfeccionistas, os meninos são um sopro de vigor na obra de Caetano. E o compositor não é menos que um guia, um guru querido e um aprendiz. Por fim, estarão todos fazendo axé-music com o mesmo entusiasmo com que tocam uma canção do cultuado disco *Transa*. Iluminam até mesmo as canções menos inspiradas. Já conhecem a fundo todo esse caminho, todo esse discurso, todo esse evangelho tropicalista. Ademais, estão agradecidos. Caetano idem.

O último show da Trilogia, como o primeiro, estreia no Circo Voador, na Lapa. Um público novo se formara nesses anos. É esse público a grande parte da plateia. O Circo Voador é uma casa de shows para jovens. Mas o velho Caetano, junto aos seus jovens, ainda faz a festa lá.

¹⁴⁰ *Abraçaço*, na mesma premiação, ainda ficou com o prêmio de melhor álbum de cantor e compositor.

A primeira música do show é o abre-alas: “A bossa nova é foda”. A partir do momento em que o público, tomado pelo rock da Banda Cê e de Caetano, exclama, em uníssonos com eles, a afirmação “a bossa nova é foda”, está sacramentado um acordo que garante o êxito do show. Depois do rock afirmativo da abertura que louva a bossa nova, passa-se à bossa nova mesma. Depois de um rock masculino e durão, acalmam-se os ânimos, para que também se consiga ouvir a mensagem singela da bossa nova tardia de “Coisa Linda”, sua “promessa de felicidade”, sua delicadeza. Depois, mantendo o clima introspectivo, toca-se o samba “Quando o galo cantou”. O público, depois de já ter extravasado na música de abertura, concentra-se nas canções, mostrando que a canção, não só o pulso do rock e da música eletrônica, ainda tem vez na nova geração.

Mas, como também não se pode abusar, em seguida, a banda apresenta “Abraço”. Com um refrão fácil, “ei, hoje eu mando um abraço”, e com uma coreografia final em que enfileirados atrás de Caetano os integrantes da banda multiplicam os braços e os gestos do cantor, a canção puxa o show para cima. Mantendo a animação, ainda se faz “Parabéns”. Animada, a banda não desperdiça nenhuma chance de sobressair. Quanto mais simples é a canção, mais parece se investir no arranjo, no ritmo, nas sonoridades. É o que ocorre em “Parabéns”, que ganha uma força surpreendente. Caetano ainda pegou o costume de dedicar essa música ao aniversariante do dia. Ou seja, virou festa mesmo.

Ainda no mesmo embalo, toca-se uma canção do primeiro disco da trilogia, “Homem”, que volta como um *hit* consagrado. A banda repete nessa música o mesmo arranjo do primeiro show da Trilogia. Essa canção de Cê já tem a estatura dos maiores sucessos de Caetano. O êxito do projeto se confirmava. Caetano “deita e rola”: projeta uma vulva com as mãos, põe a mão no “pau” e, no fim, cai estendido no chão. A euforia acabava aqui.

A próxima, “Um comunista”, era um dos grandes desafios do show. Como é que se pode ainda hoje, em tempos de música eletrônica, rap, fim da canção, e de letras curtíssimas, apresentar uma canção com uma narrativa longa, introspectiva e retrospectiva, com 10 minutos de extensão. Mais uma vez a empreitada é exitosa. No *release* do DVD desse show, Caetano escreveu:

Tenho muito orgulho de conseguir atenção e respeito por "Um comunista", música que dura 10 minutos e tem na letra certas dicções meio didáticas algo irregulares.

A canção consegue prender a atenção do público, que reage estrofe a estrofe. Sobretudo quando Caetano canta: “vida sem utopia não entendo que exista”. Esse verso,

saudado com gritos de aprovação e aplausos, provoca uma reação na plateia, para mim, surpreendente¹⁴¹. Se, em nossa leitura, sobressaía o verso seguinte, que atribuía a um comunista a afirmação: “vida sem utopia não entendo que exista”, desde esse impacto com a recepção do público, nossa percepção mudava. No show, ficava bem claro que a afirmação, apesar de se estender para um comunista, é feita primeiramente por Caetano. Ou seja, Caetano não só reemprega a palavra utopia como também lhe concede novamente um valor existencial. E assim, devemos ainda repensar por que se diz: “os comunistas guardavam o sonho”. Não guardam mais? Ainda guardam? Não existem mais comunistas? Existem? Eis o mistério do pretérito imperfeito. E Caetano? Ainda guarda o sonho, ou guardava? Aliás, Caetano era tropicalista ou é tropicalista?

Da história do mulato baiano comunista que também escrevia poemas, passa-se à “Triste Bahia”, canção criada a partir de um poema do poeta barroco baiano Gregório de Matos e de cantos populares da Bahia: um clássico do disco *Transa*. Introspecção e celebração, tudo ao mesmo tempo. O ponto de encontro entre Caetano e a geração de Moreno. Um momento histórico. Depois, puxando o fio do adjetivo ‘triste’, apresenta-se, enfim: “Estou triste”. Expressão máxima da melancolia. Mas a tristeza fica aqui.

A canção seguinte reconduz o show à sua euforia inicial. É mais uma do repertório de *Cê* que se tornava, como “Homem”, um clássico do repertório do baiano. Estamos a falar de “Odeio”. Afora um *riff* novo de guitarra no final da música, a canção repete o arranjo que se ouvira no primeiro show da trilogia. A luz roxa, a cor do *Cê*, em cima do sorridente Pedro Sá, no momento em que se canta: “veio um golfinho no meio do mar roxo/ veio sorrindo pra mim”, destaca novos significados para a canção.

Com o público nas mãos, Caetano cita o seu samba “Escapulário”, composto a partir do poema homônimo de Oswald de Andrade. Depois de trazer para o show esse gesto que une, enfim, o samba do Rio de Janeiro ao modernista paulista, o antropófago Oswald de Andrade, Caetano apresenta o seu pastiche do funk carioca. “Funk melódico”, com a força contagiante do “batidão”, é mais um ponto alto do show. No show, o funk ganha uma quarta

¹⁴¹ Estive presente a uma das apresentações de abertura da turnê do disco *Abraço* no Circo Voador e me impressionei muito com a recepção da música “Um comunista”, principalmente com o furor com que o verso citado anteriormente foi cantado por uma juventude que já ensaiava os protestos que tomariam as ruas do país alguns meses depois. No mesmo show, acompanhei um grupo de jovens que participaram das manifestações contrárias à expulsão dos índios da antiga Aldeia Maracanã, que pediam insistentemente para que Caetano cantasse a sua “Um índio” como forma de protesto. Caetano, no bis, em sintonia total com uma plateia eufórica, volta e pronuncia suas únicas palavras no show: “Aldeia Maracanã”, em seguida, acompanhado por uma juventude revigorada e de punho em riste, canta “Um índio”: “Virá!”. O canto que jurava a vingança do índio tornava-se, no ritual do show, uma maldição popular que condenaria em cascata: o governo municipal, o estadual e o nacional. Caetano Veloso está vivo.

