

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ÊNIO BERNARDES DE ANDRADE

**CAETANOEL:
EDUCAÇÃO SENTIMENTAL NO MUNDO DAS
CANÇÕES**

UBERLÂNDIA

2023

ÊNIO BERNARDES DE ANDRADE

**CAETANOEL:
EDUCAÇÃO SENTIMENTAL NO MUNDO DAS
CANÇÕES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Doutorado, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: 3 – Literatura, Outras Artes e Mídias.

Orientadora: Prof. Dra. Kenia Maria de Almeida Pereira

Coorientador: Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira

UBERLÂNDIA

2023

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

A553 Andrade, Enio Bernardes de, 1977-
2023 Caetanoel [recurso eletrônico] : educação sentimental
no mundo das canções / Enio Bernardes de Andrade. -
2023.

Orientadora: Kenia Maria de Almeida Pereira.

Coorientador: Leonardo Davino de Oliveira.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2023.164>

Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Pereira, Kenia Maria de Almeida,
1962-, (Orient.). II. Oliveira, Leonardo Davino de, 1978-
, (Coorient.). III. Universidade Federal de Uberlândia.
Pós-graduação em Estudos Literários. IV. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e
atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Tese de Doutorado em Estudos Literários				
Data:	28 de fevereiro	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	19:00
Matrícula do Discente:	11913TLT005				
Nome do Discente:	Ênio Bernardes de Andrade				
Título do Trabalho:	Caetanoel: educação sentimental no mundo das canções				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	As temáticas do Holocausto e do antissemitismo na Literatura Brasileira				

Às catorze horas do dia vinte e oito de fevereiro do ano de dois mil e vinte e três, reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos (as) Professores (as) Doutores (as): Kênia Maria de Almeida Pereira / ILEEL-UFU, Orientadora (Presidente); Leonardo Davino de Oliveira / UERJ (coorientador); Profa. Dra. Elizabeth Gonzaga de Lima / UNEB; Profa. Dra. Joana Matos Frias / ULisboa; Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares / ILEEL-UFU; Prof. Dr. Luiz Carlos de Laurentiz / FAUeD - UFU e Prof. Dr. Nuno Manna Nunes Côrtes Ribeiro / FACED-UFU.

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Prof.^a Dr.^a Kenia Maria de Almeida Pereira, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato Ênio Bernardes de Andrade, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessiva, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 03/03/2023, às 16:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Ênio Bernardes de Andrade, Usuário Externo**, em 03/03/2023, às 17:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Kenia Maria de Almeida Pereira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 03/03/2023, às 18:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Davino de Oliveira, Usuário Externo**, em 04/03/2023, às 07:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Nuno Manna Nunes Côrtes Ribeiro, Professor(a) do Magistério Superior**, em 06/03/2023, às 15:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Carlos de Laurentiz, Professor(a) do Magistério Superior**, em 06/03/2023, às 21:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Elizabeth Gonzaga de Lima, Usuário Externo**, em 07/03/2023, às 11:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Joana Matos Frias, Usuário Externo**, em 09/03/2023, às 13:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4307208** e o código CRC **32545C84**.

Para

*Mariana,
que segurou na minha mão
e comigo canta a vida.*

*José Francisco,
meu filho,
razão de ser.*

*Cleusa Bernardes,
minha mãe,
potência máxima
da vida e da poesia.*

*Débora e Ana Maria,
minhas irmãs,
com quem divido a trilha
da educação sentimental.*

*À saudade de meu pai,
Tarcízio,
que sempre soa.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Kenia Maria de Almeida Pereira, pela sabedoria, diálogo, abertura e provocações, e por seu rigor amalgamado à bruxaria.

Ao meu coorientador, Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira, por ter aberto os ouvidos sensíveis e críticos a quem vinha de outro mesmo canto.

Aos membros da banca de defesa, Profa. Dra. Joana Matos Frias, Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, Prof. Dr. Luiz Carlos de Laurentiz, Prof. Dr. Nuno Manna Côrtes Ribeiro e Profa. Dra. Elizabeth Gonzaga de Lima, pela disposição em enriquecer este trabalho com suas escutas e olhares.

Aos membros da banca de qualificação, Profa. Dra. Cláudia Neiva de Matos e Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, que iluminaram o rumo da minha rota.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia, e nele à coordenadora Profa. Dra. Maria Ivonete Santos Silva, ao ex-coordenador Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, e ainda à secretária Maiza Maria Pereira e ao secretário Guilherme Gomes, por todo o suporte para a realização desta pesquisa.

À Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais – FAPEMIG –, pela política pública que possibilitou o apoio a este trabalho por meio da concessão de bolsa de estudos.

Aos professores das disciplinas cursadas ao longo deste doutoramento, os quais colaboraram para as reflexões que conduziram a esta tese: Prof. Dra. Joana Luiza Muylaert de Araújo, Profa. Dra. Enivalda Nunes Freitas e Souza, Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, Profa. Dra. Kenia Maria de Almeida Pereira, no PPGELIT/UFU; Profa. Dra. Joana Matos Frias, em disciplina cursada como aluno especial no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da USP; e Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira, em disciplinas cursadas como ouvinte no Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ.

Aos colegas de curso e disciplinas, na UFU, USP e UERJ, que contribuíram com este trabalho ao longo das discussões e reflexões nas aulas, presenciais e à distância.

A Caetano Veloso, Noel Rosa e a todos os cancionistas, pelo legado vivo e em movimento ao nosso mundo de canções.

À Mariana Anselmo, companheira, artista e pesquisadora, com quem, compartilhando os dias e a vida, dividi o cotidiano dessa pesquisa.

À graça de estar vivo.

*A vida literária pode ser comparada a uma superfície espelhante, não direi manso lago azul,
em todo caso um lago ou piscina.
Cada escritor que surge e se reflete nele é por sua vez reflexo mais ou menos vivo de outros
escritores, que por sua vez...*

Carlos Drummond de Andrade (2020, p.14)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto o estudo sobre diálogos intertextuais entre a obra cancional de Caetano Veloso e o cancionário de Noel Rosa, buscando investigar a singularidade deste caso, instaurado na educação sentimental de Veloso, e cujos desdobramentos oscilam entre a celebração e o conflito. Em torno da relação entre os dois cancionistas, são discutidos temas mais amplos, como o processo de formatação da canção no Brasil associada às gravações em mídia, o desenvolvimento de uma lírica própria do campo cancional e a presença das canções gravadas nas vidas individuais e coletivas das diferentes gerações, desde a década de 1930, passando a compor suas identidades e memórias afetivas. O conceito de “educação sentimental” é tomado a partir de José Miguel Wisnik (2004), compreendendo a canção difundida em mídias como um “saber poético-musical” que, no caso de Caetano Veloso, abarca a presença de Noel Rosa no mundo auditivo de sua infância em Santo Amaro, no rádio e nos discos, na voz materna, nas reflexões do pai, no canto da irmã Maria Bethânia e na própria voz. São propostas análises comparadas entre canções dos dois autores, partindo de diálogos estabelecidos por Caetano Veloso com Noel Rosa, por meio de jogos intertextuais, em derivações, paródias, colagens, apropriações e respostas, como no caso da emblemática canção-manifesto “Tropicália” (1968), criada a partir do samba noelino “São coisas nossas” (1932). A ligação entre Veloso e Rosa, mesmo quando em confronto, aponta para um modo de ser comum a ambos, os quais, cada um em seu tempo, construíram suas trajetórias de maneira desenquadrada dos padrões sociais e estéticos estabelecidos. A partir das análises cancionais, discute-se a ideia de que, ao dialogar repetidas vezes com Noel Rosa, Caetano Veloso aponta para uma visão crítica da tradição que o formou, por meio de movimentos construídos de dentro da própria série cancional, atualizando-a, ampliando-a, confrontando-a, transgredindo-a, tratando-a como força presente na perspectiva “síncrono-diacrônica” de uma “tradição transtemporal”, conforme a acepção de Campos (2006). A metodologia comparativa utilizada integra as construções poéticas, musicais, entoativas, performativas e fonográficas, abarcando a interação entre letra, melodia, performance vocal e corporal, harmonia e arranjos instrumentais, construções sonoras em estúdio, capas de discos, situação das faixas no contexto dos álbuns, intertextos com a série cancional e com outras linguagens. O arcabouço teórico se vale, dentre outros autores, da própria atuação de Caetano Veloso como artista-crítico, dos conceitos semióticos de Tatit (1996), de trabalhos sobre a canção e o samba em Wisnik (2004), Campos (1974), Máximo e Didier (1990) e Sandroni (2012), de estudos sobre a vocalidade em Zumthor (2010) e Cavarero (2011), a intermedialidade e a intertextualidade em Compagnon (1996) e Hutcheon (1995), a tradição e a transgressão em Campos (2006) e Foucault (2009).

Palavras-chave: Canção. Caetano Veloso. Noel Rosa. Intertextualidade. Tradição.

ABSTRACT

This research has as its object the study of intertextual dialogues between the song work of Caetano Veloso and the songbook of Noel Rosa, seeking to investigate the uniqueness of this case, established in Veloso's sentimental education which developments oscillate between celebration and conflict. About the relationship between the two songwriters, broader themes are discussed, such as the song formatting process in Brazil associated with media recordings, the development of a lyric characteristic of the song field and the presence of songs recorded in the individual and collective lives of different generations, since the 1930s, starting to compose their identities and affective memories. The concept of "sentimental education" is taken from José Miguel Wisnik (2004), understanding the song disseminated in the media as a "poetic-musical knowledge", that in the case of Caetano Veloso, encompasses the presence of Noel Rosa in the auditory world of his childhood in Santo Amaro, on the radio and records, in his mother's voice, in his father's reflections, in his sister Maria Bethânia's singing and in his own voice. Comparative analyzes are proposed between songs by the two authors, starting from dialogues established by Caetano Veloso with Noel Rosa through intertextual games, in derivations, parodies, collages, appropriations and responses, as in the case of the emblematic song-manifest "Tropicália" (1968), created from Noel's samba "São Coisas Nossas" (1932). The connection between Veloso and Rosa, even when they are in conflict, points to a way of being common to both, each in their own time, built their trajectories in a manner that was out of step with established social and aesthetic standards. Based on the song analyses, the idea is discussed that by repeatedly dialoguing with Noel Rosa, Caetano Veloso points to a critical view of the tradition that formed him through movements built from within the song series itself, updating it, expanding it, confronting it, transgressing it, treating it as a force present in the "synchronous-diachronic" perspective of a "transtemporal tradition", according to the meaning of Campos (2006). The comparative methodology used integrates poetic, musical, intonation, performance and phonographic constructions, encompassing the interaction between lyrics, melody, vocal and corporal performance, harmony and instrumental arrangements, sound constructions in the studio, album covers, situation of the tracks in the context of the albums, intertexts with the song series and with other languages. The theoretical framework draws on, among other authors, Caetano Veloso's performance as an artist-critic, the semiotic concepts of Tatit (1996), researches about song and samba by Wisnik (2004), Campos (1974), Máximo and Didier (1990) and Sandroni (2012), studies on vocalicity by Zumthor (2010) and Cavarero (2011), intermediality and intertextuality by Compagnon (1996) and Hutcheon (1995), tradition and transgression by Campos (2006) and Foucault (2009).

Keywords: Song. Caetano Veloso. Noel Rosa. Intertextuality. Tradition.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. MUNDOS DE CAETANO, VIDAS DE NOEL	20
1.1 Caetano e o jogo da memória das canções	21
1.2 Poeta da Vila, da vida e da sobrevivência	40
1.3 <i>Caetanoel</i> : entre as vozes da casa e a lírica fonográfica	60
2. CAETANOEL TROPICALISTA: SAMBA, CINEMA E PROFECIA	86
2.1 O samba, a prontidão e a Tropicália	87
2.2 A viva voz do morto	110
2.3 As frestas do filó de <i>nylon</i> : tradição e transgressão	124
3. CONTRAVERSOS DE CAETANOEL: CANÇÃO RESPONDE CANÇÃO	134
3.1 Contravoz de mulher	135
3.2 Refeição	152
3.3 Estratégias do conflito	170
4. OUTROS CAETANOÉIS: NÃO PODES NEGAR QUE É LINDO	181
CONCLUSÃO	199
REFERÊNCIAS	208

INTRODUÇÃO

É possível pensar a canção brasileira sem Noel Rosa e Caetano Veloso? Figuras centrais, de diferentes tempos: Noel Rosa na década de 1930, reverberando nas vozes dos mais diversos intérpretes, até hoje, quase um século depois; Caetano Veloso a partir dos anos 1960, compondo, cantando e sendo cantado, sem cessar desde então.

Entre os dois autores, os tempos biográficos não se encontram. Mas muito antes de abrir os braços nos festivais televisivos em preto e branco, o futuro tropicalista já ouvia e cantava os sambas do Poeta da Vila. No tempo e no espaço mágico da infância – a Santo Amaro dos anos 1940 e 50 – soavam, vindos do mundo do rádio e do disco, versos e melodias de um vasto repertório cancional, no qual destacavam-se sambas noelinos como “Com que roupa?”, “Não tem tradução”, “Três apitos”, “Último desejo”.

Noel Rosa é um dos artistas que compõem a vida de Caetano Veloso, desde antes que essa fosse uma vida de artista; não exatamente o próprio sambista da década de 1930, mas sua obra, que continuava a tocar, e a figura construída de Noel – transformado em cânone e monumento da história da música popular brasileira. Ao contrário de antecessores como Dorival Caymmi e Luiz Gonzaga, então em plena atividade, enquanto Caetano crescia imerso nas canções, Noel já era uma figura do passado, um morto de obra presente, cuja viva voz adentrava pelos ouvidos, mediada pelos discos de 78 rotações, pelo cantores e cantoras do rádio, pelas vozes familiares, no canto da mãe, nas reflexões do pai.

Investigar possíveis conexões entre Caetano Veloso e Noel Rosa é um movimento que parte, nesse enfoque, do olhar e do ouvido do próprio Caetano, que, desde criança, recebe Noel Rosa como voz de uma tradição que se confunde com sua vivência e suas memórias, e que se desdobra em diálogos cancionais.

A tese aqui apresentada volta-se, assim, à observação crítica de interações de Veloso com Rosa, cujo campo de cruzamentos sinalizamos com o título-síntese deste trabalho – *Caetanoel*: um procedimento de aglutinação, ao reuni-los em um mesmo nome, mirando pontos de interseção entre os dois cancionistas; um regime de coexistência que não apaga as diferenças e singularidades, posto que é possível pinçar os nomes de um e de outro, separadamente.

A delimitação desse objeto de pesquisa abre outros círculos de interseções, próprios não só da relação entre Caetano Veloso e Noel Rosa, mas do modo pelo qual a linguagem cancional se concretiza. Destaco, a seguir, alguns dos pontos desses movimentos.

Primeira junção: texto poético e melodia; fala e canto, integrados à música, instaurados no corpo, voz em performance; indivíduo e coletividade. Como compreender uma canção? Separar os elementos ou investigar a integração das combinações; ou um e outro, na busca de

um possível entendimento, que jamais alcança aquele que é puramente sensorial, para além do verbo.

Segunda amarração: canção e gravação; arte e indústria; a voz e o som, efêmeros, fixados em mídias fonográficas ou audiovisuais, eternizados, rompendo barreiras no tempo e no espaço. A gravação é mera técnica de registro, ou constitui, ela própria, uma linguagem? A canção tal qual a conhecemos no Brasil, disse Chico Buarque, foi Noel Rosa quem formatou. Mas Noel não o fez sozinho: entre as décadas de 1920 e 1930, consolidava-se toda uma geração, compondo e cantando para o rádio, decompondo e decantando uma tradição da palavra cantada e gravada. Limitada no tempo, a faixa precisava caber no fonograma; o samba, ao invés de ser infinitamente improvisado numa roda, precisava de começo, meio e fim, não podia exceder o tempo médio de três minutos de cada lado de um disco de 78 rotações. Da limitação à expansão, a palavra passava a ser inscrita fora da escrita, carregando o canto, a voz, a performance.

Terceira conexão: tempo e espaço, canção e memória. Caetano Veloso, criança em Santo Amaro, ouvia e aprendia a cantar uma infinidade de canções, pelo rádio e pelo disco, pelas vozes da casa. Nesse bonde chegava Noel Rosa, cuja obra estava ali, viva no Recôncavo, tanto quanto em Vila Isabel. Morando e difundindo-se nas mídias, Noel instaurou-se no profundo das recordações de Caetano Veloso e de tanta gente que cresceu entre seus versos. As canções de Noel habitavam Santo Amaro, assim como todos os cantos do país, onde chegassem as ondas do rádio. Décadas depois, era a vez de Caetano adentrar na memória afetiva das pessoas, entre histórias pessoais e de coletividades, em um país no qual se cresce em um mundo de canções.

Contrapontos, contracantos, contradições: tradição, transgressão. Samba, Antropofagia, Tropicalismo. No lançamento da canção "Tropicália", em 1967, Augusto de Campos¹ associou a composição do jovem desconhecido Caetano Veloso às proposições dos manifestos modernistas de Oswald de Andrade (década de 1920). Caetano não sabia do poeta Pau-Brasil; mas conhecia muito bem Noel Rosa, e foi a partir de um samba de Noel – “São coisas nossas” – que criou sua canção-manifesto. Partia da lírica cancional difundida nas mídias as bases para a edificação do moderno monumento multifacetado: “Tropicália”. Mas o samba de Noel, composto na modernidade da década de 1930, também se apropriava de uma outra obra, o filme *Coisas nossas*, primeiro longa-metragem de cinema falado feito no Brasil. Audiovisual, tecnologia, já estava tudo ali.

¹ Em artigos publicados à época, e reunidos em *Balanço da bossa e outras bossas* (CAMPOS, 1974).

Desse contraponto – a canção-manifesto “Tropicália” associada a Oswald de Andrade, mas derivada de um samba de Noel – surgiu o mote para essa pesquisa, que dá sequência à minha dissertação de mestrado, na qual investiguei possíveis aproximações entre Noel Rosa e Oswald de Andrade em torno da prática de uma “poesia como falamos”, mesmo sem haver uma interação entre os dois. Em “Tropicália”, Noel e Oswald se encontravam, enfim.

Curioso perceber que na década de 1960, no auge da “era dos festivais”, Noel e Oswald funcionavam como espectros anteriores ligados a dois nomes que então se projetavam: Chico Buarque, celebrado como o novo Noel; Caetano Veloso, apontado como o novo antropófago. Desde que surgiram na década de 1960, Caetano e Chico foram abordados como uma espécie de duplo oposto complementar, no qual ao compositor de “A banda” estaria reservado o papel de conexão com uma tradição do tempo de Noel, enquanto Caetano se posicionaria no campo da ruptura, da transgressão e da assimilação das novidades tecnológicas e internacionais. A composição de “Tropicália” a partir do samba noelino foi, para mim, um sinal de que essas linhas poderiam ser embaralhadas.

Nessa reflexão, percebi que Caetano, em sua conjugação de atitude transgressora no universo pop da indústria fonográfica e de comunicação, puxava seu fio da própria tradição cancional fixada em mídias, sobre a qual se lançava. E notei que – não só em Caetano, mas desde Noel Rosa – este fio estava sempre emaranhado à contemporaneidade e a outras linguagens: o samba sobre o cinema, por exemplo.

A tese aqui apresentada surge, assim, com o objetivo geral de propor uma reflexão crítica acerca a tradição cancional brasileira edificada a partir da consolidação da indústria fonográfica na década de 1930, na qual se inserem e se encontram as figuras e obras de Noel Rosa e Caetano Veloso, dois artistas que ocupam posição de destaque nesse universo. Em torno da relação de Caetano com Noel, tocaremos em discussões mais amplas, envolvendo, dentre outros pontos: o processo de formatação da canção associada às gravações em mídia; o desenvolvimento de uma lírica cancional, cujos versos são criados para a materialização vocal em um contexto entoativo, performativo, musical e midiático; a entrada das canções gravadas nas vidas individuais e coletivas das diferentes gerações, desde a década de 1930, passando a compor suas identidades e memórias afetivas.

Caetano Veloso é observado não apenas como um dos protagonistas dessa tradição a partir dos anos 1960, mas como alguém que se formou nesse mundo de canções, no qual habitava, dentre tantos outros compositores e intérpretes, Noel Rosa. O artista baiano absorve, interage e recria o universo cancional presente em sua vida desde a infância, antes mesmo da aparição transformadora e norteadora de João Gilberto, já na adolescência. O impacto desse

encontro só é tão determinante porque compositores como Dorival Caymmi, Luiz Gonzaga e Noel Rosa, e intérpretes como Francisco Alves, Orlando Silva, Carmem Miranda e Aracy de Almeida, já povoavam o mundo mágico e auditivo daquele tempo e lugar, cravando-se na memória e na formação de Caetano e de toda uma geração que os recebia graças ao desenvolvimento da indústria fonográfica.

Nesse sentido, observa-se que a formação poética de Caetano Veloso – cujo faceta de letrista-poeta é, via de regra, tomada como um dos pontos altos de sua obra – se deu, sobretudo, no ambiente de uma lírica cancional, recebida pelo ouvido e entoada no canto, na qual a figura de Noel desponta e se destaca (não só para Caetano, mas para a história da canção popular). A criança Caetano Veloso não tinha notícia das inovações vanguardistas da Semana de Arte Moderna de 1922; conhecia os poetas de livro citados na escola, em uma estética romântico-parnasiana herdada do século XIX (a mesma referência que Noel Rosa tinha para a poesia escrita); só na adolescência travou contato e apaixonou-se por escritores como Fernando Pessoa, João Cabral de Melo Neto e Clarice Lispector. Mas, em seu primeiro mundo, havia uma infinidade de versos cantados, como os de Noel. O vasto conhecimento de Caetano sobre o universo cancional das décadas de 1930 a 1950, sabendo uma infinidade de letras e melodias de cor, demonstra que ali está a base de sua formação lírica, a qual é enriquecida pela chegada da literatura escrita, como canta na canção “Livros”.

Diante deste amplo cenário sonoro, estabeleço como recorte e objetivo específico o estudo sobre diálogos da obra cancional e do projeto estético de Caetano Veloso com a figura e o cancionário de Noel Rosa – consciente de que há outras diversas abordagens, autores e obras que poderiam lançar diferentes luzes sobre a relação de Caetano Veloso com a tradição cancional. Mirando em Noel, a partir da recepção e das recriações de Caetano, busco investigar a singularidade deste caso, instaurado na educação sentimental de Veloso, e cujos desdobramentos oscilam entre a celebração e o conflito.

Adoto o termo “educação sentimental” na perspectiva de José Miguel Wisnik², para quem a canção popular no Brasil constitui um refinado “saber poético-musical”. Esse saber, que conjuga formação e afetividade, inocência e labor estético, sensibilidade e intelecto, está na base da vida pessoal e cultural dos brasileiros nascidos a partir da década de 1930. Tal expressão cultural de conhecimento é central na construção da identidade de Caetano Veloso, que cresce em um mundo auditivo no qual a experiência com a canção é anterior à própria

² No artigo “A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil” (WISNIK, 2004, p. 218).

linguagem, identificando-se ao som da voz materna. No horizonte desse saber, Noel Rosa é um dos protagonistas.

Caetano interage com a figura e a obra noelinas construindo uma relação ao mesmo tempo afetiva e crítica, marcada por um jogo de evocações e tensões no qual o Poeta da Vila é recordação profunda e voz presentificada; objeto de devoção e de confronto; tradição inaugural e gesto de transgressão. Tal dualidade diferencia a relação de Caetano com Noel daquela que o baiano cultivava com outros importantes antecessores, sempre reverenciados, sobretudo os baianos João Gilberto (seu mestre) e Dorival Caymmi (mestre e mestre de seu mestre)³.

A figura e obra de Noel Rosa, nesse jogo ambivalente, perpassa diferentes contextos e momentos ao longo da vida e da obra de Caetano Veloso: Noel se faz presente desde a primeira gravação em disco de Caetano – um registro amador do samba de Noel Rosa e Vadico, "Feitiço da Vila", quando tinha dez anos – até o último lançamento durante a escrita desta tese, o álbum *Meu coco* (2021), no qual Caetano, aos 79 anos de idade, canta o nome “Noel” em duas canções, além da citação de um verso noelino em uma delas. Nessa ampla curva temporal, instauram-se diálogos intertextuais de dentro do campo aberto da canção, em um movimento de apropriação de formas e temas, colagens de versos e contraversos, profusões de paródias, revisitas e recriações, roçando a língua cantada de Noel Rosa, entre o beijo e o atrito.

A partir desses encontros, procuro discutir a ideia de que, ao dialogar repetidas vezes com Noel, Caetano aponta para uma visão crítica da tradição que o formou, por meio de movimentos construídos de dentro da própria série cancional, atualizando-a, ampliando-a, confrontando-a, transgredindo-a, tratando-a como força viva e pulsante, e não como tributo a um tempo passado que não mais existe: as canções seguem cantando, são ouvidas, ressignificam-se.

O Noel Rosa que desponta dessa relação é um monumento em movimento, passível de ser amado, assimilado e confrontado – e não uma figura estática, uma peça de museu a ser conservada nos moldes de um outro tempo. O tratamento de Caetano a Noel, mesmo em confronto, aponta para um modo de ser comum a ambos, os quais, cada um em seu tempo, construíram suas trajetórias, obras e comportamentos de maneira desenquadrada dos padrões sociais e estéticos estabelecidos. Contrário à austeridade da arte e da vida, Noel é um incontinente, assim como Caetano – que o é, inclusive, diante do próprio Noel.

³ Caetano define Dorival Caymmi como “meu mestre e mestre do meu mestre” em fala no documentário *Bahia de todos os sambas* (1983), de Paulo César Saraceni e Leon Hirszman.

O caso *Caetanoel*, portanto, é um dos exemplos de um modo de compreender criticamente a tradição da canção popular urbana brasileira, gravada e difundida nas mídias – sobre a qual tanto Noel Rosa quanto Caetano Veloso ocupam papéis de protagonistas que não se limitam a repetir as formas já consolidadas a seu tempo: ambos transgressores; ambos cravados na educação sentimental de milhares de pessoas ao longo das décadas.

Para o desdobramento dessa compreensão crítica, esta tese é dividida em quatro capítulos, que correspondem a diferentes ecos gravados na relação de Caetano com Noel: sons guardados e repercutidos em fonogramas e na memória, os quais ressoam desde as escutas da infância e criam novos desdobramentos pelos jogos intertextuais e leituras críticas, refletindo e movimentando a tradição cancional, a partir da educação sentimental no mundo das canções.

No primeiro, "Mundos de Caetano, vidas de Noel", contextualizo as obras e figuras dos dois compositores, por meio de três seções: a primeira, dedicada a Caetano, tangenciada pela discussão sobre memória e educação sentimental no campo auditivo e fonográfico das canções; a segunda, voltada a Noel, perpassando reflexões sobre a formatação da canção no contexto da gravação e difusão em mídia; a terceira, apresentando o encontro entre os dois compositores aglutinados em *Caetanoel*, desde a presença de Noel Rosa como voz familiar na casa de Caetano Veloso em Santo Amaro, até a atuação de ambos na constituição de uma lírica cancional, em diferentes momentos da indústria fonográfica.

Os capítulos seguintes são dirigidos a análises comparadas de canções dos dois autores, partindo das interações de Caetano Veloso com o repertório e a figura de Noel Rosa.

No capítulo 2, "*Caetanoel* tropicalista: samba, cinema e profecia", abordo a relação entre a canção "Tropicália" e o samba "São coisas nossas", de Noel Rosa, e ainda a faixa "A voz do morto", criada por Caetano no período tropicalista, por encomenda de Aracy de Almeida, sendo Noel Rosa o morto em referência. Nessas faixas, Noel surge como chave de abertura para uma teia polifônica de citações que interagem a partir desse ponto de partida. Nesse jogo de apropriações, os percursos criados e os limites rompidos conduzem a uma reflexão sobre tradição e transgressão.

No terceiro capítulo, "Contraversos de *Caetanoel*: canção responde canção" o campo é de tensão, tomando como foco interações propostas por Caetano para responder canções de Noel Rosa em parceria com Vadico: o samba-canção "Pra que mentir?", desdobrado na resposta do sujeito cancional feminino em "Dom de iludir"; o clássico "Feitiço da Vila", objeto de polêmica instaurada em comentários críticos de Veloso acerca do possível teor racista da obra, e de reescrita na canção "Feitiço". Nesse terreno de conflito, buscaremos discutir as estratégias de Caetano Veloso ao escolher Noel Rosa, mais de uma vez, como figura a ser contraposta.

Por fim, no capítulo 4, “Outros *Caetanoéis*: não podes negar que é lindo”, já caminhando para a conclusão da tese, são apresentadas outras interações de Caetano com Noel, como no caso de samba “Não tem tradução”, que além de conter os versos que dão título ao único filme de Veloso, *O cinema falado*, é relacionada à canção tropicalista “Baby”; e ainda nas referências a Noel em duas faixas de *Meu coco* (2021), álbum de inéditas lançado por Veloso já na etapa final de escrita desta tese. Em torno dessas conexões, desponta a reflexão sobre o papel da canção brasileira como uma das grandes difusoras da língua portuguesa no mundo.

Ao longo das análises de canções, parto da recepção de Caetano sobre Noel Rosa para abrir um outro campo de releitura crítica, dialogando com diversos enfoques de leitura e audição sobre essas obras. Assim, procuro desenvolver uma metodologia comparativa por meio de uma abordagem integrada entre as construções poéticas, musicais, entoativas, performativas e fonográficas, abarcando a interação entre letra, melodia, performance vocal e corporal, harmonia e arranjos instrumentais, construções sonoras em estúdio, capas de discos, situação das faixas no contexto dos álbuns, intertextos com a série cancional e com outras linguagens.

A fundamentação teórica utilizada, tanto nas análises de canções como nas discussões propostas, adota uma perspectiva multidisciplinar. Valho-me de pesquisas voltadas ao campo específico da canção (da semiótica às biografias dos autores), além de estudos da voz e da performance, das linguagens poética e musical, da intermedialidade e da intertextualidade, da memória, da tradição, da transgressão, dentre outros.

Para isso, recorro à atuação de Caetano Veloso como artista crítico – de sua própria obra, de Noel Rosa, da canção brasileira, do Brasil –, e a autores brasileiros cujos estudos teóricos e biográficos são voltados ao campo da canção desde sua formação midiática, passando pelo samba da década de 1930 e pela Tropicália até o presente desta escrita, tais como Luiz Tatit, José Miguel Wisnik, Augusto de Campos, Celso Favaretto, Almirante, João Máximo e Carlos Didier, Silviano Santiago, Francisco Bosco, Santuza Cambraia Naves, Cláudia Neiva de Matos, Leonardo Davino de Oliveira, Pedro Bustamante Teixeira, Sérgio Molina, Marcos Napolitano, Hermano Vianna, Carlos Sandroni e José Ramos Tinhorão, dentre outros.

Somam-se a estes, estudiosos da voz e da performance, como Paul Zumthor e Adriana Cavarero, além de conceitos teóricos buscados fora do campo estrito cancional, mas a ele aplicáveis: a memória, em Aleida Assmann e Walter Benjamin; a intermedialidade e a intertextualidade, em autores como Antoine Compagnon, Umberto Eco, Linda Hutcheon, Irina Rajewsky e Tiphaine Samoyault; discussões sobre tradição, ruptura, inovação e transgressão, em teóricos como Haroldo de Campos, Michel Foucault, Octavio Paz, T. S. Eliot, Ezra Pound e Jorge Luis Borges.

Por fim, devo acrescentar que o distanciamento necessário à análise teórica está sempre, no meu caso, modalizado por minha própria vivência. Sou cancionista, componho e interpreto, canto e toco, gravo e faço shows. E, como toda a gente no Brasil, cresci ouvindo canções, no rádio, nos discos e na televisão. Em uma pequena cidade do interior de Minas Gerais, Caetano Veloso era um dos protagonistas do toca-discos de minha casa, no qual também rodava de Tonico & Tinoco ao rock dos anos 1980 (e tudo isso compõe a minha própria educação sentimental). O meu objeto de reflexão crítica e teórica se confunde com a minha prática cotidiana de décadas. Literatura e música, canção e poesia, são a minha lida.

Talvez eu esteja tentando compreender essas relações para compreender a mim mesmo. Lançando meu olhar sobre Caetano Veloso, que ouço desde sempre, ampliando o foco para Noel Rosa, que ele sempre ouviu, busco nessa pesquisa, mais do que fechar conclusões, abrir portas que possam colaborar para o aprofundamento no mundo dos versos cantados:

Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso
(E, sem dúvida, sobretudo o verso)
É o que pode lançar mundos no mundo
(VELOSO, 2003a, p. 300)

Capítulo 1
MUNDOS DE CAETANO,
VIDAS DE NOEL

1.1 Caetano e o jogo da memória das canções

O jovem Caetano Veloso deixou sua terra natal⁴ – Santo Amaro, no Recôncavo baiano – aos dezoito anos, em 1960, rumo à capital Salvador, para seguir os estudos enquanto acompanhava e zelava pela irmã, a cantora Maria Bethânia, então com quatorze. Em 1964, quando migrou do Nordeste para o Rio de Janeiro, também o fez para seguir Bethânia, convidada para substituir Nara Leão no espetáculo *Opinião*, do Teatro de Arena, dirigido por Augusto Boal, um marco na produção artística de protesto em oposição à ditadura militar então instaurada no Brasil.

Na gravação do primeiro disco compacto de duas faixas da intérprete, em 1965, com o registro histórico de "Carcará" (João do Vale / José Cândido), que a consagrara no palco do Arena, aparece e se esconde, como lado B, uma faixa do então desconhecido irmão mais velho, "De manhã". A seguir, Caetano Veloso sinaliza sua presença em canções de festivais, cantadas por outros intérpretes, e na gravação do primeiro disco, *Domingo* (1967), em duo com a também estreante Gal Costa. Os holofotes, entretanto, ainda não se voltavam àquele que abriria os braços ao público no Festival da Record de 1967, entoando "eu vou, por que não?", em sua "Alegria, alegria".

Nessa época, anterior à explosão tropicalista, eram frequentes as viagens dos irmãos a São Paulo, para que Maria Bethânia participasse de quadros televisivos. Em uma dessas ocasiões, a intérprete deveria participar de um programa chamado *Essa noite se improvisa*, na TV Record, "que consistia numa competição entre cantores e compositores a quem era dita uma palavra para que um deles – aquele que com mais rapidez apertasse um botão que acendia um painel luminoso a seus pés – cantasse uma canção que a contivesse" (VELOSO, 1997, p. 138). Diante da insegurança da irmã com aquele jogo da memória das canções, Caetano decidiu treiná-la; e no treino, ficava evidente que, para aquilo que Bethânia demonstrava pouca aptidão, o irmão era um craque: "enquanto Bethânia titubeava, eu não só localizava cada palavra numa canção como quase sempre a sabia cantar inteira" (VELOSO, 1997, p. 138).

Enquanto treinavam e riam em uma lanchonete próxima à TV Record, um produtor da emissora flagrou a cena. Sem titubeios, propôs o convite a Caetano, que assim, desavisadamente, promoveu sua estreia no mundo do entretenimento televisivo

⁴ As informações biográficas são extraídas de textos e entrevistas de Veloso (1977, 1997, 2001, 2003b, 2005), da biografia do artista escrita por Drummond e Nolasco (2017), além de textos da fortuna crítica e produções audiovisuais citadas ao longo da tese.

que despontava no país: "naquela mesma noite eu estreava na TV e a partir de então meu conhecimento de letras de canções brasileiras e minha memória se tornaram lendários" (VELOSO, 1997, p. 139). Se um dia veio a cantar um verso como "eu só quero ser um campeão da canção" (em "Comeu", do álbum *Velô*, de 1984), o *debut* de Caetano Veloso já o lançava a esse posto, não ainda como compositor, mas pelo conhecimento acumulado ante o repertório aprendido no rádio, nos discos, nas vozes de sua própria casa.

É instigante o fato de o cartão de visitas de Caetano evidenciar o seu vasto conhecimento sobre as canções brasileiras sabidas de cor. O jovem irmão da cantora já famosa e ainda mais jovem, criava a imagem de uma "memória lendária" (VELOSO, 1997, p. 139) sobre uma tradição recente que se edificava desde as primeiras décadas do século XX, quando as canções passaram a ser gravadas e difundidas em mídias, primeiro entre personagens como Donga e Sinhô, até se consolidar na década de 1930, com a geração de Noel Rosa.

Essa figura de conhecedor da tradição das canções veiculadas no rádio e nos discos pode sugerir uma contradição com os desdobramentos da carreira de Caetano que, pouco tempo depois desse surgimento ao acaso, já era tomado como um artista de um movimento de ruptura (FAVARETTO, 1996, p. 55) no cenário da música popular brasileira, associado de imediato ao modernismo de Oswald de Andrade pelo crítico e poeta concreto Augusto de Campos (1974, p. 162-163): um novo astro do território de uma cultura midiática que então se consolidava no Brasil, percebido como um artista de vanguarda. Como conciliar, naquele rebelde renovador de uma linguagem ao mesmo tempo artística e de consumo, um amplo conhecedor de uma tradição deflagrada na era das mídias?

Cabe, pois, refletir sobre essa "memória lendária" de Caetano Veloso na construção de sua figura e de sua obra. Tal memória seria uma simples qualidade de uma pessoa com grande capacidade de armazenamento de informações e maestria na arte de decorar? Ou podemos tomar esse atributo em um espectro mais profundo, ligado à construção de uma identidade individual, coletiva e artística? Nos termos de Aleida Assmann (2011, p. 31-34), estaríamos nos perguntando se estamos diante de uma memória como *ars* ("arte") ou *vis* ("potência"), ou ainda sobre uma combinação desses dois modos.

Tratando da *ars*, Assmann situa a prática de decorar pela audição, por meio da repetição de padrões sonoros, como uma modalidade "mnemotécnica", o que "significa arte da memória, e aqui 'arte' deve ser entendida no seu antigo sentido de 'técnica'"

(ASSMANN, 2011, p. 31). Ainda para a autora, essa abordagem da memória a trata no sentido do "armazenamento", que se por um lado pode se dar em meios materiais (de uma anotação em papel aos *bytes* do computador), é também "uma função especial da memória humana, principalmente para decorar conhecimentos como textos litúrgicos, poesias, fórmulas matemáticas ou dados históricos" (ASSMANN, 2011, p. 31).

Quando Caetano Veloso conta que passou a ser conhecido por sua "memória lendária", está se referindo, assim, ao campo da *ars*: o que está em jogo, no jogo da memória do programa de TV, é a sua capacidade de armazenar um acervo anterior, cuja técnica de memorização foi pautada pela repetição dos padrões sonoros que caracterizam a própria estrutura das canções. A linguagem cancional é fundada em um processo de estabilização, cujo texto poético é amalgamado a uma melodia entoativa que, na acepção de Luiz Tatit (1996), define o desenho das curvas daquilo que na fala é efêmero e instável: "a canção precisa se desprender desse caráter provisório da fala e adquirir leis próprias que assegurem sua estabilização sonora" (TATIT, 2007, p. 155). Estabilizando o som, e com ele o texto, a própria constituição do modo de ser da canção a situa como uma arte de mnemotécnica, comum a toda coletividade: todos sabemos canções decoradas. Alguns, como Caetano, destacam-se por conhecer um repertório muito extenso de canções, o que só é possível ouvindo-as e cantando-as repetidas vezes.

Ouvir e cantar estavam entre as práticas mais comuns a Caetano Veloso em sua infância, como contava a mãe, Dona Canô: "tudo que eu cantava ele aprendia, e tudo que tocava no rádio também" (apud FONSECA, 1993, p. 16). O compositor assim se retrata, ao reconstruir um dos traços de sua figura de menino: "introspectivo, entregava-me a muitas horas solitárias no galho do araçazeiro e ao piano da sala, no qual tirava de ouvido canções aprendidas no rádio cujas harmonias eram massacradas pelas limitações de minha percepção" (VELOSO, 1997, p. 28); ou ao sintetizar a base de sua formação musical, como alguém que cresceu "dançando samba-de-roda e amando a música que se desenvolveu no Brasil pelo rádio e pelo disco" (VELOSO, 1997, p. 51).

Se há no emergente campeão do programa televisivo um talento para decorar, a presença das canções imbricada à formação de Caetano Veloso indica que não estamos em um território de mera técnica (*ars*) de memorização, mas da construção da identidade de um sujeito: uma identidade individual inscrita no âmbito de uma identidade familiar e cultural, edificada no mundo das canções. Nesse sentido, muito além do artifício mnemônico, o universo cancional se instaura no campo de uma história social afetiva,

coletiva e individual, na qual, como afirma Wisnik (2004), a canção se configura como "educação sentimental":

uma nova forma da "gaia ciência", isto é, um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental [...] mas, também, uma "segunda e mais perigosa inocência na alegria, ao mesmo tempo mais ingênua e cem vezes mais refinada do que ela pudesse ter sido jamais" (a frase é de Nietzsche na abertura d'*A Gaia Ciência*). (WISNIK, 2004, p. 218)

Essa presença das canções na vida de uma pessoa em formação (não só do intelecto, mas dos modos de sentir), em que de um universo inocente e ingênuo se constrói uma sensibilidade refinada, aprofunda uma relação na qual lembrar-se de uma canção não é somente rememorar uma letra decorada, mas visitar-se a si mesmo. Portanto, essa memória emaranhada a uma educação sentimental "tem a ver particularmente com o nexo entre recordação e identidade, algo que a mnemotécnica se exime de abordar" (ASSMANN, 2011, p. 32). Adentramos, assim, no território da memória tomada como *vis* ("potência").

Na acepção de Assmann, essa "potência" indica "que a memória não deve ser compreendida como um recipiente protetor, mas como uma força imanente" (ASSMANN, 2011, p. 34). Nesse sentido, diferencia o "procedimento de armazenamento", característico da *ars*, do "processo de recordação", referente à *vis*. Certamente, para Caetano ou para qualquer artista que apertasse primeiro o botão no programa de TV, a lembrança não se limitava a uma letra decorada junto à melodia: as canções estavam ligadas a recordações de situações passadas inscritas em suas vidas, tecendo suas identidades.

Essa educação sentimental no mundo das canções, entranhadas como potência, instaura um movimento circular e espiralado, no qual rememorar uma canção que foi ouvida em um outro tempo é sempre, de alguma maneira, retornar a esse tempo, reconstruí-lo, eternizá-lo: reouvir uma canção que compôs um passado afetivo (de alegrias ou dores) é presentificar o vivido diante da potência da recordação.

A memória *vis* arraigada ao universo da canção popular funciona, portanto, como uma espécie de *madeleine* proustiana, não pelo sentido do paladar, mas pela audição. Involuntariamente, o simples ato de reouvir uma canção que marcou uma determinada época da vida abre um campo de reconstrução de experiências, dispensando uma atitude

deliberada do indivíduo. Como comenta Benjamim (1989), acerca da visão de Proust sobre o que denomina "memória involuntária",

nas reflexões que introduzem o termo, Proust fala da forma precária como se apresentou em sua lembrança, durante muitos anos, a cidade de Combray, onde, afinal, havia transcorrido uma parte de sua infância. Até aquela tarde, em que o sabor da *madeleine* (espécie de bolo pequeno) o houvesse transportado de volta aos velhos tempos – sabor a que se reportará, então, frequentemente –, Proust estaria limitado àquilo que lhe proporcionava uma memória sujeita aos apelos da atenção. (BENJAMIM, 1989, p. 106)

Assim, uma canção muito ouvida em um momento do passado, que toca e é reouvida inesperadamente, é capaz de ativar essa "memória involuntária" pela materialidade do som que adentra o corpo, propiciando essa volta a velhos tempos, transportados para o presente. As canções podem até ser voluntariamente lembradas, por uma deliberação do intelecto, como se Proust, após descobrir a *madeleine*, a buscasse novamente para ser outra vez reconduzido ao passado. Essa canção escolhida de maneira consciente não perde seu poder de ativar sensações involuntárias, lembranças de emoções, de histórias vividas ou sonhadas. A apreensão sensorial das canções é capaz de abrir esses portais no tempo, formando nexos e relações que vão muito além da arte de decorá-las.

O próprio Caetano Veloso reflete sobre esse caráter proustiano da linguagem cancional, ao narrar uma tarde da época de sua primeira mudança para Salvador, em 1960, quando chorava de saudades de Santo Amaro ouvindo repetidas vezes uma canção de Ray Charles, a qual compunha o repertório dos discos e do rádio na terra natal:

Saudades transcendentais, a experiência da beleza do canto fazendo os conteúdos que tinham se tornado matéria de memória estarem mais presentes do que jamais estiveram, vivenciados com mais verdade que da primeira vez: algo que vim a ver luminosamente representado pelas palavras no grande livro de Proust, que li alguns anos depois, e adequadamente analisado no livro de Gilles Deleuze sobre Proust, que li muitos anos depois. (VELOSO, 1997, p. 69)

A experiência narrada é anterior ao conhecimento da obra de Proust; mas a sensação de encontrar a *madeleine* na canção já existia, transformando o passado em um presente ainda mais presente do que no tempo lembrado. Essa reflexão sobre Proust,

com mediação deleuzeana, leva Caetano a escrever, como ele mesmo relata, a canção "Genipapo absoluto", gravada no disco *Estrangeiro* (1989), cujo refrão tem como letra:

Cantar é mais do que lembrar
 É mais do que ter tido aquilo então
 Mais do que viver do que sonhar
 É ter o coração daquilo
 (VELOSO, 1989)

O ato de cantar transcende a mera lembrança dos fatos do passado ou das canções decoradas, pela mnemotécnica da *ars*; é sempre mais, na infinita potência *vis*, para além do real ou do sonhado, expandindo-se e condensando-se no "coração daquilo". Cantar Noel, Caymmi, Assis Valente ou Luiz Gonzaga é sempre mergulhar em busca do "coração daquilo". É assim que, a cada canto e audição de uma canção que compôs um determinado momento de uma vida, a recordação se reconstrói em um novo presente, cuja potência transcende o já vivido. E o "coração daquilo" se faz revivido em um presente renovado, que pulsa na voz que canta, na música que soa, no ouvido e no corpo que recebem.

Madeleines da prisão

Um dos exemplos das canções como *madeleines* em Caetano Veloso pode ser observado no corte traumático que representa a prisão do artista pelo regime militar, no final de 1968. No nosso enfoque, podemos depreender, mesmo desse período tenebroso, a centralidade do universo cancional em sua formação.

No ano de 2020, durante a escrita desta tese, Caetano Veloso publicou o livro *Narciso em férias*, que corresponde ao capítulo de seu livro *Verdade tropical*, no qual narra a experiência de quando foi preso pela ditadura militar, ao lado de Gilberto Gil, de dezembro de 1968 até fevereiro de 1969, em dois meses que marcaram profundamente sua vida, como sintetiza no comentário ouvido do amigo artista plástico Rogério Duarte: "quando a gente é preso, é preso para sempre" (VELOSO, 1997, p. 418).

O episódio é um marco não só da história dos artistas, mas de todo aquele momento histórico do país⁵; a prisão aconteceu dias após a publicação do AI-5, decreto imposto pela ditadura militar vigente que representou uma dura radicalização da

⁵ Rafael Julião (2017, p. 16) situa *Verdade tropical* como combinação de autobiografia, história do canção popular brasileira e interpretação do Brasil, fundindo as esferas pública e privada.

repressão e da censura que marcaram o período. Caetano e Gil, que criavam um discurso estético e comportamental "à esquerda da esquerda" (VELOSO, 1997, p. 446), não passaram despercebidos pelos militares.

Ao que consta, o motivo da prisão foi uma denúncia do apresentador de rádio e TV Randal Juliano, que havia criado uma "versão fantasiosa em que nós aparecíamos enrolados na bandeira nacional e cantávamos o Hino Nacional⁶ enxertado de palavrões" (VELOSO, 1997, p. 396). Os motivos mais profundos e reais para a prisão aparecem no relato feito por Caetano sobre o episódio em que foi conduzido ao escritório de um capitão que havia estudado nos Estados Unidos:

Referiu-se a algumas declarações minhas à imprensa em que a palavra *desestruturar* aparecia, e, usando-a como palavra-chave, ele denunciava o insidioso poder subversivo do nosso trabalho. Dizia entender claramente que o que Gil e eu fazíamos era muito mais perigoso do que o que faziam os artistas de protesto explícito e engajamento ostensivo. (VELOSO, 1997, p. 401)

É, pois, em uma discursividade estética libertadora, que questionava a estrutura política, social, comportamental, estética, que é apontado o caráter subversivo e perigoso do Tropicalismo. Esses gestos de incontinência estavam sendo transmitidos de dentro da TV, infiltrados em uma cultura midiática que adentrava os lares das famílias brasileiras. Apagando as figuras dos ícones tropicalistas, apagavam-se os holofotes sob os quais cantavam e dançavam em performances provocadoras. *Narciso em férias* evoca esse momento histórico de autoritarismo, em um presente no qual o eco dessas forças necropolíticas (MBEMBE, 2016) se fazem presentes, na contramão dos anseios libertadores que pulsavam no período histórico do Tropicalismo.

Na narrativa pública que acompanhou o lançamento de *Narciso em férias*, em conjunto com o documentário homônimo, dirigido por Ricardo Calil e Renato Terra, no qual expõe para as câmeras o conteúdo da autobiografia – com algumas novidades –, as canções ocupam um papel central, não apenas por se tratar de um compositor, mas pelos nexos que criam na rememoração que no presente se faz do passado da prisão, bem como na marca que as canções inscreviam durante aquele tempo. Tanto na época do ocorrido,

⁶ Como discutiremos na seção 1.2, quem, de fato, já havia cometido semelhante "crime" de subversão era Noel Rosa, em seu primeiro grande sucesso, o samba "Com que roupa?", cuja melodia inicial desenha-se como paródia do Hino Nacional Brasileiro.

quanto na rememoração atual do período, Caetano Veloso encontra nas canções uma potência (*vis*) que dá vida presente às suas recordações.

O sabor das *madeleines* das canções povoa a narrativa de *Narciso em férias*. Em conjunto ao lançamento do documentário e do livro, Caetano gravou um *single* com uma versão em voz e violão da canção dos Beatles "Hey Jude"⁷. A presença de uma canção do quarteto de Liverpool poderia estar ligada, de modo mais amplo, a todo o movimento de contracultura da década de 1960, do qual o Tropicalismo foi, no Brasil, o maior braço midiático, ou à incorporação da cultura pop estrangeira e da guitarra elétrica no campo da música popular brasileira, atitude com a qual Caetano Veloso escandalizou o público com a participação da banda de rock argentino Beat Boys, quando cantava sua "Alegria, alegria" no marco do Festival da Record de 1967. Todo esse conjunto cultural, em um contexto de quem padeceu diante do horror de uma ditadura militar, seria suficiente para justificar a escolha de uma canção dos Beatles para acompanhar o lançamento.

Entretanto, trata-se da evocação de uma simbologia específica que a música exercia para o artista durante o período da prisão: cantá-la é um gesto de reviver o período como recordação. O cantor revela que, naquele período, a balada do grupo inglês soava como um prenúncio positivo de futuro:

As canções que eu ouvia então eram computadas com valor redobrado. "Hey Jude" dos Beatles era, de tudo o que se ouvia diariamente nas paradas de sucesso [...], o mais forte indício de aproximação da soltura. Se a frase melódica que se repete em tom triunfal ao fim dessa canção soasse de repente – por ter o rádio sido ligado ou seu dono mudado subitamente de emissora – no exato momento de uma aspiração profunda, com os olhos grudados na curva da estrada de terra vermelha tremeluzente de calor, isso era antecipação de minha saída luminosa e feliz. (VELOSO, 1997, p. 402)

É assim que, nesse período tenebroso, "Hey Jude" aparece como uma exceção de lembrança luminosa. Em meio à evocação dessas trevas, a canção de Lennon e McCartney é cantada na garganta gerando o sabor de uma doce *madeleine*, capaz de ofuscar a tristeza de uma memória maligna, e ainda de transferir essa esperança para as agruras do tempo presente.

Mas, em sentido oposto ao de "Hey Jude", a prisão também é rememorada por canções que representavam o efeito inverso, de mau agouro; desse outro lado, estavam

⁷ Caetano já havia gravado outras canções dos Beatles, em estilo de arranjo e interpretação abrazeirados, fundados no violão de *nylon*, especialmente nos álbuns *Qualquer coisa* e *Jóia*, lançados simultaneamente em 1975.

músicas que Caetano havia cantado e ouvido em casa nas noites que antecederam a chegada dos policiais em seu apartamento no centro de São Paulo, e que faziam parte do universo cancional que povoava os ouvidos do Caetano em formação. A memória involuntária, aqui, revelava uma *madeleine* pouco palatável: ao contrário da iluminada "Hey Jude", essas canções representavam "uma senha para o inferno" (VELOSO, 1997, p. 390).

Uma dessas canções é "Súplica" (Otávio Gabus Mendes / José Marcílio / Deo), gravada por Orlando Silva em 1940, definida por Caetano como "estranha valsa de versos brancos" (VELOSO, 1997, p. 358). O compositor conta que, sozinhos em suas celas, os presos estavam separados, mas poderiam comunicar-se pelos sons, e foi assim que desenvolveu uma relação velada com um velho comunista, que pedia a ele que cantasse a canção. Em seu livro de memórias, Caetano destaca trechos da letra da música, observando como os versos funcionavam como gatilhos que emanavam do território das recordações. Um cenário de palavras entoadas, como "apartamento" e "garoa", evocava sua vida imediatamente anterior, perdida da noite para o dia, na qual estavam a mulher, a carreira artística, tudo que lhe constituía e de que fora alijado. Versos como "esperança, morreste muito cedo / saudade, cedo demais chegaste" sintetizavam o que Caetano percebia como impossibilidade de reconstrução daquilo que acreditava ser a sua própria vida.

Sendo "Súplica" uma canção de grande dramaticidade, e diante do horror do momento vivido, Caetano surpreende-se com sua incapacidade de emocionar-se com a cena no momento em que a vivia: "é que Narciso estava morto" (VELOSO, 1997, p. 360). Naquele momento, a potência da recordação emergia, mas a emoção era bloqueada por uma espécie de frieza que reconhecia também no texto cancional: "chorar? se lágrimas não tenho / coração, por que é que tu não paras?". O ápice da dramaticidade é, paradoxalmente, para o sujeito cancional e para Caetano, a impossibilidade de sentir. Com o passar do tempo, anos após a saída da prisão, a potência da recordação assume novas facetas, com um Narciso reacordado que finalmente aceita olhar para si mesmo: "muitas vezes, de volta à liberdade, me comovi – e ainda hoje me comovo – com a lembrança dessa cena" (VELOSO, 1997, p. 360).

Outra canção bastante emblemática é "Fracasso" (Mário Lago)⁸, gravada pelo "rei da voz" Francisco Alves em 1946. Foi o gosto pelo cantor de sucesso no rádio que fez com que um tenente conversasse com Caetano enquanto este tomava banho de sol, invariavelmente seguido por um soldado com o cano da metralhadora rente às costas do preso. Fã de Francisco Alves, o militar pediu a Caetano que cantasse a canção. A imagem é bastante inusitada, e Caetano, com seu olhar que é também de cineasta, não deixa de reconstruí-la:

Sob um sol brutal, com um cano de metralhadora às costas, eu cantava suavemente para o oficial de dia: "Porque só me ficou a história triste desse amor/ A história dolorosa de um fracasso". [...] E às vezes, sozinho na cela, fazia esforço para afastar essa canção da minha cabeça, na qual ela sempre recomeça a cantar por si mesma. (VELOSO, 1997, p. 389-390)

A palavra "Fracasso", repetida sucessivas vezes no refrão da canção, funcionava como um rótulo pregado à testa de Caetano Veloso, capaz de sintetizar tudo aquilo a que ele se resumia naquela circunstância. Sua história, que até pouco tempo recebia o foco dos holofotes do palco e das câmeras, marcada pelo sucesso de novo astro da TV e da música, convertia-se em fracasso doloroso. Podemos apontar um eco dessa canção e desse momento em "Épico", faixa do experimental disco *Araçá Azul* (1973), primeiro trabalho de estúdio do compositor após a volta do exílio: "botei todos os fracassos / nas paradas de sucesso".

No tempo da escrita de *Verdade tropical*, ou já em 2020 no lançamento do livro e do documentário *Narciso em férias*, a "senha para o inferno" ativada pelos ecos de "Súplica", "Fracasso" e de outras canções mencionadas por Caetano corresponde ao poder dessas obras para transportar o compositor àquele tempo sombrio, pela ativação da memória involuntária. Não por acaso, Caetano não tomou essas canções de mau agouro para gravação da música promocional do documentário e do livro. Se ouvi-las já é doloroso, o que dizer do envolvimento necessário para cantá-las, incorporando-as na própria voz, como quem produzisse em sua garganta a própria *madeleine* do mais amargo sabor? Mesmo tratando de um período doloroso, o compositor preferiu a potência de uma recordação positiva, pois sabia que, ao cantar as canções, iria não só rememorar-las, como

⁸ Embora não tenha relação direta, a faixa tange o universo de Noel Rosa. Mário Lago, o compositor, foi um de seus principais rivais amorosos; Francisco Alves, o intérprete, um dos que mais o gravaram quando ainda vivo (década de 1930).

revivê-las, presentificá-las. Não poderia ignorar a força da potência que poderia reconduzi-lo de volta ao horror.

O melhor o tempo esconde

A manifestação da memória como potência emerge, em Caetano, não apenas no repertório que o formou, mas também em sua verve de compositor. Nesse movimento, o ato de compor pode ser um modo de reconstrução de seu mundo primeiro, da infância e adolescência em Santo Amaro. Desta forma, o domínio da linguagem cancional em sua esfera criativa, delineado a partir da própria educação sentimental, converte-se em instrumento para a materialização presente das recordações daquele tempo e lugar.

Um caso emblemático é o da faixa "Trilhos urbanos", lançada em 1979 no álbum *Cinema Transcendental*, a qual constrói um passeio imagético entre suas recordações da cidade onde nasceu e cresceu. Vejamos a letra da canção:

TRILHOS URBANOS

O melhor o tempo esconde
 Longe muito longe
 Mas bem dentro aqui
 Quando o bonde dava volta ali
 No cais de Araújo Pinho
 Tamarindeirinho
 Nunca me esqueci
 Onde o imperador fez xixi

Cana doce, Santo Amaro
 Gosto muito raro
 Trago em mim por ti
 E uma estrela sempre a luzir
 Bonde da Trilhos Urbanos
 Vão passando os anos
 E eu não te perdi
 Meu trabalho é te traduzir

Rua da Matriz ao Conde
 No trole ou no bonde
 Tudo é bom de ver
 São Popó do Maculelê
 Mas aquela curva aberta
 Aquela coisa certa
 Não dá pra entender
 O Apolo e o Rio Subaé

Pena de pavão de Krishna
 Maravilha vixe Maria mãe de Deus
 Será que esses olhos são meus?
 Cinema transcendental
 Trilhos Urbanos
 Gal cantando o Balancê
 Como eu sei lembrar de você
 (VELOSO, 1979)

O interlocutor a quem se destina a canção, de quem o sujeito cancional "sabe lembrar", é a cidade natal, Santo Amaro – que cresceu "rodeada por grandes engenhos de açúcar" (DRUMMOND; NOLASCO, 2017, p. 61) –, a qual carrega dentro de si próprio: "cana doce, Santo Amaro / gosto muito raro / trago em mim por ti". Esse "saber lembrar" e "trazer em si" é buscado na distância do esquecimento, onde se escondem as lembranças: "o melhor o tempo esconde / longe muito longe / mas bem dentro aqui". Não se trata somente da cidade que mudou com o tempo, mas da potência da memória que esse mesmo tempo encobriu, permanecendo adormecida, sem a clareza de uma letra de canção sabida de cor. Como aponta Assmann (2011, p. 34), "o esquecimento é oponente do armazenamento, mas cúmplice da recordação".

É a partir dessa memória guardada no esquecimento como potência que Caetano irá reconstruir a paisagem em movimento de seus primeiros anos. A composição da canção é, assim, um exercício de reconstrução, um trabalho de "traduzir" a recordação em imagem presente que se desloca no tempo. Constitui, portanto, uma presentificação do passado que não é o próprio passado, mas uma reconstrução em que a lembrança é transformada. Nessa refeitura, a recordação que pulsa "bem dentro aqui" é o motor na busca do canto ao encontro do que parecia escondido, "longe muito longe". Os versos da canção são fragmentos das memórias da Santo Amaro dos anos 1940 e 1950 observada e vivida por Caetano, como descreve o próprio compositor:

Santo Amaro da Purificação é quase na foz do Rio Subaé. [...] O cais do Araújo Pinho de que fala a canção era um cais de rio que ficava mais próximo do mar. [...] Mais para baixo, passava o bonde, que era puxado a burro. Por isso a canção fala de Trilhos Urbanos, porque era esse o nome da companhia. Esses bondes eu usei até os dezenove anos, mais ou menos. [...] O bonde ia até o atracadouro do navio, o chamado Porto do Conde. [...] A letra também faz referência a dois tamarindeiros que ficavam na beira do rio [...] e à visita que o imperador d. Pedro II fez à cidade. [...] O que se diz, e se consolidou como um folclore, é que os cavalos do imperador ficaram amarrados ali, e mais, que ele saltou e fez xixi naquele lugar. (VELOSO, 2003b, p. 64-69)

Pelo depoimento, tomamos conhecimento do recorte de fragmentos da paisagem e da memória sobre a cidade, os quais são poeticamente dispostos. Os versos correspondem a uma operação da lembrança que reconstrói esses fragmentos desconexos em um conjunto ordenado na forma de uma canção. Caetano não sabe de cor o tempo passado: precisa reconstruí-lo, compondo uma canção de recordação que não é igual ao objeto relembado, e sim uma reconfiguração capaz de evocá-lo.

Como resume o compositor, "Trilhos urbanos" é uma canção "sobre essas viagens de bonde", um bonde que passeia não apenas pelo espaço, mas pelos tempos que se convertem em um, entre recordação, presente e futuro do percurso circular: "tudo num momento só, atemporal, como num 'cinema transcendental', como se fosse uma experiência mística" (VELOSO, 2003b, p. 68-70). Os elementos espaciais – o bonde, o rio, o cais, o tamarindeiro, a curva – não são somente o retrato de um tempo passado: ressurgem no presente do tempo imagético de uma canção que caminha em círculos sobre o tempo.

Os "Trilhos Urbanos", buscados de um passado interiorano evocam, ao mesmo tempo, o contexto de uma modernidade urbana que começava a se inscrever na vida brasileira na primeira metade do século XX. Esses trilhos constroem uma Santo Amaro não apenas de um passado de culturas ancestrais distantes, mas que já assimilava a modernidade entre carros e cinemas: "no final dos anos 1950, a cidade tinha a nova cara que o país começava a ganhar. Os fuscas de JK rodavam o Brasil, e Santo Amaro também tinha os seus. [...] Na cidade havia três cinemas: o Subaé, o Santo Antônio e o São Francisco" (DRUMMOND; NOLASCO, 2017, p. 61).

