



Universidade de Brasília - UnB

Instituto de Letras - IL

Departamento de Teoria Literária e Literaturas - TEL

Programa de Pós-graduação em Literatura - Mestrado

Literatura e outras artes

MARCELO ABREU DA SILVA

O ARTISTA-CALEIDOSCÓPIO:

identidade nacional e cultura brasileira em letras poéticas de Caetano Veloso

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sylvia Helena Cytrão

Brasília

2017

Universidade de Brasília - UnB

Instituto de Letras - IL

Departamento de Teoria Literária e Literaturas - TEL

Programa de Pós-graduação em Literatura - Mestrado

Área de concentração: Literatura e outras artes

MARCELO ABREU DA SILVA

O ARTISTA-CALEIDOSCÓPIO:

identidade nacional e cultura brasileira em letras poéticas de Caetano Veloso

Dissertação de Mestrado em Literatura e Outras Artes, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sylvia Helena Cyntrão.

Brasília

2017

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL, da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Sylvia Helena Cyntrão (UnB-PósLit) - Presidente

Prof.^a Dr.^a Elga Ivone Pérez Laborde Leite (UnB-PósLit)

Prof.^a Dr.^a Gislene Maria Barral Lima Felipe da Silva (SEDF)

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto (UnB-PósLit) - Suplente

Brasília, 01 de agosto de 2017.

Dedico este trabalho à minha amada esposa Viviane, pelo apoio moral e por estar sempre ao meu lado nos momentos de alegria e nas horas difíceis. Ao meu pai Faustino (in memoriam), por sustentar toda a família com honestidade. À minha querida mãe Constância, fonte de vida e eterna protetora. Ao meu querido filho, Caio Abreu, que me enche de amor e alegria. À minha irmã e aos meus irmãos, companheiros inseparáveis.

A todos os familiares!

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dr.^a Sylvia Helena Cyntrão, pela paciência, orientação e amizade.

Ao Grupo Vivoverso, pelo convívio e aprendizado mútuo.

Aos professores João Vianney, Wilton Barroso e Elga Pérez Laborde.

Ao mentor espiritual Humberto de Campos e sua equipe.

Ao CEFAK, pelo amparo e caridade na minha transformação moral.

Aos amigos que sempre me abraçaram e fizeram acreditar no valor da amizade.

Que país é este?

Uma coisa é um país,
outra um ajuntamento.

Uma coisa é um país,
outra um regimento.

Uma coisa é um país,
outra o confinamento.
Uma coisa é um país,
outra um fingimento.

Uma coisa é um país,
outra um monumento.

Uma coisa é um país,
outra o aviltamento.

Há 500 anos caçamos índios e operários,
Há 500 anos queimamos árvores e hereges,
Há 500 anos estupramos livros e mulheres,
Há 500 anos sugamos negras e aluguéis.

Há 500 anos dizemos:
que o futuro a Deus pertence,
que Deus nasceu na Bahia,
que São Jorge é que é guerreiro,
que do amanhã ninguém sabe,
que conosco ninguém pode,
que quem não pode sacode.

Há 500 anos somos pretos de alma branca,
não somos nada violentos,
quem espera sempre alcança
e quem não chora não mama
ou quem tem padrinho vivo
não morre nunca pagão.

Há 500 anos dizemos:
que o futuro a Deus pertence,
que Deus nasceu na Bahia,
que São Jorge é guerreiro,
que do amanhã ninguém sabe,
que conosco ninguém pode,
que quem não pode sacode.

Affonso Romano de Sant'anna

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é desvelar os sentidos e o imaginário poético representado nas letras selecionadas do *multiartista* Caetano Veloso. Pretende-se analisar criticamente a canção com o intuito de aprofundar o olhar sobre a *re*-construção identitária do país na história e tradição sociocultural em contextos latino-americanos. Dessa forma, estudar a poesia que emerge das letras da Música Popular Brasileira é também compreender o “ser” em sua essência no diálogo com o processo de formação multicultural. Nessa perspectiva, definimos como *corpus* desta pesquisa as letras das canções “Alegria, alegria”, “Enquanto Seu Lobo Não Vem”, “Um Índio”, “Beleza Pura”, “Haiti”, “O Estrangeiro”, “Sampa”, “Onde o Rio é Mais Baiano”, “Desde Que o Samba é Samba”, “Chuva, Suor e Cerveja” e “Atrás do Trio Elétrico”. Com enfoque na estética *caetaneana*, destacamos também o contexto do movimento tropicalista e suas implicações no cenário artístico brasileiro, a repressão militar e a censura, a diáspora negra, a *carnavalização* e a importância do Samba como símbolo e representante da nossa identidade cultural. Para tanto, definimos como teorias norteadoras da pesquisa os três vetores da interpretação do texto poético desenvolvidos por Umberto Eco: Intenção do autor (*Intentio Auctoris*), Intenção da obra (*Intentio Operis*) e Intenção do Leitor (*Intentio Lectoris*), visto que trabalharemos com os três sistemas semióticos que se superpõem e se complementam para fins de análise. Além disso, trabalhamos também com a teoria da *Carnavalização* proposta por Mikhail Bakhtin, entre outras.

Palavras-chave: Caetano Veloso, tropicalismo, canção, identidade.

ABSTRACT

The purpose of this research is to unveil the senses and the poetic imaginary represented on the selected lyrics of the Brazilian multartist Caetano Veloso. It aims to analyze critically the context of the song focusing deeply to look over the country's identity, regarding the construction of its history, and all the social and cultural tradition from Latin American context. Therefore, to study the poetry that emerge from the Brazilian popular music lyrics, it's also to realize the "being" in his essence on the dialogue with multicultural formation process. In this perspective, we define as the backbone of this research the lyrics of the songs called "Alegria, alegria", "Enquanto Seu Lobo Não Vem", "Um Índio", "Beleza Pura", "Haiti", "O Estrangeiro", "Sampa", "Onde o Rio é Mais Baiano", "Desde Que o Samba é Samba", "Chuva, Suor e Cerveja", and "Atrás do Trio Elétrico". With focus in Caetano's aesthetics we highlight as well the context of the tropicalist movement and its implications on the Brazilian Artistic venue, the military repression, and the censure, the black diaspora or dispersion, the carnivalization and the importance of samba as a symbol and representative of our cultural identity. Therefore, we define as guide theories of research the three vectors of the interpretation of the poetic text developed by Umberto Eco: the author intention (*Intentio Auctoris*), the literary work intention (*Intentio Operis*), and the reader intention (*Intentio Lectoris*), since we will work on three semiotic systems that overlap and complement each other for purposes of analysis. Besides that we have worked with the Carnivalization theory proposed by Mikhail Bakhtin, among others.

Key-words: Caetano Veloso, tropicalism, song, identity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. CAPÍTULO I - Reflexões identitárias	15
1.1 – Considerações teóricas para a canção popular.....	19
1.2 – Eu vou, por que não?.....	30
1.3 – Os clarins da banda militar.....	38
2. CAPÍTULO II – Culturas híbridas	42
2.1 – Um índio.....	44
2.2 – Dicção negra.....	49
2.3 – O estrangeiro.....	57
3. CAPÍTULO III – Samba e diáspora baiana	69
3.1 – Desde que o samba é samba.....	74
3.2 – Carnavalização.....	77
3.3 – Chuva, Suor e Cerveja.....	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	91
REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS	94
ANEXOS	96

INTRODUÇÃO

Há cinquenta anos eclodia no cenário da Música Popular Brasileira um movimento estético de renovação lítero-musical chamado Tropicalismo. Após meio século, ainda percebemos ressoar ecos da explosão tropicalista na cena cultural brasileira e, principalmente, na obra de Caetano Veloso. Com mais de quarenta álbuns gravados, as canções de Caetano proporcionam uma série de *releituras* sobre o contexto do real e com o mundo imaginário do inconsciente coletivo. Como outros *cancionistas* brasileiros, da envergadura de Gilberto Gil, Chico Buarque, Milton Nascimento, Djavan, Jorge Benjor, dentre outros, Caetano consolidou-se na cena cultural brasileira como o artista que representa em suas canções um olhar poético sobre o país, celebrando a alegria e a espontaneidade da alma brasileira, mas, ao mesmo tempo, reafirmando-se como um crítico contumaz e artista visionário — quiçá revolucionário — que se preocupa com a civilização e a justiça social do Brasil. A esse respeito, o próprio compositor revela que “a minha inspiração não quer mais viver apenas da nostalgia de tempos e lugares; ao contrário, quer incorporar essa saudade num projeto de futuro”. (Contracapa do LP *Domingo*, 1967)

De fato, Caetano quebra as amarras de certa tradição da música popular brasileira — consolidada nas manifestações da música folclórica, dos lundus, das marchinhas, do samba e da tradição *bossanovista* da década de 1960 — e parte para a conquista da liberdade em todos os sentidos, liberdade de expressão, liberdade político-ideológica e, principalmente, liberdade estética. De maneira geral, conforme o pensamento vigente da época, quem não fazia “música de protesto”, de alguma forma estava associado aos ditames do capitalismo norte-americano. Para além da dicotomia entre “intelectuais de esquerda” *versus* “Estado autoritário”, o compositor incita a conquista da liberdade por outro viés, como afirma Augusto de Campos:

Por isso seus discos são uma antiantologia de imprevistos, onde tudo pode acontecer e o ouvinte vai, de choque em choque, redescobrendo tudo e reaprendendo a “ouvir com ouvidos livres” tal como Oswald de Andrade proclamava em seus manifestos “ver com olhos livres”. (CAMPOS, 1974, p. 261)

Esse período de movimentação política e de ebulição cultural marca profundamente a carreira artística de Caetano Veloso. A percepção espaço-temporal, o contexto sócio-político e o imaginário coletivo são representados nas letras do

compositor em meados da década de 1960. A esse respeito, Caetano declara sobre a gênese tropicalista:

Tendo assumido a tarefa que Gil tão claramente delineara, decidi que no festival de 67 nós deflagraríamos a revolução. No meu apartamentozinho do Solar da Fossa, comecei a compor uma canção que eu desejava que fosse fácil de apreender por parte dos espectadores do festival e, ao mesmo tempo, caracterizasse de modo inequívoco a nova atitude que queríamos inaugurar. (VELOSO, 1997, p. 165)

Por meio de uma estética da inclusão, Caetano e Gil souberam como poucos se apropriar das várias linguagens artísticas. Na festa tropicalista é possível identificar a mistura como matriz essencial na composição das canções:

Da Bossa-Nova extraíram o aprimoramento técnico-profissional de João Gilberto e Tom Jobim. Da Jovem Guarda retiraram o conceito de transformação comportamental, aliada à utilização do som elétrico e eletrizante. Da tradição (samba e ritmos regionais) captaram o sentido da festa e a incorporação do elemento cultural local. (LUCCHESI, 2000, p. 28)

Desse mosaico da identidade *caetaneana*, como num caleidoscópio, emerge a verve tropicalista que acompanha a carreira artística do compositor até os dias atuais, abarcando numa só arte a inclusão de várias vertentes musicais dominantes no cenário mundial: da Bossa-Nova ao *rock'n'roll*, passando pelo reggae da Portobello Road londrina a Luiz Gonzaga. Em suas canções, percebe-se que há um subtexto, representado por meio de imagens que nos remetem a uma análise do texto, buscando possíveis diálogos que se estabelecem no jogo epistemológico. As canções retratam a pluralidade de temas que fogem dos rótulos “música para consumo”, assim como a estereótipo senso comum da indústria fonográfica; muito pelo contrário, reforça e provoca o pensamento crítico e questionador sobre o mundo e a condição humana.

Segundo Augusto de Campos,

Caetano revela uma inquietação criativa que só pode ser fecunda, extraindo novos efeitos do uso de largos intervalos musicais e da permanente alternância de graves e agudos num amplo registro vocal. A complexidade melódica de suas músicas, que exige muito do cantor, não fere a beleza de suas canções, que têm obtido imediata ressonância junto ao público, desmentindo as previsões de impopularidade dos que julgam que é preciso simplificar e “quadradizar” tudo para ser entendido e aceito pelas audiências brasileiras. (CAMPOS, 1974, p. 64)

Assim, estudar as letras das canções de Caetano Veloso é propiciar um mergulho em uma obra de arte de substancial importância na cultura brasileira, lançando olhares sobre reflexões a respeito do imaginário coletivo em um processo contínuo de construção da nação. Ademais, buscar os sentidos nas letras das canções significa identificar as estruturas psicológicas e sociológicas significadas em sua semântica, fazendo emergir as relações dialógicas entre o mundo real e imaginário do poeta, a um só tempo contextual, intertextual e transtextual:

A abordagem transtextual visa mostrar o mítico amálgama dos fatores ético-políticos, socioeconômicos, filosóficos e psicológicos em suas representações poéticas, em instigante questionamento – mais do que *sobre* – um questionamento *em direção a, e para além de*, sendo este todo o princípio do pensamento transversal. (CYNTRÃO, 2004, p. 15)

Convém ressaltar que a relação de proximidade da literatura canônica com os compositores da música popular brasileira – sobretudo no segmento MPB, cujas raízes foram fixadas a partir da década de 1960 – revela essa característica interartes que está intrinsecamente ligada à letra da canção. Assim, o hibridismo entre letra e música, pertencente a dois sistemas semióticos distintos, torna possível o entendimento de que a poesia contemporânea, ao associar com outras linguagens artísticas, ganha outra dimensão e alcance, res-significando sentidos e novas estéticas.

Pesquisar sobre a construção identitária do povo brasileiro nas canções populares é procurar compreender o “ser” em sua essência no diálogo com o processo de formação multicultural. Sendo assim, ao buscar o sentido do texto poético, deve-se levar em conta um olhar analítico multidimensional da obra. Segundo Cyntrão (2004), “sendo a literatura um componente da cultura humana e a expressão codificada dos contextos em que se insere o ser social, o profundo sentido de cada texto só aparecerá no rastreamento da inter-relação com outros textos e com o contexto que o envolve”.

Procura-se nesta pesquisa verificar de que forma o poeta constrói os sentidos de suas canções, buscando compreender as imagens e metáforas que mais se destacam nas letras. Pretende-se também levantar questões que julgamos pertinentes para o entendimento acerca da identidade nacional, bem como o discurso da *Nação* representado nas canções do multiartista.

Pretende-se fazer uma análise crítica da canção com o intuito de aprofundar o olhar sobre a *re*-construção identitária do país na história e tradição sociocultural em contextos latino-americanos. Propõe-se também problematizar as relações subjacentes

do ser humano com o contexto (realidade) e com o mundo subjetivo (imaginário) do *cancionista*. Visa-se, outrossim, fomentar a discussão e reflexão acerca da memória e do lugar do negro no mundo contemporâneo, bem como do preconceito e da exclusão social.

Também se pretende refletir sobre a obra do artista baiano, numa perspectiva *transtextual* e *dialógica*, selecionando-se letras poéticas do autor desde o movimento *tropicalista* do final da década de 1960 à sua produção mais recente. Tenciona-se problematizar a poetização da canção, relação intrínseca entre literatura e música, com o intuito de ampliar as reflexões sobre o “ser” em transformação, no tempo e espaço em que vive e nos diálogos que mantém nas práxis sociais. Portanto, com o intuito de estudar o objeto simbólico das letras poéticas, seguirei os passos dados por Sylvia Cyntrão:

Assim, cabe ao estudioso literário da letra alguns procedimentos metodológicos que começam com o levantamento dos constituintes do texto: a perspectiva narrativa, os personagens, as imagens. O segundo passo será acompanhar a forma com que se relacionam no texto, assumem determinada carga semântica e sua recorrência, o que propiciará uma interpretação baseada na lógica da complementaridade. (CYNTRÃO, 2004, p. 60)

Apresentamos no Capítulo I conceitos e reflexões acerca da identidade a partir dos postulados dos principais pensadores da contemporaneidade. No panorama da Música Popular Brasileira, destaca-se a eclosão do movimento tropicalista e suas principais implicações no cenário artístico brasileiro e mundial, os festivais de música da MPB e a ascensão da canção popular no ideário nacional. Abordaremos também reflexões acerca das letras de “Alegria, alegria” e “Enquanto Seu Lobo Não Vem” como canções-síntese do cenário político brasileiro da década de 1960. No Capítulo II, procura-se destacar motivos que ressaltam o sentimento de brasilidade e como são construídos os discursos da cultura brasileira por meio das análises das letras de “Um Índio”, “Beleza Pura”, “Haiti”, “As Camélias do Quilombo do Leblon”, “Sampa” e “O Estrangeiro”. No último Capítulo, busca-se retratar a importância do Samba como símbolo e representante da nossa identidade cultural, por meio das análises das letras “Onde o Rio é Mais Baiano” e “Desde Que o Samba é Samba”. Além disso, trataremos sobre o tema da Carnavalização a partir das canções “Chuva, Suor e Cerveja” e “Atrás do Trio Elétrico”.

Sabe-se pela história que a sociedade brasileira é formada por vários grupos étnicos, numa diversidade de ritos e pluralidade de vozes, multicultural, heterogênea e historicamente marcada por sérios problemas crônicos de desigualdade social, racismo, genocídio indígena e lutas de classe. Sendo assim, ao abordarmos o tema da identidade como norteador de uma reflexão acerca do que é o Brasil, a partir de um olhar sobre a gênese do nosso caráter, bem como a maneira de ser do brasileiro, seus costumes, folclores, culturas tradicionais, dentre outros, é oportuno destacar que essa imersão também se faz perante o “outro”.

Ao discorrer sobre a nossa cultura, também o fazemos comparativamente na relação de alteridade com outras culturas. Buscar compreender quem somos, a partir de nossas individualidades, da gênese em direção a uma visão mais ampla, de âmbito transcultural, é também mergulhar nas identidades de outros povos, numa relação dialógica em constante movimento.

CAPÍTULO I

É começo
Destino eu faço, não peço
Tenho direito ao avesso
Botei todos os fracassos
Nas paradas de sucesso

Caetano Veloso

1. Reflexões identitárias

Torna-se pertinente fazer algumas considerações a respeito do conceito de *identidade*. Intensamente discutido ao longo do tempo, conceituar identidade, de um modo geral, torna-se demasiadamente complexo na medida em que busquemos compreender melhor o *individuum* e suas relações sociais com as diversas culturas e etnias no mundo contemporâneo. Buscar o entendimento do ser e suas relações numa rede multicultural pós-moderna é tentar compreender as múltiplas projeções da nossa maneira de viver, forma de pensar e de comunicar na dialética das práticas sociais em constante transformação.

Segundo Stuart Hall (1998), as velhas identidades estão em franco declínio, fazendo surgir novas identidades, onde ocorre a fragmentação do indivíduo moderno. Essa “modernidade tardia”, diz ele, é vista como parte de um processo de descentramento e fragmentação das identidades. Para ele, há três concepções distintas sobre a identidade: o sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno. No que diz respeito ao sujeito do Iluminismo, vale destacar que o ser humano era usualmente representado como um indivíduo totalmente centrado, estável e unificado, essencialmente o mesmo ao longo de sua existência. Para a concepção sociológica clássica, a essência e a identidade do sujeito são construídas a partir da interação do “eu” e a sociedade, na relação de alteridade entre a essência interior “num diálogo contínuo com os mundos culturais exteriores e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 1998, p. 11). Na concepção do sujeito pós-moderno, as identidades tornam-se fragmentadas, compostas de várias identidades, totalmente contrária à ideia de uma identidade fixa ou permanente.

Para Lipovetsky (2005), o indivíduo contemporâneo, em ruptura com os costumes estabelecidos nos séculos XVII e XVIII, assiste a uma desestabilização acelerada das personalidades e a erosão das identidades sociais. O narcisismo é consequência e manifestação direta do processo de personalização, é o símbolo direto

de passagem do individualismo “limitado” ao individualismo “total”. Assim, questiona o autor:

Que outra imagem pode significar tão bem a emergência desta forma de individualidade com a sua sensibilidade psicológica, desestabilizada e tolerante, centrada sobre a realização emocional de si próprio, ávida de juventude, de desportos, de ritmo, menos empenhada em triunfar na vida do que em realizar-se de modo contínuo na esfera íntima? Que outra imagem é capaz de sugerir com a mesma força o formidável surto individualista induzido pelo processo de personalização? Que outra imagem permite ilustrar melhor a nossa situação presente em que o fenómeno social decisivo já não é a pertença e o antagonismo de classe. (LIPOVETSKY, 2005, p. 6)

As questões sobre o indivíduo contemporâneo, representadas na figura do sujeito unificado, não mais correspondem à realidade e o que se percebe ao longo dos tempos é a constante fragmentação desse indivíduo, concepção essa baseada na tese sobre identidades abertas, inacabadas, contraditórias e fragmentadas do sujeito pós-moderno. As identidades, portanto, em constante transformação em relação às formas pelas quais somos representados nas práxis sociais, são definidas historicamente, e não biologicamente, conforme o sociólogo.

Em conformidade com essa teoria, as culturas nacionais — das quais pertencemos por naturalidade — se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural e, dessa forma, quando dissemos que somos da América do Sul, da América do Norte ou da África, há uma representação simbólica de pertencimento no discurso. Uma relação metafórica, na verdade. Essas identidades não estão armazenadas no genótipo de cada indivíduo e, tampouco, podem ser transmitidas aos seus descendentes. Para Stuart Hall (1998), as identidades nacionais não nascem com o sujeito, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*. Assim, uma nação não é apenas uma organização política, mas sim uma comunidade simbólica onde as pessoas se sentem como cidadãos pertencentes a essa “ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional”. (HALL, 1998, p. 49)

Conforme o pensamento de Zygmunt Bauman (2005), a identidade só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto. No admirável mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo — rígidas e inegociáveis — simplesmente não funcionam. Essa identidade objetivava o direito monopolista de traçar fronteiras, delimitar uma nação como única, com características, valores, costumes e cultura próprios. Para Zygmunt Bauman,

como habitantes do líquido mundo moderno, buscamos, construímos e mantemos referências comunais de nossas identidades em movimento — lutando para nos juntarmos aos grupos igualmente móveis e velozes que procuramos, construirmos e tentarmos manter vivos por um momento, mas não por muito tempo. (BAUMAN, 2005, p. 32)

Assim, na era líquido-moderna, em que os indivíduos e os países se inter-relacionam constantemente com outros povos de diferentes nacionalidades e culturas, o Estado demonstra, implícita ou explicitamente, que não tem mais o poder ou o desejo de manter uma união sólida e inabalável com a nação. No mundo multicultural e, ao mesmo tempo, individualizado em excesso, “as identidades são bênçãos ambíguas que oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como dizer quando um se transforma no outro”. (BAUMAN, 2005, p. 38)

Sendo assim, é pertinente destacar que

as afiliações sociais — mais ou menos herdadas — que são tradicionalmente atribuídas como definição de identidade: raça, gênero, país ou local de nascimento, família e classe social agora estão se tornando menos importantes, diluídas e alteradas nos países mais avançados do ponto de vista tecnológico e econômico. Ao mesmo tempo, há a ânsia e as tentativas de encontrar ou criar novos grupos com os quais se vivencie o pertencimento e que possam facilitar a construção da identidade. (DENICK *apud* BAUMAN, 2005, p. 30)

As sociedades modernas estão em constante transformação, mudanças rápidas e abrangentes, e nesse processo de mudança repentina os impactos sobre as identidades culturais estão intimamente relacionados com o surgimento do processo de “globalização”. Para Giddens (*Apud* HALL, 1990),

tanto em extensão, quanto em intensidade, as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas do que a maioria das mudanças características dos períodos anteriores. No plano de extensão, elas serviram para estabelecer formas de interconexão social que cobrem o globo; em termos de intensidade, elas alteraram algumas das características mais íntimas e pessoais de nossa existência cotidiana.

Benedict Anderson (1983) argumenta que a identidade nacional é uma comunidade imaginada, e o que diferencia uma nação da outra são as formas como elas são imaginadas. Desta forma, as culturas nacionais são constituídas também por símbolos e representações com os quais podemos nos identificar e produzir sentidos por meio dos discursos e histórias sobre a nação, das imagens produzidas a partir do cotidiano e da memória do passado interligado ao presente. Vale lembrar que a palavra

“*Nação* refere-se tanto ao moderno estado-nação quanto a *natio*, uma comunidade local, um domicílio, uma condição de pertencimento”. (BRENNAN, 1990, p. 45)

É lugar comum imaginar uma nação ou etnia como representação de um “único povo”, com características identitárias homogêneas, pertencentes a uma mesma família nacional. No mundo contemporâneo, o processo de aceleração de produção das tecnologias midiáticas, *internet*, redes sociais, viagens e migrações, fomentou-se maior acesso entre nações e etnias distintas. Para Néstor Garcia Canclini (2008), esse processo de *hibridação* proporciona intercâmbios e mesclas culturais, onde o contato entre os povos desencadeia modalidades de *interculturalidade* numa relação dialógica pacífica, às vezes, conflitiva.

