



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CAMPUS I
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDO DE LINGUAGENS

JUAN MÜLLER FERNANDEZ

A ESTÉTICA DA PERDA EM CAETANO VELOSO:
ESTUDO DAS COMPOSIÇÕES DE *DOMINGO*

Salvador

2017

JUAN MÜLLER FERNANDEZ

**A ESTÉTICA DA PERDA EM CAETANO VELOSO:
ESTUDO DAS COMPOSIÇÕES DE *DOMINGO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens, Departamento de Ciências Humanas, da Universidade do Estado da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Gonzaga de Lima

Salvador

2017

FICHA CATALOGRÁFICA

Biblioteca Professor Edivaldo Machado Boaventura - UNEB – Campus I

Fernandez, Juan Müller

A estética da perda em Caetano Veloso: estudo das composições de domingo /

Juan Müller Fernandez. – Salvador, 2017.

115 f.

Orientadora: Elizabeth Gonzaga Lima

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. Campus I. Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens – PPGEL, 2017.

Contém referências e anexos.

JUAN MÜLLER FERNANDEZ

**A ESTÉTICA DA PERDA EM CAETANO VELOSO:
ESTUDO DAS COMPOSIÇÕES DE *DOMINGO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens, Departamento de Ciências Humanas, da Universidade do Estado da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 27 de março de 2017.

Elizabeth Gonzaga de Lima – Orientadora

Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas
Universidade do Estado da Bahia

Ricardo Oliveira de Freitas

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro
Universidade do Estado da Bahia

Washington Luís Lima Drummond

Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia
Universidade do Estado da Bahia

A meus pais e à minha irmã, pelo carinho incondicional.

A arte de perder não é nenhum mistério;
Tantas coisas contêm em si o acidente
De perdê-las, que perder não é nada sério.
(BISHOP, 2016)
Tradução Paulo Henriques Britto.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, pelo financiamento desta pesquisa.

À professora Dra. Elizabeth Gonzaga de Lima pela paciência, pela orientação cuidadosa, pela escuta e por ter contribuído para que eu vivesse a experiência ímpar de realizar o Mestrado Sanduíche na PUC-RIO.

Aos membros da banca avaliadora, os professores Dr. Ricardo Oliveira de Freitas e Dr. Washington Luís Lima Drummond, pela leitura acurada do texto e pelas críticas que oportunizaram outro olhar sobre a matéria em pesquisa.

Aos meus amigos, Gilberto e Max, pela doce presença nesse momento de travessia.

Às professoras Dra. Márcia Rios da Silva e à Dra. Eneida Leal Cunha pela oportunidade de cumprir a Missão de Estudos do Mestrado Sanduíche na PUC-RIO, no âmbito do PROCAD.

Aos professores da PUC-RIO, Dr. Júlio Cesar Valladão Diniz e Me. Paulo Henriques Britto, pelas colaborações, aulas, orientações, sugestões bibliográficas que ajudaram a alinhar esta pesquisa.

RESUMO

Neste estudo buscou-se investigar o sentido da inscrição do sentimento de perda na Bossa Nova de Caetano Veloso, evidenciar os efeitos estéticos desse fenômeno no *long-playing Domingo*, gravado coletivamente com Gal Costa em 1967, e em que medida ocorre uma descontinuidade estética com a Bossa Nova *standard*. Por meio da análise das canções integrantes do referido elepê e das declarações do autor verificam-se os traços formais e ideológicos que compõem a performance do artista como sujeito enraizado, a afirmação da Bahia, a crítica à exaltação do urbanismo, a manifestação de estereótipos a respeito da Bahia, a dicção melancólica e nostálgica. A partir do conceito de perda, cunhado por Albuquerque Júnior (2001) para designar a invenção do Nordeste, elencou-se tais questões como forma de mostrar como Caetano Veloso, diante das alterações políticas e culturais ocorridas nos anos 60, fabula um espaço de lirismo e saudade na contracorrente da modernização pela qual passava o Brasil, opondo-se, por conseguinte, à estética bossa-novista. Orientam estas reflexões os estudos historiográficos em música popular brasileira, Tinhorão (2010), Tatit (2008) e Medaglia (1974), as pesquisas de Ridenti (2014) e Santiago (2002) acerca da irrupção da recusa à modernização na arte brasileira, a narrativa historiográfica sobre a Cidade da Bahia, bem como a ideia de “utopia de lugar”, propostas por Risério (2004; 2011), dentre outras obras.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira. Bossa Nova. Caetano Veloso. Bahia. Perda.

ABSTRACT

The aim of this study was to investigate the meaning of the loss feeling in Caetano Veloso's Bossa Nova, to highlight the aesthetic effects of this phenomenon in the long-playing *Domingo*, recorded collectively with Gal Costa in 1967, and to what extent an aesthetic discontinuity occurs with The Bossa Nova standard. Through the analysis of the songs composing the aforementioned long-playing and the author's declarations, the formal and ideological traits that make up the artist's performance as a rooted subject, the affirmation of Bahia, the critique of the exaltation of urbanism, the manifestation of stereotypes respect for Bahia, the melancholic and nostalgic diction. From the concept of loss, coined by Albuquerque Júnior (2001) to designate the invention of the Northeast, these questions were listed as a way of showing how Caetano Veloso, in the face of the political and cultural changes that occurred in the 1960s, fables a space of lyricism and homesickness in the countercurrent of the modernization through which Brazil passed. These thoughts are guided by the historiographical studies in brazilian popular music, produced by Tinhorão (2010), Tatit (2008) and Medaglia (1974); studies of Ridenti (2014) and Santiago (2002) on the irruption of the refusal to the modernization in the brazilian art, and finally, by a historiographical narrative about the City of Bahia, as well as the idea of "place utopia", proposed by Risério (2004, 2011), among other works.

Keywords: Brazilian Popular Music. Bossa nova. Caetano Veloso. Bahia. Loss.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	A VIDA É AMIGA DA ARTE	20
2.1	NOTAS DE UMA DÉCADA	21
2.2	CAETANO VELLOSO, O ARTISTA MASCARADO	37
3	BAHIA ONIPRESENTEMENTE	47
3.1	DOMINGO É O FINO DA BOSSA	48
3.2	CRÍTICA À RAZÃO URBANÍSTICA	61
3.3	FUGERE URBEM	75
4	A LINGUAGEM DA AUSÊNCIA	87
4.1	TRÓPICOS MELANCÓLICOS	89
4.2	BACK IN BAHIA	96
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
	REFERÊNCIAS	105
	ANEXO A – Três “atos” da <i>persona</i> Caetano Veloso	112
	ANEXO B – <i>A Primeira Missa No Brasil</i> , Victor Meirelles, 1860, óleo sobre tela	114

1 INTRODUÇÃO

*Sou tímido e espalhafatoso
Torre traçada por Gaudí
Caetano Veloso, Vaca Profana*

A transição dos anos 50 aos 60, e toda a duração desta última década, é marcada por mudanças expressivas no panorama social, político, econômico e artístico do Brasil do século XX. O país busca acentuar suas relações capitalistas, estreitando as negociações com o mercado da importação, na esperança de superar a herança agro-mercantil e, ao mesmo, reconfigurar a própria história a partir dos rendimentos decorrentes da abertura ao novo paradigma político-econômico. A urbanização, o parque industrial, o capital, o consumo e o *status*, enquanto forma de distinção obtida pela posse objetiva, ocupam o lugar da “santa” cruz presente n’*A Primeira Missa no Brasil*, configurando-se como os novos totens venerados pela nação que à época revisava a própria identidade, almejando o *status* de país urbano. Tal como um surto, espalha-se pelas metrópoles do país o sonho de modernização e certa aura otimista, ambos embalados pela ideia do “novo”. Não é sem razão que o presidente Juscelino Kubitschek (JK), por meio de seu “plano de metas”, erigiu Brasília como nova capital para o país. Cidade sem passado, Brasília representa a síntese do projeto desenvolvimentista arquitetado por Kubitschek, ao mesmo tempo, o cerne de um esquema racionalista, capaz de desconsiderar as assimetrias regionais historicamente estabelecidas para fundar quimeras de progresso e desenvolvimento.

No campo das artes, como bem lembram Santos e Madeira (1999), o signo do “novo” orienta as produções de modo a se fazer presente tanto no cinema, com o Cinema Novo, quanto na música, com a Bossa Nova. Mas se tais movimentos estão ligados pelo traço genitivo da novidade, suas propostas estéticas apontam para direções diversas. O Cinema Novo, por exemplo, enfatiza as fragilidades sociais do país, denunciando as desigualdades e as situações-limites por que passavam muitos brasileiros, seja no Nordeste, com a adaptação de *Vidas Secas*, seja no Sudeste, na representação de *Rio, 40 Graus*. A Bossa Nova, simbolicamente, espelha o espetáculo positivo e solar do momento. As canções e melodias deste movimento compõem a trilha sonora do sonho político de modernização urbanística traçado por JK e alinham-se à utopia de sofisticação e internacionalização do país, representando metonimicamente a própria reconfiguração identitária do Brasil então imaginada.

Acompanhando o movimento governamental de aproximação com a cultura norte americana, os precursores da “nova” onda sonora (Dick Farney, Johnny Alf, Lúcio Alves e Antonio Carlos Jobim) importam dos EUA o *cool jazz* e o *be-bop* como referências, mas são as batidas do violão de João Gilberto, marcadas pelo compasso do samba, que consolidam a Bossa tanto no país, quanto no exterior. João Gilberto contribui para a concepção do movimento, porque realiza interpretações do samba, valendo-se de uma “dissonância” entre voz e orquestração a fim de criar uma forma “modernizada” de trabalhar a palavra cantada, e firma a depuração do comportamento do intérprete. Até a eclosão da Bossa, o canto dos artistas de rádio, vinculados ao samba canção, era produzido em tom operístico, em níveis altos, aparentemente afetado pelo conteúdo da própria letra, o que exigia potência vocal, mas deixava no ar a impressão de atuação exagerada e incomodava os jovens aspirantes a cantores. Daí, por meio das performances de João Gilberto, modificar-se a interpretação da canção, consolidando o subterfúgio do canto falado, em voz baixa e *cool*, além da introspecção nas apresentações, traduzida na fórmula: o artista, um cantinho e o violão¹.

Esses deslocamentos produzidos por João Gilberto e pela onda musical causam também um impacto cultural no horizonte brasileiro. Conforme aponta Luiz Tatit (2008) a Bossa Nova foi o primeiro movimento oriundo da música popular a se espalhar por vários setores da sociedade brasileira, fundando um “novo modo de ser”. Tal magnitude de difusão e adesão podem ser justificadas pela própria vinculação do movimento à propaganda política de JK, já que em ambas as esferas estética e política se irradiava um “sonho de felicidade”. Para os artistas ainda em formação e para demais ouvintes, a Bossa Nova representa um caminho estético apartado do *rock’n roll* de Elvis Presley, das músicas latinas e do próprio sambacanção – estilos dominantes no cenário artístico brasileiro da época –, mas também uma rota de alteridade no processo de constituição desses indivíduos. Ao invés de assimilar os elementos do *rock* americano, a tendência musical nascida no Rio de Janeiro, é responsável por retomar a própria tradição da música brasileira, ao apresentar releituras de um Ary Barroso ou Dorival Caymmi, que catalisam a verve musical de jovens talentosos, como Caetano Veloso² e Gal Costa³, levando-os a pensar a música popular brasileira como um caminho profissional a seguir, assim como espaço possível de uma revolução.

¹ Convém lembrar que os cantores Noel Rosa e Lúcio Alves já utilizavam o canto *cool* em suas interpretações. João Gilberto distancia-se destes por transformar esse modo de cantar em paradigma estético de um movimento musical.

² Caetano Emmanuel Vianna Telles Veloso nasceu em Santo Amaro da Purificação, município da região do Recôncavo baiano, no dia 07 de agosto de 1942. Desde o primeiro disco compacto, *Caetano Velloso*, lançado pela RCA em 1965, o artista baiano adota o nome “Caetano Velloso”. Até *Domingo* (1967), seu sobrenome é representado com “l” duplo, sendo, a partir do primeiro disco solo, em 1968, modificado para “Caetano Veloso”,

Contrariando a assertiva de Tatit (2008), de que a Bossa Nova se manifesta em cada compositor ou intérprete nos momentos de revisão crítica do próprio trabalho, o itinerário artístico de Caetano Veloso já se inicia nesses moldes quando, ainda jovem, em 1964, dirige e participa do 4º espetáculo comemorativo de inauguração do teatro Vila Velha, intitulado *Nós, Por Exemplo*, e em seguida do *Nova Bossa Velha & Velha Bossa Nova*. Tal eleição denota certa admiração por João Gilberto e marca uma filiação que viria a colaborar no processo de construção de uma *persona* no elepê *Domingo*, orientando, com isso, seu processo composicional. Em *Domingo*, Caetano Veloso incorpora a morfologia do texto da Bossa Nova, trazendo para a cena da interpretação, paradoxalmente, uma *persona* contida, sem arroubos nos gestos, no corpo, tampouco na execução da canção, e uma *persona* espalhafatosa que, se apropriando dos elementos localistas do movimento, encontra na dicção da identidade baiana uma forma de provocar ruídos estéticos, mas sobretudo ideológico-discursivos.

O artista baiano⁴, nas composições de *Domingo*, personifica o próprio movimento de retração da região do Recôncavo baiano em relação à Baía de Todos os Santos, expressando-se poeticamente num cancionário ensimesmado e autorreferente, cujo discurso se presta à exaltação da diferença da terra natal por meio de símbolos e imagens já consagradas no âmbito das representações da Bahia. O mundo é visto por esse sujeito sob as lentes côncavas da terra baiana, sob o pretexto de esta ser a terra-mãe do Brasil, espaço fundacional, por isso emergem representações distorcidas pela sacralização do lugar. E para compor esse cenário idealizado, tal qual os integrantes da Bossa Nova *standard*⁵, Caetano Veloso recorre a estratégias convencionais, apostando num vocabulário pouco inovador, adequado para expressão de sentimentos e de cenas oníricas. Esse traço também foi notado pelo crítico Affonso Romano de Sant’Anna (2013), um dos poucos a se deter sobre este momento da fase do artista brasileiro. Para Sant’Anna (2013), este “primeiro Caetano” elabora composições

tal como se apresenta atualmente. Suspeita-se que, assim como ocorreu com Gal Costa, a eleição da alcunha “Caetano Veloso” para designar a assinatura artística do compositor baiano tenha sofrido interferência de Guilherme Araújo, pois, o próprio autor no livro *Verdade Tropical* (2008) declara que seu empresário achava “vulgar e pobre artista de nome único”, sendo, portanto, indispensável exibir um sobrenome.

³ Maria da Graça Costa Penna Burgos nasceu em Salvador, Bahia, no dia 26 de setembro de 1945. No primeiro disco compacto, *Eu Vim da Bahia*, lançado pela RCA, em 1965, assina como Maria da Graça, alterando a partir de *Domingo* (1967), sob influência do empresário Guilherme Araújo, seu nome artístico para Gal (VELOSO, 2008). A identidade Gal Costa é assumida no primeiro disco solo da intérprete, *Gal Costa*, lançado em 1969, pela Philips. Embora *Domingo* seja também assinado por Gal Costa, nesta Dissertação será enfatizada a atuação de Caetano Veloso, devido ao seu envolvimento na composição das canções.

⁴ Utilizo a categoria de artista para me referir a Caetano Veloso por observar que tal palavra representa as diversas facetas de sua produção.

⁵ Denomina-se Bossa Nova *standard* o movimento musical verificado entre os anos de 1958 a 1962, organizado por um coletivo de artistas, do qual fazem parte João Gilberto, Vinicius de Moraes, Antonio Carlos Jobim, Nara Leão, Ronaldo Bôscoli, Newton Mendonça, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Sérgio Ricardo, Sílvia Telles, entre outros, cujas letras espelham o ambiente cultural da Zona Sul da Cidade do Rio de Janeiro.

dotadas de lirismo convencional (frases bem comportadas, rimas comuns, imagens falando de natureza, amor, namorada), pois, segundo o autor, “ser lírico era a forma de se sentir poeta” (SANT’ANNA, 2013, p.189), enquanto a voz é simples e direta, dialogando com a tendência bossa-novista de cantar. Em suma “os textos querem ser poéticos, e o cantor é manso e intimista” (SANT’ANNA, 2013, p.190).

Ocorre que a ostentação desses recursos e estratégias liricamente convencionais conformam, em vez de uma forma de exercitar a escrita poética, um discurso específico, engajado com a recusa da modernização do país e, por outro lado, com a preservação dos elementos exaltados, daí ser possível falar em ruídos ideológicos. Nota-se então que para inscrever sua poética da terra, o compositor “elabora” um ambiente no qual o pleno gozo e a posse pacífica do espaço são negados. Com isso, Caetano emprega uma estética da perda, vivificada no plano analógico das canções pelos sujeitos migrantes das canções, sombreados pela tristeza de afastarem-se do lugar aos quais estão “afetivamente” ligados, e que discursivamente corresponde

[ao] processo pelo qual estes indivíduos tomam consciência da necessidade de construir algo que está se acabando. O fim do caráter regional da estrutura econômica, política e social do país e a crise dos códigos culturais desse espaço [do Nordeste] fazem pensar e descobrir a região. Um lugar criado de lirismo e saudade. Retrato fantasioso de um lugar que não existe mais, uma fábula espacial. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p.77).