Na imagética canção "Trilhos Urbanos", em sua sucessão de cenas reconstruídas a partir de outro tempo e espaço, a cidade onde o jovem Caetano Veloso apaixonou-se pelos filmes de Federico Fellini é "cinema transcendental" de uma paisagem da memória onde o cinema, assim como as canções do rádio e dos discos, inscrevia-se na educação sentimental das pessoas comuns. Entre o sentido lírico das recordações e o acrílico dessa modernidade, começava a se desenhar o "Acrílico" que despontaria no segundo disco solo de Caetano Veloso (1969), no qual o doce e santo açúcar do passado engendra em si próprio o amargor: "acre e lírico sorvete / acrílico santo amargo da purificação".

Cabe destacar que os deslocamentos espaço-temporais de "Trilhos Urbanos" não se dão somente na letra e nas imagens formadas, mas desenvolvem-se em conjunto ao corpo musical da estrutura cancional. A canção é composta sobre uma batida que se tornou característica da linguagem de Caetano: o ritmo derivado do afoxé, em que a

marcação da percussão é transposta para a mão direita do violão, marcando ciclos de três batidas: contratempo, tempo, contratempo, com a omissão da batida no tempo forte subsequente, e retomando-se o movimento circular no próximo contratempo; assim, a ênfase rítmica inverte a lógica de tempos fortes e fracos característicos da música ocidental: o tempo fraco (contratempo) funciona como um tempo forte deslocado. Outra alteração está no movimento das cordas tocadas na mão direita: comumente, no violão, marca-se o tempo forte do início do ciclo no bordão (corda grave), e o desenvolvimento rítmico nas primas (cordas agudas); nessa célula, o ciclo se inicia com as primas no contratempo, sucedidas por duas batidas no bordão (tempo e contratempo)⁹; assim, o deslocamento rítmico se dá em conjunto com o deslocamento das alturas (graves e agudas).

Se, via de regra, em uma canção os acordes são alterados nas cabeças de entrada dos compassos (tempo forte), aqui há uma antecipação rítmica da marcação, que começa sempre no contratempo anterior ao que seria o início do ciclo convencional. As sílabas tônicas que concluem os três primeiros versos de cada bloco de quatro são cantadas, por sua vez, sobre o segundo contratempo da célula rítmica, criando resoluções suspensas, que não se concluem na segurança do tempo forte. Nos três primeiros versos (que se repetem ao longo da canção do ponto de vista rítmico) este contra-acento se dá nas sílabas tônicas das palavras "esconde", "longe" e "aqui". O efeito gerado é de deslocamento, de volta ou de antecipação no tempo, um efeito de todo coerente com o processo de recordação instaurado na canção, no qual o presente reconstruído é o resultado de deslocamentos temporais.

Já no verso final de cada ciclo de quatro versos, o ritmo cai sobre o acento do tempo forte, concluindo o percurso; mas a melodia não se conclui em movimento descendente, típico da conclusão; a nota final repete a anterior, sustentando a mesma altura, o que gera um efeito de suspensão, abrindo-se a uma continuidade que não se encerra, que segue no tempo:

Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade (no sentido de prossecução), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte. (TATIT, 1996, p. 22)

⁹ Essa levada é tão peculiar a Caetano Veloso, que na música *Sina* o compositor Djavan incorpora o ritmo e faz referência direta a Caetano na letra: "como querer *caetaneear* o que há de bom".

Se dividirmos a canção ao meio, teremos na conclusão dos dois blocos paralelos essa frase melódica suspensa nos versos: "meu trabalho é te traduzir"; "como eu sei lembrar de você". O saber lembrar coincide com o ofício de traduzir a recordação em canção, um trabalho que não está concluído, e que permanece no devir do tempo e na potência das recordações esquecidas. Esse o ofício de Caetano: a tentativa de tradução daquela sensibilidade que o formou, oculta na recordação.

Assim, o bonde das imagens passeia sobre um tempo inconcluso que não é aquele da linearidade racional, mas em círculos, por movimentos de retorno e antecipação, misturando os ciclos temporais que passam a estar ligados entre si pelas amarrações de ritmo de tempos que se entrecruzam. A recordação é o presente aberto ao devir, e o presente que se projeta para o futuro carrega a recordação; as lembranças transformam-se em versos, imagens e sons que passeiam sobre as rodas circulares do bonde, ligadas por hastes que vão para trás para ir para frente, para frente para vir para trás.

Destaque-se, ainda, no percurso melódico-entoativo, uma tensão coexistente entre recursos de tematização e de passionalização, conforme as ferramentas de análise propostas por Tatit (1996). No âmbito da tematização, verificamos as consoantes percussivas nas marcações ao longo dos desdobramentos das sílabas que se sucedem, em desenhos rítmico-melódicos (temas) que se repetem na celebração do objeto cantado, a terra natal. Por outro lado, a passionalização aparece nas conclusões das frases, em que as vogais são estendidas, e na elevação das notas no verso exato em que o nome da cidade é explicitado ("cana doce, Santo Amaro, um gosto muito raro"); esses movimentos são sempre associados à falta, à carência diante daquilo que não se tem. Assim, Santo Amaro é, ao mesmo tempo, o espaço presentificado no canto, celebrado na dança rítmica da tematização; e o tempo que não volta, marca da saudade evocada nos movimentos entoativos de passionalização.

O movimento é, portanto, de uma falta que canta diante de um estado de plenitude, ou de uma plenitude que não deixa de carregar uma falta. A recordação da cidade e do passado se ergue ao mesmo tempo em que carrega em si a marca do esquecimento, da saudade, daquilo que não volta, ou que só retorna de maneira transfigurada. Escondidas no tempo, tais recordações recriam-se em círculos inconclusos, sempre abertos a reconstruções que são novas criações a serem reveladas: a potência está guardada, "o melhor o tempo esconde".

Objeto não identificável

Invertendo a perspectiva – olho no espelho de Narciso – voltemo-nos, agora, à figura do pesquisador diante da obra de Caetano Veloso.

Como visto, o jogo da memória das canções em Caetano começa em sua própria educação sentimental, entre obras ouvidas e cantadas que a ele se incorporam como potência, a serem despertadas como *madeleines*; em outra instância, como compositor, a linguagem da canção internalizada desde a infância pode instaurar um novo jogo da memória, em composições que reconstituem as recordações, caso de “Trilhos urbanos”; ampliando o campo de alcance, temos um artista difundido pelos canais midiáticos, criador e intérprete de uma obra singular e diversa por mais de cinco décadas. Esse movimento no mundo das canções transforma Caetano Veloso de formado a formador, engendrado na educação sentimental de milhares de brasileiros: uma figura pública central na construção do “saber poético-musical” (WISNIK, 2004, p. 218) coletivo e individual das canções e da cultura, inscrita nas vidas das pessoas.

A crítica suíça Liv Sovik, estudiosa da Tropicália, levanta a discussão sobre a dificuldade de uma abordagem científica e distanciada sobre Caetano, em seu artigo “Caetano Veloso enquanto objeto de pesquisa” (2018), escrito originalmente em 1999. Se há alguém que poderia forjar um distanciamento capaz de neutralizar-se diante dos efeitos da presença de Caetano em sua formação, seria certamente uma estudiosa de origem e formação estrangeiras. Sovik relata como propõe o método de ouvir e analisar Caetano “com isenção”, tentando compreender Caetano como “uma voz descorporificada”, em “isolamento científico”, e conta como foi surpreendida pelas discussões desencadeadas quando apresentou seu trabalho a estudantes de Comunicação da UFBA:

Tinha esquecido que estava tratando de um assunto que, para muitos, não é nem um pouco acadêmico nem descorporificado. Já que o gosto por Caetano pode implicar adesão a posições, as discussões do sentido de sua obra muitas vezes passam por indagações sobre as reais intenções e índole de Caetano. É vaidoso demais? Ele é ou não a mesma pessoa que era nos tempos heroicos do tropicalismo? Ainda é rebelde? [...] É como se a figura do Caetano entrasse e saísse permanentemente de foco; como se, pela dificuldade de enxergar de perto uma celebridade, sua figura se movesse para trás e para frente, e o víssemos em panorâmica e depois em close, nunca em contexto. (SOVIK, 2018, p. 57-58)

O título do artigo de Sovik é uma referência declarada a um estudo anterior, "Caetano Veloso enquanto superastro" (SANTIAGO, 1978), publicado por Silviano Santiago originalmente em 1972. Do título do artigo em referência já se depreende o aspecto de celebridade apontado por Sovik; é esse caráter da fama de uma figura pública elevada à condição de superastro midiático que desponta na construção de um Caetano Veloso que vai muito além de si próprio: se faz presente na vida das pessoas, move paixões. A adesão ou oposição à imagem construída e à obra de Caetano Veloso não está, a nosso ver, restrita à tela ou ao debate sobre esta ou aquela polêmica: para muitas pessoas, Caetano Veloso é parte da própria formação como indivíduo, compõe suas histórias, assim como Noel Rosa, João Gilberto e tantos outros compuseram a sua formação.

Nesse sentido, nosso foco é oposto ao anseio de se "descorporificar" Caetano Veloso: interessa observar como ele corporifica um mundo de canções que recebeu desde sua formação; e como passa a se corporificar nas recordações de quem o ouviu e ouve. Essa posição, como a de um objeto não identificável, não inviabiliza o desenrolar de uma visão crítica sobre o artista, mas pressupõe a tensão provocada pela presença de Caetano no passado e no presente de quem o observa e, em muitos momentos, nele vê a si próprio, apreciando a beleza do espelho.

Puxando ainda a teia da reflexão de Sovik, cabe considerar que a figura pública de Caetano ultrapassa o mundo das canções, adentrando nos territórios da cultura, da política, do comportamento, das posições diante do mundo. Caetano move paixões não somente pelas canções que compõe e interpreta, mas por ser uma figura controversa, desde sua aparição na explosão tropicalista – gesto questionador de formas e comportamentos tidos como padrões a serem seguidos, seja pela direita conservadora, seja pela esquerda popular-nacionalista das canções de protesto.

Na tese de doutorado de Carvalho (2015), o pesquisador apresenta um extenso levantamento das inúmeras polêmicas nas quais Caetano se envolveu, sobretudo por suas próprias opiniões; para o estudioso, mesmo que esses posicionamentos carreguem uma "necessidade de chocar não meramente pelo prazer de chocar, mas para por às claras seus pontos de vista" (CARVALHO, 2015, p. 49), Caetano Veloso, de maneira consciente ou não, se vale da "polêmica como espetáculo" (CARVALHO, 2015, p. 223). Fato é que esse histórico polemista do superastro Caetano Veloso engaja amores, ódios e opiniões sobre sua *persona*; e tomar Caetano Veloso como objeto de estudo é lidar inevitavelmente com esse jogo de tensões que conturbam a estabilidade de um impossível território de isenção.

Outro ponto relevante a se considerar na abordagem crítica sobre Caetano Veloso, em um trabalho acadêmico, é o fato de o próprio artista desempenhar o papel de crítico de sua obra e do universo cancional em que transita, em diálogo com outras linguagens artísticas (cinema, literatura, teatro, artes plásticas) e com a vida política, social e cultural do país e do mundo. Além de *Verdade tropical* (1997), base essencial para diferentes abordagens sobre Caetano, há duas importantes coletâneas de artigos do autor – publicados originalmente em revistas, jornais e outros meios – ambos com organização de poetas-críticos: *Alegria, alegria* (1977), por Waly Salomão, e *O mundo não é chato* (2003), por Eucanaã Ferraz; e, ainda, uma infinidade de entrevistas e documentários nos quais o artista expõe opiniões sobre diferentes temas.

Se a fortuna crítica sobre Caetano Veloso costuma ser tomada a partir do artigo "Boa palavra sobre a música brasileira", publicado por Augusto de Campos (1974) originalmente em 1967, há textos anteriores escritos pelo próprio Caetano, que, mesmo sem abordar diretamente o próprio trabalho, já são prenúncios de seu projeto. Caso emblemático é o do texto de abertura do livro *Alegria, alegria*, "Primeira feira de balanço", no qual o autor começa por lamentar a escassez de produção crítica sobre a música popular brasileira, confrontando um dos poucos que se debruçavam sobre o assunto, o pesquisador José Ramos Tinhorão. Irônico, mordaz, Caetano, já mirando o questionamento aos que tomavam a tradição como algo a ser conservado e cultuado, em sacralização imutável, apontava que, "a julgar pelos artigos históricos" de Tinhorão, "somente a preservação do analfabetismo asseguraria a possibilidade de se fazer música no Brasil" (VELOSO, 1977, p. 1).

A visão de crítico em Caetano está não somente em seus ensaios e artigos, mas na concepção estética de álbuns e espetáculos conceituais, que orbitam e costuram canções em torno de temas, repertórios ou atitudes estético-comportamentais, o que se verifica, de antemão, no próprio projeto tropicalista. Esse processo inicia-se antes mesmo de sua descida para o Sudeste: ainda em sua passagem por Salvador, Caetano – em conjunto com outros jovens ainda desconhecidos como Gilberto Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça (Gal Costa) e Tom Zé – apresenta espetáculos no recém-inaugurado Teatro Vila Velha, nos quais, além de se apresentar com voz e violão, debruça-se sobre conceitos mais abrangentes, como na escolha do título para o primeiro deles:

Estava quase tudo pronto. Faltava o nome. A dúvida pairava sobre a cabeça deles quando alguém mais chegado a divagações começou a

filosofar. Lembrou que todos ali eram muito jovens e faziam parte de mais um dentre tantos outros grupos estimulados a se dedicar à música desde o surgimento da Bossa Nova. Eram mais um exemplo. Sem saber se haviam entendido direito, concordaram com a sugestão de Caetano. O espetáculo se chamaria: *Nós, por exemplo...* (DRUMMOND; NOLASCO, 2017, p. 116)

Essa visão conceitual já esboçava as reflexões de Caetano sobre a canção popular, reunindo o passado no qual crescera com as tendências modernizadoras daquela primeira metade da década de 1960, sintetizadas na Bossa Nova: "o título do segundo show, *Nova bossa velha, velha bossa nova*, mostra nossa intenção de inserir o movimento numa visão de longo alcance da história da canção no Brasil" (VELOSO, 1997, p. 78). Desde antes da consolidação de sua carreira, já é esse o olhar de Caetano, buscando alcançar e interferir na canção popular brasileira em sua história.

Na mudança para o Rio de Janeiro, Caetano relata como o empresário Guilherme Araújo, que agenciou a entrada do grupo tropicalista no mercado fonográfico, via nele mais a figura de pensador do que a de uma estrela da música popular:

Guilherme estava seguro quanto a Bethânia e Gil, cujas vidas profissionais tinham deslanchado. Mas não via nenhuma possibilidade de eu subir num palco para cantar e viver disso. Eu respondia, com uma segurança que o fazia rir incrédulo, que eu tinha certeza de ter talento para palco ou o que fosse, mas o fato é que o que ele considerava a única saída possível para mim era o mesmo que eu me imaginava fazendo: orientar os colegas, escrever canções e roteiros para seus shows, escrever releases para seus discos. (VELOSO, 1997, p. 126-127)

Deixando a Bahia para acompanhar Bethânia, aparecendo como um compositor a ser interpretado, Caetano desponta, inicialmente, como alguém que pensa o mundo das canções e as canções no mundo. De fato, poderia ter se mantido nos bastidores, concebendo à moda dos diretores artísticos e musicais, compondo mais para ser interpretado do que para a própria voz (como fazia a maior parte dos artistas da primeira metade do século XX, como Noel Rosa nas vozes de Francisco Alves e Aracy de Almeida, ou Dorival Caymmi no canto e na figura cinematográfica de Carmem Miranda). Mas, na década de 1960, já era preciso compor com a própria imagem, e a televisão era o veículo para essa nova forma de presença.

Entretanto, a aparição explosiva na TV e a construção de uma *persona* de superastro não apagaram a figura do pensador; pelo contrário, deram a essa figura maior notoriedade e projeção. A visão crítica de Caetano – seja diante do universo cancional

brasileiro e internacional, seja na direção artística de seu trabalho ou de seus parceiros, seja diante de qualquer tema que movimente as pautas da sociedade – é tão intrínseca e natural como os gestos de compor e interpretar canções.

E, revirando o espelho para a face do pesquisador, é preciso considerar que qualquer olhar crítico que sobre sua obra se lance estará respondendo a um diálogo por ele iniciado ou retomado de algum ponto, edificando-se sob as sombras e as luzes de sua presença permanente. Eu, por exemplo, tento fazer isso neste estudo.

1.2 Poeta da Vila, da vida e da sobrevida

Noel Rosa foi um entre os tantos artistas cujas obras reverberaram na educação sentimental de Caetano Veloso, entre os anos 1940 e 1950, em Santo Amaro. Não só na vida de Caetano, mas de sucessivas gerações de diferentes cantos do país, nascidas a partir da década de 1930, crescendo em volta do rádio e dos discos. Entre tantas, a figura de Noel Rosa se destaca: o próprio Veloso (1997, p. 269) sinaliza uma percepção generalizada de Noel como o "maior compositor popular brasileiro de todos os tempos". Esse artista, cuja obra reverbera ainda hoje, não é exatamente o sujeito biográfico que viveu seus curtos e intensos 26 anos na Zona Norte do Rio de Janeiro, durante as primeiras décadas do século XX (1910-1937). Para além do tempo em que viveu, Noel Rosa transformou-se em cânone da música popular brasileira, convertido em uma espécie de monumento fundador da canção popularizada no rádio e no disco.

Trataremos da relação estabelecida por Caetano Veloso com Noel Rosa a partir das seções e capítulos seguintes. Por ora, para a compreensão de desdobramentos da obra noelina na tradição da canção popular e em Caetano, consideramos importante puxar o fio de seu tempo biográfico – o “tempo de Noel Rosa”, como intitula o seu contemporâneo Almirante (1977) –, sem o qual não seriam possíveis as construções posteriores, que o levaram ao posto de cancionista canônico.

O que ficou de Noel Rosa é decorrente de uma vida curta, boêmia e inconstante. Apesar das cerca de 250 composições¹⁰, há um intervalo de menos de dez anos entre a criação da música que o popularizou – "Com que roupa?", composta em 1929, até a morte precoce por tuberculose, em 1937. Na breve passagem de Noel, deparamo-nos com uma

¹⁰ Informações biográficas extraídas de Máximo; Didier (1990), de Almirante (1977) e de outros textos críticos e biográficos citados ao longo da tese.

persona singular, desde sua aparência física marcada pelo queixo defeituoso – decorrente do nascimento em um parto por fórceps –, até sua presença como personagem conhecido no emergente universo do rádio e do samba da década de 1930, sem jamais abdicar da fruição da boemia e do acendimento das paixões. Uma vida breve, marcada por intensas tragédias – o suicídio da avó e do pai, o padecimento por uma doença que era o grande terror de sua época –, muitos amigos e inimigos, amores e desamores, e, sobretudo, muito samba.

Diferente de Caetano Veloso, artista de longa vida, Noel Rosa não teve a oportunidade de refletir posteriormente, na maturidade, sobre aquilo que viveu e criou. A morte trágica veio cedo, e seus últimos anos foram castigados pela doença, cuja cura se via ainda mais longe diante de sua rotina desregrada. Embora costume ser tomado em um contexto da velha guarda de nosso cancionário, ao se pensar em Noel Rosa, é preciso lembrar que estamos tratando de um jovem, desses que passam pela vida com intensidade, misturando as questões de sua obra com os problemas de sua existência. Esse jovem cultuava a festa do samba, até mesmo diante da morte, como cantou em sua famosa "Fita amarela":

Se existe alma,
Se há outra encarnação,
Eu queria que a mulata
Sapateasse no meu caixão.
(ROSA, 2000, p. 65)

Se morreu tão cedo, sua obra foi responsável por perpetuar a celebração do samba, no corpo, nos instrumentos musicais e nas mídias. Seu legado passou a compor a educação sentimental de sucessivas gerações, constituindo-se como uma potência de memória sempre capaz de gerar novos desdobramentos no mundo das canções.

Para o grande público – sendo mesmo a ideia de grande público algo que se transformava na década de 1930 com a possibilidade de proliferação pelas mídias – a aparição de Noel se deu no Carnaval de 1931, com o estrondoso sucesso de "Com que roupa?". Tomando o título dessa canção como metáfora para o modo de se apresentar ao mundo, podemos depreender daí o modo como Noel se vestiu para a música popular brasileira, cujas vestes chegam a se confundir com as do próprio compositor.

Logo na abertura da faixa, a melodia dos primeiros versos remete à frase melódica inicial do Hino Nacional Brasileiro, com algumas notas invertidas e com o deslocamento do acento rítmico dos tempos fortes para a síncope nos tempos fracos. Nesse jogo

paródico, a gíngua do samba contrapõe-se e subverte a dureza marcial do hino. Para compreender esse resultado, vale praticar o exercício proposto por José Miguel Wisnik (2004), cantando o verso do samba noelino, "agora vou mudar minha conduta" (ROSA, 2000, p. 10), sobre a melodia da abertura do hino, "ouviram do Ipiranga as margens plácidas", e vice-versa. Como comenta o crítico, quando se converte o hino (acento nos tempos fortes) em samba (acento sincopado nos tempos fracos), "o corpo oscila e preenche o vazio das síncopas contrapondo às palavras a presença de uma ação intermitente e não-dita" (WISNIK, 2004, p. 202-203). Sobre essa oposição de melodias e acentos rítmicos, o verso "agora vou mudar minha conduta", com seu texto melódico e entoativo de sentido direto, aponta para uma outra maneira de estar no mundo, muito diferente da pomposa abertura do hinário, repleta de inversões à moda parnasiana.

Como comento em minha dissertação de mestrado, que investiga convergências entre as poéticas de Noel Rosa e do modernista Oswald de Andrade, tal "mudança de conduta" materializada no deslocamento rítmico, é um gesto profundo de oposição a uma ordem vigente:

Se, pela própria construção sintática, dizer "agora vou mudar minha conduta" é muito mais fácil que "ouviram do Ipiranga às margens plácidas", o encaixe dos versos em seus respectivos movimentos rítmicos e melódicos são esclarecedores no que se refere aos posicionamentos característicos do samba e do hino, respectivamente: incontinência *versus* continência; informalidade *versus* formalidade; deboche *versus* respeito. (ANDRADE, 2017, p. 29)

A expressão "com que roupa?", à época, carregava um sentido voltado aos poucos recursos financeiros ("com que dinheiro?"); mas, na abordagem aqui proposta, o sentido do verso expande-se diante da obra cancional de Noel, cuja trajetória ali se iniciava: compor, cantar e dançar o samba, em contraposição a uma seriedade instituída como modo correto de ser, é uma maneira de vestir-se, na abertura de uma nova possibilidade. "Com que roupa?", assim, pode ser compreendida como metacanção: mudança de conduta ante as imposições sociais do que se considerava a "boa conduta", tessitura de uma nova malha em contraposição aos padrões estabelecidos.

Vale ressaltar que, no texto cantado da canção, essa declaração se dá de maneira irônica: o sujeito cancional finge que deixará o modo de ser desenquadrado do samba, no intento de corrigir-se: "agora vou mudar minha conduta / eu vou pra luta / pois eu quero me aprumar" (ROSA, 2000, p. 10). Esse falso propósito de condução a uma vida regrada

ganha seu efeito cômico, que desdiz aquilo que diz, pelo jogo paródico observado na melodia, e por todo o contexto cancional, da interpretação à condução musical: “uma mudança não muito confiável, dado o ambiente festivo do samba, dada a fala mole do intérprete, dada a subversão a um ícone que deveria ser respeitado com toda seriedade” (ANDRADE, 2007, p. 23). Assim nos é apresentada a visão de mundo de Noel Rosa: incontinente, informal, debochada.

Esse modo de ser desenquadrado sustenta (ou balança) toda a vida do sambista, jovem de classe média da zona norte do Rio de Janeiro, que se tornou ícone do bairro de Vila Isabel – cravado no epíteto Poeta da Vila –, e chegou a iniciar a faculdade de Medicina, mas seguiu sua trajetória em rumo oposto. Ao invés do roteiro programado para o bom filho que livraria a família das dificuldades financeiras pelo estudo e sucesso profissional em uma carreira estável, Noel preferiu viver entre bares e cabarés, subindo os morros cariocas entre amigos como os jovens sambistas Ismael Silva (do Estácio) e Cartola (da Mangueira), atormentando-se na instabilidade das muitas paixões, tornando-se figura pública no emergente universo radiofônico, que estava longe de ser reconhecido como trabalho.

Essa posição social fez de Noel Rosa, ao mesmo tempo, um sambista que vivenciava a experiência da vida artística e boêmia em suas últimas consequências, e um mediador intercultural, entre morro e cidade, entre botequim e indústria fonográfica:

Os mediadores, agentes socioculturais, conscientemente construíram as pontes entre herança étnica e comunitária do samba e a identidade regional (carioca) e, depois, nacional da música popular brasileira. [...] Noel Rosa, Almirante, Mário Reis, Francisco Alves foram responsáveis pelo reconhecimento do samba no mundo do disco e do rádio, ajudando a profissionalizar músicos que, originalmente, eram criadores comunitários. (NAPOLITANO, 2007, p. 27)

Até que ponto essa mediação foi de fato consciente, no caso específico Noel Rosa, é difícil precisar. Noel gostava de samba, das paixões, dos botequins e dos cabarés, subia o morro e o saudava. Esse conjunto era, para ele, sua própria vida. Apesar de assinar as autorias com seus parceiros e de ter sua obra gravada, nunca deixou de ser uma figura comunitária, diferente dos “superastros” de décadas posteriores. A mediação que construía era consequência de seu movimento individual e social, em um modo de ser

afeito ao desajuste da festa, contrário à seriedade hipócrita dos aristocratas, como canta em sua "Filosofia"¹¹:

Pois cantando neste mundo
Vivo escravo do meu samba,
Muito embora vagabundo.

Quanto a você
Da aristocracia
Que tem dinheiro
Mas não compra alegria,
Há de viver eternamente
Sendo escrava dessa gente
Que cultiva a hipocrisia.
(ROSA, 2000, p. 79)

Noel era, pois, um escravo vagabundo do samba, que escolhia viver em desajuste. Esse desregramento resultava nos acontecimentos particulares de uma vida turbulenta, os quais eram estetizados em canções. Se assim o quisermos, podemos depreender de sua obra um roteiro biográfico no qual desponta sua visão de cronista da sociedade, o tempo e o lugar em que viveu, seus dramas pessoais.

No território inconstante do amor, um caso notório é o de Ceci, a "Dama do cabaré", alcunha eternizada no título da canção para a qual a musa é cantada como antimusa:

Foi num cabaré da Lapa que eu conheci você,
Fumando cigarro, entornando champanhe no seu *soirée*
(...)
Eu não sei bem se chorei no momento em que lia
A carta que recebi, não me lembro de quem
Você nela me dizia que quem é da boemia
Usa e abusa da diplomacia
Mas não gosta de ninguém.
(ROSA, 2000, p. 103)

Difícilmente o amor é cantado em Noel Rosa como um sentimento perfeito. Sempre há um porém, uma mentira, um elemento humorístico para quebrar a idealização romântica. Nesse sentido, podemos aproximá-lo dos versos mínimos de Oswald de Andrade:

¹¹ Canção regravada por Chico Buarque nos anos 1970, durante a ditadura militar, no álbum *Sinal Fechado* (1974).

AMOR
Humor
(ANDRADE, 1991, p. 21)

Em outra canção passional dedicada a Ceci, "Último desejo", soa não somente a dor do amor perdido, como também a da morte iminente, conforme sinaliza o próprio título. O romântico antirromântico é explícito na história que nasceu em uma festa de São João, mas que morre "sem foguete, sem recado, sem bilhete, sem luar, sem violão" (ROSA, 2000, p. 110). A equação "amor / humor", em um contexto poético e musical de grande carga dramática, desponta nos versos finais:

Às pessoas que eu detesto
Diga sempre que eu não presto
Que meu lar é o botequim
Que eu arruinei sua vida
Que eu não mereço a comida
Que você pagou pra mim
(ROSA, 2000, p.110)

Esses versos já antevêm a presença de uma figura socialmente conhecida, em um contexto de ausência, que pode ser tanto do amado separado, como do falecido. Mesmo diante do fim do grande do amor e da própria vida, o sujeito cancional não abandona a ironia, com a qual afirma o seu modo de ser desajustado, que "não presta" para os padrões do senso comum.

Existem, ainda, outras tantas faixas destinadas a outras amantes, caso de "Três apitos"¹², composta para Fina, a quem Noel costumava esperar na saída da Fábrica Confiança, em Vila Isabel:

Quando o apito
Da fábrica de tecidos
Vem ferir os meus ouvidos
Eu me lembro de você
(...)
Mas você não sabe
Que enquanto você faz pano
Faço junto do piano
Estes versos pra você.
(ROSA, 2000, p. 115)

¹² Como veremos na seção 1.3, essa canção é uma das marcas da relação de Caetano Veloso com seu pai.

Nesta canção, convivem o canto passional e a moderna paisagem do subúrbio das fábricas: enquanto a musa faz pano na indústria têxtil, o sujeito cancional toca piano não só para ela, mas para a indústria fonográfica, sem a qual não teríamos conhecimento das construções poéticas e melódicas eternizadas na canção. O mundo do "antigo" sambista é, portanto, um mundo urbano, suburbano e industrial, cujas fábricas produzem roupas e canções, ou roupas de canções, se retomarmos a pergunta inaugural de Noel: "com que roupa eu vou?".

Pelas canções, também conhecemos as rivalidades de Noel Rosa, em especial o marcante embate travado com o sambista Wilson Batista¹³, que rendeu composições célebres como "Palpite infeliz": "quem é você que não sabe o que diz?" (ROSA, 2000, p. 96). Essa faixa é, ao mesmo tempo, revide ao adversário e celebração de um dos motes favoritos de Noel, o bairro de Vila Isabel, onde nasceu e viveu: "a Vila não quer abafar ninguém, só que mostrar que faz samba também". A identificação com o bairro – assim como a de Veloso com Santo Amaro e com a Bahia – é uma constante que surge sempre em atitude de louvação, na qual a afirmação de seu microcosmo é uma autoafirmação: "quem nasce lá na Vila, nem sequer vacila ao abraçar o samba" (ROSA, 2000, p. 90), como canta na conhecida "Feitiço da Vila".

Mas, se Vila Isabel recebe de Noel Rosa um tratamento de exaltação ao modo dos românticos, o seu país, o grande Brasil, é tratado com uma verve crítica que denuncia com humor as mazelas nacionais, caso de "Quem dá mais" (também intitulada "Leilão do Brasil") e de "São coisas nossas"¹⁴, que resume o país em recortes condensados no refrão: "o samba, a prontidão e outras bossas, são nossas coisas, são coisas nossas" (ROSA, 2000, p. 39).

Para além dos amores, inimizades, tempos e lugares, é possível depreender no que Noel Rosa nos deixou uma maneira de estar no mundo, um modo de ser em constante desajuste. Tal modo é por nós reconhecido não só por sua obra poético-musical, mas também graças à então recente possibilidade de gravação da voz; esse aspecto pode ser mais revelador do que as fotografias em que confrontamos seu rosto atípico. De suas centenas de composições, Noel gravou menos de 40 obras como intérprete: diferentemente do que se tornou comum a partir dos anos 1960, naquela época as figuras do cantor e do compositor eram distintas, sendo as canções noelinas destinadas ao canto

¹³ O confronto será retomado por Caetano Veloso, como será discutido na seção 3.2.

¹⁴ Samba que serve de mote para a composição de "Tropicália", canção-manifesto de Caetano Veloso, como veremos na seção 2.1.

dos maiores nomes da “era de ouro” do rádio (década de 1930), como o Francisco Alves, Sílvio Caldas, Mário Reis, e cantoras como Aracy de Almeida e Marília Baptista.

Nas canções gravadas pelo próprio Noel, como as conhecidas "Com que roupa?", "Conversa de botequim" e "Gago apaixonado"¹⁵ podemos receber pelo ouvido um jeito de cantar muito próximo de um jeito de falar, que é a manifestação de um modo de ser. Aplicando a chave de leitura Pau-Brasil de Oswald de Andrade, ouvir Noel Rosa é estar diante de uma poesia "como falamos", que constitui, por conseguinte, uma poesia "como somos" (ANDRADE, 1978, p. 6).

Noel canta com a voz pequena, como era comum entre os compositores da época, ao contrário da tendência operística dos principais intérpretes, responsáveis pelas gravações em suas grandes vozes. Alguns críticos, dentre os quais Augusto de Campos, visualizam em Noel Rosa um jeito de cantar que se converteria em mudança de paradigma no canto de música popular brasileira, sintetizado na figura do grande mestre de Caetano, João Gilberto:

Dentre as características revolucionárias da Bossa Nova, uma das mais essenciais foi o seu estilo interpretativo, decididamente antioperístico. João Gilberto e depois dele tantos outros – na esteira, é verdade, de uma tradição detectada na velha guarda (Noel Rosa, Mário Reis). (CAMPOS, 1974, p. 53)

Cumpramos ressaltar que essa “tradição detectada na velha guarda (Noel Rosa, Mário Reis)” é mais abrangente, sobretudo entre os compositores. Sambistas contemporâneos e parceiros de Noel – como Almirante, Lamartine Babo, Ismael Silva, dentre outros – também cantavam com voz pequena, sem os recursos do *bel canto*. Na vida comunitária do samba, esse modo de cantar era comum, enquanto, por outro lado, os cantores e cantoras mais valorizados da época eram aqueles que se destacavam pelos dotes de potência vocal (e, nessa perspectiva, o cantor Mário Reis era uma exceção). Assim, via de regra, pelo atributo da grande voz, o intérprete destacava-se, diferenciando-se do cantor-compositor.

Mas deve-se apontar, também, que cada um desses modos de cantar, com a voz grande ou pequena, carregava a singularidade da performance vocal, do timbre à silabação, passando pelas sutis divisões rítmicas e pelo modo de adequação do texto na melodia. O registro vocal é como um retrato sonoro em movimento, capaz de gravar a

¹⁵ Analiso essas três canções com maior aprofundamento em minha dissertação de mestrado, "Noel Rosa Pau-Brasil: poesia como falamos" (ANDRADE, 2017).

“unicidade vocal” (CAVARERO, 2011, p. 22) que envolve o timbre único e a performance do instante perpetuado na mídia.

No caso de Noel Rosa, em seu modo pessoal, temos o registro de uma voz que cantava em uma "quase-fala" (CAMPOS, 1974, p. 53), dizendo o que entoava com naturalidade, em um modo de falar que é um modo de ser, no qual identificamos a malemolência de seu sotaque carioca, o humor com que tratava as sílabas, a sua percepção de mundo, o seu ser materializado em sua voz performatizada no canto. O desajuste das composições e da biografia é, assim, expandido para o modo de cantar, na própria voz.

Sendo o canto uma materialização de um modo de ser, a verve crítica de Noel Rosa convertia-se em exaltação quando o assunto era o ponto em que esse modo individual integrava-se na coletividade: o samba. Assim como Vila Isabel, o samba – em sua forma cancional e ritual – era objeto de adoração, como canta nos conhecidos versos de sua primeira parceria com o pianista paulistano Vadico, "Feitio de oração":

Batuque é um privilégio
 Ninguém aprende samba no colégio
 Sambar é chorar de alegria
 É sorrir de nostalgia
 Dentro da melodia.
 (...)
 O samba na realidade
 Não vem do morro nem lá da cidade
 E quem suportar uma paixão
 Sentirá que o samba então
 Nasce no coração.
 (ROSA, 2000, p. 75)

Esse objeto adorado constituiu um saber próprio, que não se identifica com a racionalidade da educação formal e das convenções sociais. Noel Rosa, conhecedor dos colégios e dos batuques, do morro e da cidade, vivenciando essas realidades tidas como opostas em sua própria trajetória, constitui-se como sujeito convergente e destoante, apresentando seu samba difundido nas rádios como síntese em movimento desses encontros, nos quais a harmonia pressupõe o conflito e a contradição: "é chorar de alegria, é sorrir de nostalgia, dentro da melodia".

Se para Caetano Veloso, como visto na canção "Genipapo absoluto", cantar é "ter o coração daquilo", o samba para Noel é a possibilidade de expressão máxima do ser, sendo o coração o terreno profundo de onde brota o samba: "o samba então / nasce no coração". O samba, assim como o ato de cantar, "é mais do que lembrar, do que viver, do

sonhar": é o lugar profundo do corpo que pulsa e se materializa em canto e dança; é o ritmo do coração que se converte em sons de instrumentos e palavras; é o que permanece pulsando mesmo quando em aparente silêncio; é o que cria ("nasce") e o que retorna em viva recordação ("mais do que lembrar"). Daí o samba ser tomado como musa que provoca a gênese da canção (nascido do coração), a ser cultuada no ritual do corpo e do canto, que se presentifica em performance a cada vez que o samba soa.

Aracy de Almeida e a sobrevida de Noel: de esquecido a monumento

Após a morte de Noel Rosa, em 1937, e ao longo da década de 1940, "o nome e a obra de Noel Rosa, nos doze, treze anos que seguiram à sua morte, foram sendo pouco a pouco esquecidos" (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 478). A obra noelina poderia ter sido apagada da formação de diversas gerações que o sucederam (inclusive a de Caetano Veloso), não fosse um movimento de retomada de seu cancionista no início da década de 1950.

A quebra desse esquecimento tem como figura chave uma cantora e velha amiga de Noel Rosa: Aracy de Almeida. A relação entra o Poeta da Vila e a Dama da Central – um dos codinomes de Aracy –, futura jurada do show de calouros de Sílvio Santos (já no final de carreira, nos anos 1970 e 80), começou em 1934, sendo tal encontro propiciado pelo universo do rádio, comum aos dois; esse evento teve como consequência não somente a constituição do repertório daquela que seria considerada por Noel Rosa sua melhor intérprete, mas uma amizade cúmplice e boêmia, graças à personalidade singular de Aracy, sobretudo diante dos padrões impostos às mulheres:

Noel e Aracy conhecem-se no estúdio da PRB-7, Sociedade Rádio Educadora do Brasil, na Rua Senador Dantas, 82. [...] Na mesma noite, vão à Taberna da Glória, cantam e bebem juntos. [...] Conhece a vida, não tem os chiquês de Marília [Batista], faz o que quer, desde beber e fumar até jogar sinuca e cantar para as mulheres de Noel num prostíbulo de terceira categoria. (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 323)

Além de intérprete, Aracy de Almeida era uma espécie de cúmplice de Noel em seu modo desenquadrado de ser, contrariando aquilo que se esperava de uma mulher em sua época.

Tempos depois, no ano de 1950, Aracy de Almeida realizou uma temporada de shows na boate Vogue, frequentada pela elite econômica e intelectual do Rio de Janeiro: "em seu repertório, Noel, muito Noel. Um Noel Rosa que os grã-finos só agora

conheciam. E aprendiam a admirar" (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 485). Daí veio a proposta da gravadora Continental, que decidiu gravar e lançar uma seleção do vasto repertório de Noel Rosa, interpretado por Aracy de Almeida:

um álbum de três discos com Aracy interpretando Noel. O primeiro no gênero que se fazia no Brasil, considerado na época um empreendimento audacioso (um disco de 78 rotações por minuto custava vinte cruzeiros, o álbum seria vendido a oitenta). Com a capa de Di Cavalcanti (o que aconselhara Noel a desistir dos desenhos), textos de Lúcio Rangel e Fernando Lobo, arranjos de Radamés Gnattali – o mesmo que criava os *backgrounds* para os sambas canções de Dick Farney e Lúcio Alves. (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 485)

Note-se que há, no relançamento da obra pela voz de Aracy de Almeida, todo um aparato de legitimação, superior ao alcançado por Noel em vida. A capa do disco é uma criação de um dos maiores artistas plásticos do Modernismo brasileiro, Di Cavalcanti, amplamente reconhecido pela faixa intelectualizada da sociedade. Os textos de um crítico (Lúcio Rangel) e de um jornalista-compositor (Fernando Lobo), nomes de respaldo cultural e social, também vão nessa direção, que se completa com a assinatura musical do maestro Radamés Gnattali.

É este Noel, chancelado pela indústria fonográfica e pela intelectualidade, que será difundido novamente pelo rádio dos anos 1950, nos discos de Aracy de Almeida e de outros tantos intérpretes que a sucederam. Sem uma retomada consistente da indústria sobre sua obra, Noel Rosa dificilmente comporia a educação sentimental de Caetano Veloso, Chico Buarque e tantos outros compositores. Esse fenômeno é sintomático, inclusive, da pequena presença da obra noelina no repertório de João Gilberto que, além dos contemporâneos bossanovistas, retomou e remodelou as obras de artistas como Dorival Caymmi e Ary Barroso. Como comenta Caetano, Noel "ficou na moda como compositor célebre, autor de letras geniais, no final dos anos 40, nos anos 50, quando o João já estava pronto, sem que o Noel tivesse feito parte da formação dele" (VELOSO, 2003b, p. 33).

É, portanto, graças aos lançamentos de Aracy de Almeida na década de 1950, que Noel Rosa foi elevado ao posto de "maior compositor popular brasileiro de todos os tempos", como notava Caetano Veloso (1997, p. 269) no período tropicalista. Não bastou ser sucesso em sua época, não foram suficientes os registros das mídias disponíveis em seu tempo. Para continuar vivo, ou para iniciar uma sobrevida até hoje em curso, Noel Rosa precisou ser revivido pela indústria fonográfica, com o marco inicial do lançamento

de Aracy de Almeida em 1950 e em sucessivos relançamentos, convertendo-o em cânone da canção popular urbana brasileira.

É nesse movimento iniciado com a retomada de Aracy de Almeida que Noel Rosa passa a ser, além de um sujeito biográfico, um “monumento” da canção popular. Tomamos essa acepção no sentido desenvolvido por Pedro Bustamante Teixeira (2015), que o emprega para compreender a figura de Caetano Veloso no início do século XXI: “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” (BUSTAMANTE, 2015, p. 16). No contexto da canção popular brasileira, transformar-se em monumento é ultrapassar os limites do sujeito biográfico (presente, em movimento), e mesmo do compositor ou intérprete de determinadas obras; é converter-se em signo cultural de um imaginário nacional, para dentro e fora do Brasil.

Pedro Bustamante Teixeira discute como Caetano Veloso convive com essa dualidade, o que o leva, inclusive, ao caminho de desmonumentalizar-se em certos momentos de carreira. Já em Noel Rosa, observamos que o processo de monumentalização como signo da canção popular brasileira, a ela identificado como fonte primeira, é erguido mais de uma década após a sua morte prematura. Apesar de conviver com o sucesso em vida – em um período embrionário da cultura midiática, anterior aos “superastros” – o sujeito Noel Rosa não coexistiu com a figura construída pela recepção posterior de sua obra.

A reconstituição da biografia de Noel Rosa, décadas após a sua morte, é marcada, pois, pelo processo de edificação de um monumento de sua vida e obra. Um exemplo disso pode ser identificado em um dos relatos iniciais de maior fôlego: *No tempo de Noel Rosa*, cuja primeira edição data de 1963. O livro foi escrito por Almirante (1977), antigo líder do grupo Bando dos Tangarás, do qual Noel fez parte, como músico coadjuvante, antes do sucesso de “Com que roupa?”. A obra não se restringe à biografia de Noel, apresentando um panorama mais abrangente da época, com informações históricas de grande relevância para a compreensão do período. Mas fica a questão: não fosse essa nova recepção de Noel Rosa, o antigo parceiro o tomaria como centro de seu próprio tempo? Nos parece que não, mesmo porque, “as chamadas más companhias de Noel acabaram fazendo com que ele e Almirante não se tornassem mais chegados” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 134).

É, portanto, um Noel Rosa reconstruído que irá entrar na vida das gerações do tempo da infância de Caetano Veloso em diante. O que é feito de Noel Rosa, a partir de então, é uma construção coletiva de uma imagem de sambista, aproveitando sua obra e os relatos de suas desventuras, mas recriando um novo sujeito, um ausente presente nas vozes e no imaginário. É provável que o desajustado Noel Rosa sequer se reconhecesse nessa figura monumental.

Esse “monumento Noel Rosa” vem ganhando diferentes desdobramentos ao longo das décadas. Neste sentido – tanto no que concerne à produção artística quanto à recepção pelo público –, não se pode dizer que o repertório cancional de Noel seja um dado restrito à década de 1930, ou ao período em que viveu. Noel foi moda no início dos anos 1950, nas vozes de Aracy de Almeida e de outras cantoras do rádio; foi apontado como espectro de Chico Buarque na década de 1960, mesmo período em que Maria Bethânia, após o sucesso de "Carcará" e antes da Tropicália, lançou o disco *Maria Bethânia canta Noel Rosa* (1965); nunca mais deixou de ser cantado, recantado, incorporado – inclusive por Caetano Veloso. Na própria voz gravada, na voz dos principais intérpretes da canção brasileira em quase cem anos de história, nas vozes coletivas das mesas de botequim, as canções de Noel seguem soando, entre a reverência ao monumento e o desajuste malemolente de um modo de ser que deixou como legado.

Canção para ser gravada

Na virada do novo milênio, o nome de Noel Rosa veio à tona em uma polêmica causada por uma fala de Chico Buarque, sobre um possível "fim da canção". Na discussão sobre aquilo que talvez chegasse ao fim, Chico situou o ponto de início, apontando como marco a produção cancional de Noel Rosa, na década de 1930:

E há quem sustente isso: como a ópera, a música lírica, foi um fenômeno do século 19, talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século 20. No Brasil, isso é nítido. Noel Rosa formatou essa música nos anos 30. Ela vigora até os anos 50 e aí vem a bossa nova, que remodela tudo – e pronto. (BUARQUE, 2004, on-line)

Avançados duas décadas no novo século, não nos parece que tenha se confirmado um "fim da canção", embora seja certo que esta vem assumindo novas configurações estéticas, sociais e mercadológicas. Mas o que queremos destacar é esse ponto "nítido" delimitado por Chico Buarque, que sinaliza o surgimento de uma tradição cancional a

partir da década de 1930. Nesse marco, o nome de Noel Rosa surge como figura central: aquele que é percebido por muitos como o maior compositor de todos os tempos é também apontado como pioneiro, primeiro, inaugural: o formatador da canção.

O que Chico está situando é uma forma poético-musical consolidada ao longo do século XX no Brasil, mediante o avanço tecnológico que possibilitou a gravação em fonogramas, proliferados pelo disco e pelo rádio. Devemos considerar, entretanto, que tal "formatação" não se deu de maneira individualizada – em Noel Rosa ou outro compositor –, sendo resultante de um conjunto diverso de cruzamentos sociais, históricos, culturais, estéticos, mercadológicos.

Assim, a ideia de um Noel Rosa “formatador da canção” deve ser relativizada diante de uma série de contextualizações. O campo vasto que hoje chamamos de canção se confundia, em Noel, com o samba – “canção, para Noel, era o samba” (TATIT, 1996, p. 29) –, o qual passou por um complexo processo de transformação em sua forma musical nas primeiras décadas do século XX (SANDRONI, 2012). Tal transformação se deu associada ao desenvolvimento do processo de gravação e difusão pela indústria fonográfica, que se consolidou nos anos 1930; nesse universo do samba, das gravações e do rádio, Noel se destacava dentre um conjunto de vários nomes do universo carioca: "o mais exato seria dizer que a canção foi formatada por Noel e seus companheiros de geração, como Ismael Silva, Ary Barroso e Wilson Batista, para ficar apenas em alguns dos maiores nomes" (BOSCO, 2007, p. 52).

Ampliando a perspectiva, cabe acrescentar que esses sambistas faziam parte de um conjunto de criadores comunitários que se projetavam para o início da profissionalização, sendo expoentes de um grupo muito maior de anônimos cujos nomes não entraram para a história, mas que compunham o tecido social sobre o qual se formatava o samba e a canção para ser gravada, sendo as criações resultantes desse misto de labor individual, interação social e relacionamento com a indústria fonográfica.

Nesse sentido, o Noel Rosa “formatador da canção” é também formatado por seu tempo e lugar. Como discutido, com o passar dos anos Noel é convertido em monumento que demarca esse momento histórico – e os títulos de “primeiro”, “fundador”, “formatador” são ornamentos, que correspondem mais a construções posteriores do que à reconstituição de seu tempo biográfico. O Noel dos anos 1930, mais do que fundador isolado, baseou sua obra na convivência com seus parceiros, em um contexto de conexão entre o indivíduo e a comunidade que resulta em uma produção popular, surgida desse universo e a ele devolvida; tal convivência transcorria em conjunto com a evolução da

indústria fonográfica, então embrionária: o cancionista ainda vivia em seu ambiente comunitário, diferentemente dos “superastros” da geração de Caetano Veloso. Nesse contexto, Noel Rosa se destaca; mas a formatação do samba passa longe de constituir-se como fenômeno atribuível a um único autor, mesmo que seja um dos maiores.

Cabe enfatizar, ainda, o impacto determinante da consolidação dos processos de gravação e difusão para a constituição da forma cancional, o que acaba por fazer de todo século XX o “século da canção” (TATIT, 2008). Costuma-se tomar como marco inaugural da história do samba na indústria fonográfica a gravação de “Pelo telefone” (1916), registrada pelo sambista Donga, mas conhecidamente de autoria coletiva, o que gerou uma série de polêmicas entre compositores e versões (ALMIRANTE, 1977, p. 21-28). Entretanto, o processo de gravação e difusão era ainda muito precário até fins da década de 1920. A reviravolta tecnológica ocorreu a partir de 1927, quando as gravações e os discos passaram a ser produzidos com sistema elétrico, o que permitiu que gravadoras estrangeiras (Odeon, Victor e Columbia) se instalassem no Brasil (TINHORÃO, 2014, p. 40). Ao mesmo tempo, o rádio no Rio de Janeiro passava, na década de 1930, por uma importante reviravolta:

O rádio no Rio evoluiu de maneira vertiginosa. Um ano bastou para que uma transformação radical se operasse no cenário brasileiro e, em 1932, graças à liberação dos microfones para a publicidade, a iniciativa de vários pioneiros tornou o rádio o mais poderoso veículo de difusão de música, cultura e mensagens comerciais. (ALMIRANTE, 1977, p. 95)

Noel Rosa começa sua atuação artística justamente nesse momento de virada, que culmina com a consolidação da indústria fonográfica na “era de ouro” do rádio.

Um aspecto a ser observado é que o processo de gravação não se limita a registrar as formas musicais já existentes, sejam populares ou eruditas. As canções a serem gravadas passaram a ser concebidas para a gravação: o cancionista elaborava sua obra com a consciência de que esta deveria funcionar como fonograma, o que se desdobra em uma série de consequências, desde o limite temporal de duração das faixas até o enquadramento em fórmulas que atingiam maior repercussão. Assim, a ação da indústria fonográfica não correspondia somente ao ato de perpetuar o registro sonoro, até então limitada ao instante da performance ou à notação silenciosa das partituras e escrituras; sua atuação impactou no desenvolvimento de uma forma a ela adaptada, “uma tradição própria, desprovida de projetos ou de intenções outras que não a imediata aceitação do público” (TATIT, 2008, p. 39).

Do ponto de vista dos textos cantados, podemos apontar que, sendo a voz o lugar originário do poético dos tempos milenares – e que nunca se calou, embora sufocada pelo advento da escrita –, foi a geração de Noel Rosa que, no Brasil, experimentou a novidade de gravar suas performances em mídia. Essa possibilidade constitui uma mudança profunda, pois estabelece um caráter de fixação e registro do que, até então, era efêmero: a voz, que se perdia no exato momento da emissão, e cuja materialidade física jamais seria captada pela notação musical ou pela escrita das letras.

Do ponto de vista mnemônico, a memorização dos textos cantados, ao longo da milenar história humana, dependeu de sua passagem de geração a geração, e acabou se perdendo no terreno da tradição oral iletrada, inclusive no que se refere à ausência de escrita de partituras. Daí sabermos das origens cantadas da poesia, mas não conhecermos a real construção melódica e entoativa que a constituía na Grécia Antiga, entre os trovadores medievais e entre tantas outras culturas. É o surgimento da indústria fonográfica que propicia a fixação da voz, levando-a ao estágio de oralidade mediatizada, diferente de seus modos primário ou secundário, conforme Zumthor:

em um mundo de oralidade primária, o poder da palavra só tem como limite sua impermanência e sua imprecisão. Em regime de oralidade secundária, a escritura dissimula, sem muito sucesso, essas fraquezas. A oralidade mediatizada assegura a exatidão e a permanência, às custas de uma submissão à quantidade e aos cálculos dos engenheiros. (ZUMTHOR, 2010, p. 28)

O movimento de formatação da canção instaurado pela geração de Noel Rosa na década de 1930, imbricado à sua fixação em mídia, constitui, assim, a consolidação da passagem da oralidade secundária, em que oral e escrita são coexistentes, para a oralidade mediatizada (ZUMTHOR, 2010, p.36). Trata-se, portanto, de uma mudança histórica no campo cultural, no qual o processo de gravação possibilitou que a canção, além da fixação pelo registro, se deslocasse no tempo e no espaço: os fonogramas passaram a compor a educação sentimental das pessoas de diferentes épocas e regiões – como Caetano Veloso nos anos 1940 e 1950 em Santo Amaro, como cada pessoa que cresceu em um mundo de canções inscritas em sua história de vida, individual e coletiva. Ao mesmo tempo, além dos “cálculos dos engenheiros”, esse universo cancional ergueu-se em um contraditório regime de dependência ante as forças do mercado fonográfico.

A passagem do som efêmero para a gravação fixada em mídia demandou adaptações que acabaram criando um novo regime de formas. No caso do samba, ao se

compor para gravar, não era possível registrar uma música cantada despreocupadamente, em circularidade sem fim, como é comum na tradição das manifestações culturais populares como o samba de roda e o partido alto. Nas primeiras décadas do século XX, no Rio de Janeiro, havia um processo de coexistência e transição entre o samba de estrofes improvisadas em torno de um refrão (estribilho) fixo, e o samba com refrão e “segundas partes” definidas, compostas para serem gravadas. Ao mesmo tempo, o samba passava por transformações em sua forma musical, o que leva à categorização de canções como “Pelo telefone” ou a produção de Sinhô na década de 1920 como amaxixadas¹⁶, diferentes daquelas criadas pela geração de compositores como Noel Rosa e Ismael Silva.

Mesmo com o processo de gravação transcorrendo desde fins dos anos 1910, o que predominava no início dos anos 1930 era o samba improvisado:

Os testemunhos existentes sobre o samba de rua carioca no início dos anos 1930 mostram que é generalizado o conceito segundo o qual ele consistia em um estribilho, repetido pelo coro e pontuado por improvisações de solistas. Como estas eram efêmeras, sempre cambiantes, e muitas vezes desprovidas de relação com o assunto do estribilho, não podiam servir à identificação de um assunto determinado. Digamos que o conceito geral de samba incluía os improvisos como uma arte necessária, mas o conceito de um samba particular tinha que fazer abstração deles, pois não eram particulares. (SANDRONI, 2012, p. 153)

Assim, o processo de formatação da canção aplicado pela geração de Noel Rosa marca-se pela passagem do improviso à definição de uma forma fixa e concisa para as canções, normalmente divididas entre refrãos e estrofes delimitadas, denominadas “segundas partes”. Essa mudança que particulariza as composições é consequente tanto do processo técnico que limitava o tempo de execução de uma peça a ser gravada, quanto do aspecto profissional e comercial que passava a envolver a questão da autoria: “a gravação, a publicação, os direitos autorais, tudo isso exigia a presença, ao lado do estribilho, de uma segunda parte, que fosse, tanto quanto ele, ‘propriedade’ de um samba dado” (SANDRONI, 2012, p. 154).

Essa condição técnica e mercadológica ocasionou a criação de composições capazes de desenvolver e resolver suas tensões em curtas durações temporais – em média, três minutos. A habilidade para moldar essas pequenas peças em largas potências

¹⁶ Para compreensão musicológica desta mudança formal e estrutural no samba, entre os anos de 1917 e 1933, ver Sandroni (2012).

expressivas foi um dos atributos que fizeram de Noel Rosa um autor de destaque nos momentos inaugurais da linguagem artística canção, desenvolvida entre o mundo boêmio-comunitário e o ambiente do rádio e da indústria.

Entre as principais virtudes de Noel Rosa estava a sua facilidade para compor segundas partes, como se improvisasse algo que não seria mais esquecido, mas, a partir de sua intervenção, definido e fixado. Essa qualidade é descrita em diversos momentos de sua biografia, como nesse episódio que narra o surgimento de uma de suas parcerias com Ismael Silva:

Noel não perde tempo:
 – Posso fazer a segunda parte?
 A proposta não só pega de surpresa como invade o peito de Ismael Silva. Ele canta um simples estribilho, sem maior importância, e eis que Noel, ninguém menos que Noel Rosa, a quem todos vivem implorando parceria, vem lhe pedir, com toda a humildade, para fazer a segunda parte. Ismael mal pode acreditar.
 Sente-se de tal forma tocado que nem sabe o que dizer.
 – Repete esse estribilho aí, Ismael – pede Francisco Alves.
 Ismael canta de novo. Depois, vira-se para Noel:
 – A segunda é sua.
 Noel não fará uma, mas duas segundas partes.
 (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 209)

O episódio confirma o procedimento delineado por Tatit (2016) que, ao apontar o processo de "reciclagem de falas" na criação de melodias em conjunto com as letras, demonstra como, neste período de formatação da canção vinculada ao rádio e ao disco, as parcerias mais comuns se davam na junção de trechos (estribilhos e segundas partes) compostos cada um por um autor, diferentemente da prática que viria a se tornar mais comum, de parceria entre letristas de um lado e melodistas de outro:

A busca de parceiros representava a necessidade de alongar a canção com outros fragmentos que também já tivessem versos entoados. Por isso, era prática habitual um compositor entregar ao seu colega uma parte da obra esperando que ele criasse uma segunda parte, ambas com melodia e letra. Já havia, como hoje, a parceria entre melodistas e letristas, mas não era a regra. (TATIT, 2016, p. 101-102)

Esse processo de continuar a canção, ou a conversa, de um parceiro para outro, denota, além do procedimento materializado numa forma final, o caráter comunitário da criação desses sambas, em um momento no qual o desenvolvimento dos fonogramas

gravados em estúdio e difundidos pelo rádio e pelo disco se confundia com o desenvolvimento da própria linguagem artística que difundiam.

Além da habilidade de Noel com a composição de segundas partes, outros atributos qualitativos de sua obra colaboram para a construção de sua imagem de fundador:

Ajudou a confirmar a identidade do samba por meio de composições que descreviam as características do gênero – *modus faciendi* e *modus vivendi*, forma e *ethos* –, afirmavam o orgulho de ser sambista, estabilizavam a estrutura de refrão e segunda parte, e ao mesmo tempo levavam a letra a um grau de inventividade sem precedentes [...]. Boa parte dessas características possuíam-nas também alguns de seus companheiros cancionistas de geração, mas há talvez algo em Noel que o diferencie sobremaneira: uma inexcedível mestria, uma redondez de acabamento, uma capacidade de equacionar arrojados conteúdos semânticos e sintáticos com as melodias de forma que a canção soasse a um tempo surpreendente e equilibrada, sem arestas, perfeita. (BOSCO, 2007, p. 52)

Essa ideia de “mestria” de Noel Rosa apontada por Bosco, na discussão sobre a formatação da canção, pode ser iluminada pela distinção poundiana entre “inventores” e “mestres”; o caráter comunitário do desenvolvimento do samba inviabiliza a classificação de Noel ou de qualquer outro sambista da época como nome exclusivo e individual no rol dos “inventores” – aqueles que “descobriram um novo processo de cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo” (POUND, 1970, p. 42). A invenção, nesse caso, é resultado de complexas interações sociais ao longo de décadas, entre grupos dos quais Noel e outros sambistas faziam parte. Nesse sentido, Noel Rosa não deixa de ser um “inventor”, mas o é como parte de um conjunto – embora possamos destacar momentos particulares de invenção, não em formas modelares, mas em peças específicas, como na gagueira melódica, percussiva e poética do samba “Gago apaixonado”.

Por outro lado, a categorização entre os “mestres” – aqueles que “combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores” (POUND, 1970, p. 42) – aplica-se bem à “mestria” de Noel Rosa, diante de sua capacidade de produzir canções ao mesmo tempo extraordinárias (para além das ordinárias) e redondas (dentro dos limites de uma forma esperada). Assim, Noel Rosa combina elementos de “inventor”, como parte do universo comunitário que desenvolvia uma linguagem artística em formação; e de “mestre”, diante do destaque de sua obra

decorrente de sua habilidade como compositor profissional no novo mundo das canções para serem gravadas.

O protagonismo da figura do compositor Noel Rosa na consolidação dessa forma cancional é explícita em *O cancionista: composição de canções no Brasil* (1996), obra em que Luiz Tatit, por meio da aplicação de teorias de semiótica, cria "uma perspectiva nova para encarar a música popular", como defende José Miguel Wisnik no texto de orelha da publicação. Nesse estudo inaugural, após o primeiro capítulo, em que apresenta seus novos conceitos e modelos de abordagem, Tatit parte para análises sobre um recorte de autores essenciais e de algumas de suas obras, verificando as especificidades da "dicção" de cada cancionista: o primeiro é Noel Rosa; o último, Caetano Veloso (a sequência tem uma lógica cronológica, embora haja autores contemporâneos entre si, caso de Noel, Lamartine Babo e Ary Barroso, e de Chico Buarque e Caetano). Trata-se, pois, do estudo da tradição cancional midiaticizada, que parte de Noel e vai até Caetano Veloso.

Noel Rosa é, nesse enfoque, apresentado como exemplo para a noção de malabarismo, gesto essencial do cancionista, que conjuga melodia entoativa sobre bases rítmicas regulares, por onde passeia a voz em um canto que simula o jeito de falar:

A noção de malabarismo aplica-se bem a Noel Rosa. Por predestinação, sorte, vaidade, excesso de talento ou seja lá o que for, em sete anos de atividade, Noel resolveu a equação da canção popular brasileira, produziu o que um bom compositor leva quarenta anos para concluir e lançou um dos modelos mais fecundos para as futuras gerações de cancionistas. (TATIT, 1996, p. 29)

Diante dessa excelência como cancionista, desenvolvida no momento chave da consolidação da tradição da canção urbana gravada em fonogramas, a obra de Noel Rosa, mesmo esquecida durante os anos 1940, atravessou as décadas seguintes sendo percebida como um dos ápices da história da canção brasileira gravada nas mídias. O legado de Noel Rosa desdobra-se, assim, a partir da construção de seu movimento de malabarista que colaborou para a modelagem da forma cancional no âmbito da coletividade de sua geração, na qual se destaca por sua "mestria" singular no encaixe de sílabas e versos entoados em perfeito ajuste ao desajuste do samba e da vida. Esse legado descola-se do próprio compositor, convertido em monumento e ícone ao longo dos anos, em uma infinidade de regravações, pelos mais diferentes intérpretes, de suas canções compostas

para serem gravadas, ouvidas em diferentes tempos e lugares, fazendo-se presença em distintos passados, presentes e futuros.

1.3 *Caetanoel*: entre as vozes da casa e a lírica fonográfica

No universo das canções gravadas que compuseram a educação sentimental de Caetano Veloso, entre os anos 1940 e 1950, destacam-se vários compositores e intérpretes: Dorival Caymmi, Assis Valente, Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Carmem Miranda, Aracy de Almeida, dentre tantos. Nesse contexto, o protagonismo ocupado por Noel na tradição cancional brasileira projeta-se na formação de Veloso: é no ambiente de sua casa em Santo Amaro, muito antes de sua carreira artística, que a figura de Noel Rosa – artista, obra, monumento – se inscreve na vida de Caetano.