Lipovetsky (2004) ressalta que na modernidade as identidades eram mais sólidas, bem definidas e bem localizadas no mundo sociocultural. Com o advento da globalização houve uma grande mudança estrutural no que diz respeito às identidades culturais de classe, etnia, religião e raça. As fronteiras mais sólidas da identidade se diluíram, e o que era imutável e fixo, tornou-se efêmero. Vivemos nos tempos hipermodernos, como afirma o autor, onde se testemunha uma mudança considerável do pós-moderno ao *hiper*. Vivenciamos a era da sociedade do excesso, da moda e do consumo hiperbólico, do crescimento exponencial, das “aglomerações urbanas e suas megalópoles superpovoadas, asfixiadas, tentaculares”. (LIPOVETSKY, 2004, p. 55). Quanto mais as sociedades se interagem e se interconectam por meio das mídias sociais,

mais se desenvolvem uma dinâmica de pluralização, de heteroginização e de subjetivação. [...] Se a cultura global difunde em toda parte, via mercado e redes, normas e imagens comuns, ela funciona ao mesmo tempo como uma poderosa alavanca de arranque dos limites culturais dos territórios, de desterritorialização generalizada, de individualização dos seres e dos modos de vida. As forças de unificação global progridem no mesmo passo que as da diversificação social, mercantil e individual. (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 16)

O mundo pós-guerra fria criou uma expectativa global de paz social e harmonia. Pelo contrário, o que se percebe nesse mundo *hiper* é a explosão de conflitos tribais e étnicos, formação de grupos fundamentalistas, guerras entre religiões, sucessão de ataques terroristas aos grandes centros do mundo, instabilidade econômica, limpezas étnicas e os grandes fluxos de imigrações em massa. No mundo pós-moderno, presencia-se uma das maiores crises humanitárias e de deslocamento global desde a Segunda Guerra Mundial. Dessa forma, “quanto mais o mundo se globaliza, mais os

particularismos e as exigências identitárias ganham relevo, induzindo uma nova relação entre cultura e política”. (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 26)

Bakhtin afirma que a identidade nacional é um discurso e, por isso, como qualquer outro discurso, é construída dialogicamente. A língua é sempre dotada de uma interação com o “outro”, e, nessa relação de reciprocidade, os limites dialógicos entrecruzam-se pelas múltiplas conexões do pensamento do homem. É nessa relação de influência mútua, entre o “eu” e o “outro”, que o homem se constitui como um ser histórico e social. Assim, qualquer discurso é duplamente dialógico, apresentando uma relação discursiva entre os sujeitos (dialogismo) e com outros discursos (intertextualidade). Ter consciência da unidade, da diferença e da alteridade nas relações sociais, é fundamental no processo de construção cultural de uma nação propriamente dita.

Levando em consideração os postulados a respeito das identidades — sejam elas individuais, culturais, híbridas e, até mesmo, líquidas e efêmeras, como define Zygmunt Bauman (2004) — de modo geral, passamos a refletir, portanto, sobre o cerne da questão que nos instiga a pensar sobre a cultura brasileira vista sob o prisma da canção. Tais questionamentos são recorrentes em debates históricos e discursos científicos proferidos por intelectuais, pensadores, poetas e literatos sobre a pátria Brasil.

Ao levarmos em conta a nossa formação cultural, estamos sempre fazendo relações com outros povos e culturas. A alteridade está presente, por exemplo, quando nos identificamos como brasileiros em oposição aos lusitanos. A história do Brasil traz em seu cerne a herança da relação de alteridade com a identidade portuguesa. O “outro” sempre está relacionado a uma memória discursiva diretamente ligada aos povos lusitanos.

A língua é sempre dotada de uma interação com o “outro”, e, nessa relação de reciprocidade, os limites dialógicos entrecruzam-se pelas múltiplas conexões do pensamento humano. É nessa relação de influência mútua, entre o “eu” e o “outro”, que o indivíduo se constitui como um ser histórico e social.

1.1 Considerações teóricas para a canção popular

A década de 1960 foi marcada por profundas mudanças nas sociedades ocidentais, período de grandes transformações sociais e ideológicas no Brasil e no

mundo. Operários e estudantes franceses ocuparam as ruas para protestar e reivindicar mudanças no campo político e social. Na América Latina e no Brasil, a classe operária e os estudantes fomentaram movimentos organizados a favor das liberdades individuais e contra qualquer tipo de opressão, mais especificamente, contra a repressão do regime ditatorial militar que perdurou no Brasil por mais de vinte anos.

Nesse contexto de tensões e crises, cada movimento, consciente ou não, ao levantar suas bandeiras, estava intimamente ligado a um sentimento de pertencimento ao seu grupo, etnia ou nação e “isso constitui o nascimento histórico do que veio a ser conhecido como a *política de identidade* – uma identidade para cada movimento”. (HALL, 1998, p. 45)

Essa efervescência cultural da década de 1960, no Brasil e no mundo, influenciou consideravelmente a carreira artística do compositor baiano como forças centrípetas que o impulsionaram na decisão de seguir a carreira de músico e compositor e, conseqüentemente, a organizar o movimento cultural que viria a se chamar Tropicalismo:

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. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba. Aliás, João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente da música brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. (VELOSO *apud* CAMPOS, 1974, p. 63)

Sendo assim, o Tropicalismo consolidou-se como marco inovador na história da cultura popular, convergindo para uma visão de renovação estética da canção, num processo de revisão cultural e de redescoberta do Brasil de volta às origens nacionais. Muito embora tenha sido mal compreendido em sua essência — tanto por grupos “reacionários”, quanto por estudantes que defendiam uma “arte engajada” mais próxima dos ideais políticos da esquerda brasileira —, o movimento tropicalista foi fundamental para a ruptura de paradigmas, tanto estéticos quanto conceitual, assim “não há como negar o fato de os tropicalistas haverem parametrado um padrão de qualidade lítero-musical que não encontra exemplos na música popular de outros países”. (CYNTRÃO, 2000, p. 167)

Como afirma Favaretto, “o ponto de partida de uma atividade que logo seria denominada Tropicalismo surgiu, assim, como moda; dando forma a certa sensibilidade moderna, debochada, crítica e aparentemente não empenhada” (FAVARETTO, 2000, p. 23). O poeta Augusto de Campos (1974) se refere aos tropicalistas como os artistas inovadores que, através de uma linguagem crítica, “estão passando em revista tudo o que se produziu musicalmente no Brasil e no mundo, para criarem conscientemente o novo, em primeira mão”.

Para Hilda Lontra, Caetano e Gil produziram um discurso alegórico e ideológico, consciente, crítico e não alienado, os quais “revalorizam o homem — sujeito-agente da História — na medida em que condenam, criticam e desvelam as angústias e incertezas com as quais ele convive”. (LONTRA *apud* CYNTRÃO, 2000, p. 64)

Na perspectiva da cultura híbrida, o Tropicalismo superou o discurso típico do movimento ideológico das canções de protesto, e se posicionou no patamar acima do maniqueísmo típico dos embates políticos entre “esquerda” e “direita” durante o período do governo militar no Brasil pós-64. Nas palavras de Luiz Tatit,

se a música de protesto era contra a ditadura militar, o tropicalismo manifestava-se em boa medida contra a música de protesto e o seu espírito de exclusão, o que não significava, muito pelo contrário, que os tropicalistas nutrissem qualquer simpatia pelos usurpadores do poder público. (TATIT, 2004, p. 103)

A um só tempo, o Tropicalismo representa uma arte plurisensorial e de múltiplas vozes, cuja essência está alicerçada no poder da liberdade artística e política:

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. E nas entrelinhas dessa mensagem vinha bem definida a equivalência entre as ambições de hipertriagem da música engajada e os métodos de exclusão adotados pelos gerais de plantão. (TATIT, 2004, p. 103)

Cabe destacar a 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
 Viva a Bossa, sa, sa
 Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça

[...]

Viva a banda da da da
 Carmem Miranda da da da da

composta logo após a estreia de “O Rei da Vela”. A peça, de fato,

era mais moderna de tudo que se escreveu no teatro brasileiro — com sua visão erotizada da política, sua linguagem não linear, seu enfoque bruto de signos que falam por si na revelação de conteúdos-tabus da realidade brasileira —, parecia ter ficado reprimida pelas forças opressivas da sociedade brasileira — e de sua intelligentsia —, à espera de nossa geração. (VELOSO, 1997, p. 245)

O movimento representa uma nova voz que rompe fronteiras entre o local e o universal, dialogando com as artes de vanguarda, com o pop internacional, com a poesia concreta, com o antropofagismo característico da década de 1922. A um só tempo, como podemos observar nos versos “Viva a banda da da da / Carmem Miranda da da da da”, Caetano se utiliza da hétero-referenciação e dialoga com as vanguardas europeias, com Chico Buarque de Hollanda, Carmem Miranda e Glauber Rocha:

[...] termina por arrematar o grito de Roberto Carlos “que tudo o mais vá pro inferno” com um “Viva a Banda da-da/ Carmem Miranda da-da-da-da!”. Claro que a frase mais famosa do Rei Roberto, seguida da Banda de Chico e do nome de Carmem Miranda (cuja última sílaba repetida evocava o movimento dadá e, para mim, misturava seu nome ao de Dadá, a famosa companheira do cangaceiro Corisco, estes dois últimos personagens reais e figuras centrais de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*). (VELOSO, 1997, p. 186)

A metáfora da devoração — herança deixada pelo modernista Oswald de Andrade — a qual sugere reinventar a experiência estrangeira, e não imitá-la, também teve eco no Tropicalismo. Dessa forma,

os diálogos com obras literárias como as de Oswald de Andrade ou dos poetas concretistas elevaram algumas composições tropicalistas ao status de poesia. Suas canções compunham um quadro crítico e complexo do país — uma conjunção do Brasil Arcaico e suas tradições, do Brasil moderno e sua cultura de massa e até de um Brasil futurista. (TROPICÁLIA, 2016)

Assim como aos modernistas, a proposta do canibalismo cultural influencia consideravelmente os tropicalistas, que passaram a devorar Jimi Hendrix, Beatles, Banda de Pífaros de Caruaru, Bob Dylan, João Gilberto, Glauber Rocha e a música pop internacional. Tropicalismo é um neantropofagismo (VELOSO, 1997), afirma Caetano sobre o movimento tropicalista, tendo em vista o seu caráter burlesco, humor corrosivo, sátira e atitude anárquica diante do *status quo* e do pensamento conservador das elites brasileiras.

Conforme Júlio Diniz,

pode-se afirmar que o Tropicalismo vivenciou o desejo antropofágico preconizado por Oswald de Andrade de uma maneira nietzscheanamente radical. Percebe-se na vontade de potência tropical e híbrida a nobreza do mulato que afirma a vida, o empenho com a transformação da estética em valor vital, contra a moral do escravo, representada no panorama cultural dos anos 60 no Brasil pelo ressentimento e autoritarismo de uma grande parte da esquerda intelectual. Ao mesmo tempo, por mais paradoxal que pareça, o Tropicalismo representa a quitação de contas com o alto modernismo, a rasura com a contribuição milionária de todos os acertos e erros de Mário de Andrade, o esgotamento do projeto modernista sem nostalgia e olha pela fresta o pós-moderno sem nenhum desejo de colonizar o futuro, utilizando a imagem de Octavio Paz. A defesa de uma “poética da agoridade” em aliança com uma ética que afirma o valor da vida no presente. (Idem, 2007, p. 3)

O Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade foi seminal para a construção estética do Tropicalismo. A sugestão proposta por Oswald no sentido de que não deveríamos imitar a arte e as experiências estrangeiras, mas, por outro paradigma, reinventar a arte brasileira, vai ao encontro dos ideais tropicalistas. Para Caetano, esse “antropófago indigesto, que a cultura brasileira rejeita por décadas, o qual criou a utopia brasileira de superação do messianismo patriarcal por um matriarcado primal e moderno”, tornou-se o grande pai do Tropicalismo. (VELOSO, 1997, p. 257)

Oswald de Andrade disserta sobre essa força-motriz de libertação da arte e do sujeito:

Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. (ANDRADE, 1928)

A explosão tropicalista se firmou como um movimento pós-antropofágico, no sentido de se exteriorizar em todas as experiências artísticas “deglutidas”, “de uma

consciência social, depois política e econômica, combinada com exigências existenciais, estéticas e morais que tendiam a pôr tudo em questão” (VELOSO, 1997, p. 254). Segundo Augusto de Campos, à Tropicália poderia se aplicar o que disse Haroldo sobre o Manifesto Antropofágico:

Uma visão brasileira do mundo sob a espécie da devoração, para uma assimilação crítica da experiência estrangeira e sua reelaboração em termos e circunstâncias nacionais, alegorizando nesse sentido o canibalismo de nossos selvagens. (HAROLDO *apud* CAMPOS, 1974, p. 263)

Em consonância com o pensamento de Haroldo de Campos, o Tropicalismo não se limitou apenas ao espectro musical, como também na valorização do discurso ideológico e do aparato cênico, da *performance* do corpo e da voz:

E resolveram levar a sua provocação ao campo do comportamento físico. Até a roupa tem uma linguagem, é um sistema de signos e tem, ou pode ter, uma mensagem crítica. Caetano, coerentemente com a letra de sua música, quis despertar, ao vivo, a consciência da sociedade repressiva que nos submete, ao desafiar os tabus e os preconceitos do público com suas roupas “chacrinzantes”. (CAMPOS, 1974, p. 265)

Na festa tropicalista dá-se a dessacralização da arte tradicional, e o corpo apresenta-se como signo de múltiplas mensagens, “coloca-se o corpo exposto frente e contra a máquina, revela-se a imagem contrastante e multifacetada da miséria brasileira, faz-se da realidade do subdesenvolvimento, uma fonte de riqueza” (Hilda Lontra *apud* Cyntrão, 2000, p. 43). A *performance* tropicalista tem como pilares de sustentação a simbiose do corpo (aparato cênico), da multiplicidade de sons (música) e dos recursos linguísticos (discurso alegórico); é o tudo-ao-mesmo-tempo-agora em cena.

É a própria voz que acaba por transbordar do texto escrito, como bem lembra Ivo Lucchesi, “a destreza com que Caetano manipula o universo verbal lhe permite, em segundo plano, brincar com a voz, a ponto de através dela sugerir imagens, formas”. Desta forma, a “voz é um lugar simbólico que não pode ser definido de outra forma que por uma relação, uma distância, uma articulação entre o sujeito e o objeto e o objeto e o outro”. (LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993, p. 190)

Para Paul Zumthor (1990), *performance* é a arte do corpo em movimento, o aqui e agora, acontecendo no momento em que há a fruição estética. A expressão corporal e o corpo em ação também são textos que emitem sentidos, produz discurso no momento da ação. Em *Performance, Recepção, Leitura* (1990), Zumthor faz um

percurso pelo território da voz humana, em especial sobre a oralidade. Não se deve pensar apenas na recepção do texto poético, mas em *performance*, na medida em que a escrita poética demanda uma leitura em cena viva, no aqui e agora, na reconstrução da presença corporal por meio da imaginação criadora, assim

na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília. Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada em parênteses; mas subsiste uma presença invisível que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais. (ZUMTHOR, 1990, p. 68)

Segundo Ezra Pound, “literatura é linguagem carregada de significado”. Assim, podemos afirmar que a letra da canção, a voz, a *performance*, bem como a presença corporal do poeta e cancionista no “aqui e agora” contribuem para um momento poético de sentidos vários e plenitude de significados. Assim, o aspecto semântico é de vital importância para o poema, visto que é por meio dos sentidos emergidos das palavras (marcas semânticas) que o poeta procura atingir essa plenitude.

Destaca-se Gerard Genette (2010) como teórico fundamental nos estudos sobre a literariedade do texto poético, dos aspectos da linguagem, da morfologia e do conceito de transtextualidade como objeto da poética. Vale lembrar que essa perfusão transtextual se insere em todo um processo de constante movimento de reconstrução da obra literária, ao qual o autor denomina de transfusão perpétua, constantemente presente em si mesma e na sua totalidade. Esse todo compõe o

tecido que se entrelaça em outras “tessituras” para formar um vasto livro. Como bem define o teórico, a hipertextualidade é apenas um dos nomes dessa incessante circulação dos textos sem a qual a literatura não valeria a pena. Todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação, mas a citação é uma prática literária definida, que transcende evidentemente cada uma de suas performances e que tem suas características gerais. (GENETTE, 2010)

O objeto da poética não é o texto, e sim a transtextualidade, ou transcendência textual do texto. Na verdade, a transtextualidade é mais ampla que o arquiteito, como tudo que coloca o texto em relação, explícito ou implícito, com outros textos. Assim, o *dialogismo* e a *transtextualidade* reafirmam a natureza contextual das práticas discursivas e o aspecto sociointeracional da linguagem, visto que os discursos estão marcados por uma pluralidade de vozes provenientes de variados contextos.

Em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010), o teórico desenvolve sua análise sobre as relações textuais a partir da analogia entre antigos pergaminhos:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2010, p. 5)

Numa leitura *palimpsestosa*, podemos inferir uma dicotomia entre o plano do real e o plano do imaginário. Ao propor o dialogismo entre as obras de Guimarães Rosa e Caetano Veloso, a canção *A Terceira Margem do Rio* (*hipertexto*) se refere à obra anterior do poeta mineiro (*hipotexto*). Assim como na relação *transtextual* da *Odisséia versus Eneida*, Caetano se apropria do conto de Guimarães, mas conta outra história, imitando-o. Imitação também é transformação, mas de um procedimento mais complexo, pois exige a constituição prévia de um modelo de competência genérico (épico).

O conto *A Terceira Margem do Rio*, de Guimarães Rosa, retrata a vida de um homem insólito que abandona a família para morar no rio, dentro de uma canoa. A história se passa em um ambiente rural, numa casa à beira do rio, cujo narrador-personagem é o próprio filho. O filósofo pré-socrático Heráclito postulava que tudo é movimento, nada permanece estático, tudo flui: *não se pode percorrer duas vezes o mesmo rio*. O homem não é o mesmo, nem o rio. O rio simboliza a existência humana e o seu curso com a sucessão dos desejos, dos sentimentos, das intenções e as possibilidades dos seus desvios. É fluidez das águas, renovação, fertilidade e mudança, mas também flerta com a morte, com a partida. A travessia do rio revela um obstáculo que separa dois mundos: o mundo fenomenal e o mundo dos sentidos. E aqui estamos diante de dois mundos: o real e o imaginário. É pelo curso do rio que *nosso pai* segue sua jornada, destino do homem que foge da vida e no próprio rio encontra sua lápide. “Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio — pondo perpétuo”. A canoa segue o rio em direção ao “não-lugar”, entre as duas margens, como se fosse um caixão para o além, “como para caber justo o remador”.

Do álbum *Circuladô* (1991), a música inicia-se com a percussão de uma *moringa*, vaso de cerâmica, simulando a sonoridade da água em tons graves. O violão é o instrumento de base harmônica que acompanha toda a música. A voz segue a dinâmica, oscilando entre graves e agudos, intensidade e ritmo, a dialogar com a percussão e violão, murmurando como se imitasse o rumor do rio:

Oco de pau que diz:
 Eu sou madeira, beira
 Boa, dá vau, triztriz
 Risca certa
 Meio a meio o rio ri
 Silencioso, sério
 Nosso pai não diz, diz:
 Risca terceira

Água da palavra
 Água calada, pura
 Água da palavra
 Água de rosa dura
 Proa da palavra
 Duro silêncio, nosso pai

Ao contrário do conto de Guimarães, quem inicia o diálogo é a canoa, ou melhor, o oco de pau: “oco de pau que diz / eu sou madeira”. Aqui, o ponto de vista é outro, outro olhar. O narrador conta a história de uma perspectiva diferente, no leito do rio, no curso da água, dentro da canoa. Mas não é o “nosso pai” quem diz, é o próprio barco, a madeira. Dessa forma, o poeta dá voz ao objeto inanimado, personificado, dando-lhe vida. O pai prossegue sua travessia e permanece na sua invisibilidade, imerso no silêncio, como nos versos “silencioso, sério, nosso pai não diz”. Ao embarcar nessa viagem sem volta, “Nosso pai não voltou / Ele não tinha ido a nenhuma parte”, a canoa divide as águas e surge então a imagem do sorriso do rio, enquanto todos sofrem com sua ausência: “Por sob a risca da canoa / o rio, ri”, risca certa.

O poeta faz o jogo das aliterações e assonâncias “madeira beira”, “rio ri”, “risca certa”, “triztriz”, e na contradição dos versos, “oco de pau que diz / casa da palavra / palavra de Rosa dura / onde o silêncio mora”, cria novos sentidos ao conto, onde o silenciamento do pai, o silêncio em si, mora na casa da palavra. Veja que há um protagonismo da natureza na canção, uma inversão de sentidos. Na “casa da palavra” de Rosa é o silêncio quem diz. A madeira diz, a água fala, “água da palavra”, “o rio ri” ironicamente como se guardasse um mistério, um segredo. Mas o pai continua em silêncio, “duro silêncio, nosso pai”. A imagem do rio que ri causa estranheza, porque

não há motivos para risos. No conto e na canção há uma tristeza submersa, nas entrelinhas:

Margem da palavra
Entre as escuras duas
Margens da palavra
Clareira, luz madura
Rosa da palavra
Puro silêncio, nosso pai

Meio a meio o rio ri
Por entre as árvores da vida
O rio riu, ri
Por sob a risca da canoa
O rio viu, vi
O que ninguém jamais olvida
Ouvi, ouvi, ouvi
A voz das águas

Asa da palavra

A partir das associações morfossintáticas, fônicas, fonéticas e semânticas, propõe-se mergulhar nas letras poéticas de Caetano com o intuito de buscar os sentidos “infinitos” no movimento vertical de leitura, no desvelamento das imagens subjacentes. Vale lembrar Umberto Eco (2004), sobre os limites da interpretação quando afirma que, embora haja infinitas interpretações do texto poético no sentido vertical de análise, não quer dizer que o texto aceita qualquer tipo de interpretação.

Umberto Eco postula sobre os três vetores convergentes da interpretação do texto poético: *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*. O objetivo é identificar a dialética existente entre o intérprete (*intentio lectoris*) e o verdadeiro sentido da obra (*intentio operis*). Eco defende a tese de que interpretar é emitir uma conjectura sobre a intenção da obra, partindo do princípio que o texto é um todo orgânico.

Para o semiólogo italiano, há uma grande diferença entre “uso” e “interpretação” de um texto. O “uso” amplia o universo de sentido de um texto. A “interpretação”, por sua vez, respeita a coerência textual, a unidade e sentido que ele possui. Muito embora um texto possa levar a uma infinidade de sentidos, isso não quer dizer que o texto aceite qualquer interpretação. Na contramão de uma “semiose ilimitada”, segundo a qual um texto seria indefinidamente aberto e suas interpretações infinitas, Eco postula que o texto pode ter múltiplos sentidos, mas disso não se pode inferir que ele possa ter qualquer sentido.

Eco defende que os textos seriam continuamente reinventados pelas diversas interpretações que deles são feitas. Tais interpretações não são aleatórias, pois ainda que uma obra seja “uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante” e, conseqüentemente, possibilite uma gama virtualmente inesgotável de leituras, ela também impõe uma estrutura reguladora para essas leituras. Eco sustenta que o leitor manteria uma relação dialética com o autor da obra, pois ele seria coparticipante do processo de construção de um texto narrativo. Assim, todo texto conceberia um “leitor-modelo” capaz de cooperar com o autor da obra, ou seja, um leitor que ajudaria o texto a funcionar.

Desta forma, “sendo a análise um esforço do leitor por superar as barreiras interpostas naturalmente pelo texto a quem pretenda sondar-lhe os domínios” (MOISÉS, 2014, p. 28), ressaltamos que o campo de análise literária é o texto. Desse modo, a metodologia que norteia esta pesquisa apoia-se na teoria defendida por Umberto Eco (1995). Em determinados momentos, recorre-se às intenções do autor para elucidar fatos extrínsecos à obra em si como leitura complementar para o melhor entendimento do objeto estético. Evidentemente que os fatores extrínsecos à obra, tais como a biografia, entrevistas e livros escritos pelo próprio autor, servirão de subsídios complementares para a pesquisa, na perspectiva da *intentio auctoris*.

Eco (1995) chama a atenção sobre a dimensão polissêmica do texto. Enquanto que nas várias discussões sobre a hermenêutica e interpretação do texto levam-se em consideração algumas correntes teóricas sobre a “intenção do autor” assim como a *Estética da Recepção* leva a cabo a tese da *intenção do leitor*, Umberto Eco — a partir da interação entre leitor e texto — postula sobre a semiótica ilimitada, a qual leva em consideração a obra aberta, o texto como objeto estético que está sujeito a infinitas leituras. Isso resulta que, embora haja infinitas leituras do texto não quer dizer que o próprio texto aceita qualquer tipo de interpretação.