Dessa forma, a singularidade das composições bossa-novistas de *Domingo* apresenta-se na inscrição de uma linguagem da perda, diante da modernização e reconfiguração da identidade brasileira, enquanto o movimento *standard* glorificava tais eventos. Convém expor que, embora *Domingo* esteja filiado à Bossa Nova, foi lançado em 1967, quando a hegemonia do movimento no contexto musical do Brasil já havia entrado em declínio e os rumos da música aqui produzida apontavam para a formulação de uma retórica participante, para conscientizar o povo da crise instaurada após os acontecimentos de 1964. Mas as canções foram sendo produzidas ao longo desse período ou, como o autor declarou em entrevista a Márcia Cezimbra, *Domingo* “foi uma documentação do que eu já tinha feito e que não correspondia ao que eu fazia na época. Já estava com o germe do tropicalismo na cabeça” (VELOSO, 1991, p.4). *Coração Vagabundo*, por exemplo, foi composta entre 1963 e 1964, no estopim da crise política brasileira e *Um dia*, em 1966, para citar algumas.

Produzido em parceria vocal com Gal Costa e lançado pela Philips, *Domingo* nasce como fruto de estratégia econômica e mercadológica, pois segundo a entrevista de Caetano

(1991), não era possível gravar um elepê individual dos artistas, por isso João Araújo, o diretor da gravadora, decidiu juntá-los e fazer um disco coletivo, o que representou uma economia de investimento. Essa empreitada representa também um passo significativo rumo à consolidação da trajetória musical de Caetano, uma vez que ele deixa de produzir discos compactos em gravadoras pequenas, como ocorreu em 1965, pela RCA, e de pouco apelo midiático e ingressa no circuito profissional do mundo da música, firmando acordo logo de início com uma empresa de peso.

Domingo é constituído de doze canções, das quais oito foram compostas por Caetano Veloso, enquanto as outras por artistas como Gilberto Gil, Torquato Neto, Sidney Miller e Edu Lobo, o que reforça aquela ligação com o elemento telúrico, uma vez que esses artistas expressavam apoio à temática regionalista⁶. Desse elenco de canções, ao menos duas conseguiram render a Veloso premiação e algum destaque entre o público. *Coração vagabundo*, segundo Fróes (2011), foi o grande sucesso do disco. O autor (2011) afirma que o tom romântico da canção chegou a tangenciar a popularidade da turma da Jovem Guarda; o que indica a abrangência do retorno do público, pois se a canção conseguiu equiparar-se ao frisson produzido pela Jovem Guarda, grupo de apelo massivo relevante, demonstra seu impacto entre os ouvintes. Com a canção *Um dia*, Veloso recebeu o prêmio de quinto lugar na classificação para melhor letra no II Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record, de São Paulo. Além dessas canções, *Minha Senhora*, composta por Gil e Torquato e integrante do elepê de Veloso, foi classificada no I Festival Internacional da Canção Popular⁷; demonstrando assim a existência do potencial do elepê. Para o estudioso Augusto de Campos (1974), *Um Dia* é a mais madura das composições do disco, e as canções *Coração Vagabundo* e *Quem me dera* são “definitivamente belas”.

De acordo com as palavras do crítico musical Tárík de Souza (1967), presentes no encarte do referido elepê, *Domingo* filia-se a uma vertente regionalista da segunda fase da Bossa Nova⁸, unindo o intimismo de João Gilberto a um bucolismo acústico temperado por

⁶ Desse elenco, deve-se destacar como a presença de Torquato Neto é indicial da proposta estética de restaurar a Bahia antiga em *Domingo*, ou seja, do emprego de uma “utopia de lugar” nesse disco. Branco (2016), ao estudar a poética de Torquato Neto, aponta que, contrapondo a cidade invisível e do urbanismo utópico, o poeta piauiense também constrói uma Teresina onírica e fantasiosa.

⁷ Informação extraída do Jornal do Brasil de 01 set. 1966.

⁸ A historiografia musical costuma apontar que a “Canção de Protesto” (ou “Música de Protesto”) trata-se de um desdobramento da Bossa Nova *standard*, em uma vertente que privilegiava temas regionais, dentre outros, como forma de protesto. Os cantores participantes dessa vertente alinharam-se declaradamente aos ideais de esquerda dos CPCs (Centro de Cultura Popular) e pretendiam fazer da música um instrumento de conscientização do povo, modulando, para isso, o próprio discurso artístico. Por exemplo, no lugar da preocupação com imagens líricas e com a forma do texto, as composições davam importância à mensagem, ao conteúdo, ironizando abertamente o momento político e destacando as desigualdades sociais. Torna-se ilícito, portanto, categorizar

cordas e sopros diáfanos. O bucólico comparece às letras, com a representação da natureza interiorana da Bahia, como ocorre em *Onde eu nasci passa um rio, Um dia, Zabelê*; assim como aos arranjos das canções, nos quais os instrumentos de sopro, de cordas, como violino e violão, recriam um ambiente de calma, mansidão, mas também de melancolia. Essa harmonia entre letra e arranjo afina-se às vozes *cool* dos cantores, bem como ao próprio contexto da Bahia cantada, que passava ao largo dos projetos de intensa urbanização vividos pelas capitais do Sudeste (Rio de Janeiro e São Paulo).

Sendo assim, o propósito da dissertação é a analisar a inscrição da perda da terra e seus efeitos na criação artística⁹ de Caetano Veloso, tentando elucidar as questões que reverberam: se a Bossa Nova *standard*, de certa forma, acompanha o contexto social do Brasil dos anos 60, refletindo o otimismo da utopia progressista, as canções bossa-novistas de *Domingo*, de Caetano Veloso, também espelham o sentimento otimista do início da década ou releem a conjuntura política nacional? O que representam as metáforas e cenas de migração em *Domingo*? Por que a presença da Bahia é recorrente em *Domingo*? Como o espaço natal de Caetano Veloso é utilizado para forjar sua arte no âmbito composicional, mas também no aspecto performativo? Que efeitos estéticos brotam da representação poética da perda da terra?

Para tanto, utiliza-se uma abordagem interdisciplinar, valendo-se da História do Brasil, de estudos Sociológicos, dos Estudos Culturais, da Historiografia Musical, da Psicanálise e dos Estudos em Crítica Cultural, porque se reconhece a importância da formação de redes de interação entre saberes e olhares diferentes para a construção do conhecimento científico. Adicione-se a isso, o fato de Caetano Veloso demonstrar, ao longo do percurso artístico, a capacidade de ser múltiplo e plural, o que exige também de nossa parte uma capacidade caleidoscópica que nos permita ler, ouvir e refletir sobre suas canções a partir de perspectivas distintas, mas convergentes. Cabe ainda mencionar que para deslindar os textos musicais e

Domingo como “Canção de Protesto” ou Caetano Veloso como participante da ideologia esquerdista do CPC, pois durante os anos 60, não manifestou adesão a qualquer projeto ideológico que permita ver em suas canções uma ligação com as Canções de Protesto. Além disso, ele nunca foi militante (com as responsabilidades que esse termo carrega); o que seria incompatível com as aparições discretas que até então fazia. Dessa forma, convém expor de imediato que se em alguns momentos nesse trabalho se atribui um sentido político às suas canções, isso ocorre em tributação da dialética estabelecida entre seus textos e o pensamento modernizador e urbanista vigente, não em decorrência da militância ou engajamento partidário-ideológico do cantor. A esse respeito, Caetano Veloso é categórico: “Nunca pertenci, sequer, ao diretório acadêmico da minha universidade. E não vai ser agora, aos 36 anos, que eu vou me engajar. Tudo o que fiz até agora, o próprio tropicalismo, foi para defender a minha música, minha poesia. E isso continua sendo o que pretendo defender: minha arte” (VELOSO, 1978 apud FONSECA, 1993, p.51).

⁹ Surgem daí nosso interesse pelo estético e a base formadora do título deste trabalho, no qual o termo *Estética* refere-se ao estudo dos processos de transformação da empiria em objeto artístico ou, de acordo com Abbagnano (2007), à análise, investigação ou especulação que tenha por objeto a arte e o belo, independente de doutrinas.

mesmo a figura do artista à época de *Domingo* busca-se explorar seu livro de memórias, *Verdade Tropical*, suas crônicas, entrevistas e fotografias, cotejando a mensagem dessas fontes à leitura dos textos e da atuação de Caetano Veloso no elepê. Já as canções de *Domingo* serão analisadas, levando em consideração os arranjos musicais, a interpretação vocal dos cantores e as letras, sendo que na análise destas se recorrerá ainda aos fundamentos da Teoria da Lírica para aclarar os aspectos formais dos textos musicados e relacioná-los ao problema verificado.

No bojo das discussões, pretende-se também dar visibilidade a este “primeiro” Caetano Veloso, bossa-novista, pois identifica-se na fortuna crítica consultada e mesmo no discurso do autor um processo de exclusão da referida fase, uma tentativa de recalçamento de *Domingo* e das canções que o integram. A exemplo disso, é a edição dedicada a Caetano Veloso, *Literatura Comentada*, de Paulo Franchetti e Alcyr Pécora (1988), cujos autores, ao analisarem as características de Veloso, destacam somente a fase tropicalista do cantor, considerando-a “sua melhor época”; o estudo de Lucchesi e Dieguez (1993) que, por um viés filosófico e psicanalista, analisa a trajetória de Caetano Veloso, mas faz uma abordagem *en passant* do período de 1965 a 1967, interpretando apenas três canções de *Domingo*, enquanto, por outro lado, dedica atenção ao Tropicalismo, depurando as características do movimento. E é patente a desvalorização da própria produção nas palavras do cantor: “*Domingo* é sub-Bossa. A única coisa que não é sub ali é a voz de Gal. É bonita, tem alguma graça, mas desde aquela época eu achava isso mesmo” (VELOSO apud LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993, p. 263), ou na contracapa do elepê (1967):

Eu gosto muito de cantar. Mas jamais consegui gostar muito de cantar as minhas composições. Um velho baião, uma canção antiga, o último samba de um amigo. Isso é tão bom de cantar: uma música que eu mesmo tenha inventado me aparece informe pela proximidade e eu desconfio de tudo que escrevi. (VELLOSO, 1967).

Apesar da ausência de apreço, *Domingo* deve ser considerado elepê relevante para se pensar a carreira do artista baiano, pois representa a afirmação de uma identidade musical construída pelo contato com João Gilberto, por isso filiada à estética da Bossa Nova – traço que irá, por sinal, circular e percorrer seu cancionário; basta lembrar, por exemplo, da canção *A Bossa Nova é foda*, do disco *Abraço* [2012], que presta homenagem à onda musical dos anos 60 e ao seu intérprete emblemático.

Os trabalhos acadêmicos, por sua vez, têm se concentrado em torno de dois grandes eixos: estudos sobre a Tropicália e discussões sobre as construções linguísticas das obras,

abrangendo as noções de intertexto, discurso e estilo¹⁰. Esse dado parece confirmar a suspeita de certa estratégia de leitura metonímica da obra poética de Caetano, na qual o todo é representado pela parte, isto é, pelo Tropicalismo. Na realidade, Veloso não se trata de um caso exclusivo de “singular”, de uma única fase, ou melhor, ele é “singular” porque é antes de tudo “plural”, possui diversos estilos e pode ser estudado por perspectivas múltiplas. Ocorre que a crítica persiste em sentenciar “Caetano é o Tropicalismo”, como fez o jornal Folha de São Paulo, em 1969 numa matéria sobre o cantor.

Por outro lado, se reconhece a existência de estudos abordando temas culturais, étnicos-raciais e de naturezas diversas a partir das canções do baiano. Dentre o elenco de investigações mapeadas, foram destacadas aquelas que se aproximam da presente dissertação ou conosco dialogam. Nas Bibliotecas Edvaldo Boaventura e Reitor Macedo Costa, foram encontradas, respectivamente, as dissertações intituladas *Ideologia e Discurso na Música Brasileira: 1964 a 1968* (2009) e *Doces e Bárbaros: um estudo sobre construções de identidades baianas* (2005). Machado (2009) procura investigar a partir do discurso e das condições de sua produção as formações ideológicas, imaginárias e interdiscursivas que interpelam os movimentos da Jovem Guarda e da MPB. Já Oliveira (2005) investiga como os ex-Doces Bárbaros (Bethânia, Caetano, Gal e Gil) incorporam e dão vida a tipos baianos, considerando-os sujeitos amarrados aos textos identitários produzidos historicamente. Embora tratem de aspectos diversos, tais obras contribuem para as reflexões aqui produzidas por elucidarem as nuances discursivas e identitárias presentes na música popular brasileira, permitindo, por extensão, que se pensasse no processo criativo e performático do santoamarense.

Além desses textos, merecem ser mencionadas as dissertações de Pereira (2006), *Eu canto, grito, corro, rio e nunca chego a ti: a imagética materna em Caetano Veloso*, e Scheeren (2011), *Tropical-Melancolia: Caetano Veloso confinado na Bahia*, devido à proximidade com esta dissertação. Pereira (2006), na tentativa de estudar a recorrência da figura materna, da mulher e do feminino no cancionário de Caetano Veloso, dedica uma seção à imagem da terra natal. Scheeren (2011) se debruça sobre o modo como as inovações estéticas do *Álbum Branco*, de 1969, atravessadas pela melancolia, podem ser consideradas uma síntese do Tropicalismo e uma proposta combativa e atuante. Apesar dos elementos comuns (a terra natal e a relação com o contexto social dos anos 60) tais pesquisas

¹⁰ Esse dado está sustentado nas pesquisas realizadas em 2015 no Banco de Teses e Dissertações da Capes, na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações e no sistema *Pergamum* da Biblioteca Reitor Macedo Costa da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde foi encontrado um total de 60 textos de acadêmicos, produzidos entre 1987 a 2014.

distinguem-se desta, porque nossa perspectiva teórica é um diálogo interdisciplinar, e o corpus estudado também é outro.

A partir das reflexões estabelecidas, organiza-se esta dissertação em três capítulos. No primeiro, intitulado *A Vida é Amiga da Arte*, se situa o cantor no seu tempo e se analisa o processo de construção de sua *persona* artística. A partir da revisão crítica da atmosfera política, social e cultural dos anos 60 no Brasil, demonstram-se as mudanças ocorridas na concepção do artista; as rupturas empreendidas pela bossa nova; o papel dos meios de comunicação de massa no agenciamento dos artistas, na reconfiguração da identidade brasileira, na criação de personagens favoráveis à engrenagem à esta indústria do entretenimento e, sobretudo, o modo como a música estava ligada a questões telúricas, espelhando as conquistas e tensões da nação. Além disso, discute-se como, desde *Domingo*, Caetano Veloso adota a estratégia da interpretação teatralizada do baiano típico, fragmentando seu eu-artista sob o impacto da indústria do entretenimento e da problemática identitária produzida pelo contexto efervescente de consumo e de compressão do tempo/espaço, causada pelos *mass media*. Para empreender tais reflexões, recorreu-se às contribuições dos historiadores Boris Fausto (2015) e Nelson Werneck Sodré (1983), dos estudiosos, Tatit (2008), Eneida Souza (2007), Tinhorão (2010) e sua *História Social da Música Popular Brasileira*, Santiago (2000), Moura (2001), Gabler (1999) dentre outros.

No segundo capítulo, intitulado *Bahia Onipresentemente*, investiga-se o sentido da referência poética à Bahia na década de 60, momento em que a Bossa Nova enaltecia o Rio de Janeiro e a Jovem Guarda, São Paulo. Discute-se, portanto, a ruptura estética promovida por Caetano Veloso no cenário da Música Popular Brasileira ao fazer Bossa Nova, retratando poeticamente a Bahia; como, a partir da análise de *Coração Vagabundo*, o discurso de *Domingo* alinha-se à uma crítica ao projeto urbano-progressista por meio da representação da figura do migrante e ainda como a partir da elaboração da metáfora da mulher fugidia e evasiva, destacada na letra de *Remexexo*, Caetano ratifica a recusa ao enaltecimento do urbano, restaurando clichês emblemáticos do imaginário sobre a Bahia, o que o leva idealizar, por outro lado, este lugar. Para realizar tais reflexões, recorreu-se aos Estudos Culturais, à pesquisa de Lisboa Junior (1990), à historiografia da música dos anos 60 traçada por Calado (1997); à pesquisa de Ridenti (2014), considerações de Lefebvre (2008), aos dados históricos apresentados por Risério (2004), e à depuração da Bossa Nova feita por Medaglia (1974) e ao estudo de Albuquerque Jr. (2001).

No terceiro capítulo, intitulado *A Linguagem Da Ausência*, almeja-se elucidar o modo como Caetano Veloso reveste seu discurso da perda, isto é, qual dicção e tom são adotados

por ele para representar no âmbito da linguagem a sensação de privação da terra. Discute-se então, por meio da análise das respectivas canções, *Quem me dera* e *Um Dia*, a presença da melancolia e da “utopia de lugar” como desdobramentos do discurso da ausência, observando como, em ambos os casos, em *Domingo* se apresenta o clichê do “baiano nostálgico” e, exatamente, como essa figura pode servir a propostas “revolucionárias”, tal qual se nota na Bossa Nova do artista de Santo Amaro. Para tanto, recorre-se às considerações de Freud (2010), Starobinski (2014), Kristeva (1989), Scliar (2003); Risério (2011), Le Goff (1990) e Löwy e Sayre (2015).