parte, que fica a cargo de Pedro Sá. Pedro, além de guitarrista, também poderia ser chamado de operador de guitarra. O domínio que ele tem dos pedais de efeitos, das timbragens etc., por vezes, se destaca ainda mais do que o seu virtuosismo como instrumentista. Ou seja, há um outro tipo de virtuosismo a se desenvolver, que força a existência de uma nova categoria de músico, músicos-produtores, à qual se filiam Pedro Sá, Moreno Veloso, Kassin, Pedro Baby *et al.* Ao vivo, depois do canto-falado de Caetano, Pedro vai sobrepondo várias camadas de guitarra, até criar um emaranhado de sons cada vez mais denso. Quando o som fica quase insuportável, ele vai retirando aos poucos algumas dessas camadas, até que se revela a melodia do funk. É o grande momento de Pedro Sá no show.

Há, em seguida, “Alguém cantando”, do disco *Bicho*, com Caetano no violão e a companhia do piano de Ricardo Dias Gomes. Depois, “Quero ser justo”, com a banda toda, o sucesso “Eclipse oculto”, e “Mãe”, que depois de ser gravada por Djavan e por Gal Costa, é gravada pela primeira vez pelo seu compositor.

Na análise que fizemos de “Estou triste”, dissemos que Caetano já dissera: “estou triste”, outras vezes, mas jamais cantara sou triste. Em nota, lembramos que o cantor já compusera uma canção em que dizia “sou triste”, mas ele, até então, jamais a tinha gravado. Caetano que costumava dizer que não gostava da música “Mãe”, depois de ouvi-la no show da Gal, que ele mesmo produz, resolveu incluí-la no show de *Abracção*. Enfim, já se podia não temer dizer: “sou triste”. Cantando “Mãe”, ele enfim o faz:

Palavras, calas, nada fiz
Estou tão infeliz
Falasses, desses, visses não
Imensa solidão

Eu sou um Rei que não tem fim
Que brilhas dentro aqui
Guitarras, salas, vento, chão
Que dor no coração

Cidades, mares, povo, rio
Ninguém me tens amor
Guitarra, salas, colos, ninhos
Um pouco de calor

Eu sou um homem tão sozinho
Mas brilhas no que sou
E o teu caminho e o meu caminho
É um nem vais nem vou

Meninos, ondas, becos, mãe
E só porque não estais

És para mim que nada mais
Na boca das manhãs

Sou triste, quase um bicho triste
E brilhas mesmo assim
Eu canto, grito, corro, rio
E nunca chego a ti

Da divina comédia da juventude, eis que se chega ao crepúsculo da vida e à sina da raça humana, “trágica sempre”, quando o poeta reordena a proposição que, em “Um comunista”, resume a vida, “Tédio, horror, maravilha”, dizendo: “maravilha, tédio e horror”. Desde então, pode confessar: “sou triste, quase um bicho triste...” Mas, como diz, “a mãe”, “a fonte”, a vida, ainda brilha em seu ser. É significativo, que nesse momento da vida, Gal e Caetano tragam essa reflexão para os seus shows.

Mas a festa do show continua, e ainda vem “De noite na cama”, sucesso na voz de Marisa Monte nos anos 90, que volta a ser cantada pelo seu autor, o carimbó de protesto “O império da lei”, o samba de roda, típico do Recôncavo Baiano, “Reconvexo”¹⁴², grande sucesso na voz de Maria Bethânia, que agora é gravado pelo seu autor, e “Você não entende nada”, num arranjo rock ‘n’ roll. Nessa última, o público, demonstrando um domínio da obra de Caetano e de Chico Buarque, responde ao refrão: “quero que você venha comigo”, como Chico Buarque no histórico show de Chico e Caetano em 1972 no Teatro Castro Alves: “todo dia, todo dia...”. O show acaba sem Caetano, com a Banda Cê tocando e cantando o refrão. Agora quem segura o show e pede para que o público venha consigo é a banda.

No bis, “Gayana”, num arranjo sem bateria, que lembra uma orquestra de câmara, Marcello Callado assume o baixo, Ricardo volta para o piano e Pedro Sá mantém-se na guitarra, arpejando. Caetano canta e dá pistas do seu destino: “eu não vou mais me calar, eu não vou mais me esconder”. Ainda canta “Vincó”, uma música que, estando entre aquelas que parecem se filiar a um momento pré-Cê, já se distânciava do som da banda, e leva a banda para além de si. Depois, ainda mais além (é sempre possível!), a banda acompanha o cantor em “Tieta”, um conhecido samba-reggae de Caetano. Por fim, na última do bis, cumprindo o ciclo outro-diferente-mesmo, em seu eterno retorno na diferença, volta-se ao rock inaugural do disco Cê: “Outro”. Agora, ao despedir-se da Banda Cê, o canto, “você não vai me

¹⁴² Partindo, como “Gita” de Raul Seixas e Paulo Coelho, da proposição “Eu sou”, esse samba de roda baiano apresenta uma outra perspectiva de existência. É, aqui, uma resposta aos críticos de sempre, uma crítica à “vontade fela da puta de ser americano”, que hoje se manifesta na crítica, ao ideário rock ‘n’ roll de Raul Seixas e pós-rock ‘n’ roll de Lobão.

reconhecer quando eu passar por você”, já significa outra coisa. Se o “acaso é o grão-senhor”, só mesmo esperando para saber.

5. NOTAS FINAIS

Eis que chegamos às notas finais da nossa tese. Para estudarmos esta fase da carreira de Caetano Veloso, escolhemos ler os três discos lançados por Caetano e a Banda Cê, e o disco *Recanto* de Gal Costa. Aí está a maior parte da produção autoral de Caetano num período que compreende os anos de 2006 a 2013.

Como já dissemos, decidimos incluir, nessa lista de leitura, o disco *Recanto*, pois, por ser da mesma fase, ainda que revele uma proposta bem diferente da proposta de Caetano com a Banda Cê, trazia ao conjunto um complemento. É em *Recanto* que encontramos de forma mais incisiva a reflexão acerca da música eletrônica, acerca do fim da canção, do ocaso da MPB, da revolta de Gaia, dos processadores de voz, do fim de um tempo, do fim do sonho e da poesia. Para ir ainda mais além, em sua reflexão sobre o tempo presente e o lugar da canção, Caetano precisará de Gal Costa, de Kassin e, novamente, de Moreno Veloso.