Umberto Eco destaca que a *intentio lectoris* está relacionada com a pluralidade possível de leituras, visto que os leitores atribuem sentido à obra ou texto lidos. Para Eco (1998), “o texto quer dizer ao leitor a iniciativa interpretativa, embora seja interpretado com uma margem suficiente de univocidade. [...] O texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer do próprio mecanismo gerativo”. (ECO, 1998, p. 37-39)

Para o semiólogo Umberto Eco,

entre a intenção do autor (muito difícil de descobrir e frequentemente irrelevante para a interpretação do texto) e a intenção do intérprete que [...] simplesmente desbasta o texto até chegar a uma forma que sirva a seu propósito, existe a intenção do texto. (Idem, 1993, p. 27-104)

A partir da premissa de que o texto é uma obra independente de seu ator, Eco defende a tese da intenção da obra *intentio operis* no sentido de que “Todo discurso sobre a liberdade da interpretação deve começar por uma defesa do sentido literal” (ECO, 2004, p. 09). Dessa forma,

a iniciativa do leitor consiste em fazer uma conjectura sobre a *intentio operis*, conjectura essa que deve ser aprovada pelo complexo do texto como um todo orgânico. Isso não significa que só se possa fazer sobre um texto uma e apenas uma conjectura interpretativa. Em princípio, podemos fazer uma infinidade delas. Mas no fim as conjecturas deverão ser testadas sobre a coerência do texto e à coerência textual só restará desaprovar as conjecturas levianas. (ECO, 2004, p. 15)

Assim, defender o princípio da interpretação visando a *intentio operis* não significa excluir categoricamente o leitor — o destinatário da obra — que na maioria das vezes contribui na construção dos sentidos nela contidos. Definir a *intentio operis* como metodologia de interpretação do texto não significa também que há apenas uma via única de se buscar a construção dos sentidos nos textos, embora saibamos que “o texto passa a ser muito melhor e mais produtivamente interpretado segundo sua *intentio operis*”. (ECO, 2004, p. 18)

1.2 Eu vou, por que não?

No livro *Verdade Tropical* (1997), o poeta revela a força-motriz que impulsiona suas composições, as quais provocam reflexões estéticas, sociais e político-ideológicas no ideário nacional a partir de meados da década de 1960:

O que se pretende contar e interpretar neste livro é a aventura de um impulso criativo surgido no seio da música popular brasileira, na segunda metade dos anos 60, em que os protagonistas — entre eles o próprio narrador — queriam poder mover-se além da vinculação automática com as esquerdas, dando conta ao mesmo tempo da revolta visceral contra a abissal desigualdade que fende um povo ainda assim reconhecidamente uno e encantador, e da fatal e alegre participação na realidade cultural urbana universalizante e

internacional, tudo isso valendo por um desvelamento do mistério da ilha Brasil. (VELOSO, 1997, p. 16)

Na atmosfera de incertezas e opressão, característico do período ditatorial que se instalou no Brasil a partir do golpe militar de 1964, Caetano compôs diversas canções que denunciaram, e ainda denunciam, o *modus operandi* opressor do governo militar, bem como toda e qualquer forma de cerceamento das liberdades individuais e coletivas. Por meio de uma arte de inclusão, que remete aos tempos do Tropicalismo e permanece até os dias atuais, Caetano buscou sempre experimentar em suas composições a diversidade de ritmos — como samba, maracatu, frevo, bossa nova, pop, rock e reggae —, a versatilidade do canto e a multiplicidade de temas sobre o Brasil e o mundo:

Um olhar inconformado com a redutibilidade das coisas, conseqüentemente, combate o inconformismo com a ânsia da expansão para tentar conquistar a totalidade do real, a ponto de se fazer presente em cada uma de suas faces. Esse variado espectro, que acusa a permanente circulação do *eu*, ao mesmo tempo alimenta a demanda subjetiva do olhar carente e denuncia-lhe a fragmentação. Provavelmente é dessa matriz dual que nasce a versatilidade do canto e da composição poético-musical de Caetano. (LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993, p. 120)

“Alegria, alegria” tornou-se a canção-símbolo do movimento tropicalista deflagrado no ano de 1967, no contexto dos festivais de música. Desde 1965 que Caetano e Gil buscavam penetrar no cenário cultural brasileiro com o intuito de inovar, com impulso criativo, e retomar a “linha evolutiva” no campo das artes. Os primeiros sinais da gênese tropicalista ocorreram no III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record, onde se pôde reunir “num só concurso o maior número de músicas brasileiras de alta qualidade de todos os tempos” (GIL, 2013). Caetano vai além, e assume essa postura de vanguarda com “Alegria, alegria”, marco inicial de seu projeto estético:

Tendo assumido a tarefa que Gil tão claramente delineara, decidi que no festival de 67 nós deflagraríamos a revolução. No meu apartamentinho do Solar da Fossa, comecei a compor uma canção que eu desejava que fosse fácil de apreender por parte dos espectadores do festival e, ao mesmo tempo, caracterizasse de modo inequívoco a nova atitude que queríamos inaugurar. (VELOSO, 1997, p. 165)

No clima de competitividade característico dos grandes festivais de MPB era unânime nos bastidores comentários a respeito de uma rivalidade entre Chico e Caetano. Muito embora saibamos que esse clima era comum entre músicos e compositores que

galgavam um lugar ao sol no cenário cultural brasileiro, assim parte desse embate entre os artistas fez-se transparecer na letra da canção “Alegria, alegria” como uma paródia de “A banda” do compositor Chico Buarque de Holanda, vencedora do II Festival de Música Popular Brasileira no ano de 1966.

A paródia pode ser percebida no primeiro verso de cada canção: “Estava à toa na vida” *versus* “Caminhando contra vento, sem lenço, sem documento”. Assim, pode-se observar o ritmo e o metro heptassílabo em “A banda”:

Estava à toa na vida / O meu amor me chamou / Pra ver a banda passar /
Cantando coisas de amor

Da mesma forma, podemos fazer a comparação com o primeiro verso de “Alegria, alegria”:

Caminhando contra o vento / Sem lenço e sem documento / No sol de quase
dezembro / Eu vou.

Muito tempo depois da era dos festivais, Caetano revela que “Alegria, alegria” é uma espécie de anti-“Banda”, embora tenham semelhanças melódicas e estruturais:

Eu não estava plenamente consciente de todos os seus aspectos e implicações, mas sabia vagamente que “Alegria, alegria” era, entre outras coisas, uma espécie de paródia de “A banda”, [...] foi em parte decalcada exatamente de “A banda”. (VELOSO, 1997, p. 174/175)

A primeira estrofe se inicia com um verbo no gerúndio “caminhando”, o qual denota o sentido de continuidade, de movimento no presente contínuo. Evidente que a ação representada pelo verbo na letra está no presente. Note-se que a letra está centrada no eu lírico, em primeira pessoa, conforme último verso “Eu vou”:

Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou

No segundo e terceiro versos, chama a atenção a recorrência de substantivos que convergem “crimes”, “espaçonaves”, “guerrilhas”, “presidentes”, “bandeiras”, “bomba”. Assim como podemos observar também, e numa perspectiva diferente da anterior, palavras que denotam sentimentos de amor, sensibilidade e sensualidade feminina: “amor”, “pernas”, “dentes”, “beijos”, “Brigitte Bardot”, “Cardinales bonitas”:

O sol se reparte em crimes
 Espaçonaves, guerrilhas
 Em Cardinales bonitas
 Eu vou

Em caras de presidentes
 Em grandes beijos de amor
 Em dentes, pernas, bandeiras
 Bomba e Brigitte Bardot

O poeta, a partir de palavras justapostas, vai construindo toda a estrutura da letra a partir de “bacias semânticas¹” que convergem para a dualidade: opressão *versus* liberdade, amor e crime.

Por entre fotos e nomes
 Sem livros e sem fuzil
 Sem fome, sem telefone

No coração do Brasil
 Sem lenço, sem documento
 Nada no bolso ou nas mãos
 Eu quero seguir vivendo, amor

Eu vou
 Por que não?

Na letra destacam-se os verbos “caminhando”, “vou”, “quero”, “seguir vivendo”. Note-se que o verbo “ir”, conjugado em primeira pessoa do singular do presente do indicativo “Eu vou”, repete-se oito vezes em toda a letra da canção, reafirmando o desejo do “eu” em tomar as suas próprias decisões. Espera-se do leitor uma reflexão acerca do contexto imediato. O que nos impede de tomar nossas próprias ações?

A relação semântica entre duas expressões que são destaques na letra da canção: “sem lenço sem documento” e “nada no bolso ou nas mãos”, a primeira expressão citada três vezes — primeiro, no sexto e décimo versos — e a segunda expressão, citada apenas no décimo verso. E o que essas duas expressões têm em comum? “Nada no bolso ou nas mãos” é uma referência à frase de Sartre expressa no livro “As palavras”:

¹ Etim.: bacia, do lat. *baccilum*, recipiente para água. Semântica, do grego *sema-tos*, sinal, signo. Metáfora utilizada por Gilbert Durand, filósofo francês, para fundamentar a proposta de uma mitanálise, na qual se percebe, de forma dinâmica, os sentidos e significados que damos ao mundo, em movimento com seus fluxos e correntezas.

O que eu amo em minha loucura, é que ela me protege, desde o primeiro dia, contra a sedução das elites: nunca me julguei feliz proprietário de um talento: minha única preocupação era salvar-me — *nada nas mãos, nada nos bolsos*. (SARTRE, 1967, p. 159 – grifo nosso)

E aqui neste momento abrimos um pequeno espaço para nos aproximarmos brevemente da teoria de Sartre para melhores esclarecimentos da letra. No ensaio “O existencialismo é um humanismo”, Jean-Paul Sartre (1946) tece alguns conceitos acerca do existencialismo. E o que é o existencialismo? Para Sartre (1946), há dois tipos de existencialistas: os existencialistas cristãos e os existencialistas ateus. O que há em comum entre eles é o fato de que todos consideram que a existência precede a essência. Significa dizer que o homem, a priori, e a posteriori surge no mundo para ser aquilo que ele fizer de si próprio:

O homem, tal como o existencialista o concebe, só não é passível de uma definição porque, de início, não é nada: só posteriormente será alguma coisa e será aquilo que ele fizer de si mesmo. Assim, não existe natureza humana, já que não existe um Deus para concebê-la. O homem é tão-somente, não apenas como ele se concebe, mas também como ele se quer; como ele se concebe após a existência, como ele se quer após esse impulso para a existência. O homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo: é esse o primeiro princípio do existencialismo. (SARTRE, 1946, p. 4)

Ora, se o homem existe primeiramente e somente após toma consciência dessa existência e que a decisão de seus atos dependem de sua vontade, é razoável afirmar que não há um destino pré-estabelecido, na perspectiva do existencialismo. O futuro do ser depende das suas próprias decisões, escolhas e atitudes. O homem está condenado à liberdade, “se realmente a existência precede a essência, o homem é responsável pelo que é”. (SARTRE, 1946, p. 5)

Sartre nos esclarece que o homem está condenado a ser livre, e ser livre é se responsabilizar por si e pelos outros:

Queremos definir o ser do homem na medida em que condiciona a aparição do nada, ser que nos apareceu como liberdade. Assim, condição exigida para a realização do nada, a liberdade não é uma propriedade que pertença entre outras coisas à essência do ser humano [...]. A liberdade humana precede a essência do homem e torna-a possível: a essência do ser humano acha-se em suspenso na liberdade. Logo, aquilo que chamamos de liberdade não pode se diferenciar do ser da “realidade humana”. O homem não é o primeiro para ser livre depois: não há diferença entre o ser do homem e seu “ser-livre”. (SARTRE, 1997, p. 68)

Desta forma, a questão da liberdade aqui posta revela que ser livre requer o reconhecimento da responsabilidade sobre si, é a imposição de uma “liberdade opressora”, como diz Sartre (1997), de uma consciência que se lança diante de si por sua conta e risco. Por isso dizer que o homem está condenado a sua própria liberdade. O homem é livre e ser livre requer assumir o peso das responsabilidades como consequência das suas próprias escolhas.

Lucchesi e Dieguez afirmam que o sentido de liberdade que perpassa o texto de “Alegria, alegria” se encontra também endossado no plano de construção de sua linguagem, que abole a sintaxe discursiva padronizada. (Idem, 1993, p. 32)

No verso “Caminhando contra o vento” percebe-se como o contexto sociopolítico está representado na letra da canção. O emprego da preposição “contra”, indicando o sentido de oposição. O “eu” se posiciona contra. A palavra “vento”, como se percebe, está diretamente relacionada à força da natureza. Portanto, no sentido metafórico, podemos inferir que a expressão revela um ato contra qualquer tipo de autoritarismo, contra os atos de repressão advindos de um governo ditatorial. “Caminhar contra o vento” nos direciona ao entendimento de um discurso subliminar que sugere a ação como ato de liberdade. Em “Eu quero seguir vivendo, amor”, reafirma o discurso de ideal libertário, o desejo pela vida, de continuar vivendo e atingir a liberdade plena.

Daí que minha liberdade é o único fundamento dos valores e nada, absolutamente nada, justifica minha adoção dessa ou daquela escala de valores. E minha liberdade se angustia por ser o fundamento sem fundamento dos valores. Além disso, porque os valores, por se revelarem por essência a uma liberdade, não podem fazê-lo sem deixar de ser “postos em questão”, já que a possibilidade de inverter a escala de valores aparece, complementarmente, como minha possibilidade. A angústia ante os valores é o reconhecimento de sua idealidade. (SARTRE, 1997, p. 82-83).

O período compreendido entre 1964 a 1985 — mais de vinte anos de regime ditatorial, sob o comando de sucessivos governos militares — deixou marcas na sociedade brasileira, não raro, como fator preponderante no desencadeamento de revoltas populares e reações das mais diversas no campo das artes em geral, da literatura, música e cinema. Esse período de repressão social assinalou o colapso na liberdade artística e de expressão. Assim, qualquer movimento que viesse de encontro aos ideais militares seria, taxativamente, abominado e estereotipado como contraventores à ordem e à moral cívica.

No âmbito do pós-1964, as letras das canções foram gradativamente se posicionando pelo viés ideológico, de denúncias sociais, de gritos de liberdade. “Alegria, alegria” é um bom exemplo de canção que conclama pela liberdade, contra qualquer meio de opressão. Como afirma Lucchesi (1993), “a inspiração, para Caetano, sugere íntima relação com a liberdade, pois desta provêm as condições que viabilizam a expressão do *eu* em deslocamento” (Idem, p. 122-123). Mas, como percebemos, o discurso de uma ação em prol da liberdade foi construído de modo implícito. Trata-se de uma “canção de protesto”, de arte engajada, de militância político-musical e de renovação estética, mas não de modo tão explícito como fazia Geraldo Vandré².

Os versos “sem livros e sem fuzil” retratam bem a proposta estética do poeta: “Por entre fotos e nomes / Sem livros e sem fuzil / Sem fome, sem telefone / No coração do Brasil”. A palavra “livros” se insere no mesmo grupo semântico de conhecimento, de intelectualidade. Na letra, pode sugerir o símbolo, representatividade dos estudantes. Por outro lado, a palavra “fuzil” obviamente simboliza a guerra, a violência, a guerrilha. A superação do momento, na perspectiva do poeta, está mais relacionada à mudança por meio da arte, de outra forma que seja pacífica, e não bélica. É uma tomada de consciência crítica em busca da liberdade, em um contexto hostil e antidemocrático, de cerceamento das liberdades individuais e coletivas.

Na perspectiva da semiótica *peirciana*, o signo aplicado a um contexto específico produz outros sentidos. Seu significante, além de um significado, tem a competência de poder significar mais de um significado. Assim, podemos destacar o emprego dos signos “livros” e “fuzil”. Cada signo explícito, na canção, produz diversos sentidos a depender do contexto em que é produzido, da *intentio operis* e também da recepção dessa leitura, *intentio lectoris* (ECO, 2004).

Símbolo é um signo cujo significante se deve a um caráter de compreensão que está relacionado ao interpretante. Assim, as palavras são a representação dos objetos e qualidades que significa, tendo em vista que irão determinar no imaginário do leitor/ouvinte os signos correspondentes.

Conforme Peirce,

um signo é tudo aquilo que está relacionado com uma Segunda coisa, seu Objeto, com respeito a uma Qualidade, de modo tal a trazer uma Terceira

² Geraldo Vandré, poeta, músico e compositor tornou-se bastante conhecido no cenário artístico brasileiro por ser autor da canção “Pra não Dizer que Não Falei das Flores”, hino do movimento estudantil contra a repressão militar na década de 1960, classificada em 2º lugar no III Festival de Música Popular da TV Record. A canção “Disparada” ficou em 1º lugar no Festival de Música Popular de 1966, juntamente com “A Banda” de Chico Buarque.

coisa, seu Interpretante, para uma refração com o mesmo Objeto, e de modo tal a trazer uma Quarta parte e uma relação com aquele Objeto na mesma forma, *ad infinitum*. (Idem, 2005, p. 28)

O símbolo se relaciona com o imaginário do leitor, uma vez que “em sua origem, ou imagem da ideia significada, ou uma reminiscência de alguma ocorrência individual, pessoa ou coisa, ligada a seu significado, é uma metáfora” (PEIRCE, 2005, p. 40). Um *representâmen* ou signo, *grosso modo*, é a representação de algo a alguém na medida em que se cria na mente de certa pessoa o signo equivalente ao objeto. (Idem, 2005, p. 46)

Representar é estar numa tal relação com o outro objeto que, em casos específicos, é considerado como se fosse o próprio objeto. Peirce afirma que a mais importante divisão triádica do signo faz-se por meio de *ícones*, *índices* e *símbolos*:

Um símbolo é um Representâmen cujo caráter representativo consiste exatamente em ser uma regra que determinará seu Interpretante. Todas as palavras, frases, livros e outros signos convencionais são símbolos. (PEIRCE, 2005, p. 71)

Os signos “livros” e “fuzil” estão associados a uma ideia que é um ícone ou imagem mental. O símbolo remete-se a um ícone ou imagem mental do leitor e assim há uma associação *ad infinitum* a depender da imaginação do leitor-modelo, visto que o símbolo é um signo convencional que possui vários significados, infinitas relações de sentidos.

Segundo Peirce,

[...] tal como palavra, está ligado a seu objeto por uma convenção de que deve ser assim entendido, ou então por um instinto natural ou por um ato intelectual que o toma como em representativo de seu objeto, sem que necessariamente ocorra uma ação qualquer que poderia estabelecer uma conexão fatural entre signo e objeto. (Idem, 2005, p. 76)

Podemos citar os substantivos expressos na letra: “Coca-cola”, “televisão”, “Brigitte”, “Cardinale”, “fuzil”, “bombas”, “espaçonaves”, “guerrilhas”, “presidentes”, “bandeiras”. Observa-se que alguns deles são símbolos convencionais por natureza e dependendo do contexto podem ter vários significados. Para Peirce, “o símbolo é aplicável a tudo que possa concretizar a ideia ligada à palavra” (Idem, 2005, p. 73).

Cabe lembrar aqui o pensamento de Cyntrão, para quem

a arte é um dos meios pelos quais mais claramente os povos pensam sua identidade, e é exatamente nos momentos de crise nacional, em que os poetas, sobretudo estes, mais expressam a autoconsciência de seu *ser* político, por meio de um sistema simbólico que se integra à camada conotativa-expressiva da linguagem. Estas analogias representam a relação dialética entre vida nacional e a expressão literária criada por ela. (CYNTRÃO, 2004, p. 91)

1.3 Os clarins da banda militar

Principiemos por analisar também a letra “Enquanto seu lobo não vem”, canção gravada em 1968, a qual faz parte do repertório do disco *Tropicália* (1968). A canção insere-se no contexto histórico de repressão militar. O LP *Tropicália* ou *Panis et circensis*, lançado em julho de 1968, conta com a participação de Caetano, Gil, Tom Zé, Gal Costa e os maestros e arranjadores eruditos Rogério Duprat, Julio Medaglia e Damiano Cozzella.

Vamos passear na floresta escondida, meu amor
 Vamos passear na avenida
 Vamos passear nas veredas, no alto meu amor
 Há uma cordilheira sob o asfalto

Observa-se a paródia da letra com o conto infantil “Chapeuzinho Vermelho”. O título “Enquanto seu lobo não vem” em nenhum momento está expresso no corpo da letra, assim como pudemos observar também na letra “Alegria, alegria”. No primeiro e terceiro versos, ao fazer uma remissão ao título da canção, podemos confirmar e reforçar o uso da paródia como recurso estilístico do poeta na construção do poema. Vejamos:

Vamos passear na floresta escondida, meu amor
Enquanto seu lobo não vem
 Vamos passear na avenida
Enquanto seu lobo não vem
 Vamos passear nas veredas, no alto meu amor
Enquanto seu lobo não vem

O segundo ponto a observar diz respeito ao uso da palavra “lobo” no contexto da obra. Percebe-se na letra, e também a partir de outros signos ali representados, a utilização da palavra “lobo” como representação simbólica relacionada ao mal, mau augúrio, como ameaça feroz prestes a saquear o rebanho. Essa maldade é também retratada nas fábulas e tradição de contos infantis, nos quais a figura do lobo está quase sempre associada à voracidade e aos instintos perversos.

O “lobo”, culturalmente, é uma representação simbólica que está relacionada semanticamente com o sentido de astúcia, bem como na imagem de uma personagem ambiciosa. Tem características humanas e, por isso, quase sempre é representado por poetas quando querem produzir sentidos em relação à maldade humana. Em outros contextos e tradições, o lobo representa um signo convencionado a uma figura heroica, com poderes selvagens.

“Clarim” é um instrumento de sopro, feito de metal, com tubo estreito e longo de extremidade cônica, que tem timbre claro e estridente (FERREIRA, 1999), geralmente usado em sinais militares em caso de avisos ou para execução de manobras. Assim, “os clarins da banda militar” sugerem um clima de suspense, um prenúncio de algo que virá acontecer. Na canção, no momento em que se cantam versos, os naipes de metais tocam o hino “A Internacional comunista”. Assim, há produção de sentido que nos leva à construção de imagens: “Os clarins da banda militar” *versus* “Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil”.

Há um jogo simbólico, sustentado pelos signos “clarins”, “banda militar”, “Estados Unidos” e o “hino da Internacional Comunista” — o qual não está expresso na letra, mas podemos confirmar na melodia da canção — que produz a imagem de um cenário de poder estatal militar e de ideologias político-econômicas antagônicas: Capitalismo (representado pelo signo Estados Unidos) e Comunismo (representado pelo hino da Internacional Comunista)

A partir desse jogo simbólico, destaquemos aqui as palavras “Botas”, “Bandeira” e “Bombas”:

Debaixo das bombas, das bandeiras
 (Os clarins da banda militar...)
 Debaixo das botas
 (Os clarins da banda militar...)
 Debaixo das rosas, dos jardins
 (Os clarins da banda militar...)
 Debaixo da lama
 (Os clarins da banda militar...)
 Debaixo da cama

“Bota” é o signo (índice) que representa a figura de um soldado, na letra, o signo “botas” faz parte de um campo semântico que se completa com outros signos “bandeira”, “bombas”. A palavra “Bandeira” como símbolo nacional o qual representa a identidade de um país. Cores, figuras e sons nos levam a identificar uma nação. A

junção desses signos sugere a imagem do “Estado policialesco”, de poder estatal militar repressivo.

O advérbio “debaixo” está em posição inferior, em desprestígio, exprime uma relação de subordinação, situação inferior. O “Eu” faz o convite para passear “escondidos” e vai tecendo toda a trama até chegar ao clímax do poema “Debaixo da lama / Debaixo da cama”. O clima é de medo e opressão. Percebe-se, a partir das marcas semânticas, que em toda a estrutura do poema está subentendido um sentido que nos revelam um clima de hostilidade, belicista, de medo e opressão.

Artistas brasileiros da Música Popular Brasileira também compuseram canções contra o regime, tais como Chico Buarque, Gilberto Gil, Tom Zé, Geraldo Vandré, Belchior, Milton Nascimento, dentre outros. À guisa de exemplificação, podemos destacar a canção “Cálice”, de Gilberto Gil e Chico Buarque, composta no período da ditadura militar:

Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 De vinho tinto de sangue
 Como beber dessa bebida amarga
 Tragar a dor, engolir a labuta
 Mesmo calada a boca, resta o peito
 Silêncio na cidade não se escuta

Os versos retratam bem esse grito de libertação, contra o Estado de Exceção e o retorno da democracia no Brasil. O “cálice”, substantivo concreto, abre-se a uma analogia ao verbo “calar-se”, assim como o “vinho tinto” está relacionado ao “sangue” derramado por regimes autoritários. Não por acaso, os versos fazem uma analogia aos preceitos bíblicos, momento de agonia de Jesus no calvário, e o sofrimento dos povos no contexto social e político em regimes ditatoriais. A metáfora do cálice cria novos sentidos para a compreensão da realidade, ao mesmo tempo em que representa, via sistema simbólico, identidades e memória de um povo em formação, cujas revoltas fazem parte da gênese brasileira desde o período colonial.