Podemos puxar o fio dessa história no episódio em que, com apenas dez anos de idade, Caetano realizou sua primeira gravação em disco. O registro sonoro, que não existe mais, foi realizado em sistema amador de captação e prensagem de áudio, de um amigo da família em Santo Amaro, no ano de 1953. O motivo não era a tentativa de forjar um projeto de cantor mirim, e sim produzir um presente para ser enviado à prima Mariinha, que havia se mudado para o Rio de Janeiro, de quem Caetano sentia grandes saudades. Duas canções foram selecionadas para a gravação; uma delas era "Feitiço da Vila"¹⁷, de Noel Rosa e Vadico:

O disco de 78 rpm foi gravado em acetato, e não na tradicional cera de carnaúba, que desgastava nas primeiras audições, e assim não dava pra guardar por muito tempo. Além disso o formato permitia gravar uma música de cada lado. "Mãezinha querida", de Getúlio Macedo e Lourival Faissal, e "Feitiço da Vila", de Noel Rosa e Vadico, foram as escolhidas. (DRUMMOND; NOLASCO, 2017, p. 39)

Caetano já intuía, desde então, a capacidade das canções para ativar as lembranças, a memória, a saudade, como viria a cantar em "Genipapo absoluto". Sabia que, para a prima, ouvir aquelas canções escolhidas evocaria a potência das recordações. E não apenas em função da seleção de repertório, mas pela materialização dessas obras na voz do amado primo mais novo. Para Mariinha, a canção de Noel Rosa e Vadico e a

¹⁷ Canção que, já nos anos 2000, será parodiada por Caetano na composição de "Feitiço", lançada em disco com Jorge Mautner, além de polemizada em discussão sobre o possível teor racista da letra, como trataremos na seção 3.2.

voz do jovem Caetano faziam parte de uma mesma saudade: a família, as canções, as vozes, tudo se misturava em uma recordação que se fazia presença material, pelo som gravado, quando ouvida. Na réplica vocal que Caetano fazia de si mesmo para deleite da presenteada, as canções o levavam de presente para sua prima, carregando consigo um universo cancional que os identificava, em obras que faziam parte da casa e da família tanto quanto os que ali moravam. A canção gravada levava o que estava "longe, muito longe" (Santo Amaro) para o "bem dentro aqui" (a audição da prima no Rio de Janeiro).

A letra da canção até podia louvar o bairro de Vila Isabel, no subúrbio do Rio de Janeiro. Mas, na mensagem cifrada, a prima saberia que estavam falando de Santo Amaro. "Feitiço da Vila" é canção de louvação ao próprio lugar em que se nasceu, e das pessoas desse lugar. Mas, pelo rádio e pelo disco, essa celebração poderia expandir-se, compondo a história de outras paisagens sonoras, com as quais passava a se reconhecer. A vila suburbana do Rio de Janeiro transmutava-se, assim, em uma paisagem como a de Santo Amaro, que não era a capital, mas por onde já passavam os bondes da modernização. Nesse bonde, tocavam as trilhas do rádio e do disco, de onde emanavam canções como as de Noel Rosa, para muito além de sua Vila.

Esse Noel que se tornaria um dos signos de um tempo, de um lugar e de uma saudade, entrou na vida de Caetano, de Mariinha e dos outros familiares, mediado pelo ressurgimento da obra do Poeta da Vila, graças aos discos de Aracy de Almeida gravados a partir de 1950. Desde então, Caetano Veloso – que completava oito anos quando das gravações – pôde conhecer com profundidade a música de Noel Rosa, pelas ondas radiofônicas e pela vitrola, nas interpretações de Aracy e de diversos cantores e cantoras, em um convívio simultâneo e distinto daquele estabelecido com as cantigas de tradição oral do Recôncavo. Discos e rádio, assim como o cinema, transcendiam o processo de formação individual e social para além do dado estritamente local.

A música vinda dos fonogramas, por sua vez, não se restringia às gravações, estendendo-se a um canto materializado na performance vocal do presente, ganhando corpo nas vozes da mãe – Dona Canô –, das irmãs – inclusive a mais nova, Maria Bethânia –, e pela própria voz que reproduzia e recriava o que vinha do rádio e dos discos (a mesma voz que seria dada de presente a Mariinha, pela gravação). Noel Rosa é, nesse contexto, ponto de formação estética e de relação familiar, ligação afetiva e descoberta das possibilidades do mundo das canções. De maneiras diferentes, Noel está cravado nas relações de Caetano Veloso com os pares afetivos que dividiam o teto do sobrado onde cresceu.

Mesmo no caso do pai – que, diferentemente das vozes femininas de casa, não costumava cantar –, eram construídos laços entre canções, nas quais a figura de Noel Rosa emergia como protagonista. É o caso deste episódio, de quando Caetano tinha nove anos de idade:

Isso era uma coisa que eu ouvia na vitrola da minha casa, inclusive com a influência crítica e os comentários de meu pai, que gostava muito de Noel. Meu pai, que era inteligente, comentava as letras e isso me impressionava. Me lembro de que eu me impressionava muito com a letra de *Três Apitos*, achava que aquilo era uma coisa tão bem feita, as ideias se encaixavam todas tão bem, os apitos, as rimas, a fábrica. Eu acho aquilo deslumbrante até hoje. (VELOSO apud BENEVIDES, 2010, p. 10-11)

Vê-se, nesta recordação de Caetano, uma entrada familiar no mundo das canções não somente pelos atos de ouvir e cantar, mas também pela reflexão crítica e pela apreciação estética, na qual observa-se a construção cancional no amálgama de versos encaixados em frases melódicas, nas surpreendentes imagens evocadas em uma canção passional, envolta por uma paisagem urbana de apitos e fábricas. São "deslumbrantes" tanto a própria canção quanto o pensar a canção, gesto intelectual motivado pelas reflexões da figura paterna, também objeto de fascínio: "onde e quando é genipapo absulto / meu pai, seu tanino, seu mel" (VELOSO, 1989). Nesses versos compostos já em fins dos anos 1980, nos quais a bebida preferida do pai – o licor de jenipapo – é metonímia da figura paterna amalgamada a um fruto típico de sua terra, a inteligência e o apuro estético estão na essência de "seu tanino, seu mel". Inteligência de um homem que, ao mesmo tempo em que era austero funcionário dos Correios, sabia poemas de cor e explicava ao filho as letras das canções, como as de Noel Rosa.

Já a mãe, Dona Canô, apesar de nunca ter sido uma cantora profissional como os filhos Caetano e Bethânia, carregava em sua figura a própria voz, não só na fala, mas imbricada ao ato cotidiano de cantar – o que deixou marcas profundas na formação dos futuros astros da música brasileira. Nesse canto do dia a dia, dentro de um vasto repertório de canções do rádio ou das manifestações regionais de Santo Amaro, canções de Noel Rosa emanavam com frequência da voz da matriarca.

Um momento notório dessa presença noelina na voz da mãe está em *O cinema falado* (1986), único filme dirigido por Caetano, cujo título é uma citação do verso de abertura de um samba de Noel, "Não tem tradução": "o cinema falado / é o grande culpado / da transformação". A melodia da canção é assobiada ao fundo nos primeiros trechos do

filme; mas a figura de Noel Rosa surge de maneira mais explícita em uma cena na qual Dona Canô canta uma das mais emblemáticas canções passionais de Noel. Como descreve o próprio filho diretor, vê-se "uma senhora de mais de oitenta anos cantando (bem) *Último desejo*, de Noel Rosa, com sotaque baiano" (VELOSO, 2005, p. 207).

Em imagem de predominância da cor branca – roupas e paredes em conjunção com os cabelos grisalhos –, Dona Canô apresenta-se em casa, compondo um quadro de simplicidade emotiva, na imagem e na performance cancional. Acompanhada somente por um violão, a mãe do compositor se vale de uma projeção vocal de constante *vibrato*, em voz segura e trêmula, comum às intérpretes do samba-canção dos anos 1930 a 1950. Seu canto, dedicado aos sentidos do que é cantado, por vezes desloca os versos no tempo rítmico da canção, intuindo um dos recursos máximos utilizados pelo grande mestre de Caetano, João Gilberto. O “sotaque baiano”, destacado por Veloso, é marca do deslocamento territorial da canção, que passar a ser pronunciada carregando a voz e o modo de falar e de cantar característicos da região de origem do compositor.

A comoção simples do canto se converte em emoção da obra cinematográfica, pelos olhos e ouvidos do filho diretor, até chegar à nossa própria recepção. O olhar-ouvir de Caetano sobre o canto da mãe, reconstruído em nosso olhar e audição, nos dá noção da importância da figura de Noel Rosa em sua educação sentimental, no qual a figura do sambista surge associada à voz materna.

A relação com a voz de Dona Canô se dá, nesse horizonte, não só em relação aos compositores de sua preferência – como Noel – mas à própria paixão confessa e absoluta de Caetano Veloso pela linguagem cancional. Conforme Cavarero (2011, p. 159), "o prazer da esfera acústica, simbolizado desde os tempos antigos por criaturas femininas, evoca, cedo ou tarde, a figura da mãe". O prazer do mundo das canções está associado, desde os primórdios da pessoa de Caetano, ao prazer de ouvir a mãe cantar um vasto repertório de canções. E, se na figura do pai, desponta o gosto pela reflexão analítica e racional, na voz da mãe esse caminho ruma em sentido mais profundo, anterior à própria linguagem: "reconduzida à oralidade da cena materna (uma oralidade radical e filogenética na qual a ordem do semântico ainda não ingressou) a voz, de acordo com esse variegado horizonte especulativo, penetra e invade a escrita" (CAVARERO, 2011, p. 159). A relação com a voz materna é, pois, pré-semântica, para além dos sentidos do texto verbal, os quais são invadidos e penetrados por essa voz.

Algumas composições de Caetano apontam para a profundidade dessa relação, rumo a uma dimensão mais profunda que a da própria linguagem verbal. Na já citada

"Genipapo absoluto", a *madeleine* proustiana, capaz de atingir o "coração daquilo" pelo ato de cantar, é identificada com a voz materna: "tudo são trechos que escuto, vêm dela / pois minha mãe é minha voz". A voz do filho, materialização corporal de sua poesia cantada, é assumida como reverberação da voz da mãe: um cordão umbilical que não se corta. O que se escuta converte-se na própria voz, cuja materialização pelo canto é sempre uma evocação da mãe, da voz ouvida à voz cantada, constituindo um movimento de identificação entre mãe, voz e sujeito.

Essa mesma unidade integrada pela voz aparece em "Motriz", composição de Caetano gravada pela irmã Maria Bethânia (1983): "e em tudo a voz de minha mãe / e a minha voz na dela". A origem dessa voz na paisagem de Santo Amaro ressurgiu em imagens que remetem à "cana doce" de "Trilhos urbanos": "que doce amargo / cada vez que o vento traz / a nossa voz que chama verde do / canavial". Nessa canção, a voz da mãe, expandida para "nossa voz" é tomada como aquilo que move ("motriz") e aquilo que gera ("matriz"), instaurando um movimento circular. O papel central dessa voz, fonte e motor, configura-se como razão de ser e rito revelador: "aquilo que eu não sei / mas a voz diz".

Portadora daquilo que não se conhece, algo que é pré-semântico, mas se quer dizer, a voz, identificada à mãe como presença, memória e continuidade, evoca um movimento de busca que nunca se conclui, como em um moto-contínuo. Esse movimento incessante em torno da voz materna é traduzido em outra canção, de nome "Mãe": "eu canto, grito, corro, rio / e nunca chego a ti" (VELOSO, 2003a, p. 32). Da busca pela voz materna revela-se a fonte atávica de onde emana o canto, em que é a voz da mãe é o "tudo" – condensação da máxima potência –, centro solar em torno do qual se orbita. Em torno desse cerne, tudo aquilo que se ouve, se cria e se entoa são manifestações dos "trechos que escuto", recriados, transformados e presentificados na performance vocal de uma voz de criador e de intérprete. Na atração inevitável por esse centro, a voz do filho se funde e se confunde com a voz da mãe. Mais do que a explicação dos sentidos e das formas estéticas construídas, a voz materna é, na trajetória pessoal e cancional de Caetano Veloso, o guia para se alcançar o "coração daquilo".

Noel de Bethânia

Um momento emblemático do poder das canções na biografia de Caetano Veloso desde a infância é o do nascimento de Maria Bethânia, quatro anos mais nova. O então

caçula insistiu muito para que a irmãzinha ganhasse o nome de uma canção de Capiba, que ele ouvia na voz de Néelson Gonçalves (1945): "Maria Bethânia / tu és para mim a senhora do engenho...". Chegou a ser feito um sorteio promovido pelo pai, com papeizinhos em que estavam escritas todas as sugestões de nomes para a recém-nascida. O resultado é sabido de todos, mas há quem diga que Seu Zezinho escrevera o nome Maria Bethânia em todos os bilhetes para agradar o filho mais novo.

Compartilhando da mesma formação familiar, a irmã Maria Bethânia também cresceu nesse mundo permeado por canções, no qual se destaca a figura de Noel Rosa. A própria descoberta de Bethânia por Nara Leão, nos anos 1960 – que acabou conduzindo-a para a carreira profissional – passa pelo cancionista noelino. Segundo a própria cantora, em depoimento para a série documental *O canto livre de Nara Leão* (2022), Nara apareceu por acaso no teatro em Salvador, quando o grupo de Caetano e da irmã fazia a audição de uma gravação do show que então apresentavam. Nara ficou impactada quando surgiu a voz de Bethânia. O que aquela surpreendente voz gravada cantava era uma canção de Noel Rosa.

Logo após seu surgimento explosivo cantando "Carcará", substituindo Nara, o próximo passo Bethânia seguiria em rumo contrário ao da expectativa formada diante dela, em torno de uma música regionalista e politicamente engajada: lançou o disco *Maria Bethânia canta Noel Rosa* (1965), todo dedicado ao Poeta da Vila, em sua veia mais passional. O irmão mais velho não se surpreendeu: "eu, que conhecia a predileção de Bethânia por Noel Rosa e pelas canções dor-de-cotovelo do final dos anos 50, sabia que o *Carcará* seria episódico em sua carreira" (VELOSO, 1997, p.74). Entretanto, o disco não atingiu a ampla repercussão de "Carcará":

Um compacto duplo que ela gravou com músicas de Noel Rosa passou quase despercebido e, ao menos uma vez, eu mesmo ouvi de uma moça bem informada do Rio – a mulher de um produtor de cinema – o comentário (que já soava repetido) de que Bethânia não podia cantar Noel por ser baiana e ter uma sensibilidade de gente do sertão. (VELOSO, 1997, p. 76)

Deste comentário, podemos observar a dificuldade de compreensão do impacto da abertura de campos estéticos e espaciais propiciados pela difusão das mídias. Para a "moça bem informada", uma cantora baiana deveria limitar-se a cantar aquilo que contivesse o traço regional da Bahia – ou do sertão –, o que a impediria de interpretar o autêntico carioca suburbano Noel Rosa. Essa visão desconsidera que, por meio da cultura

do rádio e do disco, a linguagem cancional passou a contar com um poder de expansão que a tornaria marca de vidas de pessoas para muito além do ponto geográfico de onde emergiam. De tal expansão, surge o processo de apropriação desse cancionário pelas vozes do lugar, o que pode ser sintetizado na imagem e no som de Dona Canô cantando “Último desejo” com sotaque baiano em *O cinema falado*.

Para os nascidos nos interiores do país (tanto quanto nas capitais como Rio de Janeiro, São Paulo ou Salvador), a partir do desenvolvimento da indústria fonográfica, o rádio e o disco (e posteriormente a TV) passaram a compor seu primeiro universo musical, em convivência com os elementos específicos de cada cultura regional. Foi assim que a obra de Noel Rosa pôde compor profundamente a formação dos dois irmãos nascidos e crescidos no Recôncavo Baiano. Ouvindo e emocionando-se com as canções de Noel e de outros compositores e intérpretes desde a infância, Bethânia não tinha menos propriedade para interpretar a obra noelina do que qualquer cantora nascida na Lapa, no Rio de Janeiro. Sua experiência com esse repertório era viva, associada não só às vozes gravadas, mas à voz materna, às vozes de seu lar. A partir dessa vivência constrói sua identidade própria de intérprete. Longe de casa, Bethânia cantava obras do carioca Noel Rosa para acessar sua própria origem.

Quanto ao disco de Bethânia, apesar de sua pouca repercussão, constitui, do ponto de vista estético, uma nova retomada do cancionário de Noel Rosa, cantor que, apesar de do canto de voz pequena em suas interpretações, não foi adotado pela Bossa Nova inaugural (como Caymmi), nem pelo seu desenvolvimento de traço regional e político na primeira metade dos anos 1960, como em João do Vale e Zé Keti. Chico Buarque, herdeiro da Bossa Nova que seria identificado como sucessor natural de Noel Rosa, só lançaria a famosa "A banda" em 1966, ano seguinte ao álbum de Bethânia.

A interpretação da cantora se dá em gravação de formato intimista, somente com voz e violão (exceto por uma caixa de fósforos na condução rítmica de uma das faixas), oposto, portanto, ao glamour orquestral que propiciou o ressurgimento da obra noelina pelos discos de Aracy de Almeida na década de 1950. O canto de Maria Bethânia renova e atualiza as possibilidades de interpretação do cancionário de Noel, na voz feminina que incorpora a naturalidade da Bossa Nova, em sua vocalização que evita o excesso de impostação, *vibratos* e melismas, ao mesmo tempo em que revela a nova faceta (para o público) do canto de Maria Bethânia.

O repertório do compacto duplo é composto por seis canções do universo mais passional de Noel Rosa. Tal passionalização não se excede no derramamento, em uma

tendência de renovação no canto das canções de amor que remete à relação de João Gilberto com seus antecessores, por exemplo, em "Aos pés da cruz" (Zé da Zilda / Marino Pinto), samba-canção lançado por Orlando Silva nos anos 1940, e regravado no emblemático *Chega de Saudade* (1959).

O traço passional é predominante mesmo na popular marchinha de carnaval "Pierrô apaixonado", na qual a interpretação e o arranjo valorizam mais o dado da dor afetiva ("um grande amor tem sempre um triste fim") do que do humor das cenas em que a personagem masculina é escorraçada pela Colombina. A canção de encerramento é "Último desejo", a mesma que Dona Canô cantarolava em casa e que viria a cantar no documentário dirigido pelo filho nos anos 1980. Com o álbum, Maria Bethânia apresenta seu jeito próprio de cantar Noel, reestabelecendo a atualidade de seu cancionário no presente, ao mesmo tempo em que testemunha o papel fundamental desempenhado pelo compositor em sua formação.

Esse Noel de Bethânia é uma das marcas do mundo primeiro compartilhado com o irmão, no qual a voz presentificada no amplo universo de canções constitui um olhar e uma provocação sobre o presente e o futuro, mas também a corporificação do passado que se faz presente, deixando de ser passado. Quando canta Noel Rosa, Bethânia não se restringe a retomar um sambista da década de 1930: está cantando a sua educação sentimental, ao mesmo tempo em que propõe a inscrição daquela obra no presente do canto, com seu modo de cantar que, já em 1965, insinuava novos modos de abordagem do universo cancional.

Podemos buscar a evocação desse movimento de retorno e presentificação pelo canto em um encontro posterior dos dois irmãos, quando gravaram juntos um disco ao vivo, em 1978. A faixa de abertura – que funciona como autoapresentação – é “Tudo de novo”, de Caetano, aberta por um refrão que se repete várias vezes entre estrofes intercaladas: “minha mãe, meu pai, meu povo / eis aqui tudo de novo / a mesma grande saudade / a mesma grande vontade / minha mãe, meu pai, meu povo”. A junção de suas vozes se insinua, assim, como gesto cíclico presente (“tudo de novo”), numa saudação ao passado (“saudade”) e ao futuro (“vontade”) que materializa, por meio do canto e dos sons musicais, a mãe, o pai e a coletividade (Santo Amaro, Bahia, Brasil) na qual se reconhecem.

Nesse movimento circular, Caetano Veloso e Maria Bethânia estão irmanados, não apenas por serem irmãos, mas como contrafaces de uma *persona* que por vezes se confunde. Em *Fevereiro* (2017), documentário sobre Maria Bethânia, Caetano comenta

que o escritor argentino Júlio Cortázar brincava que os dois irmãos eram a mesma pessoa; e que o mesmo dito havia sido proferido por Mãe Meninha do Gantois. Essa conexão, além da semelhança física e da ascendência comum, denota uma dimensão mais profunda, que passa, dentre tantos aspectos, pela educação sentimental compartilhada no mundo das canções. Nesse universo, o Noel de Dona Canô, que ecoava pela casa em Santo Amaro, desde os anos 1950, é um dos pontos de convergência.

Lírica cancional

A presença de Noel Rosa, e de todo universo do rádio e do disco cantado em casa desde os primeiros anos da vida de Caetano Veloso, contrastava com a ausência da palavra impressa, como canta o baiano em sua canção "Livros": "quase não tínhamos livros em casa / e a cidade não tinha livraria" (VELOSO, 2003, p. 300). Em entrevista à revista *Cult*, de 2001, cuja chamada de capa apresenta Caetano como "o poeta da MPB", o compositor destaca o caráter biográfico da letra: "aquela frase minha na canção 'Livros' é quase um desabafo, um lamento autobiográfico. Nossa casa era imensa (...). Mas não tinha uma biblioteca. Nem sequer uma estante com livros" (VELOSO, 2001, p. 43).

Na mesma entrevista, Caetano conta que o pai havia frequentado saraus em um círculo social literário, anterior ao casamento. Disso restou o costume de declamar versos de cor, na estética romântico-parnasiana ainda afinada à noção de poesia do século XIX. Esses poemas, assim como as canções, eram recebidos pelo ouvido, mais do que pela leitura dos livros. A poesia escrita, assim como a literatura em prosa, chegava para o menino Caetano, sobretudo, pela escola e, já na adolescência, no final dos anos 1950, por meio da assinatura da revista *Senhor*, pela qual tomou conhecimento das obras de Clarice Lispector, João Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto (VELOSO, 1997, p. 7).

Grande parte da formação de Caetano se dava, assim, no mundo que recebia pelo sentido da audição, e que recriava na própria voz:

Aos poucos, passou a decorar os versos que lhe ensinavam, de Castro Alves, Martins D'Alvarez ou Arthur de Salles. Não precisava de muitas audições e já estava repetindo timentim por tintim. [...] Mais que isso, aproveitava de seu bom ouvido para aprender as canções entoadas pela mãe. [...] Curtia o vozeirão de Vicente Celestino e pronto. (DRUMMOND; NOLASCO, 2017, p. 25)

O mundo poético da infância de Caetano pode ser compreendido, nesse sentido, por meio da chave de leitura proposta pelo aforismo de Oswald de Andrade, no *Manifesto Antropófago*: "só podemos atender ao mundo orecular" (ANDRADE, 1978, p. 15). Como analisa Leonardo Davino de Oliveira (2014), "ao amalgamar 'auricular' – do ouvido – e 'oracular' – do oráculo – no neologismo 'orecular', Oswald investe no sentido da audição, da escuta como meio de acesso às sabedorias oferecidas pela gaia ciência".

O “poeta da MPB”, como anunciava a chamada da revista *Cult*, forjou-se, portanto, em uma lírica vocal e, sobretudo, cancional. A base primeira da formação poética de Caetano Veloso – além dos poetas do século XIX aprendidos na escola e na voz do pai, e das poéticas orais do Recôncavo – está nas letras de canções que eram ouvidas nas vozes dos grandes intérpretes do rádio, cantadas em casa e entoadas por ele próprio. Cancionistas criadores de letras – como Noel Rosa, Dorival Caymmi, Humberto Teixeira, Orestes Barbosa, Mário Lago, Dolores Duran, dentre tantos – constituíram-se como referências para diferentes modos de feitura poética, assimilada na audição e no canto.

Mesmo sem livros em casa, Caetano internalizou a formação poética na qual o texto emerge amalgamado à melodia, à performance vocal e aos sons musicais. Canções compostas e gravadas entre as décadas de 1930 e 1950 – anteriores à Bossa Nova e à adesão de um poeta como Vinícius de Moraes ao universo da música popular – compunham, além de uma educação sentimental, sua formação lírica, com um repertório poético profundamente assimilado.

Esse alicerce pode ser observado ao longo de toda sua trajetória artística, desde o *Essa noite se improvisa*, passando por regravações e interpretações do cancionário anterior à Bossa Nova, e insinuando-se no extenso rol de intertextos de suas próprias composições. Ouvindo canções de Caetano, podemos, desavisadamente, nos deparar com colagens de versos tomados de Noel, Caymmi, Gonzaga, dentre tantos. Ou ainda – caso o ouvinte tenha conhecido primeiro Caetano – a surpresa pode surgir diante do reconhecimento de trechos de letras do compositor baiano em antigas canções.

Essa atitude de incorporação, no caso da lírica cancional, pode ser construída de diferentes maneiras: quando a letra citada aparece sobre nova melodia; quando a letra e a melodia são incorporadas em conjunto; ou ainda quando, sobre uma melodia citada, aparece uma nova letra. Além disso, os arranjos, construções rítmicas e harmônicas também entram nesse jogo de similaridades e diferenças. Portanto, considerando o amálgama da canção como “texto intermídia” – aquele que "recorre a dois ou mais

sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis" (Clüver, 2006 p. 20) – percebemos que os jogos intertextuais entre canções podem recortar uma ou mais das diferentes camadas copresentes na obra fonte. Nessa prática constante de devoração e mistura, Veloso assimila em suas criações um vasto repertório de versos da canção brasileira dos anos 1930 a 1950, em obras de vários autores, dentre os quais Noel Rosa.

Vale observar a presença dessa lírica da educação sentimental como intertexto em alguns exemplos, cujos diálogos se dão com obra de outros autores, além de Noel. Um deles é o da longa estrofe de “Você já foi à Bahia?”, de Dorival Caymmi, em que a letra é colada sobre a melodia da canção “Terra”:

Nas sacadas dos sobrados
Da velha São Salvador
Há lembranças de donzelas
Do tempo do Imperador
Tudo, tudo na Bahia
Faz a gente querer bem
A Bahia tem um jeito
(VELOSO, 2003a, p. 237)

Na canção de Caetano, o trecho da letra da canção de Caymmi é cantado sobre uma melodia diferente, a qual repete as estrofes anteriores de “Terra” – em ambas as letras, os versos das estrofes são redondilhas maiores, o que possibilita o encaixe métrico. A variação melódica cria um efeito de camuflagem: mesmo o ouvinte que conhece a canção de Dorival Caymmi pode não reconhecer o texto poético de imediato; mas, ao identificar o intertexto caymmico, gera-se um efeito de deslocamento que reverbera uma outra voz e uma outra lírica. Nesse jogo, o tema “Terra”, cuja imagem abre-se em plano aberto sobre as primeiras fotografias do planeta, fecha o enquadramento até focalizar a própria terra Bahia, em uma tela cantada de Dorival Caymmi.

Recurso semelhante – colagem do texto em outro contexto melódico – é utilizado em “São João, Xangô menino”, de Caetano e Gilberto Gil, gravada no álbum *Muito* (1978), que se apropria dos versos do conhecido baião “Olha pro céu”, de Luiz Gonzaga e José Fernandes: “olha pro céu, meu amor / vê como ele está lindo”. Assim, como em “Você já foi à Bahia?” e “Terra”, os versos das canções são redondilhas maiores, o que possibilita a transposição entre as melodias. Mas as mudanças de ambiente musical e de desenho melódico camuflam a colagem, que pode passar despercebida pelo ouvinte. A

falta de compreensão desse jogo foi, inclusive, utilizada por Caetano em sua famosa desavença com o jornalista Geraldo Mayrink, em entrevista ao programa *Vox Populi*, da TV Cultura, em 1978, cujo trecho mais famoso é aquele em que Caetano responde ao jornalista: “como você é burro”. Na sequência de sua resposta provocativa, Caetano argumenta:

Eu tenho noção do que eu faço, muito diferente de você e seus colegas, que aceitam um emprego que não podem, que não têm competência para exercer. [...]. Porque você jamais poderia escrever sobre música popular sem conhecer “Boneca de piche” e sem conhecer “Olha pro céu, meu amor”. Quer dizer, você escreveu uma crítica sobre o meu disco pichando versos que são citações minhas de grandes clássicos da música brasileira, dizendo que eram maus versos meus, quando os versos nem são maus, nem são meus. (VELOSO, 2012)

Importante destacar, para além da ironia e do tom de conflito, a ideia de que trabalhar no universo da canção exige, para Caetano, uma “noção” do que se faz. Essa “noção” passa pelo conhecimento dos “grandes clássicos da música brasileira”, ou seja, a assimilação de um repertório edificado, sobretudo, entre as décadas de 1930 e 1950. Essa tradição da canção midiaticizada é abordada não só como acervo, mas como presença, em um campo da cultura que constrói sua própria linhagem, inclusive na lírica de seus versos. Esse conhecimento é condição para a compreensão do jogo entre as canções, que, por meio dos intertextos, abre novas ligações e perspectivas.

Diferentemente dos exemplos observados, as apropriações do universo cancional aparecem, em outros casos, incorporando o conjunto de letra e melodia. Ainda assim, essas colagens podem gerar um efeito de camuflagem. É o que se observa no verso da faixa “Nosso estranho amor”, gravada originalmente pela cantora Marina Lima (1980). No refrão, o verso “Ai, neguinha, deixa eu gostar de você” é tomado da marchinha carnavalesca “Quem sabe, sabe” (Joel de Almeida / Carvalhinho), em cujo refrão se canta: “Ai, morena, deixa eu gostar de você”. Ouvindo as duas canções, observamos que o desenho melódico é o mesmo, enquanto a letra apresenta apenas uma sutil variação, de “morena” por “neguinha”. Mas, escutando as faixas isoladamente, é possível que a colagem não seja notada, diante da diferença entre os ambientes musicais das duas canções: uma acelerada marchinha transmutada em uma lenta canção passional que evoca um “estranho amor”. Esse recurso de apropriação do conjunto de letra e melodia é também utilizado na faixa “Eu te amo”, do disco *Muito* (1978), que incorpora os versos

de “Boneca de Piche” (Ary Barroso / Luiz Iglezias) mencionados por Caetano na entrevista citada: “da cor do azeviche / da jabuticaba”.

Mas há casos em que as referências são explícitas, intentando o imediato reconhecimento da obra citada, como em “Sampa”, composição que se desdobra a partir de “Ronda”, de Paulo Vanzolini. A introdução instrumental da gravação original de Caetano, também do disco *Muito*, reproduz a melodia dos versos finais da composição de Vanzolini, sobre a mesma condução rítmica do samba-canção; ao final da primeira parte da nova faixa, a melodia retorna, trazendo a citação para o texto, que passa de “cena de sangue num bar da Avenida São João” para “que só quando cruza a Ipiranga e a Avenida São João”. No contexto de uma obra que pretende homenagear a cidade de São Paulo por meio de recortes de várias citações, a base sobre a qual se edifica a construção poética está no próprio mundo cancional, pois tudo se passa sobre a condução de um samba-canção derivado de um clássico do chamado “samba paulista”, que tem em Paulo Vanzolini um de seus principais representantes. Assim, é desejável que o reconhecimento do intertexto ecoe, no plano musical, as referências à cidade elencadas ao longo do texto poético.

São muitos os exemplos desses procedimentos de apropriação de Caetano Veloso sobre canções do repertório da canção popular anteriores à sua atuação como artista, em versos e melodias que ouvia desde criança em Santo Amaro. Nesse universo, em várias composições despontam versos, melodias e a figura de Noel Rosa, como discutiremos ao longo desta tese. Caetano, que se notabiliza pelo vasto diálogo intermidial com outras artes – cinema, teatro, literatura escrita, artes visuais – projeta-se, assim, como grande cultivador de seu próprio campo – o corpo intermídia da canção –, estabelecendo uma prática intramidial, voltada para o universo cancional, sobre o qual se lança. Esse “saber poético-musical” (WISNIK, p. 218, 2004), demarca, dentre outros aspectos, uma tradição lírica das letras de canções, que é sempre retomada e reconstruída pelos artifícios da intertextualidade.

Até mesmo na faixa “Livros”, em que o sujeito cancional enaltece “os livros que em nossa vida entraram”, a referência inicial evoca um verso em decassílabo tomado do universo cancional, cantado sobre outra melodia: “tropeçavas nos astros desastrada” retoma o célebre “tu pisavas nos astros distraída”, da letra de “Chão de estrelas” (Orestes Barbosa / Sílvio Caldas), composta na década de 1950. Este verso tem grande peso na discussão sobre o caráter poético das letras de canção, graças a um conhecido artigo de Manuel Bandeira sobre Orestes Barbosa, o letrista da obra: “Grande poeta da canção, esse

Orestes! Se se fizesse aqui um concurso, como fizeram na França, para apurar qual o verso mais bonito da nossa língua, talvez eu votasse naquele de Orestes em que ele diz: ‘Tu pisavas nos astros distraída...’ (BANDEIRA, 1997, p. 179). Assim, a antiga canção evocada já carrega ecos do comentário elogioso de um dos poetas mais reconhecidos do país.

A apropriação do verso desdobra-se, ainda, na forma poética do texto cancional: tal qual na letra de Orestes Barbosa, “Livros” é toda composta em versos decassílabos – o que, controversamente, parece sugerir uma interlocução com o universo dos poemas do papel. Esses decassílabos chegaram aos ouvidos e foram decorados por Caetano e por muitas gerações, mesmo sem que houvesse livros em casa. Ao mesmo tempo, cabe ponderar que, se essa lírica cancional ganha corpo fora do espaço do livro, esse movimento não se dá de maneira isolada em relação aos versos impressos – e os decassílabos de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas nos dão um sinal dessa interlocução. Há um território de constante cruzamento, no qual a tradição da poesia escrita sempre paira como sombra e luz, a ser absorvida, contraposta, tensionada.

Em minha dissertação de mestrado, discuti como o projeto oswaldiano de uma poesia "como falamos", "como somos", edificado na fase modernista da década de 1920, materializava-se na obra de Noel Rosa, ao longo dos anos 1930, sem que houvesse interseções ou diálogos horizontais entre modernistas e cancionistas na primeira metade do século XX (ANDRADE, 2017, p. 92-96). Mas, na aproximação entre Oswald e Noel, chama a atenção a existência de um oponente em comum: as formas fixas da poesia parnasiana, herdada do século XIX. Vale destacar que, no universo suburbano do Noel Rosa da década de 1930, era essa a noção de poesia cravada no senso comum, assim como na Santo Amaro dos anos 1940 e 1950 – em ambos os contextos, não havia reverberações consistentes das obras dos modernistas da Semana de 22.

O Poeta da Vila concebia o samba (a linguagem cancional) como contraposição libertadora e modernizadora ante uma poesia engessada, burocrática, descolada da vida. Esta entrevista do compositor ao jornal *Diário Carioca*, de janeiro de 1936, é reveladora de sua visão sobre o samba, assumido como linguagem poética:

A poesia espontânea do nosso povo levou a melhor na luta contra o feitiço do academismo a que os intelectuais do Brasil viveram durante muitos anos ingloriamente escravizados. Poetas autênticos, anquilosados no manejo do soneto, depauperados pela torturante lapidação de decassílabos e alexandrinos sonoros, sentiram em tempo a verdade. E o samba tomou conta de alguns deles. [...] É preciso, porém,

acentuar que esses poetas tiveram que se modificar, abandonando uma porção de preconceitos literários. Influíram sobre o público, mas foram, também, por ele influenciados. Da ação recíproca dessas duas tendências, resultou a elevação do samba, como expressão de arte, e resultou na humanização de poetas condenados a estacionar pelo sortilégio do academismo. Não duvido que Bilac, se fosse vivo, tomasse o bonde do samba... (apud MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 246).

O excerto demonstra como as ideias norteadoras de libertação e humanização da poesia, em diferentes percursos, convergem em Noel e Oswald. Lembremo-nos de uma das máximas do *Manifesto da poesia Pau-Brasil*: "só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano" (ANDRADE, 1978, p. 7). Nesse encontro de anseios, notamos que o Poeta da Vila se percebia, sim, como poeta, não apenas poeta de outro campo (o samba em oposição ao academismo), mas como força capaz de humanizar os poetas que ainda viviam sob a égide daqueles antigos ditames das "máquinas de fazer versos". Ao mesmo tempo, Noel demonstrava consciência do "preconceito literário" diante da poética da canção, que, abraçada pelo público, passava a se impor sobre o ofício dos poetas da tradição escrita.

Destaque-se, ainda, a pertinência do uso metafórico da expressão "bonde": o termo pode evocar tanto a ideia de movimento coletivo (os poetas do samba), como também o ícone da modernização urbana, na qual trafegavam os cancionistas da geração de Noel, tal qual nos versos livres modernistas de Oswald; "bonde" que reverbera, ainda, nos "trilhos urbanos" dos primórdios de urbanização de Santo Amaro, cantados por Caetano Veloso.

Assim, o bonde poético sustentado nos trilhos da "oralidade midiaticizada" (ZUMTHOR, 2010, p. 28), passa a compor – para Caetano e para os que conviveram com o rádio e o disco no Brasil a partir da década de 1930 – uma tradição poética vocal, cuja feitura poética é distinta daquela que se realiza no papel, e que tem em Noel Rosa e Caetano Veloso dois artistas centrais.

Como visto, Noel percebia o samba como forma de oposição e revolução ante o enrijecimento da palavra nos moldes parnasianos e acadêmicos, edificados no campo da escrita. Já para Caetano, noções como as de "poeta" e de "poesia" no ambiente cancional assumem diferentes perspectivas. Tomemos uma de suas observações sobre João Gilberto, em *Verdade tropical*:

Mas o fato é que eu já considerava João Gilberto um artista maior. Um poeta, pelas rimas de ritmo e de frase musical que ele entretencia com os

sons e os sentidos das palavras cantadas. Um criador revolucionário como Glauber – sem os defeitos: sem a mão pesada ou inábil. À altura de João Cabral e de João Guimarães Rosa, mas atuando para uma larga audiência, e influenciando imediatamente a arte e a vida diária dos brasileiros. (VELOSO, 1997, p. 143-144)

É provocativa essa percepção de João Gilberto como poeta, pois o gesto criador não está na composição da letra e sim na performance vocal, que cria as “rimas de ritmo e de frase musical” que se entrecem aos sentidos daquilo que canta: o “poeta” é aquele que cria por meio de seu modo original de dizer-cantar.

Tal observação nos leva a refletir sobre o impacto do jogo joãogilbertiano entre sonoridade e sentido do texto cantado, em oposição ao viés do canto de tendência operística dos grandes intérpretes da primeira metade do século XX. Como afirma Cláudia Neiva de Matos (2008, p. 90), "o estilo vocal do *bel canto* contribui para a secundarização do texto, exacerbando a demanda por virtuosismo vocal e deixando em segundo plano a fruição e até mesmo a inteligibilidade das palavras". Assim, ao lapidar o canto, João Gilberto age como poeta que joga com os sons e os sentidos, em seus passeios deslocados do pulso rítmico das canções. Vale lembrar que, embora não tenha participado da formação primeira de João Gilberto, Noel Rosa – assim como outros compositores de sua época, não identificados no rol das grandes vozes –, executava seu canto nesse território oposto ao *bel canto*, primando pela "fruição" e "inteligibilidade" do texto.

A atribuição a João Gilberto do título de poeta, ao executar o papel de intérprete, e não o de letrista, sinaliza para a complexidade e mutabilidade das noções de poeta e de poesia para Caetano Veloso. Por um lado, notamos em sua prática e em suas reflexões uma atitude renovadora do fazer poético, semelhante à tomada por Noel Rosa ante os moldes parnasianos:

Parecia-me que eu estava realizando aquele programa de ser poeta por outras vias que não as do poema impresso. Aliás, não estava longe de confirmar essa ilusão Augusto ao dizer que o que havia de interessante em poesia brasileira – "a informação nova" – tinha migrado das páginas dos livros para as vozes da canção popular. (VELOSO, 1997, p. 229)

Em outro rumo, é frequente nas falas de Caetano a distinção entre a tradição nobre da poesia erudita, vinculada à escrita, e aquela praticada por ele e em todo o universo das letras de canção: "a palavra poeta encerrava tal grandeza como nenhuma outra poderia, e, mesmo que um tanto secretamente, eu a acolhi em meu coração e procurei aplicá-la ao que eu fazia e faria – embora não fosse poesia" (VELOSO, 1997, p. 143).

A discussão sobre o *status* ou não da letra de canção como poesia é permeada, assim, pela ideia de "grandeza" da tradição da poesia escrita, em posição de hierarquia superior àquela da tradição de Noel Rosa, que, além de descolada do papel, emerge de camadas sociais populares e é difundida pelos meios de comunicação midiáticos. Caetano, consciente dessas distinções não apenas no senso comum, como nos enquadramentos acadêmicos, tensiona esse lugar da canção no campo do poético, como podemos observar nesse depoimento anterior à deflagração da Tropicália: "o que chamamos, hoje, de música *popular* não passa de uma forma *vulgar* de expressão poético musical" (VELOSO, 1977, p. 10). Por outro lado, o território da canção popular midiaticizada alinha-se no desalinho da fabricação do "biscoito fino" rumo a uma poesia "como falamos", "como somos", como almejava Oswald de Andrade, e como fazia Noel Rosa.

Independentemente de seu *status*, observamos a tradição de uma lírica cancional edificada em conjunto ao processo de formatação dessa linguagem no ambiente midiaticizado, a partir da década de 1930. Essa tradição lírica vocalizada já adentrava na formação dos brasileiros de diferentes regiões décadas antes de ser chancelada pela presença de um escritor como Vinícius de Moraes, que entrou para o mundo cancional no final da década de 1950, já consagrado no território da escrita, exercendo um papel de legitimação no movimento do reconhecimento social da canção como linguagem poética (mesmo que ainda hoje esse reconhecimento seja controverso).

A lírica cantada que formou Caetano é, portanto, aquela do mundo "orecular" em que cresceu, no qual ecoavam os versos de Noel Rosa e de outros tantos compositores e intérpretes anteriores à Bossa Nova. De fato, ouvir João Gilberto aos 17 anos revolucionou a vida e a percepção estética de Caetano. Mas esse "outro" só se insinuou como marca de mudança porque já havia uma experiência vivida, um repertório formado, uma tradição: "maneiras de pensar, ver e sentir" (PAZ, 2013, p. 20), ao que acrescentamos: de ouvir.

Viradas fonográficas

Como vem sendo discutido, a lírica cancional fonográfica desenvolve-se a partir da possibilidade de gravação e difusão das mídias, na passagem da oralidade secundária para a oralidade midiaticizada, nos termos de Zumthor (2010, p. 28). Cabe acrescentar que os processos de gravação e circulação dos fonogramas, em um contexto mais amplo de

desenvolvimento da indústria, também passaram por importantes transformações a partir de sua instauração. Nesse campo, Noel Rosa e Caetano Veloso conectam-se (e, de certa forma, desconectam-se) por ocuparem momentos de revirada na história da canção midiaticizada, do ponto de vista da abertura de possibilidades de gravação das canções, de seus modos de apresentação e difusão, bem como do posicionamento do artista na cultura midiática.

Como visto, Noel Rosa atua na década de 1930, considerada a “era de ouro” do rádio, logo após a implementação, no Brasil, das gravações em sistema elétrico e da profissionalização do rádio. As canções eram comercializadas nos discos de 78 rotações, com uma faixa de cada lado, e veiculados pelas rádios que, além dos fonogramas, recebiam os artistas como convidados em seus programas. Os nomes e as vozes dos intérpretes passavam a se tornar conhecidos; as canções eram difundidas por todo o país; mas a sua matéria estava no som, ouvido no disco e no rádio. As imagens das personagens desse universo apareciam estáticas, em revistas, jornais, cartazes; no palco, jamais atingiriam os públicos dos diferentes lugares – mesmo com a realização de turnês. Noel, quando viajava em excursões com outros artistas pelo país, provavelmente não era reconhecido a cada esquina, embora muitos conhecessem suas canções.

Caetano, por sua vez, inicia sua intervenção artística na década de 1960, em plena “era dos festivais”, o principal produto televisivo da época, no momento em que a TV começava a se consolidar na vida cultural brasileira; se a Bossa Nova, como afirma Chico Buarque (2004), havia “remodelado tudo” no interior da canção, a televisão criava um novo modo de apresentação e recepção, integrando o som midiaticizado à imagem, ao corpo, ao espetáculo audiovisual. Logo em suas primeiras aparições no programa *Essa noite se improvisa*, Caetano percebeu o impacto de comunicação do veículo: “para mim, o que ressaltou naquele primeiro momento foi o poder da televisão. Alguns segundos no ar e de repente milhares de pessoas têm uma definição afetiva a seu respeito” (VELOSO, 1997, p.158). Pouco tempo depois, quando já aparecia com as próprias interpretações de suas composições: “eu cumpria (com prazer) o papel de ídolo de TV, em nome da paixão pela ‘linha evolutiva’ de nossa música popular” (VELOSO, 1997, p. 221). É esse fenômeno que possibilita a Caetano a construção de sua figura de “superastro” (SANTIAGO, 1978), condição impensada para a geração de Noel.

Além dessa guinada na exposição midiática, no período da aparição de Caetano os álbuns em LP, que começaram a circular na década de 1950, passavam a predominar sobre os discos de 78 rpm. Comportando um número maior de fonogramas, essas novas

mídias analógicas permitiam a construção de álbuns, com unidade conceitual entre faixas, título, capa. Surgia um novo modo de pensar o ato de compor para gravar, possibilitando a exploração de diferentes caminhos a cada lançamento.

Noel Rosa e seus contemporâneos compunham para a gravação, mas sem a concepção de que cada obra faria parte da unidade de um álbum. Já no movimento de retomada de Noel na voz de Aracy de Almeida, em 1950 – quando os discos de 78 rpm ainda predominavam –, o projeto de legitimação do Poeta da Vila passou, como visto, pelo lançamento de um álbum luxuoso e inovador para os padrões da época. Nesse momento, a obra de Noel Rosa, anos após sua morte, reaparecia como marco inaugural de uma nova tendência: as canções agrupadas em álbuns¹⁸.

O Noel que reverbera na infância de Caetano aparece, além do rádio, no contexto dos álbuns – algo que o próprio Noel sequer chegou a conhecer. No desdobrar-se desta tradição, esses novos objetos atingiram uma importância central não só como registro, mas no modo de concepção e apresentação das canções: “compositores e cantores passaram a trabalhar pensando em como inserir suas músicas em álbuns, e não mais apenas na lógica de ter sucessos avulsos tocando nas principais rádios do país” (SANCHES, 2021, p. 10). Muito da obra de Caetano é melhor compreendida quando as canções são contextualizadas em seus álbuns de lançamento; a maior parte da crítica jornalística constrói-se, justamente, a partir de sua discografia.

Já do ponto de vista da gravação, há uma evolução técnica que muda não somente os modos de ouvir, como também o modo de se produzir os fonogramas; é o que Sérgio Molina (2017) denomina “música de montagem”, deflagrada por um “salto qualitativo” proporcionado pela gravação multipista, caracterizada pela sobreposição de instrumentos e vozes registrados separadamente e juntados nos processos de edição e mixagem. Com essa abertura de possibilidades, “uma gravação de determinado fonograma – no contexto da música popular – deixava de estar associada exclusivamente à consolidação de um registro dos eventos sonoros para tornar-se, ela mesma, um processo de composição” (MOLINA, 2017, p. 34).

Essa prática da música de montagem constitui uma transformação facilmente perceptível pelos ouvidos, ao mudar radicalmente a sonoridade das gravações: tudo que é anterior a isso passa a nos soar antiquado. Molina demarca o ano de 1967 (que coincide

¹⁸ Em 2021, as Edições SESC publicaram a coleção de livros digitais “Álbum: a história da música brasileira por seus discos”, escrita por Pedro Alexandre Sanches. O recorte temporal inicia-se em 1950, e o disco nº 1 da série de álbuns apresentados é justamente o álbum de Aracy de Almeida interpretando Noel Rosa.

com a deflagração da Tropicália) como marco dessa mudança. O exercício é simples: se compararmos as gravações posteriores a essa data com as da década de 1930 (diferença de 30 anos), as mais antigas soarão primárias, até mesmo difíceis de serem ouvidas por sua precariedade sonora. Por outro lado, se hoje ouvirmos os álbuns dos primeiros anos da década de 1970 (mais de 50 anos depois) não teremos a mesma dificuldade em apreciar o som por seu registro ultrapassado; pelo contrário, a composição dos fonogramas é um dos dados importantes da fruição, tal qual as letras e melodias. Essa mudança do modo de gravação é um dos aspectos determinantes para Noel Rosa ser tomado como antigo já na década de 1960.

Portanto, Noel Rosa e Caetano Veloso são artistas cujas obras se instalam a partir de momentos de virada no contexto das mídias nas quais (e para as quais) produzem seus artefatos. Além dos aspectos líricos, musicais, entoativos, críticos – em suma, cancionais – que colaboraram para a edificação de suas obras na tradição da canção popular brasileira, o fato de terem iniciado suas atuações em períodos de consolidação de novas formas midiáticas – gravação elétrica, discos em 78 rpm e rádio, em Noel; gravação multipista, álbuns e televisão, em Caetano – são determinantes para a recepção de suas obras, ao longo do tempo, como monumentos dessa tradição.

Caetanoel inevitável

Numa abordagem linear sobre a história e o desenvolvimento da tradição cancional midiaticizada no Brasil, Noel Rosa e Caetano Veloso ocupam tempos e lugares diferentes, ambos em momentos que se configuram como marcos dessa tradição, em seus desdobramentos técnicos, artísticos, midiáticos e socioculturais. Para o Noel biográfico, que viveu o universo cancional na década de 1930, a figura de Caetano Veloso, que só viria a nascer em 1942, sequer existia. Entretanto, a propagação da obra noelina no tempo e no espaço, a partir da década de 1950 – o que tomamos como a edificação de um Noel monumento – irá propiciar a deflagração desse encontro.

Como temos discutido, tal movimento se inicia na educação sentimental de Caetano Veloso, na qual Noel Rosa faz parte do universo auditivo e vocal de sua própria casa. É, pois, da recepção involuntária da obra de Noel por Caetano que se instaura essa relação, que deixa marcas profundas na construção da identidade de Veloso: Noel, e todo o universo cancional do qual faz parte, está cravado na memória *vis* de Caetano, como potência afetiva e como saber poético-musical, constituindo sua identidade. Essa

formação agrega tanto a biografia pessoal do baiano – inclusive na singularidade da voz da própria mãe –, quanto a história de sua geração de nascidos nos anos 1940, uma das primeiras a crescer em volta dos sons do disco e do rádio.

Novos contornos são forjados quando Caetano Veloso passa a atuar profissionalmente como compositor e intérprete, na segunda metade da década de 1960. Além de cancionista, Caetano projeta-se como pensador da canção, o que vem a convergir, em conjunto com seus parceiros, na deflagração do Tropicalismo. Quando pensa a canção, Caetano Veloso sabe que está tratando do próprio terreno em que pisa, canta e dança: a tradição da canção popular midiaticizada, com a qual conviveu desde seus primeiros anos. Nesse movimento, é inevitável para Caetano voltar-se às figuras e obras que a constituem e, nesse contexto, a Noel Rosa: um dos protagonistas do universo vocal e sonoro que o formou, considerado por muitos o maior de todos os compositores, ou mesmo o formatador da linguagem que adotou como ofício.

Noel Rosa – biográfico, monumento, cancional – será abordado de diferentes formas por Caetano Veloso; tais aproximações serão objeto de análise dos capítulos seguintes. Antes disso, cabe levantar considerações diante de alguns fatores que permeiam e impactam essa relação.

Um ponto a se considerar é que, entre o tempo de Noel Rosa e o de Caetano Veloso, a tradição cancional midiaticizada brasileira já havia passado por transformações, as quais afetaram o modo de se perceber e fazer canção no país. É notória e assumida a revolução que João Gilberto provocou na sensibilidade de Caetano Veloso – e de toda nossa canção popular –, tão logo o descobriu aos 17 anos, em Santo Amaro. Desde então, João Gilberto orbita como norte na trajetória de Caetano:

Fique apenas claro aqui que a vereda que leva à verdade tropical passa por minha audição de João Gilberto como redentor da língua portuguesa, como violador da imobilidade social brasileira – da sua desumana e deselegante estratificação –, como desenhador das formas refinadas e escarecedor das elitizações tolas que apequenam essas formas. (VELOSO, 1997, p. 502)

Entretanto, a revolução bossanovista nunca foi, para Caetano, caminho para um rompimento com a canção construída a partir da década de 1930, que o formou em seus primeiros anos, e na qual Noel Rosa era figura destacada. Ainda à época da explosão tropicalista, Caetano Veloso já percebia em João Gilberto, em sentido oposto à ideia de

negação do passado, o impulso de potencialização do legado de uma tradição edificada no campo da canção:

Porque em João Gilberto (isto é, nos arranjos de Jobim, na composição de Lyra, de Gilberto Gil, Chico Buarque de Hollanda, no canto de Maria da Graça, enfim, em todos que aprenderam tanto com João Gilberto) o jazz não é senão um enriquecimento da sua formação musical, um ensinamento de outras possibilidades sonoras, com as quais se está mais armado para compor, cantar e mesmo interpretar, criticar, redescobrir a tradição legada por Assis Valente, Ary Barroso, Orlando Silva, Vadico, Noel Rosa, Ismael Silva, Ciro Monteiro, e o grande Caymmi. (VELOSO, 1977, p. 4)

As novas possibilidades abertas por João Gilberto não constituem um apagamento daquilo que o antecedeu. Não se trata do novo a ser adotado, em substituição ao antigo que deveria ser abandonado – o que é explícito já no marco inaugural da Bossa Nova, o LP *Chega de Saudade*, no qual, além das composições dos contemporâneos bossanovistas, João Gilberto recanta Dorival Caymmi, Ary Barroso e Orlando Silva (principal intérprete de "Aos pés da cruz" até então). O movimento aberto "para compor, cantar e mesmo interpretar, criticar, redescobrir a tradição" é abraçado por Caetano como possibilidade de imprimir a constante transformação capaz de representificar as formas surgidas no passado.

Esse movimento, em sentido profundo, não se limita a aplicar a forma da Bossa Nova a tudo que lhe antecederse – até porque para isso já havia João Gilberto. O intento tropicalista procura ser fiel à Bossa Nova construindo seu percurso às avessas. Para Tatit (2008, p. 91-110), a complementaridade desses movimentos é identificada na oposição do princípio de "triagem", na Bossa Nova, ao de "mistura", no Tropicalismo. O passado misturado ao presente não constitui uma incorporação na qual a tradição seja uma outra coisa. O que se constrói é uma copresença dos elementos misturados, nas quais o passado se torna presente, e o presente se faz tradição, mesmo quando em caminho aparentemente oposto.

Noel Rosa é um dos pontos luminosos no panteão revisitado, revisto e revigorado por Caetano Veloso – embora a associação direta com a figura de Noel não seja comumente ligada ao baiano, e sim a Chico Buarque. A ligação quase direta que se costuma fazer entre Chico e Noel, e não entre Noel e Caetano, é outro fator a ser discutido. Desde as primeiras aparições dos dois jovens prodígios nos anos 1960 – a começar pelos duelos no programa *Essa noite se improvisa* –, suas *personas* costumam ser colocadas em

par de complementaridade ou de rivalidade; e a partir de então, a sombra de Noel Rosa sempre foi impregnada à figura de Chico, desde que sua jovem figura apareceu cantando “A banda”, em 1966, construindo a nostalgia de um passado do Brasil e da música – passado onde morava, no imaginário, a figura de Noel. Essa associação é notória em vários relatos sobre Buarque, inclusive do próprio Caetano: "como letrista, ele era ao mesmo tempo Vinicius de Moraes, Caymmi, Billy Blanco e Noel Rosa (VELOSO, 1997, p. 174)".

A relação de herdeiro e fonte entre Chico Buarque e Noel Rosa é ponto pacífico até mesmo entre correntes opostas da crítica, de Augusto de Campos a José Ramos Tinhorão: "toda a linguagem poética de Chico Buarque está repassada de nostalgia e de um certo pessimismo, compensados pela beleza e pelo lirismo de suas imagens e formas de expressão, de resto muito ao sabor do bom Noel" (CAMPOS, 1974, p. 94); "Noel não apenas voltou à atualidade, mas mereceu a glória de um discípulo de vinte anos, na pessoa de Chico Buarque de Hollanda" (TINHORÃO, 1976, p. 1).

Em raro gesto de concordância, Augusto e Tinhorão visualizam em Chico o movimento de volta a uma tradição, o retorno da banda nostálgica que já não passava mais em tempos de televisão, embora se fizesse notória justamente por seu sucesso em um festival televisivo. Virtude poética, temática do cotidiano das pessoas comuns, visão cronista, retorno à tradição do samba, todos esses elementos colaboram para a construção da imagem de Chico Buarque como herdeiro de Noel Rosa¹⁹, o que quer dizer herdeiro da tradição do samba e da canção edificadas no Brasil a partir do rádio e do disco na década de 1930.

Mas enquanto o compositor de "A banda" era ligado à tradição – sintetizada na figura de Noel Rosa –, Caetano Veloso, o rebelde das guitarras elétricas e da cabeleira, estava bebendo da fonte noelina para compor a canção que sintetizaria o movimento renovador que deflagrava: da matriz do samba “São coisas nossas”, compunha a canção-manifesto “Tropicália”²⁰. Como veremos adiante, não se trata somente de uma referência, mas da assimilação de estrutura e tema, compondo a atualização crítica sobre o Brasil, a partir daquele edificado por Noel Rosa.

¹⁹ Chico Buarque chega a personificar a figura de Noel no cinema. No filme *O mandarim* (1995), de Júlio Bressane, que enfoca a vida do cantor Mário Reis, e no qual Caetano participa, é Chico quem faz o papel de Noel Rosa. Anos antes, o mesmo diretor já havia lançado *Tabu* (1982), que ficcionaliza um encontro entre Oswald de Andrade e Lamartine Babo, interpretado por Caetano Veloso.

²⁰ Objeto de estudo da seção 2.1.

A ligação entre Caetano Veloso e Noel Rosa, anterior à forma cancional, passa por um modo de ser, que se desenquadra dos padrões vigentes, o qual se converte no modo de se fazer canções. Trata-se de um nexos mais profundo, relacionado à maneira de estar no mundo, integrado ao modo de se tratar o campo de sua própria linguagem artística. Essa relação profunda – marcada pelo gesto rebelde de revolução formal e atitude comportamental – é apontado em nota de rodapé de Francisco Bosco, em estudo sobre Dorival Caymmi:

Curiosamente, em sentido profundo pode-se dizer que Caetano Veloso está mais próximo de Noel do que o próprio Chico Buarque. Este tem em comum com o compositor da Vila o virtuosismo sintático e as rimas insuspeitas, o olhar cronista de seu tempo, o gênero do samba, ao passo que o tropicalista realizou, em seu tempo, uma nova revolução formal na canção popular, trazendo para dentro dela todos os discursos do mundo que lhe era contemporâneo, do ensaísmo ao cinema, da filosofia à margarina, da sexualidade à política, revolução cujo alcance de abertura é em tudo comparável ao realizado cerca de trinta a quarenta anos antes, por Noel. (BOSCO, 2006, p. 14)

A convergência entre Caetano Veloso e Noel Rosa é buscada não no estilo de composição das canções, mas pela atualidade diante de seu próprio tempo, propondo um gesto de abertura de possibilidades no campo da linguagem cancional, tanto na forma como na maneira de se relacionar com o mundo. Esse gesto em comum assimila as marcas cotidianas de uma sociedade em modernização – seja a dos anos 1930 ou a dos anos 1960 –, incorporando suas contradições na voz de um sujeito cancional que se recusa ao enquadramento formal e social.

Muitos anos antes do comentário de Bosco – e mais ainda desse estudo – essa relação profunda, inovadora e contraventora já era apontada por uma das intérpretes que melhor conhecia o sambista carioca, Aracy de Almeida – a mesma que Caetano ouvia nos discos da infância. Em 1968, a cantora encomendou a Caetano um samba – que viria a ser "A voz do morto"²¹, donde o morto é Noel –, motivada por sua revolta com um festival de sambas de velha guarda produzido por um canal de TV que, segundo ela, tratava o samba e ela própria como “glória nacional” (VELOSO, 2003b, p. 18). Na encomenda da canção, segundo o compositor baiano, Aracy esbravejava com seu jeito provocador: "quero que você faça um samba, porque você é que é o verdadeiro Noel, porque você é violento, você é novo!" (VELOSO, 2003b, p. 18). O que Aracy vislumbrava em Caetano

²¹ Objeto de estudo da seção 2.2.

era a capacidade de confrontar uma ordem instituída, gesto que o aproxima de Noel Rosa biográfico, ao mesmo tempo que o distancia da ideia de uma tradição a ser preservada – mesmo que nessa tradição estivesse a obra monumentalizada de Noel.

Essa convergência entre os dois compositores pela atitude de confronto aos padrões também pode ser relacionada ao já citado episódio da falsa denúncia que motivou a prisão de Caetano, segundo a qual o artista teria cometido atitudes subversivas ante o Hino Nacional Brasileiro. Se, por um lado, o fato concreto era inverídico, a atitude subversiva atribuída a Caetano, independentemente do caso com o Hino, estava no cerne do Tropicalismo. Essa mesma subversão estava em Noel Rosa, logo em sua aparição para a música brasileira, quando, de fato, parodiou a melodia do pomposo e marcial hinário com as síncopes e o humor de seu samba "Com que roupa?"²².

Entre a educação sentimental de Caetano Veloso e o modo de ser desenquadrado que se convertia em canções e figuras insubmissas aos padrões sociais, delineamos um movimento de aproximação entre Caetano Veloso e Noel Rosa. O próprio baiano, como artista crítico, nos aponta para a construção dessa relação, ao convocar a figura e a obra de Noel em diversos momentos de sua carreira, de diferentes maneiras: no intertexto poético e musical entre obras, por meio de apropriações, colagens, citações e respostas; na interpretação de canções do repertório noelino; na evocação do nome do Poeta da Vila em shows, comentários, entrevistas e em sua produção como escritor. As abordagens ao longo desses movimentos não são unívocas, misturando memória (*ars e vis*), admiração, polêmica e confronto.

Assim, podemos observar os ecos de Noel Rosa em um largo espectro da trajetória, da obra e do pensamento crítico de Caetano Veloso – o que nos leva a pensar criticamente sobre a própria tradição cancional. Noel está presente na primeira gravação do menino Caetano, em 1953 (o perdido disco de acetato gravado para a prima Mariinha) e está citado nominalmente nos dois últimos discos de estúdio lançados por Caetano até aqui: *Abraço*, de 2012 (em "Funk melódico") e *Meu coco*, de 2021 (na faixa-título e em "Você-você", na qual também há um verso citado); parte do mote de uma canção de Noel a composição da canção-manifesto "Tropicália", obra essencial para o movimento e para o projeto de Caetano Veloso; até mesmo em sua única obra cinematográfica, fora

²² A coincidência foi apontada por Hugo Sukman, em matéria para o jornal *O globo*, com o título "‘Narciso em férias’: Caetano foi preso por ‘crime’ que Noel cometeu", em que argumenta: "mas tudo transcende às coincidências. E talvez reflita o caráter profundamente subversivo da música brasileira, sempre perseguida e vigiada pelos reacionários de plantão" (SUKMAN, 2020).

do campo da canção, Caetano evoca Noel, não somente na mencionada aparição da mãe, mas no próprio título do filme.