Por uma série de motivos, os discos *Cê*, *Zii e Zie*, *Recanto* e *Abraço* nos fizeram pensar o tempo presente, a história contemporânea, o mito Brasil, o lugar da canção. Pensar a Lapa, o Pará, Cuba, a juventude brasileira, a nova “cara do mundo”. Os discos nos fizeram revisar a obra do artista a partir dessa sua última produção (“last but not least”), um adendo que deveio em uma nova fase, surpreendente e reveladora. Ainda que se aventurasse mais uma vez no mar do presente, Caetano trazia consigo, além do interesse pelo novo, a certeza de pertencer a uma tradição vanguardista com a qual ele nunca rompe. Assim, para enfrentar o novo, além de trazer consigo os jovens da Banda Cê, também recorre a Waly, Gal Costa, Rogério Duarte, Vinicius de Moraes, Carlos Drummond, Chico Buarque, Aldir Blanc, João Bosco, Jorge Ben, Tom Jobim, João Gilberto.

Mais uma vez, podemos concluir que Caetano Veloso, apesar de todo o reconhecimento, que não se restringe ao Brasil, não cumpria as expectativas levantadas por Silviano Santiago em 1972, diante da perspectiva do retorno de “Caetano enquanto *superstar*” (1978). Aliás, Caetano não correspondeu nem a essas expectativas, nem às expectativas de uma parte da esquerda que, após sua prisão, lhe dava “anistia” e o incluía na mesma frente de resistência à ditadura que, diga-se de passagem, antes condenava a ambiguidade de seu Tropicalismo. É preciso lembrar que, apesar de ser vista com olhos críticos por Silviano, muitos, sob os influxos dos anos 70, desejavam que Caetano assumisse mesmo esta posição de *superstar*. O artista conta, por exemplo, que Fernando Gabeira o aconselhava na época a reeditar no Brasil a suntuosidade de um *Pink Floyd*.

Mas Caetano não cumpre com essas expectativas e refaz o seu canto nos anos 70, com muita simplicidade, sem se deixar influenciar pelos modismos musicais da década. Diz mesmo que não gostou dos anos 70. Não gostava de David Bowie, de rock progressivo, de Led Zeppelin. Estava mais para o desbunde do que para a seriedade que o rock começava a impor aos seus. Com o fim dos 60, diminuía o interesse de Caetano pelo rock, e, em contrapartida, crescia o seu interesse pelo Brasil. Enquanto a contracultura nos centros da Europa e da América do Norte começava a minguar frente à reação conservadora, no Brasil, com o desbunde, parecia ter ainda um longo caminho pela frente. Assim, ao invés de seguir o movimento do rock rumo ao cerebral rock progressivo, Caetano finca os pés em sua terra, e marca a diferença do Tropicalismo frente às outras frentes da contracultura, com muito ritmo, amor e uma dose salutar de amadorismo¹⁴³. “Onde queres revólver, sou coqueiro...”

Caetano conta no documentário *Coração vagabundo* que, devido ao sucesso de sua participação no filme de Pedro Almodóvar, *Fale com ela*, muitas pessoas importantes quiseram conhecê-lo. No entanto, diz ele, muitas dessas, ao perceberem nele uma pessoa comum, mal conseguiam despistar a decepção, pois esperavam alguém divino, místico, sobrenatural. Desde 1972, Caetano passa a trabalhar conscientemente para desmistificar a sua imagem “monumental”. Volta a ser presença, movimento. Passa a ser mais claro e incisivo. Não se cerca de mistérios. Nem se deixa rotular. É quase sempre explícito nos gestos. Como diz em “Muito romântico”, canção que compôs para Roberto Carlos, é o que soa, não doura pílula. Seu encanto está na voz, na sua “afinação luminosa”¹⁴⁴. Ademais é corpo, pensamento e “palavra encantada”.

Essa construção se faz através de um princípio de imanência. Caetano é corpo, é voz, é palavra. “Nonada”, é preciso existir, resistir com vida. Reexistir! “Sim, dizer que sim” para o axé, para o sertanejo, para o Kuduro, mas também para Thiago Amud, Mônica Salmaso, para Kassin, para Pedro Sá: para as novas gerações, para o Brasil. No entanto, como observa Hermano Vianna: “Talvez o Brasil do futuro não tenha mais espaço para um pensamento tão ambíguo como o tropicalista¹⁴⁵”. Se a princípio isso pode se justificar por razões progressistas, “politicamente corretas”, por outro, o que há é a mesma defesa do trinômio Tradição, Família, Propriedade (“reliquias do Brasil”). E é, justamente, por isso, que a

¹⁴³ Para Roberto Correa dos Santos (1998, p. 71), o artista é sempre um amator. O que difere um cantor, um pintor, um ator, do artista é que, enquanto os primeiros “circunscrevem-se à cena dos que sabem fazer, dos que sabem fazer uma linguagem expressar-se”, o artista é aquele que luta para “dobrar a linguagem, qualquer que seja, de modo que ela expresse não a ela mesma, mas a si, artista”.

¹⁴⁴ Encontramos essa definição do canto de Caetano no livro de memórias do baixista Dadi (2014), *Meu caminho é chão e céu*.

¹⁴⁵ Hermano Vianna, “Políticas da Tropicália”. Em *Tropicália: uma revolução brasileira (1967-1972)*, Basualdo, Carlos (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 142.

presença de Caetano é ainda tão importante. A memória do Brasil está em disputa e nós, definitivamente, ainda não podemos prescindir de sua presença.

O movimento da segurança sinfônica de Morelembaum à aventura rockeira com a Banda Cê vem, nesse sentido, para recobrar a presença de um artista que se aprisionava em um monumento. Vem para mostrar o outro lado do astro, talvez o mais frágil, mas, sem dúvida, o mais vivo, agora. E esse gesto não nos poderia passar despercebido. Na entrevista concedida ao Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia, Pedro Sá diz que de todo o tempo em que tocou com Caetano, é no projeto da trilogia que ele vê o artista “mais ativo musicalmente”. Se Pedro Sá está na banda desde *Noites do Norte*, a comparação com o período imediatamente anterior ao período de *Cê* é óbvia. De fato, Caetano agora compõe, participa dos arranjos, canta, e ainda toca, na maioria das canções, o seu violão que, na Banda Cê, dada a sua formação mínima de apenas três instrumentistas, volta a ter uma importância vital.

