

**Brasil em
trânsito:
debatendo a
canção
brasileira
através de
Transa, de
Caetano Veloso**

• Revista  **mosaico**

**Elzimar Fernanda
Nunes Ribeiro¹**
<https://orcid.org/0000-0002-7973-2292>

**Brazil in transit:
Debating the
Brazilian song
through Caetano
Veloso's *Transa***

Resumo

Questionando o discurso nacionalista que vigorava na música brasileira desde o Modernismo, o movimento da Tropicália, buscou na Antropofagia Cultural, de Oswald de Andrade, saídas para a dualidade entre nacional e internacional, que se vivia na década de 1960, em plena expansão da cultura de massa. Caetano Veloso, um dos mais conhecidos e proficientes tropicalistas, tem trazido para sua música toda uma série de processos que intentam repensar a tradição musical brasileira. Este trabalho examina esse esforço do artista, ao se dedicar à análise do LP *Transa*, obra criada quando Caetano estava no exílio em Londres.

Palavras-chave: Canção brasileira; Nacionalismo; Cultura de massa; Tropicália; Tradição cultural.

Abstract

Questioning the nationalist discourse that had prevailed in Brazilian music since Modernism, the Tropicália movement sought in Oswald de Andrade's Cultural Anthropophagy a way out the duality between national and international, that existed in the 1960s, right during of the expansion of mass culture. Caetano Veloso, one of the most popular and proficient tropicalists, has brought to his music a series of processes that intents to rethink the Brazilian musical tradition. This paper examines the artist's effort, focusing to the analysis of the LP *Transa*, a work created when Veloso was in exile in London.

Keywords: Brazilian song. Nationalism; Mass culture; Tropicália; Cultural tradition.

Em 1969, Caetano Veloso, então um dos mais populares expoentes do movimento artístico conhecido como Tropicália, deixou o Brasil por ordem do governo militar depois de passar meses na prisão e em detenção domiciliar num processo em que nunca houve acusação formal¹. Publicamente, foi divulgado que Caetano havia se mudado para estar em contato com a vanguarda da música internacional da época, dando ensejo a uma possível carreira no exterior (DUNN, 2009). Um acordo firmado entre o governo brasileiro, o artista e a gravadora Philipps levou o músico a se estabelecer em Londres, cidade que atravessava um fervilhante momento musical, no qual o cenário de cultura jovem do *rock* vinha se aliando ao crescente movimento da Contracultura – elo que conformou, em grande medida, a atmosfera de intensas transformações estético-comportamentais, que se instaurou desde o fim da década de 1960 até os últimos anos da década de 1970. Ali, ele realmente deu continuidade à sua produção criativa, trazendo à luz trabalhos que definiram novos rumos não apenas para sua obra individualmente, mas também para toda a trajetória da canção brasileira. Uma destas obras criadas no exílio, tendo sido gravada em Londres ao longo de 1971 e lançada em 1972, quando o músico pode enfim retornar ao Brasil, o álbum *Transa* vem sendo considerado pela crítica como uma das mais importantes obras da indústria musical brasileira.

A obra se valeu de uma conjuntura – hoje uma parte do passado do mercado musical – em que a gravação em vinil no formato *long-playing* (mais conhecido como LP) consagrara-se como suporte técnico que permitia a constituição de uma coleção extensa e ordenável de canções (MORTON, 2004), a ponto de possibilitar elaborar um trabalho regido por uma lógica conceitual, que compreendia desde a composição e seleção das canções até a arte da capa do disco (OLIVEIRA; SCHMIDT, 2018). Embora não tenha sido o primeiro a seguir essa trilha², *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), da banda The Beatles, foi um marco decisivo para elevar o LP – ao menos por algumas gerações – por seu impacto e difusão a um nível de respeitabilidade, enquanto objeto cultural similar à que os livros gozam há séculos (MAMMÌ, 2014).

¹ Apenas em 2018, Caetano teve acesso à documentação de seu processo graças ao pesquisador Lucas Pedretti (VELOSO, 2020). Uma análise detalhada do processo foi realizada por Leonardo Lichote (2020), para o jornal El País.

² O pioneirismo é atribuído a *In the wee small hours*, de Frank Sinatra, de 1955.

Com *Transa*, Caetano se somou a essa tendência formulando um conjunto de canções ao redor de uma proposta temática: a reflexão sobre o exílio, trazendo as dores de saudade e as experiências de aprendizagem vividas sob o influxo do afastamento da terra natal. O tema se desdobra numa lógica de introdução, exposição e conclusão; como se verá adiante. Havia também uma proposta de registro musical que valorizava a estadia de Caetano em Londres, ao se optar pela captura de uma performance de uma banda ao vivo, sob a produção do britânico Ralph Mace. Integrou-se, pois, um aspecto testemunhal a um registro reproduzível, de modo a se perpetuar um instante por meio da técnica. Obtendo assim, uma unidade entre forma e conteúdo. Era um passo decisivo para que o álbum ganhasse uma identidade estética, que o disponibilizasse para ser apreendido como algo mais do que um produto de consumo imediato no universo fugaz da cultura de massa. Por sua vez, a capa, criada por Álvaro Guimarães e Aldo Luiz, reforçava a vontade de levar *Transa* a extrapolar a condição de mercadoria descartável. Ela se apresentava como um artefato manipulável, que formava um prisma (remetendo aos *Poemóbiles*, de Augusto de Campos e Julio Plaza), adquirindo sentido estético próprio com direito até à nomeação: ‘discobjeto’.

Alvo de reflexão teórico-crítica desde os pensadores da Escola de Frankfurt, a cultura de massa surgiu no bojo da revolução das tecnologias aplicadas a objetos artístico-culturais, que se acentuou a partir do final do século XIX. Walter Benjamin afirmava a inevitável alteração da lógica do campo estético diante do surgimento de técnicas de reprodução que alterariam a própria compreensão do que seria arte. Numa primeira versão de um ensaio dedicado à reproduzibilidade das obras de arte, especialmente por meio das novas possibilidades de captação e registro do som e da imagem, Benjamin declarou³:

A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não só podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos

³ Cita-se o ensaio “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, cuja versão final, publicada em 1955, foi traduzida e publicada no Brasil na coleção Os Pensadores. Uma versão inicial deste mesmo ensaio foi lançada no Brasil em 1985, no primeiro volume da coletânea *Walter Benjamin: Obras escolhidas*, com o título “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”. Aqui, fazemos uso das duas versões para discutir o LP enquanto produto da cultura de massa.

artísticos. (BENJAMIN, 1987, p. 167).

A seguir, ele volta a usar o exemplo da gravação sonora para começar a formular seu famoso conceito de aura, a partir do qual vai problematizar a perda de autenticidade e de unicidade que a obra de arte sofre diante do que passa a ser sua infinita capacidade de reprodução:

[...] a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona o seu lugar para se instalar no estúdio de um amador; o coro executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido no quarto. (BENJAMIN, 1987, p. 168).

A análise benjaminiana é muito pertinente ao se avaliar *Transa*, dada a dinâmica musical de gravação com instrumentos e voz sendo registrados num mesmo instante, após vários ensaios, em que se acertavam as estruturas das canções com os instrumentistas trazendo contribuições ao conjunto. Não houve propriamente um arranjador, embora Jards Macalé além de assumir a guitarra e o violão principais, tenha sido responsável por editar as soluções propostas. Embora que alguns efeitos eletrônicos sejam aplicados, a maior parte da instrumentação e da performance vocal é orgânica. Além de Caetano e Macalé, a formação tinha Moacyr Albuquerque no baixo, Tutty Moreno na bateria e Áureo de Souza na percussão – combinação que anuncia a sonoridade mesclada de *rock* com elementos tradicionais da música popular brasileira, tais como a vitalidade percussiva. Também participaram Ângela Ro Ro (tocando gaita de sopro na canção *Nostalgia*) e Gal Costa cantando em *You don't know me*, *Neolithic man* e *Nostalgia*.