Ao mesmo tempo, essa relação é entremeada por um jogo de tensões, como veremos em canções de Caetano Veloso compostas como respostas a obras de Noel Rosa²³ – casos de "Dom de iludir", em que Caetano cria um eu lírico feminino que responde o sujeito cancional do samba-canção "Pra que mentir?", de Noel Rosa e Vadico; e de "Feitiço", em que, cantando com Jorge Mautner, Veloso parodia os versos de "Feitiço da Vila", a mesma canção que registrou em sua primeira gravação.

Almejando interferir no mapa dos territórios entrecruzados da canção popular, Caetano Veloso jamais poderia deixar de recorrer ao artista alçado ao posto de "maior compositor brasileiro de todos os tempos" (VELOSO, 1997, p. 269), e que desde cedo soou em seus ouvidos. Os desdobramentos dessa recepção criam um território de cruzamentos entre os dois autores e suas obras, o qual intitulamos *Caetanoel*.

Na aglutinação entre os dois nomes temos, ao mesmo tempo: a copresença horizontal de dois artistas centrais na tradição da canção midiaticizada; a confusão, intencional, que não demarca o ponto de separação entre um e outro (incluindo as obras, tempos e contextos de cada um), ao mesmo tempo que estes nomes aparecem de maneira integral e independente, sem supressões; a fusão de identidades que caracteriza a memória *vis*, considerando Noel como um dos artistas que identificam Caetano à sua própria educação sentimental; o jogo intertextual por meio de apropriações, citações, colagens, referências.

Os desdobramentos desse encontro ganham novos contornos a cada vez que soam na audição, criando leituras críticas como a dessa pesquisa, que, além da relação entre os dois autores, busca abordar o fenômeno da canção popular midiaticizada no Brasil a partir do século XX, não apenas de onde emana (artistas, indústria fonográfica, rádio e outros meios de comunicação), mas onde chega e continua, compondo os saberes das gerações, marcando desde as relações familiares até a construção da identidade multiforme de um país.

²³ Objeto de estudo do capítulo 3.

Capítulo 2

***CAETANOEL TROPICALISTA:* SAMBA, CINEMA E PROFECIA**

2.1 O samba, a prontidão e a Tropicália

Quando colocamos a agulha no primeiro álbum solo da carreira de Caetano Veloso, lançado no ano de 1967, o giro do disco faz soar os sons tribais que introduzem "Tropicália", canção-manifesto do movimento que herdou o nome da faixa, e nomeou o disco coletivo dos artistas tropicalistas (embora não figure no álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*, de 1968). Muito daquilo que essa obra cancional se tornou, e que está embrenhado à sua leitura e audição, foi construído após a composição de Caetano Veloso. Grande parte destas pós-construções não foi concebida pelo autor, e sim por outros artistas e críticos; assumidas ou questionadas por Caetano, tais desdobramentos arraigaram-se à existência autônoma da obra.

A primeira dessas pós-construções está no próprio título, que faz referência a uma obra do artista plástico Hélio Oiticica. Conforme relata o compositor, a faixa ficou pronta sem ter nome, e poderia ter se chamado "Mistura fina", ideia que não chegou a convencer. Foi o produtor de cinema Luís Carlos Barreto que, ao ouvir a canção em um contexto informal, antes de gravação e shows, estabeleceu o nexos com a "Tropicália" de Oiticica, artista do qual Caetano não tinha conhecimento. Tal conexão se deu

por causa, dizia ele, das afinidades com o trabalho de mesmo nome apresentado por um artista plástico carioca, uma instalação (na época ainda não se usava o termo, mas é o que era) que consistia num labirinto ou mero caracol de paredes de madeira, com areia no chão para ser pisada sem sapatos, um caminho enroscado, ladeado de plantas tropicais, indo dar, ao fim, num aparelho de televisão ligado, exibindo a programação normal. O nome do artista era Hélio Oiticica, e era a primeira vez que eu o ouvia. (VELOSO, 1997, p. 188)

Embora leve o mesmo título, Caetano não concebeu "Tropicália" por meio de um processo de "transposição intermediática" (RAJEWSKY, 2012, p. 58), o que se opera, por exemplo, em uma adaptação fílmica. Não temos, nesse caso, a "transformação de uma configuração midiática definida (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato noutra mídia" (RAJEWSKY, 2012, p. 59). É a recepção de Barreto que pós-constrói tal relação. Quando se apropria do título da instalação, Caetano o faz como "referência intermediática" (RAJEWSKY, 2012, p. 58), operação na qual é assumida a correspondência entre uma mídia e outra, entre uma e outra obra, as quais geram sentidos similares por meio de procedimentos em comum, cada uma com a matéria de sua própria linguagem.

Outra pós-construção embrenhada a "Tropicália" foi sua ligação com a poesia Pau-Brasil e com a Antropofagia do poeta modernista Oswald de Andrade, de quem Caetano ainda

não tinha conhecimento. O responsável por essa ponte, Augusto de Campos, já associava o gesto antropofágico à poesia concreta, à Bossa Nova, e até mesmo ao futebol, como se lê no artigo "Boa palavra sobre a música popular", de 1966, posteriormente incluído em seu *Balanço da bossa*:

A expansão dos movimentos internacionais se processa usualmente dos países mais desenvolvidos para os menos desenvolvidos, o que significa que estes, o mais das vezes, são receptores de uma cultura de importação. Mas o processo pode ser revertido, na medida mesma em que os países menos desenvolvidos consigam, antropofagicamente – como diria Oswald de Andrade – deglutir a superior tecnologia dos supradesenvolvidos e devolver-lhes novos produtos acabados, condimentados por sua própria e diferente cultura. Foi isso o que sucedeu, por exemplo, com o futebol brasileiro (antes do dilúvio), com a poesia concreta e com a bossa-nova, que, a partir da redução drástica e da racionalização de técnicas estrangeiras, desenvolveram novas tecnologias e criaram realizações autônomas, exportáveis e exportadas para todo o mundo. (CAMPOS, 1974, p. 60)

Nesse texto crítico, que já anuncia o surgimento do então novato Caetano Veloso, este ainda não aparece associado diretamente a Oswald de Andrade, embora se alinhe aos pressupostos apresentados no trecho destacado. A Antropofagia, em seu movimento de "devoração crítica do legado cultural universal" – como sintetiza Haroldo de Campos (2006, p. 234) – era apontada não como uma estética definida, mas como gesto, processo, procedimento, atitude de "transvaloração", como ressalta Haroldo: "uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução" (CAMPOS, 2006, p. 234). É nessa abordagem que, para Augusto, tanto Bossa Nova quanto Tropicália constituem linguagens artísticas antropofágicas, cada uma a seu modo. Entretanto, não se verá de forma tão marcada a associação entre Bossa Nova e Antropofagia, como a estabelecida na leitura do Tropicalismo.

A aproximação de Caetano Veloso à Antropofagia é retomada por Augusto de Campos no ano seguinte, quando da apresentação, no Festival da Record de 1967, de "Alegria, alegria", definida pelo crítico como "música-manifesto" (CAMPOS, 1974, p. 156); e referendada em definitivo em artigo sobre o lançamento do primeiro disco solo de Caetano, no qual "Tropicália" é definida como "nossa primeira música Pau-Brasil" (CAMPOS, 1974, p. 162). Assim, a associação de Caetano Veloso a Oswald de Andrade ultrapassa o procedimento antropofágico para alcançar a estética oswaldiana. Para demonstrar essa associação, Augusto recorre a trechos dos manifestos publicados por Oswald na fase heroica do Modernismo (década de 1920), como

no emblemático aforismo: "contra a cópia, pela invenção e pela surpresa" (ANDRADE, 1978, p. 8).

A partir dessa conexão instaurada por Augusto de Campos, a Antropofagia de Oswald de Andrade passou a ser, antropofagicamente, incorporada por Caetano e pelo movimento; em *Verdade tropical*, há um capítulo específico em que o autor discute essa assimilação da Antropofagia pela Tropicália: “a ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos ‘comendo’ os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva” (VELOSO, 1997, p. 247). A Antropofagia, buscada no Modernismo da década de 1920, instrumentalizava, endossava e fundamentava aquilo que os tropicalistas almejavam, e que já estava materializado em forma de canções como “Tropicália”: “o encontro com as ideias de Oswald se deu quando todo esse processo já estava maduro e o essencial da produção já estava pronto” (VELOSO, 1997, p. 256).

O descobrimento da Antropofagia oswaldiana configurou-se, desta forma, como um arcabouço crítico capaz de chancelar e fortalecer o movimento de mistura impulsionado pelos tropicalistas, identificando-se ao modo de ser da cultura brasileira. Tal perspectiva não se limita, assim, a Oswald de Andrade, compreendendo, como aponta Wisnik, a

identificação afirmativa do traço radicalmente multicultural e multiétnico da condição brasileira, que se inscreve anarquicamente nos manifestos de Oswald de Andrade, no *Macunaíma* de Mário de Andrade (romance concebido sob a forma musical da “rapsódia”), na música popular urbana das marchinhas carnavalescas de Lamartine Babo e, posteriormente, nas canções, pronunciamentos e atitudes do movimento tropicalista, em 67-68. (WISNIK, 2007, p.58)

Note-se que Wisnik insere, neste recorte, o samba edificado a partir da década de 1930 (representado por Lamartine Babo, mas extensivo a Noel Rosa) como uma dessas forças antropofágicas que identificam o traço multicultural do Brasil. A canção popular, antes da Bossa Nova ou da Tropicália, já operava nesse regime múltiplo de cruzamentos, o qual é radicalizado no movimento tropicalista, que, a partir da linguagem cancional, funde e confunde os limites entre o popular, o erudito e as formas culturais concebidas para difusão em mídias.

As pós-construções levantadas – a instalação de Oiticica, a Antropofagia de Oswald – têm em comum, além do fato de se agregarem à leitura crítica da obra, o apontamento de relações intermediáticas, nas quais a obra cancional se liga a linguagens artísticas e mídias de outra natureza – nesses casos específicos, com as artes visuais e com a poesia escrita, ou ainda

com o "legado universal", se pensarmos na Antropofagia sob a ótica do procedimento. A abertura desses campos intermediáticos, num processo de quebra de fronteiras, é chave determinante do projeto tropicalista, sempre voltado para a apropriação das diferentes mídias, como podemos observar na contracapa do LP *Tropicália ou Panis et Circensis*, que, ao invés de um texto à maneira de uma apresentação, como era comum à época, simula um roteiro cinematográfico.

Entretanto, se essas pós-construções rumam para o caminho das relações intermediáticas, a concepção da faixa se dá a partir de um diálogo intertextual intramidiático, com a própria série da canção popular urbana, gravada e difundida por meio da indústria fonográfica a partir da década de 1930. A gênese de "Tropicália" – pré-construção – partiu de uma canção de Noel Rosa, em um momento (década de 1960) em que sua obra e figura já eram percebidos como monumento. Para conhecer Noel, Caetano não precisou da mediação de artistas e intelectuais de Salvador, Rio de Janeiro ou São Paulo: já o trazia em sua formação primeira, no rádio e nos discos que ouvia em Santo Amaro, nas vozes da mãe, da irmã, na própria voz.

Se, de um lado, Augusto de Campos (1974, p. 162) fala em uma "homenagem inconsciente" a Oswald de Andrade na criação da canção, de outro, o gesto criativo a partir de Noel Rosa é consciente e deliberado:

Pensando num velho samba de Noel Rosa chamado "Coisas nossas", que enumerava cenas, personagens típicos e características culturais da vida brasileira, e os emoldurava com o refrão [...], imaginei uma canção que tivesse temática e estrutura semelhantes, só que [...] não ficasse no tom simplesmente satírico e valesse por um retrato em movimento do Brasil de então. [...] Mas eu não queria que a nova canção fosse, como "Coisas nossas", um mero inventário. (VELOSO, 1997, p. 184)

A citada canção de Noel Rosa é "São coisas nossas" (título que em vários registros aparece como "Coisas nossas", tal qual mencionado por Caetano), gravada em 1932 em disco de 78 rpm com interpretação do próprio autor, regravada por Aracy de Almeida em 1955. O mesmo fonograma de Aracy foi relançado no LP *Noel Rosa na voz de Aracy de Almeida*, de 1967, ano da composição de "Tropicália". Apesar de ser um velho samba, a canção reverberava àquela época.

Como relata Caetano Veloso, a canção-manifesto tropicalista incorpora, da composição de Noel, não apenas sua "referência temática", como também sua "estrutura". É da matéria cancional, portanto, que se desdobra a nova canção. O que se busca continuar, desdobrar e

atualizar é a própria linguagem cancional, diante das contradições de um Brasil também atualizado. Tal desdobramento passa por um campo que projeta a tradição no presente, mantendo-a viva, ao mesmo tempo em que a tensiona, posto que se quer ir além.

Chama atenção, no texto de Caetano, a ambivalência de sua apropriação declarada sobre o samba de Noel, por um lado assumido como mote, mas por outro reduzido a um “mero inventário” de tom “simplesmente satírico”. Temos, aqui, um índice da recepção singular de Caetano Veloso quanto a Noel Rosa: a obra noelina, percebida como cânone da música popular brasileira, é absorvida em um movimento de retomada que valoriza a série cancional no conjunto das diversas linguagens, ao mesmo tempo em que é conflitada. Entretanto, cabe questionar: seria o samba “São coisas nossas”, de fato, um “mero inventário simplesmente satírico”? Passemos à análise da canção noelina para investigar essa e outras questões sobre a canção-mote de “Tropicália”.

Na tela do cinema de Noel

Se “Tropicália”, obra sempre conectada a relações intermediárias, foi composta a partir de uma fonte intramediática, tomada da própria série cancional para daí se expandir a outros cruzamentos, a gênese dessa fonte, por sua vez, remete a um procedimento de apropriação intermediária. “São coisas nossas” foi composta por Noel Rosa a partir do contato do autor com um filme, de nome *Coisas nossas*, o qual havia sido lançado em 1931, um ano antes da gravação do samba. A obra cinematográfica, cujos originais se perderam, é marco de inovação na incorporação de tecnologias de sonorização no cinema nacional:

Coisas Nossas (Wallace Downey, 1931) foi o primeiro longa-metragem brasileiro 'inteiramente sincronizado' com o uso do sistema *vitaphone* a conter não apenas música, mas também vozes e ruídos. Inspirado em revistas musicais norte-americanas, como *Hollywood Revue* (Charles Reisner, 1929), o filme, que não tinha um enredo específico (como fio condutor), apresentava números musicais e esquetes cômicas, ambos com artistas populares que já circulavam pelo teatro, pelo rádio e no mercado fonográfico local. (MIRANDA, 2015, p. 30)

Conforme apontado por Suzana Reck Miranda no artigo em referência, apesar de não termos a obra cinematográfica disponível, parte da trilha sonora do filme foi preservada, além de textos jornalísticos e cartazes da época, como este anúncio no jornal “O Cruzeiro”, datado de 28 de novembro de 1931:

Figura 1 - Cartaz do filme *Coisas nossas* no jornal "O Cruzeiro"



Fonte: Blog Memória Santista. Disponível em: <<http://memoriasantista.com.br/?p=3117>>. Acesso em: 29 set. 2021.

Na peça de divulgação, é notório o tom de valorização da novidade tecnológica do "primeiro filme falado e cantado", em conjunto à exaltação celebrativa da cultura nacional, na qual está em cena uma representação do país feita "no Brasil por artistas brasileiros", valorizando "nossos costumes, nossa música, nossas canções, nossos artistas". Na trilha sonora, predominam fonogramas do universo interiorano e rural (músicas caipiras, emboladas da tradição nordestina etc.), na busca da construção de uma identidade nacional resumida no título: *Coisas nossas*.

Para Miranda (2015, p. 40), "a presença dominante de ritmos e melodias interioranas parece desempenhar, em *Coisas nossas*, um duplo papel: o de reforçar uma possível aura de autenticidade e o de disfarçar as trocas multiculturais". Um disfarce que é pouco convincente, não só pela direção do filme por um estrangeiro, mas por sua própria matéria tecnológica importada, a linguagem cinematográfica que, àquele momento, impressionava o público pela incorporação dos sons.

É diante do impacto dessa obra de grande sucesso à época que o jovem sambista Noel Rosa compõe seu samba:

Um cronista capaz de entrar no Cine Eldorado, assistir a *Coisas Nossas*, o primeiro filme sonoro nacional, e de lá sair indagando-se que será realmente nosso, brasileiro, o próprio cinema falado sendo mais uma novidade importada dos Estados Unidos. (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 178)

Noel compõe "São coisas nossas" valendo-se, portanto, de um jogo criado a partir de uma "referência intermidial" (RAJEWSKY, 2012, p. 58), apresentando uma canção que, pelo próprio título, já sinalizava ao público a sua relação explícita com uma obra do cinema de seu tempo. Esse procedimento não é exclusivo de Noel, como destaca o texto de apresentação do samba no *songbook* de Chediak (1991, p. 113): "o hábito de dar às músicas títulos de filmes, mesmo que não haja nada em comum entre eles, é comum na música popular brasileira (*Divina dama, Amar foi minha ruína* etc.)". As duas indústrias nascentes – fonográfica e cinematográfica, marcas da "obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (BENJAMIM, 2017) – estabeleciam relações de reciprocidade, desde então.

Entretanto, não se pode dizer, nesse caso, que não há "nada em comum" entre música e filme, como sugere o texto de apresentação do *songbook*. Vejamos a canção de Noel Rosa, que tem como letra:

SÃO COISAS NOSSAS

Queria ser pandeiro
Pra sentir o dia inteiro
A tua mão na minha pele a batucar
Saudade do violão e da palhoça
Coisa nossa, coisa nossa.

O samba, a prontidão
E outras bossas,
São nossas coisas,
São coisas nossas!

Malandro que não bebe, que não come,
Que não abandona o samba
Pois o samba mata a fome,
Morena bem bonita lá na roça,
Coisa nossa, coisa nossa.

Baleiro, jornalista
Motorneiro, condutor e passageiro,
Prestamista e vigarista
E o bonde que parece uma carroça,
Coisa nossa, muito nossa.

Menina que namora
Na esquina e no portão
Rapaz casado com dez filhos, sem tostão,
Se o pai descobre o truque dá uma coça
Coisa nossa, muito nossa!
(ROSA, 2000, p. 39)

Se Caetano Veloso afirma incorporar o samba de Noel em sua temática e estrutura, algo parecido pode ser observado na construção noelina em relação à obra cinematográfica que lhe serviu de matriz. Do ponto de vista temático, o samba, assim como o filme, trata do Brasil, enumerando "cenários, personagens típicos e características culturais da vida brasileira" (VELOSO, 1997, p. 184). Mas, se no contexto de produção do longa sonoro, em contraposição à hegemonia do cinema hollywoodiano, vislumbrava-se "investir em uma identidade nacional que transpusesse as diversidades regionais" (MIRANDA, 2015, p. 31), no samba de Noel esse tema será abordado às avessas.

A moldura fixa do refrão é a síntese desse tema. Na visão crítica de Noel, o Brasil é cantado como antimusa: o país do "samba" e da "prontidão", termo que, na linguagem coloquial das ruas significava "pindaíba" (FERREIRA, 1986, p. 1401), "falta de dinheiro", "quebradeira", "dureza" (FERREIRA, 1986, p. 1330). Ao invés da diversidade das culturas regionais em convivência, Noel expõe um Brasil contraditório, de opostos metonimizadas: a alegria festiva do samba *versus* a precariedade da prontidão. Oposição que é, ao mesmo tempo, conjunção, posto que inerentes aos mesmos corpos que festejam e padecem. Essa síntese já aponta para uma visão estendida, nas "outras bossas" que formam as estrofes. A palavra "bossa", muito antes da Bossa Nova, já apontava para um modo de ser do brasileiro. Referindo-se a um filme de grande apelo popular, o impacto da modernização industrial, da qual o cinema é um dos ícones, também desponta como elemento contraditório em relação à prontidão e ao atraso do país, correspondendo a um dos polos da oposição central da canção.

A popularidade do filme, cuja referência já seria de imediato percebida pelo ouvinte da época ao se deparar com o título e com o refrão da canção, é reveladora do jogo paródico instaurado não apenas na estrutura da composição, mas na recepção do público, levado a confrontar uma e outra obra:

A paródia é, pois, na sua irônica 'transcontextualização' e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. [...] O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no 'vai-vem' intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Foster, entre cumplicidade e distanciação. (HUTCHEON, 1985, p. 48)

As "coisas nossas" do filme são, assim, invertidas e ironizadas pela canção de Noel; esse jogo é percebido pelo ouvinte cúmplice, por meio da repetição do título do filme em oposição às diferenças expostas ao longo do samba, que geram o efeito de humor. O sentido de inversão

aparece, inclusive, na dança alternada do título dentro da letra: "são nossas coisas, são coisas nossas". Para o público da época, o humor da canção não se limitava a ela própria, estendendo-se ao confronto com a película de sucesso – o que se perde em audições posteriores, como a de Caetano, quando não mais pareadas com o filme. O jogo paródico entre canção e cinema, assim, apontam para uma construção que extrapola a redução da obra a um “mero inventário”.

Do ponto de vista estrutural, os relatos sobre o filme demonstram que este "não tinha um enredo específico (como fio condutor)" (MIRANDA, 2015, p. 30), apresentando "uma história desconexa e números artísticos sem muita explicação" (CHEDIAK, 1991, p. 113). Apropriando-se da estrutura do filme – cenas sem conexão, nas quais são apresentados quadros diversos do Brasil (as "coisas nossas") ao invés da amarração de um enredo –, cada estrofe do samba de Noel corresponde a uma cena diferente. Nas quatro estrofes, temos a construção de cenas das muitas bossas do país, as quais materializam a contradição sintetizada na dualidade "samba" *versus* "prontidão".

É, pois, o procedimento discursivo (ou antidiscursivo) cinematográfico que confere ao samba de Noel a sua forma aparentemente desconexa, como a do filme. A referência intermediária adentra na estrutura, fazendo com que a canção se desenvolva, em relação ao cinema, "numa simulação concomitante aos modos de representação dessa mesma mídia" (RAJEWSKY, 2012, p. 61), "como se" fosse o filme, agora subvertido pela inversão paródica.

Ao incorporar a estrutura da canção de Noel em "Tropicália", Caetano Veloso – conhecendo ou não a relação da canção com o filme – absorve um procedimento cinematográfico mediado pela linguagem cancional: as cenas desconexas dispostas nas estrofes, retornando sempre à imagem da moldura do refrão. A estrutura cinematográfica, que marca tantas canções de Caetano, é, nesse caso, herdada de um texto do próprio território cancional.

Combinando a estrutura cinematográfica e a forma característica do samba da década de 1930 – dividida entre um refrão fixo e segundas partes com desdobramentos dos temas centrais, alternado diferentes versos sobre uma mesma melodia – "São coisas nossas" se constitui como um conjunto de estrofes-cenas que desembocam sempre na tela fixa do refrão.

A primeira estrofe-cena, cujos versos são elogiados como "magníficos" por Veloso (1997, p. 184), apresenta um desejo metonímico do sujeito cancional (ser um pandeiro), numa identificação entre samba e instrumento, corpo e ritmo, materializando o prazer. A canção é aberta com a ilusão de que se tratará de uma exaltação do país (como o filme), em seu lado de samba, pandeiro e violão. Malandragem de Noel, revelada na primeira entoação do termo "prontidão", já no refrão, quebrando a imagem idealizada, ao introduzir o aspecto da pobreza.

Na segunda estrofe-cena, o canto continua voltado ao universo do samba, mas a nova imagem inclui, em concomitância, o aspecto contraditório da precariedade ("malandro que não bebe / que não come"), amenizado pela alegria expurgadora do samba. Completando o contraponto ao precário, surge uma nova personagem, a "morena bem bonita lá na roça", ícone das belezas do país, em um cenário (a "roça", ecoando a "palhoça" da primeira estrofe) que evoca um Brasil ainda rural (reverberando o filme), que não é o espaço urbano do sujeito cancional: a morena está "lá" na roça.

Confirmando que roça e palhoça são coisas de outro tempo e de outro lugar, a tomada cenográfica da terceira estrofe apresenta personagens populares da vida suburbana, típicas de uma modernização na qual já emergiam os trabalhadores informais:

Personagens urbanos, vivendo no limite do miserê (miséria), corporificados nas "profissões", no cotidiano. Profissões de deserdados, de um *lumpenproletariado* subproduto da modernidade. Baleiro e jornaleiro – "profissões" de homens sem profissão. (TOTA, 2001, p. 45)

As personagens são opostas a uma identidade nacional edificante e harmoniosa, como parece ser o intento do filme parodiado; o cenário característico do novo Brasil industrial por onde trafegam essas personagens da prontidão é o bonde – signo da modernização. Ao invés de se evocar seu caráter moderno, o veículo é comparado a uma carroça – signo do atraso rural, formando uma antítese em todo convergente com a da "pobre alimária" de Oswald de Andrade (1990, p. 115): "mas o lesto carroceiro / trepou na boleia".

Se na primeira estrofe-cena havia uma falsa impressão de exaltação, na última o teor já é totalmente crítico e satírico, voltando-se para a prontidão moral da moça que namora o rapaz casado, e para a iminente violência do pai: o atraso da brutalidade, oposta à civilidade. A instituição familiar, no conjunto das coisas do país, é apresentada de formada degradada.

Na sucessão das cenas desconexas, cada bloco é transcrito a partir do jogo paródico com o cinema, no qual as "nossas coisas" são expostas como metonímia de um Brasil contraditório: samba e prontidão, urbanização e vida rural, moralidade e falsidade, modernidade e atraso.

Corpo da canção, voz da contradição

No plano melódico-entoativo, o tema da crítica ao Brasil desenvolve-se, ao longo das frases de "São coisas nossas", por meio de uma tendência à "tematização" – nos termos de Tatit

(1996, p. 23) –, marcada pelas vogais curtas dispostas entre consoantes percussivas, com tendência à aceleração. Tal propensão temática não implica, entretanto, na configuração de uma canção celebrativa, voltada para a entrega do corpo pela dança, como ocorre com as mais típicas canções temáticas. Tomando como referência a gravação original de 1932, cantada pelo próprio Noel Rosa, notamos que o andamento da versão original não chega à desaceleração passional (o oposto da tematização), mas apresenta um controle cadenciado, no intuito de valorizar a enunciação do texto poético, no qual o canto se aproxima da fala, convocando a audição e a compreensão do ouvinte acerca da reflexão crítica que apresenta.

Neste sentido, o canto se desenvolve com a predominância do que Tatit (1996, p. 20-22) denomina "figurativização", um modo de cantar em que a fala no canto se torna mais explícita. Na interpretação de Noel, com sua voz pequena disposta em sílabas curtas e bem inteligíveis, algumas palavras chegam a fugir das notas da melodia recorrente do verso, buscando a valorização dos sentidos interpretativos do texto, como nas sutis elevações de "e bonde" e "coça". Tais momentos são ápices da presença da fala no canto, que se desenvolve durante toda a canção, nas inflexões melódicas entoadas em conjunto com a materialidade vocal do jeito de cantar falando, ou de falar cantando.

Melodicamente, os versos que iniciam cada estrofe percorrem movimentos paralelos de ascendência seguida de descendência ao longo da escala maior, enquanto a harmonia acompanha o percurso melódico. Este movimento potencializa o caráter sequencial da canção, tanto por meio de enumerações (terceira estrofe), pequenas narrativas (segunda e quarta estrofes), exposição do desejo (primeira estrofe). Tal caminho é sempre sucedido de um verso cujo comentário se apresenta como exemplo de uma irônica "nossa coisa", preparando o refrão.

No estribilho, momento central da canção, o percurso melódico que leva às notas das sílabas tônicas das palavras "samba" e "prontidão" materializa, musical e poeticamente, a dualidade de opostos que sintetiza a obra. Na sílaba "sam", de "samba", a melodia alcança a nota mais aguda da escala (pela qual passa também nos versos de preparação do refrão). Já na sílaba "dão", de "prontidão", a nota não chega mais ao ápice melódico celebrativo, atingindo um semitom abaixo da nota mais aguda; na harmonia, a subdominante passa do acorde maior para o menor; a sensação provocada no ouvinte é de que, ao entoar a palavra "prontidão", o canto entorta, sai de seu caminho mais previsível: à plenitude celebrativa da nota mais aguda, contrapõem-se o semitom abaixo sobre o acorde menor, que materializa a incompletude. À exaltação harmoniosa do samba, contrapõe-se o imprevisto da prontidão que destoa, desafina.

Colocando-se na paisagem no fonograma original, a própria voz de Noel Rosa, malandra, articulada, irônica, sem a impositação dos grandes cantores da época, posiciona-se

como corpo das contradições evocadas. O sujeito cancional coloca-se como parte do conjunto logo na abertura, no lúdico desejo de ser um pandeiro. Esse sujeito individual converte-se em coletividade no refrão, quando o "eu" se transforma no "nós" que canta as "coisas nossas", o que é materializado em vozes pela entrada do coro masculino. Após a construção dessa coletividade, as estrofes-cenas seguintes se voltam a personagens externos, em uma dinâmica narrativa em que o sujeito cancional, narrando a cena, retira-se do quadro (em que permanece como voz que canta e conta), retornando à tela no refrão coletivo.

Identificada com as "nossas coisas" retratadas no canto, a voz de Noel Rosa carrega sua própria identidade, apresentando-nos o intérprete em sua "unicidade" vocal, "singularidade encarnada de cada existência enquanto se manifesta vocalmente" (CAVARERO, 2011, p. 22), embora não estejamos diante do corpo, da garganta, da carne viva do intérprete (uma contradição típica da voz midiaticizada). Ao mesmo tempo em que é única, essa voz carrega o jeito de falar próprio dos habitantes do Rio de Janeiro suburbano das primeiras décadas do século XX, o que gera uma conexão direta com o público que recebe a gravação. Pelo ouvido, capta-se uma completa identificação entre a interpretação e o intérprete: tanto como voz que canta, como enquanto figura pertencente ao real do universo retratado, Noel Rosa materializa uma contradição encarnada em sua voz e em si próprio.

A pertinência da voz do próprio Noel – identificado ao meio do samba e da prontidão – na construção dos sentidos da canção pode ser observada, por contraste, diante de uma regravação mais recente da obra, por Gal Costa, no álbum *Gal* (1992)²⁴. Com andamento muito mais acelerado e região vocal mais aguda (distante da fala), a canção soa como um samba exaltação, com direito a introdução com citação melódica em saxofone de "Aquarela do Brasil", de Ary Barroso (obra cuja abordagem exaltadora é oposta à de "São coisas nossas"). O teor crítico do samba de Noel é ofuscado pelo caráter celebrativo do arranjo, cujo andamento acelerado dificulta à cantora a exploração das contradições do texto poético, como acontece na versão de Noel Rosa, com andamento mais cadenciado. Gravada já nos anos 1990, a versão apresenta-se mais como uma homenagem à tradição da qual Noel Rosa é ícone representativo, do que como presentificação dos conflitos que perpassam o conjunto cancional.

Já na versão de Aracy de Almeida (1955), o andamento mantém-se cadenciado como no original de Noel, o que possibilita à intérprete explorar as nuances de fala enquanto canta. Entretanto, diferentemente de Noel, esse teor de fala perde espaço em alguns momentos,

²⁴ No álbum, "São coisas nossas" é sucedida por "Tropicália", em pareamento transposto do show *Plural* (1991), dirigido por Waly Salomão, cuja mirada propôs a interpretação da conhecida canção tropicalista precedida pela canção-mote noelina.

sobretudo nos arremates das estrofes com a repetição da expressão “coisa nossa”, quando a sílaba tônica “no” é cantada de maneira alongada e com vibratos (ao modo das grandes intérpretes dos anos 1930 a 1950), gerando um sentido de passionalização que soa como sentimento de valorização afetiva das “coisas nossas”, destoando do gesto irônico de Noel.

Quando cantada por seu próprio autor, na década de 1930, "São coisas nossas" apresenta-se como expressão de um Brasil contraditório que dava os primeiros passos de modernização no início do século XX, um Brasil do qual Noel Rosa era voz e porta-voz, sendo figura do samba e da canção do rádio que passava a se configurar como um dos elementos mais marcantes das "coisas nossas", assim como o cinema com o qual dialogava.

Ouvida na década de 1960 por Caetano Veloso – possivelmente na voz de Aracy de Almeida –, diante de um outro e mesmo Brasil, essa será a bossa que motivará a composição de "Tropicália". Neste intertexto, ambas as composições buscam forjar uma identidade nacional que assume e questiona as contradições do país.

A outra bossa de Tropicália

"Tropicália", a emblemática canção-manifesto do movimento tropicalista, tornou-se uma peça muito mais conhecida do que o samba que lhe serviu de mote. Edifica, na trilha de "São coisas nossas", uma nova tematização crítica do país, atualizando-o – em relação à matriz – ao cenário moderno da década de 1960, com seus aviões, caminhões, programas e ídolos de TV, a capital-monumento Brasília, que convivem com as mazelas do país. O “retrato em movimento do Brasil de então” proposto por Caetano Veloso (1997, p. 184) configura-se como manifesto que emerge do campo cancional – que já dialogava com o cinema e com as contradições urbanas em Noel – para confrontar aquele Brasil da década de 1960, opondo-se tanto à ditadura militar quanto ao cerceamento estético de uma ideia de nacionalismo impregnada ao que se compreendia como MPB.

Vejamos a transcrição da letra:

TROPICÁLIA

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

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

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

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

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

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

No pulso esquerdo bang-bang
 Em suas veias corre muito pouco sangue
 Mas seu coração balança a um samba de tamborim
 Emite acordes dissonantes
 Pelos cinco mil alto-falantes
 Senhoras e senhores ele põe os olhos grandes sobre mim

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

Domingo é o Fino da Bossa
 Segunda-feira está na fossa
 Terça-feira vai à roça, porém
 O monumento é bem moderno
 Não disse nada do modelo do meu terno
 Que tudo mais vá pro inferno, meu bem

Viva a banda-da-da
 Carmen Miranda-da-da-da-da.
 (VELOSO, 2003a, p. 53-55).

Em um olhar comparativo com "São coisas nossas", e já considerando o relato do próprio compositor, podemos apontar as relações com o samba de Noel Rosa em três níveis: os intertextos, o tema e a estrutura. Os jogos são estabelecidos tanto no plano horizontal da copresença (nas colagens de citações), quanto no plano vertical da derivação (no mote para a composição, donde derivam o tema e a estrutura). Nesse segundo campo, "São coisas nossas" pode ser enquadrada na categorização de Genette para o hipertexto, no qual "a reescritura ou o

desvio da literatura anterior são colocados em evidência" (SAMOYAULT, 2008, p. 32). "Tropicália" constitui, nessa perspectiva, atitude de reescrita (concretizada no ato de recantar) ou desvio, a partir da obra de um compositor percebido como monumento da tradição da música popular.

Na superfície horizontal do texto cancional, os intertextos ligados à canção noelina aparecem em conjunto a uma miscelânea de citações juntadas pela prática da colagem de fragmentos – procedimento característico de Caetano ao longo de sua obra –, vários trazidos do próprio universo cancional brasileiro, do "Luar do sertão" de Catulo da Paixão Cearense ao iê-iê-iê de Roberto Carlos. Grande parte dessas conexões, cancionais ou não, é percebida de maneira mais explícita do que o samba de Noel, bem menos conhecido do que outras obras, artistas e elementos que compõem o que Caetano chama de "lista monstruosa" (1997, p. 135).

No conjunto dos fragmentos, o intertexto noelino desponta no primeiro refrão, quando o clima tenso da primeira estrofe se transmuta em um "viva" celebrativo: "viva a bossa-sa-sa, viva a palhoça-ça-ça-ça-ça". Aqui estão a "bossa", trazida do refrão "o samba, a prontidão e outras bossas"; e a "palhoça", buscada no verso "saudade do violão e da palhoça". No contexto de criação de "Tropicália", o termo "bossa" evoca sentidos inexistentes à época de Noel Rosa:

A palavra bossa, que já estava no samba de Noel (anos 30), se impunha, naturalmente (era claro para mim que ela estaria, como em "Coisas nossas", no refrão da nova música), e sua rima com palhoça punha, mais do que a bossa nova, a TV do Fino da Bossa de Elis em confronto com uma população que mal deixava de ser rural. (VELOSO, 1997, p. 184)

"Bossa" e "palhoça", portanto, figuram como ícones das contradições sobre as quais se desdobram a canção, e daí o seu posicionamento consciente na primeira explosão musical do refrão. Com a resignificação da palavra "bossa" – associada ao refinamento da Bossa Nova e a um programa televisivo de grande prestígio – os extremos de antítese projetam-se em maior nível de oposição do que em "São coisas nossas", na qual "o samba, a prontidão e outras bossas" concentravam-se em um mesmo corpo: a voz do sambista, de dentro do samba, no qual a prontidão é contraface e as outras bossas adjacências em fragmentos. Assim, a estrutura contraditória do refrão do samba de Noel é apropriada e estendida.

Nessa expansão, em "Tropicália" a moldura do estribilho não é invariável como em "São coisas nossas", traço comum à linguagem cancional formatada pela geração de Noel. A "bossa" e a "palhoça" se transformam em outras imagens nos refrãos seguintes que, sendo iguais do ponto de vista musical (melodia e harmonia), apresentam uma nova letra a cada retorno, compondo o que o autor chama de "retrato em movimento", musicalmente fixo, poeticamente

mutante. Em variações de paralelismo, as telas dos refrãos seguem um mesmo procedimento: cada uma consiste na evocação ambígua (entre celebrativa, contraditória e irônica) de uma dualidade entre palavras icônicas, compondo um quadro de duas faces, em novos desdobramentos do par "bossa" e "palhoça" trazido do samba de Noel que, como visto, materializa em seu conjunto oposições contraditórias do Brasil: modernização e atraso, suburbano e rural, prazer e agrura. Essa visão crítica do país, em sua multiplicidade de vozes contrastantes, constitui o tema central de "Tropicália", tal qual em "São coisas nossas".

Deriva de "São coisas nossas", portanto, uma das dualidades tomadas como chave de leitura do movimento tropicalista: a contradição entre o arcaico (palhoça) e o moderno (Bossa Nova, *O fino da bossa*). É fato conhecido que o próprio Caetano Veloso, crítico da crítica, apresenta suas ressalvas a tais interpretações, construídas, inicialmente, por Roberto Schwarz: "sua redução da 'alegoria' tropicalista ao choque entre o arcaico e o moderno, embora revelasse aspectos até então impensados, resultava finalmente empobrecedora" (VELOSO, 1997, p. 450). Se, para o movimento tropicalista tomado como um todo, ou para a canção "Tropicália" tal definição pela oposição sincrônica entre arcaico e moderno pode ser redutora (no sentido de limitar outras possibilidades de leitura), para a canção "Tropicália" pode ser dito algo semelhante, já que nem todos os fragmentos do conjunto cancional se encaixam com exatidão nessa dicotomia. Contudo, o procedimento antitético de exposição dos contrastes – tomado da canção de Noel – é, de fato, jogo poético central na canção, cujos refrãos sempre recorrem à evocação de dois ícones contraditórios ou complementares, além de desdobrar-se em uma "outra bossa" no eco das sílabas finais, como a "iaíá" de Maria, ou o "dadá" de Carmem Miranda, em referência ao Dadaísmo.

Esse jogo, tomado e estendido a partir dos pares "samba e prontidão", ou "bossa e palhoça", configura um campo de tensões entre as sínteses antitéticas, sendo a convivência entre o arcaico e o moderno uma dessas contradições, mas não a única. Note-se que o próprio contraste que sustenta a canção-matriz não se adéqua a esses polos: samba e prontidão – oposição entre o prazer e precariedade – formam uma dualidade que não se restringe à convivência de fenômenos dos tempos antigos e dos que apontam para o futuro. Na canção noelina, a sincronia se dá no mesmo corpo, individual e coletivo, metonímia do país. "Samba", no Noel visitado por Caetano, é, para além de marca cultural, signo atemporal da festa e da alegria, em oposição à fome, também atemporal. A questão ultrapassa o campo da modernidade sincrônica ao arcaísmo, ou mesmo do traço local em convivência com o universal, dado que o prazer e a privação não são específicos de um ou de outro.

A dualidade “samba e prontidão” irá desdobrar-se não somente na estrutura dos refrãos, como também em citações, referências e cruzamentos ao longo da letra da nova canção. Em "Tropicália", que não é um samba em termos musicais, o samba trazido da composição de Noel Rosa – e da própria ideia de samba como símbolo nacional – ressurge como cena: "eu oriento o carnaval"; "mas seu coração balança a um samba de tamborim". A mulher negra mestiça, ícone do samba em forma de beleza, sensualidade e dança, também aparece: "os olhos verdes da mulata", fotografia atualizada da "morena bem bonita lá na roça" de Noel. O segundo refrão de "Tropicália – "viva a mata-ta-ta", "viva a mulata-ta-ta-ta" – também pode ser compreendido como desdobramento do samba de Noel, donde a roça corresponde à mata, e a morena à mulata.

Já a prontidão, mais do que nos ícones “arcaicos” da vida rural – "palhoça" e "roça" – desponta em sua forma mais degradada na chocante imagem do verso: "e no joelho uma criança sorridente, feia e morta estende a mão". Esse quadro tenebroso – mais radical que o do malandro noelino, que mata a fome no samba – paira como vulto sombrio sobre a tela colorida do Brasil, onde sobre o amarelo solar dos girassóis pairam os urubus.

A partir desses desdobramentos, observamos que entre o jogo de derivação a partir da canção-matriz (em tema e estrutura) e a convivência horizontal dos intertextos poéticos centrais buscados no samba de Noel, a tradição cancional está na base de "Tropicália", cujo aspecto inovador se projeta como ampliação das possibilidades dessa tradição. O olhar sobre o presente e o futuro tem como matéria a lírica vocal que formou Caetano em sua educação sentimental: uma poética cuja voz é atravessada pelos fragmentos de outras artes e do mundo, tal qual em “São coisas nossas”.

Nesse regime de entrecruzamentos, a estrutura de "Tropicália" remonta e radicaliza a construção cinematográfica que demarca a aparente desconexão do samba de Noel, por sua vez transposto do filme *Coisas nossas*. A nova canção também apresenta estrofes-cenas enumerativas que não se ligam por uma discursividade linear: a letra se altera a cada estrofe percorrendo melodias similares, que sempre voltam ao refrão que, como visto, mantém a mesma linha melódica e musical, variando o texto na construção de um retrato em movimento.

Ao incorporar a estrutura de “São coisas nossas”, o jogo com o cinema estabelecido por Noel independe de uma consciência prévia de Caetano: tal estrutura já estava incorporada pela matéria cancional noelina, da qual se desdobra. Entretanto, ao eco da forma cinematográfica de Noel irá se somar a ótica de um cancionista cinéfilo, caso de Caetano, que já escrevia crítica sobre cinema na adolescência, em Santo Amaro. Se em Noel o diálogo se dá com a novidade do cinema falado, em “Tropicália” reverbera o impacto do Cinema Novo – sobretudo *Terra em*

transe, de Glauber Rocha – como assume Veloso ao comentar sobre a faixa, antes mesmo de ser nomeada:

Basta que se diga por agora que essa canção sem nome justificou para mim a existência do disco, do movimento e de minha considerável dedicação à profissão que ainda me parecia provisória: era o mais perto que eu pudera chegar do que me foi sugerido por *Terra em transe*. (VELOSO, 1997, p. 187)

O jogo intermidial do cinema sobre a estrutura poética é assimilado, nessa atualização, em novo ritmo entre as cenas. O "inventário" distribuído nas estrofes converte-se em sucessão de imagens acelerada por uma linguagem em que diferentes fragmentos surgem não a cada bloco estrófico – como na canção de Noel –, podendo irromper entre um verso e o seguinte: “O monumento é de papel crepom e prata / Os olhos verdes da mulata”. Ou, ainda, em uma sequência, sem pausas: Coqueiro, / brisa / e fala nordestina / e faróis”.

O procedimento cinematográfico tomado de Noel é, portanto, radicalizado em sua fragmentação. No samba de referência, a linguagem já não é roteirizada por um fio condutor discursivo entre uma cena e outra, mas cada um dos fragmentos (estrofe-cena) forma um quadro autônomo e realista, criando retratos paródicos que procuram representar as contradições do cotidiano brasileiro, em contraposição ao filme. Já em "Tropicália", o interior da própria estrofe-cena é construído pela montagem de palavras-imagens que se sobrepõem rapidamente. Fugindo da lógica realista, o discurso poético é construído na esteira da "montagem discursiva" eisensteineana, retomada pelo cinema de vanguarda dos anos 1950 e 1960: "criam-se novos sentidos, uma nova lógica (...), nascida da associação de fragmentos" (MOURÃO, 2006, p. 246). Desta forma, a aceleração das imagens justapostas no discurso da montagem, que não precisa se valer da linearidade da linguagem verbal corrente, cria um campo poético que desvia da racionalidade, questionando a própria lógica.

Esse procedimento da montagem desencadeia a instauração da polifonia, na acepção bakhtiniana²⁵, forma que se "estrutura em uma multiplicidade de vozes", em regime horizontal de "coexistência e interação" (NAVES, 2015, p. 92-93). Assim, a polifonia poética e sonora é instaurada pelo procedimento cinematográfico da montagem dos versos justapostos, deflagradores de multivozes. Os fragmentos da montagem convergem na coexistência horizontal das diferentes imagens sonoras, que ecoam velozes e inesperadas, compondo o corpo aberto da canção.

²⁵ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

De Brasília à profecia

Na reformatação crítica da canção de Veloso, podemos identificar uma expansão em relação à imagem de Brasil construída em "São coisas nossas" – um movimento de atualização do país que é, ao mesmo tempo, uma atualização da linguagem cancional. Tal ampliação se revela no próprio campo espacial: o mapa de Noel Rosa é restrito ao subúrbio carioca onde vive, ambiente do malandro, do samba, do bonde e de seus personagens, além de evocação de um país rural, da roça e da palhoça. Em "Tropicália", a então recente mudança da capital nacional, saindo do Rio de Janeiro para alcançar os chapadões da capital-monumento Brasília já apresenta, de imediato, este novo cenário. Os aviões estão sobre a cabeça, mas também na forma da cidade futurista; os caminhões propiciaram o percurso do concreto até o Planalto Central do país. Brasília é apontada por Caetano como o elemento capaz de deflagrar a composição de uma obra que expandisse a canção-matriz:

Era preciso que um daqueles elementos – ou um outro em que não tinha ainda pensado – impusesse uma estrutura ao texto a ser cantado, de modo a manter um alto nível de tensão entre as abordagens que se sucederiam numa lista monstruosa. A ideia de Brasília fez meu coração disparar por provar-se imediatamente eficaz nesse sentido. Brasília, a capital monumento, o sonho mágico transformado em experimento moderno e, quase desde o princípio, o centro do poder abominável dos ditadores militares. Decidi-me: Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo. (VELOSO, 1997, p. 135)

Mais do que a cidade real, como aponta o próprio autor, o elemento que desencadeia este "alto nível de tensão" é sua imagem de "sonho mágico" convertido em um monumento-experimento moderno-futurista. Este impacto simbólico de Brasília, que crava o sonho – inclusive seus pesadelos – no real, é um dos elementos que propicia a mudança de perspectiva em relação a "São coisas nossas".

Se no samba noelino tínhamos uma canção-filme de retratos do cotidiano do subúrbio carioca, numa voz identificada ao próprio personagem desse subúrbio, a voz e a visão do sujeito cancional de "Tropicália" transportam o trivial do dia a dia brasileiro para um campo "algo *nonsense*" (CAMPOS, 1974, p. 163) na construção poética, em que, por meio da montagem cinematográfica, a justaposição da "lista monstruosa" tenta abraçar o país continente em torno do epicentro de sua nova capital, sem se limitar a um bairro ou a uma cidade. A paisagem polifônica construída por imagens, colagens, referências intertextuais intramidiáticas e intermediáticas – sendo a canção de Noel o ponto de partida desta teia – forma uma diversidade

de círculos concêntricos e excêntricos na rede que tece até a nova capital, sonho e pesadelo do novo presente.

Tais imagens fragmentadas apresentam um sujeito cancional – "eu" que não se converte no "nós" de "São coisas nossas" – de imprecisa posição no espaço: "sobre a cabeça os aviões, sob os meus pés os caminhões". Abaixo do céu, acima da terra, o "eu" projeta-se a partir de um lugar misterioso, mágico, de onde vê e canta. Esse lugar (ou entrelugar) confere-lhe um tom profético de cuja voz o texto poético irá se desenvolver, cinematograficamente, despreendido da discursividade linear.

A chave para a compreensão desse tom de profecia, sob o qual se edifica a inovação do discurso poético-cinematográfico, pode ser buscada nos elementos musicais da composição. Se "sabemos que *comparar* implica, entre outras coisas, atribuir semelhanças e diferenças" (JOBIM, 2019, p. 241), a observação comparativa entre "São coisas nossas" e "Tropicália" nos conduz a um dado sensorial evidente: uma canção não se parece com a outra; do ponto de vista sonoro e musical, nossos ouvidos jamais nos conduzirão a essa aproximação. Isso porque, apesar da incorporação da estrutura e do tema, a composição rítmica e melódica de "Tropicália" não aproveita a matéria musical do samba.

Mas o movimento melódico da canção de Caetano também é uma apropriação, tomada de outro campo musical, afeito à região de origem do compositor. A melodia busca suas matrizes na música da ancestralidade nordestina, a qual já havia sido assimilada pela tradição da canção midiaticizada, nos anos 1950, por Luiz Gonzaga. As frases melódicas iniciais dos blocos estróficos de "Tropicália" apresentam "exatamente o mesmo contorno inicial de *Baião*" (TINÉ, 2008, p. 173), metacanção de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, cartão de visitas de sua música: "eu vou mostrar pra vocês / como se dança o baião". Desta forma, sob a estrutura cancional e cinematográfica noelina será engendrado o corpo vocal nordestino herdado de Gonzaga. No arranjo da versão original de "Tropicália", a orquestração omite o acento rítmico do baião, o que torna mais sutil a apropriação desse elemento: um "baião subliminar", como aponta Favaretto (1996, p. 57).

Embora o arranjo, a interpretação e o contexto fonográfico nos cause a impressão de que a obra se volta a uma forma mais moderna, o que temos é a apropriação e recriação de uma música característica da tradição oral nordestina, absorvida sob a mediação de Luiz Gonzaga. E o Rei do Baião é, na ótica tropicalista, um artista pop que promove o cruzamento entre a fonte regional e a cultura das mídias, como sinaliza Gilberto Gil:

Eu fui criado no interior do sertão da Bahia, naquele tipo de cultura e de ambiente que forneceu todo o material para o trabalho dele em relação à música nordestina. Uma outra coisa bacana no Luís Gonzaga — e a consciência disso realmente só veio depois, quando eu já especulava em torno dos problemas da MPB — foi o reconhecimento de que LG foi também, possivelmente, a primeira grande coisa significativa do ponto de vista da cultura de massa no Brasil. (apud CAMPOS, 1974, p. 191)

Luiz Gonzaga é, pois, cultura ancestral e cultura midiática, como é para Caetano todo o universo cancional que compõe sua educação sentimental.

Musicalmente, nas estrofes de "Tropicália" as notas percorrem a escala melódica do baião, delineando arpejos que fazem contínuos movimentos de ida e volta. Esses círculos são construídos sobre apenas dois acordes, que se sustentam longamente sem alteração a cada bloco de três versos nas estrofes, sendo os dois acordes "relativos" (os quais possuem duas notas iguais e desempenham a mesma função harmônica). Assim, variando entre dois acordes que desempenham uma função similar, temos, nas estrofes, um centro que se alterna como se não se alterasse. Ao invés do percurso harmônico da música tonal ocidental — como na canção de Noel, em que a harmonia acompanha a melodia, entre tensões e resoluções —, temos uma música que tende ao sistema modal, aquele em que "a circularidade da escala gira em torno de uma nota fundamental, que funciona como via de entrada e saída das melodias, ou, em uma palavra, como tônica, ponto de referência mutante para as demais notas" (WISNIK, 2002, p. 79).

Tal funcionamento musical abre o campo para os sentidos poéticos construídos na canção:

Nas sociedades pré-modernas, um *modo* não é apenas um conjunto de notas mas uma *estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso*. As notas reunidas na escala são fetichizadas como talismãs dotados de certos poderes psicossomáticos, ou, em outros termos, como manifestação de uma eficácia simbólica (dada pela possibilidade de detonarem diferentes disposições afetivas: sensuais, bélicas, contemplativas, eufóricas ou outras). Esse direcionamento pragmático do *modo* (que se consuma no seu uso sacrificial ou solenizador) já está geralmente codificado pela cultura, onde o seu poder de atuação sobre o corpo e a mente é compreendido por uma rede metafórica maior, fazendo parte de uma escala geral de *correspondências*, em que o modo pode estar relacionado, por exemplo, com um deus, uma estação do ano, uma cor, um animal, um astro. (WISNIK, 2002, p. 75)

Assim, a audição do movimento musical não-verbal que se delineia nas estrofes de "Tropicália", mesmo que inconscientemente, estabelece uma "correspondência" com o campo simbólico associado à cultura oral de ancestralidade nordestina — embora não mais em sua forma "pré-moderna", diante da mediação de Gonzaga.

Como aponta Tiné (2008, p. 86), em seu estudo sobre os procedimentos modais na música brasileira, “entre os cantadores, o baião era a introdução instrumental dos desafios, manifestação que embasou Luiz Gonzaga, levando-o a popularizar o gênero na esfera da comunicação de massa dos rádios, discos e, posteriormente, da televisão”. Há, pois, um processo de formatação de Gonzaga sobre essa música, do improvisado à composição, assim como se deu com a geração de Noel Rosa, em relação aos sambas de partido alto do início do século XX. Entretanto, a formatação e veiculação da forma de Gonzaga mantém a matéria musical do modo, por meio da composição recorrente sobre as escalas melódicas identificadas ao universo nordestino. A difusão dessa música no campo das canções gravadas e veiculadas em mídias não impede, portanto, que se instaure o jogo de correspondência entre música, cultura e ancestralidade.

Comparando musicalmente “Baião” e “Tropicália”, observamos que na canção de Caetano o movimento em direção ao modal é mais acentuado que na de Gonzaga. Em “Baião”, a melodia inicial (aproveitada por Caetano) sustenta-se a princípio sobre um mesmo acorde; mas a seguir a harmonia desenvolve o caminho que conduz à subdominante e à dominante, resolvendo-se no retorno à tônica, em um percurso que leva o modal para o tonal. Já nas estrofes de “Tropicália” a alternância entre acordes relativos, e não entre subdominantes e dominantes, aprofunda a procedimento modal, compondo um caminho que tende à espiral em torno do centro modal. Assim, a moderna música de Caetano caminha mais em direção ao pré-moderno que o “Baião” de Luiz Gonzaga.

Ecoando nesse contexto sonoro, coletivo e ancestral, a voz individual do baiano Caetano Veloso constrói suas imagens poéticas fragmentadas em justaposições aceleradas, como se encarnasse o canto de uma figura mítica (um profeta, um cantador, um cego repentista, um Antônio Conselheiro da poesia cantada) cujo olho e voz se posicionam em um lugar mágico (abaixo dos aviões, acima dos caminhões): o chão modal desencadeia o voo do sujeito cancional. Em torno desse centro fixo pairam as imagens que giram espiraladas, um conjunto polifônico sem ordenação direta, que aponta para um mesmo ponto, o monumento poético edificado no Planalto Central do Brasil, novo lar dos nordestinos que migraram para construir a nova capital. A constituição modal da melodia é a matéria sonora sobre o qual se constroem as imagens poéticas que, graças a esse corpo, desprendem-se da ordem dos encadeamentos lógicos e racionais, valendo-se da montagem cinematográfica: “a magia, o artifício, o imaginário que acompanha o cinema desde seu início mais remoto (digamos desde a lanterna mágica)” (MOURÃO, 2006, p. 234).

Desta forma, a palavra cantada, associada ao procedimento cinematográfico da montagem, é capaz de se desprender do *logos* de um pensamento ordenador dominante. Tendo como base a escala modal, a voz materializa um "*logos* vocalizado" (CAVARERO, 2011, p. 50-65) que, ao mesmo tempo, atribui à voz o poder de centro do pensamento, e questiona o modo de pensar vigente, marcado pela ordenação silenciosa da escrita. Esse *logos* que se desprende da lógica racional resulta na deflagração de uma voz inovadora para a prática poética da linguagem cancional.

Tais inovações, caso das inúmeras apropriações por meio da justaposição de colagens, referências, intertextos e relações intermediárias, se valem do tecido vocal e musical sobre o qual se edificam para se sustentarem. Pelo efeito sensorial da escala modal, o profético desencadeia o poético e o cinematográfico, a voz incorpora as multivozes, o texto rompe a lógica racional para se aproximar da profecia.

Nesse sentido, podemos buscar uma observação de Caetano, sem se referir a "Tropicália", ao comentar, já no início dos anos 2000, sua reaproximação com o antigo parceiro Jorge Mautner (o mais profético de sua geração): "mas nunca tive tão claro em minha mente a pergunta sobre minha verdadeira ambição quanto durante esses papos mais recentes: certamente o que ambiciono não é a fama e menos ainda a riqueza 'material'; será a poesia?, a política? ou... a profecia?" (VELOSO, 2005, p. 160).

A "ambição" profética de Caetano Veloso é, pois, o motor oculto por trás dos círculos espiralados da tessitura modal em que se sobrepõem as imagens fragmentadas e aceleradas, reveladoras das multivozes coexistentes e contraditórias do Brasil. É da voz do profeta que será construída a canção-monumento, vazada de fragmentos que circundam o corpo do Brasil.

É, pois, pela combinação das antíteses poéticas desdobráveis, da estrutura cinematográfica fragmentária e desconexa – tomadas e estendidas a partir de Noel Rosa –, com o chão modal deflagrador da profecia – mediado por Luiz Gonzaga –, que se delineia a construção da "lista monstruosa" de vozes e imagens analisadas em estudos como os de Campos (1974) e Favaretto (1996), e assumidas pelo próprio Caetano em seu livro de memórias (VELOSO, 1997, p. 137-138).

Partindo de uma composição de Noel Rosa – que, nos primórdios da indústria fonográfica, já fazia referência ao cinema em seus primórdios –, conjugada à matéria sonora ancestral e *pop* tomada de Luiz Gonzaga, Caetano Veloso apresenta uma canção metacancional, intentando uma "reestudada geral na tradição e no significado da música popular brasileira" (VELOSO, 1997, p. 138) – que compartilha com Carmem Miranda, Chico Buarque e Roberto

Carlos, além de Noel e do Reio do Baião –, em diálogo com a cultura e o ser do Brasil, que por sua vez não está exilado do mundo.

Ainda sem notícia da Antropofagia oswaldiana, embora venha a assumi-la posteriormente, a base de "Tropicália" está cravada no solo da canção que se veicula nas mídias, que tem suas matrizes na cultura ancestral, mas já edificada como produto industrial e midiático, registrada em fonogramas e veiculada pelos meios de comunicação: cantada nos microfones, gravada nos discos, disseminada no rádio e na TV, a voz voa longe, evocando a profecia.

2.2 A viva voz do morto

Ainda na fase histórica do Tropicalismo (1967-1968), Caetano Veloso compôs mais uma canção interagindo de forma direta com Noel Rosa. Desta vez, entretanto, tal diálogo não foi imaginado ou intuído pelo baiano, como em "Tropicália", e tampouco dirigiu-se a alguma canção específica do repertório de Noel; trata-se de provocação levantada por uma personagem daquele universo das canções noelinas, com as quais Veloso convivia desde a infância: a cantora Aracy de Almeida.

Como já dito, foi pela voz de Aracy, já na década de 1950, que Noel Rosa retornou ao panteão da canção popular midiática, após período de esquecimento ao longo dos anos 1940. Se, de um lado, esse fenômeno desencadeou o renascimento também da carreira de Aracy, ecoando sua voz para os mais distintos confins do Brasil (Santo Amaro, por exemplo), de outro, a associação com Noel Rosa conferiu-lhe o estigma de eterna intérprete do Poeta da Vila.

De acordo com Veloso (2003b, p. 18), foi o incômodo com esse Noel Rosa tatuado na própria imagem, e a circunstância específica de um festival televisivo de sambas, que levou Aracy de Almeida a instigá-lo a compor uma canção para que ela gravasse, como resposta àqueles que insistiam em mantê-la como peça de museu do samba brasileiro. Daí surgiu a composição de título tenebroso: "A voz do morto". Caetano conta com detalhes o episódio:

"A voz do morto" me foi ditada pela Aracy de Almeida. Ela estava em São Paulo para fazer a Bienal do Samba, que era um festival só de sambas, e estava muito irritada com a ideologia em torno daquilo. Ela veio falar comigo: "Pô, me tratar como glória nacional pensando que vão me salvar? Puta que pariu, salvar o caralho! Estão pensando que vão salvar o samba na televisão? Salvar o caralho! Quero que você faça um samba, porque você é que é o verdadeiro Noel, porque você é violento, você é novo!". Era assim que ela falava pra mim: "Eu já estou por aqui, de saco cheio desse negócio de Noel Rosa, ter que arrastar esse morto pelo resto da vida. Quando eu canto é a voz desse morto! E ninguém me engana com essa porra não, de festival do samba. Faça uma

música da pesada para eu gravar, esculhambando com essa porra toda!" (VELOSO, 2003b, p. 18)

Depreende-se da fala de Aracy, via Caetano, a irritação com a ideologia nacionalista e purista, que tratava o samba como "glória nacional", monumentalizada e estática. Numa primeira contradição, essa idealização era materializada por um canal de televisão – portanto, meio de comunicação midiática de massas interessado em vender essa ideia a uma fatia do público (diferente daquele dos programas de Elis Regina ou de Roberto Carlos). Ao mesmo tempo, ideário semelhante era adotado pela estética nacional popular da esquerda universitária, que refutava as inovações que dialogassem com o universo da canção ocidental contemporânea, dos Beatles e da guitarra elétrica.

Daí o título que, na troca de uma única letra, gera efeito de tensão ao parodiar o samba "A voz do morro", de Zé Ketí (1955), um dos compositores dos morros cariocas incorporados ao universo pós-Bossa Nova da canção de protesto nos anos 1960. Como visto na análise de "São coisas nossas", de acordo com Hutcheon (1985, p. 48), a "repetição com diferença" que caracteriza a paródia completa-se no reconhecimento do leitor (no caso, ouvinte) que identifica esse jogo irônico estabelecido com a obra citada pelo efeito de "distanciação crítica". Sendo o samba de Zé Ketí bastante conhecido, a ironia não se limita ao paradoxo do morto que tem voz, mas à identificação do jogo paródico e crítico do intertexto.