Em 2017, *Domingo*, o primeiro elepê de Caetano Veloso e Gal Costa, completa meio século de existência. Considerando este momento, a pesquisa desenvolvida pretende contribuir para a fortuna crítica do cantor Caetano Veloso na medida em que apresenta um estudo que se quer inédito, dedicado exclusivamente a esse disco relevante para se compreender a trajetória do referido artista da Música Popular Brasileira.

2 A VIDA É AMIGA DA ARTE

*Cada época tem suas ideias obsedantes que,
é claro, não são nada além de pessoais.*
Michel Maffesoli [1996], *No fundo das aparências*.

É possível apontar as ideias perseguidas insistentemente ao longo dos anos 60 do século XX? Sendo possível, quais seriam? Embora a canção *Força Estranha*, da qual tomo de empréstimo um dos versos para compor o título deste capítulo, tenha sido escrita nove anos após o encerramento cronológico do referido período, parece contribuir para desvendar ao menos as ideias que inspiram a música popular brasileira produzida nessa década e a composição performática de alguns artistas, como do próprio Caetano Veloso.

Em síntese, o sujeito de *Força Estranha*, ao realizar uma espécie de fluxo de consciência, rememora o contato com experiências prosaicas, mediado pelo olhar, e afirma que seu canto nasce da trivialidade da existência. Essa atitude de mergulhar no cotidiano e, em seguida, superpor as imagens captadas, transformando-as em canto e em música, portanto, em um produto de massa, demonstra a permanência da massificação da cultura ou da vida, sedimento marcante da década de 60.

Nesse momento, a vida ou *a way of life* passa a ser mais um produto vendido em larga escala, sob formas diversas. Não é sem razão que se assiste a um deslocamento de interesse dos cantores e compositores nas fontes de criação, cuja inspiração volta-se para a vida presente, retratando a efervescência das cidades; os automóveis, a nova realidade de consumo, *la dolce vita* ou a vida de amenidades experimentada por poucos. Ao mesmo tempo, retratam-se as revoluções, os embates ideológicos e o desejo de contrariar certos padrões. Dessa forma, a arte assume um compromisso com a vida, com o tempo em que o cotidiano pulsa e mobiliza os indivíduos.

Observa-se ainda que a própria concretude da existência se renova devido à relação íntima entre vida e arte então estabelecida, pois a ordem do viver, já desgastada e fragmentada por essa banalização, é enxertada por padrões de vida fabricados pela indústria de massa. A vida enquanto espetáculo, como transformação do profundo em superfície ou como representação daquilo que se é torna-se um modo possível de estar no mundo e nele atuar.

2.1 NOTAS DE UMA DÉCADA

O Brasil, ao longo da década de 1960, foi palco de turbulências sócio-políticas e de intensas movimentações culturais que marcaram sua história. No campo da política, o início desse período é marcado pelo lema “desenvolvimento e ordem”, difundido pelo presidente Juscelino Kubitschek (JK), que alimentou o sonho da construção de um país modernizado, onde campo e cidade estabeleceriam relação harmoniosa para a “felicidade da nação”. Como símbolo desse governo, pretensiosamente arrojado, figura a construção de Brasília, a capital no centro do país, tida como a metassíntese do “plano”, diga-se de passagem, cumprida com sangue e suor dos candangos, migrantes de várias regiões do país, inclusive do Nordeste.

Outro mote de JK, “cinquenta anos em cinco”, configurou-se pela substituição de uma política nacionalista, fechada ao capital estrangeiro, pelo fortalecimento das relações com os Estados Unidos da América (EUA) e práticas de importação. A prosperidade econômica favoreceu o poder de compra dos brasileiros, de modo que a aquisição de eletrodomésticos, automóveis e aparelhos de comunicação de massa, como o rádio e, sobretudo, a televisão foi facilitada. Assim como as distâncias espaciais entre cidades e estados foram encurtadas por meio de diversas construções de rodovias, os *mass media* comprimiam a distância entre a realidade “arcaica” da *Terra Brasilis* e o *american way of life*, transformando a cultura brasileira, ao tensionar, sobretudo, a estabilidade do nacionalismo.

O otimismo e o clima de estabilidade, muito representativos do início da década, logo entraram em declínio, dando lugar a tensões e conflitos. O investimento em programas de industrialização e crescimento urbano gerou, dentre outros impasses, profundo déficit no orçamento do país, o que provocou alta taxa de inflação¹¹, e para agravar esse quadro, somou-se o governo de três presidentes (Jânio Quadros, Ranieri Mazzilli e João Goulart) em um único ano (1961). Todos esses eventos ilustram o momento nebuloso enfrentado pelo país após o governo de Kubitschek. Além disso, as negociações políticas com militares e com o capital estrangeiro, estabelecidas desde JK, para empreender o almejado “progresso” da nação, na realidade, escondiam a submissão do Estado a essas forças; conflitos entre nacionalistas e não nacionalistas se acirraram sobremaneira, de modo a fazer imperar tamanha intolerância política e ideológica, cujo efeito resultou no famigerado Golpe Militar de 1964.

¹¹ Segundo o historiador Boris Fausto (2015), a inflação atingiu o índice mais alto em 1959, às vésperas do término do mandato de Kubitschek, atingindo a variação de 39,5%. Em 1962, um ano após o fim da era JK, o índice anual da inflação alcançou 54,8%, o que permite constatar, durante seu governo, um desenvolvimento do país às custas de arrocho dos trabalhadores e da classe média.

Antes do término do período democrático no Brasil, já se notava certa mobilização social, afinal o número de eleitores crescera¹², o que indica a eclosão do desejo de participação e envolvimento nas decisões políticas do país. A juventude ligada a meios intelectuais e boêmios, que até então gozava do êxtase da urbanização e das regalias proporcionadas pela consolidação do consumo de bens culturais e da indústria do entretenimento, passa a se organizar, manifestando discursos políticos na contracorrente da “ordem”. As atividades do Centro Popular de Cultura (CPC), organização ligada à UNE, são responsáveis por promover a cooptação dessa juventude para o campo da política e assim agitar o horizonte cultural nesse momento de transição, utilizando a linguagem da arte para conscientizar a população e futuros membros. O CPC¹³ reunia intelectuais e artistas que exploravam múltiplas linguagens, a exemplo de Ferreira Gullar, Carlos Lyra, Oduvaldo Vianna Filho, Chico de Assis e Gianfrancesco Guarnieri; todos engajados em produzir arte acessível ao público, desde que veiculasse conteúdos políticos.

Com a instituição do Golpe Militar em 1964, CPCs foram fechados e a produção artística passou a ser alvo de censuras e de investigação. As ações de endurecimento político, dentre as quais destacam-se os Atos Institucionais, e o caos socioeconômico que assolava o país intensificaram as resistências em toda parte, de modo que nem mesmo a música poderia calar sua expressão. Pelo contrário, os movimentos musicais surgidos na década de 1960, a Bossa Nova, a Jovem Guarda e o Tropicalismo, espelham todo esse clima, refletindo a transição do encanto por um país em modernização à eclosão de conflitos ideológicos, a conformar assim uma plêiade sonora bastante heterogênea.

Cabe ressaltar que tais tendências não constituem a única trilha sonora do período. Elas se destacam e permanecem na historiografia da música brasileira também porque permitem justamente acessar um período nebuloso, repleto de lacunas históricas (e individuais), para que se possa compreendê-lo pela via sensível da canção, mas também porque puderam deixar lições para a Música Popular Brasileira (MPB) a respeito de seu cancionário e suas infinitas possibilidades de criação e recriação. Na realidade, embora

¹² Segundo dados apresentados por Fausto (2015), desde 1945 até 1963 o eleitorado no Brasil cresceu. De 5,9 milhões em 1945 passou a 12,3 milhões em 1963, na votação do plebiscito a respeito do parlamentarismo.

¹³ Embora o CPC tenha exercido papel preponderante no engajamento de artistas, Caetano Veloso manteve-se afastado das ações desta instituição. Conforme consta em *Verdade Tropical* (2008), por exemplo, nos seus primeiros encontros com Álvaro Guimarães, à época conhecido por ser diretor de teatro que colaborava com o CPC e, posteriormente, figura responsável pelo ingresso do santoamarense no universo profissional da música, agradava-lhe as críticas que o próprio Álvaro Guimarães fazia ao teatro panfletário do CPC (VELOSO, 2008). Ainda a respeito de seu envolvimento em movimentos panfletários cabe mencionar, com base em Veloso (2008), que o debate sobre política se faz presente em sua voz em razão das experiências culturais e políticas vivenciadas na Salvador dos anos 60, das quais se destaca a formação de uma rede de contatos constituída de pessoas intelectualizadas com quem Caetano Veloso frequentemente discutia política.

diversas esteticamente e tratadas, não poucas vezes, como tendências dicotômicas, a Bossa Nova, o rock produzido pela Jovem Guarda e o Tropicalismo estão ligados pela apropriação do outro como técnica legítima de elaboração artística, o que diz muito sobre o Brasil, seu hibridismo histórico e a arte produzida no país.

Estudiosos como Eneida Maria de Souza (2007) e Luiz Tatit (2008) também reconhecem o valor das canções produzidas no Brasil, nos anos 1960, apontando sua relevância para a formação intelectual de universitários da área de ciências humanas e para a transformação da própria Música Popular Brasileira. Souza (2007) ao refletir sobre os desafios de abordar a MPB nas aulas de literatura na Universidade constata a predominância, nos anos 1970, da realização de pesquisas acadêmicas sobre o texto poético, cujo objeto de estudo é o papel representado por figuras mais eminentes da música brasileira como Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Torquato Neto, entre outros. Para a estudiosa, o deslocamento de interesse do âmbito estritamente literário para o musical deve-se à “qualidade superior da produção poética realizada pelos letristas frente à produção literária da época” (SOUZA, 2007, p.140).

As reflexões empreendidas por Souza (2007) chamam atenção para o lado estético dessas canções, mostrando que além de politicamente engajadas, também apresentavam maturidade formal. A propósito, o diálogo de Vinícius de Moraes com o processo composicional de letras de música é emblemático dessa conquista da qualidade, uma vez que a experiência literária (de leitura e escrita) funde-se ao trabalho de letrista. Igualmente ocorre com Caetano Veloso, pois as leituras de Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto e Jean-Paul Sartre, para citar alguns, o instigam a refletir sobre a força semiótica da linguagem, suas tramas e trapagens, o que lhe permite, desde *Domingo*, constituir uma visão alegórica do Brasil no cancionário.

Por não despontarem nomes de destaque no trabalho com o signo linguístico na esfera estritamente literária que conseguissem provocar alumbraamentos e outras inquietações, Eneida Souza (2007) comenta a ausência “significativa” de uma produção criativa na época, logo preenchida pelos novos compositores:

Os poetas consagrados pelo meio acadêmico não entravam na disputa pela conquista desse lugar, pois eram os inspiradores da maioria dos artistas. O momento poético apresentava-se, contudo, desprovido de nomes significativos, e esse vazio criativo passa a ser preenchido pelos novos compositores, situados a meio caminho entre a criação musical e literária. (SOUZA, 2007, p. 140).

Convém lembrar que a música brasileira vai lidar com essa falta não somente em tributação de sua qualidade. Na condição de arte musicada, usufruía de certas facilidades inexistentes à produção literária, como por exemplo, um suporte de prestígio “rentável” à indústria do entretenimento e ao contexto sociopolítico. O rádio e a televisão, enquanto suportes midiáticos, conseguiam veicular tais canções, pois tratavam-se de extensões da filosofia urbanística e modernizadora do país, ao passo que potenciais escritores não possuíam suportes de publicação variados como hoje, ou seja, restringiam-se ao impresso e ainda precisavam superar as barreiras de um contingente analfabeto e do restrito mercado editorial.

O pesquisador e letrista Luiz Tatit (2008), em seu estudo sobre a canção brasileira produzida no século XX, afirma que a efervescência musical vivida desde o surgimento da Bossa Nova ao Tropicalismo configura o “nó do século” da música brasileira, isto é, as duas tendências tornaram-se a régua e o compasso da MPB, por isso constantemente são invocadas ao se revisar o cancionário produzido no Brasil. Segundo Tatit (2008), a Bossa Nova se firma porque enseja ao cantor o gesto depurativo, a chance de se despir de excessos entoativos e maneirismos estilísticos. Por meio do canto falado e de outras técnicas que integram a estética do movimento nascido no Rio de Janeiro, é possível chegar a uma “protocanção”, “uma espécie de grau zero que serve para neutralizar possíveis excessos passionais, temáticos e enunciativos” (TATIT, 2008, p.81). Assim, por conta desse caráter “purificador”, frequentemente os artistas recorrem à Bossa quando precisam renovar seus trabalhos musicais.

O Tropicalismo se firma pela crença na multiplicidade de formas de performatizar e dizer a palavra cantada, sem necessariamente se fixar nos valores e padrões nacionais. Tatit (2008) afirma que o projeto extenso do Tropicalismo pode ser definido pelo traço da “assimilação”, quer dizer, pelo diálogo com outros ritmos, sobretudo com a canção pop norte-americana. Por apostar na assimilação do outro, o Tropicalismo “mantém-se a meio caminho da canção pop nacional e internacional: convoca seus signos comerciais, adota algumas de suas inflexões melódicas, mas conserva uma âncora na marcha e produz compatibilidades entre melodia e letra totalmente afastadas dos padrões anglo-americanos” (TATIT, 2008, p.226). O desenlace desse nó marca o despontar de outros movimentos também importantes para a MPB, como o Clube da Esquina e o Rock Brasileiro, inseridos em outro contexto que foge ao nosso escopo.

Na realidade, esse “nó” não parece tão natural quanto quer Tatit (2008), no sentido de que surge ao mesmo tempo que a Bossa Nova. Tampouco se limita ao âmbito estritamente musical. Os traços minimalista e antropofágico desses movimentos revelam-se, antes, modos

de conceber a cultura nacional, refletindo as ideologias de uma sociedade que experimentava um caos social e tinha que lidar com a consolidação da cultura de massa. Por não saberem lidar com os meios que difundiam o entretenimento, a informação e a publicidade, e, simultaneamente, acirravam os embates estéticos e ideológicos, os próprios artistas emitiam pareceres difusos, bipartidos entre a defesa de valores nacionais e a abertura ao contato com a cultura do outro. Assim, o “nó” e as notas da década de 1960 devem ser concebidos ao se levar em consideração o desenvolvimento da cultura de massa, fenômeno surgido em paralelo àquela crise política.

Enquanto transformação cultural produzida pelo adensamento das relações capitalistas e suas implicações na oferta de mercadorias tecnológicas e no despertar do consumo, a cultura de massa ganha tónus no país na alvorada da segunda metade do século XX, quando as negociações econômicas se intensificam (SODRÉ, 1983). Nesse momento, os produtos da cultura são transformados em mercadorias, alterando assim os modos de se consumir informação e arte. A hegemonia da literatura, como meio intelectual para conformar o pensamento da nação, é amenizada pela intensificação da presença do rádio e pelo surgimento da televisão. Como consequência do contato com os *mass media* a própria concepção sobre a linguagem artística se modifica, no sentido de favorecer a legitimidade das expressões vocovisuais, abrindo possibilidades para outras manifestações, inclusive literárias, como o Concretismo, mas também para outras formas de ser.

A cultura radiofônica tão estimulada pelo país durante a era do presidente Getúlio Vargas¹⁴ (1930-1945), visando à difusão das ideologias favoráveis a sua forma de governar como o nacionalismo, continuava em expansão de modo que o número de habitantes que possuía tal aparelho só crescia. Segundo Renato Ortiz (1994), em 1952, o Brasil possuía 2.500.000 (dois milhões e quinhentos mil) aparelhos, enquanto em 1962, o número sobe para 4.700.000 (quatro milhões e setecentos mil), o que significa que a presença do rádio na vida dos brasileiros tornou-se tão importante quanto a aquisição de outros bens básicos de consumo. Ou seja, divertir-se, escapar do tédio, preenchendo o tempo vazio com a música, assim como ingressar no mundo da distinção pela qualidade, jeito de ser difundido pela publicidade, tornou-se emergencial. Na Bahia, o rádio já se fazia notar, mesmo nas cidades do interior, conforme relata Dona Canô, a mãe de Caetano Veloso, ao historiador Antônio Fernando Guerreiro de Freitas (2009):

¹⁴ Foi durante a era Vargas que a cultura radiofônica começou a ganhar dimensão. A criação da Rádio Nacional em 1930 e a regulação da publicidade nas rádios, datada em 1931, representam algumas das ações significativas empreendidas pelo governo do presidente Getúlio Vargas para instaurar a radiodifusão.

Em casa, primeiro ouvimos muito rádio. Depois Bethânia me deu uma televisão pequena. [...] Eu fazia festa com radiola. Nós tínhamos uma radiola e tínhamos um rádio. Tocava, e era tudo música boa, naquele tempo de samba, de tudo bom. Tinha uma música que eu gostava muito de cantar, “Flor do mato”, uma canção bonita. Eu tenho gravado aí por Augusto Calheiros. Eu cantava essas músicas todas. Caetano aprendia tudo. (FREITAS, 2009, p.48).