As alterações sociais implicadas nas tecnologias de registro e reprodução do som são equiparáveis às transformações acarretadas pelo estabelecimento da tipografia no século XVI (ZUMTHOR, 2007; IAZZETTA, 2009). Nos dois casos tem-se uma alteração do modo de recepção. Se a imprensa remodelou as práticas de leitura, a fonografia teria remodelado as práticas da escuta. Para Iazzetta, o impacto mais significativo seria a autonomização da escuta. Ao dispensar a presença dos músicos, a prática da escuta passa a ocorrer segundo a demanda do ouvinte; que pode escolher ouvir a música de modo concentrado ou como pano de fundo para outras atividades, tais como estudar, trabalhar, relaxar ou dar uma festa. Tal controle da escuta se desdobra em maior controle do ouvinte sobre a música: “O ouvinte

surge como um outro tipo de especialista, capaz de distinguir sutilezas entre diferentes performances de dar conta de um amplo repertório composicional.” (IAZZETTA, 2009, p. 46-47). O LP conceitual pode ser visto como uma resposta da indústria a este ouvinte exigente, que requer experiências inovadoras e sofisticadas de escuta musical:

O simples acesso a discos e a difusões radiofônicas desmascarou a escuta, mostrou o seu poder, expôs os seus limites. Com a fonografia a escuta pode livrar-se das limitações da memória, já que a gravação podia ser repetida indefinidamente. Ele pôde criar seus próprios rigores de valoração uma vez que cada gravação podia ser confrontada com uma outra e um compositor comparado a outro com muita facilidade. A possibilidade da escuta distrair-se com outros sons, cada vez mais presentes, colocou-a na agenda do processo de composição musical. (IAZZETTA, 2016, p. 388).

Neste aspecto, *Transa* oferece uma experiência singular de escuta ao ouvinte. Por meio do formato do LP, um instante único da performance de uma banda capaz de emitir a intensidade sonora próprias do *rock* e do samba foi tornado disponível para que o público – provavelmente já na marca dos milhões de ouvintes – tenha podido ouvi-lo ao longo dos 50 anos desde a gravação, quantas vezes quiser, onde quiser. *Transa* continua disponível, podendo ser acessado através de uma plataforma de *streaming*. Vários pensadores têm buscado entender o impacto que esta repetibilidade, virtualmente infinita, tem para a obra musical. De acordo com Benjamin, se por um lado a obra de arte perde sua aura, sua dimensão singular e irrepetível ao ser reproduzida; por outro lado, ela adquire outros atributos, ganhando uma natureza distinta capaz de se conectar com os movimentos de massa da sociedade de consumo:

As técnicas de reprodução separaram o objeto reproduzido do âmbito da tradição. **Multiplicando as cópias, elas transformam o evento produzido apenas uma vez num fenômeno de massas.** Permitindo ao objeto reproduzido oferecer-se à visão e à audição, em quaisquer circunstâncias, **conferem-lhe atualidade permanente.** Esses dois processos conduzem a um abalo considerável da realidade transmitida — a um abalo da tradição, que se constitui na contrapartida da crise por que passa a humanidade e a sua renovação atual. (BENJAMIN, 1975, p. 14, grifos nossos).

Assim, a gravação de *Transa* se converte num testemunho reprodutível, mantido num presente perenizado, acessível a uma audiência muito maior do que um *show* poderia ser. O que a técnica apreendeu, neste caso, foi a performance

musical como gesto, na singularidade da maneira como cada músico executa sua parte e, principalmente, no modo como Caetano coloca sua voz em sinergia com seu violão. Tal canto, que é manifestação do corpo do intérprete numa circunstância particular, uma vez tornado reproduzível, torna-se partilhável na forma da arte da canção:

A voz que canta prenuncia, para além de um certo corpo vivo, um corpo imortal. Um corpo imortalizado em sua extensão timbrística. Um corpo materializado nas durações melódicas. [...] A voz que fala, esta sim, prenuncia o corpo vivo, o corpo que respira, o corpo que está ali, na hora do canto. Da voz que fala emana o gesto oral mais corriqueiro, mais próximo da imperfeição humana. É quando o artista parece gente. É quando o ouvinte se sente também um pouco artista. Dessa singular convivência entre o corpo vivo o corpo imortal brotam o efeito de encanto e o sentido de eficácia da canção popular. (TATIT, 2012, p. 16).

O que a observação de Tatit não explicita é que a perenização da voz que canta, a imortalização do corpo que canta, só se realizou por meio das tecnologias sonoras, que garantiram preservação do fenômeno fugaz do som, inclusive na sua manifestação que nos é mais imediatamente corpórea: a voz. Paul Zumthor assinala como escrita e fonografia “[...] abolem a presença de quem traz a voz”; mas, por outro lado, “[...] saem do puro presente cronológico, porque a voz que transmitem é reiterável, indefinidamente, de modo idêntico” (ZUMTHOR, 2007, p. 14). Contudo, há diferenças entre essas formas de mediação, já que a escrita – por meio do signo linguístico – suprime o corpo que escreve, ao passo em que a gravação conserva o som da voz em sua materialidade física, em sua unicidade irrepetível.

As técnicas de fonografia e escrita registram a presença de forma mediada, isto é, elas comportam uma performance mediada da voz que fala ou da voz que canta. Zumthor entende a performance à luz do Ser-aí heideggeriano: “[...] ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo.” (ZUMTHOR, 2007, p. 31). Performance é, pois, a acontecência do ser sendo; é também a presentificação do humano em sua corporeidade, capaz de se projetar como som, pela voz ou pelo gesto de tocar um instrumento.

Ao possibilitar a reproduzibilidade sonora em grande escala, o audiovisual estaria trazendo a voz que canta para o centro da cultura, fundando uma nova

oralidade, em que “se assiste aos grandes poderes vocais (especialmente ao desenvolvimento do canto) quando dos movimentos de intensa emoção coletiva.” (ZUMTHOR, 2007, p. 60). Essa abertura a uma nova oralidade e à coletividade foi fundamental para que a canção vicejasse entre as diferentes camadas da sociedade brasileira, vindo a constituir uma das mais originais e respeitadas expressões da nossa cultura de massa:

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

A elaboração de *Transa* valeu-se, pois, do tema pessoal e coletivo do exílio político, passando pela capa escultural até à forma de registro. E o fez de modo a explorar a tensão entre finitude e infinitude, fugacidade e permanência, performance ao vivo e registro sonoro, que estão na raiz da lógica que regia um LP conceitual. A obra joga com estes contrastes num nível tão acentuado que se revela aí mesmo sua intencionalidade de evidenciar o modo de ser da canção enquanto fenômeno da cultura de massa; mostrando o quanto seus mentores estavam conscientes das transformações culturais nas quais estavam inseridos como seres históricos e como criadores de bens simbólicos.