Canções de protesto, poesias, exposições e *performances* teatrais tiveram “como pano de fundo, as garras mais afiladas da política e a necessidade de gritar pela libertação e pelo retorno das democracias” (LABORDE, 2011, p. 157). Para a autora, “a literatura recria e registra nossa memória e identifica nosso perfil construído a fogo,

jogo e luta e apresenta um quadro de subversão da ordem como paradigma de práticas narrativas poéticas”. (Idem, 2011, p. 155)

Os poetas, romancistas, dramaturgos no exílio, escreveram sobre sua experiência de duas culturas, a que deixaram espacial e temporalmente, no caso do Chile, por exemplo, mas que permanece na sua memória e a outra, encontrada no mundo afora; contrastando sua formação e sua ideologia com as situações que tiveram de enfrentar para sobreviver, às vezes até para poder continuar vivos, na esperança de retornar. Muitos morreram sem voltar. (LABORDE, 2011, p. 163)

Conforme Sylvia Cyntrão,

A poesia que vem sendo escrita nas últimas décadas repropõe o caráter público e político da fala poética com as questões sociais nacionais e globais, penetrando a alma sensível do artista, mergulhando-o nas ambiguidades e contradições de sua experiência como homem, trazendo às obras, forte e constante, uma consciência do seu ser político e cultural. (CYNTRÃO, 2004, p. 31)

Assim, várias canções de renomados artistas brasileiros trazem em seu bojo um sentimento de pertencimento à nação brasileira e, ao mesmo tempo, um grito de liberdade, de repulsa e denúncia contra um dos períodos mais sombrios da história do Brasil, após a abolição da escravidão.

CAPÍTULO II

2 Culturas híbridas

Os temas da cultura e a identidade brasileira nos remetem a um antigo debate de ideias conflitantes e convergentes que se trava no Brasil desde o período colonial, atravessando séculos, e permanece até a contemporaneidade. Essas reflexões resgatam a memória de uma nação ímpar, na luta incessante para a sobrevivência e reafirmação da nossa brasilidade.

Convém reafirmar e destacar a importância da literatura indianista do período do Romantismo brasileiro como ideário nacional e valorização da cultura brasileira. Do Romantismo ao Modernismo, a literatura teve papel fundamental como reflexão sobre a construção e formação do caráter nacional brasileiro.

Ao contrário do Romantismo europeu, que se volta para a Idade Média, no Brasil, a poesia do cânone brasileiro faz o incursão na gênese brasileira, resgatando mitos indígenas, memórias do além-mar e descrições da paisagem do Brasil.

Conforme Antonio Candido,

descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, era libertar-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida, demasiado abstrata – afirmando em contraposição o concreto espontâneo, característico, particular. (Idem, 2009, p. 333)

Anne-Marie Thiesse (1999) define que “a nação é uma herança, simbólica e material. Pertencer a uma nação é ser um dos herdeiros desse patrimônio comum, reconhecê-lo, reverenciá-lo”. Assim, a nação nasce “de um postulado e de uma invenção” (THIESSE, 1999, p. 12-14). Condensa-se de elementos simbólicos e míticos, histórias de heróis, virtudes nacionais, em línguas, hinos e bandeiras, costumes e folclores.

Para Renato Ortiz,

a ideia de construção nos remete a outra noção, a de mediação. Ao colocarmos a identidade como um elemento de segunda ordem, estamos implicitamente nos referindo aos agentes que a constroem. Se existem duas ordens de fenômenos distintos, o popular (plural) e o nacional, é necessário um elemento exterior a essas duas dimensões que atue como agente intermediário. São os intelectuais que desempenham esta tarefa de mediadores simbólicos. (Idem, 2012, p. 139)

Essas reflexões, sobretudo a respeito do ideário nacional, reacendem o debate sobre a necessidade de afirmação de uma identidade, de fato, genuinamente brasileira. Autores contemporâneos da música popular brasileira ressurgem como força motriz na valorização do patrimônio cultural no país, a exemplo de Arnaldo Antunes, Chico Science, Mundo Livre S/A e Mestre Ambrósio.

Destacamos aqui o cantor e compositor Arnaldo Antunes que, por meio de neologismos, resgata o discurso da mestiçagem nos versos de “Inclassificáveis” (*O Silêncio*, 1996):

aqui somos mestiços mulatos / cafuzos pardos mamelucos sararás /
 crilouros guaranisseis e judárabes / orientupisorientupis / ameriquítalos luso
 nipo caboclos / orientupisorientupis / iberibárbaros indo ciganagôs / somos o
 que somos / inclassificáveis.

Nesses versos, percebe-se o hibridismo étnico na formação de neologismos como *crilouros* (crioulos e louros), *guaranisseis* (guaranis e nisseis), *tupinamblocos* (tupinambás e caboclos), *judárabes* (judeus e árabes), *ciganagôs* (ciganos e nagôs). Aqui o poeta nos proporciona a reflexão acerca da matriz clássica (índio, negro e branco). Em contraponto à homogeneidade cultural e a um conceito ultrapassado de classificação de “raças”, Arnaldo Antunes ressalta o multicultural, a diversidade, a mistura étnica, a heterogeneidade da nação brasileira.

Cabe destacar também a letra de “Etnia” (*Afrociberdelia*, 1996), imortalizada na voz do emblemático Chico Science, líder da banda Nação Zumbi e protagonista do movimento *Manguebeat* (surgido em meados da década de 1990, em Recife):

Somos todos juntos uma miscigenação / E não podemos fugir da nossa etnia /
 Índios, brancos, negros e mestiços / Nada de errado em seus princípios / O
 seu e o meu são iguais / Corre nas veias sem parar / Costumes, é folclore é
 tradição / Capoeira que rasga o chão / Samba que sai da favela acabada / É
 hip hop na minha embolada.

São esses mediadores simbólicos da canção que fazem repercutir, por meio de uma reflexão sobre nossa *brasilidade*, ecos da explosão tropicalista no contexto atual.

2.1 Um índio

Nessa atmosfera, ressaltamos a canção “Um índio”, do álbum *Bicho* de Caetano Veloso, lançado em 1977. Segue a primeira estrofe da letra:

Um índio descerá de uma estrela colorida, brilhante
De uma estrela que virá numa velocidade estonteante
E pousará no coração do hemisfério sul
Na América, num claro instante
Depois de exterminada a última nação indígena
E o espírito dos pássaros das fontes de água límpida
Mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das tecnologias

Inicia-se com a aparição do índio que descerá do alto com a descrição do momento em que pousará na terra. O “coração do hemisfério sul” pode ser entendido ou inferido como a metáfora do espaço geográfico brasileiro, como podemos perceber também nos versos seguintes “num ponto equidistante entre o atlântico e o pacífico”.

No segundo verso,

Virá
Impávido que nem Muhammad Ali
Virá que eu vi
Apaixonadamente como Peri
Virá que eu vi
Tranquilo e infalível como Bruce Lee
Virá que eu vi
O axé do afoxé Filhos de Gandhi
Virá

de forma intertextual, Caetano faz alusão ao personagem “Peri” do livro *O Guarani*, de José de Alencar. No verso da canção, percebem-se recorrências de adjetivos que caracterizam o personagem: “impávido / apaixonadamente / tranquilo / infalível”. O poeta explicita as qualidades desse “índio” que “virá” e, ao mesmo tempo, constrói versos sobre rimas que enfatizam a sonoridade da vogal “i”. Interessante notar que essas homofonias das vogais tônicas têm valores significativos por se reportarem a nomes próprios de diferentes nacionalidades: “Ali / Peri / Lee / Gandhi”.

Portanto, de forma comparativa, Caetano o coloca ao lado de grandes nomes da história mundial do século XX, como o pugilista norte-americano *Muhammad Ali* (1942), o instrutor de artes marciais *Bruce Lee* (1940), bem como ao lado de “Peri”, personagem ficcional de *O Guarani* (1857), e *Filhos de Gandhi*, bloco de carnaval da cidade de Salvador, fundado por estivadores baianos em 1949. É importante mencionar

que a palavra “Axé”, presente no verso “o axé do afoxé Filhos de Gandhi”, cuja etimologia da palavra provém da língua *Iorubá*, significando “poder vital, força, energia sagrada dos Orixás” (AURÉLIO, 1999). Assim, podemos caracterizá-lo como um ser de força e vitalidade, destemido e infalível.

Um índio preservado em pleno corpo físico
 Em todo sólido, todo gás e todo líquido
 Em átomos, palavras, alma, cor
 Em gesto, em cheiro, em sombra, em luz, em som magnífico
 Num ponto equidistante entre o Atlântico e o Pacífico
 Do objeto-sim resplandecente descerá o índio
 E as coisas que eu sei que ele dirá, fará
 Não sei dizer assim de um modo explícito

No verso, podemos destacar a área dos nomes, na qual o poeta designa as características substanciais desse ser real “em pleno corpo físico”, em “sólido / gás / líquido / átomos / palavras / alma / cor / gesto / cheiro / sombra / luz / som”. Atente-se também para a ocorrência do verbo “vir” que se projeta para o futuro: “virá que eu vi”, assim como os verbos “descerá / pousará” da primeira estrofe e os verbos “descerá / dirá / fará” da terceira estrofe. O poeta não sabe revelar de forma explícita o inexplicável, o ato em si da revelação. Portanto, o verbo “ver”, conjugado no pretérito perfeito, denota a certeza do fato que virá a ocorrer: “virá que eu vi”.

Nesse ciclo hermenêutico, do qual iniciamos a análise das partes “palavras e versos”, até chegar à amplitude do poema, seguimos nas imagens com o poeta que leva o leitor-ouvinte a fruir da beleza da imagem revelada e a mergulhar na inspiração, nesse arrebatamento súbito que é o momento epifânico da criação poética caetaneana. O primeiro verso já nos revela a força da imagem expressa por uma linguagem figurada: “Um índio descerá de uma estrela colorida, brilhante”.

Segundo Aurélio (1999), a palavra “epifania” (do latim *epiphania* | do grego *epiphaneía*), significa “aparição ou manifestação”, no sentido lato. Em outra acepção, a define como “festividade religiosa com que se celebra essa aparição”. (AURÉLIO, 1999). Para Olga de Sá (2000, p. 168), a *epifania* constitui uma realidade complexa, perceptível aos sentidos da visão e audição:

Aquele momento, porém, adquiriu um valor, uma realidade, e a experiência torna-se fim de si mesma. É um momento de êxtase, que gostaríamos de prender entre os dedos. Vistos sob uma luz instantânea e nova, podemos tentar fixar tintas e cores estranhas, odores delicados ou as feições de um ser amado. (SÁ, 2000, p. 170)

Para Affonso Romano de Santana (1973, p. 187), a epifania, de caráter literário, é o “relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação”. (SANT’ANNA, 1973, p. 187). Em literatura, o termo “epifania” não se refere apenas à experiência narrativa, mas a uma obra ou parte dela em que se narra um episódio de revelação, qual um momento de expansão da consciência de algo comum. É a percepção da realidade em si, de objetos comuns e situações cotidianas. É o estado de êxtase, o instante existencial.

A partir desse momento epifânico, o índio mitificado e transcendente se revela a todos na última estrofe, e “o poeta desloca o sentido para uma atmosfera de mistério, de enigma. O “índio” se torna a esfinge a ser decifrada” (LUCCHESI, 1993, p. 139):

E aquilo que nesse momento se revelará aos povos
 Surpreenderá a todos não por ser exótico
 Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto
 Quando terá sido o óbvio

O que se percebe é que todo o poema “converge para a tematização da linguagem como um fenômeno de epifania” (SANT’ANNA, 1973, p. 183-184), para o ato de súbita revelação aos povos “não por ser exótico / mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto / quando terá sido o óbvio”, conforme a última estrofe da letra.

Para Ivo Lucchesi,

este índio híbrido se faz, por meio da *palavra-verbo*, construção imaginária e poética da existência. [...] “Um índio” é o desdobramento de um eu que ganha corpo, conquista espaço e se expande, com audácia de quem, na projeção / imagem, desvenda o “novo” que sempre existiu. (LUCCHESI, 1993, p. 138)

Desta forma, “a linguagem figurada, e sobretudo a metáfora, representa um tipo muito mais condensado e carregado de sentido” (CANDIDO, 1996, p. 98). Conforme Bachelard (1998), “um espírito poético é pura e simplesmente uma sintaxe das metáforas”. Assim, metáfora é, todavia, uma verdade poética, um fenômeno da alma poética, “a imagem se encontra com a imagem literária. A literatura não é, pois, o sucedâneo de nenhuma outra atividade. Ela preenche um desejo humano. Representa uma emergência da imaginação”. (BACHELARD, 1998, p. 283-284)

A canção se ambienta em dois eixos principais: o mito indígena ressignificado, a partir da relação intertextual com o herói romântico Peri de Alencar e à crítica direta ao massacre dos índios brasileiros, bem como da devastação na natureza, tantas vezes enaltecida pelos poetas e românticos da fase indianista da nossa literatura. E aqui vale uma transgressão ao movimento romântico indianista, o qual possibilita considerações essenciais sobre a participação da figura do índio na formação da etnia brasileira, da cultura do silvícola, a miscigenação racial no panorama histórico-social do século XIX.

A obra de Alencar se alicerça na perspectiva histórica da formação brasileira, na medida em que a idealização do índio e a presença marcante da paisagem e a riqueza da natureza dos trópicos ocupam o mesmo patamar na trilogia indianista de Alencar. Influenciado pelos postulados de Rousseau, a natureza em Alencar é descrita em toda a sua pureza primitiva, ainda intocada pela civilização. Em toda a sua obra permeia a identificação do “bom selvagem” à valorização da natureza. Essa característica do escritor romântico é assim descrita por Gilberto Freyre:

Seu paisagismo, seu naturismo, seu indianismo, parecem representar todo esse esforço socialmente crítico e romanticamente reformador da sociedade e não apenas literariamente romântico. Esforço só, não: na verdade quase um sistema no sentido de resolver o brasileiro as complicações do social, voltando ou regressando, quanto possível, ao natural; ou avançando para um social mais próximo do natural. No sentido de resolver o brasileiro as complicações acumuladas em torno do indivíduo, por um sistema de família considerada por alguns anti-natural nos seus excessos, reintegrando-se no natural ou no suposto natural, que não era, senão, o desenvolvido no meio da floresta, pelo indígena quase nu, o favorecido pela vizinhança da floresta, da mata, do arvoredo, entre brancos ou mestiços mais distantes das convenções da corte ou da cidade. (FREYRE, 1987, p. 05)

Desde a carta de Pero Vaz de Caminha, o índio se consolidou como presença marcante na literatura brasileira, sobretudo, no período indianista do século XIX, mas também se percebe consideravelmente ecos dessa presença no Modernismo, como em *Macunaíma*, e nas canções da MPB, a exemplo de “Um índio” de Caetano Veloso. Em *Macunaíma* (1928), obra do escritor e pesquisador Mário de Andrade, a narrativa se desenvolve a partir da reflexão sobre o caráter do povo brasileiro.

Antonio Candido afirma que

o nosso modernismo importa essencialmente em sua fase heroica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são traduzidos triunfalmente à tona da consciência literária. Este sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal e já nem o leva mais em conta define a originalidade própria do modernismo na dialética do geral e do particular. (Idem, 2006, p. 126)

Para Alfredo Bosi, *Macunaíma* significa “o desejo não menos imperioso de se pensar o povo brasileiro, *nossa gente*, (...) à procura de uma identidade que, de tão plural que é, beira a surpresa e a indeterminação; daí ser o herói sem nenhum caráter”. (BOSI, 2006, p.188). Bosi enfatiza:

O que chamo de cruzamento de perspectivas, tão fecundo na hora da criação artística, deixa irresolvida a tensão fundadora. Coexistem ou alternam, na gangorra ideológica, o otimismo e o pessimismo em face dos destinos do povo brasileiro. Creio que resolução é cognitiva e afetiva: *Macunaíma* se inscreve no quadro de perplexidades que tem por nomes Retrato do Brasil, Casa Grande & Senzala, Raízes do Brasil, todas obras pensadas em um tempo dilacerado pelo desejo de compreender o país, acusar as suas mazelas, mas remir a hipoteca das teorias colonizadoras e racistas que havia tantos anos pesava sobre a nossa vida intelectual. (BOSI, 2006, p. 203)

Nessa narrativa, o mito exerce um papel fundamental e decisivo na constituição de nossa nacionalidade. E nesse ponto, a literatura se apropria do mito para contribuir na construção dessa grande narrativa como forma de se pensar e expressar o imaginário nacional, do discurso de uma identidade autêntica, brasileira. E é justamente no Romantismo que se começa a construção do discurso de uma nação brasileira que se assenta na mistura, na mestiçagem, da paisagem típica do Brasil, da singularidade linguística, da mistura das raças. Sobre o tema, Antonio Candido ressalta:

A função do índio romântico foi, portanto, significativa durante algum tempo e extravasou do campo da literatura. Já inexistente havia muito nas regiões civilizadas, ele se tornou imagem ideal e permitiu a identificação do brasileiro com o sonho de originalidade e de passado honroso, além de contribuir para reforçar o sentimento de unidade nacional, sendo, como era, algo acima da particularidade de cada região. Serviu ainda, como escreveu Roger Bastide, de alibi para conceituar de maneira confortadora a mestiçagem, que lhe foi atribuída estrategicamente. A mestiçagem com o negro, mais presente e abundante nas regiões povoadas, era considerada humilhante em virtude da escravidão. O indianismo proporcionou deste modo um antepassado mítico, que lisonjeava por causa das virtudes convencionais que lhe eram arbitrariamente atribuídas, inclusive pela assimilação ao cavaleiro medieval, tão em voga na literatura romântica. (Idem, 2002, p. 88-89)

Na letra da canção, Caetano Veloso ressignifica o mito indígena da nacionalidade brasileira. Ao contrário do ufanismo característico de José de Alencar, o poeta caracteriza e enaltece a figura do índio como um ser “mais avançado que a mais avançada das tecnologias”, mas ao mesmo tempo o coloca como protagonista da luta dos povos indígenas, contra a barbárie a que os índios foram acometidos desde a chegada dos portugueses no século XVI. Os versos “Depois de exterminada a última nação indígena / E o espírito dos pássaros das fontes de água límpida” confirmam a tese de que o poeta, por meio do texto poético, produz um discurso dialógico entre o contexto real e suas inspirações subjetivas reais e imaginárias.

Em grande parte, podemos afirmar que a poesia de Caetano se aproxima da literatura romântica da fase ufanista, ao recriar o mito com uma nova roupagem, não apenas por meio de um discurso ideológico que vangloria desmedidamente as riquezas do país, sem um olhar crítico da realidade. O poeta o faz, mas consciente de seu papel como ser político e social, cuja função é “buscar a superação das alienações históricas e a abertura de um horizonte transcendental”. (CYNTRÃO, 2000, p. 16)

Caetano vincula a realidade imaginada ao contexto histórico do presente. Assim como em *Peri* de José de Alencar, o índio em Caetano tem poderes sobrenaturais marcados por uma característica ambígua: representa a condição humana em toda a sua complexidade. Por outro lado, transcende a dimensão do *ser* na medida em que representa virtudes que o homem comum não conseguiria alcançar. Virtudes heroicas com o instinto de se realizar uma façanha moral. O poeta, dessa forma, utiliza de sua inspiração subjetiva com olhares nos aspectos da vida contemporânea ao reconstruir a história de nossos ancestrais para fazer a denúncia social.

2.2 Dicção negra

Caetano Veloso esteve sempre atento aos movimentos sociais e, influenciado por essa atmosfera de valorização da cultura afro-brasileira, sobretudo, pela questão da liberdade tardia no pós-abolição do Brasil, compôs “Beleza Pura” como uma “saudação ao início da tomada da cidade de Salvador pelos pretos” (VELOSO *apud* FERRAZ, 2003). Caetano relata que a inspiração para compor a música partiu de suas observações do contexto social da cidade de Salvador:

Ela sempre foi uma cidade com muitos pretos, mas, até os anos 70, eles ficavam mais ou menos “nos seus lugares”: puxadores de rede, de xaréu, tocadores de candomblé, pescadores, vendedores de acarajé, todos muito nobres, bonitos, mas cada um no seu lugar tradicional. E, nos anos 70, em grande parte por influência do movimento negro norte-americano e sul-africano, mas também por desenvolvimento do mundo e do Brasil, os pretos tomaram conta da cidade da Bahia de outra maneira. (VELOSO *apud* FERRAZ, 2003, p. 27)

Trata-se de uma canção do álbum *Cinema Transcendental* (1979), com ritmo característico dos afoxés baiano, destaque para os acordes de violão e fraseados das notas graves do baixo. O disco é um marco na carreira do compositor, sobretudo no que diz respeito à quantidade de músicas que alcançaram sucesso no mundo da MPB nas últimas décadas. Acompanhado pelos músicos de *A Outra Banda da Terra*, Caetano conseguiu emplacar canções que caíram no gosto popular, como “Lua de São Jorge”, “Trilhos Urbanos”, “Cajuína” e “Menino do Rio”.

Nos dois primeiros versos da canção há uma predominância de substantivos e adjetivos reforçando o discurso de práticas culturais e valores simbólicos da negritude como identidade cultural:

Não me amarra dinheiro não
 Mas formosura
 Dinheiro não
 A pele escura
 Dinheiro não
 A carne dura
 Dinheiro não

Moça preta do Curuzu
 Beleza pura
 Federação
 Beleza pura
 Boca do Rio
 Beleza pura
 Dinheiro não

A carga semântica enfatizada pelos substantivos está ligada diretamente aos sentidos representados pelos adjetivos, os quais determinam qualidades sensoriais do ser, tais como “cor” e “beleza”. Aqui, a cor da pele está associada à beleza da mulher negra. Em grande parte da letra há recorrências de lugares (Curuzu, Boca do Rio, Federação), grupos de culturas tradicionais (Ilê Ayê³, Filhos de Gandhi⁴) e qualidades do ser (moça preta, pele escura, carne dura), além dos vocábulos “formosura”, “chique”

³ Primeiro bloco afro da Brasil, fundado em novembro de 1974, no bairro Curuzu (Salvador-BA), com o objetivo de preservar, valorizar e expandir a cultura afro-brasileira.

⁴ Instituição cultural e social, fundada por estivadores portuários, em fevereiro de 1949 (Salvador-BA).

e “elegância” todos intimamente ligados à estética da negritude, de valorização da beleza da cultura negra, como podemos perceber nos versos seguintes:

Beleza pura
Do Ilê Aiyê
Beleza pura
Dinheiro *yeah*
Beleza pura

Dentro daquele turbante dos Filhos de Gandhi
É o que há
Tudo é chique demais
Tudo é muito elegante

A sonoridade das aliterações contidas nos versos “**preta** começa a **tratar** do cabelo / toda a **trama** da **trança** / a **transa** do cabelo / tudo se **trance**” sugere uma relação de proximidade entre os fonemas e o ritmo dos afoxés, especificamente com a percussão dos *atabaques* ou *arquidavis* e *agogôs*.

À primeira vista, o entendimento da letra da canção nos leva à afirmação antecipada de que há uma *negação* ao dinheiro, reforçada reiteradamente pelo uso do advérbio em quase todas as estrofes da canção. A partir dessa percepção, importante fazer um questionamento a respeito do sentido do texto poético: estaria o autor do poema-canção se posicionando contrariamente ao uso do dinheiro? Por outro lado, é possível fazer uma análise no sentido de que o verso revela a ocorrência do advérbio no sentido de *ausência*? *Negação* ou *ausência*? Sendo assim, buscando uma lógica correlacional entre canções, reportamos à canção *Violero*, de Elomar, cuja letra de música influenciou diretamente a composição de *Beleza Pura*, conforme relato do próprio autor:

Tem uma referência direta à canção do Elomar, que eu adoro, que fala: “Apois pro cantadô i violero / Só haitreis coisa nesse mundo vão / Amô, furria, viola, nunca dinheiro / Viola, furria, amô, dinhêro não”. (FERRAZ, 2003, p.27)

Afoxé é uma manifestação carnavalesca composta por cânticos, rituais e cadência percussiva. O ritmo característico do afoxé é o *ijexá*, conduzido por instrumentos musicais próprios: atabaques, agogôs, xequerês e afoxês. De acordo com Olga Cacciatore (1988), *afoxé* é uma festa realizada pelos integrantes do candomblé, a qual revela que os cânticos entoados nos afoxés eram significados na língua *yorubá*, ligados às práticas religiosas africanas. Vale destacar que, em 1902, os grupos de afoxés

de Salvador foram proibidos de desfilarem na cidade. Era preciso uma autorização da Prefeitura para que pudessem apresentar seus costumes e rituais em praça pública. Numa cidade paternalista, com características recentes de uma sociedade senhorial, hierarquizada e excludente, as festividades e o “ócio” estavam reservados aos homens de prestígio social.