Embora no relato de Dona Canô o rádio compareça cumprindo o papel de objeto de entretenimento, ao final é sugerida sua função de instruir. Convém então observar que coube ao *media* musical, por conseguinte à cultura de massa, alcançar ouvintes que, por algum motivo, estavam afastados da efervescência cultural dos centros, da vida urbana padrão, como os habitantes do campo; os sujeitos não escolarizados ou mesmo que se tornariam o alvo da indústria cultural, isto é, os jovens, sensibilizando-os e ao mesmo tempo conformando o gosto pela música e suas individualidades, o que confirma a tese de Mário Vargas Llosa (2013) de que na “civilização do espetáculo” astros e estrelas “exercem sobre costumes, gostos e modas a influência antes exercida por professores, pensadores e (antes ainda) teólogos” (VARGAS LLOSA, 2013, p.33). A letra da marcha *Cantoras do Rádio*, composta por Lamartine Babo e interpretada pela emblemática Carmem Miranda e sua irmã Aurora, ilustra essa onipresença do artista, que pelas ondas sonoras chega “aonde o povo está”:

Nós somos as cantoras do rádio, levamos a vida a cantar
De noite embalamos teu sono,
de manhã nós vamos te acordar
Nós somos as cantoras do rádio,
nossas canções cruzando o espaço azul
Vão reunindo num grande abraço corações de Norte a Sul
(BABO, 2016)

Dessa intimidade com o rádio surge, não sem razão, o novo entendimento sobre o sujeito artista. O rádio torna-se responsável por naturalizar o emblema do artista como profissão e modificar o *status* da arte, fazendo com que a imagem-padrão das “potencialidades nacionais” e das figuras hollywoodianas se convertessem em objeto de desejo e cobiça nos trópicos. Dessa forma, antes marginalizado, confundindo-se com o signo da vadiagem, o ofício da arte passa a ser encarado como futuro possível para muitos, idealmente sonhado como futuro promissor, repleto de expectativas de sucesso e estrelato, como ocorre com o próprio Caetano Veloso, nunca impedido de cantar, pintar e tocar

instrumentos, assim como sua irmã Maria Bethânia, que desde criança manifestava o desejo de trabalhar na dramaturgia.

Dessa forma, aliado às práticas políticas de importação e abertura do país ao capital estrangeiro, o rádio (assim como o cinema) opera transformações na cultura brasileira ao difundir cada vez mais o *american way of life*, traduzido principalmente em *blues*, *fox-trots*, *jazz*, *bebop*, *rock'n'roll*, Elvis Presley, jaquetas de couro e (pseudo) rebeldia. Como consequência da radiodifusão da cultura do Tio Sam, ocorre a descentralização da própria identificação brasileira e a dissolução das “terras natais”, enquanto espaços de cultura enraizada, pois se antes os indivíduos deveriam se mirar nos personagens nacionais ou nas potencialidades do seu espaço geográfico, o exemplo de constituição se desloca para as estrelas universais, de Hollywood, que igualmente desejam abraçar e conquistar corações de Norte a Sul. Mas convém sublinhar o termo “conquistar”, realçando os sentidos tanto de seduzir, quanto de imperar, uma vez que, no pós-guerra, era notória a pretensão dos EUA em substituir a influência dos países do Eixo sobre as Américas; quiçá a própria cultura nacional dos países que integram o bloco latino-americano, fazendo, portanto, imperar seus valores.

A leitura de Max Horkheimer e Theodor Adorno (2000) nos faz pensar que os meios de comunicação de massa são o suporte ideal para o coroamento do império estadunidense no horizonte latino-americano na década de 1960, pois ao tratarem da indústria cultural como sistema harmônico e organizado, os pensadores defendem que:

O estilo da indústria cultural, que não tem mais de se afirmar sobre a resistência do material, é, ao mesmo tempo, a negação do estilo. A conciliação do universal e do particular, regra e instância específica do objeto, só por cuja atuação o estilo adquire peso e substância, é sem valor porque já não se cumpre qualquer tensão entre os dois polos extremos que se tocam, são eles traspassados por uma identidade, o universal pode substituir o particular e vice-versa. (HORKHEIMER; ADORNO, 2000, p.178).

Embora os autores afirmem a potencialidade da substituição do universal pelo particular, há que se considerar as relações de força que também se apresentam nas mediações culturais. Ao analisar, por exemplo, as particularidades dos processos de importação/exportação, levando em consideração as condições sócio-políticas de quem importa, vê-se que o particular, aqui representado pela cultura brasileira, não possuía muitas chances de substituir o “estilo universal” perpetrado pelos EUA, dada a força econômica adquirida por esse país após a 2ª Guerra Mundial. O estabelecimento desse vetor desigual, pendendo para os Estados Unidos, inaugura um momento de concorrência musical, em que as canções brasileiras

disputam espaço com a produção norte-americana, mas também latino-americana (rumbas, bolero, chá-chá-chá, calipso, entre outros), o que promove a formação de uma atitude crítica na recepção desses produtos, especialmente da parte de um público culto.

Gravitando em torno da própria cultura brasileira, a atitude crítica de um grupo de universitários da cidade do Rio de Janeiro, é responsável por promover um ato estético de revisão da música popular. Cantores brasileiros como Dick Farney, Lúcio Alves e Johnny Alf são as referências que encaminham essa inquietação à ideia de fundir a heterogeneidade dos sons oriundos de contextos distintos, ou seja, os acordes sonoros nacionais e importados, conciliando simbolicamente as imagens de um Brasil “arcaico” e “urbano”, então bifurcado entre a tradição do samba e a modernidade dos ritmos norte-americanos. A Bossa Nova, inaugurada em 1959, no elepê *Chega de Saudade* do cantor e intérprete João Gilberto, configura-se, portanto, como confluência das experiências nacionais e estrangeiras, motivada pela insatisfação de um grupo com a supremacia da presença do capital cultural dos EUA em terras brasílicas¹⁵.

Tal definição da Bossa Nova encontra sustentação nas palavras de José Ramos Tinhorão (2010), em cujo estudo sobre a história social dos principais movimentos estéticos da música brasileira, corrobora:

Foi dentro desse mesmo espírito que os rapazes dos apartamentos de Copacabana, cansados da importação pura e simples da música norte-americana, resolveram também montar no Brasil um novo tipo de samba envolvendo procedimentos da música clássica e do *jazz*, e vocalizações colhidas na interpretação jazzística de cantores como Ella Fitzgerald, ao mesmo tempo que intelectualizavam as letras [...]. (TINHORÃO, 2010, p.327).

Observa-se também que a Bossa Nova *standard*, enquanto resposta à hegemonia da música norte-americana no Brasil, na realidade, é encorajada pela permanência do espírito nacionalista então mascarado, mas especialmente pelo desejo de um grupo em se ver representado na cena artística. A classe média emergente que então usufruía do desenvolvimento econômico, propiciado pela era JK, reivindica simbolicamente seu lugar na música brasileira por meio das canções bossa-novistas, de modo a promover em suas letras o deslocamento do endereço da “brasilidade”. Não é sem razão que comparece nessa tendência a predominância da região da zona Sul do Rio de Janeiro como espaço poético e idealizado, em detrimento do espaço do morro tão apresentado pelos tradicionais sambas. Os temas

¹⁵ Pesquisadores da Música Popular Brasileira entendem a Canção de Protesto, tendência desenvolvida em conformidade com os ideais do CPC, como ramificação da Bossa Nova

abordados nas canções também são emblemáticos dessa eleição; comparecem, por exemplo, a diversão no mar ou à beira mar (*O barquinho, Garota de Ipanema*); pontos turísticos da zona Sul (*Corcovado*); desventuras de amor (*Aos pés da cruz*) e reconciliações (*Brigas, nunca mais; Se é tarde me perdoa*); metamúsica (*Desafinado; Oh-ba-la-la; O pato; Bim bom*), isto é, os motivos aí apresentados restringem-se à afirmação da centralidade, através da exaltação da “cor local”, e dos ideais desenvolvimentistas, simbolizados pelo otimismo de uma vida satisfeita em gozar o mundo de amenidades; tudo isso traduzido numa estruturação calculada e racionalizada da linguagem.

A “intelectualidade” de que trata Tinhorão (2010) deve ser entendida como a habilidade em manejar a linguagem a fim de produzir canções que não atrelassem o conteúdo dos textos à voz e ao corpo físico do cantor e não como a capacidade de projetar sobre a composição motivos que demandassem esforço do setor intelecto-cognitivo do ouvinte. Com isso, saem de cena as inflexões vocais, responsáveis por simular a situação cantada, e a passionalidade que particularizava o samba-canção. No lugar desses recursos, apresenta-se o canto *cool*, inspirado no *jazz*, em que o intérprete até se utiliza da linguagem coloquial, sem, no entanto, se deixar afetar pelo conteúdo cantado.

A despeito do hermetismo temático, o canto jazzístico e as batidas de violão sincopadas propagam a inovação do movimento, configurando-se como recursos exitosos para despertar a atenção e a sensibilidade dos ouvintes, bem como para cooptar admiradores que não se identificavam com a dominância estrangeira. Exatamente por significar, pelas vias inovadoras do samba, uma saída alternativa da rota estrangeira, a Bossa Nova *standard* marca a juventude intelectualizada da década de 60, inclusive o cantor Caetano Veloso, conforme sugere seu texto confessional:

Ter tido o rock’n roll como algo relativamente desprezível durante os anos decisivos da nossa formação – e, em contrapartida, ter tido a bossa nova como trilha sonora da nossa rebeldia – significa, para nós, brasileiros da minha geração, o direito de imaginar uma interferência ambiciosa no futuro do mundo. (VELOSO, 2008, p. 49).

Além dos efeitos sobre os ouvintes, convém lembrar que o uso do minimalismo no canto e na apresentação do intérprete da Bossa Nova é também responsável por uma mudança significativa na concepção da imagem do cantor. Antes do surgimento dessa onda, a potência vocal tornava concreta a circulação e divulgação do trabalho do artista, pois graças ao esforço

da voz era possível superar as deficiências da fase mecânica de gravação¹⁶, predominante no início da instalação da indústria fonográfica no Brasil. Era ainda por meio da amplitude da voz que o cantor do samba-canção se destacava, pois, as modulações vocais concediam veracidade à interpretação e assim faziam aflorar nos ouvintes os sentimentos passionais veiculados pelas letras da canção. A grandiloquência da voz se constituía, portanto, uma exigência natural para aqueles que desejassem ingressar no mercado fonográfico.

Ocorre que a possibilidade concreta de importar gravadores e outras aparelhagens tecnológicas mais modernas torna favorável o modo jazzístico de cantar, isto é, cantar baixo, sem inflexões vocais, beirando o sussurro, o cantor já não necessita mais apostar na grandiosidade da voz (PAIVA, 2016). Para o cantor da Bossa Nova, torna-se necessário refletir o próprio charme da introspecção e do minimalismo: no momento da apresentação bastam luz baixa, para simular um ambiente intimista, um banquinho e um violão. Fora do palco, o artista deve ser capaz de atuar de modo que o identifiquem como gênio, tal qual Tom Jobim e João Gilberto, assim como deve demonstrar potencial para cumprir o papel de um “mito”. Partindo do caso João Gilberto, a Bossa Nova funda o paradigma do artista excêntrico, inacessível como uma estrela, que mexe com imaginário do público e da mídia não somente em tributação do talento, mas pela capacidade de provocar-lhes frisson. São as “manias” do artista, suas “aptidões histriônicas” e sua habilidade ao espetáculo o novo *mass appeal*. Dessa forma, torna-se tão interessante se debruçar sobre suas excentricidades, quanto apreciar seu trabalho, pois “em nossos dias, em que o que se espera dos artistas não é talento nem destreza, mas pose e escândalo, seus atrevimentos não passam de máscaras de um novo conformismo” (VARGAS LLOSA, 2013, p. 43).

Na esteira da Bossa Nova, bem como da possibilidade de explorar o filão do artista maleável à indústria do *show*, as redes de televisão organizam os Festivais de Música Popular a partir de 1965, promovendo a um só tempo a “democratização” da arte e a difusão da ideia de estrelato, uma vez que nesses eventos lançavam-se novos talentos, a exemplo de Geraldo Vandré, Edu Lobo, Chico Buarque de Holanda, entre outros nomes que passaram a integrar o cânone da canção brasileira após esse momento. Além da era dos festivais, no mesmo ano se consolida o fluxo migratório da canção para a televisão com o surgimento dos programas *O Fino da Bossa*, idealizado pela TV Record de São Paulo e apresentado por Jair Rodrigues e

¹⁶ De acordo com Lisboa Junior (1990), denomina-se fase mecânica o período que se estende de 1902 a 1927, cujo processo de gravação consistia em o artista cantar ou tocar o mais alto possível numa campânula. Depois disso, as vibrações sonoras eram registradas num disco que ficava colocado em um prato giratório no qual uma agulha imprimia sulcos.

Elis Regina, vencedora do I Festival de Música, numa tentativa de transplantar o sucesso do festival para a televisão, e *Jovem Guarda*¹⁷, também idealizado pela TV Record.

Embora Sodré (1983) afirme que depois do advento da televisão o rádio foi suplantado por esta, entende-se que a migração dos artistas do rádio para a televisão, na realidade, foi proveitosa para a própria indústria da canção, à qual o rádio está ligado, porque a veiculação dos cantores nos aparelhos de TV aqueceu o mercado fonográfico, aumentando conseqüentemente a procura de diversão através da música seja nos discos seja no rádio. Deve-se acrescentar ainda que a televisão vai atuar na consagração da música como arte do entretenimento da década de 1960 no Brasil, por meio da criação da ideia de Moderna Música Popular Brasileira (MMPB), depois sintetizada em Música Popular Brasileira (MPB).

A MPB trata-se, portanto, de um fenômeno midiático produzido pelo aquecimento da indústria cultural no Brasil, ilustrado pela correspondência entre o rádio e a televisão. Sua expressão, constituída pelo modificador emblemático “brasileira”, indicia o posicionamento político e estético do grupo defensor (formado por Elis Regina, Edu Lobo, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré, MPB-4 entre outros), haja vista a afirmação contundente e restritiva do caráter nacional dialogar diretamente com a ideologia nacionalista tão presente nos discursos e em propostas políticas da época. Inconscientemente, a afirmação da MPB levou para o âmbito artístico toda efervescência dos embates políticos estabelecidos ao longo da década de 1960 entre nacionalistas e não nacionalistas, mudando somente a ordem dos fatores. Além dos embates políticos, promovia também discussões no âmbito da estética, pois a crítica da arte se preocupava em distinguir os fundamentos da arte “verdadeira” e da arte “alienada”, exprimindo assim forte dualismo que pendia sempre para a defesa dos motivos locais como intrínsecos à arte “genuína”, de “vanguarda”. Nesse sentido, a proposta da MPB era clara: declarar guerra ao iê-iê-iê¹⁸, a todo aparato sonoro alusivo ao *rock'n'roll*, incluindo também nessa oposição, o movimento de rock brasileiro representado pela Jovem Guarda.

Enquanto a MPB pregava simbolicamente o uníssono emprego do violão como instrumento de resistência à influência estrangeira, a Jovem Guarda apelava para os sons das guitarras elétricas para traduzir a ideia de juventude transviada, “alienando-se” das correntes nacionalistas. Cabe ressaltar que a eleição da guitarra elétrica, por conseguinte do rock e das figuras americanizadas não se constituía proposta consciente de renovação da música brasileira, tampouco esboçava qualquer engajamento político-filosófico em relação ao

¹⁷ O *Fino da Bossa* e *Jovem Guarda* foram programas televisivos ambos transmitidos aos domingos. O primeiro permaneceu no ar de 1965 a 1968; o segundo de 1965 a 1969.

¹⁸ Expressão cunhada por aporuguesamento das interjeições inglesas *yeah-yeah-yeah* para designar o rock produzido no Brasil

contexto social vivenciado, no sentido de fomentar a “rebeldia” civil aos atos perpetrados pelos militares. Pelo contrário, a Jovem Guarda engajou-se somente com a ideologia da indústria cultural, fundamentada nos negócios, nas margens de lucro e nas cifras (HORKHEIMER; ADORNO, 2000). Conforme afirma Tinhorão (2010), o surgimento do programa televisivo Jovem Guarda e a formação do grupo homônimo, composto por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, deve-se a uma tentativa de restabelecer os índices de audiência das tardes de domingo, por meio do recrutamento do público jovem:

Assim, como tal imprevisto se dava no mesmo momento de ascensão artístico-comercial do cantor Roberto Carlos, os responsáveis pela empresa de publicidade Magaldi, Maia & Prosperi, já ligados à sua promoção, negociaram com o empresário Paulo Machado de Carvalho, da cadeia de rádio e televisão Record-Canal 7, de São Paulo, o uso do horário de domingo para a transmissão de um programa a ser liderado por seu artista, e dirigido àquele público potencial de compradores dos novos artigos destinados a jovens de baixa faixa etária. (TINHORÃO, 2010, p.357).

A fortificar os laços com a lógica dos negócios, a Jovem Guarda tratou de dilatar sua presença na indústria do consumo. O grupo fez incursões no cinema e permitiu a associação dos nomes e imagens de seus membros a produtos diversos, tais como camisetas, calças, saias, sapatos, artigos escolares. A estratégia de conceder alcunhas aos artistas do grupo representa outra ramificação da mesma lógica, que consiste na própria dissolução do artista em mais um objeto de consumo. Roberto Carlos empresta sua imagem à marca Calhambeque; Erasmo Carlos passa a ser o Tremendão; Wanderléa identifica-se como Ternura ou Ternurinha, alcunhas que engarrafam a arte e rotulam o artista, deixando disponível nas prateleiras. Assim, o pacto estabelecido entre a Jovem Guarda e a indústria consolida de vez a reificação do artista, explicitando ao Brasil que a indústria cultural submete a arte a suas leis, ao fragmentar o corpo e o nome do artista, metamorfoseando criador e criação em objeto corriqueiro, validado pelo capital.