A Tropicália e o nacionalismo na canção brasileira

Tal consciência não surgiu no vazio, Caetano já tinha uma trajetória respeitável na composição de LPs conceituais. O exemplo mais notável havia sido *Tropicália ou Panis et circenses*, realizado por ele mais os músicos Tom Zé, Os Mutantes, Nara Leão, Gal Costa, Gilberto Gil, os poetas Torquato Neto e Capinam e Rogério Duprat, como arranjador. O disco saiu em 1968, mesmo ano em que Caetano lançou seu primeiro LP solo (autointitulado), cuja faixa de abertura chama-se “Tropicália”. Este álbum trazia alguns dos mesmos parceiros e empregava uma

estética muito similar ao do disco coletivo, conferindo um caráter articulado ao conjunto. Ambos compunham uma plataforma por meio da qual se divulgava a perspectiva musical da Tropicália; movimento também conhecido como Tropicalismo, embora este nome fosse empregado mais pela mídia cultural, de onde passou aos estudos acadêmicos, não sendo a preferência dos artistas envolvidos⁴.

O movimento não se limitava ao campo musical, alguns de seus processos estéticos foram experimentados antes pelo teatro de vanguarda, pelas artes plásticas e pelo Cinema Novo. Entretanto, estes campos artísticos não usufruíam da repercussão dos festivais de música, promovidos pelas grandes empresas de comunicação da época (como o grupo Record), tendo por alvo o crescente público televisivo, ao qual se somava o ainda vibrante universo do rádio. Os tropicalistas vinham se apresentando nos festivais desde 1967, cuja difusão pela TV auxiliava a divulgar novos artistas. Se tudo desse certo, eles entrariam nas paradas de sucesso e poderiam se converter em astros da música brasileira. Assim, no campo musical, a Tropicália gozava de todas as condições para se tornar o fenômeno de massa que foi.

Ao se favorecerem de uma estrutura feita com o intento de gerar ídolos para alimentar a indústria e a mídia culturais, os músicos tropicalistas aceitavam entrar no circuito da cultura de massa. Todavia, suas intenções de produzir obras que pudessem ser vistas como parte de uma tradição artística brasileira, levavam a um conflito que era, quase sempre, abordado pela linguagem do deboche e da paródia, muitas das vezes tornados em autodeboche e autoparódia. Enquanto aceitavam lidar com uma linha de montagem para produzir ícones *pop* em série, estes jovens músicos exercitavam uma iconoclastia com diversos níveis de alcance, podendo ir da contemporização do pastiche até o questionamento irônico – como já foi analisado por estudiosos do movimento (FAVARETTO, 2000; DUNN, 2009; NAPOLITANO, 2010). Tratava-se de uma abordagem apropriadora, manipuladora e subversiva das fórmulas da indústria musical, que era inédita no Brasil.

Sobretudo, porém, os tropicalistas entenderam a necessidade de

⁴ Torquato Neto recusa o fechamento numa visão unificada que o sufixo 'ismo' pressupõe: "escolho a tropicália porque não é liberal, mas porque é libertina. a antifórmula superabrangente: o tropicalismo está morto, viva a tropicália." (NETO, 2004, p. 63). Caetano dá a entender que o termo 'tropicalismo' pode referir-se ao *status* de modismo, de fenômeno midiático, obtido pelo movimento, mas o abarca como conjunto de propostas para a arte brasileira (Cf. CAMPOS, 1974, p. 199-207).

equacionar um dilema recorrente da música brasileira: o embate entre ‘nacionalismo’ versus ‘internacionalismo’, que remontava ao início do século XX, desde a irrupção do Modernismo (TATIT, 2004; CONTIER, 2021). Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, entre outros músicos que se somaram ao grupo modernista de 1922, propunham que os compositores brasileiros se inspirassem no folclore do país, a fim de elaborar uma música nacional, que atingisse uma musicalidade abstrata e sublime, nos moldes do Classicismo europeu do século XVIII (CONTIER, 1994). A cultura popular brasileira era assim um Graal a ser encontrado pelos artistas, a fim de nos abrir os portões de uma identidade e de uma arte nacionais, ainda que reconhecidamente inseridas no mundo Ocidental:

Apesar da forte identificação do Modernismo com as vanguardas europeias, quanto ao nível ideológico, apresentava uma ideia muito vaga sobre o povo, sempre associada à noção de país novo, ou seja, de que o povo bom seria o portador de uma cultura *sui-generis*. Assim, o povo acabou sendo eleito o objeto da história ou da nação brasileira, considerada independente do ponto de vista político, mas ainda acorrentada à Europa, no que se refere à instância cultural e musical. (CONTIER, 2021, p. 89-90).

Enquanto a intelectualidade brasileira ainda mal examinava o assunto, nos idos do carnaval de 1917, a indústria musical no Brasil já obtivera um grande sucesso com *Pelo telefone*, gravado pelo sambista Donga. O gênero vinha sendo formado em rodas afro-culturais urbanas, como as que se faziam na casa da Tia Ciata, no Rio de Janeiro. A partir de então, as empresas fonográficas perceberam que a riqueza da canção popular formava uma ótima base para consolidar um mercado musical voltado para o gosto brasileiro. Mercado que seria bem-sucedido em comercializar não apenas sambas e marchinhas carnavalescas, mas cuja oferta se expandiria para o cancionário sentimental do início da Era do Rádio, que além das serestas, modinhas e canções caipiras, assimilava gêneros latinos como o tango. A década de 1930 veria surgir a primeira *popstar* brasileira exportável, com Carmen Miranda. Porém, com exceção de Oswald de Andrade (que, em seu Manifesto Antropofágico, homenageou o samba, por meio de uma citação ao maxixe “Cristo nasceu na Bahia”, de Sebastião Cyrino e Duque), os modernistas não aprovaram o samba de imediato, justamente por seu elo com a cultura de massa internacional.

Paradoxalmente, os modernistas consideravam as canções urbanas como o símbolo do 'popularesco', devido a um intenso diálogo internacional entre jazz/choro/ragtime, que negava a 'pureza' do folclore como paradigma de uma verdade histórica: 'Brasil rural'. O sucesso da *tournée* de Pixinguinha no cabaré Scherazade em Paris (1922), durante seis meses (momento em que passou a tocar saxofone, sob a influência do jazz); da gravação do seu chorinho *Urubu* em Buenos Aires (fins de 1922); o afloramento de centenas de músicas gravadas; o surgimento dos artistas do rádio, durante os anos 30, significaram para os modernistas a negação do 'nacional' e do 'popular' na música brasileira. (CONTIER, 1994, p.45).

O discurso do nacionalismo musical produziu uma diferenciação (geralmente não explicitada) entre o 'povo', que nem sempre saberia de si, e os artistas e/ou intelectuais, que saberiam melhor. Mal disfarçavam-se aí conflitos de classe e de raça: cabia à elite letrada dizer quem era o povo brasileiro e qual seria sua cultura genuína. Verdade que em alguns anos a maré mudaria e as conquistas inegáveis do mercado musical nacional favoreceriam o surgimento de uma crítica cultural que se gabava de nosso cancionário popular – tomando-o como atestado da 'identidade nacional brasileira' tão buscada pelos modernistas. No entanto, manteve-se a preocupação de definir quem seria o povo brasileiro e como devia ser sua cultura. Em matéria de 1930, publicada na revista *O cruzeiro*, Eduardo Sá levantava "uma defesa da canção por ele entendida como nacional." (GARCIA, 2004, p. 35). O texto vai além de tratar das características musicais, ele também oferece uma ideia do homem brasileiro (sentimental, pacífico, ingênuo, amante da natureza etc.) e, por conseguinte, da música que ele haveria de produzir de modo espontâneo e inevitável. Ora, se a cultura popular é concebida como fato encerrado, não admira que Sá conclua: "O talento de nossos compositores não precisa abeberar-se nos ritmos estrangeiros para lograr êxito." (*Apud.* GARCIA, 2004, p. 36, *sic.*).