Para Lucchesi e Dieguez, todas as composições de Caetano abordando o núcleo temático da negritude

se revestem de valores em que beleza e felicidade estão irmanadas, rompendo, assim, com o estigma ideológico que associa negritude às noções de “feio”, “infelicidade” e “pobreza”, selos da discriminação racial, cultural e econômica. Na produção de Caetano, a beleza é um dado da sedução detonado pelo olhar, evocador do desejo. (LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993, p. 149)

Na mesma linha temática, podemos destacar a canção “As Camélias do Quilombo do Leblon”, composta no ano de 2015, em parceria com o compositor Gilberto Gil, durante a turnê “Dois Amigos, um Século de Música”:

As camélias do quilombo do Leblon
As camélias do quilombo do Leblon
As camélias do quilombo do Leblon
As camélias

As camélias do quilombo do Leblon
As camélias do quilombo do Leblon
As camélias do quilombo do Leblon
Nas lapelas
[...]
As camélias da segunda abolição
As camélias da segunda abolição
As camélias da segunda abolição
Cadê elas?

Somos assim, capoeiras das ruas do Rio
será sem fim o sofrer do povo do Brasil
Nele, em mim, vive o refrão
As camélias da segunda abolição virão

Trata-se de uma canção ao estilo *Samba-Bossa*, cuja letra resgata e reatualiza o discurso abolicionista no contexto atual, sugerindo a *segunda abolição*. Como se sabe, a marginalização do negro nas cidades e no meio rural, no contexto social do pós-Abolição, já se tornava bastante evidente na segunda metade do século XIX. Mesmo após cessar “oficialmente” o sistema escravocrata no Brasil, com a Abolição da escravatura, “os costumes, os modelos de comportamento, a religião e a própria cor da

pele foram significados com *handicaps* negativos para os negros pelo processo socializante do capital industrial”. (SODRÉ, 1998, p. 13)

Na letra, “as camélias” simbolizam a libertação dos negros tanto no contexto da Abolição, quanto nos tempos contemporâneos. “As camélias da segunda abolição / Cadê elas?” sugerem a reflexão sobre a condição humana na pós-modernidade, da condição social dos negros, das chamadas *minorias* e de todos aqueles que, de certa forma, clamam por justiça social e liberdade. Assim, percebemos nas periferias das grandes cidades brasileiras, nos tempos de pós-abolição, que os negros passaram a viver marginalizados e considerados como não cidadãos. Apesar do mito da “cordialidade”, ainda não alcançaram a dignidade.

Levando em consideração o discurso de representação do negro, passamos à análise da letra da canção “Haiti”, gravada em parceria com Gilberto Gil, no disco *Tropicália 2*. Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo, Caetano afirma:

Este é um disco de 25 anos para comemorar os 26 anos de Tropicalismo. Foi concebido inicialmente como um meio de fugir às outras formas de comemoração que nos eram propostas no ano passado. No dia da festa de 80 anos de Jorge Amado, no sobrado que servia de camarim para muitos artistas e de camarote para muitos políticos, diante de convites para uma celebração de bodas de prata do Tropicalismo com praça pública, sinfônica e honrarias oficiais, virei-me para Gil e sugeri: por que não comemoramos os dois sozinhos, fazendo um disco à parte, um disco que valha por si mesmo como uma reafirmação da garra tropicalista? (Folha de São Paulo, 11/08/1993)

Assim, a imagem revelada pelo artista se fixa no casarão da Fundação Casa de Jorge Amado, local em frente ao Largo do Pelourinho:

Quando você for convidado pra subir no adro
Da fundação casa de Jorge Amado
Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos
Dando porrada na nuca de malandros pretos
De ladrões mulatos e outros quase brancos
Tratados como pretos
Só pra mostrar aos outros quase pretos
(E são quase todos pretos)
E aos quase brancos pobres como pretos
Como é que pretos, pobres e mulatos
E quase brancos quase pretos de tão pobres são tratados
E não importa se os olhos do mundo inteiro
Possam estar por um momento voltados para o largo
Onde os escravos eram castigados

Nos primeiros versos, percebe-se que o eu-poético busca por meio da dialética situar o leitor no espaço-tempo em que se desenvolve a narrativa: “Quando você for

convidado pra subir no adro da Fundação Casa de Jorge Amado” e chama a atenção um ponto-chave para o entendimento de um fato histórico, social e cultural que se repete e se transforma ao longo da história do Brasil. O *eu* provoca a reflexão e dá voz a um discurso em defesa da cidadania, a partir de um ponto de vista de quem observa a cena, e não mais a partir de um olhar de quem participa da cena. Provoca deslocamentos e aproximações, sugerindo o olhar de outra perspectiva, vista por cima, no alto do adro “Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos / Dando porrada na nuca de malandros pretos”.

Conforme Lucchesi e Dieguez,

sob o efeito de uma sonoridade sombria e repleta de fonemas fechados, articulam-se versos como imagens cinematográficas, capazes de revelar o mal-estar do *eu* em face da violência, numa clara denúncia dos aspectos negativos da sociedade brasileira. Ecos das cenas vividas em 68 e 69, que, sem dúvida, estarão vivas na memória. A violência — antes motivada por questões políticas, agora estampada no rosto do mais íntimo cotidiano — é consequência de opções que de certa maneira tiveram o aval da sociedade num momento de sua história, como outrora se deu com as chibatadas em escravos no pelourinho. (LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993, p. 224)

Depreende-se da letra a existência de dois mundos paralelos que se relacionam mutuamente. De um lado, a representação do Estado autoritário “fila de soldados”, historicamente ligados ao senhor de engenho, ao capataz, capitão-do-mato. De outro lado, a massa: “os negros, quase brancos, quase pretos, quase pretos de tão pobres, ladrões mulatos”, hierarquicamente posicionados lá embaixo, sob o ponto de vista de quem está acima. Esse retrato, configurado na antítese “alto e baixo”, nos revela uma imagem simbólica intrigante: a metonímia da hierarquia social historicizada.

Caetano retoma uma temática bastante recorrente na formação da identidade nacional brasileira: o preconceito e o racismo. Faz um recuo histórico para trazer à tona a reflexão sobre a relação entre tempo e espaço e as questões raciais no Brasil. O cenário, onde a fila soldados “quase pretos” espancam “malandros pretos”, é o mesmo espaço onde outrora os “escravos eram castigados”, no Pelourinho, centro de Salvador.

Portanto, o espaço geográfico onde se desenvolve a trama é de fundamental importância para revelar o fio condutor que vai tecer o entrecruzamento entre o contexto histórico da violência urbana, do racismo, preconceito social, sobretudo a partir da diáspora africana, que se costura e interliga duas nações distintas, mas que de alguma forma se conectam por meio da formação identitária, com traços comuns e diferentes ao mesmo tempo, reafirmados no refrão: “O Haiti é aqui / o Haiti não é aqui”, assim como

no verso “O Haváí seja aqui” da canção “Menino do Rio” (1979). Essa relação dialógica “são referências que recuperam o significado do ser latino-americano”. (LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993)

Homi Bhabha (1998) propõe instigantes reflexões com o conceito de *DissemiNação*, o qual está ligado ao modo de se pensar a nação a partir de suas descontinuidades. Segundo o pensador, o nacionalismo do século XIX revelou sua arbitrariedade ao construir discursos monolíticos, como se a nação tivesse uma fonte única. Deste modo, o pensamento de Bhabha dirige o olhar para as nações a partir de suas margens, nas *convivências* das minorias, nos conflitos sociais, no arcaísmo em tensão com o moderno. Trata-se, em suas palavras, do questionamento da “visão homogênea e horizontal associada com a comunidade imaginada da nação”.

Caetano interpela o leitor-ouvinte a refletir sobre os povos que ainda sofrem com a desigualdade social, com o preconceito. Sobretudo repensar nossa identidade, conforme explícito no verso que denota o paradoxo “a grandeza épica de um povo em formação”. Isso ocorreu e ainda ocorre no Brasil e nos países que foram vítimas da economia da *plantation*⁵. A canção, no entanto, faz transparecer a cicatriz que ainda marca as minorias. Desvela o racismo silencioso da sociedade pós-moderna, ancorados na cordialidade aparente das relações sociais e do mito da democracia racial.

E quando você for dar uma volta no Caribe
 E quando for trepar sem camisinha
 E apresentar sua participação inteligente no bloqueio a Cuba
 Pense no Haiti, reze pelo Haiti
 O Haiti é aqui
 O Haiti não é aqui

Nos versos “E quando você for dar uma volta no Caribe / E apresentar sua participação inteligente no bloqueio a Cuba / Pense no Haiti / Reze pelo Haiti / Não importa nada / ninguém é cidadão / pobres são como podres” é possível observar um panorama de um país frente a uma realidade caótica e violenta, fato histórico contundente que afeta gravemente a dignidade da pessoa humana, especificamente dos afrodescendentes. Obrigá-los a se curvarem às ordens imperativas de outro ser humano, de mesma descendência, “fila de soldados pretos / dando porrada na nuca de malandros pretos”, apresenta-se uma das situações mais humilhantes, degradantes, mais penosas e indignas. Importante lembrar que há no inconsciente coletivo uma associação

⁵ Grande propriedade agrícola, na qual se cultivam produtos tropicais para exportação, mediante utilização de mão-de-obra escrava.

espontânea em associar os negros à marginalidade, malandros pretos, estigmatizados pela criminalização fenotípica, do “defeito de cor”.

Nos versos “pobres são como podres” e “todos sabem como se tratam os pretos” nota-se a reafirmação dos mesmos erros cometidos em um passado recente, mas que se apresenta aos olhos do mundo com roupagem diferente: o racismo dissimulado. Isso enfatiza o fato de que o racismo e a desigualdade não terminaram com o “fim” da escravidão. Na verdade, mesmo após a abolição da escravidão, a liberdade não estava e ainda não está garantida. Sabe-se que os negros são excluídos socialmente, têm os piores salários, são discriminados e mortos violentamente. Com a diáspora, mais de 3,6 milhões de africanos foram trazidos compulsoriamente para o Brasil e, ao se tornarem propriedade dos colonos, considerados inferiores e definidos como não cidadãos: “não importa nada / ninguém é cidadão”, destituídos de suas liberdades. Transformados em mercadoria, coisificados, desumanizados, despersonalizados, conforme aponta Homi Bhabha (1998).

No verso “Silêncio sorridente de São Paulo diante da chacina”

E quando ouvir o silêncio sorridente de São Paulo
Diante da chacina
111 presos indefesos, mas presos são quase todos pretos
Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres
E pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos

há uma referência ao massacre do Carandiru, que ocorreu no dia 2 de outubro de 1992, onde cento e onze presos foram violentamente exterminados pela polícia militar paulista. Com tom irônico e provocativo, chama a atenção para a cumplicidade de uma sociedade dissimulada “silêncio sorridente”, que não explicita seu ódio, mas aprova as atrocidades de um Estado de Violência institucionalizado.

De fato, é possível perceber que há uma desumanização, invisibilidade e degradação da condição humana em vários contextos históricos. Segundo o ativista do Movimento Negro no Brasil, Abdias do Nascimento,

a polícia e o Judiciário dispensam um tratamento discriminatório aos afro-brasileiros no contexto de um quadro de violência em que os jovens negros sofrem uma elevadíssima taxa de mortalidade. Tudo isso contribui para manter a população negra afastada das riquezas do país, na base da pirâmide social, nas piores condições de saúde e habitação.

Diante desse cenário, podemos perceber que a relação sociocultural, racial e histórica entre Brasil e Haiti, de fato, apresenta um universo simbólico semelhante, onde o eu-poético, por meio de sua realidade estética, denuncia a fragilidade, a degradação humana e a perversa e histórica exploração dos negros na América e no Caribe. No âmbito das questões raciais, Stuart Hall afirma:

Raça é um dos principais conceitos que organiza os grandes sistemas classificatórios da diferença que operam em sociedades humanas. E dizer que raça é uma categoria discursiva é reconhecer que todas as tentativas de fundamentar esse conceito na ciência, localizando as diferenças entre as raças no terreno da ciência biológica ou genética, se mostraram insustentáveis. Precisamos, portanto – diz-se – substituir a definição biológica de raça pela sócio-histórica ou cultural. (HALL, 1995)

No artigo *O caribe e o Brasil: música e ensaio em diálogo*, Livia Reis (2011) enfatiza a importância do ritmo e da música negra como amálgama que permite o entendimento da formação de uma identidade cultural mestiça no Brasil e Caribe:

Com os distintos processos de transculturação e ao longo do processo histórico, a música acabou por se converter em um dos principais vetores da nova identidade mestiça e, não raro, essa mesma música, surgida nas senzalas e nos campos de trabalho, se transformaram em projeto nacional. Na modernidade, algumas dessas regiões continuam a ser exportadores de açúcar e de álcool e, muitos deles, têm a música como um de seus principais itens na pauta de exportação. (REIS, 2011, p. 51)

Portanto, essas reflexões acerca de uma representação de nacionalidade a partir das letras das canções sustentam sua importância na medida em que se pode pensar a respeito de um debate político-racial na disputa pelo lugar nas *práxis* urbanas, muito embora saibamos que as práticas escravocratas do antigo regime colonial não se apagaram por completo após a abolição. Em resposta a essa herança colonial, as expressões africanas se caracterizaram como afirmação identitária e representação do negro no contexto sociocultural na contemporaneidade, utilizando-se de seus cânticos e rituais como força motriz de subversão e reação ao lugar marginal que lhes cabia socialmente.

2.3 O estrangeiro

Na mesma perspectiva de análise do sujeito histórico e social na confluência com o contexto social, passamos à análise da letra “O estrangeiro”:

O pintor Paul Gauguin amou a luz na Baía de Guanabara
 O compositor Cole Porter adorou as luzes na noite dela
 A Baía de Guanabara
 O antropólogo Claude Lévi-Strauss detestou a Baía de Guanabara:
 Pareceu-lhe uma boca banguela.
 E eu menos a conhecera mais a amara?

A canção é faixa de abertura do álbum *Estrangeiro* (1989), produzido por Arto Lindsay e Peter Schere, com participação especial do lendário percussionista brasileiro Naná Vasconcelos⁶ e Carlinhos Brown. Gravado em Nova York, o disco é um marco na carreira do compositor. É possível perceber ecos de Tropicalismo a partir da identidade visual da capa, destacada em cores verde, amarelo e azul, uma reprodução do cenário de Hélio Eichbauer para a antológica peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade (1933), encenada no Teatro Oficina em 1967.

Como num quadro impressionista, o eu lírico cria um cenário de luzes e cores onde se desenvolve a narrativa. O *locus* da cena é a Baía de Guanabara, cartão-postal da cidade do Rio de Janeiro. A praia de Botafogo sob os pés e o Pão de Açúcar logo à frente. A partir dos primeiros versos da canção-poema, o eu poético começa por revelar “olhares” estrangeiros sobre o lugar onde se encontra, sobretudo a respeito do Brasil. A canção inicia-se com a referência direta sobre a opinião de Paul Gauguin, pintor francês do pós-impressionismo da segunda metade do século XX. Gauguin “amou a luz na Baía de Guanabara” e o músico e compositor americano, Cole Porter, também “adorou as luzes dela”, diz a letra da canção. Por outro lado, com uma opinião um tanto negativa e depreciativa sobre o lugar, o antropólogo Claude Lévi-Strauss, no livro *Tristes Trópicos* (1957), revela que a Baía parecia uma boca banguela: “O Pão de Açúcar, o Corcovado, todos esses pontos tão louvados parecem ao viajante que penetra na baía como tocos de dentes perdidos nos quatro cantos de uma boca banguela”. (LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 78).

O olhar de Lévi-Strauss no poema torna-se fundamental no que diz respeito à construção de toda a narrativa que se desenvolve. Esse fator é fundamental para revelar que a estrutura da letra da canção se pauta nas antíteses, nos antagonismos. O artista vai

⁶ Naná Vasconcelos (Recife, 2 de agosto de 1944 — Recife, 9 de março de 2016) foi um músico brasileiro, ganhador de oito prêmios *Grammy* e considerado o melhor percussionista do mundo pela revista norte-americana *Down Beat*. Acompanhou diversos artistas nacionais e internacionais: Milton Nascimento, Caetano Veloso, Egberto Gismonti, Geraldo Vandré, Mundo Livre S.A, Gato Barbieri, B.B King, Pat Metheny, dentre outros. Foi Diretor Artístico do Festival Panorama Percussivo Mundial (PERCPAN) em Salvador-BA. Recebeu o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE).

pincelando a cena a partir de um discurso antagônico com olhares díspares: “E eu, menos a conhecera, mais a amara?”.

Sou cego de tanto vê-la, de tanto tê-la estrela
 O que é uma coisa bela?
 [...]
 O amor é cego
 Ray Charles é cego
 Stevie Wonder é cego
 E o albino Hermeto não enxerga mesmo muito bem
 [...]
 Cego às avessas, como nos sonhos, vejo o que desejo

Há um questionamento sobre a relação de identidade do Eu-poético com a cidade, com o lugar. Prossegue afirmando que “é cego de tanto vê-la”, ao mesmo tempo em que recorre a um dito popular bastante conhecido: “o amor é cego”, fazendo referências aos músicos norte-americanos Ray Charles e Stevie Wonder e ao músico brasileiro Hermeto Paschoal.

O eu lírico pinta uma tela impressionista ao leitor-observador, revelando-se assim certo distanciamento entre obra e público. O poeta proporciona um novo olhar sobre o que é particular através do distanciamento, condição necessária para apreender a arte pintada numa obra impressionista. Há uma relação dialética entre poema e leitor, cuja imagem se caracteriza por sua incompletude. Toda a estrutura, o lugar, os discursos ali representados, bem como as imagens no poema não estão totalmente revelados, o que requer um leitor atento e disposto a *reconstruir* os sentidos da letra da canção.

Eu não sonhei que a praia de Botafogo era uma esteira rolante de areia branca e de óleo diesel / Sob meus tênis [...] / (Pense Seurat e pense impressionista / Essa coisa de luz nos brancos dentes e onda / Mas não pense surrealista que é outra onda)

O poeta deixa claro que ele não sonhou, não é surrealismo, “pense impressionista”, ele diz. E isso que é revelado é a própria realidade, mas um pouco mascarada, embaçada. É preciso perspicácia do leitor para apreender a imagem e os sentidos. E para tanto, será preciso então um distanciamento dessa realidade mascarada.

Nos versos “Pense Seurat⁷ e pense impressionista / Essa coisa de luz nos brancos dentes e onda / Mas não pense surrealista que é outra onda”, o cancionista deixa

⁷ Georges Seurat foi um pintor francês da segunda metade do século XIX, conhecido por desenvolver a técnica do “pontilhismo”, em que pequenos pontos ou manchas, por meio da justaposição de cores pontilhadas, possibilitam ao observador criar as imagens.

evidências sobre o que ele espera do seu público alvo, de seus leitores-ouvintes. Os pontos coloridos justapostos transferem para a retina de quem observa a criação mental da imagem, como nos quadros de Georges Seurat. E aí podemos fazer uma relação com o poema, a partir das sugestões do próprio autor, que a realidade depende da construção imagética do leitor. O mundo está no olho de quem vê. É a visão poética da realidade, de um ângulo diferente, como num caleidoscópio.

O Estrangeiro representa a ruptura da “normalidade” aparente da realidade social e valores culturais. A reflexão inicia-se a partir daquilo que se pensa ser verdadeiro. Os distanciamentos dos objetos e das coisas relativizam a relação familiar/intimidade *versus* exótico/estranhamento.

Esse “olhar” visto de cima, por meio do distanciamento, contraditoriamente proporciona um mergulho na intimidade de nós mesmos. Em “O estrangeiro” fica evidente o intuito de se lançar olhares sobre o Brasil, a partir de um lugar que é considerado um dos maiores cartões-postais do país: a Baía de Guanabara. Conhecer o “Outro” é conhecer a si mesmo, e nesse jogo de alteridade, o poeta propõe o distanciamento, o olhar antropológico entre o *familiar* e o *exótico*. Caetano faz esse jogo de perspectivas, de visões antagônicas sobre um mesmo fato, um mesmo lugar, como nos verso “Mas era ao mesmo tempo bela e banguela a Guanabara”, cujos adjetivos antitéticos, “bela” e “banguela”, se referem ao ponto de vista do “eu poético”, apesar das impressões negativas de Lévi-Strauss (1957) sobre a Baía.

Como afirma Milton Santos (2006), “o prático-inerte é uma expressão introduzida por Sartre, para significar as cristalizações da experiência passada, do indivíduo e da sociedade, corporificadas em formas sociais e, também, em configurações espaciais e paisagens”. É no prático-inerte que se podem criar laços de familiaridade, de relações humanas, costumes, ritos e construções identitárias, visto que “essa proximidade não se limita a uma mera definição das distâncias”, como afirma Milton Santos (2006), pois o espaço social é onde se vive intensamente as relações humanas. Assim,

a localidade se opõe à globalidade, mas também se confunde com ela. O mundo, todavia, é nosso estranho. [...] O lugar é quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e criatividade. (SANTOS, 2006, p. 218)

Para o filósofo Michel Serres (*Apud* SANTOS, p. 212), nossa relação com o mundo mudou. Antes era local-local; agora é local-global. Hoje vivemos e pensamos como uma aldeia global, o mundo por inteiro. Como dizia Tolstoi, “para ser universal basta falar de sua aldeia”, e nesse sentido o que é individualizado e familiar ganha outra dimensão no texto. O poeta faz um mergulho em si mesmo para se defrontar com os problemas que são inerentes ao ser humano, portanto, universais. Através da lente poética, podem-se lançar olhares *para-si* e para o *outro*.

O sujeito se inter-relaciona com o “prático-inerte” para expor os antagonismos entre o “belo” e o “amargo”, amargo. É possível perceber esse jogo no verso “Que aqui começo a construir sempre buscando o belo e o amargo”. Percebe-se que as antíteses se fazem presentes: o *belo* e o *amargo*. Na cosmovisão do poeta, na construção da letra da canção ele busca revelar o belo da paisagem natural (onda, morro Pão-de-Açúcar, praia, sol), mas que contém algo de “amargo” a ser desvelado. E continua: “Eu não sonhei que a praia de Botafogo era uma esteira rolante de areia branca e de óleo diesel sob meus tênis”. Há aqui uma visão crítica sobre o estado em que se encontra a praia de Botafogo. É bela, mas ao mesmo tempo suja e poluída, resquícios do desenvolvimento urbano, das grandes metrópoles brasileiras.

Estão às minhas costas um velho com cabelos nas narinas
E uma menina ainda adolescente e muito linda
Não olho pra trás mas sei de tudo
Mas eu não desejo ver o terno negro do velho
Nem os dentes quase não púrpura da menina

Daí inicia-se a revelação de um raro pesadelo, mas é sonho, não é surrealismo, o pesadelo é a realidade criada. É a realidade *pontilhada* como numa tela impressionista. É preciso ajustar as lentes e entrever o que está implícito nos detalhes. Não olha para trás, mas sabe absolutamente o que está ocorrendo. Infere-se que o velho de terno preto aqui representa o arcaico, conservador, antigo e ultrapassado. A adolescente, o prenúncio de um porvir, o novo. O velho e o novo fazem parte do jogo e o que eles dizem é um “desmascarar”, na visão do poeta. Há uma forte denúncia sobre a lógica dominante de um mundo patriarcal e hierarquizado, “E os dois lhe dizem num duplo som”:

É chegada a hora da reeducação de alguém
Do Pai do Filho do espírito Santo amém
O certo é louco tomar eletrochoque

O certo é saber que o certo é certo
 O macho adulto branco sempre no comando
 E o resto ao resto, o sexo é o corte, o sexo
 Reconhecer o valor necessário do ato hipócrita
 Riscar os índios, nada esperar dos pretos
 E eu, menos estrangeiro no lugar que no momento
 Sigo mais sozinho caminhando contra o vento
 E entendo o centro do que estão dizendo
 Aquele cara e aquela:
 É um desmascaro
 Singelo grito:
 "O rei está nu"

“O macho adulto branco no comando” é a revelação de um *status quo* que historicamente faz parte da vida cotidiana da sociedade e do inconsciente coletivo. O homem, branco, heterossexual é o modelo idealizado no sistema patriarcal das sociedades contemporâneas.

Nessa perspectiva, a partir de *O Estrangeiro*, é possível fazer uma análise comparativa com a gravura *Vespúcio Descobre a América* (1589), de Jan Van der Straet. A gravura é a representação alegórica da América, o encontro entre o Velho Mundo e o Novo Mundo (a América). Na tela, Américo Vespúcio é o homem branco dominante, numa visão eurocentrista, simbolicamente representado na figura masculina patriarcal, do poder hierarquizado, dotado de conhecimentos científicos e religiosos. Não raro, a “América” é alegorizada como a mulher nua, a figura feminina indefesa, subserviente, numa postura de submissão, como a índia desnuda na gravura de Straet.

Vespúcio descobre a América (1589)



Fonte: <<http://oridesmjr.blogspot.com.br>>

As mulheres, em sua grande maioria, são relegadas como sustentáculo social de submissão e dependência em relação às figuras masculinas. Nas relações de poder e

de dominação, os homens detêm o poder de “comando” e controle de conduta das minorias (negros, índios, mulheres, homossexuais, trabalhadores), “o certo é saber que o certo é certo”. Na perspectiva do opressor, não se contesta o “certo”.