Convém lembrar que Aracy é uma personagem dos primeiros tempos do samba do rádio, o tempo de Noel, anterior ao processo de construção da nacionalização do samba como unidade simbólica da cultura brasileira, operado ao longo da Era Vargas nas décadas de 1930 e 1940, como discute Hermano Vianna (2002). Conhecida por seu jeito pouco convencional, dona de um palavreado "boca suja", Aracy é testemunha do passado nada glorioso ao lado Noel e de tantos outros, ambientado em bares e cabarés. O sambista que viveu na década de 1930, e que teve profunda convivência com a cantora, destoava daquilo que se buscava institucionalizar como monumento da identidade nacional. Atuando entre os nomes de destaque no movimento de formatação da linguagem cancional, o falecido amigo havia sido um artista que não operava para a conservação imutável de uma tradição antiga, mas que trabalhava criativamente na edificação de uma linguagem artística crítica e atual a seu tempo. É nessa perspectiva que, conforme o relato de Veloso, a cantora vê no novo astro baiano mais afinidade com o espírito noelino²⁶ – novo e contestador – do que com as forças contrárias às inovações.

²⁶ Observação que reitera o trecho de Bosco (2006, p. 14) comentado na seção 1.3.

O sentido de abertura, ampliação e atualização do discurso cancional em suas formas e temas, sem submeter-se à vigência dos paradigmas estabelecidos é, neste sentido, o gesto noelino para além dos moldes da canção que ele próprio ajudou a formatar. Expandindo e atualizando o campo da tradição cancional midiaticizada, Caetano Veloso estaria, portanto, em postura de maior afinidade com o legado de Noel Rosa do que aqueles que se fechavam às possibilidades de inovação, elevando (ou restringindo) o samba à condição de símbolo nacional a ser preservado. Ser o "verdadeiro Noel Rosa", em 1968, consistiria em incorporar as contradições daquele tempo.

Quando Caetano é provocado por Aracy de Almeida, é como se lhe fosse concedido o papel de personificar o próprio Noel. O compositor ganhava a oportunidade de ocupar a posição de seu antecessor, em um movimento que, mais do que decretar a morte de Noel Rosa, propiciava ao jovem Caetano Veloso se metamorfosear naquele então considerado o maior de todos os compositores. Esse tipo de jogo será uma das marcas de Veloso ao longo de sua carreira:

Caetano, ao compor e interpretar, prefere viajar pelas dicções dos outros cancionistas, encarnados em seus dons. Gosta de ser Jorge Ben Jor, Roberto Carlos, Chico Buarque, Carmem Miranda, Vicente Celestino, Peninha, João Gilberto, gosta de ser um pouco de cada um. Quando volta a ser Caetano, sua obra está miscigenada e fortalecida por muitas dicções. (TATIT, 1996, p. 263)

No caso em análise, ao compor um samba para Aracy de Almeida, Caetano viajava para o posto que havia sido de Noel, com a incumbência de atualizar essa dicção para os problemas contemporâneos. Assim, Caetano brincava de ser e de não ser Noel, de ser e de não ser Caetano, ou, como na operação de aglutinação que intitula esta pesquisa, de ser *Caetanoel*.

O papel de Aracy é central: ao compor "A voz do morto", Caetano Veloso não está criando uma obra cancional para ser cantada por qualquer intérprete, ou para uma voz "anônima e virtual, que prescinde da realidade dos falantes e abstrai a unicidade inconfundível daqueles que a emitem" (CAVARERO, 2011, p. 73). Por mais que a canção possa ser cantada por outras vozes (como foi, inclusive pelo próprio compositor), sua gênese pressupõe a interpretação na voz de Aracy de Almeida, em sua "unicidade", tomando o termo de Cavarero (2011). A figura e a voz de Aracy, fixada nas mídias ou na performance de palco e televisão, constitui-se como matéria viva de uma tradição que se quer ampliada, sem se relegar ao posto de voz restrita de quem já morreu (ao mesmo tempo em que, de maneira ambivalente, não deixa de ser essa voz). Ao encomendar uma canção a Caetano Veloso, Aracy de Almeida oferece um dos marcos que

inscrevem a obra do compositor nesta mesma tradição, que se amplia, por meio de seu próprio canto, reconhecido pelos ouvidos desde os primórdios da “era de ouro” do rádio.

Multivozes do tablado presente

Vejamos (e ouçamos), pois, a letra da canção composta por Caetano Veloso, "ditada" e cantada por Aracy de Almeida:

A VOZ DO MORTO

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!
(VELOSO, 2003a, p. 71-72)

O procedimento de composição de "A voz do morto" pode ser aproximado de “Tropicália”, tanto pela colagem de intertextos como pelo ponto de partida em Noel Rosa. Na primeira, o mosaico intertextual do Brasil era trazido, além do universo da canção, de campos intermediáticos (cinema, literatura, artes visuais, etc.), entre referências históricas e sociais; já

na segunda, o cenário das multivozes volta-se especificamente ao panteão do universo cancional brasileiro, de dentro e de fora do mundo do samba.

Tomando como referência o fonograma da gravação original de Aracy de Almeida (1968), duas informações estéticas são explícitas, antes mesmo da apreensão dos sentidos do texto verbal da canção: é um samba, executado em formato envolvente, entre celebrativo e *cool*, acompanhado por uma base de bateria, baixo e guitarra (não distorcida) sem grandes explosões e com sutis acentos sincopados, e ainda com contracantos de um naipe de metais: temos um samba gostoso de se ouvir e de dançar; e reconhecemos a voz de Aracy de Almeida, em sua singularidade de timbre e de jeito de cantar.

Essa voz única, identificada a um mapa do passado, logo no primeiro verso impõe a ideia de atualidade: "estamos aqui no tablado". O tempo é agora, o lugar é aqui. As ideias contrastantes exploradas em "Tropicália" ressurgem na caracterização do palco de onde se canta: um tablado, feito do nobre "ouro" e do vulgar "filó de *nylon*". A segunda imagem constrói uma nova síntese antitética: a palavra "filó", associada à tradição da costura popular, ícone da cultura brasileira, liga-se a "*nylon*", termo de origem inglesa, referente a um tecido sintético, artificial, industrial. O sujeito cancional apresenta-se como coletividade artística, um "nós" que ocupa o espaço do espetáculo presente – possivelmente difundido pela televisão –, dirigindo-se a um interlocutor coletivo: a plateia e os possíveis telespectadores.

A segunda estrofe apresenta a figura de um outro conjunto social, "eles", não identificados explicitamente, mas apresentados como aqueles que querem "salvar as glórias nacionais", termo repetido e sucedido da irônica conclusão: "coitados". Aqui já ecoa a encomenda "ditada" por Aracy de Almeida ao compositor, apontando a contradição daqueles que diziam querer "salvar" o samba, entendido como tradição popular a ser preservada, valendo-se do ambiente midiático da televisão. Como já introduzido, nesse mesmo balaio conviviam a ditadura militar patriota, a esquerda popular-nacionalista, e a própria mídia televisiva. A canção é apresentada, assim, em tom de confronto entre "nós" e "eles".

Antes de seguir à sequência do texto cancional, convém observar a estrutura musical e entoativa. Harmonicamente, a canção é composta por uma cadência circular de quatro acordes que se repetem, sem apresentar qualquer outro movimento. É um samba em círculos, cujos passos saem do centro, dançam em pontos marcados e voltam ao mesmo posto a cada volta no compasso de quatro tempos, para reiniciar o movimento celebrativo.

No primeiro bloco, composto pelas duas primeiras estrofes, a melodia percorre uma escala ascendente, o que remete a uma forma de canções de exaltação. Podemos nos lembrar, como exemplo, do conjunto de letra e melodia em "Aquarela do Brasil", de Ary Barroso, logo

no início da canção: "vou cantar-te nos meus versos", também cantado em escala ascendente, alongando a última vogal tônica, ápice da curva melódica. Na emblemática canção de Barroso, tal momento constitui "um corte retórico-figurativo, anunciando em tom grandiloquente o início da exaltação" (TATIT, 1996, p. 100). Esse movimento ascendente da melodia é incorporado por Veloso como paródia: a celebração do lugar presente, o tablado (palco, tela de TV), chega ao seu ponto máximo, o mais agudo na melodia, na figuração do vulgar "filó de *nylon*". Já a exaltação ascendente das "glórias nacionais", e daqueles que querem louvá-las, atinge seu ápice no irônico termo "coitados". O jogo da antiexaltação é composto na coerência paródica entre texto e melodia.

O procedimento paródico identificado na melodia cria um efeito de humor – o que pode ser percebido como uma evocação de Noel Rosa não como objeto glorificado, mas em seu modo de ser concretizado em versos, nos quais, na acepção de Mayra Pinto, o humor funciona como “uma espécie de ‘disfarce’ necessário à entrada de uma voz que passava a revelar conflitos de outra ordem” (PINTO, 2012, p. 55). Se em Noel “a voz crítica que passa a existir com sua obra necessita desse disfarce para poder ser ouvida” (PINTO, 2012, p. 56), em “A voz do morto” Caetano deglute esse modo de ser para atualizar os conflitos. O confronto à visão contraditoriamente edificante do samba se vale, desta forma, do disfarce humorístico ao modo de Noel.

Nos versos seguintes, que analisaremos a seguir, o movimento circular da harmonia se repete, como se o tablado fosse o mesmo. Entretanto, o percurso melódico-entoativo será outro, assumindo a rítmica sincopada e figurativa do samba. O sujeito cancional, apresentado inicialmente como um coletivo ("estamos aqui"), singulariza-se em um "eu" multifacetado, corporificado vocalmente pela síncope, a qual pode ser compreendida como performance de um modo de ser. A música ocidental europeia se organiza em acentos rítmicos em torno do pulso no tempo forte; as síncopes correspondem às acentuações que fogem dessa marcação, deslocando os acentos. Assim, a síncope "só acontece em um 'ouvido' acostumado com a rítmica europeia, quando surpreendido por ataques que insistem em desafiar as supostas cabeças dos tempos fortes de um suposto compasso que não está sendo levado em consideração pelos executantes" (MOLINA, 2017, p. 69).

Se para nós, brasileiros, o canto sincopado soa com naturalidade, é porque o carregamos em nossa formação (não só no samba, mas na diversidade dos ritmos populares em geral). Diante desta naturalização, talvez não percebamos o gesto de desconformidade implícito na síncope, quando esta se projeta diante de um parâmetro cultural herdado da centralidade da cultura europeia. Basta lembrarmos-nos do gesto paródico de Noel Rosa na composição de "Com

que roupa?" em relação ao Hino Nacional Brasileiro, deslocando o acento rítmico do tempo forte para o tempo fraco, contrapondo a rigidez do hinário à malemolência do corpo que samba. Corporificando-se em performance no gesto da síncope, o sujeito cancional de "A voz do morto" surge driblando o intento de glorificação por sua própria ação rítmica. Contrária ao estático, a resposta está na ginga do canto e do corpo, que é o próprio samba liberto da glorificação.

Retomando a letra, agora já entoada no rebolado das síncopes, o primeiro verso do novo ciclo inicia-se como resposta a "eles": "ninguém me salva". A junção do que é dito com o jeito de cantar aponta para um discurso que diz desdizendo. A autoconfiança é conjugada à esperteza: "ninguém me engana". Em seu gesto autoafirmativo, o samba jamais se submeteria a ser salvo por outro. A afirmação do "eu" se dá, assim, na conformidade do que é cantado com o jeito celebrativo de cantar, em um movimento melódico entoativo que, conforme os conceitos de Tatit (1996, p. 20-24), combina elementos de tematização (sílabas curtas com marcação rítmica nas consoantes) e de figurativização (no caso do canto de Aracy, há antecipações e atrasos propositais quanto ao tempo rítmico que evidenciam a fala no canto). Como canção temática, há uma conjunção de plenitude e celebração entre o sujeito cancional e o objeto tematizado, que se fundem em um só, já que esse "eu" começa a se revelar como o próprio samba, ou, numa extensão, como o modo de ser de uma tradição cancional viva e em movimento: "alegre", "contente", "cigana". É esse caráter de liberdade plural que possibilita a coexistência polifônica, na junção do que até então parecia inconciliável: "eu sou terrível", mais uma incorporação provocativa de uma letra do iê-iê-iê de Roberto e Erasmo (como no "que tudo mais vá pro inferno", de "Tropicália").

A seguir, o sujeito cancional se assume como personificação do samba, ao mesmo tempo em que explicita a paródia à canção de Zé Ketí, em seus versos de abertura: "eu sou o samba / a voz do morro sou eu mesmo, sim senhor". O desvio paródico revela-se com o encadeamento do verso seguinte, "a voz do morto" que dá título à canção. Esse desdobramento do eu, que se autoafirma como "voz do morto", instaura o paradoxo machadiano de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: como narra, se já morreu? Como canta, como samba, se morto? Materializada em Aracy de Almeida, essa voz é presentificação de um tempo passado, que se apresenta renovado. Nesse ambiente de dualidades, assume-se a contradição: ao decretar que esta voz é de um morto, sua condição de vida é negada; ao mesmo tempo, o próprio fato de a voz estar cantando é prova de que não morreu.

Entretanto, a perspectiva é diferente em relação a Brás Cubas, pois a voz que se diz "do morto" comporta uma pluralidade de vozes, não se resumindo à condição de um indivíduo

falecido, como na personagem machadiana. Essa pluralidade contrasta com a intenção unívoca da bela canção de Zé Ketí, na qual o samba restringe-se àquele produzido nos morros do Rio de Janeiro, de onde é difundido para o país. Por um lado, a canção de Zé Ketí apresenta uma importante valorização da comunidade e cultura local dos morros cariocas, vítima da pobreza, dos preconceitos sociais e raciais, da necropolítica: “Quero mostrar ao mundo que tenho valor/ eu sou o rei dos terreiros”; por outro, reproduz uma noção construída de nacionalização do samba, a despeito das outras vozes: “Sou natural daqui do Rio de Janeiro / Sou eu quem leva a alegria / Para milhões de corações brasileiros”.

Vale destacar, a respeito dessa identificação do samba como “natural” do Rio de Janeiro, que Caetano Veloso, ao longo de sua carreira, defende a ideia de que o samba carioca é herdeiro das manifestações das culturas afro-brasileiras vindas Bahia – como o samba de roda e o candomblé com os quais cresceu convivendo em Santa Amaro –, que migraram para o Rio de Janeiro trazidos por figuras como Tia Ciata (em cuja casa surgiu, por exemplo, “Pelo telefone”). É o que canta em “Onde o Rio é mais baiano”, canção gravada no disco *Livro*, em que celebra o encontro entre a Bahia e a Mangueira:

A Bahia
Estação primeira do Brasil
Ao ver a Mangueira, nela inteira, se viu
Exibiu-se sua face verdadeira

Que alegria
Não ter sido em vão que ela expediu
As Ciatas pra trazerem o samba pra o Rio
(Pois o mito surgiu dessa maneira)
(VELOSO, 2003a, p. 49)

Ao desviar-se parodicamente de “A voz do morro”, mais do que opor-se à celebração da cultura dos morros cariocas, o sujeito cancional de Caetano, em suas multivozes, reivindica à identidade do samba a sua pluralidade. Assim, ao cantar “eu sou o samba” agregando a corporificação de síncopes à evocação de diferentes estratos da música popular brasileira, o sujeito cancional impõe-se como corpo em movimento físico, cultural e simbólico, sem se restringir a uma ordem que o fixe em um lugar específico, ou que impeça o cruzamento com outras formas e vozes.

A sequência dos versos apresenta um sujeito-objeto socialmente desenquadrado: “os pés do torto” (Garrincha?); “a vez do louco”, figura de todo afinada com a contracultura, que sonha com “a paz no mundo”. Esse lugar de desenquadramento, cantado na malemolência do samba

sincopado, apresenta-se mais afinado com aquele samba dos anos 1930 (quando Noel e Aracy bebiam nos cabarés) do que na imagem do samba como símbolo institucionalizado.

A conclusão da estrofe inverte o sentido da "glória nacional" rejeitada. Cantada com elevação da melodia, abandonando a tematização, a expressão "na Glória" corresponde a uma colagem intertextual de letra e melodia da música "Na glória" (Raul de Barros / Ary dos Santos), lançada em disco de 78 rpm pelo trombonista Raul de Barros, em 1949. Trata-se de "um sambachoro instrumental que tem apenas um verso 'na Glória' como letra, repetido várias vezes. O curioso é que a frase ('na Glória') virou, entre os músicos, a melhor forma de 'pegar o tom'" (CARVALHO, 2012, p. 10).

No choro de Raul de Barros, o canto "na glória" é entoado como resposta em diálogo com as frases melódicas do trombone, gerando um efeito cômico. É esse o espírito evocado pela canção de Caetano que, ao mesmo tempo, pela elevação da melodia: retoma o gesto grandiloquente paródico da primeira estrofe; brinca com as imagens de glorificação de um morto que vive no céu ("na Glória"); e evoca o universo cotidiano dos músicos do Rio de Janeiro contemporâneo. Cantando "na glória", o samba se posiciona no tom (modo de ser) que lhe é próprio.

A seguir, a melodia da canção se repete com nova letra, introduzindo novas figuras e vozes sobre o mesmo tablado. Na estrofe inicial do segundo bloco, com o mesmo desenho melódico ascendente, há uma diferença discursiva em relação à estrofe correspondente na abertura da canção. O sujeito cancional, desta vez, dá sequência à enumeração das multifaces cancionais do "eu", sem retomar o "nós" contraposto ao "eles", como na abertura. Entretanto, esse "eu" aparece agora no contexto melódico de exaltação da melodia ascendente, e não do canto sincopado das estrofes dos blocos finais.

As novas faces que aparecem sob esse canto de exaltação, como continuidade do movimento de autoafirmação, são a dos jovens compositores de samba da geração de Caetano: Chico Buarque e Paulinho da Viola²⁷. Chico é citado na alusão à sua já então consagrada e perseguida "Roda Viva", a qual é retomada no verso de reabertura: "eu canto com o mundo que roda". Já Paulinho da Viola é citado nominalmente, com duas repetições de "vivas" ascendentes com seu nome, procedimento que retoma os "vivas" do refrão de "Tropicália" (o que pode ser interpretado, até mesmo, como autocitação na qual Caetano se insere no conjunto dos novos compositores, ao lado de Chico e Paulinho).

²⁷ A canção chegou a ser cantada em duo por Paulinho da Viola e Caetano Veloso em um programa de TV, cujo registro é acessível pelo YouTube. Disponível em: <<https://youtu.be/LgyhLaSog0g>>. Acesso em: 10 out. 22.

Diferente do ouro com filó de *nylon* e dos "coitados" da primeira estrofe, Chico Buarque e Paulinho da Viola não são atributos de "eles" ou do espaço por "eles" criado. Surgem como novas faces do "eu" autoafirmativo, dois caminhos nos quais desembocaram a tradição do samba, em paralelo pontuado por Caetano: "tal como Chico, Paulinho voltava-se para o samba tradicional, mas, diferentemente dele, fazia-o sem o filtro da bossa nova" (VELOSO, 1997, p. 233). Nesse sentido, Paulinho era visto por Caetano como "um caso milagroso" em sua geração, ao propor "experimentações e inovações" fora do "universo estético pós-bossa nova" (VELOSO, 1997, p. 233).

O movimento segue com o samba que canta "mesmo do lado de fora" – excluído, à margem –, ou "mesmo que não cante agora". Essa posição marginal ressoa ao longo dos versos das estrofes finais. Logo em sequência, surge o par "ninguém me atende / ninguém me chama": colocados lado a lado, os verbos "atender" e "chamar", além de sentidos como "acatar" e "convidar", podem sugerir a figuração de uma ligação telefônica que não se completa. Embora não se trate de uma citação explícita, ao serem entoados na sequência do jogo de colagens e apropriações sobre a canção brasileira, os versos podem ser ligados a um dos marcos inaugurais da linguagem cancional: o samba amaxiado "Pelo telefone" (1917) que, como visto, é obra popular coletiva de autoria registrada por Donga, sendo conhecida como o primeiro samba gravado.

Ao mesmo tempo, o verso "ninguém me prende" – que dá sequência ao aspecto da marginalidade autoafirmativa, destemida diante das ameaças repressoras – também pode abrir uma conexão com o contexto poético e histórico dos primórdios do samba no início do século XX, em uma posição marginalizada e perseguida pelas forças institucionalizadas. A própria "Pelo telefone" é um bom exemplo desse contexto. A gravação original da faixa inaugural é aberta com os versos: "o chefe da folia / pelo telefone / manda me avisar / que com alegria / não se questione / para se brincar". Mas há uma variação, também bastante conhecida, que tem como letra: "o chefe da polícia / pelo telefone / manda me avisar / que na Carioca / tem uma roleta / para se jogar". Não é certo, inclusive, qual foi a primeira: "o próprio Donga, em diferentes entrevistas, esposou ora uma, ora outra das teses" (SANDRONI, 2012, p. 123). As histórias sobre a composição contam que sua criação remete a um episódio verídico:

No dia 20 de outubro de 1916, Aureliano Leal, chefe da polícia do Rio de Janeiro, então a capital da República, ordenou, por escrito, a seus subordinados que informaram, "antes por telefone", aos infratores, a apreensão do material usado em jogos de azar. Imediatamente o "humor carioca" fez comicidade do episódio e se começou a cantar os versos improvisados na casa de Tia Ciata. (HELAL e LOVISOLO, 2010, p. 171-172)

Assim, "ninguém me prende" evoca um caráter de marginalidade do samba oposto a uma construção simbólica de glória nacional, e ao mesmo tempo, a astúcia de um grupo social cujos indivíduos fora da lei (pelo mero fato de serem sambistas) escapavam da punição policial e ainda faziam piada em forma de canção.

Dando sequência, o verso "eu sou valente" conclama, de maneira explícita, uma nova voz do panteão do samba, fazendo soar o nome do compositor Assis Valente, também nascido em Santo Amaro, cujas canções Caetano ouvia pelo rádio e pelos discos. Assis foi um homem negro, pobre e homossexual que, apesar do sucesso de várias composições (sobretudo na voz de Carmem Miranda), suicidou-se por desespero. Aqui a poética de Caetano Veloso concentra, na palavra "valente", o suicida ("voz do morto") e o destemido autoafirmativo. Ser Assis Valente é, assim, assumir a controvérsia da figura do "grande compositor suicida" (VELOSO, 1997, p. 343), incorporando-o como mais uma das vivas vozes do morto: a voz celebrativa do "Brasil pandeiro"²⁸, a voz do excluído para quem "Papai Noel não vem"²⁹.

As enumerações fragmentárias de Caetano Veloso continuam a surgir nos versos finais da canção, em sua projeção de multifaceis do samba: "a voz do morto / atrás do muro / a vez de tudo / a paz do mundo / na Glória". Além de um jogo com uma tenebrosa "voz do morto" ecoando atrás de um muro, observamos, nessa imagem, a reafirmação do caráter marginal do samba. Em "a vez de tudo", resume-se a síntese polifônica das multifaceis do projeto de mistura tropicalista, na qual o samba ecoa entre as multivozes, tradicionais e contemporâneas, nacionais e estrangeiras, dentro ou fora do tablado.

A observação deste conjunto de fragmentos, seus ecos e reverberações, nos demonstram o processo de composição de "A voz do morto" pelo exercício de reciclagem, colagem e combinação característicos da bricolagem (SAMOYAULT, 2008, p. 67). Neste sentido, vale destacar o jogo lúdico deste procedimento, com matrizes na infância: "a alegria da bricolagem, o prazer nostálgico do jogo de criança (COMPAGNON, 1996, p. 12). Ao dispor os fragmentos de canções em "A voz do morto", Caetano Veloso está brincando com aquele mundo que o formou, reconstruindo-o em sua atitude de devoração crítica: o mundo em que Noel Rosa cantava, graças à mediação vocal de Aracy de Almeida.

²⁸ VALENTE, Assis. Brasil Pandeiro. In: **Anjos do inferno**. Brasil: Columbia, 1941. 1 disco sonoro (78 rpm). Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/50071/brasil-pandeiro>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

²⁹ VALENTE, Assis. Boas Festas. In: **Carlos Galhardo**. Brasil: Victor, 1933. 1 disco sonoro (78 rpm). Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/32098/boas-festas>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

Por outro lado, é curioso notar como Noel Rosa não é citado nominalmente ou em referências explícitas na letra da canção. Se é dele "a voz do morto" da qual Aracy de Almeida quer se livrar, talvez o compositor da canção o tenha evitado, pois a sua evocação direta reforçaria ainda mais o estigma de Aracy associada a Noel. Ao mesmo tempo, a própria voz de Aracy já carregava em si essa referência noelina, dispensando a nomeação do Poeta da Vila.

“A voz do morto” constrói-se, assim, como gesto de confronto à ideia de samba institucionalizado, diante da incompatibilidade corporal, social, musical e poética do próprio samba com a rigidez do monumento. Não se trata, pois, de uma "voz do morto" que decreta a morte do samba, mas que apresenta uma proposta de renovação coerente com seu modo de ser, herdado da Bahia, dos morros cariocas, da geração de Noel e em constante transformação. Tal modo de ser é incontinente (no sentido em que Noel e Caetano se aproximam) e, por isso, insubmisso à louvação de uma glória nacional a ser salva como forma cultural imutável.

Nesse confronto, no qual se posiciona contra a visão de um determinado grupo (ou grupos), o sujeito cancional de “A voz do morto” não se limita à acusação de “eles”, mas impõe-se como materialização do gesto do "eu". O enfrentamento passa pela detração do confrontado na parodização, mas sustenta-se, no desenvolvimento do discurso cancional, na autoafirmação de um sujeito incontinente e desenquadrado, materializado nos deslocamentos das síncopes.

Outros tablados

Cabe ainda destacar que, além da versão de Aracy de Almeida, "A voz do morto" foi interpretada pelo próprio Caetano Veloso, no período tropicalista, com acompanhamento ruidoso d'Os Mutantes. Diferentemente da versão de Aracy, na gravação ao vivo de Veloso as duas primeiras estrofes (de melodias ascendentes) são cantadas em uma sonoridade de rock, que se contrapõem ao samba das estrofes de canto sincopado.

Um dado revelador dessa versão está na convivência entre a provocativa autoapresentação ao som das guitarras distorcidas com a inevitável variação para o samba no segundo bloco. A construção rítmico-melódico sincopada – traço da composição – é o que torna impossível executar o segundo bloco fora da batida original. A composição rítmica da melodia em síncope é o traço determinante para que ali se materialize o samba, em seu modo de ser: o samba sobrevive no rock, transformando-se reciprocamente.

Quarenta anos após as gravações de Aracy de Almeida e de Caetano Veloso com Os Mutantes, ambas de 1968, "A voz do morto" foi incorporada ao repertório da fase de Caetano com a banda Cê, já nos anos 2000 e 2010. Neste outro momento, a canção ressurgue como

abertura do show *Zii e Zie*, referente ao segundo álbum da trilogia gravada pelo compositor, entre 2006 e 2012, o qual trazia como marca diferencial a apresentação daquilo que o compositor denominou “transambas”, cuja contraface seria o “transrock”³⁰. Mirando uma abordagem do samba a partir da sonoridade da guitarra do músico Pedro Sá (ou da guitarra a partir do samba) surge o conceito em torno do qual giram as composições do álbum. A escolha de “A voz do morto” – em sua personificação rítmica do samba como gesto em movimento de constante transformação – encaixa-se com perfeição no projeto de um samba “trans”, como comentou Alberto Mussa em texto publicado no *blog Obra em progresso*, desenvolvido à época por Caetano Veloso e Hermano Vianna:

O samba, portanto, já nasceu trans. Não é apenas um gênero musical, definido por uma batida particular. É uma atitude existencial, nasceu como atitude existencial, uma atitude de radicalização da irreverência num contexto histórico de extrema opressão [...]. Não é o samba, evidentemente, o único gênero de música que expressa alegria e irreverência. A diferença é que no samba essas coisas são estruturais. Sem essa atitude, não existe samba. (MUSSA, 2008)

O samba é, pois, um modo de ser, “atitude existencial” irreverente – ou incontinente, como temos tratado. Esse espírito é, ainda conforme Mussa (2008), de “profanação”; oposto, portanto, ao intento de preservação e salvação das glórias nacionais. Repaginada no contexto sonoro da banda Cê, a releitura incorpora, além da sonoridade do jovem trio carioca, personagens contemporâneos ao tablado reedificado:

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 e o axé, atualiza-se uma práxis. A Tropicália não está no passado; Tropicália é sempre um movimento. (TEIXEIRA, 2015, p. 97)

A retomada de "A voz do morto" no contexto dos transambas do novo milênio abre uma nova perspectiva, posto que, neste momento, o que é antigo é a própria composição do período tropicalista que, à sua época, incorporava e ressignificava o cancionário do passado. Na nova versão, a faixa composta há mais de 40 anos assimila e ressignifica as novas vozes das canções

³⁰ As expressões aparecem, respectivamente, na capa e na contracapa do CD *Zii e Zie* (2009).

do presente, justo aquelas de grande apelo popular e julgadas como inferiores e massificantes. Canção metacancional em movimento, "A voz do morto" passa assim, a representificar em sincronia temporal diversas multifaces da história viva da canção, de Noel Rosa ao Fantasmão, sob a batuta tropicalista.

Um procedimento análogo – de trazer para junto do tablado do samba os nomes e marcas da contemporaneidade do novo século – foi apresentado por Caetano, anos depois, em *Meu coco* (2021), na faixa “Sem samba não dá”. Nesta canção, cujo título compõe o refrão em torno do qual orbitam as estrofes, ao invés de louvar os grandes nomes do passado do samba, o sujeito cancional elenca artistas e estilos contemporâneos, não limitados ao samba – muitos deles, tal qual o Psirico e o Fantasmão, julgados como inferiores por serem grandes sucessos de massa:

Tem muito atrito, treta, tem muamba
 Mas tem sertanejo, rap, pagodão
 Anavitória, doce beijo d'onça
 Maravília Mendonça, afinação
 Vai chegando que a gente vai chegar
 Vê se rola, se tudo vai rolar
 Só que sem samba não dá
 Sem samba não dá
 (VELOSO, 2021)

A novidade existe e é louvada no ritmo sincopado do samba, sobre o qual os novos nomes se agregam; esse cenário da canção dos anos 2020 (entre o rap, o funk e o sertanejo cantado por mulheres como Marília Mendonça, cuja morte trágica ocorreu pouco após o lançamento do álbum) acrescenta novas cores e vozes ao tablado em transformação; entretanto, não calam o samba (forma e atitude em movimento). A autoafirmação é, assim, a da pluralidade conjunta à permanência transformada do samba, que acolhe a contemporaneidade em sua batida, e que nesse movimento de troca se mantém como voz viva.

Entre “A voz do morto” (1968) e “Sem samba não dá” (2021), Caetano Veloso perpassa mais de 50 anos de carreira na qual, de diferentes maneiras e em incontáveis momentos, o samba emerge no contexto das misturas e das memórias, deflagrando sua celebração como gesto corpóreo, poético-musical, vivo e em transformação. Na síncope que opera sobre os espaços inesperados dos tempos musical e da existência, o samba é tradição sempre a se reinventar, como cantam Caetano e Gil em “Desde que o samba é samba”:

O samba ainda vai nascer
 O samba ainda não chegou
 O samba não vai morrer

Veja o dia ainda não raiou
 O samba é pai do prazer
 O samba é filho da dor
 O grande poder transformador
 (VELOSO, 2003b, p. 85)

2.3 As frestas do filó de *nylon*: tradição e transgressão

Em "Tropicália" e em "A voz do morto", Caetano Veloso assimila a obra e a figura de Noel Rosa para construir canções que não se limitam ao mote buscado no Poeta da Vila: instauram aberturas das quais irrompe um complexo conjunto de referências, citações, colagens. Esse procedimento de construção polifônica a partir de determinado motivo é uma das marcas de Caetano como compositor ao longo de sua carreira; no caso dessas duas canções, Noel é o fio do qual se puxa esse "filó de *nylon*", em que se tece uma tradição popular forjada no seio da indústria.

Por sua vez, o próprio fio noelino não é unívoco, despontando em diferentes perspectivas: como monumento de destaque na consolidação de uma tradição da canção popular midiaticizada brasileira; como sujeito biográfico desenquadrado, com o qual conviveram figuras como Aracy de Almeida; como marca cravada na educação sentimental de Caetano Veloso, na qual Noel ecoava não somente no rádio e no disco, mas nas vozes familiares da casa onde cresceu, e ainda ecoa nas reverberações da memória.

Tratando da relação específica com o Noel percebido como monumento de uma tradição, podemos vislumbrar nestas duas canções tropicalistas uma sinalização para a própria série cancional, apontada como o tablado de onde emergem. Aflorando nesse tablado – território atravessado por outras linguagens desde o tempo de Noel – a atitude tropicalista, ao mesmo tempo em que o evoca, opera um desejo e uma prática de transformação.

É importante considerar que a compreensão da canção midiaticizada como tradição é permeada por uma contradição, uma vez que, via de regra, a noção geral de tradição costuma opor-se à de modernização, campo das formas artísticas atreladas à “era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIM, 2017). Tal contradição é central para a forma poético-musical que passa a constituir um saber coletivo no Brasil a partir da década de 1930:

A música popular, entre outras propriedades, é uma espécie de repertório de memória coletiva. Por outro lado, tal como se configurou ao longo do século XX, é filha da sociedade capitalista moderna, da industrialização da cultura e do mercado de massas. Portanto, mesmo sendo produto de uma ruptura – a modernidade –, articula-se enquanto tradição, que pode assumir

características próprias, conforme a configuração da vida cultural de cada país. (NAPOLITANO, 2007, p. 5)

Esse fenômeno, como temos discutido, é decorrente da prática de gravação e difusão do som, a partir do início do século XX. Tal movimento se volta para formas poético-musicais produzidas entre as camadas populares, às quais adaptam suas criações para o formato da gravação, do improvisado à composição, processo no qual Noel Rosa foi figura de destaque. Esse circuito difere, portanto, da música popular que já se registrava em partituras, e mais ainda da música erudita:

ao correr (e até certo ponto concorrer) por fora da tradição universalmente reconhecida da música erudita, e mesmo da música instrumental semi-erudita ou popular de partitura, aquelas pequenas "obras" [gravações], que ajudaram o pioneiro Frederico Figner a vender seus gramofones e que, a partir da gravação do samba amaxixado "Pelo Telefone" em 1917, deram voz nacional aos frequentadores dos fundos das casas das tias, fundavam ali uma tradição própria, desprovida de projetos ou de intenções outras que não a imediata aceitação do público. (TATIT, 2008, p. 39)

Assim, a tradição da canção popular midiaticizada carrega em si própria, além de sua forma artística com seus traços específicos, a assimilação da modernização industrial (midiaticizada) e uma ideia de sucesso entre o grande público (midiática). A partir da “fundação” dessa tradição pelos “frequentadores das casas das tias”, irrompe a série cancional, que se consolida na década de 1930 e passa a assimilar diferentes vozes, formas e tecnologias com o passar dos anos.

Para se pensar a canção popular midiaticizada como uma “tradição própria”, vale recorrer ao conhecido ensaio *Tradição e talento individual*, de T. S. Eliot:

Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. (ELIOT, 1989, p. 39)

Da reflexão de Eliot, podemos tomar a série cancional como uma certa “ordem ideal”, iniciada com o processo de adaptação de formas populares pré-existentes às especificidades da gravação e difusão (uma gênese que é modificação de uma ordem anterior). A ação de Caetano e do Tropicalismo, como linguagem, opera, assim, na modificação transformadora dessa ordem

– assim como foram transformadores os próprios sambistas da geração de Noel, e ainda Dorival Caymmi, Luiz Gonzaga, Tom Jobim, João Gilberto e tantos outros.

Essa delimitação de um campo de tradição não nega seu caráter transcultural e intermedial, e ainda suas fontes nas tradições poéticas e musicais que lhe antecedem e alimentam – tais relações sempre estiveram presentes, desde que essa tradição passou a ser forjada. Assim, a canção gravada e difundida em mídia é um "filó de nylon" sobre o qual perpassam as vozes, silêncios, sombras e luzes do mundo, no qual está emaranhada, posto que faz parte da vida e da memória das pessoas e coletividades.

Esse "filó de nylon" constitui-se de elementos materiais que lhes são próprios: a junção entoativa do texto poético e da melodia materializados na voz em performance acompanhada por instrumentos musicais, sucedidas pela produção técnica e artística dos fonogramas e pelas apresentações nos palcos e telas. Pegando o fio do meio, adentrando em um tablado edificado e em mutação, o cancionista Caetano Veloso precisa debruçar-se sobre sua própria linguagem, para concretizar sua parte na costura:

Quem escreve (quem pinta, esculpe, compõe música) sempre sabe o que está fazendo e quanto isso lhe custa. Pode acontecer que os dados iniciais sejam obscuros, pulsionais, obsessivos, não mais que uma vontade ou uma lembrança. Mas depois o problema resolve-se na escrivania, interrogando a matéria sobre a qual se trabalha – matéria que possui suas próprias leis naturais, mas que ao mesmo tempo traz consigo a lembrança da cultura que está embebida (o eco da intertextualidade). (ECO, 1985, p. 13)

Alternando a mão entre o violão e a anotação de uma letra no papel, Caetano encara a matéria da canção, cujas leis e memórias carrega internalizadas em sua educação sentimental. Assim, o "malabarismo do cancionista" (TATIT, 1996, p. 9) compreende, em conjunto ao jogo do presente – entre texto, voz e melodia, entre fala, entoação e canto –, com a reverberação constante da memória, "lembrança da cultura que está embebida". Desse universo a se revelar, o eco de Noel Rosa surge como cama feita a se desfazer e refazer, retomado em intertextos, temas e estruturas, misturado nas multivozes que compõem um redesenho poético, sonoro e visual, aberto a novos contornos.

A tradição não está, pois, guardada e finalizada no passado: o tablado abre-se a novos cruzamentos emaranhados no tempo e no espaço, nos quais pulsa e se faz vivo e presente. Podemos recorrer à abordagem transtemporal de Haroldo de Campos:

Minha relação com a tradição é antes *musical* do que *museológica*. Note-se que ambos esses adjetivos provêm da mesma palavra, *musa* (*Mousa* em

grego), e que as Musas *são filhas da memória (Mnemósine)*. Prefiro a derivação que desembocou em música, porque gosto de ler a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, "harmonizações" síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado da cultura em presente da criação. (CAMPOS, 2006, p. 257)

O fio de “filó de *nylon*” que compõe a tradição é, nessa ótica, uma linha que se movimenta em espirais, e não em sentido linear. Em sua transtemporalidade, o passado é absorvido como presença que desponta em movimento criativo para o futuro. Evocar as canções da tradição, pelas apropriações ou reinterpretações, constitui um movimento circular que não reconstitui o passado, mas o materializa como força presente e criativa. Aberta a novas possibilidades de “harmonizações síncrono-diacrônicas”, essa noção de tradição é oposta a uma ideia de pureza, tanto no que se refere à absorção do passado pelo presente, quanto na sua ligação inseparável com as indústrias da gravação e da difusão, e ainda diante do cruzamento com outras linguagens e com o mundo.

No caso de “Tropicália” e “A voz do morto”, as duas canções observadas podem ser percebidas como materialização desse movimento musical (ou musal) de uma tradição transtemporal, em que o passado é harmonizado com o presente não em sentido de imutabilidade, mas de criação: partindo-se da presentificação do fio noelino, emergem as multivozes polifônicas; Noel, de ponto de partida do fio, passa a ser uma entre as vozes que reverberam no movimento da espiral, eco do passado e voz presente.

O “filó de *nylon*” que vai se entrecruzando cria novas conexões, podendo ser visualizado como rede – tal qual a da pesca praia de Caymmi. Nessa imagem, mais do que os fios, a figura predominante é a das frestas: quanto mais se tece, mais frestas afloram. Do “filó de *nylon*” da matéria cancional puxado de Noel, em ambas as faixas analisadas, a tessitura cria um movimento “síncrono-diacrônico” de abertura de fissuras atravessadas por diferentes vozes, de diferentes tempos e lugares: “a vez de tudo”. A rede gira e se amplia, as frestas continuam abertas e, na recepção do instante de cada ouvinte, podem surgir novas aberturas, conexões, deslocamentos. A tradição nunca está acabada.

Poderíamos objetar que essa ideia de uma tradição transtemporal, na qual as canções reverberam em espirais abrindo frestas, seria oposta à famosa expressão de Caetano, referente à “linha evolutiva” da música popular brasileira, a qual apresenta a ideia de uma “progressão complexa, apesar de linear” (COELHO, 2022, p. 48). Tal noção é cravada por Veloso em debate anterior ao Tropicalismo, no ano de 1966:

Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. [...] Aliás João Gilberto para mim é exatamente o *momento* era que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente, da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Betânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral. (apud CAMPOS, 1974, p. 63)

A expressão aparece de forma contextualizada, como contraposição a uma visão estática da tradição, ou ainda quanto a um processo de desdobramento da canção bossanovista, tendo em vista a forma criada por João Gilberto, e não o seu princípio de inovação. Alguns anos após a declaração, perguntado sobre a expressão em entrevista ao Pasquim, Caetano já sinaliza para essa contextualização:

O João Gilberto naquele momento fez o que você pode chamar de uma revolução formal. Ele realizou uma forma completamente nova que era capaz de ser satisfatoriamente crítica em relação à toda história anterior da música brasileira, satisfatoriamente exigente em relação ao futuro. [...] Eu falava isso porque eu achava que o trabalho que todo mundo estava fazendo embora fosse um trabalho muito interessante, rico e generoso não era um trabalho que dissesse nada além do que o João Gilberto estava dizendo. (VELOSO, 1976, p. 107)

A ideia de “linha evolutiva” é defendida, pois, como oposição à repetição das formas, tomando de João Gilberto o gesto “crítico” e “exigente”, ao mesmo tempo em que, ao assimilar vozes renegadas como as do iê-iê-iê, contrapõe-se à supressão dessas vozes: “o tropicalismo deu a entender que a canção brasileira é formada por todas as dicções – nacionais ou estrangeiras, vulgares ou elitizadas, do passado ou do momento – e não suportaria qualquer gesto de exclusão” (TATIT, 2008, p. 103).

Em João Gilberto, o movimento de seleção crítica era convertido em criação por meio de uma “triagem de ordem estética” (TATIT, 2008, p. 101) sobre a canção popular radiofônica. A ação tropicalista nessa “retomada” também se volta para a tradição visando a “recriação”, mas por meio da operação da mistura como “tratamento de choque” (TATIT, 2008, p. 104), oposto complementar. O corpo virado do avesso revela a contraface de um mesmo corpo: “o movimento que, nos anos 60, virou a tradição da música popular brasileira (e sua mais perfeita tradução – a bossa nova) pelo avesso, ganhou o apelido de ‘tropicalismo’” (VELOSO, 1997, p. 17).

Portanto, ao presentificar o passado entre as multivozes polifônicas, a Tropicália instaura um passo-a-frente no qual a linha não é única ou linear – o que problematiza a própria ideia de “linha evolutiva”. A “evolução” proposta pelo Tropicalismo, pelo procedimento da mistura horizontal, se abre não só à continuidade evolutiva, mas à pluralidade das linhas, progredindo em espirais, enovelando-se como tradição transtemporal: à frente, ao avesso, ao centro, aos periféricos, à ancestralidade, ao exterior, ao familiar, ao futuro, no presente.

Incontinência transgressora

A deflagração do Tropicalismo, como é notório e conhecido, se deu como gesto de confronto, do ponto de vista político, estético, comportamental. Emergiu, na expressão do próprio Caetano, “à esquerda da esquerda”, ao mesmo tempo contrária à ordem do poder institucionalizado ditatorial e desenquadrada das limitações puristas da esquerda – tanto na assimilação e combinação das formas estéticas, quanto no assumido caráter mercadológico intrínseco ao seu *habitat* (que era o mesmo das canções de protesto).

É diante dessa atitude de confronto que “Tropicália” e “A voz do morto” podem ser compreendidas como canções-manifesto – discurso estético que remete às vanguardas modernistas europeias e brasileiras, sobretudo pelos manifestos de Oswald de Andrade –, como já apontava Augusto de Campos quando da apresentação de “Alegria, alegria” no Festival da Record de 1967, classificando-a como “música-manifesto” (CAMPOS, 1972, p. 156). Os próprios tropicalistas, já conhecedores dos textos de Oswald, assumem o termo, apresentando o álbum *Tropicália ou panis et circensis* como um “disco-manifesto” (VELOSO, 1997, p. 272). Vale retomar aquilo que o futurista Marinetti compreendia como chave para esse tipo de discurso, no início do século XX:

O que é essencial num manifesto é a acusação precisa, o insulto bem definido. [...] Seria necessário, a meu ver, com um laconismo fulminante e uma crueza absoluta de termos, atacar sem ênfase (o que não exclui as metáforas, muito pelo contrário) aquilo que sufoca, esmaga e apodrece o movimento literário e artístico na Bélgica. [...] É necessário, portanto, violência e precisão; tudo muito corajosamente. (apud MORETHY COUTO, 2011, p. 91)

O “insulto bem definido” de “Tropicália” confronta, nesse sentido, o projeto redutor, limitador e impositivo, tanto da ditadura vigente quanto da esquerda nacional-popular. No conjunto dessa ordem limitada estava uma ideia de tradição delimitada, a ser louvada, glorificada e mantida, cerceando o gesto livre e criativo. O Tropicalismo se opõe a essa

concepção de tradição, cultuada como monumento estagnado – oposição distinta, portanto, da ideia de negação e rompimento com as obras do passado. Em uma perspectiva transtemporal e incontinente (modo de Noel), observamos que as canções-manifesto tropicalistas – para confrontar um ideário de seu tempo presente – propõem outra abordagem da tradição, na qual o “passado da cultura” se converte em “presente da criação”.

Nesse movimento de incorporação e confronto, as duas canções tropicalistas analisadas apresentam seus manifestos poéticos engendrados a formas musicais (rítmicas e melódicas) que se contrapõem à organização lógica do mundo ocidental: a escala modal em "Tropicália", as síncofes de "A voz do morto". É sobre esse corpo musical desafeito à lógica que Caetano destrincha suas tramas sonoras e poéticas fragmentadas em intertextos, num emaranhado cuja liga se amarra nos percursos de um território musical desenquadrado das ordenações racionais. As duas canções, provocadoras à ordem vigente, se valem de corpos forjados em modos de ser da tradição cultural da música popular, advindos de matrizes seculares, mas já instaurados no campo da canção midiaticizada da indústria fonográfica no século XX: o baião (modal) mediado e difundido por Luiz Gonzaga a partir dos anos 1940, o samba (síncope) que ganhou forma para ser gravado com a geração de Noel, na década de 1930.

Essa "razão antropofágica" desconstrói o logocentrismo herdado do Ocidente (CAMPOS, 2006, p. 243), rompendo os limites daquilo que se pretendia como tradição a ser preservada, ao mesmo tempo em que se volta para camadas profundas de dentro dessa mesma tradição. Esse desvio da lógica racional buscado nas formas musicais abre campo para as inovações poéticas que marcam a originalidade de Caetano Veloso, em sua linguagem fragmentária, cinematográfica, polifônica, antropofágica. Nas duas canções noelino-tropicalistas, percebemos, portanto, um movimento que recorre a matrizes profundas da tradição cancional para confrontar aquilo que se buscava postular como tradição.

A incorporação desses elementos do passado, rompendo os limites do presente, desloca o Tropicalismo do espectro de negatividade de um movimento que surge como gesto de contraposição. Em seu movimento transtemporal de assimilação e transformação, o gesto tropicalista é positivo e afirmativo ao negar o não: o limite, a imposição, o fechamento das frestas. É essa a síntese da emblemática "É proibido proibir", vaiada no III Festival Internacional da Canção, promovido pela Rede Globo, em 1968: "eu digo sim / e eu digo não ao não" (VELOSO, 2003a, p. 65). Princípio similar pode ser observado no verso de conclusão de uma canção posterior, “Nu com a minha música”, do álbum *Outras palavras* (1981): “coragem grande é poder dizer sim” (VELOSO, 2003a, p.82).

Ao abrir-se à multiplicidade das frestas, o projeto tropicalista se lança para além das tessituras já cercadas, em uma ação positiva que não se adéqua aos limites. Estendendo o campo do confronto como afirmativo em detrimento do negativo (ao mesmo tempo em que se nega o não), instaura-se a transgressão:

Nada é negativo na transgressão. Ela afirma o ser limitado, afirma o ilimitado no qual ela se lança, abrindo-o pela primeira vez à existência. Mas pode-se dizer que essa afirmação nada tem de positivo: nenhum conteúdo pode prendê-la, já que, por definição, nenhum limite pode retê-la. (FOUCAULT, 2009, p. 33)

Na ótica tropicalista, o ímpeto criativo rejeita um modo de estar no mundo cerceado por limites estéticos, políticos, comportamentais. No campo da canção, a desobediência a esses limites, como na incorporação do som e da imagem da guitarra elétrica, é gesto afirmativo, a recusa é ao não. Se, como afirma Foucault (2009, p. 32) "a transgressão é um gesto relativo ao limite", romper barreiras impostas por vozes que promulgavam um modo de dever ser está na base do projeto tropicalista. Uma lupa auditiva sobre a matéria viva do "filó de *nylon*" em que se tecem as duas canções observadas demonstra que o uso das formas musicais desenquadradas da lógica ocidental (por mais que sejam familiares para nossa cultura brasileira) é uma volta para dentro que possibilita a ultrapassagem do limite, implodindo-o.

Portanto, é de dentro da própria tradição cancional que vibram os sons que lançam a criação para além do demarcado como modelo a ser seguido. Da estrutura e do tema de uma obra do compositor desenquadrado que satirizava o Brasil, já emaranhado de frestas, surge a canção que reinventa o monumento (des)exaltado; da escala modal, a voz profética do nordestino se converte em voz poética e cinematográfica, que se vale da fuga da razão para inovar na construção de versos e imagens; do deslocamento rítmico da síncope encarna-se a malemolência que dribla aqueles que querem cercear e glorificar aquilo que se construiu como oposição ao regramento. A materialidade melódica e rítmica tomada de tradições desafeitas aos padrões da racionalidade ocidental, ao invés de limitar a criação a seus modelos, abre o terreno das multivozes que dizem sim ao sim, transgredindo o não.

Essa tensão afirmativa da transgressão nos leva a relativizar a ideia de ruptura, constantemente associada ao Tropicalismo, como em Favaretto (1996, p. 55): "*Tropicália* é música inaugural; constitui a matriz estética do movimento. Pressupõe um projeto de intervenção cultural e um modo de construção que são de ruptura".

Se, como afirma Octavio Paz, (2013, p.15), "a ruptura é uma destruição do vínculo que nos une ao passado, uma negação de continuidade entre uma geração e outra", constituindo-se

como "forma privilegiada de mudança", a observação do processo de criação dessas duas canções a partir de Noel Rosa, embora denote uma mudança, presentifica o legado de uma para outra geração, na qual o passado não é um outro em referência, e sim um dos fragmentos atualizados em sincronia, manifestando-se em regime de "agoridade", como define Haroldo de Campos³¹ (1997, p. 269): "uma poesia do 'outro presente' e da 'história plural', que implica uma 'crítica do futuro' e de seus paraísos sistemáticos". Esse passado plural é engendrado às harmonizações "síncrono-diacrônicas" da "agoridade", e não tratado em perspectiva linear, como se fosse a voz de um morto, ultrapassado, finalizado em uma forma a ser preservada.

A transgressão tropicalista expande os limites como rede de frestas no filó de *nylon* da canção midiaticizada; frestas pelas quais perpassam as luzes, sombras e vozes de um passado que se instaura no agora. Mais do que "desmontar a música brasileira, da bossa à banda" (FAVARETTO, 1996, p. 68), o gesto positivo que diz "não ao não" reformata o campo de leitura e ação da tradição cancional, desdobrando um gesto crítico que já se anunciava desde Noel Rosa.

Essa mirada, na qual o passado é incorporado como forma de manter-se vivo e atual, para além de uma forma cristalizada, pode ser elucidada em outra canção tropicalista da época, de Tom Zé:

quero sambar, meu bem
 quero sambar também
 mas eu não quero andar na fossa
 cultivando tradição embalsamada
 (ZÉ, 2003, p. 210)

A faixa serve como manifesto tropicalista e bossanovista, na negação da preservação das formas "embalsamadas" como se fossem "glórias nacionais". A tradição está em movimento, e o sujeito cancional (tropicalista, bossanovista), ao mesmo tempo, não nega o samba (tradição cancional), pelo contrário "quer sambar" sem que para isso tenha que se prender uma visão romantizada e floreada do passado.

O enfrentamento irônico volta-se contra uma visão que se quer superar com um princípio de mistura e inovação, no qual o passado não é negado, mas incorporado. Tal afirmação opõe-se à ideia de respeito à tradição, predominante entre a esquerda popular-nacionalista da época:

³¹ a partir da leitura o próprio Octavio Paz e de Walter Benjamin.

A atmosfera bem-pensante que encontrei nos ambientes de música popular em 1966, quando cheguei ao Rio, decididamente não fazia jus ao que está contido nessa confissão. Essa atmosfera insinuava que os grandes talentos jovens se resguardassem, dissessem o que era certo dizer e fizessem o que era certo fazer. Não é assim que se faz um Noel Rosa, não é assim que se faz um Dorival, que se faz um Wilson Batista. E certamente não é assim que se faz um João Gilberto, não é assim que se faz um Tom Jobim (VELOSO, 2005, p. 47-48).

A incontinência dos antecessores – insubordináveis àquilo que era tomado como o certo a se dizer e a se fazer – é abordada como princípio transgressor comum rumo à produção de novos ditos e feitos que ampliam as potencialidades da linguagem cancional e dos modos de estar no mundo. O horizonte de Caetano Veloso está voltado para a assimilação da tradição da canção brasileira como gesto transgressor em movimento, e não como forma específica a ser preservada, ou como ideal pré-concebido a ser difundido. Se tais formas foram edificadas, foi porque Noel, Dorival, Wilson Batista, João Gilberto e Tom Jobim não se limitaram às expressões já existentes em seu tempo.

Diante da análise destas canções tropicalistas compostas a partir de Noel Rosa e atravessadas pela expansão das frestas, percebemos Caetano Veloso como um cultivador da tradição pela via da transgressão, ampliando limites e presentificando o passado. Nesse cultivo, está lidando tanto com uma linguagem cultural arraigada na cultura do país, quanto com sua própria identidade, posto que a forma cancional está cravada em sua educação sentimental. A linha que aglutina *Caetanoel* é, neste horizonte, uma espiral que avança e retorna movida pela incontinência transgressora.

Capítulo 3

CONTRAVERSOS DE *CAETANOEL*:

CANÇÃO RESPONDE CANÇÃO

3.1 Contravoz de mulher

No movimento de formatação da canção, Noel Rosa era destacado compositor de segundas partes, estrofes das canções que desenvolviam a ideia central do estribilho. Tal fama de continuador de motes consolidou-se, sobretudo, em diversas parcerias, nas quais a ideia inicial vinha de um outro compositor e que, absorvida por Noel, ganhava desdobramentos até chegar à forma final.

Mas as segundas partes de Noel e de sua geração podiam ultrapassar a forma de uma única obra: era comum a composição de canções-resposta, ou, na acepção de Tatit (2008, p. 122), "canções como recado", nas quais uma letra respondia a outra, gerando uma segunda parte que não fazia parte do corpo da primeira, mas que a ela se ligava no confronto das audições. Por meio desse procedimento, cria-se um emaranhado de jogos intertextuais nos quais se desenrolam narrativas em que os cancionistas se transformam em personagens de suas próprias criações: cruzamento pouco delimitável, no qual a obra vira vida, a vida vira obra.

Um caso célebre é o da polêmica entre Noel Rosa e Wilson Batista³², retomada nos anos 1950 em forma de disco, e desde então tomada como referência no assunto. Outro episódio que ilustra bem esse contexto dos recados polêmicos é o de Herivelto Martins e Dalva de Oliveira, entre os anos de 1947 e 1952. Diferentemente da rusga masculina entre Noel e Batista, esta briga de casal foi objeto de grande exposição midiática, nos jornais e revistas da época:

O processo de celebrização de cantores que ainda mostrava-se recente na mídia brasileira configurou-se em torno das agressões e bravatas públicas entre Dalva e Herivelto, traduzidas em 16 sambas e sambas-canções lançados separadamente por ambos, cujas letras abordavam traições, desilusões, surtos de ódio, destemperos e mútuas acusações. (VARGAS; BRUCK, 2021, p. 252)

O conflito entre as duas celebridades do rádio rendeu alguns clássicos do nosso cancionário, como “Segredo” (Herivelto Martins / Marino Pinto), aberta pelos versos: “Teu mal é comentar o passado / ninguém precisa saber o que houve entre nós dois...”; e “Errei sim” (Araulfo Alves / Dalva de Oliveira): “Errei sim / manchei o teu nome / mas foste tu mesmo o culpado...”. Na audição de ambas, coincide a convivência entre a construção passional e o caráter de conversa que se dirige a um interlocutor. Entre a arte e a vida, os recados cancionais moviam as paixões não apenas dos intérpretes, como do público que se envolvia com as canções.

³² A ser tratada na seção 3.2.

Nesse caso dos recados de Dalva para Herivelto, as obras a serem gravadas pela cantora eram encomendadas a compositores da época, como Ataulfo Alves e Nelson Cavaquinho, o que era mais um dos ingredientes do conflito: “Foi tanto o sucesso de ‘Errei, sim’ que meu pai passou a odiar Ataulfo e por pouco não chegaram às vias de fato” (RIBEIRO; DUARTE, 2009, p. 128). Os compositores, nesse caso, estavam diante de uma situação real a ser estetizada na forma de canção, que funcionasse para o sentido estrito da relação entre os dois artistas, mas que resistisse como obra autônoma, a ser interpretada, gravada e ouvida em diferentes contextos – o que se confirmou em inúmeras regravações ao longo das décadas.

Voltando à observação da obra de Caetano Veloso, encontramos um compositor que não é um grande adepto do processo de criação de segundas partes para refrãos de parceiros, como na geração de Noel; por outro lado, o gesto de dialogar com canções anteriores ou contemporâneas é um procedimento que marca sua trajetória artística. Além dos motes e citações entre as multivozes – como em “Tropicália” e “A voz do morto” – também existem as canções compostas como recado ou resposta a outras obras. Nesse terreno, Noel Rosa aparece como interlocutor de canções-resposta de Caetano, as quais reportam ao sujeito cancional de determinadas obras noelinas. É nesse campo que se situam as faixas “Dom de iludir”, resposta ao samba-canção “Pra que mentir?” (Noel Rosa / Vadico) e “Feitiço”, revide a “Feitiço da Vila” (Noel Rosa / Vadico).

A primeira delas, “Dom de iludir”, foi lançada originalmente pela cantora Maria Creuza no álbum *Meia noite* (1977). É uma das canções mais conhecidas de Veloso, tema de novelas da Rede Globo por duas vezes: com Maria Creuza, em *Dona Xepa*, de 1977; e com Gal Costa, faixa do LP *Minha voz*, de 1982, trilha da novela *Louco amor*, de 1983. No contexto midiático televisivo a partir dos anos 1970, posterior à era dos festivais, emplacar uma canção como trilha de telenovela era (e ainda é) uma das maiores chaves para a popularidade massiva; daí “Dom de iludir” ser até hoje entoada em uníssono pelo público nas apresentações de Caetano.

A obra respondida, “Pra que mentir?”, é um dos últimos sambas compostos por Noel Rosa, em parceria com Vadico, no ano de 1937. A faixa só foi lançada postumamente, em 1939, por Sílvio Caldas, contando com diversas regravações a partir de 1951, quando incluída entre os relançamentos de Aracy de Almeida. Como veremos na análise das canções, expressões como “malícia de toda mulher” e “dom de iludir” são intertextos explícitos trazidos da canção de Noel e Vadico, indicando de imediato o teor de resposta à letra noelina para qualquer ouvinte que disponha da obra em seu repertório.

Vale destacar que, assim como “São coisas nossas” havia sido relançada no ano da composição de “Tropicália”, “Dom de iludir” também surge em um período de revivência da

canção-matriz, graças à bela e emblemática gravação de Paulinho da Viola, no álbum *Memórias cantando*, de 1976, ano anterior ao do lançamento do fonograma de Maria Creuza. Trata-se de diálogo instaurado com um velho samba que reverberava na voz do mais notório guardião-renovador da tradição, Paulinho da Viola, já celebrado em "A voz do morto". Ao mesmo tempo, trata-se de uma canção que Caetano já carregava em sua memória afetiva, com o Noel Rosa na voz de Aracy de Almeida da infância e adolescência na década de 1950 – tanto que esta é uma das canções do repertório do álbum *Maria Bethânia canta Noel Rosa* (1965).

Buscaremos observar como os diálogos entre as canções se dão em, no mínimo, dois níveis: de um sujeito cancional para o outro, estabelecendo uma conversa intertextual; do compositor Caetano Veloso para o compositor Noel Rosa (ao lado de Vadico), em um movimento em que o sucessor se coloca no papel de confrontar o antecessor, ao mesmo tempo em que o celebra e revive.

Pra que mentir?

Observemos, pois, a referida canção de Noel Rosa e Vadico tomada posteriormente como objeto de resposta por Caetano Veloso:

PRA QUE MENTIR?
(Noel Rosa / Vadico)

Pra que mentir
Se tu ainda não tens
Esse dom de saber iludir?
Pra quê? Pra que mentir,
Se não há necessidade de me trair?

Pra que mentir,
Se tu ainda não tens
A malícia de toda mulher?
Pra que mentir, se eu sei que gostas de outro
Que te diz que não te quer?

Pra que mentir tanto assim
Se tu sabes que eu já sei
Que tu não gostas de mim?
Se tu sabes que eu te quero
Apesar de ser traído
Pelo teu ódio sincero
Ou por teu amor fingido
(ROSA, 2000, p. 112)

Trata-se de uma canção cuja leitura é associada a um forte traço biográfico. Noel Rosa relacionou-se com muitas mulheres ao longo de seus poucos e intensos 26 anos de vida; dentre elas, a "dama do cabaré" Ceci figura como grande musa. Quando compôs essa canção, Noel já estava abalado pela tuberculose que o mataria naquele mesmo ano de 1937; Ceci, a esta altura, já tinha um caso amoroso com o ator e compositor Mário Lago; Noel padecia, ao mesmo tempo, as dores da morte iminente e da separação do grande amor. Após iniciar a feitura do sambacanção, apresentou-o a Vadico (parceiro em "Conversa de botequim", "Feitio de oração" e outros sambas emblemáticos), que colaborou com o comparsa na conclusão da obra, além de dar-lhe a forma final para seu lançamento póstumo (MÁXIMO; DIDIER, 1990).

A leitura meramente biográfica seria, entretanto, limitadora; é preciso considerar que, nesse tipo de criação, a experiência vivida é estetizada, recriando-se em objeto artístico que transcende as implicações daquilo que se viveu ou não; o sujeito biográfico converte-se em sujeito cancional, o qual, nesse caso, dirige seus versos a uma amada, por quem sofre e a quem desfere acusações. A faixa encaixa-se com precisão na modalidade passional, na acepção de Tatit (1996, p. 22): uma composição de andamento desacelerado, apresentando vogais que se alongam e elevam-se de acordo com a tensão dramática, o que marca um estado de carência e disjunção entre o sujeito cancional e objeto do desejo não alcançado, no caso, a mulher pela qual é amante confesso ("tu sabes que eu te quero") e rejeitado ("apesar de ser traído").