Mostra-se, nesta fala, o progressivo apagamento das relações entre os vários gêneros da canção popular brasileira e a cultura de massa internacional. Surpreendemos aqui, em pleno processo de funcionamento, o que Eric Hobsbawm (2012) denominou de "invenção das tradições". Inventava-se uma tradição da canção nacional e o debate acabou por seguir um rumo baseado num purismo útil do ponto de vista de quem gostaria de exercer controle sobre a criação dos músicos populares. O que veio a se articular como ideologia de estado na Era Vargas, que normatizou o samba (GARCIA, 2005; CONTIER, 2021). Às vésperas da implantação do Estado Novo, outro artigo da revista *Cruzeiro* voltava a tratar do samba,

explicando-o como fruto da mistura das raças formadoras do povo brasileiro, cuidadosamente enfatizando uma visão eurocêntrica, segundo a qual o elemento branco serviria como ente civilizador, selecionando e ordenando as contribuições das demais raças à cultura nacional:

Artisticamente o negro não é um primário. É quando muito um primitivo, temperamento impulsivo, sensualidade á flor da pelle, melodia á flor dos lábios [...]. Elle é antes de tudo um improvisador ingenuo. Torna-se necessario o recurso da intelligencia do branco, para coordenar, rythmar, organizar a onda amorpha das manifestações da arte negra. (*Apud.* GARCIA, 2004, p. 42, *sic.*)

Como aponta Garcia (2004), o artigo traz para o contexto do samba as ideias de Joaquim Nabuco e de Sílvio Romero, historiadores literários do século XIX, fundamentais na elaboração e difusão do ‘mito das três raças’. O articulista de *O cruzeiro* segue os conceitos daqueles pioneiros na defesa de uma brasilidade liderada pela branquitude, ao validar a miscigenação cultural, enquanto esta não se mostre uma ameaça ao que deveria ser o predomínio do elemento europeu no seio da nacionalidade brasileira. Inventava-se, assim, uma origem para o samba, a qual o coloca ao serviço da ideologia de unidade nacional que interessava ao Estado Novo.

A assimilação do samba a interesses sociopolíticos da elite governante levou-a ao apogeu em termos de prestígio; mas a normatização ideológica e a padronização mercadológica (preocupada em fazer o gênero identificável), que lhe foram impostas, estabilizaram suas soluções criativas, tornando-as paulatinamente em clichês (TATIT, 1994). Além disso, em 1947, novas tecnologias de registro e reprodução resultaram no já comentado *long-playing*, que gravava mais que alguns minutos de música e reproduzia o som com maior qualidade (MORTON, 2004). Porém, no primeiro momento, a tecnologia era muito cara para o padrão de consumo brasileiro, desmotivando as gravadoras a investir para adequar a música local ao novo padrão. Como consequência da conjuntura, no final da década de 1950, a canção popular entre nós “dava sinais de desgaste” (TATIT, 1994, p. 33), sobretudo quando comparada às gravações norte-americanas.

Eventualmente, a indústria musical brasileira acabaria por se reajustar aos avanços tecnológicos, mas a demora desta atualização era proporcionalmente direta ao impulso para que nossos cancionistas estudassem o cancionário internacional, aproximando-se muito de suas elaborações técnicas e estéticas. Foi assim que,

depois de diversas experimentações no sentido de se reinventar o samba, outro gênero nasceria na virada para os anos de 1960: “A Bossa-Nova, como um todo, ofereceu a saída estética e mercadológica absorvendo a ‘influência do jazz’, reequilibrando os recursos artísticos com os recursos técnicos e recuperando a confiança da elite na música popular.” (TATIT, 1994, p. 34).

Tinhorão (1998) vincula a criação da bossa nova ao avanço da sociedade de consumo no Brasil, sucedido no pós-guerra. Ele enxerga no movimento uma derrocada dos princípios nacionalistas que haviam norteado a música brasileira desde os anos vinte; de fato, os criadores da bossa nova provinham das classes médias urbanas, sobretudo da juventude carioca da zona sul. Porém, Napolitano entende o gênero como “[...] a forma com que os segmentos médios da sociedade assumiram a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista que desejava ‘atualizar’ o Brasil como Nação perante a cultura ocidental.” (NAPOLITANO, 2010, p. 11). É preciso ressaltar que os bossanovistas não articularam uma proposta ou manifesto, que explicitasse a posição do movimento perante a brasilidade. Logo, eles são interpretados em função de suas composições e de suas atitudes (ou da falta delas) – o que gera avaliações contraditórias.

Contudo, a discussão logo voltaria a ser central, já que nos anos de 1960 foram se aglutinando questões sociopolíticas e técnico-culturais, que reivindicavam o debate sobre nacionalismo e internacionalismo no campo musical. O impacto da estrutura mercadológica sobre a música popular ampliava-se cada vez mais, na medida em que a indústria musical – sem a qual a canção do século XX não teria sido possível – continuava a seguir seu imperativo característico de busca pela homogeneização dos produtos (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Contando com a penetração do *rock* entre os ouvintes jovens para formatar um padrão musical universalmente aceito – afinal, os *baby boomers* entravam vorazmente no mundo do consumo e demandavam produtos específicos (PALLADINO, 2003) – a indústria musical ia dando sua contribuição para a formação da ‘cultura *pop*’. Por conseguinte, a pressão pela internacionalização dos mercados culturais subiu de patamar.

Simultaneamente, o Brasil viveria a turbulência política que desembocou na deposição de João Goulart, em 1964, com a subsequente instalação de um regime ditatorial. A Ditadura Militar teve uma relação ambígua com o nacionalismo; havia a preocupação em se diferenciar das esquerdas latino-americanas (com as quais o

presidente destituído se identificava), que haviam se valido por décadas do discurso nacionalista, como ponto de apoio à sua resistência ao imperialismo europeu e norte-americano (FUNES, 2006). Portanto, era uma bandeira importante do novo regime a inserção do Brasil no mercado mundial, como parte do projeto econômico de alinhamento ao lado capitalista da Guerra Fria. No entanto, patriótico em sua essência, não haveria como o pensamento militar não enfatizar alguma visão de nacionalidade. Havia uma compensação da internacionalização da economia com a exaltação de um nacionalismo conservador na cultura (ORTIZ, 1986), que prorrogava o patriotismo ufanista do século XIX (baseado na exaltação romântica de um país então recém-independente) para o final do século XX. O que, aliás, convinha para motivar a população a apoiar o projeto desenvolvimentista, apresentado como a realização do destino de grandeza pela qual a nação esperou tanto tempo.

Os cancionistas não trouxeram uma resposta unificada a estas transformações, pelo contrário: correntes e artistas atenderam de modo multifacetado aos dilemas da época: “A modernização convivía com o arcaísmo da mesma maneira que o ideologismo com o esteticismo na produção artística dessa década. Isto é, de um lado aspirava-se à assimilação cultural, de outro, à explicitação dos conflitos e contradições” (CONTIER *et al*, 2003, p. 137). Ao mesmo tempo em que ia assumindo protagonismo inédito no cenário nacional, justamente por conta da magnitude da reverberação da cultura de massa, a canção brasileira foi se fazendo caleidoscópica. Na verdade, ela extrapolou o campo musical para se converter em veículo de ideias e, portanto, em arena de embate ideológico, num Brasil cerceado pela repressão governamental em outras instâncias da vida social. Nesta altura, duas frentes atuaram como vórtices criativos da canção popular: MPB e Jovem Guarda.