No plano das letras, em conformidade com a ordem do consumo, comparece o princípio do prazer vivido no espaço urbano. São musicados com mais ênfase o gozo da compra e da exibição do bem adquirido (*Calhambeque; Rua Augusta; O Bom*); diversão em festas (*Festa de Arromba*); a individualidade (*Que Tudo Vá pro Inferno*) e as tramas de um amor juvenil (*O Caderninho; O bilhetinho*); tudo isso embalado pela caracterização da trupe muito próxima à dos cantores e demais artistas norte-americanos que faziam sucesso entre jovens. O efeito disso, num momento em que nem os artistas escapavam dos endurecimentos ideológicos, tornava-se concreto nas rivalidades entre programas e seus apresentadores (*O*

Fino da Bossa x Jovem Guarda), na realização de uma passeata contra as guitarras elétricas e contra a música estrangeira, organizada pelo grupo da MPB¹⁹. Enfim, essas disputas sem vencedor conseguiram somente alimentar o mercado de escândalos.

O cantor Caetano Veloso até então não havia se manifestado a respeito dos conflitos entre o iê-iê-iê e a MPB – a superfície dos impasses telúricos provocados pela prática de importação, sustentada pelo desenvolvimentismo, e pela consolidação da cultura de massa. O artista baiano, a partir de 1962, começa a ser enredado pelos ramos da música, compondo canções e trilhas sonoras para as peças e filmes do diretor de teatro Álvaro Guimarães. Essa participação discreta nos bastidores da cena artística e cultura é balanceada com a direção de espetáculos de música em Salvador e participação no programa *Música e Poesia* da Tv Itapuã, apresentado pelo crítico de música do *Jornal da Bahia*, Carlos Coqueijo. A propósito, as críticas elogiosas de Coqueijo às apresentações de Caetano Veloso são responsáveis por fazer ressoar, ainda no limiar da década, o nome do artista no Brasil meridional. Conforme declara Calado (1997), Coqueijo escreveu para Aloysio de Oliveira, criador do selo Elenco, que carimbou diversos elepês de artistas da Bossa Nova, indicando o nome de jovens músicos, entre os quais constava o do santoamarense, porém o interlocutor do apresentador de Tv nunca respondeu ao escrito.

O fato é que a resposta de Caetano às mudanças pelas quais o Brasil passava desponta em julho de 1967, pela dicção escolhida desde o início de sua carreira, a clave da Bossa Nova, no disco *Domingo*, manifestando uma estética da perda, objeto aprofundado ao longo dos capítulos seguintes. E, mais especificamente, sua resposta à dualidade travada entre aquelas tendências musicais surgiria no rastro de *Domingo*, sob a forma da Tropicália. Nesse momento, Caetano inquietava-se com o cenário maniqueísta no âmbito artístico e idealizava uma proposta para intervir no rumo da produção musical do país. Ele pretendia valer-se também do choque do escândalo para expressar seu posicionamento estético, promovendo assim um salto contra a intolerância ao iê-iê-iê, à turma da Jovem Guarda e às canções estrangeiras. Nesse caso, o escândalo teria cunho antinacionalista e seria veículo de uma reflexão sobre o olhar xenofóbico que orientava artistas e público, não para dar sustento ao burburinho vazio que se nutria das rivalidades. A princípio a ideia da intervenção consistia numa apresentação da cantora Maria Bethânia, sua irmã, em um programa de televisão apresentado por Elis Regina, intitulado Frente Única – Noite da Música Popular Brasileira.

¹⁹ O episódio da “passeata contra as guitarras elétricas” ocorreu no dia 17 de julho de 1967. Os artistas Elis Regina, Jair Rodrigues, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, o grupo MPB-4 entre outros participantes percorreram o trajeto do Largo de São Francisco, centro de São Paulo, até o Teatro Paramount, situado na avenida Brigadeiro Luiz Antônio (CALADO, 1997).

Trajando minissaia e botas, a cantora Maria Bethânia apareceria no palco e cantaria a canção *Querem acabar comigo*, de Roberto Carlos, com uma guitarra elétrica na mão.

Se houvesse se consumado, o ato constituiria uma defesa ao iê-iê-iê, mas sobretudo uma cena ilustrativa de que o talento para o canto não deveria ser a única habilidade do artista midiático. Seria uma prova de que este deve dispor seu talento a serviço da capacidade de criar situações extraordinárias que impressionem o público, tal como ocorria no circo do Mr.Kite, cantado pelos Beatles (1967), onde o talento dos acrobatas Hendersons precisava impressionar o mundo com saltos arriscados entre barris em chamas:

Em honra do Sr. Kite
Haverá hoje à noite um show de acrobacia
Os Hendersons estarão todos lá
Vindos do circo de Pablo Fanque, que número!

Saltando sobre homens e cavalos, argolas e ligas
Por último através de um barril em chamas!
Desse modo Sr. K. desafiará o mundo!
(THE BEATLES, 1967, tradução nossa²⁰).

Pensar a presença dos Beatles na proposta de intervenção a ser elaborada por Caetano Veloso é fundamental para compreendê-la. A banda inglesa havia se tornado referência musical em termos de *rock'n'roll* para ele e para seus contemporâneos, Gilberto Gil e o grupo Os Mutantes, de modo que os levava a refletir sobre o iê-iê-iê, prevendo a possibilidade de assimilar alguns de seus elementos para ampliar o quadro da MPB. Além do rock internacional, o cinema brasileiro, representado pelo filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, e o *Manifesto Pau-Brasil*, do poeta Oswald de Andrade, também se constituem deflagradores da ruptura a ser promovida, porque permitiram a Caetano Veloso considerar as realidades discrepantes e as contradições políticas do país, assim como legitimar a assimilação do outro como recurso de criação²¹. Assim, estas ideias se materializam no III Festival de Música Brasileira, organizado pela Record no ano de 1967, com as apresentações de *Alegria*, *alegria* e *Domingo no Parque*, interpretadas respectivamente por Caetano Veloso e os Beat Boys, Gilberto e Os Mutantes, fundando com isso o Tropicalismo.

²⁰ Segue o trecho da letra da canção *Being For the Benefit of Mr.Kite*, dos Beatles (1967): For the benefit of Mr. Kite/ There will be a show tonight on trampoline/ The Hendersons will all be there/ Late of Pablo Fanques'fair, what a scene!// Over men and horses hoops and garters/ And lastly through a hogshead of real fire!// In this way Mr. K will challenge the world!.

²¹ Sustenta-se, no entanto, que o olhar crítico e acurado sobre a realidade brasileira já estava presente em *Domingo* e mesmo antes, quando organizara shows no Teatro Vila Velha.

O Tropicalismo provoca a experiência do escândalo por levar para o palco da MPB elementos considerados “alienígenas”, forçando o público e demais artistas a encararem música brasileira produzida por instrumentos típicos do rock’n’roll e, com isso, firmando a estratégia do alvoroço como nova habilidade do artista. Para promover o deslocamento do binarismo, Caetano Veloso apresentou-se acompanhado dos Beat Boys, grupo argentino de pop rock. Os integrantes desse grupo subiram ao palco com visual alinhado às tendências dos garotos de Liverpool, com cabelos longos e trajes semelhantes aos dos Beatles no elepê *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967), o que já mexia com os ânimos da plateia. Além do visual engajado com as tendências internacionais, os Beat Boys produziram o arranjo musical de *Alegria, Alegria* utilizando como instrumentos principais as guitarras elétricas e um sampler, um aparelho eletrônico capaz de sintetizar e emitir sons. Enquanto Gilberto Gil apresentou-se acompanhado do grupo Os Mutantes, que se apresentavam no programa *Jovem Guarda*, cantando rock. Isso tudo, conforme declara Caetano Veloso (2008), “representava de modo gritante tudo o que os nacionalistas da MPB mais odiavam e temiam” (VELOSO, 2008, p.163-164).

O Tropicalismo se constitui, portanto, uma experiência estética de deslocamento no âmbito musical, mas também político. Não é fortuito que, sob acusação de promoverem atos subversivos à ordem da pátria, Caetano Veloso e Gilberto Gil tenham sido exilados do país em 1969. Após o III Festival, o movimento lançou um elepê-manifesto, intitulado *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968), do qual participam os artistas Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Mutantes, Nara Leão, Rogério Duprat e Tom Zé. No mesmo ano Caetano Veloso publicou seu primeiro elepê solo, intitulado *Caetano Veloso* (1968), cuja estética também se vincula ao Tropicalismo, o que alinha de certa forma sua carreira àquele movimento.

As canções do Tropicalismo em geral abordam as inquietações de um Brasil que vislumbrava a modernização, o capital, a abertura à influência norte-americana, mas que ainda conservava um grande contingente rural. Dessa forma, comparece a industrialização (*Parque Industrial*), a convivência com a língua inglesa e a necessidade de se adequar à lógica do consumo (*Baby*); a hibridação como formadora do Brasil (*Geleia Geral*); as desigualdades do país (*Tropicália*); a instalação da cultura de massa (*Alegria, Alegria*), entre outros temas. Em suma, as letras do Tropicalismo retratam a efervescência cultural vivenciada no Brasil a partir da década de 1960, promovendo significativa ruptura no pensamento estético e político do país ao questionar o nacionalismo que engessava a arte e endurecia o regime político.

Justamente o fim da década de 1960 marca também o fim desses movimentos, o que não implica afirmar que esteticamente desapareceram. A Bossa Nova amiúde reaparece; o Tropicalismo foi revisitado por Caetano Veloso e Gilberto Gil nos anos 1990, e a Jovem Guarda foi repaginada pelas bandas de rock, cujos cantores aparecem em capas de caderno, agendas, pôsters e objetos voltados para o público jovem; o que demonstra a importância dessas tendências para a transformação da música brasileira, no sentido de ampliar suas possibilidades e potências. Além dessa importância para o âmbito da produção musical, o surgimento dos três movimentos ilustra sobremaneira as singularidades da conjuntura sociocultural vivenciada à época no Brasil, principalmente, no que diz respeito ao convívio com a cultura de massa.

Em termos de mobilizações culturais e artísticas, os anos 1960 no Brasil se confundem com as técnicas de superposição de imagens do cinema e da publicidade – um bombardeio constante de imagens, sons e nomes. Ocorre que, como a linguagem do cinema, da publicidade e da própria canção apela para a mobilidade e efemeridade do armazenamento, tem-se aí uma cisão, pois a década de 1960 deixou resíduos perceptíveis na cultura brasileira até os dias atuais, dos quais pode-se destacar, entre artistas envolvidos com os meios de comunicação de massa, a tendência para a criação de máscaras e personas artísticas como subterfúgio para sobreviver ao moinho da indústria cultural.

2.2 CAETANO VELLOSO, O ARTISTA MASCARADO

Numa mirada panorâmica da figuração de Caetano Veloso no mundo midiático, constata-se, desde seus discos iniciais, incluindo aí *Domingo*, o movimento emblemático de um camaleão, frequentemente a mudar suas nuances, as extensões de seu próprio corpo. Cabelo, expressão, roupas e acessórios; tudo muda para conformar e plasmar o Caetano de um momento ou de uma época. Tais constantes mudanças denotam o uso de máscaras²² como estratégia de construção de sua imagem e de sua identidade, enquanto personagem do *show business* e talvez a multiplicidade do eu como síntese de um projeto artístico de constante atuação.

A propósito, cabe lembrar, um projeto que se inscreve no rastro de artistas de vanguarda, como Marcel Duchamp, e se aproxima do ofício da fragmentação e multiplicidade exercido por Fernando Pessoa. A literatura do poeta português ilustra, por exemplo, como um ortônimo pode desdobrar-se em heterônimos, fragmentando-se entre identidades distintas, mas ligadas pela verve poética. Assim como Pessoa, a partir de um empreendimento lúdico, Duchamp explora a multiplicidade como possibilidade da existência, colocando em tensão as categorias de autoria, identidade e de real, ao assinar sua *Fonte* como Richard Mutt e, com isso, explicitar que o autor poderia ser entendido como *persona*, sujeito inventado, e ao interpretar Madame Rose Sélavy, sugerindo, por meio da paronomásia do nome da personagem, que a invenção *c'est la vie*, é a vida, ou que a própria vida é uma invenção.

Assim como Duchamp e Pessoa, Caetano Veloso se apropria do recurso lúdico para reinventar-se constantemente, como forma de conciliar seus interesses artísticos às demandas do mercado fonográfico, sempre ávido de novidades. Daí, a consideração categórica de Diniz (1987) a respeito da multiplicidade do artista baiano: “ser *uns* é uma estratégia” (DINIZ, 1987, p.77). Para Diniz (1987), o comportamento múltiplo e diversificado de Caetano relativiza os campos da música e da interpretação, porque por meio de uma interpretação simulada, fingida e teatral, ele consegue deslocar a atenção do ouvinte justamente para esse âmbito, recriando a própria música, independente se esta é de sua autoria. Criador e objeto musical estariam em constante movimento de invenção e de transformação, sem negligenciar o impulso artístico de renovação nem as exigências das gravadoras.

²² Entende-se por “máscara” categoria sinônima à de “personagem”. A etimologia do termo “personagem” acusa uma origem latina, derivada do termo *persona* que, por sua vez, designa máscara de ator de teatro (MOISÉS, 2013) – dado que sustenta a relação de sinonímia estabelecida.

Essa descontinuidade da máscara “contínua”, chamada Caetano Veloso, pode ser exemplificada considerando três “atos” da trajetória deste artista teatralizado. O jovem que estampa a capa do compacto *Caetano Velloso* [1965] (Anexo A) representa o artista no trânsito do amadorismo à profissionalização, cuja fonte inspiradora é o samba, enquanto tradição da música popular brasileira. Nesse disco, Caetano encarna um cavaleiro profético que pretende restaurar o mundo por intermédio do samba, como se pode ler no seu “retrato musicado”, a letra de *Samba em paz*: [...] o mundo vai mudar/ e o povo vai cantar/ um grande samba em paz (CAETANO VELLOSO, 1965). Nas fotografias de *Domingo*, o tom altivo e a promessa de restauração desaparecem, cedendo lugar a uma *persona* comportada, de corpo e letra contidos. Traço também observado pelo crítico Affonso Romano de Sant’Anna (2013) que, ao comparar a personagem de *Domingo* com a de *Araçá-Azul*, expressa a singularidade desta atuação: “no primeiro, o rapaz bem comportado, tranquilo, fotografado apenas de rosto em discreto sorriso. No último, desnudado, descabelado, fragmentado em várias poses, assumindo o feio de seu corpo e o emasculado da voz.” (SANT’ANNA, 2013, p.190). Já na capa do disco *Tropicália*, lançado em 1968, encena o “idealizador” de um movimento capaz de mudar a concepção e a produção da música brasileira. A feição séria somada ao rosto sombreado compõe a pose equivalente ao papel interpretado, de modo que tanto no texto, quanto na capa, pode-se ler o artista disruptor, dado a escândalos e a *happenings*, tal qual ocorreu no III Festival de Música da MPB da TV Record em 1967.

Para compreender os gestos de atuação do artista é preciso levar em conta o próprio estilo musical de cada momento, porque a encenação adequa-se à cada tendência, seguindo o script teatral já previsto nos textos musicados. Nesse caso, enquanto intérprete da Bossa Nova, Caetano assume o papel do jovem bossa-novista, trazendo para seu corpo a forma e o conteúdo das letras. O lirismo, o aspecto convencional das letras do movimento e sua tendência traduzem-se nas poses do artista: no olhar contemplativo, similar a aura composta por João Gilberto, na parceria harmônica com Gal Costa, no visual *cool* e *clean* dos artistas, que sugere a característica depurativa do movimento apontada por Tatit (2008) e sobretudo na simulação de certa naturalidade no posar para as lentes. Esse mesmo clima apaziguador, liricamente previsível (SANT’ANNA, 2013) e localista é, por exemplo, também encenado nas letras de *Avarandado* e *Um Dia*²³, a conformar uma correspondência entre a linguagem corpo e a linguagem do texto:

²³ Posteriormente citada, na subseção 4.2 deste texto.

Cada palmeira da estrada
 Tem uma moça recostada
 Uma é minha namorada
 E essa estrada vai dar no mar
 Cada palma enluarada
 Tem que estar quieta, parada
 Qualquer canção, quase nada
 Vai fazer o sol levantar
 Vai fazer o dia nascer
 Namorando a madrugada
 Eu e minha namorada
 Vamos andando na estrada
 Que vai dar no avarandado do amanhecer
 No avarandado do amanhecer...
 (CAETANO VELLOSO; GAL COSTA, 1967).

Caetano Veloso torna-se então produto de seus textos e das poses que estes representam, uma entidade marcada pela mutabilidade e pela multiplicidade. Mas a mobilidade na superfície do corpo do artista também indicia a proposta da indústria cultural de transfigurar o criador em objeto de consumo, pois trabalhar sobre sua imagem, remodelando-a constantemente é indispensável para se alcançar a meta da quantidade, paradigma fundamental para se conceber as relações de produção em massa. Ao difundir a transformação do artista, a indústria cultural explora a possibilidade de se cooptar mais um segmento de admiradores, visando ao balanço comercial entre os números de abrangência de público e os valores obtidos pela empreitada. Tal constatação encontra alicerce em Neal Gabler (1999), na sua “arqueologia” da teatralização da vida na sociedade norte-americana. Ao se deter especificamente sobre a necessidade de as celebridades possuírem um valor de entretenimento, o autor também concluiu que “as mercadorias se tornaram personalidades, assim como as personalidades tinham se tornado mercadorias” (GABLER, 1999, p. 193). Isso reorienta a ideia de talento para o âmbito do entretenimento do público, de modo que o artista inserido no *showbusiness* deve ser capaz de formar um séquito de fãs, ainda que às custas da exposição de sua história de vida ou mesmo da transformação de sua vida num constante palco de atuação.