Se o disco *Cê*, a princípio provocava estranhamento, agora, depois do terceiro álbum da trilogia, e de *Recanto*, é algo que se tornava cada vez mais familiar. O mesmo aconteceria com o formalista *Zii e Zie*, e depois com *Recanto*, malgrado a sua ousadia pioneira. Segundo os velhos preceitos antropofágicos, ao se incorporar o fora, o dentro fica maior. Por esse princípio, não há riscos para a identidade brasileira; pelo contrário, o que realmente significaria um verdadeiro risco para a identidade brasileira seria a limitação do seu devir, a folclorização da arte, ou ainda, a “monumentalização” do artista. Caetano, voltando à Antropofagia, escapa à monumentalidade e, ao invés de se repetir, ou, de continuar se repetindo, volta a incorporar novas linguagens e novas sonoridades ao seu sistema artístico. Assim, a práxis tropicalista (neo-antropófaga) cria um impasse para essa tradição que faz a “história cruel”.

A colaboração de Caetano com um novo circuito de músicos foi muito produtiva para os dois lados. De um lado, Caetano renovava o seu som com uma banda mínima, mas poderosa, de outro, a banda e essa cena se afirmavam para muito além do eixo Rio-São Paulo, constituindo uma parte significativa do que já se está a chamar de Nova Música Popular Brasileira. Com a presença de Caetano, todo um circuito pôde ter a oportunidade, ainda que tardia, de experimentar sua verve de compositor, sua voz, seu pensamento. Enfim, a geração que acompanhou o lançamento do livro *Verdade tropical*, mas que, de longe, apenas contemplava um monumento distante chamado Caetano, agora se inscrevia nessa história para fortalecer e revitalizar a práxis e o pensamento tropicalista no terceiro milênio.

No momento em que crescem as insatisfações frente ao modelo de representatividade política da democracia brasileira, quando se constata que, seja com o PSDB ou com o PT, cresce o coro do “não me representa”, ao invés de acenar para um pessimismo niilista, irresponsável, Caetano, que nessa altura escrevia semanalmente no *Globo*, um dos jornais de maior circulação no país, depois de reforçar a sua crença nesse caminho da democracia brasileira, para ele, glorioso, que nos possibilitou eleger para a presidência da República, no período de maior estabilidade da jovem democracia do Brasil, um sociólogo, um torneiro mecânico e uma mulher, agora, acenava para a superação desse sistema político binário, PT X PSDB, apostando no plano nacional, numa terceira via, com Marina Silva, e no plano estadual, em Marcelo Freixo. Contudo, é sempre bom lembrar que Caetano acredita num futuro político para além do PSDB e do PT, e não contra esses dois partidos que, depois de terem dado, com o Plano Real e as conquistas sociais, uma nova cara ao Brasil, se perdiam para garantir a governabilidade e a prorrogação de seus respectivos mandatos.

Para Caetano: “o artista deve pairar muito acima do muro”. Muito acima das oposições binárias, tão acima a ponto de poder encontrar unidade em posições até então inconciliáveis. Vianna bem que avisa: “o tropicalismo não é assunto fácil, nem cômodo”¹⁴⁶. Não me lembro de ler ou ouvir nenhum poeta ou compositor conseguindo conciliar novamente os presidentes Lula e Fernando Henrique Cardoso. Nos anos 80, Caetano já perguntava: “E quem vai equacionar as pressões/ do PT, da UDR/ e fazer dessa vergonha uma nação?”¹⁴⁷. Hoje sabemos que ainda estamos distantes dessa equação, e que, talvez, jamais chegaremos perto de nos tornarmos, no plano político, mais do que uma vergonha. Não há conciliação. Mais do que nunca, petista é petista, tucano é tucano, e a terceira via é apenas um suplemento. Ora vai com o primeiro, ora com o segundo, mas ainda não tem a força para complementar. Mais do que nunca preto é preto, branco é branco, e a mulata não existe senão no carnaval. E não mais estamos falando dos Estados Unidos. Como observa Vianna:

O Brasil está deixando de ser o país descrito nos livros de Gilberto Freyre – e a mestiçagem passa a ser encarada como um entrave contra o desenvolvimento de relações sociais mais justas.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Hermano Vianna, “Políticas da Tropicália”. Em *Tropicália: uma revolução brasileira (1967-1972)*, Basualdo, Carlos (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

¹⁴⁷ Cf. “Vamo comer” (VELOSO, 2003, pp. 182-184).

¹⁴⁸ Hermano Vianna, “Políticas da Tropicália”. Em *Tropicália: uma revolução brasileira (1967-1972)*, Basualdo, Carlos (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 142.

Por fim, é notável que esteja em curso uma mudança antropológica profunda. Aproximamo-nos dos americanos na questão da política racial. Ao invés de misturar, preferimos dividir, subdividir, voltar a demarcar raças e cores. Tornamo-nos multiculturalistas. O sincretismo voltava a ser visto com desconfiança. Enfim, contra essa força interpretativa, a posição tropicalista, e mais especificamente a de Caetano, é a de que devemos refazer o mundo, justamente, a partir de uma cultura híbrida em que o sincretismo não seja uma ameaça para a identidade, e sim, uma característica redentora dessa. Caetano acredita que o Brasil deve crescer a partir do mito da democracia racial, a partir do mito do homem cordial, e não contra essa mitologia.

Antes de se destruírem os mitos que fundam um país como o Brasil, é preciso pensar quais desses mitos asseguram a nossa identidade. Se o objetivo for o de arrasar uma identidade, vá lá: tornemo-nos ingleses ou americanos. Os tropicalistas desconstruíram muitos mitos do Brasil, contudo, mantiveram-se confiantes num país, mestiço, musical, aberto para o mundo, pacífico, de dimensões continentais e falante do português. Na mesma luta, Caetano invoca, no disco *Cê*, a “Musa híbrida”, e deseja: “se espalha pelo mundo, vamos refazer o mundo”. É essa a utopia de Caetano: a de refazer o mundo, pacificamente, a partir do hibridismo cultural. “Os comunistas guardavam um sonho...” Caetano ainda guarda. Para Zuenir Ventura (2008, p. 142), no livro de entrevista *1968: o que fizemos de nós*, pensando no futuro de seu país, deseja: “Que seja pacífico, que o Brasil não faça menos do que superar a necessidade de guerra. Não, não acabou. A luta tropicalista continua.”