O surgimento da MPB foi desencadeado a partir de várias confluências, em que se fundiram gêneros musicais, campos artísticos distintos, ideário político e estratégias de *marketing* cultural. No início da década os herdeiros da bossa nova voltaram a pesquisar o samba, procurando parcerias com sambistas do morro, cujos frutos eram apresentados em *shows* voltados ao público universitário: “Este circuito aprofundou a busca da síntese entre a Bossa Nova ‘nacionalista’ e a tradição do Samba, paradigma de criação desenvolvido antes do golpe.” (NAPOLITANO, 2010,

p. 43). Foi neste espaço também que os bossanovistas entraram em contato com os Centros de Cultura Popular da UNE (CPC/UNE), que apoiavam o nacionalismo de esquerda e se empenhavam em levar em ‘conscientizar’ politicamente as classes populares, por meio da arte. Uma geração de teatro engajado e uma de poesia social já floresciam ali, e a nova mescla de bossa nova e samba se integraria bem ao ambiente, agregando-se ao objetivo de constituir uma arte popular nacional, que pudesse resistir à cultura de massa, valendo-se de suas próprias estruturas. Em 1965, a TV Record criou o programa *O fino da bossa*, dando à nascente MPB uma plataforma de amplo alcance. Os LPs gravados na esteira do programa tiveram sucesso estrondoso de vendas.

Paralelamente, a indústria musical vinha buscando replicar o sucesso internacional do *rock* no Brasil desde a década anterior. Com o apoio do cinema, houve boa resposta da audiência, mas o repertório era baseado em traduções e adaptações de canções em inglês, o que contribuía para a percepção do ritmo como sendo algo alienígena – ainda mais num país que possuía um cancionário ligado ao falar cotidiano desde a irrupção do samba. Contudo, na década de 1960, a primeira geração a fazer *rock* com dicção brasileira surgiu. Enquanto iam fazendo versões de composições internacionais, Roberto Carlos e Erasmo Carlos encontraram um estilo próprio, incorporando ao ritmo estadunidense a coloquialidade da fala da juventude brasileira urbana em canções como *É proibido fumar* ou *Quero que vá tudo pro inferno*. O tom de crônica das novas gerações teve ampla aceitação e assegurou a presença destas canções nas paradas de sucesso. A TV Record viu outra boa oportunidade e deu aos roqueiros brasileiros um programa também, *Jovem Guarda*, ainda em 1965. E a aposta não poderia ter sido mais acertada, em sua primeira edição o programa bateu recordes de audiência e firmou Roberto Carlos como astro musical.

Em termos de *marketing*, hoje se sabe que uma rivalidade é bem-vinda para divulgar todos os lados envolvidos numa querela e, realmente, no ápice da disputa entre jovem guarda e MPB (1967-68) a venda de LPs se firmou no Brasil, crescendo quase 100% de 1966 para 1968 (DIAS, 2016); mas talvez ainda não se tivesse muita compreensão desta propriedade das batalhas midiáticas na época. A apreensão de que o espaço não fosse suficiente para todos prevaleceu e as duas correntes entraram em embate hostil. A MPB talvez tenha sido mais aguerrida, anunciando-se

como mais politizada do que a jovem guarda e, sobretudo, declarando-se como linha de preservação da ‘autêntica’ canção brasileira. “O mercado acabava, paradoxalmente, sendo o espaço de realização de um projeto que remetia ao projeto de nacionalismo musical de base folclorista tal como colocada nos anos 20 e 30.” (NAPOLITANO, 2010, p. 70).

A Ditadura mantinha uma vigilância constante sobre os artistas, mas havia boa vontade do regime com o andamento dos festivais da canção, que ocorreram sem maiores empecilhos de 1965 até 1968, talvez pela ligação com a grande mídia. Até certo ponto, o regime podia tentar se valer de aspectos dos movimentos musicais. A jovem guarda podia ser tomada como prova do êxito que o Brasil seria capaz de obter, caso se integrasse mais ao plano internacional. Por seu turno, o nacionalismo da MPB angariava simpatia, pois era possível vê-lo como prova apreço patriótico pela tradição cultural do país. O problema é que o nacionalismo da MPB nem sempre se distinguia claramente do ufanismo da ditadura, sobretudo devido à ausência de reflexão sobre as contradições que o discurso de nacionalidade carregava desde os anos de 1920/30. Permaneceram inquestionadas tanto a visão paternalista da elite intelectual branca para com os artistas negros quanto a “invenção da tradição”, que tinha feito do samba um emblema do ‘mito das três raças’. Perigava-se submeter a música popular a outro momento de limitação criativa, ao se insistir num conceito de nacionalidade pensado no início do século XX, repetindo seus cacoetes.

A Tropicália irrompeu neste contexto. Numa das performances mais memoráveis de Caetano Veloso, ele trouxe a banda de *rock* Beat Boys para participar da apresentação de “Alegria, alegria”, no festival de 1967. A canção implodia o maniqueísmo da disputa, pois seu tom de marchinha não se ajustava ao *rock*, mas as guitarras não estavam no horizonte da MPB. Para complicar, a letra fragmentária fugia às convenções reconhecíveis, ao citar elementos da cultura de massa de modo ambivalente: fazia-se uma crônica, uma homenagem, uma crítica? Segundo Favaretto: “[...] esta ambiguidade traduzia uma exigência diferente: pela primeira vez, apresentar uma canção tornava-se insuficiente para avaliá-la, exigindo-se explicações para compreender sua complexidade.” (2000, p. 20).

Os tropicalistas respeitavam o legado da música brasileira, mas também nutriam admiração pela cultura jovem do *rock*, que, como foi dito, estava absorvendo

as ideias contestadoras da Contracultura⁵. Por essa razão, uma parcela da crítica considera a Tropicália uma versão brasileira do movimento internacional. Entendemos, porém que essa avaliação deixa de compreender plenamente o pensamento tropicalista, ao não considerar a centralidade, no ideário do movimento, da ambição de efetuar a revisão crítica da herança nacionalista na canção brasileira. No aspecto político, havia também um olhar questionador sobre o ideário nacional-esquerdista latino-americano, que ia sendo acossado por todo o subcontinente. A contestação seguindo os rumos da Contracultura talvez se apresentasse como alternativa mais eficaz de resistência naquelas circunstâncias históricas. Entretanto, a maior fonte de influência da Tropicália retomava, por outra via, o modernismo de 1920. Saindo do âmbito de Mário de Andrade, os tropicalistas encontraram na Antropofagia de Oswald de Andrade uma interlocução que atendia melhor aos impasses que vivenciavam. Caetano confirmaria: “O Tropicalismo é um neo-Antropofagismo”. (CAMPOS, 1974, p. 207).