Dessa forma, a indústria cultural joga com a individualidade do sujeito criador, aplicando a ela as mesmas leis que regem as informações difundidas pelos canais de massa, o que significa dizer que o *eu* está perpetuamente submetido ao esquecimento (MOLES, 1973). Uma vez fadado a este vazio perpetrado pelo princípio do consumo, não espanta que o eu midiático se constitua a partir de máscaras, personagens, em geral, já vistos ou conhecidos, que facilitem a assimilação e aceitação do público. Essa constatação da dissolução do eu está

presente no pensamento de Walter Benjamin, na comprovação da perda do valor da manufatura da arte, e no pensamento de Adorno e Horkheimer (2000):

Na indústria cultural o indivíduo é ilusório não só pela estandardização das técnicas de produção. Ele só é tolerado à medida que sua identidade sem reservas com o universal permanece fora de contestação. Da improvisação regulada do jazz até a personalidade cinematográfica original, que deve ter um topete caído sobre os olhos para ser reconhecida como tal, domina a pseudo-individualidade. (ADORNO, HORKHEIMER, 2000, p. 202).

Cabe no espaço do entretenimento, portanto, a manifestação da individualidade enquanto categoria da ordem do *pseudo*, marcada pelo traço da invenção performática, na qual o indivíduo assume um “papel” participando do jogo lúdico de equilibrar-se entre o estético e o mercadológico. Assim, a individualidade do artista, e em especial dos integrantes do campo midiático, se configura como fluida, efêmera, aberta à padronização e passível de conviver “sem reservas” com o universal dos personagens típicos²⁴ visados pela indústria cultural. Esse conceito de individualidade, estabelecido pelos moldes midiáticos, é assimilado por Caetano Veloso, de modo que a elaboração de sua imagem se constitui um notável alinhamento às tendências de fabricação do eu. Ocorre que, paradoxalmente, identifica-se nessa linha de montagem de *personas* e scripts verbi-voco-visuais, desde o início de trajetória artística, mas sobretudo em *Domingo*, a representação de um personagem hiperrealístico de si mesmo que realça o traço ficcional e inventado de ser baiano, visto que as identidades são produtos de sistemas de representação, tais como a cultura, as artes, os discursos, que constroem lugares a partir dos quais os sujeitos se posicionam e fabulam sua cosmovisão (WOODWARD, 2009).

Após ganhar destaque em Salvador, entre 1963 e 1964, como músico e diretor dos espetáculos *Nós, por exemplo* e *Nova Bossa Velha & Velha Bossa Nova*, o artista baiano foi convidado pelo diretor de teatro Augusto Boal para integrar o espetáculo *Arena Canta Bahia*, uma de suas montagens de show musical teatralizado. As peças de Boal seguiam as doutrinas reformistas do PCB e pretendiam compor um retrato crítico da sociedade brasileira, por isso se tornava necessário levar para o palco personagens que servissem de voz ao seu discurso politicamente engajado. Ao voltar os olhos para Caetano Veloso, Augusto Boal se depara com a chance de criação de outro ícone através da mesma técnica do disfarce do nordestino/baiano

²⁴ Muito embora Moura (2001) também desenvolva a noção de baiano típico, trata-se aqui esta noção pela perspectiva dos estudos literários que entendem os personagens típicos como aqueles que, pela ausência de complexidade na representação do lugar de fala de um grupo ou ideologia, podem ser identificados facilmente a um destes setores.

que consagrou Maria Bethânia²⁵. O *Arena Canta Bahia* apresentava estrutura semelhante ao *Opinião e Arena Canta Zumbi* distinguia-se, porém, no caráter das personagens que, dessa vez, deveriam interpretar baianos/nordestinos, seguindo os ditames do teatro de luta. Conforme relata no seu livro *Verdade Tropical* (2008), Caetano percebia que o componente exótico do cenário artístico da época deveria se apropriar da ideia de uma Bahia idealizada, nos moldes caymmianos, não em imagens de uma terra de resistência e luta, porque, segundo sua visão, não era convincente:

O fato é que, em 65 participei com entusiasmo do *Arena canta Bahia*, [...] mas disse a todos eles [...] que devia haver algo fundamentalmente errado em se montar um musical sobre a Bahia em que não havia lugar para uma canção de Caymmi. As canções escolhidas tinham em comum uma caracterização nordestina que as afastava do **estilo propriamente baiano** – da graça, do gosto, da visão de mundo que vige na região do recôncavo e na Cidade do Salvador. (VELOSO, 2008, p. 81, grifo nosso em negrito).

Caetano parece perceber que não vale a pena interpretar a *persona* por outro viés senão pelo reforço do localismo igualmente fictício. No trecho citado, ele demonstra que sua atuação deveria estar apoiada numa essência para ser natural, ou naturalmente artificial, ser tão verossímil a ponto de criar condições favoráveis para “o ator, ao aparecer no palco, entra[r] no interior de um papel” (BENJAMIN, 2012). Entrar no interior de um papel significa encarnar o próprio personagem, estabelecendo uma relação unívoca e incontestável entre ator e máscara, de modo a ter a impressão de que o ator “é assim”, mesmo fora do espaço de representação. Nesse caso, Caetano demonstra ter consciência de que era preciso representar um personagem típico, já visto e conhecido, para que sua atuação fizesse sentido. Ou seja, era preciso exagerar uma “raiz” e investir no disfarce simbólico do típico baiano, estampado na “utopia de lugar” de Dorival Caymmi, excluindo os conflitos sociais da região e identitários que as cenas de globalização do contexto dos anos 60 propiciavam²⁶.

²⁵ Em 1965, por indicação da cantora Nara Leão, Maria Bethânia viaja ao Rio de Janeiro para substituí-la nas apresentações do espetáculo *Opinião*, também dirigido por Augusto Boal. Nesse show, Maria Bethânia interpretou a canção *Carcará*, um baião do compositor João do Vale, em cuja letra se ressalta a coragem e a força do gavião sertanejo. O fenótipo da cantora baiana quando somado ao conteúdo da letra compuseram uma aura verossímil, de modo que Maria Bethânia não somente alcançou sucesso como se tornou emblema de músicas nordestinas.

²⁶ Embora a “globalização” seja atribuída correntemente ao século XXI, autores como Hall (2006) sustentam que tal ocorrência não é recente. Poder-se-ia apontar, por exemplo, experiências de globalização desde as navegações, no século XVI ou, mais recentemente, durante o período desenvolvimentista da era JK, pois a facilitação da compra de objetos da cultura de massa, por conseguinte, a queda de fronteiras físicas entre países distanciados, promove deslocamentos no modo como os brasileiros percebem sua própria identificação. Assim, se reconhece que a globalização não é evento recente, mas que teve ritmo alargado no século XXI.

Tanto é assim que, para lançar *Domingo*, o artista estabelece um acordo com a gravadora Philips e, ao mesmo tempo, com o projeto, por ela estabelecido, de intensificação da identidade local. A ideia de gravar o disco com Caetano e Gal Costa surgiu do próprio diretor da Philips, João Araújo. Apesar de não ter sido o produtor do projeto, interferiu sobremaneira, de modo a controlar seu andamento. A primeira intervenção foi a condição de se gravar em dupla, pois, segundo Calado (1997), Araújo concebia como prematura a ideia de os cantores lançarem separadamente um disco. Essa decisão poderia estar fundamentada em probabilidades mercadológicas, precauções para evitar prejuízos financeiros; afinal a Philips estava concedendo voz a dois cantores em estado de consolidação, como um tiro no escuro. Ao mesmo tempo, suspeita-se de que a ideia de lançar dois baianos juntos multiplicaria o lucro, haja visto a recompensa dobrada que a exploração do étnico-exótico poderia trazer.

A segunda intervenção pretendia associar a imagem dos cantores à Bahia por meio de uma simulação, o que permite verificar a intenção de “vender” personagens tipicamente baianos:

A gravadora encarregou-se da programação visual. Gal e eu fomos levados para o Outeiro da Glória, perto do centro do Rio, para sermos fotografados em frente à igreja antiga, **para que parecesse que estávamos na Bahia**. Eram fotos em preto e branco, e a que foi escolhida é simpaticamente inconclusiva e despretensiosa. (VELOSO, 2008, p.151, grifo nosso).

A Philips aposta numa representação nada inovadora da Bahia, ao apoiar-se na religiosidade como signo articulador da constituição dos sujeitos, pois estabelece diálogo com discursos produzidos sob a égide do estereótipo da identidade enraizada. O retrato produzido pela gravadora pouco se distancia, por exemplo, do texto de Caymmi, *365 Igrejas*, no qual se glorifica o número de igrejas do local, assim como é enunciado que os acontecimentos da vida de um baiano devem ser registrados sempre nesse espaço sacralizado. Tal e qual ocorre na canção de Dorival Caymmi, a Philips cumpre a tradição de sacramentar o “nascimento” de um baiano em uma igreja, aí simbolizado pelo próprio elepê que “inaugura” a profissionalização da carreira dos cantores. Além disso, desfaz para o público qualquer dúvida sobre a naturalização e autenticidade dos dois, ao recriar um vínculo (artificial) com sua terra natal.

Destaca-se que além da pose como recurso inventivo da personagem, mesmo a denominação dos artistas deveria sugerir a assunção da identidade baiana. Caetano foi o sétimo membro da família Telles Velloso a nascer e, de todos, o único que, segundo Calado (1997), por erro do escrivão, foi registrado sem a marca da família – a consoante geminada ele “L” no sobrenome “Velloso”. Observa-se então que nos dois discos iniciais, no compacto

e em *Domingo*, o cantor adota como assinatura autoral a grafia do sobrenome como deveria ser registrada, seguindo sem contestação os ditames das “origens” e do passado ancestral e biológico da família. Mas é curioso notar como, justamente ao sentir pulsar os influxos da *persona* tropicalista e cambiar de *persona*, ele afirma sobre *Domingo*: “Algumas canções deste disco são recentes (“Um dia”, por exemplo), mas eu já posso vê-las todas de uma distância que permite simplesmente gostar ou não.” (VELLOSO, 1967) e após esse discurso, elimina o duplo ele de sua assinatura e reconfigura a própria máscara, o papel que quer interpretar. O nome de Gal Costa foi elaborado visando, de um lado, ao impacto no mercado fonográfico e, de outro, à manutenção de emblemas identitários da cultura baiana. A partir do relato do artista a respeito da escolha do nome de sua companheira de palco, confirma-se a ideia de um projeto de intensificação dos símbolos da cultura baiana em *Domingo*:

Hoje, que todos a chamam simplesmente de Gal, fico inteiramente em paz com essa história: é seu nome, seu nome verdadeiro, e é um nome baiano, profundamente autêntico e revelador da cultura particular do recôncavo da Bahia e da Cidade do Salvador, além de ser bonito sonoramente e o modo mais carinhoso de se a chamar. É, como queria Guilherme, internacional e pop, mas é pessoal e regional até a ponta da raiz. (VELOSO, 2008, p.124).

Essa declaração corrobora as ideias do pesquisador da representação do texto da baianidade no carnaval da Bahia e no circuito midiático, Milton Moura (2001), para quem artistas como Caymmi, Caetano e Gilberto Gil servem de suporte estético à ideia fantasiosa da Bahia, pois ambos denotam que

O artista baiano parece não poder consolidar seu sucesso sem se apresentar como profissional de alguma forma bem marcada de *baianidade*. Outro elemento do texto da *baianidade* que resulta evidente no desempenho dos artistas baianos na mídia é a contínua referência recíproca, seja na letra das canções, seja na remissão em entrevistas, o que soa como reiteração do caráter baiano. Ele costuma acontecer *como baiano*, junto ou associado a *outros baianos*, falando normal e prazerosamente de *coisas* da Bahia... O pátrio e/ou étnico constitui, assim, o artista baiano. Isto não é um exclusivo seu; digo que o artista baiano tanto costuma se apresentar como baiano quanto é chamado pelo(s) público(s) a se apresentar assim. (MOURA, 2001, p.151, grifos do autor).

Muito embora, de fato, os artistas elencados por Moura (2001) recorram estrategicamente à *persona* do baiano para, de certa forma, se promoverem no mundo do entretenimento, a irrupção do apelo ao pátrio e ao étnico parece também manter relações com o contexto aqui analisado. O cinema, a televisão, o *star system*, a moda, a sociedade do

entretenimento e do consumo tornam-se responsáveis por comprimir as distâncias entre tempos e espaços distintos exportando produtos e identidades como se vivêssemos num grande “supermercado cultural”, onde toda e qualquer forma de ser estivesse à disposição: fica permitido ser isso, aquilo ou mesmo como todo mundo, igual a quem determina os padrões²⁷. Como refluxo da voga do descentramento, a globalização, segundo Stuart Hall (2006), explora seu caráter flexível de criação de nichos e acaba por explorar a diferenciação local, promovendo assim uma nova articulação entre o “global” e o “local”, em que tais categorias convivem sob concorrência e constante tensão.

Para grupos ou sociedades centradas, cuja ideia de tradição e ligação com o passado interpela os feixes simbólicos das relações humanas e normatiza as construções do eu, como ocorre no Nordeste ou na Bahia, como bem mostrou Albuquerque Júnior (2001), não espanta que a penetração de outras identidades seja entendida como ameaça ao território estável, construído historicamente. Assim também ocorreu no Reino Unido, conforme aponta Hall (2006), onde a reação de grupos étnicos dominantes ao contato com outras identidades produziu uma “inglesidade” (*englishness*) na tentativa de unificar e tornar coesa a identidade nacional. Ao levar para o palco a máscara do baiano típico, enraizado à sua terra e defensor dos elementos simbólicos, Caetano acaba por interpretar o papel reacionário dos grupos e sociedades que acreditam no texto da coesão identitária como suporte de estabilidade e conforto existencial. Com isso, enxerta-se a seu discurso a sensação de que as certezas da identidade local, vivenciadas na concretude da vida, estão se dissolvendo e sendo perdidas, tal como o fenômeno analisado por Hall (2006).

A globalização tem, sim, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e “fechadas” de uma cultura nacional. Ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas. Entretanto, seu efeito geral permanece contraditório. Algumas identidades gravitam ao redor daquilo que Robins chama de “Tradição”, tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. (HALL, 2006, p.87).

²⁷ Essa afirmação está ancorada no relato apresentado por Neal Gabler (1999) para ilustrar o modelo de identidade eu multiforme, evidenciado na sociedade americana do século XX. Gabler (1999) ilustra essa modalidade de identidade citando o relato de um ladrão, viciado em crack, morador do Bronx (Nova Iorque) ao psicólogo Robert Jay Lifton. O entrevistado afirma que “Toda mina pessoa...era KOed [K.O. é uma sigla da expressão knocked out], sabe tomada por outra pessoa, outra imagem”, “Eu era meio que ‘eu quero ser isso, eu quero ser aquilo’... Eu queria ser como todo mundo.” (GABLER, 1999, p.215).

Entende-se que enquanto artista mascarado, Caetano está sempre representando. Trapaceando com a coerência, como um *jokerman*, transita paradoxalmente entre a afirmação da ausência de identidade, porquanto ao longo de sua trajetória se reinventa constantemente, alterando seu corpo físico e o corpo do texto, a ponto de ser receber, de alguns, a pecha de cantor “sem estilo”, e o revigoramento do discurso essencialista da identidade local, de tal maneira a virar alvo de anedotas entre comediantes. A partir do click de uma câmera, do sinal de “gravando” ou da abertura das cortinas poderá surgir, tanto o eu cosmopolita, multiforme, em cujo discurso se manifesta a exaltação das *ramblas* do planeta ou o parricídio da negação da pátria²⁸, a demonstrar que a autocriação pode ser um exercício de liberação da interferência do Estado nação sob as identidades individuais, coletivas e da própria arte; quanto poderá *deus ex machina* o artista baiano que artificialmente modula o próprio corpo para servir de suporte estético para a *persona* essencialista. Nesse caso, subitamente seu texto, sua voz e a gestualidade são moduladas para conformar a personagem de origem baiana (MOURA, 2001).

Nesse jogo de representação, onde predominam os blefes, tais comportamentos embaralham-se. Nem sempre é possível distinguir com clareza o ponto de início e o ponto final da interpretação do artista midiático-mascarado, pois se tudo é disfarce e jogo de representação pela linguagem, em que ponto inicia a encenação do eu multiforme ou a encenação do eu construído pela essência? O pesquisador e ensaísta Silviano Santiago (2000), um dos primeiros críticos do cantor a discorrer quanto ao caráter mascarado de Caetano Veloso, cunha o termo “superastro” para designar essa atitude trapaceira de jogar com as representações. Segundo Silviano Santiago (2000),

O superastro é o *mesmo* na tela e na vida real, no palco e na sala de jantar, na TV e no bar da esquina, no disco e na praia, porque nunca é sincero, sempre representando, sempre deliciosa e naturalmente artificial, sempre espantosamente ator, sempre se escapando das leis de comportamento ditadas para os *outros* cidadãos (e obedecidas com receio). (SANTIAGO, 2000, p. 148, grifos do autor).