Como percebeu o nosso poeta: “o tempo não para e no entanto ele nunca envelhece”. O homem-artista envelhece enquanto homem, mas continua jovem, enquanto artista, à medida que persiste vivo a sonhar. Como enfatiza Waly, em um trecho do documentário de 2012, *Pan Cinema Permanente*: “Chega de papo furado de que o sonho acabou! A vida é sonho, a vida é sonho, a vida é sonho...” A grande luta do artista moderno na contemporaneidade, e o que muitas vezes o faz passar por ridículo, é a de afirmar que vai dar pé. Ou seja, “essa terra ainda vai cumprir seu ideal”. Não é mais o sonho de fazer do Brasil um imenso Portugal, mas o sonho de fundar, a partir da nossa história singular, uma outra civilização. “Sejamos imperialistas!”

Estamos em 2015 e a turnê de *Abraço* ainda se estende. Sem saber ainda aonde ir sem a Banda Cê, Caetano continua apresentando basicamente o mesmo show, desde março de 2013. Afora isso, continua fazendo participações em shows de outros artistas e continua escrevendo. No início de 2014 deixou de escrever a sua coluna dominical no Segundo

Caderno do jornal *O Globo*¹⁴⁹, que mantinha desde 2010, mas continuou publicando novos textos na sua página do Facebook¹⁵⁰.

Além de ter feito a dobra na questão da produção, composição, banda e arranjo, Caetano também dá um salto na questão da comunicação com o seu público. O uso da internet, que em *Obra em progresso* tinha um caráter experimental, com o debate aberto no blog, agora, com a explosão das redes sociais, assume enfim um papel definitivo na vida do artista. Assim, apesar de estar “fora do ar”, mais distante da programação dos canais abertos, ainda mantém um contato constante com o seu novo público pela internet. Nesse salto, boa parte do seu público ficou pelo caminho. Como já dissemos, era preciso dizer sim outra vez, não só a uma nova sonoridade, a novas composições, mas também a uma nova forma de comunicação entre o público e o artista. Ademais, essa parte que fica no meio do caminho não se sentia mais representada no trabalho de Caetano, que se direcionava abertamente para a renovação de seu público.

Caetano está presente em textos, canções, em shows. É movimento. É, portanto, inapreensível. Quando achamos que podemos definir Caetano, o Caetano escapa, nos deixando com a máscara mortuária nas mãos. Como a que restou a Silvano depois da publicação do seu artigo “Caetano enquanto superstar”. Depois, para voltar a estar mais perto de compreender o artista, é preciso dizer sim outra vez. Depois outra e outra, outra vez. Como diz Hermano Vianna: “tropicalismo é caminho sem volta”. E, como viver, “é muito arriscoso”.

Mas ainda vale a pena seguir dizendo sim com Caetano? Ou seria mesmo o caso de acreditar que o mundo é mesmo chato e que não há mais por que se acreditar num claro futuro? Uma coisa é dizer sim a Caetano, outra, bem diferente, é dizer sim com Caetano. No momento em que Caetano consegue estar outra vez entre os jovens numa relação horizontal, dizendo sim para eles e recebendo deles o seu sim, ele se coloca numa posição diferente diante de seu público. Se até então, era preciso dizer sim a Caetano, agora, era preciso apenas dizer sim.

¹⁴⁹ Depois do mal-estar surgido com o jornal *O Globo* por conta de algumas posições políticas divergentes, sobretudo em defesa do deputado fluminense Marcelo Freixo contra o próprio jornal, e por suas posições progressistas pró-manifestações diante do embate de junho de 2013, Caetano perde o seu espaço no jornal. Sem fazer alarde, Caetano aproveita-se da turnê internacional de *Abraço* para sair. No entanto, já sabia que essa necessidade que ele tem de dizer as coisas publicamente agora poderia ser suprida em via direta com o leitor através das redes sociais.

¹⁵⁰ Cf.: <https://www.facebook.com/FalaCaetano?fref=ts>

Numa entrevista ao jornal *O Globo*, o jornalista Leonardo Lichote pediu a opinião de Caetano a respeito da crítica, em tom de desabafo, da cantora Mônica Salmaso, em que ela dizia: “a música brasileira está pobre e nivelada por baixo”. No que ele diz, sem rodeios:

De Guinga a Ivete Sangalo, de Valesca Popozuda a Thiago Amud, há todo um leque de possibilidades”. Sou Tropicalista. Se se nivela “por baixo”, tenho culpa no cartório. Ainda estou celebrando os fenômenos da axé music (meu favorito), da invasão do litoral pelo sertanejo e do baile funk, que em geral são vistos como meios de nivelar por baixo. Mas não posso viver sem Mônica.¹⁵¹

Quando se invertem as perspectivas, vê-se que quem está nivelando por baixo, ao dizer que a música brasileira está pobre, é a própria cantora. Caetano, além de se sentir entusiasmado pelos fenômenos de massa da música popular no Brasil, ainda se entusiasma com o talento de jovens eruditos do Coletivo Chama, como Thiago Amud, como também prestigia, sempre entusiasmado, o surgimento de uma nova música popular brasileira, que, sob a influência decisiva do Tropicalismo, é muito mais aberta que a “velha MPB”. O trabalho de Céu, Tiê, Lucas Santanna, +2, Kassin, Moreno Veloso, Domenico Lancelotti, Marcelo Callado, Do amor, Tulipa, André Carvalho, Alice Caymmi, Ava Rocha, Nina Becker, Orquestra Imperial, provam de que há muito que se ouvir nos novos, e Caetano o sabe, e sabendo, afirma: “o mundo não é chato”. Basta ter os ouvidos livres para ouvir.

Está previsto para abril de 2015 o lançamento do disco novo da cantora Gal Costa, cujos produtores serão, novamente, Moreno Veloso e Kassin. O primeiro disco da cantora depois de *Recanto* contará agora com canções de Marcelo Camelo (ex-Los Hermanos), Mallu Magalhães, Arnaldo Antunes com Marisa Monte, Arnaldo Antunes com José Miguel Wisnik, Criolo e Milton Nascimento, Gilberto Gil, Tom Zé, Caetano Veloso, e outros. A expectativa é que seja, assim como *Recanto*, um disco forte, sintonizado com o tempo do mundo e o tempo da artista. O caminho criado em *Recanto* descortina para a grande cantora Gal Costa um novo horizonte: belo e vertiginoso.

¹⁵¹ Entrevista de Caetano Veloso concedida ao jornalista, do *Globo*, Leonardo Lichote, na qual entre outras coisas, se despede da coluna no jornal. A entrevista está disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/musica/caetano-se-despede-da-coluna-no-globo-fala-sobre-atualidades-novas-ideias-13473062>. Consultado em 16 de fevereiro de 2015.