Por décadas, o veio oswaldiano, que apoiou o samba desde cedo, foi obliterado em favor de outras propostas nacionalistas; mas os artistas dos anos 1960 redescobriram o conceito de antropofagia cultural, visto que a metáfora da devoração seletiva trazia uma instigante resposta às pressões do mercado internacional. Mesmo que a cultura de massa não tenha sido analisada por Oswald, sua compreensão aberta e porosa da nacionalidade permitia articular uma relação ativa, e não apenas reativa, diante da indústria musical baseada no diálogo crítico. “Só me interessa o que não é meu” – a blague de Oswald, que ecoa a máxima de Terêncio (“Nada do que é humano me é estranho”), abria caminho para se pensar o local numa posição dialética perante o universal ao invés de supô-los opostos inconciliáveis.

Indo além da proposta conceitual, Oswald experimentou várias abordagens de construção textual que poderiam agenciar essa irrupção do alheio na sua criação literária e na sua crítica cultural. Escrita fragmentária, ironia, apropriação, reescrita, bricolagem, poema-piada, deboche, paródia: foram muitas as técnicas empregadas por Oswald, no intuito de compor uma identidade permeada pela alteridade, como convém a uma estética de devoramento criativo, na qual possa acontecer “[...] o

⁵ Sobre as relações entre Tropicália e Contracultura, indica-se os estudos de Spolti (2007) e de Dunn (2009).

deslocamento de si até o outro, mas sem perder de vista o seu eu que viria a ser afetado/alargado nessa relação.” (VIEIRA FILHO, 2019, p. 81).

Os cancionistas tropicalistas praticaram as lições oswaldianas, modelando-as para o contexto da indústria musical, numa abordagem que se valia do distanciamento satírico-irônico, para viabilizar uma reflexão sobre a própria identidade. Muitos interpretaram, e ainda interpretam, a sátira tropicalista como um exercício derrisório da tradição, disposto a fazer tábula rasa do passado, numa busca frenética do novo pelo novo. Porém, cumpre destacar que o sarcasmo não se voltava à herança cultural do país, e sim ao discurso nacionalista que buscava controlar suas representações, escamoteando suas falhas, suas fissuras e seus aspectos desviantes do padrão eurocêntrico de beleza e bom gosto. Os músicos tropicalistas absorveram o máximo de expressões da musicalidade brasileira em suas obras; o que podia soar caótico às vezes, mas a intenção não era a demolição do passado. Conforme o LP *Transa* explicita bem, essa justaposição de elementos díspares permitia uma compreensão da nossa pluralidade cultural em seu inacabamento – o que outras visões sobre o Brasil não se permitiam abranger.

Transa, tradição e trânsito

Transa nasce após o curto instante em que a Tropicália foi moda, o que é interessante por permitir observar o uso que Caetano Veloso fez dos procedimentos e ideias tropicalistas numa fase posterior, quando havia maior domínio das técnicas empregadas e já passara o momento polemista para obter atenção e abrir espaço no mercado. Além do quê, o disco era uma obra de exílio, logo não havia por que limitar as trocas entre a tradição brasileira e a cultura internacional. O conjunto de canções apropria-se de ritmos estrangeiros e do idioma inglês, colocando-os ao lado de trechos do nosso cancionário – fazendo citações de composições folclóricas, de composições da indústria musical e até de um poema barroco.

Já se fez um levantamento detalhado dos fragmentos referenciados em *Transa* (OLIVEIRA; SCHMIDT, 2018; DAVINO OLIVEIRA, 2020; FRÁGUAS, 2022) e pode-se depreender, destes estudos, o quanto esse conjunto de citações revela o conhecimento atento das correntes da canção brasileira, mostrando o dedicado pesquisador musical que Caetano Veloso é. Se os LPs eram uma coleção de

canções, *Transa* tem canções que são, elas mesmas, coleções de outras canções. Não que a obra seja fruto de um impulso acumulador que se proponha a ser uma lista de relíquias do Brasil (como a que Gilberto Gil e Torquato Neto jocosamente fazem em *Geleia geral*). O que está em jogo é uma ressignificação do patrimônio musical brasileiro, incluindo-se aí a contribuição que Caetano sabe ter dado. Trata-se de reinventar o material coletado, colocando-os em novas companhias, em novos contextos, fazendo aparecer outros sentidos.

Transa foi o primeiro álbum solo de Caetano a ter nome próprio, já que os anteriores só traziam o nome do músico. Diferente de hoje, em que a língua coloquial brasileira usa o termo como sinônimo de relação sexual, nos anos 1970, ele tinha um emprego mais amplo. Além do sentido mais antigo de “troca” ou “acordo”, o substantivo e seu verbo derivado (transar) eram empregados para expressar apreciação, interesse por alguém/algo ou conexão com alguém/algo. Num estudo sobre gírias juvenis de 1974, o termo aparece com várias acepções: “Aproveitar: ‘Vamos transar uma praia?’, neste sentido substitui curtir; conspiração, segredo: ‘A transa de Roberto Carlos e sua mulher’; últimas dicas, fofocas: ‘quais são as transas?’” (AZEVEDO, 1974, p. 71). Outro estudo recupera da revista *Capricho*, de 1973, o artigo *Transa nova todo dia*, que relata os hobbies de um ator; no corpo do texto, outro sentido para a palavra: “Há pouco tempo, o galã andou transando uma de marceneiro.” (*Apud.* DESTRI; MUNIZ-OLIVEIRA, 2019, p. 78). Apesar de o sexo ainda não estar no núcleo do termo, diversão e prazer já estavam claramente inclusos nele.

Caetano Veloso recorreu a um termo em voga na época, associado à faixa etária consumidora de *rock* e MPB, sugerindo uma troca prazerosa entre obra e ouvinte. Porém, os conceitos que a palavra comportava, ligados ao mundo do comércio e dos negócios, são também mobilizados. Este universo é explicitado em *Triste Bahia* (que cita um soneto de Gregório de Matos), sobretudo nos versos: “A ti tocou-te a máquina mercante/ que em tua larga barra tem entrado/ a mim vem me trocando e tem trocado/ tanto negócio e tanto negociante” (VELOSO, 1989). Diante do debate sobre a indústria musical empreendido pelos tropicalistas, os versos apropriados por Caetano ganham novo horizonte de leitura. Afinal, se a cultura de massa transforma a arte em produto, logo as criações geradas neste âmbito são resultantes de uma negociação: de uma ‘transa’ entre o artista e as injunções

mercadológicas. Ainda neste aspecto, *transa* pode ser tomada como referência às trocas culturais, vividas no exílio; que como se viu foi fruto de um tenso acordo político e gerou grande angústia (FRÁGUAS, 2022), mas que nem por isso impediu o artista de desfrutar novos contatos e saberes.

Indo mais longe no tempo, *trans* veio do latim, em que tinha várias funções. Como preposição, indicava movimento para o outro lado, para além: em português, suscitou através, atravessar e travessia, por exemplo. Como prefixo, sobrevive em muitas línguas, podendo alterar o sentido das palavras a que é adicionado, originando uma família vocabular em crescimento constante (transferência, transgressão, transversal, transexualidade etc.). Como radical, conserva a sugestão de mobilidade e deslocamento, estando na base de transe, de trânsito e de tradição, que veio do latim *tradere* (*trans* + o verbo *dere*, do qual veio 'dar'). Ou seja, etimologicamente, tradição implica em permuta e mutabilidade assinalando a qualidade do que é transformativo, e não apenas formativo, como o discurso do nacionalismo brasileiro supôs tantas vezes. Logo, uma tradição antropofágica não devia ser tida como paradoxo, mas como recuperação de uma visão de mundo que a língua latina já exprimia. O que a fala brasileira sobrepôs a este complexo de ideias, articuladas por um único vocábulo, foi a concepção de que partir ao encontro do outro, entregar-se ao que está além de si é motivo de desejo e prazer. Assim, desde o título, *Transa* evidencia o vigor criativo propiciado pelo tráfego entre passado e presente, disponibilizados pelos encontros apresentados na obra.