Esse teor de passionalidade é entrelaçado por recortes de figurativização, ainda na concepção de Tatit (1996, p. 20-22): o canto se aproxima da fala em frases melódicas de vogais mais curtas e com notas mais próximas ("se tu ainda não tens"). Se a passionalização constrói o aspecto de carência afetiva, a figurativização ressalta a sensação de conversa, na qual o eu cancional dirige-se a sua interlocutora, com quem fala cantando.

Tal oscilação entre passionalização e figurativização pode ser verificada ao longo das diversas versões que atualizam a obra no presente da tradição cancional. Estes princípios da composição ganham nuances próprios a cada arranjo e interpretação, seja no canto acompanhado por instrumentos de percussão e orquestras, em andamentos desacelerados, como nas versões de Sílvia Caldas (1939) e Aracy de Almeida (1951), seja naquelas acompanhadas somente ao violão, com ênfase ainda menor na pulsação do ritmo, caso das interpretações de Maria Bethânia (1965), Paulinho da Viola (1976) e Caetano Veloso (1986). Entre as três últimas e as duas primeiras, observamos a variação no modo de cantar, do estilo de maior potência vocal dos grandes cantores da primeira metade do século XX ao canto mais delicado, pós-Bossa Nova. Seja na voz exacerbada ou contida, o sofrimento (passionalização) e a conversa (figurativização) são materializados no canto.

A canção nos oferece um bom exemplo na distinção entre o texto escrito e o cantado: a expressão "pra que mentir?" – título e verso de abertura – é repetida sucessivas vezes; mas o que é igual no texto, é variável nos diferentes pontos da melodia, gerando diferentes sensações na recepção do ouvinte a cada vez que a pergunta é repetida. Na primeira aparição, o verso termina em linha ascendente, o que denota tanto o caráter interrogativo quanto o sentido de elevação da carência passional; na segunda, o "pra que" é repetido duas vezes, e a pergunta termina em linha descendente, como se a repetição, ao invés de perguntar, concluísse: "não há porque mentir", o que se confirma no verso seguinte: "se não há necessidade de me trair". A expressão assume, ainda, outros dois desenhos melódicos, no meio da segunda estrofe, e na abertura da estrofe final.

A pergunta "pra que mentir?" é, portanto, tema central cuja variação melódica alterna as diferentes sensações e argumentos do sujeito cancional que, ao mesmo tempo, sofre pela mulher amada e questiona seu modo de ser e proceder, acusando-a de traição, mentira, ilusão, fingimento. Tais acusações se desenvolvem em um contexto melódico entoativo que, como vimos, materializa a tristeza do sujeito, cujo ato acusatório é, em sua perspectiva, decorrência desse sentimento de sofreguidão.

A tonalidade musical menor que inicia a canção também é típica do universo passional, sendo os tons menores associados à tristeza e ao sofrimento. As duas primeiras estrofes transcorrem em tom menor; mas, ao final da segunda, há uma modulação que leva à resolução na tônica maior. Esse momento é revelador da relação estabelecida entre a melodia e o sentido do texto poético verbalizado: precisamente na palavra "não" do verso "gostas de outro / que te diz que *não* te quer" a melodia passa pela nota correspondente à terça maior da tônica, e não na terça menor como vinha acontecendo até então. Assim, ao afirmar que o rival rejeita a amada, a música da canção modula para a escala maior, como se numa vingança o sujeito cancional se sentisse forte e, momentaneamente, curado da carência. Quando o verso se conclui, a resolução do ciclo harmônico na tônica maior dá uma sensação de vitória, como se o eu fosse à forra diante da rejeição do rival sobre a amada.

A terceira estrofe apresenta como centro tonal o acorde maior, embora a melodia continue a estabelecer desenhos entre figurativos e passionais, concluindo-se na dominante que prepara a retomada do ciclo em tom menor. Esta modulação entre a tonalidade menor e a maior é reveladora da ambivalência contraditória do texto, entre a fragilidade do carente sofredor (tom menor), e a segurança desafiadora de quem acusa (tom maior). Tal oscilação, entretanto, não se dá de forma esquemática, sendo que a prevalência do sofrimento contém a acusação, e a predominância do gesto acusativo é permeada pelo sofrer.

Na letra da canção, a utilização da segunda pessoa "tu" constitui um traço característico da lírica cancional da primeira metade do século XX, a qual ainda flertava com a poesia escrita romântica do século XIX. Esse estilo pode ser denominado "semi-erudito" (TATIT, 1996, p. 32), ou, para Beatriz Borges (1982, p. 49), uma “dicção romântica rebuscada”, reflexo de um “desejo de status cultural” entre os “sambistas, de menor instrução” (BORGES, 1982, p. 50). O uso do “tu” era, portanto, predominante no cancionário da época (lembremo-nos da “Rosa” de Pixinguinha), principalmente nas situações amorosas mais elevadas. A utilização do “tu” não é nada que provoque estranhamento no contexto das canções da época.

Entretanto, no caso de Noel Rosa, tal recurso, desde “Com que roupa?” (“pro samba que *você* me convidou”), não corresponde à regra geral de sua atuação como letrista. Conforme discutido em minha dissertação de mestrado (ANDRADE, 2017) – que aproxima Noel Rosa e Oswald de Andrade pela chave de leitura do aforismo oswaldiano “poesia como falamos” – a tendência do Poeta da Vila era adotar uma linguagem próxima da fala cotidiana, o que atinge um de seus ápices em “Conversa de botequim” (“se *você* ficar limpando a mesa”). É mais comum nos lembrarmos das “conversas” cancionais de Noel Rosa pelo uso do coloquial “*você*”, do que do cerimonioso “tu”; esta predominância se dá, inclusive, entre suas canções passionais mais conhecidas, caso de “Três apitos” (“*você* que atende ao apito de uma chaminé de barro”), “Último desejo” (“mas meu último desejo *você* não pode negar”) e “Pra esquecer” (“naquele tempo em que *você* era pobre”).

Assim, no contexto da poética noelina, o uso da concordância verbal na segunda pessoa, mesmo contextualizado em uma prática usual da lírica do período, confere ao discurso do sujeito cancional um tom de formalidade, diante da seriedade do caso; esse tom de gravidade acaba por promover um distanciamento em relação à amada, oposto à intimidade do casal. A escolha do “tu” pelo letrista Noel pode ser observada como marca de separação entre os amantes, dado o tratamento cerimonioso que simula a distância. Pela letra, a canção é marcada por um tom mais elevado, como no das canções passionais da época, o que é modalizado pelo gesto acusatório que nega essa elevação: “já sei que tu não gostas de mim”.

Cabe observar, ainda na construção poética, o conjunto antitético dos dois versos finais – “ódio” e “amor”, “sincero” e “fingido” –, nos quais as qualidades são cruzadas em paradoxo, posto que o atributo positivo (a sinceridade) é associado ao negativo (o ódio), e a qualidade negativa (o fingimento) é interligada ao que seria positivo (o amor). Nessas contradições, o sujeito cancional sintetiza a sua percepção sobre o sentimento da amada quanto a si, em seu discurso de sofrimento e acusação simultâneos (o que se desdobra em seu próprio sentimento conflituoso, entre a dor passional e conversa conflituosa). Note-se que a relação não se resolve:

se o que se finge é o amor, pressupõe-se que a "traidora" afirma que ama o eu cancional, apesar dos desentendimentos ("ódio sincero"). Assim, a mentira reiterada nas acusações do texto não se limita ao ato de traí-lo com outro, mas também ao fato de afirmar que o ama. Enquanto o desenho melódico do canto materializa o sofrimento e a carência, o eu sofredor não acredita que seu amor seja correspondido, o que o leva a converter o discurso amoroso em repreensão. Daí a pergunta "pra que mentir?" aparecer mais de uma vez em linhas melódicas descendentes: o sujeito cancional ao mesmo tempo pergunta (não compreende a contradição) e repreende, interpretando a complexidade da contradição, detratada como mentira.

Outras duas formulações poéticas marcantes são aquelas que serviram de mote para a canção de Caetano: "esse dom de saber iludir"; "a malícia de toda mulher". O procedimento aqui também é o da contradição paradoxal: a amada mente, mas não sabe iludir; a amada é mentirosa, mas não tem malícia; logo, mente, mas não engana, já que o sujeito cancional sabe que é traído (e acredita não ser amado, embora ela assim o afirme).

Além da acusação pontual, o sujeito cancional promove, aqui, uma generalização na qual o "dom de saber iludir" e a "malícia" não são atributos exclusivos da amada – que, aliás, é acusada de desprovida dessas qualidades-defeitos –, mas "de toda mulher". Assim, instaura-se uma tensão que ultrapassa os limites da interlocução entre o sujeito cancional masculino e sua amada, para atingir o campo social da relação entre homem e mulher. O sujeito cancional em seu viés acusador (uma de suas faces), desqualifica as mulheres – fingidoras, mentirosas, maliciosas, enganadoras – e desqualifica duplamente a amada, pois essa, mentindo, não consegue iludi-lo, está abaixo das outras mulheres, posto que não tem "a malícia de toda mulher".

Dessa generalização, surgem discussões que abordam a canção sob o ponto de vista social e histórico do machismo na sociedade brasileira e ocidental. Destacamos aqui algumas análises que abordam a canção sobre esse enfoque: para GHILARDI-LUCENA (2015, p. 4), temos um "típico discurso masculino da década em questão, em que a voz feminina não tinha espaço na sociedade"; já numa outra abordagem, sob a ótica da análise do discurso, destaca-se

o emprego de uma não-pessoa, expressa pelo pronome "toda". A referência se constitui externa ao discurso e configura-se como uma generalização, visto que o sujeito da enunciação, numa atitude machista e preconceituosa, quer expressar que todas as mulheres traem, embora consigam esconder, dissimular, enquanto seu interlocutor, a mulher amada, é incapaz de assim agir. (CARVALHO, 2016, p. 171)

A motivação social dessas reflexões críticas – escritas por mulheres que estabelecem comparações entre as canções de Caetano Veloso e da dupla Noel Rosa e Vadico – é de suma importância: o machismo é uma das tenebrosas marcas de nossa construção histórica e social, o que vem sendo esclarecido e combatido sobretudo a partir da instauração dos movimentos feministas dos séculos XX e XXI, em uma luta social na qual ainda há muito a se conquistar.

Mas no caso da análise de obras cancionais, é importante que nos atentemos aos riscos da simplificação, da descontextualização e do anacronismo, que podem ser redutores e empobrecedores na leitura desta ou de qualquer construção artística. Há que se considerar, ainda, que a criação poética é um processo de estetização, na qual o texto se constrói pelo olhar de um sujeito cancional construído, e não de um “sujeito da enunciação” biográfico. Mesmo que dialogue com a biografia, a canção não coincide com ela.

Do ponto de vista contextual, devemos nos lembrar que Noel e Vadico eram, apesar de criadores originais no processo de edificação da linguagem cancional, pessoas formatadas por seu próprio tempo, no qual, de fato, a ordem machista era não apenas vigente, como institucionalizada. No contexto específico do universo cancional, é vasto o universo de letras que podem, sob os olhares esclarecidos de um tempo futuro, ser abordadas como demonstração de um ideário machista que, infelizmente, ainda repercute.

Entretanto, enquadrar uma composição como “Pra quem mentir?” sob o rótulo do machismo, além de anacrônico, implicaria desconsiderar a própria tensão ambivalente da construção poético-musical que, como vimos, estrutura-se por meio da oscilação entre a dor e a acusação, materializando uma teia complexa de sentidos e sensações. Essa ambivalência contraditória – e, por isso, desenquadrada – é delineada pelo potencial expressivo da matéria cancional, entre jogos entoativos (passionalização e figurativização; pergunta e afirmação), melódico-harmônicos (tom menor e maior) e poéticos (distanciamento, antítese). Não se trata, pois, de uma canção de uma única face, a ser rotulada, enquadrada e eliminada; pelo contrário, é obra reveladora da complexidade artística da linguagem cancional, apontando para a própria complexidade humana.

Com o olhar sobre esse jogo de ambivalências, observamos que a construção poética de Noel Rosa nos aponta para um processo de desidealização do amor e da mulher, contrariando uma visão romântica corrente na lírica passional, das canções seresteiras à bela “Rosa” de Pixinguinha. É essa mulher complexa que foge da idealização, admitindo a mentira, a ilusão e a malícia, que se constitui como objeto do desejo e carência do sujeito cancional. É essa a mulher que o fascina, ao mesmo tempo em que, contraditoriamente, desperta sua revolta acusadora.

Esse jogo de emaranhados ambíguos, bem ao gosto de Caetano Veloso, nos sinaliza para pistas sobre o impulso do compositor baiano em responder a "Pra que mentir?": o que diria, décadas depois, a voz de um sujeito cancional feminino, para o complexo eu masculino que sofre e acusa a cada vez em que "Pra que mentir?" é entoada? A resposta em forma de canção, certamente, ampliará esse jogo de complexidades, trazendo à tona uma mulher estetizada sob a mediação de um compositor adepto dos discursos libertários da contracultura, leitor de autoras como Simone de Beauvoir³³ e conhecedor das pautas feministas; ao mesmo tempo um compositor que carrega o gosto estético em dialogar diretamente com as fontes da tradição cancional – cultivada e transgredida –, deparando-se inevitavelmente com aquele que costuma ser apontado como formatador desta linguagem artística.

Quebra da verdade

Passemos, assim, à canção-resposta de Caetano Veloso:

DOM DE ILUDIR
(Caetano Veloso)

Não me venha falar
Na malícia de toda mulher
Cada um sabe a dor
E a delícia de ser o que é

Não me olhe como se a polícia
Andasse atrás de mim
Cale a boca
E não cale na boca
Notícia ruim

Você sabe explicar
Você sabe entender
Tudo bem
Você está, você é
Você faz, você quer
Você tem
Você diz a verdade
A verdade é seu dom de iludir

Como pode querer que a mulher
Vá viver sem mentir?
(VELOSO, 2003a, p. 134)

³³ Em *Verdade Tropical*, Caetano comenta sobre a leitura dos livros da filósofa feminista francesa, em especial *Memórias de uma moça bem-comportada* e *O segundo sexo*: "prefiguraram a revolução sexual dos anos 60 e foram cruciais na adolescência" (VELOSO, 1996, p. 474)

Segundo o autor, a obra foi composta para atender uma encomenda da cantora Maria Creuza, primeira intérprete da canção, em 1977. Foi concebida, portanto, para ser cantada por uma mulher. É o que relata, já trazendo à cena o mote da composição: "fiz para a Maria Creuza. Ela me pediu uma canção e eu fiz essa, respondendo, ponto por ponto, à canção 'Pra que mentir', de Noel Rosa. Gosto muito de 'Dom de iludir' porque tem uma letra transfeminista" (VELOSO, 2003b, p. 36).

Diferentemente do caso dos compositores que colaboravam na polêmica de Dalva de Oliveira com Herivelto Martins, a encomenda de uma cantora, nesse caso, limita-se ao pedido de uma canção inédita a ser gravada. É o compositor quem decide trazê-la para o campo intertextual da canção como resposta. Mas, se no samba de Noel e Vadico temos uma estetização de um drama passional autobiográfico, em "Dom de iludir" a composição se volta para a obra noelina de décadas antes – não é, como no caso de Dalva, uma estetização de uma resposta autobiográfica. Assim, a faixa de Caetano sinaliza para uma criação metacancional, pois se delinea como ato de desenvolver uma canção a partir de outra, respondendo-a.

Trata-se, pois, de um procedimento intertextual de derivação, no qual as citações ("malícia de toda mulher", "dom de iludir") apresentam-se como elos capazes de explicitar a intenção de resposta a uma canção específica: versos reconfigurados como contraversos. O jogo instaurado é paródico, não pela via do humor depreciativo, mas pela transformação (SAMOYAULT, 2008, p. 53) do discurso: derivando da matriz copresente nas citações, "Dom de iludir" oferece ao ouvinte o jogo de "cumplicidade e afastamento" (HUTCHEON, 1985, p. 48) da paródia, ao perceber uma canção como eco e resposta de uma obra que lhe é anterior.

Na metacanção paródica, o movimento de conversa, marca de uma canção-resposta, é instaurado, na forma poético-musical, pelos versos que compõem cada afirmação provocadora do discurso do sujeito cancional. Neste ponto, vale destacar que a transcrição da letra acima apresentada, na forma como disposta em *Letra só* (VELOSO, 2003a), é aquela que, para o compositor e para o organizador³⁴, funcionam melhor quando vistas no papel. Considerando o desenvolvimento do texto em conjunto com a melodia, entretanto, podemos propor uma outra forma, constituída por dois quartetos paralelos, que se desenvolvem sobre a mesma melodia ao longo do percurso do ciclo harmônico. Assim, teríamos:

³⁴ O poeta e crítico Eucanaã Ferraz.

Não me venha falar na malícia de toda mulher
 Cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é
 Não me olhe como se a polícia andasse atrás de mim
 Cale a boca e não cale na boca notícia ruim

Você sabe explicar, você sabe entender, tudo bem
 Você está, você é, você faz, você quer, você tem
 Você diz a verdade, a verdade é seu dom de iludir
 Como pode querer que a mulher vá viver sem mentir?

Nessa transcrição poética, mais reveladora da estrutura da composição, notamos que, ao invés dos versos livres da versão impressa, há um padrão métrico regular, com versos de 15 sílabas poéticas e uma acentuação uniforme: sempre duas átonas seguidas de uma tônica, sendo cada verso composto por cinco desses conjuntos acentuais (exceto no terceiro verso da primeira estrofe):

Não-me-VE | nha-fa-LAR | da-ma-LÍ | cia-de-TO | da-mu-LHER
 Ca-da-UM | sa-be a-DOR | e a-de-LÍ | cia-de-SER | o-que-É

Cada um desses grupos de três sílabas equipara-se, no sistema de versificação acentual grego, aos anapestos, equivalendo as átonas às sílabas breves a tônica à sílaba longa. Sendo a forma regular constituída por cinco anapestos, temos, em cada verso, um hexâmetro anapéstico: U U – | U U – | U U – | U U – | U U –.

Esses versos longos, cujo ritmo é articulado pela predominância de átonas (breves), favorecem uma aceleração do ritmo do texto cantado, aproximando-o da fala, caracterizando o processo de figurativização (TATIT, 1996, p. 20-22). Ao mesmo tempo, as tônicas (longas) podem funcionar, conforme a interpretação, como espaço para alongamento das notas. A forma poética comporta os elementos que vão delinear a articulação entre o passional e o figurativo, o sentimento e a conversa, tal qual em “Pra que mentir?”.

O dado figurativo, na melodia, delinea-se por meio de notas que, além de breves, são próximas em seu desenho – quase sempre intervalos mínimos, de um ou dois semitons, conforme a escala musical. Esse padrão melódico, marcado pelas notas próximas, é característico de um modo específico de diálogo – a conversa íntima – o que é vislumbrado por Tatit em obras como "Detalhes", da dupla Roberto e Erasmo, e "Tá combinado", do próprio Caetano, além de "Três Apitos", de Noel:

a particularidade desse tipo de canção está em seu projeto entoativo. Ao invés de representar as emoções nas paredes da curva melódica, tais composições preferem produzir figuras de entoação lógica (ou entoação enunciativa) com inflexões pouco variadas e sob controle. O efeito de sentido produzido é o de *intimidade*. Fala-se de amor, de atração, mas o cenário é corriqueiro e o modo de dizer é o mesmo da conversa, na qual o registro de frequência permanece num espaço cômodo para a voz. (TATIT, 1996, p. 54)

O tom de intimidade da melodia entoativa é coerente com a forma do texto poético que, ao invés do afastamento do "tu" de Noel e Vadico, trata o interlocutor com o informal e íntimo "você". Quebra-se a cerimônia, em um discurso no qual a voz demonstra conhecer muito bem seu interlocutor, inclusive suas contradições.

É assim que a canção se anuncia como continuação de uma conversa já iniciada: "não me venha falar" (algo já foi dito antes). Esse dito anterior, "a malícia de toda mulher" aponta, como visto, não só para um discurso do interlocutor, mas para uma canção, para um autor, para uma tradição. O texto já se proclama como intertexto, uma canção-resposta.

O termo "malícia", atributo de "toda mulher" herdado da canção de Noel Rosa e Vadico, ecoa em rimas paralelas dos dois versos seguintes: "delícia" e "polícia". Nesses três primeiros versos, as notas mais agudas de cada conjunto ocorrem sobre a sílaba tônica dessas palavras, com tendência ao alongamento vocálico. É o ponto central da dramaticidade do discurso, que revela, a partir da palavra "malícia" um campo de oposição: a fruição do gozo (delícia) e a sua castração (polícia); o prazer libertador e a censura acusativa, perseguidora de quem se permite libertar. A expressão "malícia", fonte da qual se desdobram os opostos, é síntese dessa antítese: ao mesmo tempo em que evoca o "mal" no próprio nome, na acepção do pecado cristão, comporta a sedução do sexo, dissimuladamente astuta, com o poder de iludir, enganar, mentir; mas que pode se confirmar em delícia, às escondidas dos olhares censores. Essa junção, para o sujeito cancional, não é atributo condenável e exclusivo da mulher, pois é condição de "cada um".

Nas primeiras versões da canção, gravadas por Maria Creuza e por Gal Costa, evidencia-se a importância de que este discurso da canção-resposta se desse a conhecer na voz de uma mulher, que não se manifestasse somente como sujeito lírico, mas como corpo vocal que, enquanto matéria auditiva, antecede o semântico: uma voz que "informa sobre a pessoa, por meio do corpo que a produziu" (ZUMTHOR, 2010, p. 13). A voz da mulher, respondendo às acusações do homem, apresenta-se como resposta daquela a quem conhecemos somente pelo olhar do outro (como a Capitu de Machado de Assis, que conhecemos por Bentinho).

Delineia-se, ainda, uma reflexão sobre a relativização da verdade e da mentira, dados os diferentes pontos de vista, fala e escuta. Mais do que revidar a acusação ou consolar a dor, a canção de Caetano reage ao ato de acusar, à polícia do discurso diante do desejo. A antiacusação desferida contra o interlocutor, tomando-lhe as próprias palavras, não poderia ser mais ferina: "você diz a verdade, a verdade é seu dom de iludir". Esses versos são consequência de afirmações que poderiam parecer elogiosas, em outro contexto, mas que aqui são construção irônica sobre uma figura que é dona da verdade, cujo modo de ser não enxerga e não ouve o outro, sobretudo se esse outro é uma mulher. Assim, saber explicar, saber entender, ser, estar, querer, fazer e ter são atributos de poder daquele que acredita unicamente na própria visão, sem desconfiar da ilusão da própria verdade, sem perceber as próprias contradições.

Nessa construção de um regime de relativização da verdade e da mentira, a lógica é subvertida pela provocação da antiacusação que postula a verdade como chave para a ilusão. Como afirma Leonardo Davino de Oliveira (2010), "a inversão semântica e a afirmação do jogo suspensivo que redefine verdade e mentira desestabilizam o homem acostumado à lógica clara". Trata-se, pois, não apenas da contraposição de vozes ou personagens, mas de inversão da lógica: ao invés da contrainquirição que poderia postular "quem mente é você, e sou eu quem digo a verdade" (mesma lógica), o que se projeta é o discurso que desconstrói uma visão de mundo; esse desvio, inalcançável para o homem, fechará a questão impondo a "lúcida superioridade feminina" (OLIVEIRA, 2010). Nessa relativização, em que todos mentem, é mais verdadeira aquela que mente sabendo que mente do que aquele que mente iludido com o que supõe verdadeiro.

Dessa forma, a posição "transfeminista" da canção provoca uma reação não só da mulher contra o homem, mas de um modo de ser feminino que quebra a lógica linear vigente do homem. E Caetano Veloso, homem, vale-se desta antilógica para sua própria defesa de "ser o que é": "porque eu tenho uma tendência natural na minha formação pessoal de querer confundir os dois sexos e tal" (apud FONSECA, 1993, p. 26). A negação da verdade e da mentira como extremos absolutos é a mesma negação do gênero puramente masculino ou feminino, possibilitando a aceitação e a expressão do andrógino, do não-binário.

Meia-noite, minha voz

Como visto, em "Pra que mentir?" predomina o gesto entoativo passional, permeado pela conversa do modo figurativo. Em "Dom de iludir" essa combinação entre o passional e o figurativo é retomada, conforme discutido, por meio da forma poética do anapesto e do desenho

melódico, sendo as átonas (breves) o caminho da conversa, e as tônicas (longas) os espaços para a passionalização.

Notamos, pela predominância das átonas e pela tendência do desenho melódico, que o tom de conversa – figurativização – constitui o modo entoativo mais marcante da composição, sob o viés da intimidade, sendo permeado pela passionalização em alguns movimentos da melodia, pelo alongamento das tônicas ou nas notas mais elevadas – nos três primeiros versos de cada estrofe, a nota mais aguda aparece na tônica do terceiro anapesto; e entre os quatro versos de cada estrofe, o terceiro é sempre desenhado sobre uma tessitura melódica acima dos dois anteriores e do posterior.

Ouvindo diferentes versões da canção, observamos que o alongamento das tônicas varia conforme cada intérprete. Tomando como exemplo o fragmento inicial – "Não-me-VE | nha-fa-LAR" –, notamos que é possível cantar alongando-se as duas tônicas, enfatizando o gesto passional; ou sem alongar nenhuma sílaba, dando maior evidência ao tom de conversa; ou apenas uma das duas, apresentando uma nuance passional em meio ao gesto figurativo. O cruzamento entre figurativização e passionalização varia, assim, conforme a atitude vocal do intérprete.

Diante das duas primeiras versões da faixa – Maria Creuza (1976) e Gal Costa (1982) – percebemos uma mudança de direção. Em Maria Creuza, nota-se uma maior valorização do dado passional: a cantora enfatiza o alongamento de várias vogais tônicas, e canta com uma voz imbuída de uma dramaticidade fragilizada. O arranjo começa somente com um violão que valoriza as nuances melódicas da harmonia, sem acentuar o ritmo. Na segunda estrofe, entra o acompanhamento musical completo, em uma base rítmica de samba-canção característico das canções sofridas. Nesse ambiente, a voz da mulher responde ao homem da canção de Noel, o contrapõem, mas o conjunto de interpretação e arranjo configura, ainda, uma personagem que sofre com as acusações, e para quem revidar é reação de sofrimento. O sentido de carência do canto passional deixa transparecer que, apesar da resposta confrontadora, ainda se sofre pelo conflito.

Já na interpretação de Gal Costa, ambientada em sonoridade orgânico-tecnológica que caracteriza a estética fonográfica da época, temos uma voz segura, na qual o canto-fala predomina sobre a dor passionalizante. Há alongamentos vocálicos, mas em menor número e intensidade que em Maria Creuza. Se na primeira versão a voz feminina, assim como na canção de Noel e Vadico, enfatiza o sentido de sofrimento no contexto da fala, é na versão de Gal Costa que se concretiza, efetivamente, a inversão na qual a conversa franca irá se sobrepor à dor do desentendimento, que aparece como elemento coadjuvante. Tal abordagem vocal, interpretativa

e musical é que propicia a efetiva contraposição (subversão da lógica racional masculina) ao sujeito cancional contraditório e ambivalente da composição de Noel e Vadico.

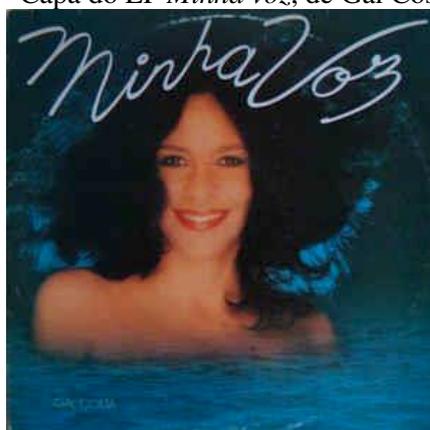
Curiosamente, as capas dos discos das duas cantoras, em que foram lançadas as duas versões de "Dom de iludir", ilustram essa diferença na posição da mulher:

Figura 2 - Capa do LP *Meia noite*, de Maria Creuza (1977)



Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB). Disponível em: <<https://immub.org/album/dona-xepatrilha-sonora-da-rede-globo>>. Acesso em: 27 set. 2021.

Figura 3 - Capa do LP *Minha voz*, de Gal Costa (1982)



Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB). Disponível em: <<https://immub.org/album/louco-amor-trilha-sonora-da-novela-da-rede-globo>>. Acesso em 27 set. 2021.

As capas são como espelhos invertidos uma da outra, ambas com a figura do rosto da intérprete: centralizada no caso de Maria Creuza, com um sutil deslocamento no álbum de Gal Costa, ambas com os cabelos abrindo-se paralelamente rumo às laterais. No álbum de Maria Creuza predominam os tons escuros, afeitos ao ambiente *noir* dos boleros sentimentais. É uma capa noturna, cujo título *Meia noite* já indica uma noção de incompletude. O rosto, se não chora, também não ri. Já na capa do disco de Gal Costa, o tom de fundo é escuro, mas azulado, e das águas surge a figura luminosa de Gal Costa, com os ombros desnudos que sugerem a nudez do

corpo. No sorriso estampado, deparamo-nos com uma mulher segura em sua completude, o que se evidencia no título, *Minha voz*: uma voz una que não depende de um outro para realizar-se.

Totalmente demais

"Pra que mentir?" e "Dom de iludir" foram registradas por Caetano Veloso em sequência somente em 1986, no disco *Totalmente Demais*, gravado ao vivo em voz e violão no glamoroso *Golden Room* do Copacabana Palace. Ao interpretar "Pra que mentir?", Caetano materializa em sua voz o sofrimento e a discursividade daquele personagem que é o sujeito cancional contraditório da canção. Esse "eu" será contraposto pela canção seguinte, "Dom de iludir", interpretada pelo mesmo ator-cantor, como em um monólogo teatral, no qual a mesma voz canta os versos de dois personagens em disputa.

O diálogo entre canções, no álbum, não se resume às duas faixas, que se posicionam em uma polifonia discursiva, na qual as composições vão reverberando entre si. As duas obras correspondem às faixas 2 e 3 do lado B do LP, sucedendo a faixa título, "Totalmente demais"³⁵, canção que Caetano toma da cena de rock dos anos 1980, o estilo musical que marcou o período. O intérprete juntava em sequência o que havia de mais novo no cenário musical a um samba de Noel Rosa e Vadico, da década de 1930, e a uma composição dele próprio, dos anos 1970, pela primeira vez por ele gravada.

"Totalmente demais" é uma canção celebrativa e dançante, que Caetano converte ao formato voz e violão, em levada de reggae com acento no contratempo do violão, chamando a atenção para as sutilezas do texto cantado (ao qual o público reage com algumas risadas, possivelmente pelos trejeitos do intérprete, sugeridos pela vocalização). A personagem celebrada na canção é uma mulher jovem, sexualmente livre, jogada na intensidade de uma vida de curtição, excesso e prazer, contra qualquer tipo de censura: uma vida "totalmente demais". Trata-se, pois, da concretização da antilógica que separa com clareza o feminino do masculino: "Linda como um neném / Que sexo tem, que sexo tem? / Namora sempre com gay / Que nexo faz tão sexy gay?". Caetano canta em uma região vocal aguda para o seu timbre, o que materializa sua própria voz como matéria andrógina ("que sexo tem?"). É após evocar essa figura que será apresentada a voz passional e acusadora da canção de Noel Rosa e Vadico (agora em tom mais grave, masculino), a qual será contraposta, em seguida, por "Dom de iludir".

³⁵ A canção é uma parceria de Arnaldo Brandão (baixista de Caetano entre fins da década de 1970 e início dos 80), Tavinho Paes e Robério Rafael, lançada no mesmo ano de 1986, constituindo o grande hit da banda Hanói-Hanói, capitaneada por Brandão.

Esse procedimento de amarração roteirizada de shows e discos, em que as vozes das canções lançam sentidos entre uma e outra, é ponto recorrente na carreira do compositor:

É conhecida a habilidade única de Caetano em construir discursos desconcertantes através da costura de canções que se comentam mutuamente – suas e de outros autores –, gerando sentidos em segundos e terceiros graus, em teias complexas de relações cruzadas. (WISNIK, 2005, p. 24)

No álbum *Totalmente demais*, esse regime de convivência de diferentes vozes instaura uma fusão de tempos e visões: convivem composições de Caetano (a maioria até então gravadas somente por outros intérpretes), de autores que o antecederam – da época de Noel, do baião nordestino, da música americana, espanhola e portuguesa, até a bossa de Jobim e João Gilberto – e de artistas contemporâneos, sucessores de Caetano, caso da oitentista banda Hanói-Hanói.

É assim que o disco apresenta Cazusa e Frejat para além do circuito roqueiro, com a gravação de "Todo amor que houver nessa vida", ao mesmo tempo em que retoma Wilson Batista (rival histórico de Noel Rosa) que, no samba "Lealdade" (parceria com Jorge de Castro) sintetiza uma surpreendente e libertadora visão do tema-título: "serei leal contigo / quando cansar dos teus beijos te digo / e tu também liberdade terás / pra quando quiseres bater a porta / sem olhar para trás".

É nesse contexto de vozes cancionais cruzando-se e iluminando-se em diferentes graus que se projeta e consolida a sucessão entre "Pra que mentir?" e "Dom de iludir", o diálogo mais explícito do álbum, que conjuga Noel Rosa e o próprio Caetano, a visão do homem (contraditório que não percebe a contradição) e da mulher (que subverte a lógica masculina), a verdade como mentira e a mentira como verdade.

É a copresença das canções, reverberando em reciprocidade, o elemento desencadeador de novas possibilidades de sentidos e percepções. Entre vozes, cria-se uma voz que não quer apagar ou silenciar a outra; pelo contrário, é a convivência no mesmo tablado, entre confluências e contradições, que possibilita a deflagração de novos ecos e luzes.

3.2 Refeição

Nos diálogos de canções em que Caetano Veloso toma como impulso criador obras de Noel Rosa e sua figura, aquela que gerou maior polêmica foi "Feitiço da Vila" (1934), um dos sambas mais conhecidos de Noel, em parceria com Vadico. Assim como "Dom de iludir" responde a "Pra que mentir?" de maneira explícita, Caetano compôs a faixa "Feitiço", gravada no disco *Eu não peço desculpa*, lançado em dupla com Jorge Mautner (2002), contrapondo os versos emblemáticos da canção noelina. Mas a polêmica instaurou-se, com maior projeção, em 2008, em um show no qual Caetano canta a música de Noel intercalada por comentários sobre a letra, problematizando seu possível teor racista; a performance de canto e crítica foi publicada em vídeo³⁶ no blog *Obra em progresso*, que o autor então alimentava.

Vale lembrar que, como comentado no primeiro capítulo, "Feitiço da Vila" foi a primeira canção gravada por Caetano, aos 10 anos de idade, na Santo Amaro dos anos 1950. O disco de acetato, que já não existe mais, era um presente para a prima que havia se mudado para o Rio de Janeiro. Já naquela época, o menino escolheu a canção como marca de memória capaz de ativar as lembranças da terra natal, que se transportava para o Rio em sua voz: uma canção que marcava o mapa sonoro do lugar onde viviam, do tempo passado em que conviviam, presentificado pela audição do fonograma. Em um jogo de correspondências, a Vila Isabel de Caetano e da prima Mariinha eram, naquele diálogo, Santo Amaro. "Feitiço da Vila" é, pois, uma canção cravada na formação de Caetano, algo que o compõe, habitando os territórios imanes da recordação, de sua memória como potência (*vis*). À sua relação pessoal e afetiva com a obra, soma-se a figura do monumento Noel Rosa na tradição cancional, que como visto, por vezes destoa da incontínência do sambista.

Como introduz o próprio Caetano no vídeo em referência, a faixa "é um clássico, que ninguém esquece, que todo mundo conhece, e que todos nós amamos muito"; e seu compositor, Noel Rosa, "é um dos nossos pais fundadores", ao que acrescenta: "porque não temos grandes pais fundadores políticos, temos grandes pais fundadores na música popular". Responder a "Feitiço da Vila" é, assim, assumir e confrontar essa imagem do pai fundador, sob o qual se projeta na condição de herdeiro continuador, não só da linguagem cancional, mas de um modo ser. Se o Noel biográfico já estava morto a mais de 70 anos quando da gravação do vídeo, sua obra e sua figura não são, até hoje, uma "voz do morto", posto que vive nas gravações, no canto

³⁶ Disponível em: <<https://youtu.be/JITbSJWLJJE>>. Acesso em: 18 ago. 2021.

de seus sucessores, na educação sentimental de diversas gerações, no corpo de uma tradição, na cultura da qual faz parte.

Arquitetura do feitiço

Temos discutido o papel de destaque de Noel Rosa como um dos formatadores da canção urbana edificada nas mídias a partir da década de 1930. Essa condição se dá, dentre outros atributos, diante de sua habilidade em compor peças paradigmáticas, exemplos para a compreensão da forma cancional, como no caso de "Feitiço da Vila". Vejamos a letra da canção, em sua versão original³⁷:

FEITIÇO DA VILA

Quem
Nasce lá na Vila
Nem sequer vacila
Ao abraçar o samba
Que
Faz dançar os galhos do arvoredado e faz a lua
Nascer mais cedo

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

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

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

Eu

³⁷ Há variações de outras estrofes, criadas por Noel em improvisos durante programas de rádio (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 371).

Sei tudo o que faço
 Sei por onde passo
 Paixão não me aniquila
 Mas
 Tenho que dizer, modéstia à parte, meu senhores
 Eu sou da Vila.
 (ROSA, 2000, p. 90)

Os versos das duas primeiras e das duas últimas estrofes se desdobram sobre uma mesma melodia, composta por Vadico. Entretanto, o paralelismo poético-melódico – que apresentamos em nossa proposição de divisão dos versos – assume diferentes configurações em cada estrofe, como demonstra Luiz Tatit (2016, p. 73-82) ao propor o conceito de "unidade entoativa". Sobre a mesma estrutura, a letra se divide em diferentes recortes mínimos – unidades entoativas, para Tatit – nos quais se delimita um "valor de conteúdo".

Comparando os três versos finais de cada estrofe similar, o teórico demonstra que Noel "propõe quatro recortes diferentes do mesmo *continuum* melódico". No final da primeira estrofe, temos um único recorte dividindo dois blocos de conteúdo, ou "unidades entoativas": "que faz dançar os galhos do arvoredo / e faz a lua nascer mais cedo"; no final da segunda estrofe, sobre a mesma melodia, três recortes: "São Paulo dá café / Minas dá leite / e a Vila Isabel dá samba"; ao fim da terceira, quatro unidades: "Sol / pelo amor de Deus / não vem agora / que as morenas vão logo embora". Comparando a letra aplicada à primeira nota da melodia nesses trechos similares, podemos compreender bem o conceito: "que", no primeiro bloco, precisa de um complemento, cujo valor de conteúdo só se fecha em "arvoredo"; "São" é parte do nome de um lugar, portanto, não completa a unidade entoativa; "Sol", no terceiro bloco, sobre a mesma melodia, funciona como vocativo, fechando um valor de conteúdo autônomo na única nota, portanto, uma unidade entoativa. Ao final do último bloco, temos cinco "unidades entoativas": "Mas / tenho que dizer / modéstia à parte / meus senhores / eu sou da Vila"³⁸. Sobre a mesma protoforma – a melodia pré-estabelecida – desenham-se não apenas versos diferentes, mas modos distintos de dividir as entoações e os sentidos ao longo das sílabas. Para Tatit (2016, p. 80), "Noel Rosa demonstra assim, (...) que o letrista pode depreender diferentes unidades entoativas da mesma sequência melódica".

Como observa Antonio Cicero (2017, p. 84), quando a letra é criada sobre a música, caso de "Feitiço da Vila", as melodias funcionam "como espécies de formas fixas para os versos". Na poesia escrita de versos regulares – por exemplo, nos decassílabos dos sonetos com

³⁸ Para melhor compreensão da análise e do conceito de "unidade entoativa", sugerimos a leitura completa da análise de Tatit (2016, p. 73-82).

acentuações marcadas – podem ser distribuídas diferentes construções sintáticas ou variações nos recortes de conteúdos autônomos. Na canção, em suas unidades entoativas, ocorre processo semelhante, lidando, além da contagem das sílabas e da marcação dos acentos, com as sugestões entoativas do desenho melódico. A forma fixa carrega, em si própria, um potencial de mobilidade.

Pensando na melodia como forma fixa para elaboração da letra, podemos retornar aos trechos do meio de cada estrofe, constituídos por uma única nota, sobre a qual, em cada uma das repetições, aparece uma letra diferente: “que”, “São”, “Sol”, “mas”. A nota isolada impõe a necessidade de preenchimento da letra com uma palavra monossilábica. Como a nota (palavra) está isolada e começando um novo ciclo da melodia, o letrista precisa trabalhar com essa separação – que, na transcrição para o texto escrito, ganha a forma de um enjambement. Nas duas primeiras ocorrências, o letrista Noel utiliza uma monossílaba que não fecha um “valor de conteúdo”, ou “unidade entoativa”, embora mantenha o efeito de separação do enjambement melódico; nas duas últimas estrofes, o mesmo corte melódico-poético se repete com monossílabas que fecham esse valor de conteúdo. Assim, a forma fixa da melodia determina a ocorrência do enjambement, sobre o qual o letrista poderá adotar diferentes soluções de corte e continuidade.

Seja para escrever um soneto ou para dispor a letra em uma melodia, seria muito mais fácil (e menos engenhoso) repetir a mesma estrutura sintática e de valor de conteúdo sobre a forma que se repete. O exemplo de Tatit demonstra o virtuosismo de Noel Rosa em seu papel de letrista, capaz de construir obras a serem tomadas como exemplo para compreensão das engrenagens e articulações por trás da naturalidade das canções. Apesar das polêmicas sobre o que se diz, a maestria no modo como se diz e canta confere a Noel Rosa sua imagem de destaque na configuração da linguagem cancional, inclusive para subvertê-la. Na arquitetura desse jogo, está um dos ingredientes que dão liga a seu feitiço. Ouvindo e cantando Noel, desde menino, Caetano se formava aprendiz de feiticeiro.

Feitiço da briga

Como anteriormente comentado, no histórico das canções-resposta, ou "canções como recado", um caso emblemático é o da rusga entre Noel Rosa e Wilson Batista, bamba que à época do conflito (primeira metade da década de 1930) ainda era um iniciante; no espectro do confronto, figuram composições como o clássico "Palpite infeliz", de Noel; e "Conversa fiada", de Wilson. O caso, que até hoje reverbera, chegou ao formato de disco em 1956 (década da

retomada de Noel), no LP *Polêmica - Noel Rosa X Wilson Batista*, espécie de tributo interpretado pelos cantores Roberto Paiva e Francisco Egídio, com repertório de nove canções, das quais sete são interligadas pelo jogo da canção-resposta. No mais recente 2012, o conjunto foi retomado em espetáculo, desta vez com a interpretação dos grandes nomes das velhas guardas da Mangureira e da Portela, Nelson Sargento e Monarco³⁹.

"Feitiço da Vila" é uma das canções que compõem esse repertório da polêmica entre Noel Rosa e Wilson Batista, contexto sobre o qual Caetano apresenta a canção em seu canto comentado, contextualizando o samba de Noel e Vadico como canção-resposta a Wilson. Entretanto, os biógrafos de Noel divergem dessa versão; segundo eles, o mote da composição é uma homenagem à jovem Lela Casatle, moradora de Vila Isabel que havia sido eleita Rainha da Primavera no ano de 1934, e que era cortejada por toda a cidade. Na trilha das homenagens, Noel e Vadico teriam feito o samba, estendendo a louvação da jovem ao bairro dos dois (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 329). A faixa, com gravação original de João Petra de Barros e Orquestra Odeon (1934) foi sucesso imediato, que se perpetuou em quase uma centena de gravações (SANDRONI, 2012, p. 72), o que faz dela, como diz Caetano, um clássico.

Ainda segundo os biógrafos, quem trouxe "Feitiço da Vila" para o campo da polêmica foi Wilson Batista. A rusga entre os dois sambistas era anterior: Noel compusera "Rapaz folgado", em 1933, contrapondo um samba do então iniciante Wilson, "Lenço no pescoço". A controvérsia girava em torno da ideia de malandragem, que Noel criticava em Wilson; mas tinha, como pano de fundo biográfico, o despeito de Noel Rosa por um embate amoroso, no qual Batista teria levado a melhor (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 292). O samba Wilson Batista era, então, um jovem ainda pouco conhecido que, para Máximo e Didier, via no conflito com Noel Rosa uma oportunidade de se projetar. Daí veio a tréplica, "Mocinho da Vila", que, conforme a biografia, foi ignorada por Noel. O assunto já estaria encerrado e, da parte de Noel, esquecido.

Assim, a gênese de "Feitiço da Vila", já na primavera de 1934, não se relacionaria com o sambista rival, e sim com o desejo de exaltação do próprio bairro, o que era prática comum entre as composições dos sambistas cariocas, como gesto de autoafirmação de seus redutos. Mas não foi o que pensou Wilson Batista ao compor "Conversa fiada", cujos versos não escondem a referência: "É conversa fiada / dizerem que a Vila tem feitiço / eu fui lá para ver / e não vi nada disso". Diante da afronta, Noel responde com "Palpite infeliz": "quem é você que

³⁹ O áudio do espetáculo, cujas canções são intercaladas pela apresentação do biógrafo de Noel Rosa, João Máximo, foi publicado como programa da Rádio Batuta, do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<https://radiobatuta.com.br/programa/polemica-noel-rosa-x-wilson-batista/>>. Acesso: em 26 set 2021.

não sabe o que diz?". Wilson Batista ainda tentaria uma última cartada com "Frankstein da Vila" (referência ao queixo torto de Noel Rosa), que não teve grande repercussão. Independente da intencionalidade do autor, "Feitiço da Vila", além de grande clássico do samba, virou capítulo da novela entre os dois compositores, eternizada em discos e shows.

Celebração e confronto

Sobre a melodia de Vadico, Noel Rosa compôs uma letra de exaltação ao local onde nasceu e viveu, o que constitui o tema central da faixa. Como uma canção dessa natureza, o desenvolvimento dos versos é voltado à enumeração e valorização dos atributos do lugar, no qual tudo se identifica com o samba: a paisagem, as pessoas que ali nasceram, o nome do bairro, o próprio compositor. O termo "samba" não aparece no título, mas o desenvolvimento da canção leva a essa identificação: do samba com o feitiço, do samba de Vila Isabel como o "Feitiço da Vila".

Na primeira estrofe e nas duas últimas, tal exaltação se restringe ao mapa do espaço louvado, ambiente da conjunção entre quem canta e o objeto cantado com o qual se identifica: "eu sou da Vila". Este é um dos modos característicos das canções de exaltação; a musa, seja ela a mulher amada, a pátria, ou o bairro, é absoluta, plena, sem a presença de um outro, desencadeador de um conflito. Lembremo-nos do Brasil de "Aquarela do Brasil", de Ary Barroso, ou da baiana de "O que é que a baiana tem?", de Dorival Caymmi: não há nada que não seja o objeto celebrado.

Mas se "as aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá", como versa o romântico Gonçalves Dias, a comparação da musa celebrada com outra, inferior, sobre a qual se constrói uma superioridade qualitativa, também é marca comum das obras de exaltação. Nesse caminho, instaura-se o discurso de embate comparativo para qualificar o objeto exaltado, contrapondo-o a um outro, coadjuvante que vem à cena somente para justificar a celebração do tema principal.

Na segunda estrofe, esse outro, confrontado, surge na figura do bamba: "Lá em Vila Isabel / quem é bacharel / não tem medo de bamba". Já no bloco estrófico de variação entre as estrofes similares, o outro é evocado implicitamente pela comparação, pois a ideia de um "feitiço sem farofa, sem vela e sem vintém", implica um conhecimento geral do público ouvinte sobre outro feitiço, dotado de tais atributos. Os versos de Noel exaltam um feitiço que, ao contrário do outro, é "decente".

O procedimento poético nos sinaliza duas conclusões: o ponto central do discurso cancional é a celebração do lugar; o outro, objeto de comparação, é evocado no intuito de

valorizar o objeto exaltado. Nesse sentido, sua desvalorização se dá em função da elevação do objeto central. Entretanto, esse outro, mesmo que secundário, enseja interpretações sobre a discursividade do sujeito cancional. E é na evocação desse outro que Caetano irá apontar a crítica ao racismo na letra de Noel, definindo "Feitiço da Vila" como "uma canção de afirmação da classe média letrada contra os sambas do morro e próximos do candomblé, basicamente uma canção racista".

Há que se problematizar a polêmica instaurada por Caetano, considerando, assim como em "Pra que mentir?", os riscos de simplificação, descontextualização e anacronismo. Cabe observar que tanto o sujeito cancional quanto o Noel Rosa biográfico estão envoltos em uma rede complexa, sem uma oposição clara na qual o Poeta e a Vila representariam a classe média letrada, separada do morro – como discutido, Noel é ao mesmo tempo, um desenquadrado e um mediador; já Vila Isabel é um bairro que engloba um morro, o Morro dos Macacos.

Uma das expressões buscadas por Caetano para rotular Noel Rosa como "classe média letrada" é o termo "bacharel", em oposição a "bamba", uma vez que Noel chegou a ser estudante de Medicina. Noel, entretanto, não chegou a se formar, como deveria; além disso, não se casou com a namorada da infância preferida pela mãe; e não abandonou a boemia nem diante da doença que o levou à morte. Contrariando todas as expectativas sociais, estava longe de ser o "bacharel" padrão da classe média letrada, embora fosse letrado e de classe média. Como discuti em minha dissertação de mestrado, "a opção de Noel Rosa é, e sempre será, pelo desenquadramento social, fugindo a todo custo do regramento das instituições, seja na profissão, nos ambientes que frequentava, nas amizades, nos relacionamentos afetivos" (ANDRADE, 2017, p. 31). Sua trajetória pessoal e artística pode ser lida como uma atitude de negação a essas convenções. Rotular Noel pode incorrer em uma simplificação superficial que tenta enquadrar o desenquadrado.

Por sua vez, a expressão bacharel no universo do samba funciona mais como metáfora qualitativa, para se impor diante dos bambas, do que uma ligação com o insucesso de Noel na faculdade de Medicina. O bacharel, aqui, é a figura "diplomada na escola de samba" – como escrito por Noel em "O X do problema"; ou, ainda, aquela para quem "bataque é um privilégio / ninguém aprende samba no colégio", como cantado em "Feitio de Oração". Assim, a figura do bacharel é evocada em um contexto de inversão de valores, tal qual aponta Mayra Pinto:

Primeiro, sintetizado na rima precisa privilégio/colégio, há semanticamente um jogo de opostos bem construído [...]. Os valores estão invertidos, dado que no consenso geral a condição social que possibilita frequentar um colégio é que é privilegiada; no entanto, nessa inversão do mundo do samba, o privilégio

é de outra ordem, não passa pela educação formal e, sobretudo, não deixa de significar o domínio de uma técnica, o que é comumente o objetivo da escola. (PINTO, 2012, p. 149)

Por sua vez, o jogo entre bamba e bacharel ecoa uma composição anterior do próprio Noel, "Eu vou pra Vila", de 1930, o primeiro dos seus sambas de exaltação ao bairro: "Não tenho medo de bamba / Na roda do samba / Eu sou bacharel" (ROSA, 2000, p. 13). A disputa não é, portanto, pelo conhecimento letrado, mas sobre quem é melhor na roda de samba. Não se bacharelou no curso formal que abandonou, e não concluindo sua formação letrada, Noel Rosa se autoproclama "bacharel" na matéria do samba, desenquadrada dos anseios da classe média. Neste contexto, a suposta contextualização da figura do bamba em associação específica com Wilson Batista é pouco convincente: o sambista era um compositor iniciante, ainda longe de ser o bamba que se tornou. Já no que se refere aos grandes sambistas dos redutos então mais reconhecidos, como o Estácio e a Mangueira, aí sim, cabe uma visão mais generalizada.

Por outro lado, sem perder de vista a complexidade da teia, é inegável na letra da canção a identificação entre o outro, objeto secundário da comparação, e a cultura negra dos escravizados: o bamba, em referência aos sambistas do morro, lugar onde se praticam os ritos em que "farofa", "vela" e "vintém" são traços característicos e, no contexto poético da canção, metonímicos.

Nessa associação entre os elementos do feitiço e as práticas religiosas afrobrasileiras, podemos apontar, em "Feitiço da Vila" – canção que busca diferenciar, singularizar e exaltar o samba de Vila Isabel – reverberações de outros sambas da época, também voltados à exaltação de bairros e redutos. Um deles é "Na Pavuna" (Homero Dornellas / Almirante), que segundo o compositor e autor de *No tempo de Noel Rosa*, foi o primeiro samba gravado com percussões, ainda em 1930, e que fez grande sucesso:

"Na Pavuna" foi o germe da intensa movimentação que levou Noel Rosa a produzir sambas em louvor a Vila Isabel. Até o nascimento de "Na Pavuna", os bairros e subúrbios não constituíam assunto que interessasse os compositores. O êxito do nosso samba despertou a atenção para um novo rumo poético-musical. (ALMIRANTE, 1977, p. 71)

Nessa poética de exaltação do lugar, as manifestações religiosas de matriz africana são um dos traços culturais evocadas na letra da canção, acompanhada pela novidade da gravação das percussões típicas dos batuques dos morros:

Na Pavuna,

Na Pavuna,
 Tem um samba
 Que só dá gente reúna
 [...]
 Na Pavuna tem
 Cangerê também
 Tem macumba, tem mandinga e candomblé
 (ALMIRANTE, 1977, p. 67-68)

Almirante destaca, ainda, como o sucesso da canção levou compositores a exaltarem outros locais, muitas vezes retomando “Na Pavuna” (o que revoltava o compositor, sob alegação de plágio):

N’Aldeia, n’Aldeia
 Tem gente feia,
 Mas decide bem no pé
 O povo da Aldeia
 De macumba não receia
 Porque conhece o candomblé
 (Euclides Silveira apud ALMIRANTE, 1977, p. 71)

Na Gamboa,
 Na Gamboa,
 Tem macumba
 Que só entra gente boa
 (Jota Machado apud ALMIRANTE, 1977, p. 72)

Assim, “Feitiço da Vila” retoma esse fio do samba de exaltação do lugar e de seu samba, no qual figuram os elementos da religiosidade de matriz africana: macumba e candomblé. A celebração comparativa de um “feitiço decente” projeta-se, portanto, nessa linhagem de composições; entretanto, o samba exaltado na letra de Noel, sem perder o encanto do feitiço, estaria isento das marcas da religiosidade da população negra dos morros, as quais eram (e ainda são) objetos de discriminação racial e social.

Cabe retomar o samba “Eu vou pra Vila”, cujos versos finais podem ser associados ao dito “feitiço decente” na louvação de Vila Isabel:

A polícia em toda a zona
 Proibiu a batucada
 Eu vou pra Vila
 Onde a polícia é camarada
 (ROSA, 2000, p. 13)

Noel apresenta, no contexto da letra, a camaradagem da polícia com seu bairro como um de seus traços singulares a serem exaltados. Não que não houvesse batucada na Vila: o que

a diferencia é a camaradagem da polícia. Máximo e Didier apontam que, nesses versos, Noel Rosa

faz um dos primeiros registros de que se tem notícia de um dos mais marcantes aspectos dessa fase pioneira da história de nossa música popular: a perseguição policial aos batuqueiros, aos compositores e cantores de samba. (...) Perseguições a ex-escravos, filhos e netos de escravos que fazem música, dançam, cultuam seus orixás, existem no Rio desde os últimos anos do século passado. Embora não chegasse a haver uma lei contra tais manifestações, a polícia sempre deu batidas em terreiros onde se evocavam os santos e se trocavam umbigadas. A própria Igreja, em certa época preocupada com a disseminação dos cultos afros, andou abençoando tais batidas. (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 137)

O sambista, sem se valer do tom de denúncia, registra o fato histórico da perseguição institucional aos ex-escravizados e às suas manifestações culturais, inclusive as "batucadas" dos sambas e terreiros.

Nesse contexto, a metáfora do "feitiço decente" em "Feitiço da Vila" pode apontar para uma preocupação de Noel em eximir seu bairro da violência das forças necropolíticas institucionais, numa tentativa de desassociação do samba com as práticas religiosas de matriz africana, socialmente condenadas e perseguidas, percebidas em uma condição de marginalidade. O desenquadrado Noel Rosa – parceiro de samba e boemia de Ismael Silva (do Estácio) e Cartola (da Mangueira) – tentava se passar por enquadrado, como estratégia para se safar das perseguições. O reflexo da estrutura social racista na letra da canção pode ser percebido, de maneira contextualizada, tanto como reprodução do discurso de uma época na qual, poucas décadas após a libertação dos ex-escravizados, suas práticas culturais eram socialmente e institucionalmente condenadas e perseguidas; ou ainda como estratégia do sujeito cancional para isentar seu lugar louvado dessa perseguição.

Se, por um lado, seria uma simplificação enquadrar e condenar o aspecto racista da letra de Noel Rosa – como tenta Caetano –, também não nos parece pertinente afirmar que não exista "o menor traço de racismo" na letra, considerando-a como um "processo de aceitação" (SANDRONI, 2012, p. 226)⁴⁰. Conforme nossa leitura, o processo não é de aceitação, e sim uma combinação de diferentes fatores: reprodução e adaptação ao discurso dominante vigente (institucionalmente racista); autoafirmação e tentativa de se livrar das perseguições necropolíticas; conversão do samba em um "feitiço" autorizado, ao contrário do outro, proibido,

⁴⁰ A polêmica de Caetano com Noel em torno de "Feitiço da Vila" desdobrou-se, à época, em outra polêmica, com o pesquisador Carlos Sandroni, autor do livro *Feitiço decente* (2012).

malvisto, marginalizado. O enquadramento da faixa e de seus autores sob a pecha do racismo implica exagero redutor; mas postulá-la como canção "antirracista" (SANDRONI, 2012, p. 226), na qual Vila Isabel seria um “espaço utópico de confraternização” (SANDRONI, 2012, p. 174), também incide em forçosa tentativa de conciliação entre as tensões, contradições e ambivalências da obra.

Revisão do palpite

Um discurso diferente é adotado por Noel ao contrapor "Conversa fiada" – a canção-resposta de Wilson Batista a "Feitiço da Vila" – na réplica "Palpite infeliz", que se abre com os versos:

Quem é você, que não sabe o que diz?
 Meu Deus do céu, que palpite infeliz
 Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira
 Oswaldo Cruz e Matriz
 Que sempre souberam muito bem
 Que a Vila não quer abafar ninguém
 Só quer mostrar que faz samba também
 (ROSA, 2000, p. 96)

Em “Feitiço da Vila”, como visto, o que está em jogo como elemento central é a louvação de Vila Isabel. A evocação de um outro, confrontado, traz à baila um coadjuvante, que serve para confirmar a exaltação do lugar. Nesse novo samba, o embate, anunciado logo no primeiro verso, surge como motivo principal; desse conflito anunciado entre canções e cancionistas, desdobra-se a nova celebração do bairro como reduto entre os redutos do samba. Esse outro, por sua vez, não corresponde mais a uma coletividade ou generalização, mas à figura individual de um rival: "quem é você que não sabe o que diz?".

A glorificação de Vila Isabel que se desenvolve nesse contexto apresenta uma mudança de foco: em "Feitiço da Vila", o bairro, além de isento das socialmente malvistas marcas das manifestações culturais de religiões de matriz africana, é aclamado como aquele que "transformou o samba num feitiço decente"; já em "Palpite infeliz", a Vila não é mais esse espaço privilegiado que transforma o samba: "a Vila não quer abafar ninguém / só quer mostrar que faz samba também"; ou ainda: “a Vila é uma cidade independente / que tira samba mas não quer tirar patente”.

Essa conclusão conciliadora, na qual a Vila faz "samba também" ao invés de "transformar o samba" em "decente", sucede a exaltação dos outros redutos do Rio de Janeiro

onde soam os batuques; ao invés de ressaltar a diferença pela ausência da farofa, da vela e do vintém, Noel saúda o outro coletivo – sobretudo dos morros – integrando Vila Isabel a essa coletividade: "salve Estácio, Salgueiro, Mangueira, Oswaldo Cruz e Matriz".

Na camada de leitura mais evidente, Noel Rosa rebate a Wilson Batista e leva a melhor na briga, exaltando não só Vila Isabel, mas toda a coletividade do samba; é de Wilson o "palpite infeliz" do difamador, ao cantar, em "Conversa fiada", que a Vila não tem feitiço (samba). Mas em outra camada, notamos que Noel está, em parte, retratando-se com o coletivo ante o próprio palpite, que colocava Vila Isabel em uma condição de superioridade. Sem assumir explicitamente, Noel retira o título de "transformadora do samba" de Vila Isabel, colocando-a em posição horizontal ("faz samba também") e saudando seus pares dos morros (onde há "farofa, vela e vintém"). Em sua polêmica com Sandroni, desenvolvida no *blog Obra em progresso*⁴¹, Caetano sinaliza para uma leitura convergente com essa aqui proposta:

Sem dúvida "Palpite infeliz" (samba talvez ainda mais belo do que "Feitiço da Vila") traz a palavra final: "Estácio, Salgueiro e Mangueira... sempre souberam muito bem que a Vila não quer abafar ninguém, só quer mostrar que faz samba também". Mas os versos que contêm tal argumentação são prova de que não passou em tão brancas nuvens a agressão contida em "Feitiço da Vila". Sobretudo na cabeça do próprio Noel. (VELOSO, 2008)

Ao mesmo tempo em que se retrata sobre seu próprio "palpite infeliz", Noel convoca a coletividade saudada para o seu lado na disputa, posto que o conflito não é generalizado e sim individual; coloca todos a seu lado, contra o rival.

As costuras de canções que se respondem, nesse caso, não se limitam entre um compositor e outro (Noel e Batista), mas aparecem nas obras do mesmo cancionista (no caso, Noel): "Feitiço da Vila", segue a trilha de "Eu sou da Vila", e se desdobra em nova curva em "Palpite infeliz". Voltando à provocação de Caetano, notamos que as duas primeiras são canções que expõem o racismo do começo do século XX no Brasil, em letras que ecoam a configuração de uma sociedade com a qual dialogavam, em um jogo de tensões na qual esta é ora confrontada, ora assimilada na reprodução de seus discursos, ora driblada como tentativa de sobrevivência a perseguições. Já em "Palpite infeliz", a "palavra final" resolve o imbróglio por meio de uma mudança de perspectiva, que revisa o discurso anterior por meio da atitude,

⁴¹ O *blog* foi retirado do ar, mas suas publicações estão disponíveis em outro *blog*, *Caetano Veloso é foda!*, dedicado à obra de Veloso. Disponível em: <<https://caetanoefoda.blogspot.com/p/blog-obra-em-progresso.html>>. Acesso em: 08 nov. 2022.

aqui sim, conciliadora com a coletividade e com a cultura, reduzindo o conflito ao estrato individual.