5.1 PARA ALÉM DA BANDA CÊ

Em 2014, Caetano Veloso grava o primeiro *I Tunes Sessions* da América Latina. Trata-se de um álbum digital, que faz parte de uma série, na qual são gravadas ao vivo, em estúdio, oito faixas. Com uma banda formada especialmente para a empreitada, com Pedro Sá (guitarra), Danilo Tenenbaum (baixo), Márcio Victor (percussão) e Nilton César (bateria), Caetano regrava: “Livros”, do disco *Livro* (1997), “13 de maio”, de *Noites do Norte* (2000), “É de manhã” (1965), sua primeira música gravada, “Coração vagabundo” (1967), do disco *Domingo* (1967), “Por quem?”, de *Zii e Zie* (2009), “Samba da Cabeça”, lançado em um compacto em 1978, “Lost in Paradise” (1969), do disco branco de Caetano e “Cu-cu-ru-cu-cu Paloma”, única do disco que não é de sua autoria.¹⁵² Lançado simultaneamente em mais de 100 países, tem um repertório que fornece um belo panorama de sua obra.

Como bem lembrou o jornalista do *Globo*, Leonardo Lichote¹⁵³, “o disco guarda semelhanças com o seu álbum americano de 1986, lançado no Brasil em 1990”. Se o álbum de 1986, junto ao seu disco ao vivo *Totalmente demais*, gravado no Copacabana Palace, em 1985, é um disco solo, pós-Outra Banda da Terra, este é um disco com banda, pós-Banda Cê. Assim como os primeiros, faz um balanço da sua obra, depois do passo à frente anterior. O primeiro com a Outra Banda da Terra, e o segundo com a Banda Cê. Sendo assim, o que há de novo neste disco lançado em 2014?

Primeiro, antes mesmo do fim da turnê de *Abraço*, Caetano reafirma o fim do projeto com a Banda Cê. Segundo, com um repertório que vai da sua primeira música gravada “É de Manhã” à “Por quem?”, do segundo álbum com a Banda Cê, *Zii e Zie*, o artista incorpora esse novo Caetano, que surge na Trilogia Cê, ao primeiro Caetano, que, por sua vez, incorporou todos os outros.

E é sempre esse o movimento de Caetano Veloso. Primeiro apresenta-se a base, a princípio, joão-gilbertiana; depois, num segundo momento, aumentando o seu raio de ação, o artista procura novas linguagens; por fim, num terceiro momento, o músico incorpora à sua máquina de canção a diferença, que, deglutida, torna-se parte da sua própria identidade. Nesse disco, Caetano passa outra vez por esse terceiro momento. Terá o artista as forças para ir além?

¹⁵² A canção citada é de autoria do mexicano Tomás Méndez (1927-1995).

¹⁵³ A matéria completa está disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/caetano-veloso-lanca-album-digital-com-oito-musicas-12618147>. Consultado em 23/01/2015.

O que se sabe e o que se vê é que Caetano segue em frente com o mesmo apetite. É rio, sua matéria é sempre outra, e, justamente por isso, é o mesmo rio. Ora represa, ora parece secar, mas está sempre indo em frente, porque não há mesmo como voltar. A vida é agora, no presente. Caetano o sabe e vive aqui. Quer ser “lúcido e feliz”, mas é, no seu quarto, no recanto escuro: “triste, quase um bicho triste”. Por isso canta, por isso compõe, por isso escreve, vai pra internet, vai aos jornais, por isso se expõe. Porque sempre que se expõe, ele é mais que “triste”. Caetano é triste quando não sente bem que existe, quando não sabe mais o porquê das coisas, os porquês. Talvez por isso tenha sempre se afastado das drogas e dos transe, religiosos ou seculares. É da transa, não do transe. Está de olhos sempre abertos. Talvez por isso, nunca conseguiu, como Gil, falar com Deus. Mas é, ao seu modo, religioso. É a voz de uma utopia tropicalista. Uma voz que, qual John Lennon, deseja um mundo sem religião, mas que, ainda assim, como Gil, professa um imenso respeito por todas as crenças e culturas. Um “mulato nato democrático do litoral”. Um irremediável tropicalista.

Paralelo à vida do artista sempre houve o crítico de música. É este quem possibilita a existência daquele. Como músico, como cantor, como artista e pensador. Não por acaso, o Caetano crítico é anterior ao cantor. Caetano pensa música, pensa o Brasil, pensa o mundo através das canções. De uma forma que já foi extremamente original, mas que também há de se integrar ao som dos imbecis. E é por isso que Caetano, enquanto pode, corre à frente do tempo, incorporando a outridade para continuar existindo. É claro que um dia o tempo há de passar por cima do artista, e o artista ficara lá onde o tempo o ultrapassou. Mas, nesse caso, enquanto não morrer o homem, o artista permanecerá vivo.

REFERÊNCIAS

- AB’SÁBER, Tales A. M. **A música no tempo infinito**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 160 p.
- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Integralmente traduzida, anotada e comentada por Cristiano Martins. 6ª edição. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991. 411 p.
- _____. **A divina comédia – Inferno**. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: ed. 34, 1998. 232 p.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, 1599 p.
- ANDRADE, Fernando Grostein. **Coração Vagabundo**. Documentário. Universal, 2008. 2 DVD.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1978, pp. 293-300.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. 92 p. Título original: *Che cos’è il contemporaneo?; Che cos’è um dispositivo?; L’amico*.
- BACAL, Tatiana. **Música, máquinas e humanos: os djs no cenário da música eletrônica**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. 173 p.
- BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: MPB anos 70 – trinta anos depois**. ed. revista. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2006. 392 p.
- BASUALDO, Carlos. (org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 384 p.
- CHACAL. **É proibido pisar na grama**. Belo Horizonte: Leve um livro, 2014. 14 p.
- COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. 334 p.
- _____. “Abraço – Audição Escrita”. **Objeto sim objeto não** [blog]. Publicado em: 03/12/2012. Disponível em: <http://objetosimobjetonao.blogspot.com.br/2012/12/0-0-1-548-2885-objeto-x-44-5-3428-14.html>. Consultado em 20/02/2015.
- _____. “Transambas”. **Objeto sim objeto não** [blog]. Publicado em 22/04/2009. Disponível em: <http://objetosimobjetonao.blogspot.com.br/2009/04/transambas.html>. Consultado em 02/01/2015.
- CONRAD, Joseph. **O coração das trevas**. Tradução e introdução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. 131 p. Título original: *Heart of Darkness*.
- COSTA, Gal. **Recanto**. Universal, 2011. 1 CD. Acompanha encarte em português.
- _____. **Recanto ao vivo**. Universal. 2 CD. Acompanha encarte em português.