Conforme afirma Santiago (2000), o superastro é sempre espantosamente ator. Exatamente por ocupar esta condição é que este jogo complexo se perfoma, pois o exercício da atuação lhe permite constantemente encarnar diversos papéis e identidades diversas. É tarefa do ator ser “uns”, ser atravessado pelo script de vozes diversas, ser polifônico. Assim,

²⁸ Refiro-me às canções “Nenhuma Dor” e, especialmente, “Língua”, em que a negação da pátria se faz como ato de inconformismo frente às desigualdades herdadas dos tempos coloniais, isto é, ao “pai” simbólico e imparcial que favoreceu alguns filhos em detrimento de outros.

em *Domingo*, assiste-se à interpretação de um Caetano Velloso que adequa seu texto ao discurso localista, na contratendência à perda de suas certezas e estabilidades existenciais; seu nome, para inscrever a marca da origem, da essência e da biologia; seu corpo, para posar *como se fosse baiano* em frente a uma igreja e, com isso, se lançar no mercado fonográfico.

3 BAHIA ONIPRESENTEMENTE

*Meu caminho pelo mundo
Eu mesmo traço
A Bahia já me deu
Régua e compasso
Gilberto Gil, Aquele abraço*

Ao passar em revista alguns períodos da música brasileira no século XX, observa-se que seu caminhar está, de certa forma, tramado à representação da Bahia, pois do início ao fim dessa era é recorrente a menção à “Velha Mulata”. Nos primeiros sambas gravados em disco, datados a partir de 1904, por exemplo, a referência à Bahia é feita por meio da apresentação dos elementos simbólicos de sua cultura. São enfatizadas a culinária; a singularidade do baiano, sempre destacando o lado afetivo (baiano dengoso, manhoso ou de todos queridos); a figura da baiana como quituteira; a sensualidade e a ideia de que “A Bahia é boa terra”, conforme consta no samba *Quem são eles* [1915] de José Barbosa da Silva (Sinhô).

É curioso notar que os compositores de tais sambas não são filhos da terra que cantam e em suas músicas apresenta-se quase sempre um contexto de encontro de um sujeito com elementos baianos, o que permite verificar o sentido da remissão à Bahia no início do século XX. De acordo com Tinhorão (2010), a transformação do Rio de Janeiro em capital da República incentiva um fluxo migratório a convergir para o novo centro econômico do país, cujo contingente significativo de migrantes era formado por baianos. Dessa forma, ao representar insistentemente Bahia e baianos a música popular indicia a formação de um processo cultural transformador da própria cultura nacional, por meio do contato entre diferentes que frutificaria doravante no carnaval de rua, mas também no sincretismo de povos regionalmente apartados.

Já durante o estado getulista, período no qual a Bahia enfrenta um retraimento econômico devido à sua exclusão do projeto de reinvenção da economia do Brasil pela aposta em processos de industrialização, dentre outros fatores, as canções de Dorival Caymmi abordam a existência do trabalho, do cansaço e dos riscos aos quais se submetiam os pescadores e demais trabalhadores. Diante dessa recorrência em períodos distintos, por que Caetano Veloso retrata nas canções de *Domingo* a terra onde nasceu? Seria uma representação contaminada de fascínio ou se constitui um discurso que dialoga com a conjuntura nacional, assim como a representação da Bahia mantinha certa relação com o contexto do país, tanto nos sambas do início do século XX quanto nas canções de Caymmi?

3.1 DOMINGO É O FINO DA BOSSA

É inegável que o contexto sociocultural brasileiro dos anos 60, dinamizado pelo governo de Juscelino Kubitschek com a abertura do país ao mercado estrangeiro, influenciou o surgimento da Bossa Nova *standard*. Aliado à conjuntura deve-se ressaltar ainda os sentimentos de insatisfação de um grupo de jovens compositores e universitários da cidade do Rio de Janeiro com a música nacional do final dos anos 1950, pois esse descontentamento os motivou a arriscarem acordes no violão que traduzissem ao mesmo tempo as vivências do samba e das tendências contemporâneas de jazz.

Essa inquietude dos novos cantores com a cena musical culmina em 1958, com a gravação da música *Chega de Saudade* no disco *Canção do Amor demais*, de Elizete Cardoso. Essa canção merece destaque porque representa uma tentativa dos compositores Tom Jobim e Newton Mendonça de renovarem a imagem da cantora, possibilitando-lhe uma *performance* musical menos passional, portanto, distinta do padrão de “fossa”, como era visto o samba-canção. *Chega de Saudade*, nesse sentido, simboliza o desejo de mudança do próprio panorama musical, pois sugere o fim de uma “saudade”, das dores de amor tão cantadas pelo samba-canção. Ocorre que a interpretação de Elizete Cardoso não consegue se descolar dos moldes dos cantores do samba-canção, o que produz a sensação de que a Bossa Nova só nasce um ano depois, com a regravação da mesma música no elepê homônimo (*Chega de Saudade* [1959]), de João Gilberto.

A despeito da interpretação de Elizete Cardoso, em *Canção do Amor Demais* já comparece a paisagem lírica da praia, como se estivesse anunciando a escolha de espaço privilegiado para a narrativa da Bossa: *As praias desertas continuam/ esperando por nós dois/ A este encontro não devo faltar* (ELIZETH CARDOSO, 1958). A presença dessa imagem no elepê de Elizete é sintomática do valor simbólico e estético do espaço do litoral da zona sul do Rio de Janeiro para o movimento, afinal era este o local de inspiração e vivência dos jovens músicos, mas também é reveladora de um processo de invisibilidade de tudo que escapasse dos limites de Copacabana até Ipanema. A letra de *Corcovado* [1960], por exemplo, segue essa linha de visibilidade ou centralidade do espaço frequentado por uma juventude universitária, pois fornece pistas sobre o interesse do cancionista da Bossa por um Rio de Janeiro fraturado:

Num cantinho um violão
Este amor, uma canção

Prá fazer feliz a quem se ama
 Muita calma prá pensar
 E ter tempo prá sonhar
 Da janela vê-se o Corcovado
 O Redentor, que lindo!
 (JOBIM, 2015)

O poeta observador de *Corcovado* manifesta assim uma visão limitada, cuja perspectiva consegue apenas identificar os pontos emblemáticos da região, cartões-postais de uma cidade imaginada, sonhada. Enquanto isso, nos arredores de uma cidade do Rio de Janeiro cobiçada por turistas e por uma classe média-alta, a realidade das favelas, mesmo adornando a Zona Sul com seus matizes e particularidades culturais, passava longe da visão e dos interesses do cancionista bossa-novista. Não seria possível argumentar que a anulação desse e de outro espaço minoritário fosse resultado de uma falta de contato ou mesmo de desconhecimento das construções, pois quatro anos antes do elefê de João Gilberto chegar às lojas e inaugurar a Bossa, o cineasta Nelson Pereira dos Santos já havia mostrado as tensões de uma cidade de segregação, em *Rio, 40 graus* [1955]. Além disso, a pesquisadora Janice E. Perlman (1977) mostrou que a Zona Sul conviveu muito tempo com a favela da Catacumba, até o extermínio desta em 1968.

A Bossa Nova *standard* no afã de representar os interesses e anseios de uma juventude, ou em termos mais precisos, a identidade de um grupo de poder, engendrava um cenário imaginado, um Rio de Janeiro de plástico, homogêneo, forjado para agradar forasteiros estadunidenses, assumindo com isso um compromisso em carregar nas tintas da “cor local”. Ao mesmo tempo, “constituía um novo exemplo (não conscientemente desejado) de alienação das elites brasileiras, sujeitas às ilusões do rápido processo de desenvolvimento com base no pagamento de royalties à tecnologia estrangeira” (TINHORÃO, 2010, p. 310), abrindo assim margem para uma trama de identidades.

Na realidade, esse movimento foi de certa maneira responsável pela tessitura e comercialização de uma imagem metonímica de Brasil, na qual o Rio de Janeiro representa o todo, quando retratou a cidade maravilhosa no show emblemático em *New York*, no Carnegie Hall aos 1962²⁹. Esse grande salto da Bossa rumo à tessitura de uma identidade brasileira,

²⁹ No ano de 2016 o Brasil sediou, na cidade do Rio de Janeiro, os Jogos Olímpicos. A cerimônia de abertura dos Jogos ocorreu no estádio do Maracanã e pretendia, por meio de espetáculos artísticos, abrangendo diversas linguagens, passar em revista a história da formação do Brasil, enfatizando os momentos cruciais da trajetória. Ao buscar representar os eventos marcantes da segunda metade do século XX, ao som de *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim, a modelo Gisele Bündchen encarnou o papel da brasileira-carioca e desfilou sobre o campo de futebol. Em seu rastro foram projetadas as curvas emblemáticas do arquiteto Oscar Niemeyer, o que demonstra a força da Bossa Nova *standard* na composição do imaginário sobre a identidade nacional.

pautada unicamente na experiência carioca da zona sul, repete um pouco o que Dorival Caymmi e Carmem Miranda fizeram em 1939, durante o Estado Novo, porém com a diferença de espaço: o Rio de Janeiro destronou “a senhora dona Bahia” de seu espaço privilegiado, atrativo ao mercado internacional e convidativo aos turistas.

Ao mencionar essa tensão, não se pretende reavivar antigas querelas políticas entre Rio de Janeiro e Bahia, nem atuais, entre Nordeste e Sudeste, tampouco retomar os conflitos e o impasse no âmbito da música popular brasileira quanto à origem do samba. Trago à tona essa disputa de espaço para refletir sobre os processos [políticos] de valorização estética, mas sobretudo para refletir sobre como a música popular brasileira (MPB) manifesta um desejo de representação, de uma trilha sonora para equalizar as identidades.

Atenta às “composições” de identidade(s) na música popular, Eneida Leal Cunha, em entrevista ao SBPC Cultural, afirma que:

Se, até 1950, a gente poderia pensar, em termos artísticos, a questão identitárias a partir da literatura – porque o debate estava na literatura –, hoje o debate está na música popular. Não dá para pensar essa questão sem pensar na música popular. É, sem dúvida, o fenômeno artístico mais importante do Brasil. Até pelas suas particularidades. A música popular brasileira é popular, mas ultrapassa isso. Com as trocas com a comunidade letrada, ela articula uma fração excluída com uma fração hegemônica. (CUNHA, 2001, p.19-20).

Na realidade, o debate sobre identidade já estava na música popular desde Chiquinha Gonzaga, sendo realçado em 1968 na inquietação da Tropicália. A propósito, o projeto de Caetano Veloso e seus pares na Tropicália era chamar a atenção para a realidade de um Brasil plural, de cenários e identidades contraditórias, onde a “estampa imaginária” de um país uno e homogêneo, como queria a Bossa Nova *standard*, não cabia. Dessa forma, o Tropicalismo tenta estabelecer uma convivência entre centro e margem, entre o Cristo Redentor e o Senhor do Bonfim, Rio de Janeiro e Bahia, como mostra a letra da canção *Tropicália*:

Viva Maria-ia-ia
 Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia
 Viva Maria-ia-ia
 Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia
 [...]
 Viva Iracema-ma-ma
 Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma
 Viva Iracema-ma-ma
 Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma
 (CAETANO VELOSO, 1968).

O interesse de Caetano Veloso em marcar a existência de uma “margem”, no entanto, parece ter início ainda em 1964 quando, juntamente com Gilberto Gil e Alcivando Luz, organiza o show *Nova Bossa Velha & Velha Bossa Nova*. Na primeira parte das apresentações, intitulada *Nova Bossa Velha*, constavam canções antigas ligadas à tradição do samba, enquanto no segundo momento, músicas contemporâneas à época, de certa forma, ligadas à Bossa Nova *standard*. O que chama a atenção no elenco musical desse espetáculo é a presença de um lugar da diferença, isto é, de um espaço intocado e excluído pela estética bossa-novista vigente. Surpreende então que imagens oníricas da Bahia, como aquelas evocadas por Ary Barroso em *Na baixa do sapateiro* e pela figura de Caymmi, ressurgam em um show dedicado à Bossa Nova e estabeleçam uma oposição à hegemonia, demonstrando que havia também um interesse de um grupo baiano em se ver representado e em restaurar o espaço simbólico da Bahia, então perdido, na cena artística.

Segundo o crítico musical, Carlos Callado (1997, p.54), esse *show* “era um espetáculo que buscava não apenas divulgar o sentido e a estética musical da bossa nova, mas também refletir sobre ela”. Refletir sobre a Bossa Nova implicava, nesse sentido, em uma recusa ao gesto de mimese e repetição de um texto acabado, geograficamente situado e culturalmente influenciado. Implicava uma atitude de intervenção estética e política, similar à ocorrida na Tropicália, ao colocar uma margem dialogando com o texto hegemônico do centro, rumo à revisão de uma identidade nacional.

Embora o projeto desse espetáculo tenha demonstrado a ousadia de propor uma ressignificação do conceito de Bossa Nova, teve duração curta, sendo realizado entre 21 a 23 de novembro de 1964. Três anos após, em 1967, a mesma inquietude e desejo de repensar a música brasileira renasce, desdobrando-se em um projeto sólido, na forma do elepê *Domingo*, assinado por Caetano Veloso e Gal Costa.

Em *Domingo*, Caetano vai ressignificar a Bossa a partir de um lugar de diferença: um lugar físico, espacialmente situado nos limites do recôncavo baiano; bem como a partir de um lugar de subjetividade, que concede voz a um sujeito que manifesta as singularidades de pertencimento a um grupo de identidade cultural. No nível estético-musical, essa diferença comparece na harmonização entre as influências do jazz e a experiência histórica do samba e dos ritmos familiares à cultura do recôncavo da Bahia. Apesar dessa inovação, a concepção musical “Bossa Nova” se mantém, visto apresentar traços apontados no estudo sistemático da

estruturação, interpretação e posição estética da Bossa, realizado pelo musicólogo Brasil Rocha Brito (1993)³⁰.

Com base na reflexão de Brito (1993), constata-se que em *Domingo* se apresenta uma integração entre os parâmetros musicais (harmonia, melodia, ritmo e contraponto na realização da obra), barrando uma possível prevalência de um sobre o outro, o que concede uma sensação de calma ao ouvinte. Apresenta-se também a superação do contraste, do legado do Romantismo, no nível vocal e comportamental do intérprete-cantor, traço indispensável para se conceber o movimento, pois representa o abandono dos arrebatamentos, dos agudos gritantes. No lugar desse estilo de interpretação exagerado e passional, surge o canto falado, sem malabarismo nem fíbulas, “o cantor não mais se opõe como solista à orquestra. Ambos se integram, se conciliam, sem apresentarem elementos de contraste.” (BRITO, 1993, p. 22). Por meio desses recursos, os dois baianos (Caetano e Gal) passam da posição de intérpretes para a de sujeitos integrados àquela paisagem retratada, de modo que terra cantada, musicalidade e voz performam estes sujeitos e suas identidades – são um só, gerando a sensação do uno estabilizador do eu.

No nível temático, a diferença se constata no deslocamento da atenção sobre os espaços poéticos de inspiração do cancionista. Se a elite carioca buscava o ideal na zona sul da cidade do Rio de Janeiro, porque este espaço traduzia as demandas de representação do próprio grupo, Caetano faz do espaço “invisível” do recôncavo baiano um mote poético para uma reinserção da individualidade baiana no cenário da MPB, relendo com isso o traço da “cor local”, que segundo Medaglia (1974), caracteriza o movimento. Essa tentativa patente de recomposição de um cenário baiano, no entanto, é produzida sem traços de militância ou de protesto, como nas experiências de Maria Bethânia³¹. Daí nas faixas sonoras de *Domingo* serem retratadas cenas da região do recôncavo da Bahia, numa tentativa de remidiatizar a terra através do “lirismo” da cultura e da paisagem local que, diga-se de passagem, esbarra no mesmo timbre ufanista presente na estética *standard*.

Ocorre que falar da Bahia, mesmo que de uma parte dela, nos anos 60 representa uma resistência e um discurso de diferença, pois, segundo Luis Américo Lisboa Junior (1990), tão logo ocorreu a implantação da Bossa Nova *standard*, a criação musical do país passou a ser responsabilidade da classe média, o que levou ao ofuscamento dos valores tradicionais da

³⁰ O estudo de Brasil Rocha Brito foi primeiramente publicado na página literária *Invenção* do jornal *Correio Paulistano* entre 23 de outubro, 06 e 20 de novembro de 1960. Segundo Augusto de Campos (1993), o trabalho de Brito tem importância histórica porque se trata da primeira apreciação técnica a respeito da Bossa Nova.

³¹ Refiro-me às experiências dos discos compactos dos cantores, nos quais, cada um a sua maneira, interpreta as letras das canções projetando sobre a própria voz certo “afeto”.

canção popular. Dentre os valores ofuscados, encontra-se a música popular feita sobre a Bahia que “passa agora praticamente a ser composta e interpretada por conjuntos e compositores regionais” (LISBOA JUNIOR, 1990, p.167). Conforme mostra o estudo de Lisboa Junior, a partir de 1960 a representação da Bahia na música popular brasileira começa a se tornar tão rara, a ponto de, em 1964, ser localizada apenas 01 (uma) composição retratando-a³².

Em termos teóricos e conceituais, entende-se a “diferença”³³ como traço *inseparável* da noção de identidade, cuja função é atuar no *processo* de criação de uma subjetividade, ou melhor, de um sentimento de pertencimento, por meio de uma série de negações, como no exemplo, “pertença, porque não pertença”. A partir desse ponto de vista, certamente inspirado na perspectiva dos estudos culturais, desfaz-se a definição “fácil” de diferença como categoria autônoma, concebida por si mesma, oposta à identidade e resumida àquilo que diz respeito somente ao outro, como nos casos em que se marca um ponto distintivo do outro (“o outro é paulista”, “é homem”) (SILVA, 2009). Na realidade, para os estudos culturais a diferença refere-se muito mais ao eu do que ao outro.