Refeição indecente

Anos antes de cantar “Feitiço da Vila” interrompendo os versos para comentar a letra, no show gravado em vídeo e desdobrado em polémica, Caetano já havia composto e lançado sua canção-resposta para o clássico samba de Noel e Vadico. Trata-se de "Feitiço", gravada em 2002, no álbum *Eu não peço desculpa*, de Caetano e Jorge Mautner. Vejamos o texto cancional:

FEITIÇO

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

Zabé come Zumbi
 Zumbi come Zabé
 Zabé come Zumbi
 Zumbi come Zabé

Tem Mangue Bit, berimbau
 Tem hip-hop, Vigário Geral
 Tem reggae pop, Fundo de Quintal
 Capão Redondo, Candeal
 Tem meu Muquiço, meu Largo do Tanque
 Tem funk, o feitiço indecente
 Que solta a gente
 (VELOSO, 2002)

Sendo "Feitiço da Vila" um clássico, o intento paródico de resposta e crítica é explícito e perceptível ao ouvinte. O título "Feitiço" já recorta e sinaliza para o samba de Noel. As citações que, pela afirmação, contrapõem as negações da letra noelina são evidentes: "nosso samba tem feitiço e tem farofa, tem vela e tem vintém", ao contrário do samba exaltado na Vila; "o feitiço indecente que solta a gente", donde, além da contraposição do "decente" pelo "indecente", ainda há a mudança no verbo, que "solta" ao invés de "prender". O refeição libertador é a exaltação do feitiço que não precisa negar ou esconder para alcançar a aceitação; pelo contrário, impõe o seu projeto social e sensual de livre mistura.

O jogo da canção-resposta, aqui, é estruturado com características semelhantes e diferentes das usadas em "Dom de iludir". Toda canção-resposta é um hipertexto, aquele que é derivado de um texto anterior (SAMOYAULT, 2008, p. 31), a canção respondida. Na maioria dos casos, na canção-resposta esse hipertexto aparece em regime de copresença intertextual, em citações à canção respondida, as quais evidenciam o caráter de resposta (é o que ocorre, por exemplo, em "Dom de iludir" e no embate cancional entre Noel Rosa e Wilson Batista). Esse recurso é explícito em "Feitiço", pelas citações já elencadas, como negação da negação, que se converte em gesto afirmativo. Entretanto, não há o tom de conversa típico das canções-resposta, um diálogo entre um "eu" e um "tu" (ou "você"), como em "Dom de iludir" ("não me venha falar") e "Palpite infeliz" ("quem é você que não sabe o que diz?").

O procedimento não é apenas de resposta, mas de reescrita em contraposição: "a vila tem um feitiço sem farofa"; "nosso samba tem feitiço e tem farofa". Nessa ação transformadora, o desvio da reescritura se dá em um movimento no qual a "visada da paródia é então lúdica e subversiva" (SAMOYAULT, 2008, p. 53), jogando, confrontando e subvertendo uma das obras mais conhecidas do desenquadrado "pai fundador", como Caetano se refere a Noel quando canta e critica o samba matriz. Essa reescrita amalgamada às sonoridades da melodia, do canto, da instrumentação, nos leva a propor a ideia de um "refeitiço", na trilha dos álbuns e canções de Gilberto Gil⁴² nos anos 1970, do disco *Recanto* (2012), álbum de Gal Costa produzido por Caetano Veloso, e do poema visual "Rever", de Augusto de Campos (2001, p. 201). Ao inserirmos "Feitiço" no espectro do uso do prefixo *re*, propomos uma leitura convergente com estes olhares de revisão crítica, propondo novas miradas ("rever") convertidas em novas escritas e cantos ("reescrita", "recanto") transformadores de suas matrizes ("refeitiço").

Nesse caldeirão do refeitiço, tal qual em "Tropicália" e "A voz do morto", Noel Rosa (mesmo contraposto) funciona como chave de abertura para a entrada de novas vozes, ingredientes de diversidade para um "nosso samba" que não se prende às formas tidas como delimitadas em fronteiras – a transgressão rompe limites. Mistura-se rock com batuque de candomblé, convocam-se linguagens e movimentos da contemporaneidade (mangue bit, hip-hop, reggae, pop, funk) que convivem com aqueles das culturais ancestrais populares, do berimbau da capoeira ao samba do Fundo de Quintal. É o princípio tropicalista da mistura (TATIT, 2008, p. 101-104), em mais uma afirmação em forma de manifesto.

Assim, em "Feitiço" – ao contrário do canto comentado de "Feitiço da Vila" – os versos são todos afirmativos, e não negativos, o que converge com a direção transgressora que diz

⁴² Refazenda (1975), Refavela (1977), Refestança (1979), Realce (1979).

“sim ao sim” e “não ao não”. Os elementos da religiosidade de matriz africana negados (ou dissimulados) em “Feitiço da Vila” são incorporados e assumidos, no conjunto da mistura e da devoração crítica. Pelo princípio afirmativo que se sobrepõe à negação, o refeitiço solta (liberta, expande) ao invés de prender.

A síntese desse movimento, evocando a Antropofagia de Oswald de Andrade (desta vez de maneira intencional, não mais como em "Tropicália") se dá nos versos "Zabé come Zumbi / Zumbi como Zabé". A Princesa Isabel, que nomeia a Vila exaltada de Noel, aquela que assinou a abolição da escravatura, é transfigurada em "Zabé", num rito antropofágico de devoração recíproca com Zumbi dos Palmares.

Como afirma Leonardo Davino de Oliveira (2012, p. 47), "não há, e não deve haver, ou não pode haver no Brasil, a supremacia de um sobre o outro, mas a reconciliação erótico-afetiva, e suas implicações, de ambos". O gesto antropofágico de “comer” é concretização metafórica do “feitiço indecente”, em uma afirmação do erotismo como gesto transgressor (FOUCAULT, 2009), alinhado à perspectiva da liberdade sexual da contracultura, terreno afeito ao Tropicalismo. O caráter “indecente” do “refeitiço” corresponde, pois, a uma reescrita em oposição deliberada ao “decente” que, ao contrário de “aceitação social” (SANDRONI, 2012, p. 173), liga-se a uma visão conservadora e negativa do sexo.

Nesse movimento de subversão do “decente” pelo “indecente”, vale lembrar que, em Noel Rosa, a ideia de decência pode ser interpretada como truque para resguardar a Vila Isabel e a si próprio das forças opressoras que marginalizavam e perseguiram o universo social do samba. Entretanto, a obra e a vida do desenquadrado boêmio Noel Rosa passam longe de confirmar essa ideia de decência que se busca forjar.

Já em Caetano, a ideia de decência – um dos valores defendidos pelas vozes mais conservadoras da sociedade, marcando a polarização política e ideológica que levou ao Golpe Militar em atos como a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, em 1964 –, envolve um dos terrenos combatidos pela contracultura desde os anos 1960, em seu movimento de liberdade sexual e comportamental. A decência é o oposto do desbunde, modo de ser contracultural convergente com o rebolado, a sensualidade e a malemolência do samba. Daí a necessidade, para Caetano, de rasurar essa ideia de decência, inscrita em um dos clássicos do cancionário que o formou.

"Feitiço" é, assim, uma canção de resposta e reescrita, que revida pela afirmação, tomando a mistura como princípio, a impureza como desejo, a indecência devoradora como método, a contradição como síntese. Noel é contraposto para que se instaurem as multivozes;

mas a contraposição a Noel não o silencia, posto que continua a cantar e reverberar, fazendo-se voz entre as multivozes.

O canto oculto de Wilson Batista

A base de hipertextos sobre a qual se estrutura “Feitiço” não se limita ao plano textual da letra. O jogo de contraposição da canção é construído, ironicamente, sobre uma outra voz não nomeada, oculta entre as multivozes, fora do plano verbal. Trata-se da melodia dos primeiros versos da canção (aqueles que já anunciam a resposta a Noel), que se apropriam do desenho melódico do samba “Largo da Lapa”, uma canção de Wilson Batista (parceria com Marino Pinto). A melodia inicial de “Feitiço” apropria-se da melodia do trecho da canção de Batista no qual se canta:

A Lapa também tem a sua igreja
Pra que toda gente veja
Onde eu fui batizado
A Lapa onde já não há conflito
Fica no 5º Distrito
Aonde eu fui criado
(BATISTA; PINTO, 1942)

O jogo paródico, portanto, não está somente na letra da canção, como também na melodia: não apenas o samba de Noel é transformado, como também o de Wilson Batista. A audição das duas canções gera a graça da semelhança que revela a diferença. Embrenhando-se na tradição cancional, Caetano entra na briga convocando o próprio Wilson Batista para se amalgamar à sua reescrita afirmativa que contrapõe Noel Rosa. Ao mesmo tempo, a presença de Wilson Batista traz à tona mais um dos sambistas que fazem parte da educação sentimental e da biografia de Caetano. O samba “Largo da Lapa” é, inclusive, cantado por João Gilberto e Gal Costa no especial da TV Tupi de 1971⁴³, programa em que Caetano também participou, quando autorizado a deixar o exílio para visitar o Brasil, por intermédio do convite de João.

Note-se, ainda, que a canção de Wilson Batista e Marino Pinto é uma exaltação ao bairro carioca da Lapa, também muito cantado por Noel, e que será saudado por Caetano, anos depois, como espaço de convivência das contradições, na faixa “Lapa”, do álbum *Zii e Zie* (2009). Na canção, a Lapa é exaltada como espaço “cool e popular”, “pobre e requintado”, de “choro e rock'n'roll”; de “Lula e FH”. Dessa vez, Caetano contrapõe a letra de “Largo da Lapa”, ao cantar

⁴³ Disponível em: <<https://youtu.be/zql6vnUJN1Q>>. Acesso em: 27 set. 2021.

"ainda há conflito", reescrevendo o "onde já não há conflito" de Batista – verso que, como os de Noel em "Feitiço da Vila", parece ter o intento dissimulado de limpar o território do sambista de seu rótulo de marginalidade.

Reunindo Vila Isabel e Lapa, em "Feitiço" Caetano canta a atualização afirmativa das diferenças, misturando Noel Rosa e Wilson Batista em uma mesma canção que, ancorada em uma briga entre sambistas da década de 1930, atualiza a tradição na contemporaneidade. Ao mesmo tempo, Caetano se coloca nesse mapa carioca do samba, ao evocar, na letra, o "meu Muquiço", bairro do Rio de Janeiro onde passou um ano de sua adolescência. Nesse movimento, Caetano Veloso crava "Feitiço" na tradição cancional e cultural em que inscreve sua obra, em seu gesto expansivo, para trás, para frente, em espirais.

Tropicalismo do *Kaos*

Um dado relevante a se considerar em "Feitiço" é o fato de estar incluída em um disco de Caetano lançado em parceria com Jorge Mautner. Como afirma o baiano, sobre as canções do álbum: "algumas eu fiz sozinho, mas não as teria feito se não fosse para um disco com Jorge Mautner. Tudo no disco tem a ver com o clima a que ele me transporta" (VELOSO, 2005, p. 161).

Jorge Mautner é um artista singular no contexto da canção brasileira, o que advém de sua própria origem. Como relata em sua autobiografia *O filho do holocausto* (MAUTNER, 2006), o compositor é filho de europeus fugitivos do holocausto durante a Segunda Guerra Mundial, tendo nascido um mês após a chegada de seus pais ao Brasil, em 1941. Na narrativa de suas memórias, em que revela sua condição de sobrevivente, surgem personagens que evidenciam o cruzamento de culturas que o marcaram: o pai judeu, instável financeiramente e de profunda formação filosófica, que o apresentou, desde cedo, a Nietzsche e outros tantos pensadores; a mãe católica, que se divorciou do pai quando essa prática era um escândalo; o padrasto, músico erudito alemão, filho de nazistas, responsável por ensinar violino ao futuro compositor; a babá, jovem negra mãe de santo em um terreiro de candomblé carioca, onde a criança Mautner adormecia no embalo dos cantos e dos tambores.

Surge daí sua forma de ver o mundo, instaurando a atitude integradora que assimila o horror de sua ascendência ao sonho real da vida em um país miscigenado e tropical: "eu sempre tive que conciliar (se isto é possível) os escombros medonhos das almas mortas no sangue do Holocausto com a mais aguda e estonteante felicidade de ter nascido no Brasil, envolto pelos

batuques dos descendentes dos escravos que construíram esta nação!” (MAUTNER, 2006, p. 98).

Partindo de sua trajetória, o compositor criou uma cosmovisão pautada na fusão criadora entre opostos, formulada no pensamento filosófico presente tanto em sua produção como escritor quanto em suas obras cancionais. A essa concepção de mundo denominou “Mitologia do *Kaos*”, chegando a difundi-la em um “partido” pouco convencional:

o Partido do *Kaos* representava e representa um esforço de vontade de absorver os opostos e harmonizar as dissonâncias. A sua meta era e é a amálgama, e neste sentido não faço mais nada a não ser repetir e reinterpretar a grande criação brasileira, que é um presente para o mundo e que é justamente a sua cultura, a cultura mais amalgamada, a própria cultura do amálgama, em perpétuo movimento dadivoso e criativo, sendo antropofágica e, ao mesmo tempo, reconciliadora, de permanente inclusão e sem as barreiras dos preconceitos. (MAUTNER, 2006, p. 107)

Esse ideário reconciliador, do amálgama e da inclusão, é em todo congruente com o projeto de mistura tropicalista. Nesse sentido, converge a força da presença de Jorge Mautner para a composição de “Feitiço”, uma exaltação que, ao mesmo tempo, retoma os princípios de mistura do Tropicalismo e instaura a dinâmica do *Kaos* de Mautner, operando para “absorver os opostos e harmonizar as dissonâncias”.

A figura de Mautner e de sua filosofia do *Kaos* engendra-se ao gesto antropofágico de desenquadramento estético e social, operando ao mesmo tempo como contestação e conciliação. Caetano projeta a figura de Mautner sob essa ótica, em seu capítulo dedicado à “Antropofagia” em *Verdade Tropical*:

De fato, se eu fora rejeitado pelos sociólogos nacionalistas da esquerda e pelos burgueses moralistas da direita (ou seja, pelo caminho mediano da razão), tivera o apoio de – atraía ou fora atraído por – “irracionalistas” (como Zé Agripino, Zé Celso, Jorge Mautner) e “super-racionalistas” (como os poetas concretos e os músicos seguidores dos dodecafônicos). Uma figura, contudo [...] era visível por trás desses dois grupos que nem sempre se aceitaram mutuamente: Oswald de Andrade (VELOSO, 1997, p. 245).

Assim, ao lado de Mautner, Caetano acessa o princípio tropicalista-antropofágico por uma via distinta daquela trabalhada junto aos concretos: a dos “irracionalistas”. Esse é o terreno em que se propõe a refeitura do feitiço de Noel: a nova canção é “feitiço”, sem o “caminho mediano da razão” (“decente”), cantada junto de um “irracionalista” antropofágico: devoração crítica e conciliadora de Noel Rosa, Wilson Batista, Antropofagia, *Kaos* e Tropicália.

No contexto do álbum, "Feitiço", de Caetano, é a segunda faixa, sucedendo "Todo errado", abertura composta por Mautner. As duas canções formam um bloco de abertura, como uma declaração de princípios que se complementam. O título "Todo errado" evoca a posição de um desenquadrado, que se nega a seguir as convenções sociais, seja ele o romântico derramado, o sambista marginalizado (como a geração de Noel e Wilson Batista) ou o adepto das revoluções comportamentais da contracultura dos anos 1960 e 1970. Negando o peso da culpa no verso de abertura, que dá nome ao álbum ("eu não peço desculpa"), a canção abre a possibilidade para dois níveis de apreensão: o passional, sendo a faixa uma canção de amor, sob uma roupagem paródica do universo brega; o do manifesto, que evoca um modo de ser e estar diante do mundo: "todo errado", desajustado.

Esse modo de estar no mundo será estendido, do sujeito cancional individual da primeira faixa para o sujeito coletivo da segunda, que canta o "nosso samba" com "feitiço e farofa". O sujeito "todo errado" se desdobra, portanto, na prática do "feitiço indecente", o refeitiço agregador e libertador. Como visto na leitura da canção "Tropicália", a "ambição profética" é um motor para a criação de Caetano Veloso, que vê em Jorge Mautner uma figura capaz de iluminá-lo nesse percurso. O "feitiço indecente" é, assim, voz da profecia de mistura das contradições, no movimento antropofágico da mitologia do *Kaos*.

3.3 Estratégias de conflito

“Dom de iludir” e “Feitiço” são duas canções de Caetano Veloso compostas, explicitamente, a partir de duas canções de Noel Rosa, ambas em parceria com Vadico, “Pra que mentir?” e “Feitiço da Vila”. Abordamos as duas faixas de Caetano como canções-resposta, nas quais a obra de Noel Rosa retorna como peça motivadora a ser respondida, continuada, parodiada, transformada, reescrita, recantada. No plano cancional, esse jogo não implica a tentativa de apagamento ou de negação de Noel Rosa e sua obra. Pelo contrário, o procedimento intertextual dá novos ecos às canções noelinas, possibilitando outras escutas e reflexões críticas, que não fariam sentido caso a canção-resposta silenciasse a matriz. É o que afirma o próprio Caetano:

Claro que “Feitiço” não se propõe como superação de “Feitiço da Vila” assim como “Dom de iludir” não pode ser tomada como superação de “Pra que mentir”. Em nenhum nível. De cara, “Feitiço da Vila” não deixa de ser uma obra-prima por conter trecho ostensivamente contra a cultura afro-brasileira. (VELOSO, 2008)

Sem intentar uma superação, o jogo das canções como resposta difere dos confrontos como os de Noel e Wilson Batista, ou de Dalva e Herivelto, que partiam de uma rivalidade que confundia vida e arte, e na qual os sujeitos biográficos eram estetizados em sujeitos cancionais. Nessas rixas reais havia um anseio de “superação” de um pelo outro no presente das rusgas; entretanto, mais do que o êxito de um rival sobre o outro, o que ficou como legado foram suas inscrições no cancionário, como obras autônomas e como costura entre versos. Já nas faixas de Caetano, o cancionista parte do próprio legado do cancionário, e não da experiência biográfica. O recurso de tomar uma antiga canção como mote a ser respondido é gesto de valorização desse legado, de reconhecimento de sua força no presente e de atualização pelo desdobramento com o qual passa a se relacionar.

Os dois diálogos, apesar de coincidirem em sua fonte noelina, não se constroem da mesma maneira. Em “Dom de iludir”, a resposta se dá em tom de conversa, na qual Caetano cria um sujeito cancional feminino (e transfeminista) para responder o sujeito cancional masculino (e contraditório) do samba-canção da década de 1930. O conflito se dá estritamente no plano das canções, em um procedimento no qual Caetano alonga a narrativa iniciada na canção de Noel, desdobrando uma personagem que aparecia como interlocutora, e que ganha voz como sujeito cancional – voz materializada, nas primeiras gravações, por cantoras. Quando canta as duas faixas em sequência, no disco *Totalmente demais*, Caetano não comenta a composição de Noel, restringindo-se a interpretá-la; a glosa se limita ao âmbito cancional.

Já em “Feitiço”, como discutido, o jogo não é o da conversa, mas o da reescrita paródica que, em seu gesto transgressor, reivindica o “sim” em detrimento do “não”, o “com” (farofa, vela e vintém, metonímias da cultura afro-brasileira e das religiões de matriz africana) em oposição ao “sem”, excludente. Nesse gesto afirmativo e inclusivo, a canção matriz – revista, não superada – convive entre as outras vozes evocadas (inclusive a de Wilson Batista, no plano melódico); a reescrita rasura, mas não apaga. Entretanto, a resposta a “Feitiço da Vila” não se restringe ao plano cancional, já que, anos depois, Caetano interpreta e comenta a canção de Noel e Vadico no palco, apontando na letra possíveis traços racistas. É esse contraponto direto ao samba noelino que enseja maior polêmica. Se em “Feitiço” a oposição se faz pelo gesto afirmativo, na apresentação comentada de “Feitiço da Vila” temos uma contraposição deliberada, que questiona o samba de Noel.

Caetano sabe que polemizar uma canção de Noel Rosa não é se dirigir a um “ouvido do morto”, sem réplica; como temos discutido, desde a década de 1950, quando as canções noelinas foram reativadas por Aracy de Almeida, começou a se forjar um Noel monumento de uma tradição que passa a ser cultuada, impondo uma valorização de si própria como forma e atitude

a serem preservadas como marca de uma identidade nacional. Desde a década de 1960, a ação de Caetano nos campos cancional, comportamental e político direciona seu gesto transgressor afirmativo contra esse ideário purista que nega a alteração de expressões tidas como autênticas, as quais, formatadas no terreno midiático e midiático do rádio e do disco, já carregam em si próprias uma dualidade contraditória.

Assim, a escolha do incontinente e contraditório Noel Rosa como objeto de confronto – mais no palco da polêmica do que nos diálogos intertextuais – pode ser abordada como estratégia no embate com uma certa concepção de tradição contra a qual Caetano se volta desde o Tropicalismo:

E a exposição dessa imensa pulga que está atrás da minha orelha [o racismo em “Feitiço da Vila”] desde pelo menos 1965 (quando escrevi artigo contra o livro de Tinhorão, que era adorado por parte da esquerda da época) foi, como a própria assinatura do manifesto contra as cotas, um modo de complexificar a discussão. E sua parte mais agressiva não vai contra Noel mas contra a tradição crítica iniciada por Tinhorão e que, se foi às vezes hostilizada e mesmo ridicularizada, nunca foi suficientemente enfrentada em alguns dos pontos mais graves – e a avaliação de Noel como classe-média com a autorização para fazer samba que é negada a Carlos Lyra é um desses. (VELOSO, 2008)

Assim, na defesa de sua crítica ao racismo em “Feitiço da Vila”, motivada pela polêmica instaurada com Carlos Sandroni, Caetano retira a mira de Noel, e revela seu alvo oculto: “a tradição crítica iniciada por Tinhorão”, que, na defesa de uma cultura autêntica, negava aos bossanovistas o “direito” de fazer samba, uma vez que não eram brancos de classe média – tal qual Noel Rosa, tal qual Caetano. Essa visão, que condenava as transformações e interações com a contemporaneidade e com a cultura pop, corresponde à mesma perspectiva conservadora da tradição confrontada em “A voz do morto”. Sem negar que haja, de fato, uma “pulga atrás da orelha” com um trecho racista na “obra-prima” de Noel e Vadico, a escolha dessa canção específica e de seu autor revela-se como artifício no embate estético e político deflagrado desde o Tropicalismo.

Quando apontamos que abordar Noel como alvo da crítica ao racismo é uma escolha de Caetano, consideramos que há um farto repertório de canções cujas letras reproduzem discursos e visões que – como aponta Wisnik a respeito da marchinha “O teu cabelo não nega”, de Lamartine Babo – apresentam “marcas, entre inocentes e cínicas, do passado escravista brasileiro” (WISNIK, 2007, p. 58). Dentre várias, podemos tomar como exemplo, o samba “Minha nega na janela” (Germano Matias / Doca), de 1956, cujos versos apresentam traços explícitos de racismo e machismo, hoje facilmente perceptíveis e questionáveis, mas

normalizados em sua época: “Êta nega tu é feia / Que parece macaquinha / Olhei pra ela e disse / Vai já pra cozinha / Dei um murro nela / E joguei ela dentro da pia”. Utilizamos esse exemplo tendo em vista que essa canção foi interpretada pelo tropicalista Gilberto Gil nos anos 1970⁴⁴; e foi diante dessa interpretação ao vivo que Luiz Tatit teve seu *insight* inicial sobre o caráter entoativo das melodias das canções: “De fato, *Minha nega na janela*, a canção que eu ouvia, estampava um texto coloquialíssimo e uma entoação cristalina. Era o Gil falando sobre os acordes percussivos do seu violão” (TATIT, 1996, p. 12). O crítico aponta essa audição como momento inaugural do desenvolvimento de sua teoria cancional, a partir da articulação entre melodia entoativa e letra (um legado formal, independente do teor do conteúdo).

Nesse contexto, a escolha por uma canção de Noel, dado o peso de sua figura no panteão da tradição cancional, sinaliza para uma tática de confronto no tempo presente, não contra Noel, mas em oposição às vozes e pensamentos alinhados a Tinhorão e à esquerda nacional-popular, com sua abordagem conservadora e restritiva da tradição. Esse confronto ultrapassa, portanto, o Noel biográfico, a quem a revisão crítica pode ser ponderada pela descontextualização e pelo anacronismo. A figura do Noel edificado em monumento é, desse modo, aproveitada por Caetano como uma espécie de bode expiatório no confronto com aqueles que promulgavam a conservação dessa tradição, identificando na obra noelina um ponto vulnerável entre as “glórias nacionais”.

Vale contextualizar que, além da “pulga atrás da orelha” com o teor racista dos versos, o polêmico comentário sobre o racismo de trechos da canção se dá em um período em que o próprio Caetano era questionado sobre sua assinatura em documento coletivo contra a política de cotas raciais nas universidades públicas brasileiras, para, segundo ele, “complexificar a discussão”. No calor das discussões, Caetano Veloso puxa Noel Rosa – monumento e bode expiatório – para as luzes do palco. Assim, além de expor sua visão crítica sobre a canção, Caetano se vale da relativização da figura canonizada de Noel para reafirmar seu próprio posicionamento contra o racismo, o que não o impedia de ser contra as cotas⁴⁵. Há, portanto, no canto comentado de “Feitiço da Vila” um contexto de polêmica fora do plano dos intertextos cancionais, no qual Noel Rosa é convocado no intuito de “complexificar a discussão”, diante de seu caráter de monumento, para muitos inquestionável.

⁴⁴ Incluída no CD *Cidade do Salvador – 1974*, lançado em 1998, contendo faixas gravadas em estúdio, entre 1973 e 1974 e não aproveitadas.

⁴⁵ Anos depois, em 2021, perguntado sobre sua opinião sobre as cotas raciais, Caetano muda sua posição sobre o assunto: “Eu assinei, mas falei assim, como é aquela expressão? ‘Tá bom, eu assino, mas com um grão de sal’ (expressão de origem latina que pode ser entendida como “com um pé atrás”). Mas hoje eu acho que as cotas são uma compensação importante para o presente” (VELOSO, 2021).

Essa utilização de Noel como peça de confronto, relativizando a idealização em torno do monumento, jamais nega a sua importância central na edificação da canção como forma e força maior da cultura brasileira; tampouco refuta o importante papel de Noel Rosa na educação sentimental de Caetano e de sua geração. A visão crítica, ou “devoração crítica” de Noel implica, para Caetano, rever sua própria identidade, como indivíduo, artista e brasileiro.

O tapinha e o tijolo

Pouco antes da crítica a “Feitiço da Vila”, Noel já havia sido trazido à baila por Caetano em outro contexto de polêmica, na fase do show e do blog *Obra em progresso*:

Caetano ainda lembrou *O maior castigo que eu te dou*, de Noel Rosa, por causa da condenação da produtora Furacão 2000 e de MC Naldinho, autor do funk *Um tapinha não dói* (que Caetano interpretava na turnê *Noites do Norte*). O juiz do caso considerou a música uma ofensa a todas as mulheres do Brasil e estipulou uma multa de R\$ 500 mil. [...] – Espero que não processem ele [Noel Rosa] também – brincou. (CARNEIRO; GUEDES, 2022, p. 153-154)

A letra noelina, gravada por Aracy de Almeida em 1937, tem como refrão os versos: “O maior castigo que eu te dou / É não te bater / Pois sei que gostas de apanhar” (ROSA, 2010, p. 109). O paralelo apresentado por Caetano liga-se claramente aos versos do funk: “Dá uma quebradinha / E sobe devagar / Se te bota maluquinha / Um tapinha eu vou te dar porque / Dói, um tapinha não dói”. Há nas duas canções a evocação, pelo sujeito cancional masculino, de uma contradição entre prazer e violência na figuração da mulher tematizada. A partir desse olhar do homem estetizado em canção, desdobram-se discussões sobre temas sensíveis, como o machismo e a violência contra a mulher.

As duas faixas, entretanto, fazem essa evocação de maneira distinta: no samba, o olhar do sujeito cancional é restrito a uma visão negativa da mulher confrontada, à qual se deseja condenar e castigar: “Eu vou contar em versos / Os teus instintos perversos / É este mais um castigo / Que eu te dou”. Já no funk, verifica-se uma exaltação sensual e sexual da mulher, objeto do desejo: “Vai Glamurosa / Cruze os braços no ombrinho / Lança ele pra frente / E desce bem devagarinho / Dá uma quebradinha / E sobe devagar”. Tal exaltação se dá no contexto da festa (ritual) do funk, marcada pelas danças sensuais. Os “instintos perversos” condenados no samba são, em contraponto, louvados no funk. Diante dessa apresentação em paralelo, o que se depreende da interpretação do antigo samba à luz do funk condenado é que o primeiro apresenta um teor de violência muito mais acentuado que o segundo.

Se, por um lado, a canção de Noel cantada hoje assusta por esse grau de violência, não se pode deixar de objetar o anacronismo da comparação, diante da diferença dos contextos culturais e históricos entre as duas canções. Mas, ao evocar uma canção de Noel, monumento cultuado no presente, Caetano chama a atenção para a contradição de se condenar – e censurar – uma canção à luz de um legado no qual o tipo de figuração apresentado e institucionalmente condenado no funk apresenta antecedentes muito mais ofensivos, na tradição do cancionero, inclusive nos nomes chancelados como canônicos, caso de Noel Rosa. A censura seletiva ao funk se daria não apenas diante do conteúdo da letra, mas em decorrência do preconceito com o próprio funk como manifestação cultural das favelas e periferias – socialmente inferiorizado como vulgar.

Importante apontar, ainda, que quando Caetano cantava o funk condenado no show *Noites do Norte* (2001), a música aparecia como faixa incidental, continuando a canção-resposta "Dom de iludir" – na qual Noel já aparecia como intertexto e sujeito cancional respondido. Nesse movimento de incorporação, a expressão "um tapinha não dói" dava ao sujeito cancional um sentido ambíguo: de quem seria a voz que estava dando o tapinha? Seria o sujeito cancional masculino do funk ou a continuação do discurso da voz transfeminina que cantava em "Dom de iludir"? A plateia pareceu não aventar essa possível "complexificação" e, em vários shows, a música foi vaiada.

Essa vaia, talvez até previsível, se relaciona não só ao conteúdo, como também ao preconceito social sofrido pelo funk, não reconhecido na linhagem de uma "boa música" autêntica e brasileira, por seu caráter periférico, comercial, sexual. A incorporação do funk por Caetano segue o mesmo princípio tropicalista que incorporou as guitarras e a Jovem Guarda quando eram objetos de rejeição. O gesto afirmativo, transgressor e provocador segue a trilha da prática de Caetano desde a era dos festivais, com "Alegria, alegria" e "É proibido proibir". De maneira análoga, a reação do público pela vaia ecoa como rejeição ao ato transgressor:

Ignaras e paranoicas, as patrulhas (e as há, como as há) não se cansam de perseguir Caetano. E até no ofício de livrar-se delas ele é criativo. O último tapa de Caetano nessas tropas é justamente o tapinha, que dói, como dói. Engatado em "Dom de iludir", o refrão ("Só um tapinha não dói") soa como algo rodriguiano e é repetido até perder o "não". (CIPRO NETO, 2001, p. 27)

Tal negação à transgressão e à assimilação das diferenças é associada, no texto de Pasquale Cipro Neto, escrito em 2001, à expressão "patrulhas", largamente utilizada no final dos anos 1970, quando a ditadura começava a declinar: "Então, Cacá [Diegues] cunhou essa expressão superfeliz que é 'patrulhas ideológicas'. Foi na época do filme *Xica da Silva*, em

torno da posição desse filme diante da questão negra. Diziam, especialmente a esquerda, que aquele era um filme racista” (HOLLANDA, 2004, p. 170). A discussão sobre as patrulhas ideológicas marcou a trajetória de Caetano desde que o termo passou a se tornar corrente, em suas polêmicas e embates, como na época do lançamento do disco *Bicho* (1977), quando se cravou a expressão “patrulha *Odara*”, como podemos observar nesse texto jornalístico da época:

O cantor e compositor Caetano Veloso está revoltado com as últimas críticas dirigidas por algumas pessoas através de artigos publicados em jornais e revistas do sul do país, que tentam impingir-lhe a ideia de alienado, que apresenta um trabalho fora da realidade brasileira e sem uma conotação política. Enfim, que pertence à “Patrulha Odara”, que estaria a fim de divertir. [...] Ele disse que pertence mesmo à tal Patrulha Odara que nunca se propôs a resolver a questão social do Brasil. (BRITO, 1979)

A noção de “patrulhas ideológicas” diante da produção artística serve não apenas para demarcar as críticas a Caetano em fins dos anos 1970, mas para sinalizar um tipo de oposição à sua prática artística desde o Tropicalismo – cenário análogo à vaia ao “tapinha”. Entretanto, no contexto de nossa discussão, essa ideia de patrulha, que normalmente persegue Caetano, pode lançar um contraponto: ao criticar os versos de “Feitiço da Vila”, condenando o teor racista de determinado trecho, ou ao utilizar uma canção de Noel em que o sujeito cancional desenvolve um discurso de violência contra a mulher, em contraposição ao julgamento do funk, estaria Caetano Veloso, anacronicamente, patrulhando Noel Rosa?

Nesses dois casos – que não são intertextos, mais comentários em meio a polêmicas – esse nos parece um risco assumido por Caetano que, como visto, se vale das contradições da obra de Noel para confrontar segmentos defensores de uma ideia de tradição a ser preservada, que rejeita a assimilação das novidades trazidas de outros tempos e lugares. Trata-se, pois, da aplicação da tática de conflito com Noel tomado como bode expiatório para confrontar a tradição que o monumentaliza.

Poucos anos depois da contraposição entre “Tapinha” e “O maior castigo que eu te dou”, Caetano promove uma nova mistura entre Noel e o funk, no disco *Abraço* (2012), agora não mais no campo argumentativo das polêmicas, mas de volta ao embate dos contraversos no plano cancional. Dessa vez, o intertexto que evoca a figura de Noel é explícito: o sambista é citado nominalmente na faixa “Funk melódico”, canção que retoma a polêmica sobre a incitação à violência contra a mulher na obra noelina. O alvo, agora, é o samba “Mulher indigesta”, faixa

na qual o intento humorístico é sustentado por uma imagem caricata de violência: "mas que mulher indigesta, indigesta / merece um tijolo na testa" (ROSA, 2000, p. 39).

A contravoz do funk de Caetano não é, como em "Dom de iludir", a da própria mulher, e sim a de um sujeito cancional masculino em situação de embate contra uma personagem feminina. O refrão evoca o intertexto na citação do título da canção de Noel e na nomeação do autor, com os versos: "mulher indigesta você só merece mesmo o céu / como está no samba de Noel". Sobre a mesma melodia, a letra desdobra-se em: "não tenho um tijolo nem um paralelepípedo / só resta o funk melódico". O concreto tijolo é substituído, assim, pelo etéreo "céu" (o paraíso ou a morte?) e pela ação de cantar, não um samba, mas um funk melódico.

Em torno do mote tomado do samba de Noel, Caetano continua o texto cancional sobre a base de funk, em um canto-fala na linguagem do rap:

Não abrace, abraçasse essa letra-tijolo
Esse papo de céu foi só pelo Noel
Nem com cheiro de flor bateria em você
[...] O paralelepípedo é o jeito de verso
Que quer dizer raiva e mais raiva e mais raiva
Raiva e desprezo e terror, desamor
O tijolo é gritar: você me exasperou
(VELOSO, 2012)

O ambíguo céu do refrão é logo desconstruído, assumindo a intenção do intertexto, e parodiando uma frase clichê: "nem com cheiro de flor bateria em você". Assim, a franqueza do discurso em tom de conflito se converte em contraposição ao paradigma da violência física. Como afirma Pedro Bustamante Teixeira, em "Funk melódico" Caetano

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. (TEIXEIRA, p. 144, 2015)

Dialogando com Noel no terreno das canções, o sujeito cancional admite as construções estéticas (seus tijolos e paralelepípedos) em detrimento da agressão física ou da incitação a essa agressão. Nesse movimento, Caetano evoca a força da linguagem poética: "o paralelepípedo é o jeito de verso" e "o tijolo é gritar".

Considerando que o tijolo noelino também é estetização em "verso que quer dizer raiva", o contraponto a Noel abre-se a diferentes possibilidades de leitura: de um lado, a revisão crítica à figuração da "mulher indigesta" em Noel, e da grotesca imagem do "tijolo na testa"; de outro,

a compreensão da canção passional de desamor como petardo de que dispõe o sujeito cancional como transfiguração da raiva – o que relativiza a própria canção de Noel, já que “tijolo é gritar” com o “jeito do verso”. Nesse ponto de vista, do tijolo como metáfora do grito de revolta, a própria canção é a matéria que esse sujeito constrói e desfere contra a (des)amada. No campo do contraverso cancional, a questão (recepção) não se fecha; o que se fecha é a construção dos versos entoados, engenho do cancionista, jeito do tijolo.

O giro dos precursores

Retomando o conflito de Caetano Veloso com o Noel Rosa monumentalizado, como estratégia de embate à linhagem que toma o Poeta da Vila como cânone de uma tradição delimitada, cabe considerar que, mesmo como estratégia, esse movimento afeta a recepção presente sobre a obra de Noel, por meio da reflexão crítica e dos diálogos com a qual passa a conviver. Essa prática é convergente com a proposição de Maiakóvski (1984, p. 167): "tirando os monumentos do pedestal, devastando-os e virando, nós mostramos aos leitores os Grandes por um lado completamente desconhecido e não estudado". Essa ação cria um espectro (não exclusivo) em que um modo de leitura de Noel é projetado à luz de Caetano.

Tal perspectiva, que reconhece Noel como “Grande” não apaga a contravisão de Caetano à luz (ou sombra) de Noel, metonímia da tradição que formou a linguagem artística em que atua, e que, compondo sua educação sentimental, é marco profundo de sua própria identidade. Nessa abordagem, podemos retomar, nos comentários críticos a "Feitiço da Vila", o termo "pai fundador", que pode ser relacionado à noção de "angústia da influência" de Harold Bloom (1991). Como aponta Nestrovski:

O que interessa a Bloom é a constituição do 'poeta forte', o poeta capaz de sobreviver ao conflito edipiano com a tradição, criando para si um lugar ao sol e escapando da sombra do precursor. [...] O poeta forte é aquele capaz de mentir contra o tempo e narrar a si mesmo como um início (NESTROVSKI, 1992, p. 222-223).

Esse "mentir contra o tempo" não implica silenciar o passado, e sim assimilá-lo, desdobrando-o no presente. Nesse movimento, Caetano se projeta como "poeta forte" (ou cancionista forte), que não silencia, mas dialoga em horizontalidade com seus precursores, retirados do pedestal.

Uma das estratégias adotadas diante do “conflito edipiano” com aquele que era por muitos considerado “o maior compositor de todos os tempos” é o comentário crítico às canções

de Noel – que, como temos discutido, volta-se mais à tradição em torno do monumento do que ao sambista da década de 1930. A outra estratégia se dá no próprio plano cancional, por meio das citações, respostas e reescritas que horizontalizam suas matrizes por meio do procedimento da apropriação:

Não somos súditos de um rei, não estamos subjugados, que cada um abandone o estatuto de intérprete, que cada um fale, não em seu nome, mas em nome de alguém, fale de outro modo o discurso do outro. Que cada um se autorize a si mesmo: esse é o emblema da apropriação. (COMPAGNON, 1996, p. 148, 149)

Autorizando-se, no plano cancional, a apropriar-se de Noel – tal como Noel fazia com um filme ou com o Hino Nacional –, Caetano Veloso "fala de outro modo o discurso do outro", transformando-o. Cria-se um caminho para um modo de recepção de Noel a partir destas transformações.

Retomemos, nesse sentido, o caso de "Pra que mentir?" e "Dom de iludir". Se, no contexto da composição, a canção-resposta é aquela que depende da canção-fonte para ganhar vida, o alcance da televisiva e radiofônica "Dom de iludir" pode inverter o ponto de vista, passando a canção-matriz a ser percebida sob a luz da resposta por ela motivada. Em outras palavras, mesmo que "Pra que mentir?" continue a existir em sua autonomia de obra artística, a faixa passa a conviver com as reverberações da canção-resposta de Caetano Veloso. Por exemplo, no *Songbook Noel Rosa* (CHEDIAK, 1991), obra de grande relevância por concentrar o registro de letras e partituras do repertório noelino, figura na apresentação de "Pra que mentir?":

Esta letra inspirou Caetano Veloso para uma "resposta", na qual se colocou na posição da mulher criticada por Noel. A composição de Caetano recebeu o título de Dom de iludir e, geralmente, é cantada em seus shows imediatamente depois de Pra que mentir? (CHEDIAK, 1991, p. 90).

Podemos perceber um movimento em que a audição do samba de Noel e Vadico reverbera a canção-resposta (e não somente o sentido oposto), criando um modo de leitura que não existia à época das primeiras gravações. Essa interferência na recepção pode ser associada com aquela identificado por Borges (2007) em "Kafka e seus precursores": "em cada um desses textos reside a idiosincrasia de Kafka em grau maior ou menor, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; ou seja, ela não existiria" (BORGES, 2007, p. 129). Embora não se trate de uma aproximação tão distante quanto as apontadas por Borges em seu ensaio, o fato

é que a lógica temporal que define o antecessor como precursor do sucessor é relativizada, pois a audição do sucessor (Caetano) também passa a interferir em um modo de percepção sobre o antecessor (Noel) – ressalve-se que este modo é variável conforme o público: um ouvinte iniciado em Noel tem um tipo de percepção diferente daquele que trava contato primeiro com a canção de Caetano.

O movimento instaurado sobre "Feitiço da Vila" também adquire esse caráter de reverberação em sentido inverso – apesar de a canção de Noel e Vadico não perder a sua condição de clássico. Mesmo que "Feitiço" não seja uma das canções mais conhecidas do cancionário de Caetano, a polêmica deflagrada pelo canto-crítica publicado em vídeo passa a ecoar em determinadas situações de audição e reflexão sobre a faixa. No próprio campo da crítica (acadêmica e midiática), essa inscrição pode ser observada no artigo-resposta do musicólogo Carlos Sandroni aos comentários de Caetano: além de ter sido republicada pelo próprio Caetano em seu *blog*, o texto foi incorporado como anexo na segunda edição do importante livro do estudioso, *Feitiço decente* (2012). Em uma obra voltada para o estudo das transformações do samba no início do século XX, o leitor se depara com um apêndice no qual a figura do artista-crítico Caetano Veloso, mesmo para ser contestado, se faz presente.

Forma-se, assim, uma ligação entre Caetano Veloso e Noel Rosa que não se limita àquela de autores de diferentes épocas em uma mesma tradição, na qual somente o primeiro interfere na obra do segundo. Sob o ponto de vista da transformação da obra no campo da recepção em diferentes tempos e lugares, cria-se um espaço de convivência “síncrono-diacrônica”, em um regime horizontal passível tanto da conjunção quanto do conflito, que continua a desdobrar-se no tempo espiralado.

Capítulo 4
OUTROS *CAETANOÉIS*:
NÃO PODES NEGAR QUE É LINDO

Além dos diálogos já analisados, podemos apontar mais algumas conexões entre Noel Rosa e Caetano Veloso, seja por meio de um exercício de aproximação pela leitura-audição entre faixas, seja pelas referências nominais ou intertextuais em canções de Caetano, além da reinterpretção de sambas do Poeta da Vila na voz do tropicalista.

Uma canção de Noel a ser destacada é o samba “Não tem tradução”, o qual, como já discutido, constitui a fonte do título do único filme do cineasta Caetano Veloso, *O cinema falado*. Sobre a obra cinematográfica, cabe acrescentar que o título – autopromoção de um “cinema falado” – pode ser compreendido como contraponto a Noel, para quem esse cinema recebe a pecha de “culpado” por uma “transformação” indesejada: “O cinema falado / é o grande culpado / da transformação” (ROSA, 2010, p. 81)

Em entrevista⁴⁶, Caetano conta que a ideia para a criação de sua obra audiovisual surgiu ao ouvir a canção noelina na voz de Aracy de Almeida, em um filme de Rogério Sganzerla (a faixa aparece no documentário *Noel por Noel*⁴⁷, de 1981). Diante da combinação da frase inicial da canção com as imagens, Veloso pensou em um filme no qual as pessoas falassem como em “monólogos justapostos”: um filme de “falações”. Esse procedimento aproveita e contrapõe o documentário de Sganzerla, montado por meio da justaposição de canções de Noel em conjunto a imagens da época ou relacionadas ao seu universo, com ocorrência esparsa de algumas locuções de textos escritos pelo compositor. A montagem por justaposições seria deslocada, assim, do plano imagético e cancional, para o plano da oralização, criando um filme estruturado em blocos de falas, sem a necessidade de uma conexão entre os textos e os falantes.

Seguindo a trilha do título, o longa se constitui como uma radicalização da forma de um “cinema falado”, na qual os textos vocalizados são o elemento central. Essa expressão, que no Noel da década de 1930 despontava como novidade criticada (ao mesmo tempo assimilada, tal qual em “São coisas nossas”), no Caetano da década de 1980 é adotada como gesto estético levado ao extremo, direcionando o fragmento de verso “o cinema falado” para o seu máximo sentido literal.

Além do filme, a faixa desponta em outros momentos da trajetória e da obra de Caetano. Um desses casos é o samba “Festa imodesta”, composto por Veloso e gravado por Chico Buarque no álbum *Sinal fechado* (1974) – mesmo disco em que Chico gravou a noelina “Filosofia”. Na canção, o caráter de homenagem ao conjunto social e artístico

⁴⁶ Disponível em: < <https://youtu.be/EarQsOUVe1Q> >. Acesso em: 29 nov. 2022.

⁴⁷ Disponível em: < <https://youtu.be/qtaDA5tTcKM> >. Acesso em: 29 nov. 2022.

dos compositores de canção é explícito: "Viva aquele que se presta a esta ocupação / Salve o compositor popular" (VELOSO, 2022, p. 211). Nessa primeira gravação, é bastante marcada a abertura da faixa com um trecho do samba "Alegria", de Assis Valente e Durval Maia (1937), em uma citação explícita, na qual o samba incorporado em letra e melodia funciona como um prelúdio: "minha gente / era triste e amargurada / inventou a batucada / pra deixar de padecer / salve o prazer, salve o prazer".

No desenrolar da letra da canção de Caetano, um verso de Noel Rosa aparece camuflado como colagem, podendo facilmente passar despercebido (o intertexto limita-se ao texto, a melodia não é a mesma, não é um trecho de abertura, refrão ou título de canção). Trata-se do trecho "tudo aquilo que o malandro pronuncia", tomado da letra de "Não tem tradução". No samba-homenagem de Caetano, o verso aparece no contexto de celebração à figura do compositor:

Numa festa imodesta como esta
Vamos homenagear
Todo aquele que nos empresta sua festa
Construindo coisas pra se cantar

Tudo aquilo que o malandro pronuncia
E o otário silencia
Toda festa que se dá ou não se dá
Passa pela fresta da cesta e resta a vida
(VELOSO, 2022, p. 211)

Em Noel, o trecho faz parte da reflexão sobre o impacto do cinema falado e das línguas estrangeiras (francês e inglês) na linguagem corrente do samba e da vida, contraposta pela autoafirmação da autenticidade do português falado no Brasil:

Essa gente hoje em dia
Que tem a mania da exibição
Não entende que o samba
Não tem tradução
No idioma francês.
Tudo aquilo que o malandro pronuncia,
Com voz macia,
É brasileiro, já passou de português.
(ROSA, 2010, p. 81)

Na demarcação de um campo cancional homenageado, a apropriação e o deslocamento desse verso específico de Noel Rosa apontam para a identificação entre a figura arquetípica do compositor popular e a língua portuguesa falada no Brasil. Além

disso, evoca-se o caráter vocalizado da linguagem cancional, demarcado na expressão verbal "pronuncia": trata-se da palavra materializada em uma voz que canta em sua pronúncia particular – o que pode ser aproximado daquilo que Luiz Tatit (1996, p. 11) define como "dicção". O compositor paradigmático celebrado na canção de Caetano Veloso interpretada por Chico Buarque (cujo espectro, como visto, costuma ser ligado a Noel) é, assim, aquele cujo ofício é trabalhar na construção de uma forma poética pronunciada no canto, cujos sentidos, desde Noel, são capazes de irromper as frestas.

Importante contextualizar que o disco *Sinal fechado* foi lançado em um momento no qual o grande desafio para o compositor popular era escapar da censura do regime militar – e Chico Buarque era um dos artistas mais visados. Nesse álbum, diante de represálias a trabalhos anteriores, ao invés de apresentar um repertório autoral o compositor interpreta composições de outros artistas, e chega a inventar um pseudônimo (Julinho da Adelaide) para despistar o “sinal fechado” da censura. Assim, o samba de Caetano Veloso, ao celebrar a figura do compositor popular, é um canto de resposta à perseguição da censura, exaltando a figura do cancionista e seu papel central na cultura brasileira, valendo-se, para isso, da tradição cancional de Assis Valente e Noel Rosa.

Nesse movimento, o verso “tudo aquilo que o malandro pronuncia”, ao ser apropriado, não deixa de ecoar o seu complemento no samba de Noel: “é brasileiro, já passou de português”. Diante de um regime militar com discurso patriótico ufanista, passava pela fresta a ideia de que o português que se distingue no Brasil é, justamente, aquele forjado e pronunciado nas canções, mediado pela figura exaltada do compositor popular.

Por outro lado, cabe discutir na letra de Noel essa posição do sujeito cancional em defesa de uma língua brasileira, para além do português – convergente, em seu sentido afirmativo, com pressupostos do Modernismo literário brasileiro. Partindo da rejeição às transformações consequentes do cinema falado, os versos exaltam a singularidade do português falado no Brasil. Essa é a transformação positiva, na qual a lírica do samba ocupa papel central na construção da identidade da língua do Brasil, uma vez que é a “voz macia” do malandro que “pronuncia” e dissemina essa linguagem: “A gíria que o nosso morro criou / Bem cedo a cidade aceitou e usou”.

Na defesa dessa identidade do português falado no Brasil, correspondente àquele que se canta no samba, a argumentação cantada posiciona-se negativamente em relação à internacionalização da linguagem e da cultura, criticando a incorporação das expressões de língua inglesa e francesa na língua corrente. Tal crítica possui um viés social, similar

ao de “Filosofia”, que separa o sambista da aristocracia, nomeada, em “Não tem tradução”, pela expressão pejorativa “essa gente”: “Essa gente hoje em dia / que tem a mania da exibição”. Opondo o morro (samba, português brasileiro) às expressões estrangeiras que passavam a ser incorporadas no ambiente aristocrático, o sujeito cancional confronta as expressões em inglês e português:

Amor, lá no morro, é amor pra chuchu
 As rimas do samba não são *I love you*
 E esse negócio de alô, alô *boy*, alô *Johnny*
 Só pode ser conversa de telefone
 (ROSA, 2010, p. 81)

Entretanto, ao propor este confronto, o sujeito cancional leva o intérprete a pronunciar as palavras inglesas. Nesse jogo, ao mesmo tempo em que se nega o uso do elemento linguístico estrangeiro no plano discursivo, a forma poética assimila essas expressões: enquanto a voz profere que “as rimas do samba não são *I love you*”, o sujeito cancional está, controversamente, praticando essas rimas, utilizadas como matéria para exploração de sua inventividade poética. Ao evocar a impossibilidade da introdução e da tradução do inglês na linguagem do samba, o cancionista pratica o que ele mesmo promulga como impossível, ao criar pareamentos de rima inusitados: “chuchu” e “*I love you*”; “*Johnny*” e “telefone”; “pinote” e “*fox-trot*”. O discurso censor é, assim, driblado pelo próprio sujeito cancional, que dissimula a reprimenda à “transformação” para brincar poeticamente com a sonoridade das palavras, criando efeitos surpreendentes e cômicos no encontro do inglês com o português do Brasil, do *I love you* com o chuchu.

Na composição melódica, essa dualidade é marcada pela convivência entre traços de figurativização e passionalização, tendendo a uma ou a outra direção conforme a abordagem da gravação. Na versão original, de Francisco Alves (1933), o andamento é acelerado, valorizando o aspecto de fala corrente, entremeada pelos saltos mais agudos da melodia, que tendem à passionalização. As expressões em inglês, ao longo da interpretação, fogem da melodia original para se aproximar da fala, realçando seu efeito humorístico. Já na gravação de Aracy de Almeida (1950), durante a retomada do repertório noelino, a canção é apresentada com andamento desacelerado, na forma de um samba-canção em que se valoriza a duração das vogais e a elevação das notas agudas. Nesse contexto, o tom de lamento (passionalização) diante da “transformação” é mais acentuado. Ainda assim, nos compassos finais, em que predominam os termos em inglês, o arranjo musical apresenta breques, deixando a intérprete livre para canto-falar os trechos

de rimas inusitadas com seus efeitos de humor: sobre o lirismo do samba canção, desponta a verve debochada do samba de breque.

Uma das marcas da poética de Noel Rosa é a incorporação da língua falada nas ruas às letras pronunciadas de seus sambas – é nesse sentido que o aproximamos da “poesia como falamos, como somos” de Oswald de Andrade (ANDRADE, 2017). Uma vez que essas expressões em inglês já começavam a ganhar o cotidiano, mesmo que na fala dos aristocratas, o truque ambíguo de Noel Rosa é, num discurso de rejeição em nome do português brasileiro do samba, assimilá-las, fazendo valer a sua originalidade como compositor.

Nova marcha de *I love you*

O uso pioneiro dos termos em inglês em uma letra de Noel Rosa nos leva a traçar um paralelo entre “Não tem tradução” e a emblemática “Baby”, canção de Caetano composta por encomenda de Maria Bethânia e interpretada por Gal Costa no disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, em 1968 – a qual, no refrão, entoa a expressão “I love you”. Anos após a composição, as duas canções foram cantadas em sequência pelo próprio Caetano Veloso, na abertura do show *A foreign sound* (2004).

A encomenda de Bethânia já demarcava o campo do uso das expressões em inglês no cotidiano:

Bethânia tinha me encomendado uma canção para a qual ela já tinha o título e grande parte da ideia da letra: "Baby ", ela queria que a canção se chamasse. E fazia questão de que nela fosse feita referência a uma T-shirt em que se podia ler, em inglês, a frase "I love you". Ela dizia mesmo que a canção tinha que terminar dizendo: "Leia na minha camisa, baby, I love you". Era um modo de comentar, com amor e humor, a presença de expressões inglesas nas canções ouvidas - e nas roupas usadas - pelas pessoas comuns. (VELOSO, 1997, p. 273)

O amor e o humor das pessoas comuns aparecem em uma letra construída como enumeração fragmentária de termos e imagens da contemporaneidade da época, aparentemente banais (margarina, gasolina, sorvete, lanchonete), para os quais o sujeito cancional chama a atenção de seu interlocutor, que recebe o tratamento de *Baby*. O movimento da canção estetiza, além da encomenda de Bethânia, a sua recomendação ao irmão para que prestasse atenção à “vitalidade” de Roberto Carlos (VELOSO, 1997, p. 70), nominalmente citado: “ouvir / aquela canção do Roberto”. A figura do Rei, naquele

momento, era a síntese do iê-iê-iê, música taxada como comercial, alienada, contaminada pelo imperialismo norte-americano e pelo sucesso mercadológico.

Em “Baby”, além do título em inglês, repetido a cada refrão, a referência à língua inglesa aparece em versos como “Você / Precisa aprender inglês” e “Não sei / Leia na minha camisa / Baby, baby / I love you” (VELOSO, 2003a, p. 62-63). Se em “Não tem tradução” há um discurso de condenação aos estrangeirismos, contradito pelo jogo poético marcado pelo uso dessas expressões, em “Baby” as palavras em inglês aparecem com naturalidade ao longo da letra. Caetano aponta nessa incorporação dos termos em inglês um traço pioneiro da canção:

Foi a primeira música a usar a expressão *baby*. Além disso, trazia uma frase em inglês, um tipo de coisa que começou a ser feita mais adiante. Houve momento em que me arrependi desses artifícios, mas noutras ocasiões me senti orgulhoso de, naquela fase, ter sido meio pioneiro. (VELOSO, 2003b, p. 26)

Há, de fato, um pioneirismo de Caetano, sobretudo pela utilização dessas expressões sem “culpa” ou negação explícita, diferentemente de Noel Rosa, em cuja canção os termos são objetos de censura e, dissimuladamente, material poético. Daí se percebe a originalidade de Noel, que já se aproveitava desses “artifícios” que só viriam a se tornar correntes décadas depois.

Em “Baby”, temos uma canção cujo diálogo principal é “nitidamente travado com a canção pop norte-americana. Nem a melodia, nem a letra, nem o título da composição escondiam esse propósito” (TATIT, 2008, p. 217). Em sua análise, Luiz Tatit observa que a base musical de “Baby” consiste em uma versão mais lenta das marchinhas (algo como uma marcha-rancho), uma das formas mais populares da canção urbana tradicional. Ao mesmo tempo, as estrofes se constroem em torno de apenas dois acordes consonantes, num recurso típico do pop norte-americano. O andamento lento e os longos intervalos entre as notas levam a canção para o ambiente da passionalização; ao mesmo tempo, a melodia envolve repetições, reiteraões, especialmente na conclusão dos versos, em um processo de tematização. Assim, a canção se desenvolve por meio de uma ambivalência entre “carência e plenitude” (TATIT, 2008, p. 224), conseqüente da oscilação entre passionalização e tematização.

A dimensão da carência se dá na construção passional da canção, marcada por seu andamento lento-cadenciado e pela trajetória ascendente da melodia. O sentimento de carência amorosa atinge seu ápice no refrão, sempre na segunda vez em que se canta a

expressão *baby* – tratamento amoroso ao interlocutor do texto canção –, alcançando a nota mais aguda da melodia, enquanto a harmonia apresenta um acorde menor (todo o restante do percurso harmônico é feito em acordes maiores). Fechada neste sentido, “Baby” seria somente uma canção de amor.

Entretanto, o outro lado da ambivalência, na perspectiva da “plenitude”, a evocação da expressão *baby* pode ser compreendida como uma metonímia da cultura pop, tema celebrativo da canção, representando o sentido de conjunção com o universo da contemporaneidade. “I love you” é cantado, assim, não apenas como declaração de amor ao ser amado, mas numa celebração da cultura pop como paisagem contemporânea, e, especificamente, para a música pop como expressão deste tempo e espaço.

Essa celebração, entretanto, não é mera assimilação, posto que incorporada ao processo de “devoração crítica” tropicalista. O procedimento de apropriação e mistura torna-se evidente quando surge como canção incidental, nos refrãos finais, a faixa “Diana”, de Paul Anka, ícone dos primórdios do rock americano. Em uma das repetições desse refrão, Caetano troca “Diana” por “baiana”, sintetizando nesse jogo poético de sonoridades (como em Noel) a convivência horizontal dos fragmentos ao longo da canção: pop norte americano e marchinha popular; “Carolina” de Chico Buarque e iê-iê-iê de Roberto Carlos.

Em sua abordagem, Caetano ativa em “Baby” um jogo com o qual Noel já havia brincado em “Não tem tradução”. Se o título e o discurso da canção de Noel sinalizam para uma rejeição condenatória da assimilação da cultura estrangeira, as combinações poéticas contradizem esse teor negativo, que soa como simulação. Assim, a canção tropicalista, mais do que se contrapor a Noel, opera novas possibilidades de assimilação e mistura, sem a necessidade de dissimular-se em discurso de negação.

Vale mencionar que esse recurso de apropriação da língua inglesa como marca da paisagem contemporânea já havia sido adotada por Caetano em uma de suas primeiras composições, que não chegou a ser gravada à época: “Clever Boy Samba”⁴⁸ – segundo o artista, a canção foi o ponto de partida para a composição de “Alegria, alegria”. Desenvolvida com uma melodia que funciona como paródia de Bossa Nova, a letra apresenta uma “sátira sobre os jovens alienados” (VELOSO, 1997, p. 165) de Salvador, na qual aparecem versos como: “Adoro Ray Charles / ou Stella by Starlight / mas o meu inglês / não sai do good night” (VELOSO, 2022, p. 150). Diferentemente de “Baby”,

⁴⁸ A faixa foi gravada em 1995, no álbum *O samba nas regras da arte*, do grupo Família Roitman.

nessa canção o uso do inglês aparece como recurso humorístico na crítica a uma certa elite social, tal qual fizera Noel em “Não tem tradução”. E, assim como Noel, há uma crítica ao uso do inglês – no caso, pelos jovens da época – ao mesmo tempo em que as expressões estrangeiras são utilizadas como material poético.

Também é importante destacar que as canções em inglês, assim como os sambas de Noel, estavam presentes na educação sentimental de Caetano, mediadas pelo rádio e pelo disco (lembremo-nos do já citado trecho em que as *madeleines* cancionais são ativadas quando o jovem Caetano em Salvador ouve Ray Charles e é transportado para o tempo e o lugar da infância em Santo Amaro⁴⁹). Foi diante da importância das canções em inglês em sua formação e ao longo de sua trajetória que o compositor gravou o álbum *A foreign sound* (2004) – também como estratégia para sua carreira internacional.

Nesse disco, Caetano canta um repertório diversificado de canções norte-americanas, interpretando *standards* de artistas como Cole Porter, George Gershwin e Irving Berlin, passando por Elvis Presley e Bob Dylan, e chegando ao rock dos anos 1990 do Nirvana de Kurt Cobain, dentre outros. Na abertura dos shows referentes ao álbum, Caetano introduzia o repertório com duas canções que não faziam parte do disco: “Não tem tradução” e “Baby”.

Ao cantar o samba de Noel, em voz e violão, Caetano tematizava sua atitude de voltar-se às canções de língua inglesa, introduzindo o show de clássicos da música americana à luz do jogo ambíguo noelino, de condenar a “transformação”, ao mesmo tempo em que a assimila e pratica. Pelo viés da face censora da canção de Noel, a escolha da canção pode soar como uma contraposição ao discurso noelino – em um outro momento histórico, no qual se cantar em inglês não é mais um tabu. Já no espectro da originalidade de Noel no jogo poético com as palavras inglesas em um samba da década de 1930, desponta o caráter de homenagem ao pioneirismo de um dos “pais fundadores” da tradição cancional brasileira.

A apresentação de “Baby”, em sequência, estabelece um fio estético e cronológico entre Noel e Caetano, em suas canções pioneiras na assimilação da língua inglesa na poética das canções, cada uma a seu modo. Em 2004, “Baby” já era um clássico da canção brasileira, diferentemente do contexto de lançamento em 1968. Assim, para abrir o seu show voltado aos *standards* da canção norte-americana, Caetano apresentava dois clássicos da canção brasileira em diálogo com essa cultura: um de Noel Rosa, e outro dele

⁴⁹ Trecho comentado na seção 1.1.

mesmo. Nesse movimento, Caetano apresenta sua própria percepção da coexistência de sua obra e figura ligada a Noel Rosa, signo da tradição cancional midiaticizada brasileira. Àquela altura, Caetano já era cânone da canção, tal qual Noel, e a junção de suas obras em diálogo com a língua inglesa jogava as luzes para sua interpretação do cânone cancional norte-americano.

Quem é você?

Outra aproximação entre canções de Veloso e Noel Rosa que vale ser mencionada é a da faixa “Reconvexo”, composta por Caetano e lançada por Maria Bethânia no álbum *Memória da pele* (1989), com a já citada canção-resposta “Palpite infeliz”.