Para Darcy Ribeiro (2006), a distância social mais espantosa do Brasil é a que separa e opõe os pobres dos ricos. A ela se soma, porém, a discriminação que pesa sobre os negros, mulatos e índios, “riscar os índios, nada esperar dos pretos”, diz a letra.

Ainda com Darcy,

a estratificação social gerada historicamente [...] uns privilegia e enobrece e aos demais subjuga e degrada, como objeto de enriquecimento alheio. [...] A luta mais árdua do negro africano e de seus descendentes brasileiros foi, ainda é, a conquista de um lugar e de um papel de participante legítimo na sociedade nacional. (RIBEIRO, 2006, p. 194-202)

Em “Para uma filosofia do ato responsável”, Bakhtin (2010) refere-se à ideia de que o sujeito histórico e social, enraizado num aqui-agora (existir-evento), é o centro do real de emanações de valores e de afirmações que mantêm relações dialógicas com o outro centro de valores. Nessa perspectiva, podemos destacar que é na relação dialógica, ou seja, observando como os Outros interagem conosco, como nos enxerga, construímos um reflexo de nós mesmos, o “eu refletido”.

Uma reflexão sobre o problema da diferença. A diferença está no olhar. Reconhecer a cultura do Outro através de formas diferenciadas sobre o mesmo problema da condição humana. Quando se olha para a própria cultura, descobre-se certo grau de miopia e “o que sempre vemos e encontramos pode ser familiar, mas não é necessariamente conhecido e o que não vemos e encontramos pode ser exótico, mas, até certo ponto, conhecido”. (VELHO, 1978)

Nesse processo de desumanização constante, cabe uma reflexão sobre a nossa própria condição humana. Estamos cegos e acorrentados como no Mito de Platão? No documentário *Janela da Alma* (2001), o escritor José Saramago faz um questionamento contundente sobre a cegueira:

estamos cegos da razão, da sensibilidade, seres violentos vivendo em um mundo de desigualdade e de sofrimento. O mundo contemporâneo experimenta, nunca como antes na história da humanidade, na sua real situação, o mito da caverna [...] hoje é que vivemos na caverna de Platão, cegos e amarrados nos preconceitos.

Crítica ácida e indagação inquietante frente à normalidade dos preconceitos, naturalidade dos machismos, da cultura do estupro, dos eufemismos sobre o racismo no Brasil.

A partir deste momento, passemos à análise da letra “Sampa”:

Alguma coisa acontece no meu coração
 Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João
 É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi
 Da dura poesia concreta de tuas esquinas
 Da deselegância discreta de tuas meninas

Ainda não havia para mim Rita Lee
 A tua mais completa tradução
 Alguma coisa acontece no meu coração
 Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João

Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto
 Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto
 É que Narciso acha feio o que não é espelho
 E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho
 Nada do que não era antes quando não somos mutantes

E foste um difícil começo
 Afasto o que não conheço
 E quem vende outro sonho feliz de cidade
 Aprende depressa a chamar-te de realidade
 Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso

Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas
 Da força da grana que ergue e destrói coisas belas
 Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas
 Eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços
 Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva

Pan-Américas de Áfricas utópicas, túmulo do samba
 Mais possível novo quilombo de Zumbi
 E os novos baianos passeiam na tua garoa
 E novos baianos te podem curtir numa boa

Numa primeira leitura, percebe-se que a letra da canção narra as primeiras impressões do poeta no momento em que desembarca no território paulistano, no cruzamento entre as Avenidas Ipiranga e São João. Lugar também rememorado pela canção “Ronda⁸”, imortalizada na voz de Maria Bethânia. No primeiro verso da letra da canção, o eu lírico expressa seus sentimentos em relação à metrópole “*Alguma coisa acontece no meu coração*”. E o que se percebe nesse primeiro contato entre o sujeito, que se desloca para o lugar desconhecido, é o seu completo estranhamento diante daquilo que não é familiar, daquilo que lhe é exógeno, diferente.

⁸ Composição de Paulo Vanzolini, gravada em 1953.

Prosseguindo, percebe-se que o sujeito poético não entende a dura poesia da cidade, as deselegâncias das meninas. Em toda a letra da canção são recorrentes vocábulos com sentido que causa uma imagem negativa da urbe: “dura poesia / deselegância discreta difícil começo / povo oprimido / vilas e favelas”. Percebe-se que o poeta lança mão de adjetivos que remetem a sentidos depreciativos que modificam o sentido dos nomes. Através das lentes do poeta, tudo que se vê é feio, de mau gosto. Aquilo que é exterior e exótico causa-lhe repulsa e estranhamento: “E foste um difícil começo / [...] E quem vende outro sonho feliz de cidade / Aprende depressa a chamar-te de realidade”.

A “dura realidade” expressa em *Sampa* são imagens que compõem a visão de mundo, o imaginário do compositor. A realidade estética criada é um reflexo de percepção sobre as suas impressões subjetivas do *eu* na relação de alteridade com o *Outro*, em contato imediato com o contexto real. Conforme Bachelard (1998, p. 18), “a imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade”.

Ao relatar as experiências com a metrópole, o artista faz referências aos poetas concretistas Haroldo de Campos e Augusto de Campos, simbolicamente representados nos versos “dura poesia concreta / [...] Eu vejo surgir seus poetas de campos”. O movimento Concretista, surgido em São Paulo na década de 1950, sintetiza a “arte geral da palavra”, nomeada como estética *verbivocovisual*, cuja proposta visa trabalhar a poesia de forma integrada aos sentidos das palavras, da estrutura formal e dos sons, *design* e artes visuais.

Sendo assim, as canções,

os poemas e os romances se dirigem a nós, como uma forma de solicitar que nos identifiquemos com o transmitido, e a identificação colabora em criar a identidade: chegamos a ser quem somos porque nos identificamos com figuras que encontramos na leitura. (CULLER apud LABORDE, 2011, p. 162)

Assim, o sujeito poético produz um discurso que é representação estética de um imaginário coletivo, “discurso que é sempre a dialética das práxis sociais, na confluência de suas inspirações subjetivas” (CYNTRÃO, 2004, p. 11). Nessa perspectiva, a memória discursiva se define como aquilo que fala antes, em outro lugar e que nos remete a outros discursos. O “já-dito” afeta o modo como o sujeito significa a

realidade. Sabe-se que todo discurso é tensionado na confluência da memória, por meio do paradigma histórico, e pela atualidade, fazendo sentido no contexto real.

A consciência política e a posição do sujeito em relação às questões sociais estão explícitas nos versos “Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas / Da força da grana que ergue e destrói coisas belas / Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas”. Historicamente, índios e negros foram dizimados e chacinados aos milhões. A luta mais árdua dos negros e índios — no passado pós-abolição e ainda hoje na pós-modernidade — é a conquista de seu lugar na sociedade. Conforme Darcy Ribeiro,

neste país (...) uns poucos milhares de grandes proprietários podem açambarcar a maior parte de seu território, compelindo milhões de trabalhadores a se urbanizarem para viver a vida famélica das favelas, por força da manutenção de umas velhas leis. (RIBEIRO, 2006, p. 23)

Assim, do mundo pós-abolição à hipermodernidade vivenciada nas grandes cidades, percebemos a formação de uma sociedade brasileira marcada por revoltas, conquistas, expropriação e aniquilamento das camadas mais populares da sociedade, sobretudo por meio de forças coercitivas do poder estatal contra as *minorias*. Como podemos perceber no verso “Mais possível novo quilombo de Zumbi”, as grandes cidades vão se formando a partir de aglomerações das *minorias*, retirantes das secas e da fome, negros alforriados, vítimas do preconceito e do racismo, em busca de melhores condições de vida na metrópole. Desta forma, o conceito de *Diáspora* tornou-se parte da grande maioria desses migrantes,

do nosso recém-construído senso coletivo do *eu*, profundamente inscrita como subtexto em nossas histórias nacionalistas[...]. É impermeável a algo tão “mundano”, secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades — os legados do Império em toda parte — podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento — a dispersão. (HALL, 2003, p. 28)

Para Milton Santos (2006), o migrante traz consigo todo um repertório de lembranças e experiências criado em outros lugares, em outro meio, quase sempre carregado na memória suas vivências na terra natal. Segundo o geógrafo, é preciso uma terceira via de entendimento com o novo espaço. As experiências do passado ficaram para trás e a nova *urbe* exige novas experiências. Dessa maneira, “ultrapassado um primeiro momento de espanto e atordoamento, o espírito alerta se refaz, reformulando a

ideia de futuro a partir do entendimento novo da nova realidade que o cerca”. (Idem, 2006, p. 133). Assim, Milton Santos (2006) afirma que,

desterritorialização é, frequentemente, uma outra palavra para significar estranhamento, que é, também, *desculturização*. Vir para a cidade grande é, certamente, deixar atrás uma cultura herdada para se encontrar com uma outra. Quando o homem se defronta com um espaço que não ajudou a criar, cuja história desconhece, cuja memória lhe é estranha, esse lugar é a sede de uma vigorosa alienação. (Idem, 2006, p. 132)

Esse entendimento se relaciona diretamente com a letra da canção, como podemos perceber nos versos “e quem vende outro sonho feliz de cidade / aprende depressa a chamar-te realidade”. Desta forma, “a memória olha para o passado. A nova consciência olha para o futuro. O espaço é um dado fundamental nessa descoberta”. (SANTOS, 2006, p. 133)

O verso “É que Narciso acha feio o que não é espelho” permite-nos fazer aqui uma digressão e nos aproximarmos do *Mito de Narciso*. Nas palavras de Gaston Bachelard (1998),

Narciso vai, pois, à fonte secreta, no fundo dos bosques. Só ali ele sente que é naturalmente duplo; estende os braços, mergulha as mãos na direção de sua própria imagem, fala à sua própria voz. Eco não é uma ninfa distante. Ela vive na cavidade da fonte. Eco está incessantemente com Narciso. Ela é ele. Tem a voz dele. Tem seu rosto. Ele não a ouve num grande grito. Ouve-a num murmúrio, como o murmúrio de sua voz sedutora, de sua voz de sedutor. Diante das águas, Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, a revelação de seus duplos poderes viris e femininos, a revelação, sobretudo, de sua realidade e de sua idealidade. (Idem, 1998, p. 25)

Personagem enigmático e fascinante da mitologia grega, Narciso vive um paradoxo existencial: ver-se ou viver. Ao ver sua imagem refletida na fonte de “Téspias” permanece em constante estado de contemplação de si mesmo. Aprisionado em seu próprio mundo, não consegue ampliar o campo de visão dos horizontes. “Eco” é seu duplo, sua própria voz, e sua imagem refletida é a primeira consciência de si mesmo, de sua própria identidade. A esse respeito, Bakhtin (1997) esclarece que:

Permanecemos em nós mesmos e só vemos o nosso reflexo, um reflexo que não poderia, de maneira imediata, tornar-se um componente de nossa visão e de nossa vivência do mundo: vemos o reflexo de nosso aspecto físico, mas não vemos a nós mesmos em nosso aspecto físico, o aspecto físico não nos engloba por inteiro, estamos diante do espelho, mas não estamos dentro do espelho; o espelho só pode fornecer o material de uma auto-objetivação — um material que não é, para ser exato, sequer um material. De fato, nossa situação na frente do espelho é sempre deturpada, pois na ausência de um meio de abordagem de nós mesmos, também nesse caso identificamo-nos

com o outro possível, indeterminado, com cuja ajuda tentamos encontrar uma posição de valores a respeito de nós mesmos. (Idem, 1997, p. 53)

Conforme Bachelard (1998), não está totalmente entregue à contemplação de si mesmo. Sua própria imagem é o centro de um mundo imaginário. “A contemplação de Narciso está quase fatalmente ligada a uma esperança [...] Narciso medita sobre o seu porvir”. (BACHELARD, 1998). Ao buscar a si mesmo, numa relação de alteridade, o ser encontra-se no *Outro*, como a imagem refletida no espelho.

CAPÍTULO III

3 Samba e diáspora baiana

Porque o samba nasceu lá na Bahia
E se hoje ele é branco na poesia
Ele é negro demais no coração

Vinicius de Moraes

Passamos a refletir neste capítulo sobre a representação cultural brasileira por meio de uma das mais vivas expressões culturais do nosso país: o *Samba*. Assim, uma compreensão mais ampla sobre os costumes e a identidade do povo brasileiro pode ser obtida através de uma reflexão crítica a respeito do *samba* como símbolo da identidade nacional brasileira.

O samba tem uma essência muito característica com as dicções negras que se estabeleceram no Brasil a partir do século XVII. Importante salientar que, com a chegada dos africanos em solo brasileiro e, gradativamente, das práticas de danças, os signos religiosos, do canto e dos batuques negros “nascem as principais diretrizes da sonoridade brasileira” (TATIT, 2004, p. 22).

Samba é símbolo de brasilidade no imaginário popular e referência cultural extremamente relevante no panorama da música popular. Expressão de riqueza cultural brasileira que se origina do legado híbrido *afrodescendente* e da miscigenação de ritmos e costumes, advindo da memória e tradição popular. É de notório reconhecimento a importância histórica e cultural do samba, retratado em várias canções de grupos e compositores brasileiros ao longo da história. Nas palavras de Tatit (2004),

samba congregava sonoridade e significados africanos, práticas corporais (batuque e umbigada) dos ritos negros dos séculos anteriores, ambientes rural e urbano, gênero como choro e maxixe e, ao mesmo tempo, libertava a canção da métrica tradicional, cedendo espaço à voz que fala com seus acentos imprevisíveis, orientados apenas pelas curvas entoativas típicas da linguagem coloquial (TATIT, 2004, p. 147)

Conforme Muniz Sodré (1998), “nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social de redução do corpo negro a uma máquina produtiva”.

Segundo Hermano Vianna (1995), o samba foi duramente perseguido e relegado à marginalização na primeira metade do século XX. Também foi bastante prestigiado pelas elites nacionais e estrangeiras da época. Assim, para o antropólogo, o samba transcendeu suas origens e passou a ser difundido também nas camadas média e alta da sociedade:

A invenção do samba como música nacional foi um processo que envolveu muitos grupos sociais diferentes. O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico (o morro). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua “fixação” como gênero musical de sua nacionalização. Os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, autêntico, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização. (VIANNA, 1995, p. 151)

Muniz Sodré (1998) enfatiza que “o samba não era, portanto, mera expressão musical de grupo social marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida brasileira”.

Embora o objetivo aqui não seja fazer um estudo historiográfico das origens do samba, mas faz-se necessário destacar que as origens do samba estão relacionadas ao contexto histórico da *diáspora baiana*, movimento esse que proporcionou a migração das Tias Ciatas, e outras tias descendentes dos escravos, do Estado da Bahia para a cidade do Rio de Janeiro. Tia Ciata é considerada uma das personalidades mais influentes no cenário cultural brasileiro, sobretudo, da gênese do samba carioca no final do século XIX.

Sobre o lugar social da gênese do Samba, Muniz Sodré sugere uma metáfora topográfica:

A casa de Tia Ciata simboliza toda a estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à Abolição. A habitação — segundo depoimento de velhos frequentadores — tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus etc.); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba-raiado; no terreiro, batucada. (SODRÉ, 1998)

Muito embora saibamos que o gênero musical mais popular no Brasil surgiu de múltiplas vozes, da pluralidade de outros gêneros, como o *maxixe* e o *lundu*, podemos enfatizar que foi na casa de Tia Ciata que surgiram os motivos seminais da canção “Pelo telefone”, composição de Donga, primeiro samba oficialmente gravado em *Long-Play*

no Brasil. Assim, tornou-se bastante comum, no meio musical, referenciar a casa de Ciata como “o lugar” social da invenção do samba. (SODRÉ, 1998)

Convém lembrar que, com o advento da internet no mundo globalizado, Gilberto Gil (*Quanta*, 1997), por meio de uma heterorreferenciação, revisita “Pelo Telefone” — em comemoração aos 80 anos da canção — e a ressignifica aos tempos da pós-modernidade, como podemos verificar no refrão:

Que o chefe da polícia carioca avisa pelo celular / Que lá na praça Onze / Tem um videopôquer para se jogar. (*Pela Internet*, 1997)

O Chefe da polícia / Pelo telefone manda me avisar / Que na carioca tem uma roleta para se jogar. (*Pelo Telefone*, 1917)

Segundo Ivo Lucchesi (2000),

Para os sambistas, tudo foi inaugurado com “Pelo telefone”, de Donga (1917). Isto é correto afirmar quanto ao primeiro samba. Na verdade, quase como um vaticínio, o primeiro disco de música brasileira, gravado no Brasil, foi da autoria de Xisto Bahia, “Isto é bom”, um lundu, ritmo de raízes africanas, logo após a instalação da indústria fonográfica no país, em 1902. (*Apud* CYNTRÃO, 2000, p. 166)

Com Caetano, destacamos para reflexão a letra “Onde o Rio é Mais Baiano”:

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 pro Rio
(Pois o mito surgiu dessa maneira)
E agora estamos aqui
Do outro lado do espelho
Com o coração na mão
Pensando em Jamelão no Rio Vermelho
Todo ano, todo ano
Na festa de Iemanjá
Presente no dois de fevereiro
Nós aqui e ele lá
Isso é a confirmação de que a Mangueira
É onde o Rio é mais baiano

Na letra, o diálogo entre a Bahia e o Rio está em destaque, visto que toda a canção é construída sob o ponto de vista do sujeito poético de que a Bahia é a gênese da construção da identidade brasileira e também da gênese do samba. Veja que o “eu lírico” defende a tese de que o Samba é baiano. Um primeiro ponto a observar nos dois

primeiros versos “A Bahia / Estação primeira do Brasil”. Aqui o poeta sugere um contraponto com a Escola de Samba de Mangueira, popularmente conhecida como a primeira Estação de Trem da cidade do Rio de Janeiro.

Num recuo temporal, o poeta resgata na memória as origens do descobrimento do Brasil e reafirma que a Bahia é a primeira cidade do Brasil, onde os portugueses primeiro colocaram os pés. Esses fatos históricos são de fundamental importância no sentido de que se possa demonstrar como a identidade nacional vem sendo construída ao longo dos anos por poetas e cancionistas brasileiros.

Antonio Candido (*Apud* Vianna, 1995) referia ao Samba como o “triunfo avassalador da música popular nos anos de 1960”, como um dos acontecimentos de suma importância para a cultura contemporânea. De acordo com Vianna (1995), “são muitos os intelectuais que reconhecem a importância da música popular no debate sobre a cultura brasileira”.

Cabe lembrar que Noel Rosa ocupa lugar de destaque entre os compositores da música popular brasileira, considerado pela crítica como o “poeta do samba”. Assim, Noel tornou-se referência básica para seus sucessores e contemporâneos, como Chico Buarque e Caetano Veloso. Ao lado de Orestes Barbosa, transformou-se em um dos primeiros cancionistas a desfrutar do *status* de poeta.

Para Carlos Rennó (2014), o “samba acabou sendo elevado à condição de máximo representante da nossa identidade nacional, na música popular” (p. 45). Com mais de duzentas composições-samba, podemos destacar “Palpite Infeliz” (1935) e “Com que Roupa”, por meio da qual retrata a condição social do povo brasileiro:

Agora vou mudar minha conduta
Eu vou pra luta pois eu quero me aprimar
Vou tratar você com a força bruta
Pra poder me reabilitar.

Pois esta vida não está sopa
E eu pergunto: com que roupa?
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?

Vinicius de Moraes em “Samba da Bênção⁹” declama que o *samba* tem suas raízes fincadas na tristeza, mas que suscita esperança de um porvir. A canção é uma

⁹ Samba da Bênção (Baden Powell / Vinicius de Moraes – 1967)

referência do gênero musical brasileiro que nasce nas senzalas, nos momentos de lazer, de dança e batuques dos negros:

Mas pra fazer um samba com beleza
 É preciso um pouco de tristeza
 [...]

 Porque o samba é tristeza que balança
 E a tristeza tem sempre uma esperança
 De um dia não ser mais triste não
 [...]

 Porque o samba nasceu lá na Bahia
 E se hoje ele é branco na poesia
 Ele é negro demais no coração

Os Novos Baianos, conjunto musical brasileiro, influenciado pela Tropicália e a contracultura da década de 1970, acabou por gravar uma canção, cuja letra exalta os originais símbolos musicais brasileiros, criando a metáfora do “Brasil Pandeiro”:

Chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor
 Eu fui à Penha, fui pedir a Padroeira para me ajudar

Salve o Morro do Vintém, Pendura a saia eu quero ver
 Eu quero ver o tio Sam tocar pandeiro para o mundo sambar

O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada
 Anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato

Vai entrar no cuzcuz, acarajé e abará.
 Na Casa Branca já dançou a batucada de ioiô, iaiá

Brasil, esquentai vossos pandeiros
 Iluminai os terreiros que nós queremos sambar

Há quem sambe diferente noutras terras, outra gente
 Um batuque de matar

Batucada, reunir vossos valores
 Pastorinhas e cantores
 Expressão que não tem par, ó meu Brasil

Brasil, esquentai vossos pandeiros
 Iluminai os terreiros que nós queremos sambar
 Ô, ô, sambar, iêiê, sambar...

Queremos sambar, ioiô, queremos sambar, iaiá

São esses artistas, de renome, da música popular que cantam o samba como símbolo de brasilidade, ao mesmo tempo em que representam todo um ideário nacional de valorização e exaltação da cultura nacional.

3.1 Desde que o samba é samba

Nessa mesma atmosfera, Caetano Veloso compôs a canção “Desde que o samba é samba”, em parceria com Gilberto Gil (*Tropicália 2*, 1993):

A tristeza é senhora
 Desde que o samba é samba é assim
 A lágrima clara sobre a pele escura
 A noite à chuva que cai lá fora
 Solidão apavora
 Tudo demorando em ser tão ruim
 Mas alguma coisa acontece
 No quando agora em mim
 Cantando eu mando a tristeza embora

O primeiro ponto a observar nos vocábulos “tristeza”, “lágrima”, “solidão”, “apavora” e “dor”, cujas palavras revelam uma atmosfera poética de sentimentos que geram um tom de pesar e medo. Logo no primeiro verso, observa-se que o poeta lança mão de uma metáfora: “A tristeza é senhora”. Senhora é esposa do senhor feudal. Dona da casa, mulher de idade. Soberana.

A “noite” simboliza a morte, os sonhos, as angústias humanas (CHEVALIER, 1998). Em outra acepção, também pode ser entendida como símbolo da obscuridade num simbolismo de transformação e purificação. Noite é tempo de gestações que explode em vida ao amanhecer. Morte e vida se completam no seu duplo aspecto. É a força-motriz que nasce da escuridão e alcança a luz.

Outra palavra-chave que devemos destacar é “chuva”. Simboliza a fertilidade e a purificação. Proveniente do elemento “água”, a “chuva” tem uma conotação de limpeza, purificação, em confluência com as forças divinas, com o sagrado. Quanto à palavra “lágrima”, ressalta-se que este signo se encontra no limiar do sentimento “dor” ao tempo em que também está associado ao estado de purificação, do prazer e da alegria. Lágrima encerra o símbolo da sensibilidade humana. Veja que na letra a “lágrima clara” é como a “chuva” que cai sobre a noite. A lágrima que escorre sobre o rosto, de pele negra, é um dos atos mais sublimes e representativos dos sentimentos humanos.

Chamo a atenção também para os versos “A lágrima clara sobre a pele escura / A noite à chuva que cai lá fora”. A imagem revelada da “lágrima clara” sobre a “pele escura” um contraste entre tons e se completa com a imagem da chuva que cai sobre a noite. A mesma imagem que personifica a natureza. No mesmo campo semântico é

revelada a imagem de uma pessoa negra que chora, ao mesmo tempo em que a chuva cai sobre a noite.

Faço também referência ao uso da palavra “quando” na letra da canção. No verso “No quando agora em mim”, percebemos o uso de dois advérbios de denotam o sentido de tempo: “quando” e “agora”. “Quando” significa o momento em que ocorre algo, durante o tempo quem, expressando circunstância temporal. Dessa forma, podemos inferir que esse tempo mítico (quando) se prolonga no tempo e provoca um sentimento no eu-lírico no presente (agora). O poeta não revela um tempo determinado, mas um ato contínuo que se transforma com o tempo, *ad infinitum*.

Podemos observar que toda a letra é construída a partir de antíteses, no limiar entre “morte e vida”, “pai e filho”, “noite e dia”, “dor e prazer”:

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
 Um grande poder transformador

Assim, podemos destacar o poder da canção, cujos sentidos que emergem dos signos são construídos de tal forma que sugerem o poder mítico do samba como uma canção-oração, “Cantando eu mando a tristeza embora / O samba é pai do prazer / O samba é filho da dor / Um grande poder transformador”. Assim,

o papel essencial da arte como verdade de manifestação do ser através do homem, pois é no destino *epocal* do ser que se essencializa a história da humanidade. Assim sendo, toda e qualquer forma de arte pode ser produto e agente de transformação. (CYNTRÃO, 2004, p. 75)

Conforme a letra, o *samba* é intempestivo, atemporal. Ainda está por vir. No poema fica claro que não há a intenção de balizar o nascimento do samba. “Desde que o samba é samba” em sua essência não se prende às dimensões de tempo e lugar. Daí pareça integrar de um tempo das emoções e sentimentos, contrariamente, a se delimitar em tempos cronológicos. A data de nascimento do gênero musical no plano exterior não se verifica no interior do poema-canção. Vai muito além, perpetua-se no tempo e no espaço num *moto-continuum* até atingir o “poder transformador”.