O álbum ordena suas sete canções em introdução (com a primeira canção, *You don't know me*), desenvolvimento (nas três canções que se seguem, atingindo o clímax no final do Lado A, *Triste Bahia*, e no início do Lado B, *It's a long way*), um interlúdio (*Mora na filosofia*, única canção não composta por Caetano e única inteiramente em português), conclusão (com *Neolithic man*) e epílogo (com a breve *Nostalgia*, única que não tem presença da língua portuguesa). *Triste Bahia* tem vocábulos em iorubá e *It's a long way*, em tupi. Todas fazem algum tipo de fusão de gêneros brasileiros ou gêneros estrangeiros. Ou seja, predominam as trocas, os atravessamentos da identidade para a alteridade e vice-versa.

Uma avaliação muito acertada sobre *You don't know me* descreve-a como: “[...] um cartão de visitas não só do sujeito que se apresenta (para aqueles que não o conhecem), como apresenta também o inventário de recursos formais e de

proposições temáticas que caracterizam a produção de Caetano Veloso [...].” (JULIÃO, 2017, p. 184). Em inglês, a composição traz o desabafo do exilado, sofrendo os efeitos de ser tido como estrangeiro e, por isso, amargando a solidão; porém faz-se um convite insistente ao contato (“*There's nothing/ you can show me/ From behind the wall/ Show me from behind the wall*”). O que motiva o enunciador a expor sua origem, o que recorre pela apropriação de trechos de duas canções da segunda geração da bossa nova: *Maria Moita*, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes e *Reza*, composta por Edu Lobo e Ruy Guerra. As citações introduzem o tema da miscigenação brasileira, nos seus mais diferentes aspectos.

De *Maria Moita*, destacam-se as desigualdades social, racial e de gênero (“Nasci lá na Bahia/ De mucamba com feitor/ O meu pai dormia em cama/ Minha mãe no pisador”). O sincopado minimalista original é substituído por uma percussão brusca e forte na versão de Caetano, assinalando mais a tensão inscrita na letra. Já o refrão de *Reza* contempla a miscigenação como força inventiva, ao se trazer a fórmula “Laia, ladaia, sabatana, Ave Maria!”, que é parte de um encantamento popular, uma benzeção mapeada em Minas Gerais (GOMES; PEREIRA, 2021). Tida pela benzedeira como reza muito forte, por suas palavras enigmáticas (uma mutação das últimas palavras de Cristo na cruz: “Eloí, Eloí, lamá sabactâni”), a prece dá uma amostra de como o imaginário da população ágrafa brasileira consegue lidar com a falta de poder socioeconômico com o poder simbólico do sagrado, campo no qual ela toma a frente e concebe para si um domínio, um campo de saber. Na gravação original, o tom é reverente, evocando a liturgia cristã, mas na versão de *Transa*, a percussão intensa e repetitiva sugere os rituais xamânicos afro-brasileiros. Faz todo sentido que *You don't know me* se encerre com uma citação do mais influente artista da música nordestina, Luís Gonzaga. Depois de voltar ao verso de *Reza*, repetindo-o de forma ritualística, no clímax final da canção Caetano se apropria de versos do rei do baião, expressando por eles seu afeto ao Brasil popular: “Eu agradeço ao povo brasileiro/ Norte, Centro, Sul inteiro/ Onde reinou o baião”.

A escolha de fazer a gravação da performance ao vivo foi essencial para instaurar a atmosfera de musicalidade ritual africana no disco, evocando a força do transe na religiosidade brasileira. Esta é uma marca que percorre várias canções, mas tem dimensão privilegiada em *Triste Bahia*. A canção abre com os quartetos do conhecido soneto *Triste Bahia! Ó quão dessemelhante*, de Gregório de Matos, que

são sucedidos por novas colagens. Todas elas submetidas ao ritmo da ladainha de capoeira *Eu já vivo enjoado*, gravada por Mestre Pastinha no LP *Capoeira Angola*, de 1969. Trechos do poema de Gregório e até da canção *É de manhã*, primeiro sucesso comercial de Caetano, são adaptados ao ritmo do canto africano, subvertendo a preconização do controle da branquitude sobre os destinos da canção brasileira. Do ponto de vista das letras, todos os fragmentos podem ser interpretados como uma abordagem da difícil relação do exilado com o país que o excluiu. Caetano se vale da tradição de modo pessoal, liberando-a para novas interpretações.

Davino de Oliveira entende que “[...] ao parodiar o soneto, implodindo, substituindo e corrompendo seus tercetos, Caetano inverte ironicamente, tanto o lugar privilegiado que o soneto ocupa em nossa cultura livresca, quanto o *ethos* eurocêntrico.” (OLIVEIRA, 2021, p. 250). É uma posição instigante, mas cremos que as colagens de *Triste Bahia* vão além da intenção satírico-paródica. Fráguas (2020) demonstra que a musicalidade da capoeira é que confere unidade à canção, garantindo a multiplicidade de fragmentos não se seja uma cacofonia de versos. Por isso, ao invés de pensarmos nos fragmentos de cantos populares como inserções no soneto de Gregório, preferimos pensar que o texto de Gregório é que se converte num canto de capoeira – subvertendo as hierarquias propostas pela cultura letrada brasileira.

Ao realçar a criação poético-musical afro-brasileira Caetano traz, para a frente da cena, vozes que muito se buscou abafar, assim como todo imaginário da resistência africana que elas preservam. A letra fala de uma busca ansiosa pelo escape (“Eu já vivo tão cansado/ De viver aqui na terra minha mãe/ Minha mãe, eu vou pra lua/ Eu mais a minha mulher”), o que aproxima o artista exilado das estratégias de fuga dos africanos e de seus descendentes como modo de resistir à sociedade escravista brasileira. Por meio dessa apropriação, Caetano dá visibilidade à luta quilombola – contrapondo-a, implicitamente, ao olhar eurocêntrico característico da poesia de Gregório de Matos. Ainda em ritmo de capoeira, sambas de roda e cantos infantis da região do Recôncavo Baiano são apresentados, evocando a terra natal, presentificada pela identidade cultural – da qual o artista não abre mão.

A reafirmação da força da afrobrasilidade se dá pela citação da ladainha de

candomblé *Ponto do guerreiro branco*, que a irmã de Caetano, Maria Bethânia, havia gravado anos antes. É mais um motivo que explicita a saudade de casa, mas também de um canto em honra ao Caboclo Boiadeiro, entidade que presentifica o espírito dos sertanejos no candomblé (SILVA, 2010; SANTOS, 2014), solicitando a presença destes guias espirituais, que trazem características indígenas, ligadas aos mistérios da jurema, e que se destacam por seu ânimo e sua coragem (CANTIGAS, 2008). Com essa prece por firmeza de alma, a canção vai atingindo o fim, trazendo a porção mais climática e ritualística do disco.