Tal qual o samba de Noel, “Reconvexo” surge no contexto das canções-resposta. Dessa vez, o contraponto não é ao sambista, e nem mesmo a uma canção: “A letra é meio contra o Paulo Francis, uma resposta àquele estilo de gente que queria desrespeitar o que era brasileiro, o que era baiano, a contracultura, a cultura pop, todo um conjunto de coisas que um certo charme jornalístico, tipo Tom Wolf, detestava e agredia” (VELOSO, 2003b, p. 63).

Para construir essa contraposição, a faixa apresenta uma série de citações e referências, como as canções “Gita”, de Raul Seixas (falecido naquele ano de 1989) e Paulo Coelho, e “Fruta Gogóia”, canto da cultura popular baiana; ambas, como “Reconvexo”, desenvolvem suas letras a partir da anáfora “eu sou”, como aponta o próprio Veloso (2003b, p. 63). No contexto de nossa discussão, destacamos outro intertexto, identificado na expressão “quem é você?”, que surge na transição do primeiro bloco estrófico para o refrão, momento de ápice do conflito, marcado pela elevação da curva melódica e pelo breque no arranjo.

Tal expressão reverbera o início de “Palpite infeliz”: “quem é você que não sabe o que diz?”. A estrutura do verso de confronto e desqualificação ao interlocutor é similar: mas o rival “que não sabe o que diz”, de Noel, desdobra-se, em “Reconvexo”, numa enumeração de versos, todos iniciados com a expressão “que não”:

Meu som te cega, careta, *quem é você?*
Que não sentiu o suingue de Henri Salvador
Que não seguiu o Olodum balançando o Pelô
 É *que não* riu com a risada de Andy Warhol
Que não, que não e nem disse *que não*
 (VELOSO, 2003a, p. 102)

A resposta a Paulo Francis retoma, assim, o gesto de responder a um “palpite infeliz”; tal atitude, reverberando o samba exitoso e afirmativo de Noel, é demarcada pela apropriação de um fragmento – “quem é você que não...” –, o qual é ampliado em outras desqualificações.

O contexto musical diferente (rítmico e melódico) e a pausa após a pergunta “quem é você?” camuflam a referência ao samba de Noel. O respiro entre a pergunta e o complemento funciona como enjambement, cuja suspensão poético-musical resolve-se na desqualificação do confrontado, sustentada pela autoafirmação daquilo que o rival despreza (o Brasil, a Bahia, a contracultura, a cultura pop). A estratégia é, portanto, análoga à utilizada por Noel Rosa em “Palpite infeliz”, na qual o conflito é contraposto pela autoafirmação de Vila Isabel entre os redutos do samba.

Assim, em um contexto de polêmica externo ao mundo das canções, Caetano assimila o procedimento noelino como tática de confronto; ao enaltecer aquilo que o oponente desqualifica, desqualifica-se o próprio oponente, que não conheceu, não sentiu, não viveu e não amou aquilo que a canção eleva ao posto sublime de objeto cultuado no canto celebrativo. A autoafirmação é a do sujeito no contexto da coletividade; o rival, excluído e isolado desse ambiente, “não sabe o que diz”.

Teresa canta Noel

O final dos anos 2010 e início dos anos 2020 – período de escrita desta tese – apresenta algumas novas e importantes interações de Caetano Veloso com Noel Rosa. A primeira a se destacar não se dá no plano do intertexto, da reinterpretação ou do comentário crítico, como nos casos analisados, mas na direção musical do álbum *Teresa Cristina canta Noel* (2018). Exercendo esse papel, Caetano certamente participou da seleção do repertório, que apresenta clássicos noelinos como “Feitio de oração”, “Conversa de botequim” e “Não tem tradução”.

A presença de Caetano neste trabalho dedicado ao repertório de Noel Rosa confirma o reconhecimento e valorização da obra do Poeta da Vila na tradição cancional pela ótica de Veloso, a despeito de polêmicas por ele provocadas anos antes, já no novo século, quando sua verve de artista-crítico se voltou à problematização do racismo em “Feitiço da Vila” e da violência contra a mulher em “O maior castigo que eu te dou”. As duas canções polemizadas, entretanto, não constam na seleção cantada por Teresa

Cristina, o que não chama a atenção no caso da segunda – obra que, além de menos conhecida, não caberia na voz de uma mulher do século XXI –, mas que incorre em ausência marcante no caso da primeira: sendo o disco voltado aos clássicos de Noel, uma seleção de obras mais relevantes no legado do sambista incluiria, necessariamente, “Feitiço da Vila”, samba dos mais conhecidos e regravados de Noel.

A exclusão no campo dos clássicos reinterpretados não passou despercebida à época, figurando em matérias jornalísticas com títulos como “Em Teresa Cristina, o feitiço de Noel”⁵⁰; nesta, a intérprete nega a interferência de Caetano na opção por não cantar “Feitiço da Vila”: “Eu nunca cantei essa música, mas não é por causa do Caetano. Como negra, tem versos que me incomodam muito”. A seleção do repertório, por Teresa e Caetano, revela uma leitura crítica fundada naquilo que caberia – e que não caberia – na presentificação vocal da intérprete, considerando o contexto da contemporaneidade.

Portanto, além do caráter de tributo e homenagem, almeja-se a reverberação de Noel no tempo presente, mediada pela figura e pela interpretação da artista, tal qual afirma Teresa Cristina na entrevista citada: “tomei um susto quando percebi a atualidade das letras de Noel. A ironia com a aristocracia, a ironia de uma elite querendo estar em Paris com o povo morrendo de febre amarela, a hipocrisia e o desprezo das classes mais abastadas pelas outras”. Essa “atualidade” da obra, capaz de fazer sentido no presente também é aplicável à forma cancional, composta na década de 1930, e que se sustenta na reinterpretação de uma cantora quase um século depois.

Na versão ao vivo do álbum, lançado em 2020 nos formatos de CD e DVD, são acrescentadas novas canções ao repertório, dentre as quais o samba “Pra que mentir?”, sucedido de “Dom de iludir”, tal qual fizera Caetano no disco *Totalmente demais*. A seleção do repertório noelino estende-se a Caetano (única exceção na seleta exclusiva de Noel), cuja canção-resposta inscreve-se como eco impregnado à obra-fonte.

Arca contemporânea de *Meu coco*

No ano de 2021 Caetano lançou *Meu coco*, primeiro disco de inéditas em nove anos. Um dos traços mais marcantes do álbum – notado de imediato por público e crítica em matérias e publicações nas redes sociais – foi a grande presença de referências nominais elencadas ao longo das letras, sobretudo nomes do universo da canção. Tal

⁵⁰ Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2018/04/18/em-teresa-cristina-o-feitico-de-noel-335893.php>>. Acesso em: 29 nov. 2022.

artifício forma a estrutura central de composição das faixas “Gilgal” – em torno da música negra de Pixinguinha, Jorge Ben, Djavan, Milton Nascimento, à qual é acoplado o nome do branco bossanovista Carlos Lyra – e “Sem samba não dá” – que, como visto, incorpora nomes de novos artistas de diversos segmentos, do sertanejo feminino de Marília Mendonça ao rap de Baco Exu do Blues. Tal recurso, que permeia outras faixas, é também adotado em versos da faixa-título “Meu coco”, que abre o disco, e do fado “Você-você”: nessas duas, ressoa o nome “Noel”.

A canção “Meu coco”, em novo desdobramento da poética de Caetano delineada desde o Tropicalismo, apresenta uma tematização da mistura de tempos, lugares, vozes, *personas* e identidades, sempre balizada pelo mestre da Bossa Nova: “João Gilberto falou / e no meu coco ficou / Quem é, quem és e quem sou? – ‘Somos chineses’” (VELOSO, 2022, p. 21).

No movimento de celebração da mistura convivente e coexistente no canto e na vida, a referência a Noel Rosa surge na estrofe final: “Irene ri, rirá, Noel, Caymmi, Ary / Tudo embuarcará na arca de Zumbi / e Zabé” (VELOSO, 2022, p. 21). O nome de Noel Rosa surge, pois, interligado ao de outros dois compositores centrais do período de edificação da linguagem cancional midiaticizada, a partir da década de 1930: Ary Barroso e Dorival Caymmi. Esses três nomes são sucedidos pela citação de uma canção do próprio Caetano – “Irene”, nome da irmã, faixa composta no período da prisão – e do neologismo que transforma o sobrenome de Chico Buarque em verbo: “embuarcará”.

A seguir, projetando um território comum para essa mistura, o sujeito cancional metaforiza a arca, evocação bíblica à arca de Noé, transformada e ressignificada pelo encontro das diferentes culturas. Para capitanear essa embarcação (ou “embuarcação”), reaparece o par “Zumbi e Zabé”, numa autocitação a “Feitiço” – como visto, uma reescrita de “Feitiço da Vila”. Assim, “Meu coco” reelabora o “nosso samba tem feitiço e tem farofa”, no qual “Zabé come Zumbi, Zumbi come Zabé”, celebrado em 2002 no disco lançado com Jorge Mautner, edificando uma arca utópica, projeção do Brasil calcada na devoração recíproca de Zabé e Zumbi.

Tal conexão com “Feitiço” converge com a dedicatória da faixa, direcionada, dentre outros, a Jorge Mautner. Sinaliza-se, deste modo, para a identificação de “Meu coco” com o pensamento e a obra do compositor de origem judaica, calcada em sua mitologia do *kaos* (harmonização das diferenças) e com a ideia de poesia que almeja a profecia – como já discutido, um dos imãs na ligação de Caetano com Mautner. Retomando esse horizonte profético intentado por Caetano à luz de Mautner, observamos

na faixa de abertura do álbum uma nova materialização dessa lírica da profecia, no verso final que não fecha, mas se abre a um futuro em que “tudo embuarcará na arca de Zumbi e Zabé”. Esse “tudo”, que se projeta para o futuro carrega, em seu presente, o passado.

Note-se que, na letra da canção, os tempos verbais variam, começando no pretérito perfeito – “Simone Raimunda disparou as Luanas” –, convertido em presente logo no segundo verso, que evoca a língua múltipla do feitiço indecente brasileiro: “a palavra bunda é o português dos Brasis”. Entre verbos no passado e no presente, o futuro vai despontando sempre como marca de esperança e confiança na força cultural do Brasil: “Superaremos câimbras, furúnculos, ínguas...”; “Com Naras, Bethânias e Elis / faremos mundo feliz”. A projeção de futuro é tematizada de maneira explícita na penúltima estrofe:

Moreno, Zabelê, Amora, Amon, Manhã
 Nosso futuro vê açai guardiã
 Ubirajaras mil, carimã, sapoti
 Virá que eu vi, virá, virá, virá que eu vi

Tal projeção é iniciada por nomes de filhos: de Caetano (“Moreno”) e de companheiros de geração, como Mautner (“Amora”) e José Agrippino de Paula (“Manhã”, já falecida, a quem a faixa é também dedicada). Citando a canção “Açai”, de Djavan, e entoando palavras indígenas, o caráter de profecia culmina na autocitação a “Um índio” (do álbum *Bicho*, de 1977), uma das composições de Caetano em que sua “ambição” profética (VELOSO, 2005, p. 160) se faz mais evidente. Na evocação da cultura originária indígena, tal qual na estrutura poético-musical de “Tropicália”, o futuro é antevisto sustentando-se na ancestralidade mítica.

A estrofe conclusiva que elenca os nomes do trio “Noel, Caymmi, Ary” se posiciona nesse ponto em que os verbos já se projetam para o futuro (“ri, rirá”, buscados no passado de “Irene”). Os nomes, portanto, se apresentam como forças do passado, evocadas no presente, a se manifestarem no futuro utópico e profético em que “faremos mundo feliz”. Não se trata, portanto, de separar o passado, mas de projetá-lo rumo a este futuro almejado, posto que todos embarcarão e “embuarcarão” na arca profetizada. Noel, Caymmi e Ary – representantes da fundação da tradição cancional midiaticizada – não são tratados como marca do passado a se manter guardada, como em um museu: soam no presente e irão compor o futuro transtemporal do êxito da cultura brasileira diante do mundo.

Não podes negar que é lindo

A outra canção de *Meu coco* em que a figura de Noel Rosa emerge é “Você-você”, fado cantado por Caetano Veloso com participação da cantora portuguesa Carminho. No lançamento da faixa na plataforma *Spotify*, há um *storyline* em que Caetano explica a origem da composição:

Nasceu do fato de Carminho tirar “você” das letras de canções brasileiras que cantou. Disse primeiro a ela. Suas respostas foram sinceras e pertinentes. “Você”, em Portugal, não se usa como tratamento íntimo e amoroso. Impasse: por que então cantar canções brasileiras? Resposta: sentimento intenso mas não podendo sair sincero se digo “você”. Ela não queria perder as canções nem cantá-las de modo a sentir-se distanciada. (VELOSO, 2021)

O episódio tem como pano de fundo, portanto, discussões que envolvem: as diferenças na língua portuguesa falada em Portugal e no Brasil, em um distanciamento de linguagem; o reconhecimento da força das canções brasileiras e de sua capacidade de irradiação pelo mundo; a propriedade demandada ao intérprete para entoar versos que façam de sua voz a matéria encarnada do sujeito cancional. Vejamos a letra da canção:

Depois que nós nos perdemos
Amor, amor, nossos demos
Afastam-nos ano a ano
Você-você é teu nome
És quem ressurge e quem some
Do outro lado do oceano

Eu cá nesta Americáfria
Vivo entre miséria e mágica
Não sei dizer o que valho
Tu que és você não me chamas
Tambor, tambor sob as camas
Langor rebaixa-me o galho

“O orvalho vem caindo”
Não podes negar que é lindo
Requer de nós grande arte
Criar novo mundo louco
É muito e inda é muito pouco
Que aprendas a conjugar-te

Tu és você, sou você
Eu e tu, você e ela

Ary, Noel, Tom e Chico
 Amália, blues, tango e rumba
 Atabaque e bailarico
 Peri, Ceci, Ganga Zumba
 (VELOSO, 2022, p. 31)

A forma musical é a de um fado, cuja marca é assumida pelo arranjo, tal qual fizera Caetano em “Os argonautas” (no disco *Caetano Veloso*, de 1969). A construção poética apresenta uma forma fixa, com versos divididos entre quatro sextetos compostos em redondilha maior, todos com um padrão regular de rimas em cada bloco estrófico (a-a-b-c-c-b). Musical e poeticamente, portanto, há uma apropriação de matrizes da música e da poesia portuguesa; entretanto, diferentemente da música do fado, as redondilhas foram assimiladas pela lírica brasileira, oral e escrita, desde seus primórdios. Assim, se a música evoca uma diferença (distância), a forma poética é um elemento de aproximação.

Os verbos e pronomes encaixados na redondilha, por sua vez, seguem a regência formal da segunda pessoa (“tu”), característica da língua falada em Portugal, em consonância com a lírica dos fados, abrindo-se à naturalidade da vocalização no canto de uma portuguesa, tal qual argumentara Carminho. Ao mesmo tempo, a palavra “você” se insinua ao longo da letra em um movimento que a distingue e a identifica com este “tu”: “Você-você é teu nome”; “Tu que és você não me chamas”; “Tu és você, sou você / Eu e tu, você e ela”. Assim, o sujeito cancional, em seu modo de expressão, e o seu interlocutor (“tu” e “você”) se confundem, se diferenciam, se misturam, se identificam.

No fonograma, os dois primeiros sextetos são cantados por Caetano, que pronuncia as palavras simulando a emissão do português falado em Portugal. O sentimento da falta e do desencontro predomina tanto no plano melódico-entoativo (com andamento desacelerado e alguns saltos de elevação das notas) quanto na dimensão poética, que apresenta, nos três primeiros versos, a ideia de perder-se e afastar-se de seu interlocutor. A letra e a ambientação sonora logo dão a ver que esse distanciamento não se dá entre um par amoroso, mas entre Portugal (“do outro lado do oceano”) e o Brasil (“eu cá nesta Americáfrika”). Materializa-se, assim, o mote do afastamento pela linguagem, inspirado na cantora.

Os dois sextetos finais são cantados por Carminho, fadista contemporânea cuja voz surge entoando a redondilha “O orvalho vem caindo”, refrão e título de um samba de Noel Rosa, sucedido pelo verso-comentário: “não podes negar que é lindo”. Ante o movimento da falta cantado por Caetano, contrapõe-se o encontro propiciado pela presença materializada na voz de Carminho; como signo dessa possível conjunção,

desponta a tradição da canção popular brasileira, metonimizada em um verso de Noel Rosa, cuja beleza não pode ser negada.

O comentário metacancional sobre o trecho apropriado de Noel chama a atenção para a mencionada beleza do verso: na construção da imagem em movimento da queda da gota de orvalho, verificamos a aliteração em “v”, sutil fricção, e o passeio em descida das vogais nas sílabas tônicas, percorrendo o som do “a” ao “i”: “o orvalho vem caindo”, partindo e retornando às átonas em “o” (movimento de descida que, na composição de Noel, também ocorre na melodia, diferentemente da citação em “Você-você”).

Noel e seu verso – metonímias da beleza da lírica cancional brasileira – são incorporados pela voz portuguesa de Carminho, em um gesto que sintetiza toda a força de nossa canção popular, em língua portuguesa falada no Brasil, materializada nas vozes e irradiadas ao mundo pelos fonogramas. A perspectiva de percurso da língua é invertida: o afastamento (que pressupõe um encontro anterior, no qual a língua portuguesa chegou ao Brasil) é convertido em encontro de vozes, sob a força da cultura brasileira, cuja marca é a lírica cancional sintetizada no verso de Noel.

A autoafirmação da língua portuguesa falada no Brasil pelo campo da canção converge com aquilo que Caetano observa em *Verdade tropical*:

a música popular brasileira tem sido, de fato, para nós como para estrangeiros, o som do Brasil do descobrimento sonhado (e aqui já se vislumbra um outro descobrimento, mútuo, em que o coração tende mais para o índio, que subiu à nau alienígena tão sem medo que ali adormeceu, do que para o grande Pedr'álvares, que mal pôs os pés em solo americano). Ela é a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo, tantos insuspeitados amantes esta tem conquistado por meio da magia sonora da palavra cantada à moda brasileira. (VELOSO, 1997, p. 17)

O comentário de Veloso reflete sobre a condição periférica da língua portuguesa no contexto internacional (“o português é um negro entre as eurolínguas”, canta em “Meu coco”), apresentando a canção brasileira como via principal de afirmação dessa língua diante do mundo. Em “Você-você”, esse movimento de internacionalização ganha uma outra face, ao apresentar uma canção brasileira cantada à moda portuguesa. Quando a voz de Carminho aparece cantando o verso de Noel incorporado à canção de Caetano, põe-se em prática o “outro descobrimento, mútuo”, movimento de encontro em oposição ao distanciamento, em que as culturas se entrecruzam: Caetano canta com sotaque português, Carminho entoa versos brasileiros.

Nesse atravessamento, emergem outras citações e referências: o título “Você-você”, por exemplo, é quase o mesmo de uma canção de Chico Buarque (1998), intitulada “Você, você”; a personificação do “Amor” como vocativo, no segundo verso, pode nos conduzir a ecos dos sonetos camonianos. Nas referências nominais que marcam o disco *Meu coco*, o nome “Noel” reaparece em “Você-você”, novamente ao lado de Ary Barroso, dessa vez sucedido por Tom Jobim e Chico Buarque. Esses nomes que, assim como na citação ao verso noelino, são signos da tradição cancional, apresentam-se como desdobramentos identificados ao sujeito cancional e ao interlocutor, ao compositor e à interprete, ao Brasil e Portugal: “Tu és você, sou você / Eu e tu, você e ela / Ary, Noel, Tom e Chico”. A esse conjunto somam-se e identificam-se a música portuguesa (no nome da fadista Amália Rodrigues e na expressão “bailarico”) de outros países (blues, tango, rumba), e ainda as matrizes indígenas e africanas da cultura brasileira.

Partindo do distanciamento da palavra “você” sugerido por Carminho, Caetano compõe um fado brasileiro rumo ao encontro. Ao conjugar as línguas em suas diferenças, evoca-se a conjunção entre um e outro, Brasil e Portugal, língua portuguesa e o mundo. A matéria desse novo descobrimento é a canção popular edificada no Brasil desde o tempo de Noel Rosa, aberta aos cruzamentos e atenta aos movimentos mais sutis, capazes de sintetizar toda a potência de uma língua e de uma cultura: “o orvalho vem caindo”.

CONCLUSÃO

O desenvolvimento desta pesquisa nos revelou a singularidade do diálogo entre Noel Rosa e Caetano Veloso, construído no diverso campo de interações do segundo com o primeiro. Neste percurso, observamos que os desdobramentos dessa relação partem da educação sentimental de Veloso e oscilam entre movimentos de celebração e de confronto, diante de um Noel que se materializa em diferentes facetas entrecruzadas: sujeito biográfico, repertório de canções, ícone da tradição, monumento cultural, memória afetiva, voz materna, espelho de si mesmo.

Ao longo das reflexões e análises, observamos como Caetano – criador e artista-crítico – vale-se de procedimentos múltiplos para estabelecer tais conexões: intertextos e apropriações, respostas e reescritas, textos ensaísticos, comentários em shows e entrevistas. A partir da mirada sobre pontos em que esta ligação se manifesta, abriu-se a discussão acerca da tradição cancional brasileira edificada a partir da década de 1930, compreendida como educação sentimental: saber poético-musical imbuído na vida dos brasileiros nascidos desde então, em um mundo auditivo marcado pela lírica vocal atrelada às peculiaridades dos processos de gravação e difusão das mídias e suas mudanças ao longo das décadas.

Noel Rosa já se fazia presente no primeiro mundo de Veloso, o da infância em Santo Amaro, que repercute ao longo de toda a sua vida e obra. Antes mesmo que a vida de Caetano fosse uma vida de artista, as canções noelinas adentravam pelo ouvido do menino, mediado pelas Aracys que chegavam no rádio e no disco, convertido em voz viva e presente no canto materno e nas vozes familiares da casa. Diferentemente da Antropofagia de Oswald de Andrade – com a qual Caetano passou a ser associado desde a deflagração da Tropicália –, para beber na fonte noelina, o baiano santo-amarense não precisou da mediação de intelectuais, críticos ou outros artistas que veio a conhecer desde que deixou a casa dos pais, rumo a Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro, Londres.

Assim, a ligação com Noel pela via da educação sentimental nos mostra que o Poeta da Vila não é, para Caetano, apenas um grande nome da tradição na qual se projeta, mas uma parte de sua própria identidade, povoando suas recordações até a camada anterior ao verbo, na voz materna. Como observamos em algumas canções em que a figura da mãe é evocada, essa voz pré-semântica, para além dos sentidos verbais, constitui-se como guia em busca do “coração daquilo”: fonte atávica e eterna busca do ato de cantar, da criação artística, do sujeito no mundo. Da matriz e motriz da voz materna ecoavam uma infinidade de canções, dentre elas as de Noel, constituintes da identidade

mais profunda de Caetano. Para Veloso, lidar com Noel e com todo o universo cancional que o formou, é lidar consigo mesmo.

Tal qual o assovio da melodia que abre *O cinema falado*, Noel Rosa soa como uma das trilhas do mapa sonoro da vida de Caetano Veloso. Nascendo e crescendo no mundo das canções ouvidas no rádio, no disco e nas vozes familiares guardadas como potência das recordações, e almejando interferir nos territórios entrecruzados da canção popular, Caetano Veloso jamais poderia deixar de recorrer a Noel Rosa, artista alçado ao posto de "maior compositor brasileiro de todos os tempos" (VELOSO, 1997, p. 269), e que desde cedo soou em seus ouvidos. Essa relação aponta, ao mesmo tempo, para a força desse mundo "orecular" na cultura brasileira e na vida de Caetano, cuja base da formação lírica se dá no mundo cancional.

Tal base de formação no mundo auditivo compartilhado repercute como potência de recordação, na qual o passado se projeta como presente a cada vez que uma canção é ouvida ou entoada, no sabor sonoro das *madeleines* cancionais. O ofício de Caetano Veloso passa por esse mergulho na constituição de sua própria sensibilidade, sempre a converter-se na criação de novas formas: "como eu sei lembrar de você / meu trabalho é te traduzir".

Os desdobramentos daquilo que chamamos *Caetanoel* despontam desde o momento em que Caetano Veloso se torna um artista cujo projeto é virar a tradição do avesso, transformando-a. Para esse intento, seria necessário conhecer o corpo que se quer revirar. E Caetano Veloso reconhece o corpo da tradição cancional em seu próprio corpo vivo, carregando as canções gravadas em si próprio. Noel Rosa está entre aqueles que povoa este corpo da tradição e do cancionista. No movimento de Caetano, conhecer e carregar Noel não se limita à apreensão de seu repertório: compreende o modo de ser noelino – desajustado, desenquadrado, incontinente – materializado no jeito de corpo do samba. Contrariando os ditames do modo de dever ser que se impunha na década de 1960 – defensor da autenticidade brasileira, contraditoriamente atrelada à indústria fonográfica e midiática – Caetano ecoava Noel Rosa não como preservação de uma suposta autenticidade, mas no modo de ser insubmisso aos padrões, inclusive à figura do próprio Noel.

Quando voltamos ao tempo biográfico de Noel Rosa, observamos sua vida e obra construídas em torno desse modo de ser desajustado, o qual se materializava em sua habilidade como "malabarista" no acabamento das canções, construídas em um contexto no qual a forma cancional se consolidava no terreno da indústria fonográfica e midiática.

E notamos que aquele Noel, com quem Caetano convivia desde a infância, era eco de um monumento construído, nem sempre compatível com o Noel da década de 1930 e com a forma-conteúdo de seus sambas. Na década de 1960, o mundo das canções gravadas já compunha uma tradição, cultuada como forma autêntica a ser preservada, ou, como no comentário irônico de Aracy de Almeida, peça de museu. Este é o tablado onde Caetano irá pisar e chacoalhar o corpo, reivindicando a atualização da canção em seu tempo, como eram atuais, nos tempos de Noel, os sambas por ele compostos.

Diante de Noel Rosa em seu tempo, acabamos por nos deparar com reflexões sobre o processo de formatação pelo qual as canções passaram a ser compostas tendo em vista a gravação dos fonogramas, com seus versos acabados pela figura do compositor, ao contrário da prática dos improvisos coletivos que marcava manifestações populares. Emerge daí a lírica fonográfica da educação sentimental de Caetano, com seus versos amalgamados às melodias, entoados na voz, difundidos nas mídias, compartilhados na audição, constituindo um saber coletivo que formou as gerações crescidas ao redor dos sons difundidos em mídia ao longo do século XX.

As reflexões desta pesquisa nos levaram a perceber Caetano Veloso como um grande cultivador desse campo da tradição cancional midiaticizada do Brasil, não pela preservação das formas já consolidadas, mas pelo movimento de constante atualização crítica, deflagrado por uma via transgressora afirmativa, que diz “sim ao sim” e “não ao não”. Seu gesto não é o de voltar-se ao passado para preservá-lo, e sim o da atualização desse passado no presente, projetando-se para o futuro utópico e profético de um país: a arca das multivozes de Zumbi e Zabé.

Tal constatação constitui uma das conclusões desta pesquisa, posto que Caetano Veloso costuma ser percebido no campo da ruptura ante a tradição cancional. O movimento de Caetano diante dessa tradição, em que Noel desponta entre os grandes “pais fundadores”, apresenta-se de maneira análoga ao que o próprio Caetano vislumbra ao refletir sobre a música erudita de vanguarda:

As rupturas modernistas podem ser explicadas de diversos ângulos, mas é inegável o caráter de revitalização do acervo amado embutido em muitas atitudes aparentemente destrutivas. Stravinski e Schönberg parecem empenhados em que ouçamos Bach com melhores ouvidos e não em que deixemos de ouvir Bach para passar a ouvi-los apenas a eles. Se arriscarmos olhar bem fundo, talvez cheguemos à conclusão de que os modernismos representaram antes uma luta contra a iminente obsolescência de um passado belo em vias de banalizar-se; de que nunca, como no modernismo, a arte foi tão profundamente

conservadora. A luta era, foi, é sobretudo contra o academicismo. (VELOSO, 1997, p. 228)

Ao longo de sua carreira, a atuação de Caetano diante de “Noel, Caymmi, Ari” e de toda a tradição cancional que o formou, volta-se mais a essa prática de “revitalização do acervo amado”, mesmo que em “atitudes aparentemente destrutivas”, do que a uma ideia de rompimento no qual se deixaria de ouvir o passado. Na trilha de João Gilberto, Caetano investe para ouvir e dialogar com os artistas que o antecederam com “melhores ouvidos” e não para deixar de ouvi-los. Coerente com essa trajetória, Caetano Veloso é o artista que, em pleno 2021, continua evocando Noel em nome e verso, sintetizando na obra do sambista a força e a beleza da lírica cancional como emblema da língua portuguesa no mundo: “o orvalho vem caindo / não podes negar que é lindo”.

Mesmo ao confrontar Noel Rosa, o conflito que se instaura em prol da “luta contra a iminente obsolescência de um passado belo em vias de banalizar-se”; é nesse sentido que, como em alguns casos observados, ao voltar-se contra o monumento Noel Rosa, Caetano está se valendo da figura construída do Poeta da Vila para enfrentar uma certa visão de tradição que prima pela preservação das formas em detrimento de sua atualização, transformação, “revitalização”. Fiel às questões de sua própria contemporaneidade e ao modo de ser da tradição que o forjou, Caetano é, na prática do conflito, mais congruente com o desajustado antiacademicista Noel Rosa do que se se limitasse a cultuá-lo como forma e força do passado.

Em seu propósito de revitalização, Caetano convoca Noel Rosa para o tablado presente, no regime de convivência que presentifica o passado na atualidade como motor para a criação, deflagrando a perspectiva síncrono-diacrônica de uma tradição transtemporal: versos, ecos e reflexos convivem e se afetam em horizontalidade. Essa tradição transtemporal da canção carrega em si, desde as transformações que a constituíram junto ao desenvolvimento da indústria, a marca da transgressão como expansão de limites, território em que Noel Rosa está ao lado de um vasto rol de cancionistas, entre Ary Barroso e Dorival Caymmi, Aracy de Almeida e Carmem Miranda, Tom Jobim e João Gilberto. Tomando a transgressão como gesto afirmativo insubmisso à repetição das formas consolidadas, abrindo-se ao “sim” para novos gestos e combinações, o projeto tropicalista almeja ampliar a tradição, pautando-se no legado transgressor de seus antecessores, e não na reaplicação das formas e fórmulas já criadas. Reconhecendo-se na tradição cancional, Caetano se reconhece no modo de ser

transgressor, que, assim como as canções, compõem a sua identidade. Entre a matéria cancional e a memória afetiva, Noel Rosa é um dos ecos-reflexos do espelho narcísico de Caetano diante do mundo cancional.

Abordando a canção como lago por sobre o qual projeta o reflexo sonoro de sua ação, Caetano não foge ao conflito quando visualiza nesse espelho ranhuras de traços abjetos da construção social da identidade brasileira. Dado o papel de destaque de Noel no panteão da cultura, Caetano por vezes o escolhe como alvo, mesmo sob o risco do anacronismo, para confrontar forças presentes arraigadas à estrutura social (como o machismo e o racismo), e ainda àqueles que, em nome da preservação de uma certa autenticidade, fecham olhos e ouvidos para a leitura crítica. Pelo conflito, Caetano dessacraliza Noel Rosa; ao retirar dele as vestes de monumento, temos um Noel cujas contradições são mais condizentes com o modo noelino de ser.

Em algumas circunstâncias, observamos que as interações de Caetano Veloso com Noel Rosa extrapolam o campo do diálogo intertextual entre canções: ao comentar criticamente canções de Noel – como “Feitiço da Vila” e “O maior castigo que eu te dou” – Caetano é artista-crítico do presente refletindo sobre a obra de um compositor do passado, valendo-se dessa crítica como estratégia de enfrentamento a uma visão do presente sobre a tradição.

Apesar de nos debruçarmos também sobre tais atuações fora do diálogo cancional, o olhar-audição predominante em nossas análises foi o da observação comparativa dos ecos construídos no campo dos intertextos entre canções. Nesta abordagem, notamos que as interações operam em diálogos não apenas de um cancionista do presente com outro do passado, mas entre sujeitos cancionais interligados entre canções que reverberam entre si, em regime de horizontalidade, desencadeando novas possibilidades de sentidos e percepções. É nesse território que podemos visualizar as possíveis aglutinações de *Caetanoel*: na apropriação do tema e da estrutura cinematográfica de “São coisas nossas” em “Tropicália”, na composição de “A voz do morto” para o canto de Aracy de Almeida, nas canções-resposta, nas citações de versos e do nome de Noel. Por meio dessas assimilações, a separação do presente com o passado é quebrada, pois as apropriações criam um regime desprovido de uma linha distintiva:

A relação da apropriação, que faz seu sem distinção, é uma etapa intermediária, em que o sujeito parte em busca de si mesmo, como de um outro, à procura de sua identidade entre os objetos que o circundam. “Quem toca um, toca o outro”, dizia Montaigne de si mesmo e de seu

livro. Não é mais tanto da indiferença entre o dentro e o fora que se trata, mas da confusão entre mim e o que não sou eu. Isso supõe o esboço de um sujeito e, apesar da ausência de fechamento, uma margem entre mim e o texto. (COMPAGNON, 1996, p. 147)

No movimento da apropriação, Noel Rosa é perseguido por Caetano como “busca de si mesmo”, em sua identidade individual (educação sentimental) e coletiva (a tradição cancional, o Brasil). O “objeto circundante” sonoro é tocado e incorporado, sem a demarcação de uma separação, pois essa assimilação – mesmo que conflituosa – se direciona a algo que o constitui em sentido profundo. Quando confronta Noel, Caetano, de alguma forma, enfrenta a si próprio (o Noel que o habita desde Santo Amaro). Nesse regime de apropriação pelo intertexto, as obras passam por um processo de deslocamento espaço-temporal no qual as canções interagem reciprocamente, abrindo novas possibilidades de recepção.

Cabe considerar que o procedimento intertextual pelo qual Caetano se apropria de Noel não é exclusivo de sua relação como o Poeta da Vila: está entre as marcas centrais da estética caetânica. Entretanto, esta pesquisa buscou demonstrar que há uma especificidade na relação de Caetano com Noel, que parte da educação sentimental no mundo “orecular” e midiático das canções para materializar-se no desdobramento de um modo de ser transgressor afirmativo, no qual a figura noelina é evocada entre a celebração e o conflito – gesto de confronto que, por sua vez, coaduna-se com o modo de ser desajustado de Noel. Tal interação singular é buscada e materializada em momentos importantes da vida e da obra de Veloso: a infância em Santo Amaro, canções-manifesto tropicalistas, o título do único filme, canções-resposta, citações dispersas entre canções de diferentes épocas, do primeiro disco solo até o álbum mais recente.

Neste sentido, a relação de Caetano com Noel pode ser compreendida na maneira como Veloso manipula os intertextos:

Deslocando objetos do lugar, botando em determinado disco uma canção, em determinada canção um tipo de frase, em determinado tipo de poesia uma orquestração, uma instrumentação, eu fazia com que estas coisas aparecessem imediatamente comentadas e com um comentário mais ou menos provocativo, e não normativo ou moralizante. (VELOSO apud NAVES, 2009, p. 43-44)

Assim, a apropriação intertextual de canções de Noel Rosa, mesmo como contraposição, não procura fechar a questão, enquadrar o desenquadrado, vestir-se de patrulha. Esse regime de interações provoca a tradição e nos provoca como ouvintes

pensadores. A tensão desse ímpeto provocativo reverbera no corpo aberto do mundo das canções no qual habitamos. Nesse movimento, Caetano Veloso se projeta na série cancional não apenas em um movimento linear, a partir de sua aparição, mas provocando, confrontando e ressignificando a tradição que o antecede, ao mesmo tempo em que colabora para mantê-la viva e presente.

A evocação da figura de Noel Rosa em *Meu coco* (2021), último álbum de Caetano Veloso lançado durante a escrita desta tese, confirma a importância do Poeta da Vila sob a ótica de Caetano em sua educação sentimental, na série cancional e na cultura brasileira. Em plena década de 2020, período em que a obra de Noel já se tornou domínio público – posto que passados mais de 70 anos de seu falecimento –, Caetano Veloso puxa o Poeta da Vila para os ecos da atualidade, fazendo-o soar na partitura transtemporal de uma tradição em movimento. O mesmo Noel que Caetano ouvia na infância entre as mídias e as vozes da casa, e que serviu de matriz a ser remodelada pela canção-manifesto “Tropicália”, continua ressoando como potência a ressurgir presentificada, mantendo-se vivo como matéria sonora entoada e evocada na autoafirmação do Brasil pela força de sua cultura, cuja ponta de lança é a lírica vocalizada da canção. E o Caetano que retoma Noel nesse momento já é, ele próprio, um monumento com mais de cinco décadas de atuação no território da canção brasileira, um dos ícones da tradição iniciada pela geração de Noel Rosa. Cultivador desta tradição transtemporal em movimento, Caetano é quem convoca Noel Rosa para a arca utópica do futuro.

Chamando a atenção para a força da presença de Noel Rosa na obra de Caetano Veloso, buscamos discutir a relevância da própria série cancional como saber poético-musical que identifica diferentes modos de ser do Brasil, desde o início do século XX. O reconhecimento de Caetano Veloso como artista – inclusive como poeta – costuma ser chancelado por meio de pontes intermediárias (pertinentes), desde sua ligação com a Antropofagia oswaldiana. Entretanto, discutimos como esse saber criativo é forjado em uma base auditiva em que se destacam as canções gravadas; Noel Rosa é uma das figuras centrais desse universo, cuja obra é matéria cancional (poética, musical, vocal, performativa, fonográfica), assim como a produção artística de Caetano Veloso. Tomar Noel como base de uma formação, pela via da educação sentimental, sinaliza, assim, para a valorização da canção como afirmação das poéticas da voz, constantemente consideradas menores diante das formas letradas da escrita. Nessa matéria vocal mediatizada, Noel e Caetano, *Caetanoel*, seguem ecoando até nossos ouvidos, adentrando

em nossas vidas e memórias, tornando-nos mais próximos do que “nasce do coração”, do “coração daquilo”.

REFERÊNCIAS

- ALMIRANTE. **No tempo de Noel Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Tempo vida poesia: confissões no rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- ANDRADE, Ênio Bernardes de. **Noel Rosa Pau-Brasil: poesia como falamos - 2017**. 122 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017. Disponível em: <<http://doi.org/10.14393/ufu.di.2017.487>>. Acesso em: 17 ago. 2020.
- ANDRADE, Oswald. **Pau-Brasil**. 5 ed. São Paulo: Globo, 1990.
- _____. **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BANDEIRA, Manuel. Orestes. In: BANDEIRA, Manuel. **Seleção de prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 178-179.
- BENEVIDES, Roberto. Caetano de ouvir cantar: entrevista de Caetano Veloso sobre sua trajetória musical a Roberto Benevides. In: CHEDIK, Almir. **Caetano Veloso**, volume 1 (Songbook). São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- _____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo (Obras escolhidas III)**. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 103-149.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da Poesia**. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BORGES, Beatriz. **Samba-canção: fratura e paixão**. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições (1952)**. Tradução de Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Companhia das Letras: 2007, p. 127-130.
- BOSCO, Francisco. Cinema-Canção. In: NESTROVSKI, Arthur (Org). **Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções**. São Paulo: Publifolha, 2007.
- _____. **Dorival Caymmi**. São Paulo: Publifolha, 2006. (Coleção Folha Explica).

BRITO, Reynivaldo. Caetano desabafa: sou da patrulha odara. E daí? – A tarde, 2 de março de 1979. **Blog do Reynivaldo Brito**. 17 dez. 2010. Disponível em: <<http://reynivaldobrito.blogspot.com/2010/08/caetano-desabafasou-da-patrulha-odara-e.html>>. Acesso em 14 nov. 2022.

BUARQUE, Chico. **O tempo e o artista**. Entrevista à Folha de São Paulo. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_fsp_261204c.htm>. Acesso em: 02 abr. 2019.

CAMPOS, Augusto de. **Viva vaia**. São Paulo: Ateliê, 2001.

_____. **Balanço da bossa** e outras bossas. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem** & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: CAMPOS, Haroldo. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CANTORA santista participa do primeiro filme "falado" brasileiro, em 1931. 11 out. 2017. Disponível em: <<http://memoriasantista.com.br/?p=3117>>. Acesso em 29 set. 2021.

CARNEIRO, Luiz Felipe; GUEDES, Tito. **Lado C: a trajetória musical de Caetano Veloso até a reinvenção com a bandaCê**. Rio de Janeiro: Máquina de Livros, 2022.

CARVALHO, Carlos André Rodrigues de. **Um ídolo, um pateta, um mito da multidão**: a construção da imagem de Caetano Veloso como artista e intelectual através da mídia - 2015. 315f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/15023>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

_____. A voz do morto: Caetano Veloso e a transgressão da ideia de identidade nacional difundida pelos compositores de samba da década de 1960. **Anais do IV Musicom**: encontro de pesquisadores em comunicação e música popular. ECA-USP, São Paulo, 2012.

CARVALHO, Marilda Alves Adão. A inscrição do sujeito nas letras de músicas “Pra que mentir?” e “Dom de iludir”: a construção da subjetividade e da intersubjetividade. **E-scrita**: Revista do Curso de Letras da UNIABEU. Vol. 7. Nº 3. Nilópolis, UNIABEU, 2016.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CHEDIAK, Almir (Ed). **Songbook Noel Rosa**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.

CICERO, Antonio. Sobre as letras de canções. In: CICERO, Antonio. **A poesia e a crítica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 84-94.

CIPRO NETO, Pasquale. Gosto de sentir a minha língua. **Cult**, São Paulo, n. 49, p. 26-27, ago. 2001.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. Tradução de Elcio Loureiro Cornelsen et alii. **Aletria**. Revista de estudos de literatura, n° 14, Belo Horizonte, CEL, FALE/UFGM, 11-41, 2006,
<https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.10-41>

COELHO, Fred. A linha evolutiva de Caetano Veloso. In: DUARTE, Pedro (Org). **Objeto não identificado: Caetano Veloso 80 anos: ensaios**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFGM, 1996.

DRUMMOND, Carlos Eduardo; NOLASCO, Marcio. **Caetano: uma biografia: a vida de Caetano Veloso, o mais doce bárbaro dos trópicos**. São Paulo: Seoman, 2017.

ECO, Umberto. **Pós-escrito a O Nome da rosa**. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro. Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In. ELIOT, T. S. **Ensaaios**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

EM TERESA Cristina, o feitiço de Noel. 18 abr. 2018. Disponível em:
<<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2018/04/18/em-teresa-cristina-o-feitico-de-noel-335893.php>>. Acesso em: 29 nov. 2022.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FONSECA, Heber. **Caetano, esse cara**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GHILARDI-LUCENA, Maria Inês. Gênero feminino e identidade: representações na música brasileira de Noel e Caetano. **Trabalhos completos ALED Puebla**. Vol. 1. N°1. São Carlos, UFSCAR, 2015.

HELAL; Ronaldo; LOVISOLO, Hugo Rodolfo. Tango, samba e identidades nacionais: semelhanças e diferenças nos mitos fundadores de “Mi noche triste” e “Pelo telefone”. **Logos 33: Comunicação e Esporte**. Vol. 17. N° 02. Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social, 2010.
<https://doi.org/10.12957/logos.2010.867>

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Entrevista com Heloísa Buarque de Hollanda. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, nº 23, p. 169-175, janeiro/junho de 2004. Entrevista concedida a Maria Antonieta Pereira.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa; Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

JOBIM, José Luís. A geopolítica da comparação. In: LIMA, Rogério da Silva; CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da. **Circulação, tramas e sentidos na literatura**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2019.

JULIÃO, Rafael. **Infinitivamente pessoal: Caetano Veloso e sua verdade tropical**. Rio de Janeiro: Batel, 2017.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. Como fazer versos. In: **A poética de Maiakóvski**. Organização e tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1984.

MATOS, Cláudia Neiva de. Poesia e Música: laços de parentesco e parceria. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MAUTNER, Jorge. **O filho do holocausto: memórias (1941-1958)**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa: uma biografia**. Brasília: Editora Universidade Federal de Brasília: Linha Gráfica Editora, 1990.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Artes & Ensaios**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, v. 32, p. 123-151, 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>>. Acesso em: 26 abr 2021.

MIRANDA, Suzana Reck. Que coisas nossas são estas? Música popular, disco e o início do cinema sonoro no Brasil. **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, 42(44), 29-44. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais / ECA/USP, 2015.
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.103701>

MOLINA, Sérgio. **Música de montagem: a composição de música popular no pós-1967**. São Paulo: É Realizações, 2017.

MORETHY COUTO, Maria de Fátima. A arte de vanguarda no Brasil e seus manifestos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, 53, pp. 89-106. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i53p89-106>

MOURÃO, Maria Dora Genis. A montagem cinematográfica como ato criativo. **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, 33(25), 229-250. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais / ECA/USP, 2006.
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2006.65628>

MUSSA, Alberto. O transtorno da cuíca. **Obra em progresso**. 11 ago. 2008. Disponível em: <<https://caetanoefoda.blogspot.com/2021/08/o-transtorno-da-cuica-segundo-alberto.html>>. Acesso em: 27 out. 2022.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. (Coleção História do Povo Brasileiro)

NAVES, Santuza Cambraia. A canção polifônica. In: NAVES, Santuza Cambraia. **A canção brasileira**: leituras do Brasil através da música. COELHO, Frederico et al. (Org). Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

_____. **Velô**, de Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009. (Coleção língua cantada)

NESTROVSKI, Artur. Influência. In: JOBIM, José Luís (Org). **As palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

OLIVEIRA, Leonardo Davino. Na canção popular, presença da Antropofagia? **Outras palavras**. 16 nov. 2014. Disponível em: ><https://outraspalavras.net/poeticas/na-cancao-popular-presenca-da-antropofagia/>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

_____. **Canção**: a musa híbrida de Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2012.

_____. Dom de iludir. **365 canções**. 11 fev. 2010. Disponível em <<http://365cancoes.blogspot.com/2010/02/52-dom-de-iludir.html>>. Acesso em 26 set. 2021.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: PAZ, Otávio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PINTO, Mayra. **Noel Rosa**: o humor na canção. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís F. N.; VIEIRA, André Soares (Orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Volume 2. Belo Horizonte: Rona Editora, FALE/UFMG, 2012.

RIBEIRO, Pery; DUARTE, Ana. **Minhas duas estrelas**: a vida com meus pais Dalva de Oliveira e Herivelto Martins. 2. ed. Rio de Janeiro: Globo, 2009.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Álbum 1 – 1950 a 1972**: saudade, bossa nova e as revoluções dos anos 1960. São Paulo: SESC, 2021. (Coleção Álbum: A história da música brasileira por seus discos).

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). 2. ed. ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTIAGO, Silviano. Caetano Veloso enquanto superastro. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.

SOVIK, Liv. Caetano Veloso enquanto objeto de pesquisa. In: SOVIK, LIV. **Tropicália Rex**: música popular e cultura brasileira. Rio de Janeiro: Mauad, 2018.

SUKMAN, Hugo. ‘Narciso em férias’: Caetano foi preso por ‘crime’ que Noel cometeu. **O globo**, Rio de Janeiro, 12 set. 2020. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/narciso-em-ferias-caetano-foi-presos-por-crime-que-noel-rosa-cometeu-24635808>>. Acesso em: 25 set. 2022.

TATIT, Luiz. **Estimar canções**: estimativas íntimas na formação do sentido. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

_____. **O século da canção**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

_____. Música popular urbana. In: TATIT, Luiz. **Todos entoam**: ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

_____. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

TEIXEIRA, Pedro Bustamante. **Transcaetano**: trilogia Cê mais Recanto. 172 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.ufjf.br:8080/jspui/bitstream/ufjf/1435/1/pedrobustamanteteixeira.pdf>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Procedimentos modais na música brasileira**: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960. 2008. 196 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-13122009-102355/publico/Tesefinal.pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2020.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. A importância de ser Noel. In: **Noel Rosa**. Encarte de LP. São Paulo: Abril Cultural, 1976. (Coleção Nova História da Música Popular Brasileira).

TOTA, Antonio Pedro. **Cultura, política e modernidade em Noel Rosa**. In: São Paulo Perspec., jul. 2001, vol. 15, no.3, p. 45-49. ISSN 0102-8839.
<https://doi.org/10.1590/S0102-88392001000300007>

VARGAS, Herom; BRUCK, Mozahir Salomão. Mídia, celebração e música popular: o caso de Dalva de Oliveira e Herivelto Martins. **Revista brasileira de história da mídia**, v. 10, n. 1, 250-268. São Paulo: Alcar / Socicom, 2021
<https://doi.org/10.26664/issn.2238-5126.101202111085>

VELOSO, Caetano. **Letras**. FERRAZ, Eucanaã (Org). São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

_____. Caetano Veloso e Thiago Amud: o Brasil como futuro do presente. **Acorde**. Entrevista concedida a Eduardo Lichote em em 10 dez. 2021. Disponível em: <<https://acordeeditorial.com.br/caetano-veloso-e-thiago-amud-o-brasil-como-futuro-do-presente/>>. Acesso em 14 nov. 2022.

_____. **Narciso em férias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. Caetano responde a Carlos Sandroni: ainda o Feitiço. **Obra em progresso**. 28 jun. 2008. Disponível em: <<https://caetanoefoda.blogspot.com/2021/08/caetano-responde-carlos-sandroni-ainda.html>>. Acesso em: 08 nov. 2022.

_____. **O mundo não é chato**. FERRAZ, Eucanaã (Org). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Letra só**. FERRAZ, Eucanaã (Org). São Paulo: Companhia das Letras, 2003a.

_____. **Sobre as letras**. FERRAZ, Eucanaã (Org). São Paulo: Companhia das Letras, 2003b.

_____. Outras palavras. **Cult**, São Paulo, n. 49, p. 38-64, ago. 2001. Entrevista concedida a Carlos Adriano e Bernardo Vorobow.

_____. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Alegria, alegria**: uma Caetanave organizada por Waly Salomão. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.

_____. Caetano Veloso. In: JAGUAR. **O som do Pasquim**: grandes entrevistas com os astros da música brasileira. Rio de Janeiro: Codecri, 1976.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed UFRJ, 2002.

WISNIK, Guilherme. **Caetano Veloso**. São Paulo: Publifolha, 2005. (Coleção Folha Explica).

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. **Revista de História**, [S. l.], n. 157, p. 55-72, 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19062>>. Acesso em: 20 jan. 2023.
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i157p55-72>

_____. **Sem receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

_____. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ZÉ, Tom. **Tropicalista lenta luta**. São Paulo: Publifolha, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

ALMEIDA, Aracy de. **Aracy de Almeida apresenta sambas de Noel Rosa**. Brasil: Continental, 1954. 1 disco sonoro (LP 10'). Disponível em: <<https://immub.org/album/aracy-de-almeida-apresenta-sambas-de-noel-rosa>>. Acesso em: 26 set. 2021.

BARROS, Raul de; SANTOS, Ary dos. Na glória. In: BARROS, Raul de. **Raul de Barros**. Brasil: Odeon, 1949. 1 disco sonoro (78 rpm). Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/disco/67996/odeon-12948>>. Acesso em: 26 set. 2021.

BATISTA, Wilson; PINTO, Marino. **Largo da Lapa**. Interpretação de João Gilberto e Gal Costa. 19 jul. 2019. Disponível em: <<https://youtu.be/zql6vnUJN1Q>>. Acesso em: 27 set. 2021.

_____. _____. In: GALHARDO, Carlos. **Carlos Galhardo**. Brasil: Victor, 1942. 1 disco sonoro (78 rpm). Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/disco/66495/victor-80-0007>>. Acesso em: 26 set. 2021.

BETHÂNIA, Maria. **Ciclos**. Brasil: Polygram, 1983. 1 disco sonoro (LP).

_____. **Maria Bethânia canta Noel Rosa**. Brasil: RCA Victor, 1965. 1 disco sonoro (CPD). Disponível em: <<https://immub.org/album/cpd-maria-bethania-canta-noel-rosa>>. Acesso em: 26 set. 2021.

_____. **Maria Bethânia**. Brasil: RCA Victor, 1965. 1 disco sonoro (CPS). Disponível em: <<https://immub.org/album/cps-36706>>. Acesso em: 26 set. 2021.

_____; VELOSO, Caetano. **Maria Bethânia e Caetano Veloso ao vivo**. Brasil: Philips, 1978. 1 disco sonoro (LP).

BUARQUE, Chico. **Sinal fechado**. Brasil: Philips, 1974. 1 disco sonoro (LP).

CAPIBA, Maria Bethânia. In: GONÇALVES, Néilson. **Néilson Gonçalves**. Brasil: Victor, 1945. 1 disco sonoro (78 rpm). Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/disco/75059/victor-80-0301>>. Acesso em: 25 mar. 2021.

COSTA, Gal. **Gal**. Brasil: BMG, 1992. 1 disco sonoro (LP).

_____. **Minha voz**. Brasil: Polygram, 1982. 1 disco sonoro (LP).

CREUZA, Maria. **Meia noite**. Brasil: RCA Victor, 1977. 1 disco sonoro (LP).

CRISTINA, Teresa. **Teresa Cristina canta Noel (ao vivo)**. Brasil: Uns e Outros Produções, 2020. 1 disco sonoro (CD).

_____. **Teresa Cristina canta Noel**. Estados Unidos: Nonesuch Records, 2018. 1 disco sonoro (CD).

DONGA. Pelo telefone. In: ODEON, Banda. Brasil: Odeon, 1917. 1 disco sonoro (78 rpm). Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/4669/pelo-telefone>>. Acesso em: 28 out. 2022.

GILBERTO, João. **Chega de saudade**. Brasil: Odeon, 1959. 1 disco sonoro (LP).

KETI, Zé. A voz do morro. In: GOULART, Jorge. Brasil: Continental, 1955. 1 disco sonoro (78 rpm). Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/94411/a-voz-do-morro>>. Acesso em: 28 out. 2022.

LAGO, Mário. Fracasso. In: ALVES, Francisco. **Francisco Alves**. Brasil: Odeon, 1946. 1 disco sonoro (78 rpm). Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/disco/56741/odeon-12731>>. Acesso em: 26 mar. 2021.

LENNON, John; MCCARTNEY, Paul. Hey Jude. In: VELOSO, Caetano. **Hey Jude**. Brasil: Uns Produções, 2020. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/4MCJn6YE7GhVTB8bfhn6HN?si=ac164ca27ded4c51>>. Acesso em: 27 set. 2021.

MATIAS, Germano; DOCA. Minha nega na janela. In: GIL, Gilberto. **Cidade do Salvador – 1974**. Brasil: Polygram, 1998. 1 disco sonoro (CD).

MENDES, Otávio Gabus; MARCÍLIO, José; DÉO. Súplica. In: SILVA, Orlando. **Orlando Silva**. Brasil: Victor, 1940. 1 disco sonoro (78 rpm). Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/disco/47001/victor-34587>>. Acesso em: 26 mar 2021.

NALDINHO, MC; BETH, MC. Tapinha. In: FURACÃO 2000. **Tornado muito nervoso 2**. Brasil: Furacão 2000, 2000. 1 disco sonoro (CD).

PAIVA, Roberto; EGYDIO, Francisco. **Polêmica - Wilson Batista X Noel Rosa**. Brasil: Odeon, 1956. 1 disco sonoro (LP 10'). Disponível em: <<https://immub.org/album/polemica-wilson-batista-x-noel-rosa-roberto-paiva-e-francisco-egydio>>. Acesso em: 26 set 2021.

ROSA, Noel. **Noel pela primeira vez**: discografia completa. JUBRAN, Omar (Org). Brasil: Funarte/Velas, 2000. Caixa com 14 CDs e um livreto.

_____; VADICO. Pra que mentir?. In: VIOLA, Paulinho da. **Memórias cantando**. Brasil: Odeon, 1976. 1 disco sonoro (LP).

_____. São coisas nossas. In: ALMEIDA, Aracy de. **Noel Rosa na voz de Aracy de Almeida**. Brasil: Musicolor / Continental, 1967. 1 disco sonoro (LP). Disponível em: <<https://immub.org/album/noel-rosa-na-voz-de-aracy-de-almeida>>. Acesso em: 26 set. 2021.

_____. _____. In: ALMEIDA, Aracy de. **Canções de Noel Rosa com Aracy de Almeida**. Brasil: Continental, 1955. 1 disco sonoro (LP 10'). Disponível em: <https://immub.org/album/cancoes-de-noel-rosa-com-aracy-de-almeida>. Acesso em: 26 set. 2021.

_____; VADICO. Pra que mentir?. In: ALMEIDA, Aracy de. **Aracy de Almeida**. Brasil: Continental, 1951. 1 disco sonoro (78 rpm). Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/disco/89315/continental-16391>>. Acesso em: 21 set. 2021.

_____. Não tem tradução. In: ALMEIDA, Aracy de. **Aracy de Almeida**. Brasil: Continental, 1950. 1 disco sonoro (78 rpm). Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/disco/87974/continental-16319>>. Acesso em: 18 nov. 2022.

SARGENTO, Nelson; MONARCO. **Polêmica Noel Rosa x Wilson Batista**. Brasil: Instituto Moreira Salles, 2013. Disponível em: <<https://radiobatuta.com.br/programa/polemica-noel-rosa-x-wilson-batista/>>. Acesso em: 26 set 2021.

VALENTE, Assis; MAIA, Durval. Alegria. In: **Orlando Silva**. Brasil: Victor, 1937. 1 disco sonoro (78 rpm). Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/45007/alegria> >. Acesso em: 15 dez. 2021.

VELOSO, Caetano. **Meu coco**. Brasil: Sony, 2021. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/2WeCBdtzqLePjI28q0mjz>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

_____. **Abraço**. Brasil: Universal Music, 2012. 1 CD.

_____. **MTV ao vivo - Zii e Zie**. Brasil: Universal Music, 2011. 1 CD.

_____. **Zii e Zie**. Brasil: Universal Music, 2009. 1 CD.

_____. **A foreign sound**. Brasil: Universal Music, 2004. 1 CD.

_____; MAUTNER, Jorge. **Eu não peço desculpa**. Brasil: Universal Music, 2002. 1 CD.

- _____. **Noites do Norte - Ao vivo**. Brasil: Universal Music, 2001. 1 CD.
- _____. **Livro**. Brasil: Polygram, 1997. 1 CD.
- _____. Clever Boy Samba. In: FAMÍLIA ROITMAN. **O samba nas regras da arte**. Brasil: Dubas Música, 1995. 1 CD.
- _____. **Estrangeiro**. Brasil: Polygram, 1989. 1 disco sonoro (LP).
- _____. Reconvexo. In: BETHÂNIA, Maria. **Memória da pele**. Brasil: Polygram, 1989. 1 disco sonoro (LP).
- _____. **Totalmente demais**. Brasil: Polygram, 1986. 1 disco sonoro (LP).
- _____. **Velô**. Brasil: Polygram, 1984. 1 disco sonoro (LP).
- _____. Dom de iludir. Interpretação de Gal Costa. In: LOUCO amor - Trilha sonora da novela da Rede Globo. Brasil: Som Livre, 1983. 1 disco sonoro (LP). Disponível em: <<https://immub.org/album/louco-amor-trilha-sonora-da-novela-da-rede-globo>>. Acesso em 27 set. 2021.
- _____. **Outras palavras**. Brasil: Polygram, 1981. 1 disco sonoro (LP).
- _____. Nosso estranho amor. Interpretação de Marina e Caetano Veloso. In: MARINA. **Olhos felizes**. Brasil: Ariola, 1980. 1 disco sonoro (LP).
- _____. **Cinema transcendental**. Brasil: Philips, 1979. 1 disco sonoro (LP).
- _____. **Muito**: dentro da estrela azulada. Brasil: Philips, 1978. 1 disco sonoro (LP).
- _____. **Bicho**. Brasil: Philips, 1977. 1 disco sonoro (LP).
- _____. Dom de iludir. Interpretação de Maria Creuza. In: DONA Xepa - Trilha sonora da novela Rede Globo. Brasil: Som Livre, 1977. 1 disco sonoro (LP). Disponível em: <<https://immub.org/album/dona-xepa-trilha-sonora-da-rede-globo>>. Acesso em: 27 set. 2021.
- _____. Festa imodesta. In: BUARQUE, Chico. **Sinal fechado**. Brasil: Philips, 1974. 1 disco sonoro (LP).
- _____. **Araçá azul**. Brasil: Philips, 1973. 1 disco sonoro (LP).
- _____. **Caetano Veloso**. Brasil: Philips, 1969. 1 disco sonoro (LP).
- _____. A voz do morto. In: ALMEIDA, Aracy. **1ª Bienal do Samba** - Realização da TV Record. Brasil: Continental, 1968. 1 disco sonoro (CPS). Disponível em: <<https://immub.org/album/cps-1a-bienal-do-samba>>. Acesso em: 26 set. 2021.

_____. A voz do morto. In: VELOSO, Caetano; OS MUTANTES. **Caetano Veloso e Os Mutantes ao vivo**. Brasil: Philips, 1968. 1 disco sonoro (CPS). Disponível em: <<https://immub.org/album/cpd-caetano-veloso-e-os-mutantes-ao-vivo>>. Acesso em: 27 set. 2021.

_____. **Caetano Veloso**. Brasil: Philips, 1968. 1 disco sonoro (LP).

_____ et al. **Tropicália ou Panis et Circensis**. Brasil: Philips, 1968. 1 disco sonoro (LP).

_____; COSTA, Gal. **Domingo**. Brasil: Philips, 1967. 1 disco sonoro (LP).
ZÉ, Tom. **Tom Zé**. Brasil: Rozenblit, 1968. 1 disco sonoro (LP).

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

A LETRA de Feitiço da Vila é racista? 9 jun. 2008. Disponível em: <<https://youtu.be/JITbSJWLJJE>>. Acesso em: 18 ago. 2021.

BAHIA de todos os sambas. Direção: Paulo César Saraceni, Leon Hirszman. Brasil: RioFilme, 1983.

CAETANO Veloso e Paulinho da Viola cantam “A voz do morto” – TV Manchete 1989. 18 out. 2010. Disponível em: < <https://youtu.be/LgyhLaSog0g>>. Acesso em: 10 out. 2022.

CAETANO Veloso fala sobre "O Cinema Falado" (Parte 1/3). 17 dez. 2009. Disponível em: < <https://youtu.be/EarQsOUVe1Q>>. Acesso em: 29 nov. 2022.

FEVEREIROS. Direção: Marcio Debellian. Brasil: Globo Filmes, 2017. 1 filme (75min).

NARCISO em férias. Direção: Ricardo Calil e Renato Terra. Brasil: Globoplay, 2020. 1 filme (84min).

NOEL por Noel (Rogério Sganzerla, 1981). Direção: Rogério Sganzerla. 23 dez. 2012. Disponível em: <<https://youtu.be/qtaDA5tTcKM>>. Acesso em: 29 nov. 2022.

O CANTO livre de Nara Leão. Direção: Renato Terra. Globoplay, 2022. 1 série. 5 episódios (222min).

O CINEMA falado. Direção: Caetano Veloso. Brasil: Universal Music, 2003. 1 DVD (110min).

O MANDARIM. Direção: Júlio Bressane. Brasil: 1996. 1 filme (87 min).

TABU. Direção: Júlio Bressane. Brasil: 1982. 1 filme (79 min).

VOX Populi – Caetano Veloso. 27 jul. 2012. Disponível em: <https://youtu.be/P_eJM8LiqU0>. Acesso em: 24. Set 2022.