O compositor Chico Buarque de Hollanda, em “Vai Passar¹⁰”, resgata na “página infeliz de nossa história” a memória coletiva “de um continente que foi construído às custas da luta e do sofrimento do povo” (CYNTRÃO, 2004, p. 106). Chico Buarque faz uma leitura crítica do contexto e resgata o símbolo *carnavalesco*, o momento de liberdade, como podemos perceber na estrofe seguinte:

Vai passar
 Nessa avenida o samba popular
 Cada paralelepípedo
 Da velha cidade
 Essa noite vai
 Se arrepiar
 Ao lembrar
 Que aqui passaram sambas imortais
 Que aqui sangraram pelos nossos pés
 Que aqui sambaram nossos ancestrais

[...]

E um dia, afinal
 Tinham direito a uma alegria fugaz
 Uma ofegante epidemia
 Que se chamava carnaval

[...]

Meu Deus, vem olhar
 Vem ver de perto uma cidade cantar
 A evolução da liberdade
 Até o dia clarear

Conforme Cyntrão (2004, p. 103),

o alvo, tanto em Chico Buarque de Hollanda como de Carlos Drummond de Andrade, em seus poemas, é a denúncia e o reflexo da realidade temporal e espacial. Cria-se, assim, entre o sujeito do eu-lírico e os que o cercam uma solidariedade existencial: a percepção de que a liberdade individual tem que se relacionar com a liberdade alheia. [...] Uma primeira observação que deve ser feita sobre esses textos é acerca do sentimento de esperança, uma esperança baseada em uma visão de mundo realista: o de que a vida é o espaço de opressão, mas que o ser humano tem poderes para fazê-la melhor e fazer-se feliz.

Em “Desde que o samba é samba” e “Vai passar”, há um jogo antitético entre sentimentos de *melancolia* e *alegria*. O eu lírico sofre das mesmas angústias e sofrimentos por que passaram “nossos ancestrais”, mas sugere a liberdade e o sentimento de esperança. Assim, percebe-se o poder da canção como agente

¹⁰ Vai Passar (Francis Hime / Chico Buarque – 1984)

transformador da realidade, cujo cenário emerge de um passado triste e se transforma em uma “alegria fugaz”, assim como acontece com o “poder transformador” sugerido na letra de Caetano.

3.2 Carnavalização

Na acepção da palavra, o *Carnaval* se origina do latim “carne vale” e significa “adeus à carne”. Da forma como o conhecemos atualmente, o festejo carnavalesco é a maior festa popular do Brasil, o qual foi introduzido no Brasil pelos portugueses a partir do século XVI. Na visão de Bakhtin (1987), o carnaval seria o momento em que o homem medieval viveria uma segunda vida, diferente da vida cotidiana, de trabalho e sofrimento; uma espécie de “suspensão” dos deveres e das normas. Momento de alegria, de alteridade.

Festas de espírito carnavalesco, regadas a bebidas e comidas — e com ênfase no exagero e no esbanjamento de alegrias — sempre existiram nas mais diversas culturas. No Egito antigo, se têm notícias de que havia o culto e festejos ao mito do *Boi Ápis*, celebração à deusa *Ísis*. O mito tem sua relação direta com a religião egípcia e com os festejos da época. Antiga divindade agrária, simbolicamente representada como força vital da natureza, caracterizava-se como símbolo de renovação. O povo se reunia e participava das procissões e festivais durante sete dias, celebrando a volta da primavera e o renascer da natureza.

Para Bakhtin, a transposição do termo *Carnaval* para a literatura passou a se chamar *Carnavalização*. Assim, esse conceito não se refere apenas à festa que antecede à Quaresma, mas também os festejos que têm características carnavalescas bastante comuns. Em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, tese de doutorado defendida em 1946, Bakhtin formula por completo a teoria sobre a *Carnavalização*:

O carnaval não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na verdade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação. (BAKHTIN, 1987, p. 6)

Carnaval, portanto, é *locus* privilegiado da quebra de hierarquias sociais, da inversão de valores, onde se privilegia o excludente, o periférico, em contraposição ao

centro. É o símbolo da liberdade, de atitudes críticas e comportamentos satirizados. O *carnaval* representa a liberdade e o extravasamento dos desejos humanos, significados na abolição das hierarquias, das ideologias e classes sociais.

É possível identificar que tal fenômeno, como ideário nacional, está presente nas mais diversas vertentes artísticas no cenário brasileiro: no cinema nacional, nas artes plásticas, na literatura brasileira e, principalmente, nas canções da Música Popular Brasileira. A estética carnavalesca tem sido um traço marcante nas pulsões criativas de artistas brasileiros, dentre os quais podemos destacar Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Assim, nos aproximamos da estética carnavalesca de Caetano:

A minha música tem um aspecto muito marcante da música de Carnaval e dos jingles. São pequenas canções comemorativas de alguma coisa, têm que se utilizar de elementos bastante redundantes da forma musical, bastante conhecidos, têm que ter uma marca melódica forte, difícil de esquecer. [...] Em letra de música, uso muito os recursos mais gastos do encantamento poético: a rima, a métrica, uma certa elegância prosódica, mas também uma certa deselegância. (CAETANO VELOSO *apud* LUCCHESI; DIEGUEZ, 1988, p. 263)

De acordo com Favaretto (1995), “o carnaval não foi, para os tropicalistas, um simples motivo. O seu interesse pela festa popular estendeu-se também aos comportamentos, às estruturas das canções, tornando-se linguagem e determinando a forma do movimento” (p. 131). A carnavalização tem sido um dos eixos centrais no Tropicalismo do final da década de 1960, tanto nas questões estéticas como de estilo performático do movimento. É no Tropicalismo que percebemos a paródia sacra na qual o riso e o deboche são uma constante. Caetano revela:

O que a gente tem feito, de certa forma, está muito ligado com a forma do carnaval baiano [...] O carnaval, nesta sociedade real, desempenha um papel fundamental. Terapia, também. É estética. É uma força cega. Pode ser política. (FAVARETTO, 1995, p. 131)

Na cosmovisão carnavalizada da vida e do mundo, a festa carnavalesca tem um caráter marcante que se consubstancia na onipresença do imaginário coletivo e nas várias práticas culturais dos povos. Desta forma, a verve carnavalesca é assumida e ressignificada como proposta estética norteadora das letras das canções da MPB. A partir do movimento tropicalista, a temática se consolida como pano de fundo no intenso debate e reflexão sobre a identidade cultural brasileira.

Vale lembrar que há um conjunto de características estilísticas do Tropicalismo que se identificam com a carnavalização. Corpo, voz, letra, humor e sátira tornaram-se estilemas característicos do movimento. Além disso, destacam-se as inovações tropicalistas que não se restringiam apenas ao aspecto musical. O discurso, a *performance*, as letras — e também o estilo musical — contribuíram para o surgimento de uma nova estética carnavalizada.

Outros artistas brasileiros também exploraram a estética carnavalesca em suas canções. Em *Noite dos Mascarados* (Chico Buarque, 1966), Chico Buarque apresenta um estilo que se aproxima das características do ideal carnavalesco em que, num baile de carnaval, os protagonistas se perguntam sobre suas identidades: “os dois mascarados / procuram seus namorados / perguntando assim: Quem é você? / [...] Mas é Carnaval! / Não me diga mais quem é você! / Amanhã tudo volta ao normal / Deixa a festa acabar / Deixa o barco correr”. A metáfora da “máscara”, em vários casos, está relacionada com o duplo, com o caricatural e o corpo grotesco, com os rituais e o sagrado. As máscaras escondem as identidades e revelam um “outro-eu” e representam a transfiguração do “outro”.

Ainda com Chico Buarque, percebe-se como o artista se utiliza do tema da carnavalização na canção *Quando o carnaval chegar*:

Quem me vê **sempre parado**,
 Distante garante que eu **não sei sambar**...
 Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
 [...]
 Eu vejo as pernas de louça
 Da moça que passa e **não posso pegar**...
 Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
 [...]
 Eu tenho **tanta alegria, adiada**,
Abafada, quem dera gritar...
 Tô me guardando pra quando o carnaval chegar

A partir dos primeiros versos de cada estrofe, percebemos que o “eu lírico” se sente reprimido e acanhado diante do que lhe é posto. A imagem do sujeito poético, antes do carnaval, é carregada de sentimentos negativos: “sempre parado”, “não sabe sambar”, “não posso pegar”, “tanta alegria adiada”, “abafada”. São desejos reprimidos, “quem dera gritar”, que o poeta sente, mas não pode extravasar. Esses sentimentos serão liberados somente durante o carnaval, reforçados no final de cada estrofe, com os versos: “Tô me guardando pra quando o carnaval chegar”. O carnaval é momento de liberdade e de extravasamento.

3.3 Chuva, Suor e Cerveja

“Chuva, Suor e Cerveja” é uma composição de 1971. A letra se ordena numa modulação rítmica característica do *frevo*, estilo musical brasileiro, alternando e diversificando-se em homofonias mais acentuadas e menos acentuadas, visto que o ritmo está imbrincado à ideia de alternância de sons e pausas, de agudos e graves, tônicas e átonas, longas e breves, em combinações variadas. Assim, observa-se o primeiro verso da letra da canção:

Não se perca de mim
 Não se esqueça de mim
 Não desapareça
 A chuva tá caindo
 E quando a chuva começa
 Eu acabo de perder a cabeça

O frevo, etimologicamente, tem suas raízes fincadas no sentido de efervescência, agitação e calor, que se originou a partir do verbo “ferver” e sua variante “frever”. Essa efervescência popular e calor humano dos festejos, bastante característico dos “muitos carnavais” do Brasil plural, estão imantados tanto no substrato sonoro e rítmico da canção, quanto nas marcas semânticas da letra poética. O ritmo dos versos acompanha o compasso binário do frevo, o *frenesi* da festa. No compasso binário, a acentuação recai sobre o segundo tempo, considerado o tempo “forte” de cada pulsação. Da mesma forma, o ritmo de cada verso segue uma constante, onde a tônica de cada verso ou palavra recai sobre a segunda sílaba.

Para Antonio Candido (1996), o ritmo é uma realidade profunda da vida e da sociedade, quando o homem imprime ritmo à palavra, para obter efeito estético, está criando um elemento que liga esta palavra ao mundo natural e social; e está criando para esta palavra uma eficácia equivalente à eficácia que o ritmo pode trazer ao gesto humano produtivo. Ritmo é, portanto, elemento essencial à expressão estética nas artes da palavra, sobretudo quando se trata de versos, isto é, um tipo altamente concentrado e atuante da palavra. Dessa forma, o ritmo está ligado à unidade sonora, a palavra está relacionada à unidade significativa e conceitual do verso. O sentido (léxico, metafórico e simbólico), por sua vez, revela-se como acepção mais ampla do poema, regendo o valor expressivo da sonoridade.

Como afirma Antonio Candido (1996), “todo poema é basicamente uma estrutura sonora”. Cada poema ou letra de canção tem uma individualidade sonora própria. O substrato fônico do poema determina a ordenação e alternância de sons característicos dos versos. Ao explorar as sonoridades peculiares a cada fonema e palavras de cada verso, o poeta intenta criar efeitos especiais que despertam sensações, sentimentos e emoções determinando um valor expressivo na estética da recepção.

Na estrofe seguinte

Não saia do meu lado
 Segure o meu pierrô molhado
 E vamos embora ladeira abaixo
 Acho que a chuva ajuda a gente a se ver
 Venha
 Veja
 Deixa
 Beija
 Seja
 O que Deus quiser

é pertinente lembrar que os estratos fônicos e ópticos desempenham papel fundamental na análise do texto poético. Aqui, partimos da hipótese de que o jogo poético em Caetano Veloso ultrapassa um simples jogo de significantes. Caetano explora a sonoridade das palavras e cria um contexto poético que sugere os sons da chuva. É perceptível na letra da canção o efeito aliterativo destacado nas repetições das fricativas. Esse efeito expressivo das aliterações de caráter sensorial está intimamente ligado ao valor semântico das palavras escolhidas.

As formas verbais no presente denotam ações e estados atuais, retratando a fluidez momentânea típica do tempo carnavalesco, como num roteiro cinematográfico. O primeiro momento está marcado pelo dialogismo entre o eu lírico e o outro. Num discurso injuntivo, ou seja, a utilização de verbos no imperativo, com o advérbio de negação “não saia do meu lado” / “não se perca de mim”, enfatiza o contexto carnavalesco, cujo sentido sugere o entendimento de se perder no espaço, na multidão (externo), nos devaneios e loucuras (interno). O desejo do eu lírico é a aproximação do outro, que não se separem na turba de foliões, que são reforçados nos versos “não se perca de mim” / “não desapareça”.

Nos versos “Vamos embora ladeira abaixo / Acho que a chuva ajuda a gente se ver”, podemos observar que a sequência fônica destacada nos fonemas /f/, /ʒ/, /s/, /v/, também presente no título da canção “Chuva, Suor e Cerveja”, estão relacionadas a um

tipo de rima criam uma sonoridade peculiar entre os vocábulos “abaixo”, “acho”, “chuva”, “ajuda”, “gente”. A aliteração, como recurso fônico e estilístico, intensifica e reforça a imagem da chuva ao cair sobre os protagonistas da cena.

Os efeitos sonoros que estão relacionados às rimas, ritmos, sonoridades, melodias e assonâncias constituem recursos tradicionais característicos da poesia. Assim,

com o simbolismo, esses efeitos sonoros adquiriram renovada importância e sofreram um processo de intensificação, em virtude da busca de efeitos sinestésicos e efeitos musicais. [...] O poema tem um corpo, uma realidade por assim material que se trabalha combinando, explorando sonoridades; e que não é uma vaga aliança de ideias; que estas só existem poeticamente em virtude da sua encarnação no vocábulo adequado. (Candido, 1996, p. 26-59)

Para Mallarmé (*Apud* Antonio Candido, 1996), “a poesia se faz com palavras” e as palavras e suas combinações usadas consciente e inconscientemente pelo poeta podem formar signos, figuras, metáforas, alegorias e símbolos. Podem sugerir sensações, visões e ideias, representando a força de captação das coisas e sentimentos da relação dialógica entre o imaginário poético do artista e o contexto do real ao qual o poeta se relaciona.

Nos versos dissílabos, “Venha” / “Veja” / “Deixa” / “Beija” / “Seja”, podemos observar que os verbos, todos no imperativo, sugerem uma súplica ou desejo imediato do eu lírico perante o outro. O verbo “deixar” é um pedido do enunciador no sentido de “não interferência”, de permissividade, contra qualquer forma de restrição da ação de “beijar”. Os grupos semânticos “venha / beija” realçando o desejo do sujeito do discurso. A estrofe finaliza com “seja o que Deus quiser”, que indica incerteza, dúvida, uma interrogação em relação ao que pode acontecer no futuro.

Neste momento, pode-se fazer uma heterorreferência com a canção “Noite dos Mascarados” (*Chico Buarque*, 1966), na qual Chico reforça a ideia do carnaval como rito de passagem presente em diversas canções da MPB: “Amanhã tudo volta ao normal / Deixa a festa acabar / Deixa o barco correr / (...) Seja você quem for / Seja o Que Deus quiser”.

O verbo “deixa” revela uma intenção de liberdade, respaldado no verso “seja o que Deus quiser”, reafirmando o relacionamento temporário, sem regras e normas, sem preocupações com o devir.

A palavra “chuva” é símbolo de fertilidade e purificação:

Não se perca de mim
 Não se esqueça de mim
 Não desapareça
 A chuva tá caindo
 E quando a chuva começa
 Eu acabo de perder a cabeça

A acepção da palavra está ligada ao sentido de renovação da vida na terra, associada ao elemento terra que simbolicamente representa o poder sagrado e sacralizante. A água também está muito ligada à simbologia do batismo religioso, valor associado ao sagrado, onde a imagem da água jorrada sobre a cabeça representa a bênção divina, o “lavar” dos pecados. A água se associa ao sentido de força e limpeza, ao poder sacralizante, sagrado. A água tem seus paradoxos, suas ambiguidades. Simboliza a existência, o fluir da vida e do mundo. A purificação. Mas, ao mesmo tempo, simboliza o desprendimento.

Percebe-se o “choque de contrários” na acepção das palavras representativas do sagrado e o profano. Os lexemas “Deus”, “igreja”, “beija” e “cerveja” são representativos no contexto carnavalesco. São pares semânticos que, no sentido figurado, levam a outros sentidos.

Nos versos “e quando a chuva começa eu acabo de perder a cabeça”, há um duplo entendimento. Ao mesmo tempo em que representa o sagrado, à bênção, por outro lado, o poeta cria novos sentidos à palavra “chuva” e a associa ao campo semântico de estado de loucura, representado pela metáfora “perder a cabeça”. Portanto, os sentidos do sagrado e profano, característicos da carnavalesco, estão presentes na letra da canção. O ato de “perder a cabeça”, perder a razão e a consciência, também se confirma ao ligar-se semanticamente aos primeiros versos da letra, reforçados pelos verbos no imperativo “não se esqueça de mim”, “não se perca de mim”, “não desapareça” e “não saia do meu lado”.

A porta da igreja também tem uma representação simbólica importante na letra da canção. O verso “parar na porta da igreja” tem um sentido que vai além do plano físico. Aproximando-se da estética barroca, a porta da igreja simboliza o lugar da passagem, de caráter de transcendência, demarcando uma transição não somente física, mas espiritual entre as dualidades sagrado versus profano característico da carnavalesco. Pertinente destacar também que “parar na porta da igreja” é um ato que

representa a negação do casamento, da relação interpessoal duradoura. É a recusa de uma tradição cultural de formalidade com legitimação religiosa e/ou civil.

A temporalidade e a fluidez dos relacionamentos, típica dos “relacionamentos de bolso” (BAUMAN, 2004), são bastante comum no contexto carnavalesco. Assim, ao refletirmos sobre o relacionamento humano na contemporaneidade, percebemos que os sentidos e sentimentos do homem contemporâneo são facilmente descartáveis e efêmeros. Para Bauman (2004), no líquido cenário da vida moderna, “os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos de ambivalência”.

Importante salientar que as portas, principalmente em templos, estão imbuídas de sentidos outros. A porta da igreja demarca a fronteira entre dois espaços/ambientes, universos distintos. Na letra da canção, o sagrado e o profano misturam-se, se complementam. A cena transporta a ação do desejo e da loucura para o espaço do sagrado, o meio pelo qual se dá a fuga do mundo palpável.

Certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso. Todas essas formas são decididamente exteriores à Igreja e à religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana. (...) os espectadores não assistem ao Carnaval, eles o vivem, uma vez que o Carnaval pela sua própria natureza existe para o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. (...) durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. (BAKHTIN, 1987, p. 6)

Há casos em que o poeta pode tecer os fios de tal modo que as palavras — na acepção direta, e não figurada — podem representar uma realidade diversa do que exprimem, transformando-se em um “conceito figurado” (CANDIDO, 1996). Em muitos casos, o elemento simbólico não transparece apenas nas palavras, mas sim em blocos, estrofes ou sequências de imagens que tomam forma no final do poema.

Os lexemas “a gente se embala / se embora / se embola” estão dispostos numa sequência espaço-temporal, na qual se cria a imagem num *continuum* em que os sujeitos iniciam a ação de “estar juntos”, imbricado um ao outro, até o instante final após “parar na porta da igreja”, momento da tomada de consciência, do rito de passagem. Assim, é o que percebemos na imagem dos foliões que descem “ladeira abaixo”, sob a chuva, até o instante final que se encerra na porta da igreja. A imagem revela marcas simbólicas do sagrado e profano. “Deus” e “igreja” (sagrado), “chuva” (purificação), “beija” (verbo

beijar, representando a sexualidade), “cerveja” (álcool, bebedeira), “perder a cabeça” (loucura).

A letra realça o aspecto da alegria carnavalesca, da brincadeira, do “amor líquido¹¹”. Reflexão sobre a manifestação popular, a quebra de hierarquias, das normas, dos dogmas. A lei que prevalece no carnaval é a lei da liberdade. Os foliões não são meros espectadores passivos. Vivem o festejo e participam da cena. É a destruição do palco, do espetáculo teatral, da dicotomia ator *versus* espectador. Daí seu caráter popular e universal.

Nas festas carnavalescas há um sentimento individual de se integrar à coletividade, do corpo popular. Percebe-se que há uma dissolução das identidades individuais e das fronteiras imaginárias. Os muros que separam as classes sociais são dissolvidos do imaginário social e a classe mais humilde da sociedade desfila como um nobre, assim como as dicotomias entre o sagrado e profano se imiscuem. Enfim, celebra-se o aniquilamento do mundo velho e o surgimento do novo:

As imagens de carnaval oferecem tantas coisas ao avesso, rostos invertidos, proporções violadas de propósito. Isso se manifesta, sobretudo, nas vestimentas das pessoas: homens fantasiados de mulheres e vice-versa, roupas vestidas do avesso, roupas do alto postas no lugar das de baixo. (Bakhtin, 1987, p. 360)

A presença do corpo disforme, do exagero e o estilo grotesco são temas centrais na estética carnavalesca. A situação espacial transmuta-se; e o avesso se sobrepõe, na medida em que as proporções de objetos são deformadas, corpos e membros ressignificados. Essa influência de uma visão de mundo carnavalesca, presente nesses festejos populares, foi assimilada e “transportada” para a literatura, como afirma Bakhtin. Consequentemente, pode-se identificá-la como parte da estética *caetaneana*.

Nessa mesma linha de pensamento, reportamo-nos à letra de “Atrás do Trio Elétrico”, outra canção do autor, a qual obteve bastante sucesso nas ruas de Salvador no Carnaval de 1969. A letra da canção transita entre simbologias que nos remetem à memória do lugar, mais especificamente, ao estado da Bahia. Em “Atrás do Trio

¹¹ Conceito apresentado por Zygmunt Bauman, filósofo e sociólogo polonês, no livro *Amor Líquido. Sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. Para Bauman, no líquido mundo moderno surgem novos modelos de intimidade: sexo virtual, relacionamentos frouxos, sentimentos esfriados, falta de comprometimento, deslealdade, falência emocional humana, sentimentos descartáveis e efêmeros.

Elétrico”, o artista deixa marcas simbólicas que podem levar o leitor a refletir sobre o carnaval na Bahia e, ao mesmo tempo, criar as imagens do espaço-tempo da cena.

O *trio elétrico* surge na década de 1950 e tem suas origens no carnaval baiano. É considerado um dos grandes atrativos culturais e turísticos da cidade de Salvador, símbolo das festividades carnavalescas do país. Traz o vigor e a força eletrizante para a festa. No contexto carnavalesco, como é possível perceber na letra, o trio elétrico está relacionado à energia dos foliões “ao sol do meio-dia”. A letra está estruturada a partir das antíteses “viver” *versus* “morrer”, como podemos observar nos versos seguintes:

O sol é seu
O som é meu
Quero morrer
Quero morrer já

O som é seu
O sol é meu
Quero viver
Quero viver lá

E nesse jogo antitético, entre “morte e vida” / “sol e som”, verifica-se uma condicional:

“Se o sol é seu, quero morrer já”
“Se o sol é meu, quero viver já”

O verso “Nem quero saber se o diabo nasceu foi na Bahia” sugere implicitamente o sentido de dois polos opostos que na maioria dos casos estão intimamente ligados. Há um dito popular presente na memória coletiva do povo brasileiro em que se diz “Deus é brasileiro”. O verso em questão sugere, por meio do inconsciente coletivo, a relação quase automática que “Deus é brasileiro” e que o “diabo nasceu na Bahia”. Assim, podemos perceber que o antagonismo entre sagrado e profano, como característico da estética carnavalesca, estão presentes na letra.

Atrás do trio elétrico
Só não vai quem já morreu
Quem já botou pra rachar
Aprendeu, que é do outro lado
Do lado de lá do lado
Que é lá do lado de lá

O verso “só não vai quem já morreu” deixa explícito o caráter popular da festa carnavalesca. Nos estudos sobre o contexto da Idade Média e do Renascimento, Bakhtin

faz uma fundamental distinção sobre a cultura “oficial” e cultura “não oficial”. Para ele, a cultura “oficial” estaria ligada frequentemente às pompas oficiais, ao estilo clássico, ao poder das instituições feudais, do pensamento moralista da igreja. A cultura oficial seria o pensamento da igreja, instituição central da Idade Média. No Renascimento, estaria intimamente ligado aos poderes da Corte.

Assim, a cultura oficial é um pensamento sério, voltado para a manutenção do *status quo*, substancialmente ligado às relações de poder. Por outro lado, a cultura “não oficial” é oriunda das periferias, do cômico popular, das festas populares. Cultura popular sempre presente em certas ocasiões de caráter carnavalesco, identificado com o riso satírico e o estilo cômico. As características não oficiais para Bakhtin estariam ligadas a uma segunda vida do povo, um duplo das práticas da igreja e do Estado, de estilo grotesco e popular, largamente explorados.