- DANOWSKI, Debora; CASTRO, Eduardo Viveiro de. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Florianópolis: Desterro; Cultura e Barbárie; Instituto Socioambiental, 2014. 176 p.
- DAPIEVE, Arthur. **BRock: o rock brasileiro dos anos 80**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000. 224 p.
- DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional**. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011. 160 p. Título original: *Survivance des lucioles*.
- DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. Tradução de Cristina Yamagami. São Paulo: UNESP, 2009. 276 p. Título original: *Brutality Garden: Tropicalia and the Emergence of a Brazilian Conterculture*.
- DYLAN, Bob. **Crônicas : volume um**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.
- FRÓES, Romulo. *Chico e Caetano ao mesmo tempo*. www.romulofroes.com.br [site]. Disponível em: http://romulofroes.com.br/TEXTOS_files/Chico%20e%20Caetano%20ao%20mesmo%20tempo.pdf. Acesso em: 05 de fevereiro de 2015.
- FROES, Romulo e GARCIA, Walter. Debate. “O mal-estar na canção”. **Revista Serrote**. Disponível em: <http://www.revistaserrote.com.br/2012/07/o-mal-estar-na-cancao-romulo-froes-e-walter-garcia/>. Acesso em: 02/03/2015.
- GARCIA, Walter (org.). **João Gilberto**. Vários tradutores. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 512 p.
- GOES, Zico. **MTV, bota essa p#@% pra funcionar!**. São Paulo: Panda Books, 2014. 168 p.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Elogio da beleza atlética**. Tradução de Fernanda Ravagnani. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 182 p.
- _____. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc Rio 2010. 206 p.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução revisada e apresentação de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 7 ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012. Título original: *Sein und Zeit*.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/1970**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. 240 p.
- JAMESON, Fredric. **Periodizando os anos 60**. Trad.: César Brites e Maria Luiza Borges. In: *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, pp.81-126. Título original: *Periodizing the 60's*.
- JOST, Miguel e COHN Sérgio (org.). **O Bondinho**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, 360 p.
- KEHL, Maria Rita. **Um só povo, uma só cabeça, uma só nação**. In: *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Senac Rio, 2005. P. 405-424.

- LIPOVETSKY, Gilles. **A Era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo**. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógios d'Água, 1983. 205 p.
- LASCH, Christopher. **A cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio**. Tradução: Ernani Pavaneli Moura. Rio de Janeiro: Imago, 1983. 320 p. Título original: *The culture of narcissism*.
- _____. **O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis**. 3ª ed. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1986. 287 p. Título original: *The minimal self – psychic survival in troubled times*.
- LATOURE, Bruno. **Jamais fomos modernos**. 3ª reimpressão. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005. 152 p. Título original: *Nous n'avons jamais été modernes*.
- LICHOTE, Leonardo. Caetano Veloso lança álbum digital com oito músicas. **O Globo**. Publicado em: 27/05/2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/caetano-veloso-lanca-album-digital-com-oito-musicas-12618147>. Consultado em 23/01/2015.
- LUCCHESI, Marco. **A Paixão do Infinito**. Niterói: Clube de Literatura Cromos, 1994. 184 p.
- _____. **Nove cartas sobre a Divina Comédia: navegações pela obra clássica de Dante**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Fundação Biblioteca Nacional, 2013. 192 p.
- MAMMI, Lorenzo. *João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova*. In: **João Gilberto**. São Paulo: Cosac Naify, pp. 157-165.
- _____. *Os sonhos dos outros*. In: **Lendo Música**. São Paulo: Publifolha, 2007, p. 217-235.
- _____. *O vinil é uma obra de arte*. In: **Revista Piauí**, número 89, edição de fevereiro.
- MARTEL, Frédéric. **Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. 488 p. Título original: *Mainstream: enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*.
- MOLLONA, Giovana. Caetano Veloso homenageia Waly Salomão na Bienal. **Folha de S. Paulo**. Publicado em 19/05/2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u33252.shtml>. Acesso em: 04/11/2014.
- MONTEIRO, André. **Cheguei atrasado no campeonato de suicídio**. Juiz de Fora: Aquela Editora, 2014. 173 p.
- NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana. **A MPB em discussão**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. 525 p.
- NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. 159 p.
- NESTROVSKI, Arthur (org.). **Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções**. São Paulo: Publifolha, 2007. 235 p.
- NIETZSCHE, F. **A Gaia Ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NOVAES, Aduino (org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano; Senac Rio, 2005. 488p.

- ORWELL, George. **1984**. 17ª reimpressão. Tradução: Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000. 238 p.
- PESSOA, Fernando. **O eu profundo e os outros eus**. Seleção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 348 p.
- PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira**. 2 ed. IBRASA, 1981, 156 p.
- PUCHEU, Alberto. **Roberto Corrêa dos Santos: o poema contemporâneo enquanto o “Ensaio Teórico-Crítico Experimental”**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2011, 108 p.
- RISÉRIO, Antonio. **Antonio Risério** (organização Francisco Bosco e Sergio Cohn). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. 213 p.
- ROLLEMBERG, Denise. **Esquerdas revolucionárias e luta armada**. In: *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. V.4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 43-91.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (Biblioteca do Estudante), 608 p.
- ROSZAK, Theodore. **A Contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. 2ª ed. Tradução de Donaldson M. Garschagen. Petrópolis: Vozes, 1972. 301 p. Título original: *The making of a counter culture*.
- SÁ, Luciana. “O blog Obra em Progresso, de Caetano Veloso”. **Overmundo**. Publicado em 21/02/2009. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-blog-obra-em-progresso-de-caetano-veloso>. Acesso em: 25/02/2015.
- SÁ, Pedro. Entrevista. “Nostalgia, that's what rock'n'roll is all about”. **Banda Desenhada** (site). Publicado em 28 de maio de 2012. Disponível em: <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/05/nostalgia-thats-what-rocknroll-is-all.html>. Acesso em: 10/03/ 2014.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. 2. Ed. ampliada. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- SANT’ANA, Sérgio. **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro**. Contos. São Paulo: Ática, 1982. 237 p.
- SANTIAGO, Silviano. *A permanência do discurso da tradição no modernismo*. Debate. **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, pp. 108-144.
- _____. *Caetano Veloso enquanto superastro*. In: **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978, pp. 139-154.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos Santos. **Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior**. Belo Horizonte: UFMG, 1999. 170 p.
- _____. *Quem assina O Cinema Falado*. In: **Tais superfícies: estética e semiologia**. Rio de Janeiro: R. C dos Santos, 1998, pp. 70-74.
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 310 p.
- SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**. A imaginação: Questão de método. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução de Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas Forte, Bento Prado Junior. 3 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