A conclusão do tema desenvolvido ao longo do disco chega em *Neolithic man*, que responde a *You don't know me* de modo ambíguo: “*You won't see me*”, diz um dos seus versos entoado repetidamente, compondo uma curiosa onomatopeia, em inglês, do canto do sabiá-da-mata (pássaro típico do Recôncavo), dando a versão singular de Caetano ao sabiá da *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias, o poema mais parodiado da literatura brasileira. Mas uma outra evocação do sagrado, agora por meio da tradição africana gospel, da América do Norte, em que Deus fala ao fiel, traz uma perspectiva de superação e de abertura para o que transcende (“*And my eyes swept the horizon away*”). Indicando que as conexões feitas com o que está além da identidade trazem sim novas chances e diferentes modos de perceber a história – através do olhar dos que resistiram por tanto tempo na marginalidade, mas se recusam a esmorecer.

A partir destes exemplos, vemos como *Transa* concebe-se a identidade nacional não como uma camisa de força a ser vestida, mas como uma estrada de tráfego intenso, promotor de trocas incessantes. Levando em conta nossa constituição étnico-cultural múltipla e disponível à miscigenação, Caetano Veloso aponta a brasilidade não como alvo a ser estabilizado e defendido, mas como qualidade infindável de fusão, seleção e mudança. Vemos, assim, uma obra que honra a brasilidade como gesto de transitividade, como um repertório de qualidades transmutativas, as quais não se deveria limitar.

Artigo recebido em 06 de fevereiro de 2023.

Aprovado para publicação em 13 de abril de 2023.

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas. *In*: ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: Fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 01-23.

AZEVEDO, Circe Citro. A jovem gíria dos jovens. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 9, n. 4, p. 59-78, 1974. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/19405>. Acesso em: 31 jan. 2023.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. *In*: BENJAMIN, Walter *et al.* **Os pensadores**. Vol. XLVIII. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1975, p. 09-34.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v. 3. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CANTIGAS de umbanda e candomblé: pontos cantados e riscados de orixás, caboclos, pretos-velhos e outras entidades. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

CONTIER, Arnaldo *et al.* O movimento tropicalista e a revolução estética. **Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura Universidade Mackenzie**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 135-159, 2003.

CONTIER, Arnaldo. **Brasil Novo – Música, nação e modernidade**: Os anos 20 e 30. São Paulo: Edições Verona, 2021.

CONTIER, Arnaldo. Mário de Andrade e a música brasileira. **Revista Música**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 33-47, 1994.

DAVINO OLIVEIRA, Leonardo. Melos e logos: Caetano Veloso e a crítica do domínio público na poesia atribuída a Gregório de Matos. **Criação & Crítica**, São Paulo, n. 31, p. 244-258, 2021.

DESTRI, Alana. MUNIZ-OLIVEIRA, Siderlene. “Transa nova todo dia”: Análise cultural do verbo transar via artigos da revista *Capricho*. **Linguagens & Letramentos**, Cajazeiras, PB, v. 4, n. 2, p. 73-89, 2019.

DIAS. Alessandro H. Cavichia. “A guerra está declarada. Os que estão do lado de lá, que se cuidem”: Jovem guarda e MPB tensões e desacertos. **Escritas**, Palmas, TO, v. 8, n. 2, p. 209-228, 2016.

DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim**: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

FRÁGUAS, Márcia Cristina. **It's a long way**: poética do exílio na obra fonográfica de Caetano Veloso (1969-1972). Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, São Paulo, 2022.

FRÁGUAS, Márcia Cristina. **It's a long way**: poética do exílio na obra fonográfica de Caetano Veloso (1969-1972). 2021. 122 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências.

FUNES, Patricia. **Salvar la nación**: Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

GARCIA, Nelson Jahar. **Estado Novo**: Ideologia e propaganda política. São Paulo: Loyola, 2005.

GARCIA, Tânia da Costa. **O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930...1946)**. São Paulo: AnnaBlume; Fapesp, 2004.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Assim se benze em Minas Gerais**: Um estudo sobre a cura através da palavra. 3. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

HOBSBAWM, Eric. A invenção das tradições. *In*: HOBSBAWM, Eric J; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. 12 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012, p. 09-24.

IAZZETTA, Fernando. A imagem que se ouve. *In*: PRADO, Gilberto; TAVARES, Monica; ARANTES, Priscila (orgs.). **Diálogos transdisciplinares**: arte e pesquisa. São Paulo: ECA/USP, 2016, p. 376-395.

IAZZETTA, Fernando. **Música e mediação tecnológica**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2009.

JULIÃO, Rafael. Triste Bahia: Caetano Veloso e o caso Gregório de Matos. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 36, p. 165-198, 2017.

LICHOTE, Leonardo. A ditadura brasileira contra Caetano Veloso: os arquivos completos da repressão. **El País**, Rio de Janeiro, 13 set. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-09-14/a-ditadura-brasileira-contra-caetano-veloso-os-arquivos-completos-da-repressao.html>. Acesso em: 04 abr. 2023.

MAMMÌ, Lorenzo. A era do disco. **Piauí**, São Paulo, n. 89, 2014. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-era-do-disco/>. Acesso em: 18 jan. 2023.

MORTON, David. **Sound recording**: The life story of a technology. Westport, CT; Londres: Greenwood Press, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). 2. ed. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2010.

NETO, Torquato. **Torquatália**: Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

OLIVEIRA, Allan de Paula; SCHMIDT, João Pedro. Ó quão dessemelhante? Dialogismo e campo musical no LP *Transa*, de Caetano Veloso. **OPUS** - Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, v.4, n.2, p. 119-139, 2018. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2018b2405/pdf>. Acesso em: 18 jan. 2023.

ORTIZ, Renato. Estado autoritário e cultura. In: ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 79-126.

PALLADINO, Grace. The concept of teenagers created a marketing niche. In: BURNS, Kate (org.). **The American teenager**. San Diego, CA: Greenhaven Press, 2003, p. 32-43.

SANTOS Miriam Conceição dos. **Ponto cantado, encantando o ponto**: Clara Nunes na interpretação dos cânticos de umbanda e candomblé na vida musical brasileira. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2014.

SILVA, Marlon de Souza. **“No que eu canto trago tudo o que vivi”**: a tradição e o popular em Maria Bethânia (1965-1978). Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de São João del-Rei, Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas, Programa de Pós-Graduação em História, São João del-Rei - MG, 2010.

SPOLTI, Antonio Braz. **Nevoeiro tropical**: implicações do Tropicalismo na emergência da Contracultura no Brasil na década de 1960. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em História, Cuiabá - MT, 2007.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: Composição de canções no Brasil. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2012.

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

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção**: Melodia e letra. São Paulo: Escuta, 1994.

TINHORÃO, José Ramos. **História da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

VELOSO, Caetano. **Narciso em férias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

VELOSO, Caetano. **TRANSA**. Compositor, vocal principal e violão: Caetano Veloso. Arranjo e violão: Jards Macalé. Contrabaixo: Moacyr Albuquerque. Bateria: Tutty Moreno. Gaita de sopro: Angela Ro Ro. Percussão: Áureo de Souza. Vocais adicionais: Gal Costa. Composição adicional [“Mora na filosofia”]: Mansueto Menezes e Arnaldo Passos. Produção: Ralph Mace. Capa: Aldo Luiz e Álvaro Guimarães. Rio de Janeiro: PolyGram; Universal Music, 1989. 1 CD (37 min).

VIEIRA FILHO, Edgar Rosa. Só me interessa o que não é meu: a busca antropológica da alteridade. **FronteiraZ**, n. 22, São Paulo, p. 73-88, 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/37417/2898>

1. Acesso em: 15 jan. 2023.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed., São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Sobre a autoria

¹Doutorado em Literatura Brasileira (2006) pela Universidade Federal de Brasília. Professora da Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: elzimar.fernanda@ufu.br.