A partir dessas reflexões, percebe-se que o ideário simbólico típico dos festejos carnavalescos está interiorizado no inconsciente dos artistas que os representam, reiterando-os em contraponto com as características sociais das manifestações populares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música popular, sobretudo com sua poesia, tem sido um dos principais vetores de afirmação e disseminação da cultura brasileira no Brasil e no mundo. Diante do que apresentamos, conclui-se que a canção exerce papel fundamental sobre a compreensão e amplitude do conhecimento acerca da condição humana e dos espaços sociais. A intenção da obra transcreve a canção como solo fecundo para conhecer e refletir acerca do ser humano como sujeito e objeto de investigação.

Propusemos aqui pesquisar sobre a representação identitária nas canções populares com o intuito de se compreender a essência do ser na dialética das práxis sociais, bem como no processo de formação multicultural. Ao buscar o profundo sentido do texto poético, procuramos analisar também com um olhar multidimensional no intuito de se perceber a transtextualidade e intertextualidade no contexto que envolve os discursos.

Refletimos sobre a obra de Caetano e numa perspectiva *transtextual* e *dialógica* pudemos fazer uma leitura na compreensão do texto poético como uma rede simbólica na inter-relação com o imaginário poético, o inconsciente coletivo e o ser sócio-político. A partir das nossas individualidades e na relação de alteridade com outros povos, buscamos compreender quem somos e como o poeta representa em suas letras as nossas identidades.

Sabe-se que a palavra é fenômeno ideológico, portanto, buscamos identificar as estruturas sociológicas e psicológicas significadas no texto poético. A partir das “aberturas semânticas” do texto poético, procuramos a dialética presente no jogo epistemológico dos textos. Como afirma Bakhtin, todo discurso é um diálogo e nessa perspectiva podemos perceber, por meio do discurso poético de Caetano, a plurivocidade que reflete o universo simbólico do artista. Nesse dinamismo dialético, lidar com a palavra é sempre a busca pela compreensão do outro (alteridade), ao mesmo tempo na busca de si mesmo, num processo de relações sociointeracionais.

O gênero canção não só contribui para a reflexão acerca da representação cultural brasileira, como também no processo de construção de identidades, sobretudo, na transformação social, visto que resgata na memória dos leitores e ouvintes da Música Popular Brasileira o sentimento de pertencimento e valorização da nação.

Por meio de uma leitura metonímica da canção, buscamos desvelar possíveis sentidos imbricados no entrelaçamento do texto poético. Buscamos também, através do

universo simbólico do poeta, a compreensão do ser cultural e ideológico, numa relação dialética entre o contexto real, o imaginário poético, o discurso, a voz e a *performance* artística.

Quanto ao *corpus* escolhido, ressaltamos que o intuito foi selecionar, em meio a uma multiplicidade de temas que compõem a estética de Caetano, o fio condutor que permeia toda a obra do cancionista. A partir da imagem da explosão tropicalista, buscamos percorrer boa parte da obra *caetaneana*, desde os tempos de “Alegria, alegria”, passando por *Sampa* e *Haiti* — como um estrangeiro — até parar na “porta da igreja” no embalo do samba carnalizado.

Conforme Lucchesi,

em sentido amplo, a construção poética de Caetano Veloso se reveste de função política: ela aponta para uma proposta de permanente transformação do real. A diferença é que o objeto estético (música/poema) não se subordina a parâmetros doutrinários previamente estabelecidos. O propósito não é de ordem político-ideológica, pelo menos de imediato. Sua atitude artística e existencial reafirma, a cada criação e cada gesto, a subversão dos padrões instituídos, seja pelas constantes inovações no plano da elaboração estética, seja por posturas assumidas em situações emergentes do cotidiano. (LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993, p. 158)

Vimos também que os renomados artistas da Música Popular Brasileira representam todo um ideário nacional de valorização e resgate da cultura e tradição brasileira por meio das letras de canções. Assim, lembramos que foi possível perceber que há uma identificação com o transmitido nas canções e, conforme Laborde (2011), “chegamos a ser quem somos porque nos identificamos com figuras que encontramos na leitura”.

Percebemos que a *explosão tropicalista* impregnou marcas estéticas do movimento na carreira do compositor. O artista plural e multifacetado conseguiu com mestria unificar a um só tempo as poéticas de vanguarda, o antropofagismo *oswaldiano*, a música pop, a poesia do cânone, *Terra em Transe* de Glauber Rocha e as guitarras elétricas de Jimi Hendrix. Assim, é importante destacar que:

Se o Tropicalismo está extinto no tempo — e vimos que, para alguns autores, isso não corresponde à verdade —, não está excluído na história da vanguarda poética brasileira, pois seus expoentes maiores conseguiram a universalidade pretendida por todos os artistas. E, se ontem era preciso algo novo, revolucionário, então aconteceu o Tropicalismo, hoje cabe a nós analisá-lo, e, na qualidade de cidadãos, valorizá-lo como uma das mais expressivas manifestações semióticas: da arte, do homem brasileiro, deste século. (LONTRA *apud* CYNTRÃO, 2000, p. 65)

No artigo *Antropofagia e Tropicália – devoração / devoção* (2007), Júlio Diniz afirma:

Nesse sentido, Caetano representa o mediador do diálogo entre Bossa-Nova e Tropicalismo, instituindo nessa prática dialógica um eixo articulatório de inúmeras tendências da MPB nos anos 60. A sua presença marcada por uma voz que é uma máquina de desejos e devoração, desempenha um papel dramático, um lugar na cena cultural e uma força performática incomparáveis. (DINIZ, 2007, p. 4)

Oswald de Andrade (*Apud* CAMPOS, 1974, p. 60), ressalta que o intuito é “deglutir a superior tecnologia dos subdesenvolvidos e devolver-lhes novos produtos acabados, condimentados por sua própria e diferente cultura”. De fato, Caetano, em sintonia com o legado de Oswald de Andrade, consolida-se na história da música popular brasileira como o artista de múltiplos diálogos, na multiplicidade de vozes, cuja obra poético-musical se ampara na metáfora da antropofagia. Assim, cabe lembrar as palavras do escritor Caio Fernando Abreu sobre Caetano Veloso:

Esse caleidoscópio-Caetano, você pode girá-lo nas mãos para encontrar subitamente samba e rock, Dalva de Oliveira e Bob Marley, frevo e fado, Amália Rodrigues e John Lennon, bolero e reggae, Elvis Presley e Vicente Celestino. Por ser uma fronteira, aquela que com uma guitarra elétrica dividiu a música brasileira em antes e depois dele, Caetano não tem fronteiras. (ABREU, 2005, p. 148)

Assim, a partir das análises aqui propostas, espera-se que essas reflexões tenham contribuído consideravelmente na compreensão da canção brasileira como impulso transformador e representativo da sociedade brasileira. Indagações como essas proporcionam a reflexão acerca da canção como força propulsora de grande alcance popular, poder de captação e representação do imaginário em construção da nação.

Portanto, são esses impulsos criativos e transformadores que resgatam na memória coletiva o sentimento de *brasilidade* e pertencimento da nação, os quais levam o leitor/ouvinte a mergulhar, incansavelmente, neste labirinto líquido — quiçá místico — da obra *caetaneana*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA Jr., Benjamin (Org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D. O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropofágico*. In: _____. *A utopia antropofágica*. 2 ed. São Paulo: Globo, 1995. (Obras completas de Oswald de Andrade).

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*; tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.

BAKHTIN, Mikhail M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BAUMAN, Zigmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BAUMAN, Zigmunt. *Identidade. Entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de Cultos Afrobrasileiros*. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: FAPESP; Ouro sobre Azul, 2009.

CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas; FFLCH/USP, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CYNTRÃO, Sylvia H. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano, 2004.

_____. *A forma da festa. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília: UnB, 2000.

_____. *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Brasília: UnB, 2009.

DINIZ, Júlio. *Antropofagia e Tropicália – devoração/devocão*. Ensaio apresentado no Colóquio Brésil/Europe: repenser Le Mouvement Anthropophagique, organizado pelo Collège International de Philosophie (Paris, 2007).

DURAND, Gilbert. *O imaginário*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. 2. ed. Revista. São Paulo: Global, 2007.

FERRAZ, Eucanaã. *Letra só; Sobre as letras / Caetano Veloso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. São Paulo: Círculo do Livro, 1993.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GIL, Gilberto. *Gilberto Bem Perto*. Org. de Regina Zappa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LABORDE, Elga Pérez (Org.). *Identidades em contato*. Campinas, SP: Pontes, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Trad. Wilson Martins. São Paulo: Anhembi, 1957.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

_____. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

_____. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. São Paulo: Manole, 2005.

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

MOISÉS, Massaud, *A análise literária*. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2014.

MOTA, Nelson. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso. Princípios & Procedimentos*. 8. ed. Campinas. Pontes: 2009.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

ROBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos. O breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROSA, João Guimarães. *A terceira margem do rio*. In:_____. *Ficção completa: volume II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço. Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Tradução Paulo Perdiggão. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução Rita Correia Guedes, Paris: 1970.

_____. *As palavras*. Tradução de Jacó Guinzburg. 3. ed. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1967.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Semiótica da canção, melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.

TROPICÁLIA. Disponível em: <<http://www.tropicalia.com.br>>. Acesso em 10 de outubro de 2016.

VELHO, Gilberto. *Observando o familiar*. In: NUNES, Edson (Org.). *A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Entrevista concedida a Bernardo Vorobow e Carlos Adriano*. *Cult* – Revista brasileira de literatura. n. 49, agosto/2001.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. Tradução de Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

ANTUNES, Arnaldo. *O silêncio*. 1996.

SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI, Chico. *Afrociberdelia*. 1996.

LP *Tropicalia ou Panis et Circencis*. Philips, 1968.

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Philips, 1968.

VELOSO, Caetano. *Transa*. Philips, 1972.

VELOSO, Caetano. *Bicho*. Philips, 1977.

VELOSO, Caetano. *Muito - Dentro da Estrela Azulada*. Philips, 1978

VELOSO, Caetano. *Cinema Transcendental*. Philips, 1979.

VELOSO, Caetano. *Estrangeiro*. Elektra, 1989.

VELOSO, Caetano. *Circuladô*. Polygram, 1991.

VELOSO, Caetano & GIL, Gilberto. *Tropicália 2*. Polygram, 1993.

VELOSO, Caetano. *Livro*. Polygram, 1997.

VELOSO, Caetano & GIL, Gilberto. *Dois Amigos, Um Século de Música*. Sony, 2015.

ANEXOS

Alegria, alegria

(Caetano Veloso)

Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou

O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em Cardinales bonitas
Eu vou

Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot

O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia
Eu vou

Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou
Por que não, por que não?

Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço e sem documento
Eu vou

Eu tomo uma Coca-Cola
Ela pensa em casamento
E uma canção me consola
Eu vou

Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil

Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
Eu vou

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

Por que não, por que não?
Por que não, por que não?
Por que não, por que não?

Enquanto seu lobo não vem

(Caetano Veloso)

Vamos passear na floresta escondida, meu amor
Vamos passear na avenida
Vamos passear nas veredas, no alto meu amor
Há uma cordilheira sob o asfalto

(Os clarins da banda militar...)
A Estação Primeira da Mangueira passa em ruas largas
(Os clarins da banda militar...)
Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas
(Os clarins da banda militar...)
Presidente Vargas, Presidente Vargas, Presidente Vargas
(Os clarins da banda militar...)

Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil
Vamos passear escondidos
Vamos desfilar pela rua onde Mangueira passou
Vamos por debaixo das ruas

(Os clarins da banda militar...)
Debaixo das bombas, das bandeiras
(Os clarins da banda militar...)
Debaixo das botas
(Os clarins da banda militar...)
Debaixo das rosas, dos jardins
(Os clarins da banda militar...)
Debaixo da lama
(Os clarins da banda militar...)
Debaixo da cama

A terceira margem do rio

(Caetano Veloso – Milton Nascimento)

Oco de pau que diz:
 Eu sou madeira, beira
 Boa, dá vau, triztriz
 Risca certa
 Meio a meio o rio ri
 Silencioso, sério
 Nosso pai não diz, diz:
 Risca terceira

Água da palavra
 Água calada, pura
 Água da palavra
 Água de rosa dura
 Proa da palavra
 Duro silêncio, nosso pai

Margem da palavra
 Entre as escuras duas
 Margens da palavra
 Clareira, luz madura
 Rosa da palavra
 Puro silêncio, nosso pai

Meio a meio o rio ri
 Por entre as árvores da vida
 O rio riu, ri
 Por sob a risca da canoa
 O rio viu, vi
 O que ninguém jamais olvida
 Ouvi, ouvi, ouvi
 A voz das águas

Asa da palavra
 Asa parada agora
 Casa da palavra
 Onde o silêncio mora
 Brasa da palavra
 A hora clara, nosso pai

Hora da palavra
 Quando não se diz nada
 Fora da palavra
 Quando mais dentro aflora
 Tora da palavra
 Rio, pau enorme, nosso pai

Um índio

(Caetano Veloso)

Um índio descerá de uma estrela colorida, brilhante
 De uma estrela que virá numa velocidade estonteante
 E pousará no coração do hemisfério sul
 Na América, num claro instante
 Depois de exterminada a última nação indígena
 E o espírito dos pássaros das fontes de água límpida
 Mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das tecnologias

Virá
 Impávido que nem Muhammad Ali
 Virá que eu vi
 Apaixonadamente como Peri
 Virá que eu vi
 Tranquilo e infalível como Bruce Lee
 Virá que eu vi
 O axé do afoxé Filhos de Gandhi
 Virá

Um índio preservado em pleno corpo físico
 Em todo sólido, todo gás e todo líquido
 Em átomos, palavras, alma, cor
 Em gesto, em cheiro, em sombra, em luz, em som magnífico
 Num ponto equidistante entre o Atlântico e o Pacífico
 Do objeto-sim resplandecente descerá o índio
 E as coisas que eu sei que ele dirá, fará
 Não sei dizer assim de um modo explícito

Virá
 Impávido que nem Muhammad Ali
 Virá que eu vi
 Apaixonadamente como Peri
 Virá que eu vi
 Tranquilo e infalível como Bruce Lee
 Virá que eu vi
 O axé do afoxé Filhos de Gandhi
 Virá

E aquilo que nesse momento se revelará aos povos
 Surpreenderá a todos não por ser exótico
 Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto
 Quando terá sido o óbvio

Beleza pura
(Caetano Veloso)

Não me amarra dinheiro não
Mas formosura
Dinheiro não
A pele escura
Dinheiro não
A carne dura
Dinheiro não

Moça preta do Curuzu
Beleza Pura
Federação
Beleza Pura
Boca do rio
Beleza Pura
Dinheiro não

Quando essa preta
Começa a tratar do cabelo
É de se olhar
Toda trama da trança
Transa do cabelo
Conchas do mar
Ela manda buscar
Pra botar no cabelo
Toda minúcia, toda delícia

Não me amarra dinheiro não
Mas elegância

Não me amarra dinheiro não
Mas a cultura
Dinheiro não
A pele escura
Dinheiro não
A carne dura
Dinheiro não

Moço lindo do Badauê
Beleza Pura
Do Ilê-Aiyê
Beleza Pura
Dinheiro yeah
Beleza Pura
Dinheiro não

Dentro daquele turbante
Do Filho de Gandhi
É o que há
Tudo é chique demais
Tudo é muito elegante
Manda botar
Fina palha da costa
E que tudo se trance
Todos os búzios
Todos os ócios
Não me amarra dinheiro não
Mas os mistérios

Haiti

(Caetano Veloso - Gilberto Gil)

Quando você for convidado pra subir no adro
 Da fundação casa de Jorge Amado
 Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos
 Dando porrada na nuca de malandros pretos
 De ladrões mulatos e outros quase brancos
 Tratados como pretos
 Só pra mostrar aos outros quase pretos
 (E são quase todos pretos)
 E aos quase brancos pobres como pretos
 Como é que pretos, pobres e mulatos
 E quase brancos quase pretos de tão pobres são tratados
 E não importa se os olhos do mundo inteiro
 Possam estar por um momento voltados para o largo
 Onde os escravos eram castigados
 E hoje um batuque um batuque
 Com a pureza de meninos uniformizados de escola secundária
 Em dia de parada
 E a grandeza épica de um povo em formação
 Nos atrai, nos deslumbra e estimula
 Não importa nada:
 Nem o traço do sobrado
 Nem a lente do fantástico,
 Nem o disco de Paul Simon
 Ninguém, ninguém é cidadão
 Se você for a festa do pelô, e se você não for
 Pense no Haiti, reze pelo Haiti
 O Haiti é aqui
 O Haiti não é aqui
 E na TV se você vir um deputado em pânico mal dissimulado
 Diante de qualquer, mas qualquer mesmo, qualquer, qualquer
 Plano de educação que pareça fácil
 Que pareça fácil e rápido
 E vá representar uma ameaça de democratização
 Do ensino do primeiro grau
 E se esse mesmo deputado defender a adoção da pena capital
 E o venerável cardeal disser que vê tanto espírito no feto
 E nenhum no marginal
 E se, ao furar o sinal, o velho sinal vermelho habitual
 Notar um homem mijando na esquina da rua sobre um saco
 Brilhante de lixo do Leblon
 E quando ouvir o silêncio sorridente de São Paulo
 Diante da chacina
 111 presos indefesos, mas presos são quase todos pretos
 Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres
 E pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos
 E quando você for dar uma volta no Caribe
 E quando for trepar sem camisinha
 E apresentar sua participação inteligente no bloqueio a Cuba
 Pense no Haiti, reze pelo Haiti
 O Haiti é aqui
 O Haiti não é aqui

As camélias do quilombo do Leblon

(Caetano Veloso - Gilberto Gil)

As camélias do quilombo do Leblon
As camélias do quilombo do Leblon
As camélias do quilombo do Leblon
As camélias

As camélias do quilombo do Leblon
As camélias do quilombo do Leblon
As camélias do quilombo do Leblon
Nas lapelas

Vimos as tristes colinas logo ao sul de Hebron
Rimos com as doces meninas sem sair do tom
O que fazer
Chegando aqui?
As camélias do Quilombo do Leblon
Brandir

Somos a Guarda Negra da Redentora
Somos a Guarda Negra da Redentora

As camélias da Segunda Abolição
As camélias da Segunda Abolição
As camélias da Segunda Abolição
As camélias

As camélias da segunda abolição
As camélias da segunda abolição
As camélias da segunda abolição
Cadê elas?

Somos assim, capoeiras das ruas do rio
será sem fim o sofrer do povo do Brasil
Nele, em mim, vive o refrão
As camélias da segunda abolição virão

O estrangeiro

(Caetano Veloso)

O pintor Paul Gauguin amou a luz na Baía de Guanabara
 O compositor Cole Porter adorou as luzes na noite dela
 A Baía de Guanabara
 O antropólogo Claude Lévi-Strauss detestou a Baía de Guanabara
 Pareceu-lhe uma boca banguela
 E eu menos a conhecera mais a amara?
 Sou cego de tanto vê-la, te tanto tê-la estrela
 O que é uma coisa bela?

O amor é cego
 Ray Charles é cego
 Stevie Wonder é cego
 E o albino Hermeto não enxerga mesmo muito bem

Uma baleia, uma telenovela, um alaúde, um trem?
 Uma arara?
 Mas era ao mesmo tempo bela e banguela a Guanabara
 Em que se passara passa passará o raro pesadelo
 Que aqui começo a construir sempre buscando o belo e o amaro
 Eu não sonhei que a praia de Botafogo era uma esteira rolante de areia branca e de óleo diesel
 Sob meus tênis
 E o Pão de Açúcar menos óbvio possível
 À minha frente
 Um Pão de Açúcar com umas arestas insuspeitadas
 À áspera luz laranja contra a quase não luz quase não púrpura
 Do branco das areias e das espumas
 Que era tudo quanto havia então de aurora

Estão às minhas costas um velho com cabelos nas narinas
 E uma menina ainda adolescente e muito linda
 Não olho pra trás mas sei de tudo
 Cego às avessas, como nos sonhos, vejo o que desejo
 Mas eu não desejo ver o terno negro do velho
 Nem os dentes quase não púrpura da menina
 (Pense Seurat e pense impressionista
 Essa coisa de luz nos brancos dentes e onda
 Mas não pense surrealista que é outra onda)

E ouço as vozes
 Os dois me dizem
 Num duplo som
 Como que sampleados num sinclavier

(É chegada a hora da reeducação de alguém
 Do Pai do Filho do Espírito Santo amém
 O certo é louco tomar eletrochoque
 O certo é saber que o certo é certo
 O macho adulto branco sempre no comando
 E o resto ao resto, o sexo é o corte, o sexo
 Reconhecer o valor necessário do ato hipócrita
 Riscar os índios, nada esperar dos pretos)
 E eu, menos estrangeiro no lugar que no momento
 Sigo mais sozinho caminhando contra o vento
 E entendo o centro do que estão dizendo
 Aquele cara e aquela

É um desmascarar

Singelo grito
O rei está nu
Mas eu desperto porque tudo cala frente ao fato de que o rei é mais bonito nu

E eu vou e amo o azul, o púrpura e o amarelo
E entre o meu ir e o do sol, um aro, um elo
(Some may like a soft brazilian singer
But I've given up all attempts at perfection)

Sampa

(Caetano Veloso)

Alguma coisa acontece no meu coração
Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João
É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi
Da dura poesia concreta de tuas esquinas
Da deselegância discreta de tuas meninas

Ainda não havia para mim, Rita Lee
A tua mais completa tradução
Alguma coisa acontece no meu coração
Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João

Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto
Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto
É que Narciso acha feio o que não é espelho
E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho
Nada do que não era antes quando não somos Mutantes

E foste um difícil começo
Afasta o que não conheço
E quem vem de outro sonho feliz de cidade
Aprende depressa a chamar-te de realidade
Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso

Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas
Da força da grana que ergue e destrói coisas belas
Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas
Eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços
Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva

Pan-Américas de Áfricas utópicas, túmulo do samba
Mais possível novo quilombo de Zumbi
E os Novos Baianos passeiam na tua garoa
E novos baianos te podem curtir numa boa

Onde o Rio é mais baiano

(Caetano Veloso)

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).
E agora estamos aqui
Do outro lado do espelho
Com o coração na mão
Pensando em Jamelão no Rio Vermelho
Todo ano, todo ano
Na festa de Iemanjá
Presente no dois de fevereiro
Nós aqui e ele lá
Isso é a confirmação de que a Mangueira
É onde o Rio é mais baiano.

Desde que o samba é samba

(Caetano Veloso)

A tristeza é senhora
Desde que o samba é samba é assim
A lágrima clara sobre a pele escura
A noite, a chuva que cai lá fora
Solidão apavora
Tudo demorando em ser tão ruim
Mas alguma coisa acontece
No quando agora em mim
Cantando eu mando a tristeza embora

A tristeza é senhora
Desde que o samba é samba é assim
A lágrima clara sobre a pele escura
A noite e a chuva que cai lá fora
Solidão apavora
Tudo demorando em ser tão ruim
Mas alguma coisa acontece
No quando agora em mim
Cantando eu mando a tristeza embora

O samba ainda vai nascer
O samba ainda não chegou

O samba não vai morrer
Veja o dia ainda não raiou

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

O grande poder transformador

Chuva, suor e cerveja

(Caetano Veloso)

Não se perca de mim
Não se esqueça de mim
Não desapareça
A chuva tá caindo
E quando a chuva começa
Eu acabo de perder a cabeça
Não saia do meu lado
Segure o meu pierrot molhado
E vamos embolar
Ladeira abaixo
Acho que a chuva
Ajuda a gente a se ver
Venha, veja, deixa
Beija, seja
O que Deus quiser

A gente se embala
Se embora se embola
Só pára na porta da igreja
A gente se olha
Se beija se molha
De chuva, suor e cerveja

Não se perca de mim
Não se esqueça de mim
Não desapareça
A chuva tá caindo
E quando a chuva começa
Eu acabo de perder a cabeça
Não saia do meu lado
Segure o meu pierrot molhado
E vamos embolar
Ladeira abaixo
Acho que a chuva
Ajuda a gente a se ver
Venha, veja, deixa
Beija, seja
O que Deus quiser

A gente se embala
Se embora, se embola
Só para na porta da igreja
A gente se olha
Se beija se molha
De chuva, suor e cerveja

Atrás do trio elétrico

(Caetano Veloso)

Atrás do trio elétrico
Só não vai quem já morreu
Quem já botou pra rachar
Aprendeu que é do outro lado
Do lado de lá do lado
Que é lá do lado de lá

O sol é seu
O som é meu
Quero morrer
Quero morrer já

O som é seu
O sol é meu
Quero viver
Quero viver lá

Nem quero saber se o diabo
Nasceu, foi na Bahi...
Foi na Bahia
O trio elétrico
O sol rompeu
No meio-dia
No meio-dia