- SCHAEFER, Sérgio; SILVEIRA, Ronie A. T. Da. (org.). **Caetano e a Filosofia**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC; Salvador: EDUFBA, 2010. 259 p.
- SCHUERY, Felipe. “zii e zie, caetano (aumento, mas não invento)”. **Overmundo** [site]. Publicado em 27/04/2009. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/zii-e-zie-caetano-aumento-mas-nao-invento>. Acesso em: 07/11/2004.
- SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009. 191 p.
- _____. *Cultura e Política, 1964-1969*. In: **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 7-58.
- _____. **Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 312 p.
- SILVA, Paulo da Costa e. “Chico e os olhos do carrasco: de Paratodos a Parapoucos”. **Blog do IMS**. 14/06/2012. Disponível em: <http://www.blogdoims.com.br/ims/chico-e-os-olhos-do-carrasco-de-paratodos-a-parapoucos-por-paulo-da-costa-e-silva/>. Acesso em: 10/3/2014.
- SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Getúlio a Castelo**. Trad. brasileira por uma equipe coordenada por Ismênia Tunes Dantas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. 512 p. Título original: *Politics in Brazil, 1930-1964: An experiment in democracy*.
- TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2002. 323p.
- TATIT, Luiz. **O século da canção**. 2ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008. 251p.
- TEIXEIRA, P. B. **Do samba a bossa nova: uma invenção de Brasil**. 2011. 120 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje**. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1978, 384 pp.
- TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. **Uma noite em 67**. São Paulo: Planeta, 2013. 296 p.
- TIBURI, Macia; DIAS, Andréa Costa. **Sociedade fissurada: para pensar as drogas e a banalidade do vício**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. 303 p.
- VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977. 111 p.
- VELOSO, Caetano. **Letra só; Sobre as letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **O mundo não é chato**. Apresentação e organização: Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 367 p.
- _____. *Hoje quando eu acordei*. **O mundo não é chato**. Apresentação e organização: Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 318-319.
- _____. *O mundo não é chato*. **O mundo não é chato**. Apresentação e organização: Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 294-295.
- _____. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 1997, 524 p.
- _____. Entrevista. “Caetano se despede da coluna no Globo e fala sobre atualidades e novas ideias”. **O Globo**. Publicado em: 03/08/2014. Disponível em:

<http://oglobo.globo.com/cultura/musica/caetano-se-despede-da-coluna-no-globo-fala-sobre-atualidades-novas-ideias-13473062>. Acesso em: 16/02/ 2015.

_____. Entrevista. “Caetano Veloso: Abraço y Cordobazo pueden ser más que una mera rima”. **Vos** [site]. Publicado em: 05/10/2014. Disponível em: http://vos.lavoz.com.ar/poprock/caetano-veloso-abracaco-y-cordobazo-pueden-ser-mas-que-una-mera-rima?cx_level=ultimo. Acesso em: 19/02/2015.

_____. Entrevista. “Eu não sou maluco para reeleger Lula”. Folha de S. Paulo. Publicado em 07/07/2006. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0709200607.htm>. Acesso em: 17/01/2015.

_____. Entrevista. **Roda Viva**. Gravado no dia 23/09/1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-IHORuI Uts>. Acesso em: 01/03/2015.

_____. Entrevista. O “quase pernambucano” Caetano Veloso vê o Brasil pelos olhos de Joaquim Nabuco. **Geneton.com.br** [site]. Publicado no dia 9 de junho de 2007. Disponível em: <http://www.geneton.com.br/archives/000201.html>. Acesso em: 15/02/2015.

_____. Texto. “Nomes”. **Fala Caetano** [blog]. Publicado em: 16/12/2012. Disponível em: http://www.caetanoveloso.com.br/blog_post.php?post_id=1256. Acesso em: 31/12/2014.

_____. Texto. “Recanto”. **Gal** [site]. Publicado em: 14/12/2011. Disponível em: http://www.galcosta.com.br/sec_textos_list.php?page=1&id=123. Acesso em: 19/02/2015.

VELOSO, Caetano. **Abraço**. Universal, 2012. 1 CD. Acompanha encarte em português.

_____. **Abraço Ao Vivo**. Universal, 2013. 1 DVD. Acompanha encarte em português.

_____. **Cê**. Universal, 2006. 1 CD. Acompanha encarte em português.

_____. **Cê Ao Vivo**. Universal, 2007. 1 CD. Acompanha encarte em português.

_____. **Cê Ao Vivo**. Universal, 2007. 1 DVD. Acompanha encarte em português.

_____. **Livro**. Polygram, 1997. 1 CD. Acompanha encarte em português.

_____. **Noites do Norte**. Polygram, 2000. 1 CD. Acompanha encarte em português.

_____. **Noites do Norte ao Vivo**. Universal Music, 2001. 2 CD. Acompanha encarte em português.

_____. **Noites do Norte ao Vivo**. Universal Music, 2001. 1 DVD. Acompanha encarte em português.

_____. **Zii e Zie**. Universal, 2009. 1 CD. Acompanha encarte em português.

_____. **Zii e Zie – edição especial**. Universal, 2010. 2 DVD. Acompanha encarte em português.

VELOSO, Caetano e MAUTNER, Jorge. **Eu não peço desculpa**. Universal, 2002. Acompanha encarte em português.

VELOSO, Moreno. Entrevista. *Moreno Veloso*. **Motif** [site]. Publicado em 06/02/2015. Acesso em: 18/02/2015.

VENTURA, Zuenir. **1968: o que fizemos de nós**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008. 221 p.

- VIANA, Hermano. **O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos**. 1987. 151 f. Dissertação. (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1987.
- _____. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. 193 p.
- _____. **Políticas da Tropicália**. In: *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 131-142.
- WISNIK, Guilherme. **Caetano Veloso**. São Paulo: Publifolha, 2005. 187 p.
- WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. 188p.
- _____. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 283 p.
- _____. *A Gaia Ciência: Literatura e Música Popular no Brasil*. **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004. 533 p.
- _____. *Cajuína Transcendental*. **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004, pp. 260-289.
- WEINSCHELBAUM, Violeta. **Estação Brasil: conversas com músicos brasileiros**. Tradução de Chico Matoso. São Paulo: Editora 34, 2006. 248 p. Título original: *Estación Brasil: conversaciones con músicos brasileños*.
- ZIZEK, Slavoy. **Vivendo no fim dos tempos**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2012. 366 p. Título original: *Living in the end times*.