Reitera-se “identidade” e “diferença” como categorias inseparáveis, porque a diferença está no âmago da identidade, surge no momento da emulação de um “eu sou”, “eu pertença”, de uma auto-definição³⁴. Isso não implica afirmar que a diferença tenha segunda importância na trama de produção das identidades, significa que aquele sentimento de pertencimento foi criado ao mesmo tempo em que se processavam uma série de conflitos e dissensões com um conjunto infinito de identidades outras. Ou seja,

[...] as afirmações sobre diferença só fazem sentido se compreendidas em sua relação com as afirmações sobre a identidade. Dizer que “ela é chinesa” significa dizer que “ela não é argentina”, “ela não é japonesa” etc., incluindo a afirmação de que “ela não é brasileira”, isto é, que ela não é o que eu sou. As afirmações sobre diferença também dependem de uma cadeia, em geral oculta, de declarações negativas sobre (outras) identidades. Assim como a identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade. (SILVA, 2009, p.75).

Portanto, identidade e diferença são categorias complementares e indissociáveis, afinal, o sujeito só pode ter noção das posições e lugares que o definem, se souber reconhecer

³² Para registrar a presença da Bahia na música popular brasileira, Luis Américo Lisboa Junior (1990) elencou canções de 1902 a 1964, gravadas em discos de 78 rotações por minuto (r.p.m.). Em 1964, quando os discos de 78 r.p.m desaparecem, Lisboa Junior localiza somente o maxixe intitulado *Chão Baiano*, gravado por Sid Biá.

³³ O termo diferença é cunhado por Derrida.

³⁴ Embora se tenha utilizado os termos “eu” e “auto-definição”, que podem fazer alusão a uma concepção essencialista e fixa dos conceitos de identidade e diferença, entende-se que, tanto uma, quanto a outra são instâncias contraditórias e escorregadiças, sempre em movimento.

aqueles espaços que, por outro lado, não o constituem. Mas convém lembrar que esse processo de demarcação de diferença merece também uma atenção, um questionamento, pois a celebração das identidades é marcada, sobretudo, por um processo de exclusão.

Kathryn Woodward (2009) busca palmilhar teoricamente a identidade e a diferença, partindo do exemplo empírico fornecido pelo relato do escritor e radialista Michael Ignatieff sobre o contexto de guerra na antiga Iugoslávia. Ao problematizar o conflito bélico entre sérvios e croatas estabelecido nesse país, a autora afirma: “a identidade sérvia depende, para existir, de algo fora dela: a saber [...] de uma identidade que ela não é” (WOODWARD, 2009, p. 9). O que se destaca nessa afirmação é a certificação da existência do espaço perigoso da negação e da exclusão, representado ali pelo “fora”, mas também a normalização de uma subjetividade hegemônica que se concretiza quando a noção de “identidade sérvia” é fabricada. Essa identidade sérvia, interpelada pelo seu sistema cultural, acaba se tornando parâmetro para conceber as tantas outras identidades, produzindo uma visão etnocêntrica das relações sociais, bem como a dualidade “nós/eles”. Cria-se então um espaço perigoso e arriscado, porque o grupo “não pertencente” torna-se refém das maquinações e denominações de uma força hegemônica; aquele situado no lado de fora do espaço privilegiado e agregador da identidade, sendo, portanto, um grupo excluído. Ao ocupar o espaço que lhe cabe – o espaço da exclusão –, o grupo à margem tem o poder de reivindicar as suas próprias identidades ou serve apenas de elemento distintivo para formar identidades de outros grupos?

Tais questionamentos ensejam ratificar que “a guerra pelo reconhecimento” é marcada por uma relação assimétrica, na qual um grupo tem o poder de determinar o destino da identidade do outro – se será excluído ou agregado. Nessa batalha, um dos grupos integrantes do binômio “nós/eles” pode se resignar e se conformar com as identidades que lhe foram conferidas, perdendo assim, a voz e a vez nesse conflito discursivo de reconhecimento. A consequência disso para o grupo não hegemônico, segundo Bauman (2005, p.44), é que “[...] no final se vêem oprimidos por identidades aplicadas ou impostas *por outros* – identidades de que eles próprios se ressentem, mas não têm permissão de abandonar nem das quais conseguem se livrar. Identidades que estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam...”.

No âmbito da MPB, pode ser observado quadro semelhante de imposição de identidades quando são confrontadas as estéticas da Bossa Nova *standard* e de canções que tematizam o Nordeste. De um lado é possível encontrar canções como *Samba de uma nota só* [1960] e ainda o baião *Bim bom* [1959], entoando a fórmula “o amor, o sorriso e a flor”, sem problematizar questões da sociedade carioca ou mesmo da região nordestina, totalmente

alheias a um cenário de desigualdade que se amplificava tanto nos morros, “ventre” midiático do samba, quanto no Nordeste, “pai” do baião. De outro lado, canções aclamadas pelo Brasil meridional como *Carcará* [1965] e *Borandá* [1967], traduzem a dor e o sofrimento nordestino da migração, do êxodo da terra-mãe, do abandono da família e de antigos laços devido às secas, fortalecendo um imaginário sobre o Nordeste. A propósito, durante a performance de *Carcará*, a intérprete Maria Bethânia ditava com voz exaltada dados e números referentes à emigração de nordestinos entre os anos 50 e 60, aumentando assim o apelo do próprio texto. É preciso lembrar ainda que devido a essa interpretação marcante, mas sobretudo ao fenótipo de nordestina sofrida, a irmã de Caetano Veloso acabou atuando como “garota propaganda” das canções de protesto, colaborando de certa forma na tessitura de uma identidade estereotipada do Nordeste.

Se, como afirma Thomaz Tadeu da Silva (2009), realmente a identidade e a diferença nunca são inocentes, estão sempre contaminadas pelas relações de poder, relegar o rótulo (ou a identidade estereotipada) de “canções de protesto” àquelas músicas que tematizam as desventuras nordestinas e, por outro lado, destinar o lirismo ao discurso sobre as águas da zona sul carioca parece uma tentativa de categorizar o Nordeste como espaço de dor, *secura* e subdesenvolvimento. Ao lado dessa nomenclatura arbitrária, a estratégia de criação de uma SUDENE (Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste) em 1959, durante o governo de Juscelino Kubitschek, para interferir no “baixo” desenvolvimento da região também não parece ser fortuita.

Apesar de possuir as letras marcadas pela sina da migração, *Domingo* contraria esse discurso “solista” fazendo da Bahia, espaço à época “apartado” do efervescente circuito industrial e midiático, fonte geradora de identidade, diferença e de lirismo. Na canção *Onde eu nasci passa um rio*, por exemplo, as noções de identidade e diferença estão ligadas às metáforas, de modo que o simbólico espelha uma vontade de representação. Dedicando-se a entrelaçar as palavras-chave da música, “terra”, “rio” e “eu”, o sujeito lírico acaba dando pistas de como se processa a constituição das identidades culturais:

Onde eu nasci passa um rio
 Que passa num igual sem fim
 Igual, sem fim, minha terra passava dentro de mim
 Passava como se o tempo nada pudesse mudar
 Passava como se o rio não desaguasse no mar

O rio deságua no mar
 Já tanta coisa aprendi
 Mas o que é mais meu cantar

É isso que eu canto aqui

Hoje eu sei que o mundo é grande
E o mar de ondas se faz
Mas nasceu junto com o rio
O canto que eu canto mais

O rio só chega no mar
Depois de andar pelo chão
O rio da minha terra
Deságua em meu coração
(CAETANO VELLOSO; GAL COSTA, 1967)

Na primeira estrofe, dedicada à distinção do cenário telúrico, o “eu” afirma superioridade de sua terra-natal, aí assinalada pela expressão comparativa “igual sem fim”. Essa expressão metafórica, na realidade, serve para manifestar o alto apreço pela terra, motivo de orgulho, vaidade e glória do sujeito, concedendo assim pistas sobre sua constituição. Afirmar dessa forma a “supremacia” da paisagem, de uma “cor local”, se constitui gesto semelhante ao projeto da primeira geração do romantismo, no qual o falar da terra, esmiuçando seus elementos simbólico-representativos era a forma de construir uma identidade e, juntamente, uma diferença. À medida que o “eu” esclarecia o pertencimento a um lugar, esclarecia, por conseguinte, os espaços aos quais não pertencia. Notavelmente, processo semelhante se apresenta nessa canção.

Embora não se revele uma afirmação categórica na forma de um “eu sou”, o efeito dessa afirmação é produzido quando o sujeito evoca símbolos da terra natal, pois a identidade e a diferença são construções simbólicas verificáveis no uso e na representatividade de certos objetos. Tal afirmação busca sustentação em Woodward (2009), quando a autora declara que

[...] é estabelecida por uma *marcação simbólica* relativamente a outras identidades (na afirmação das identidades nacionais, por exemplo, os sistemas representacionais que marcam a diferença podem incluir um uniforme, uma bandeira nacional ou mesmo os cigarros que são fumados). (WOODWARD, 2009, p. 14).

No caso relatado por Michael Ignatieff (WOODWARD, 2009), sérvios e croatas buscavam se diferenciar de todas as formas, inclusive pelos cigarros que fumavam: sérvios não fumavam cigarros croatas, tampouco croatas fumavam cigarros sérvios. O cigarro atuava assim como elemento simbólico de identidade e diferença, marcando a um só tempo uma identidade (o uso de um cigarro) e uma diferença (o não uso do cigarro do outro). Por sua vez, quando o sujeito da música elege os símbolos para representar o espaço vivido, o rio e a terra,

produz o mesmo efeito de afirmação de identidade e de exclusão. O sentido de identidade se produz quando o rio é identificado como “o rio da minha terra”, marcando um limite geográfico e um sentimento de pertencimento representado pela ideia de posse da terra; enquanto o sentido de diferença é produzido quando a figura do rio ocupa o lugar de tantas outras imagens, como a das águas cariocas, denunciando a eleição de um espaço em detrimento de outros.

A valorização de aspectos regionais para sustentar a identidade cultural pode ser também observada na música *Zabelê*³⁵. Dessa vez, o apelo aos aspectos culturais é representado pela imagem do pássaro zabelê, cujo habitat predominante são algumas matas de Minas Gerais e regiões do Nordeste. A melodia da canção se aproxima à de uma cantiga de roda infantil e, de certa forma, está de acordo com a proposta da letra em traduzir uma visão lírica da própria terra:

Minha sabiá
 Minha zabelê
 Toda meia-noite
 Eu sonho com você
 Se você duvida
 Eu vou sonhar
 Pra você ver
 [...]
 Minha zabelê
 Vem correndo me dizer
 Porque sonho toda noite
 E sonho só com você
 Se você não me acredita
 Vem pra cá, vou te mostrar
 Que riso largo é o meu sono
 Quando eu sonho com você
 (CAETANO VELLOSO; GAL COSTA, 1967)

Chama a atenção que no lugar do carcará agressivo, duro, que lutava pela sobrevivência no espaço árido do sertão, emerge a zabelê, pássaro leve e onírico, descolado de um cenário desértico e opressor. A eleição da imagem do zabelê é, nesse sentido, compreendida como subterfúgio para refutar a identidade imposta pelo poder hegemônico por meio de um contradiscurso que aposta na “leveza” e no “poético” do Nordeste. Dessa forma, o espaço representado não provoca dor nem êxodo, pelo contrário concede segurança às inquietações e questionamentos do interior do indivíduo. É também o lugar que conduz à

³⁵ Embora a canção *Zabelê* seja de autoria dos compositores Gilberto Gil e Torquato Neto, harmoniza-se aos textos de Caetano Veloso, conservando os mesmos traços temáticos.

sensação de estabilidade, à sensação de sono tranquilo e que desperta o miraculoso do mundo onírico.

Outra *marcação simbólica* deste discurso da identidade e da diferença em Caetano Veloso pode ser sentida a partir da configuração de um espaço não urbano. Na dissertação de mestrado sobre ideologia e discurso na música brasileira entre os anos de 1964 a 1968, Machado (2009) observa certa descontinuidade entre as formações ideológicas da Jovem Guarda e da MPB. Apesar dos desacordos ideológicos, percebe-se que nas duas vertentes musicais os discursos dos sujeitos estão atravessados pela condição urbana e cidadina. No entanto, tal condição urbana já era vocalizada pelos bossa-novistas, afinal, o mesmo “avanço industrial” da era Kubitschek era sentido e vivenciado tanto pela turma *cool* carioca, quanto pelos rebeldes sem causa da turma do Tremendão.

Caetano caminha na direção contrária, recusando o fascínio pela *urbis*, ao conceber a cidade, a metrópole, como ambiente de pastiche, de imitação grosseira das grandes tendências mundiais. Essa declaração está apoiada na análise de sua primeira música, intitulada *Clever Boys Samba* [1964] (2015)³⁶, da qual destaca-se o trecho:

Pela Rua Chile eu desço
 Sou belo rapaz
 Cabelo na testa fecha muito mais
 Vou fazer meu ponto ali
 No Adamastor
 Mesmo subdesenvolvida
 Eu vou fazendo a doce vida
 As brigittes vão passando
 E eu Belmondo
 Sigo na lambreta
 E os brotos vão ficando pra trás
 [...]
 No fim de semana
 Entro no cinema
 E o filme é com Delon
 Aprendo o sorriso
 Mas nem sei se o filme é bom
 [...]
 Adoro Ray Charles
 Ou “Stella by Starlight”
 Mas o meu inglês
 Não sai do “good night”
 (VELOSO, 2015).

³⁶ *Clever Boys Samba* não integra o elenco do disco *Domingo*, no entanto, foi composta no mesmo período das canções do elepê e alinha-se à temática nele abordada.

Observa-se que a canção se estrutura em torno de uma consciência de subdesenvolvimento e de uma sensação de atraso cultural. A cada tentativa de assimilar a cultura do outro, de buscar um refinamento fora dos trópicos, o sujeito esbarra na certeza do deslocamento, de que “alguma coisa está fora da ordem”. Expressam com veemência tal sensação versos como *E os brotos vão ficando pra trás/ Mas nem sei se o filme é bom/ Mas meu inglês/ Não sai do “good night”* que concedem à música tom irônico, mas também reflexivo, visto ensejar uma visão crítica sobre a apropriação passiva da cultura de massa e seus efeitos.

A presença das imagens bucólicas sugere ainda que o processo criativo de Caetano estava alinhado aos princípios do livro *Vanguarda e Subdesenvolvimento* [1969], do poeta e crítico de arte Ferreira Gullar. Consciente de que os países subdesenvolvidos são consumidores vorazes da arte produzida nos países desenvolvidos, mas também consciente de que a experiência local só existe se conviver com o universal, Gullar defende a não imitação, a não submissão aos ditames estéticos do primeiro mundo. Nessa perspectiva, o autor defende que a criação da obra de arte

[...] é sempre expressão do particular, tenho de construí-la a partir da minha particularidade, do centro de minha própria existência. Se isso não acontece, se o fascínio pela obra alheia me leva a imitá-la, posso realizar um trabalho apreciável em que se destaquem algumas qualidades [...], mas não estarei “criando” [...]. (GULLAR, 1978, p. 70).

Dessa forma, quando se recusa a representar o lugar emblemático da Bossa Nova *standard*, restrito à cidade fraturada e aos interesses de um grupo de poder, Caetano se recusa, portanto, ao gesto de imitação. Em vez de repetir a exaltação do centro estético, prefere entrar em acordo com a “margem”, mirando-se nos exemplos ofertados pela terra onde nasceu. Busca na particularidade da própria existência, no sentimento de pertença e diferença que a própria concha lhe concede, o mote de criação e o ponto de vista que lhe permite representar o mundo, atuar nele e significá-lo.

Se, como afirma Paulo Costa Lima (2001), não assusta ouvir o espírito germânico em Bach, tampouco assusta ouvir o espírito baiano em Caetano Veloso, porque ele está condenado a escrever a própria “centricidade” – o sentimento que o define, a sua identidade e a sua diferença –. No entanto, a partir dos exemplos de *Domingo* (1967), nota-se que a representação idealizada da terra natal denota uma proposta estética e política. Ao deixar que a imagem da Bahia, em seu Recôncavo e em sua capital, lhe forneça encosta criativa e se apresente na escrita e na melodia das canções, Caetano Veloso a reinsere no circuito midiático

da Música Popular Brasileira, subvertendo a lógica vigente que pretendia apagá-la, não só da música, como do cenário político do Brasil.

3.2 CRÍTICA À RAZÃO URBANÍSTICA

A ausência da inscrição de grandes metrópoles brasileiras, Rio de Janeiro e São Paulo, e de espaços urbanos em *Domingo* (1967) é sintomática de uma proposta estética de promover uma releitura da Bossa Nova *standard* a partir de signos culturais ligados ao âmbito da vivência do eu-cantor, cuja história de vida circunscreve-se, até o limiar da vida adulta, às margens da paisagem bucólica do Recôncavo baiano. Ao mesmo tempo, essa rasura da geografia urbana revela-se característica da vontade de contestação do *establishment*, marca da década de 60.

Se a Primeira Guerra Mundial produz o emudecimento dos sujeitos, minando sua capacidade de narrar, interagir com o mundo por meio da linguagem (BENJAMIN, 2012), a devastação produzida pela Segunda Guerra desdobra-se em um desejo de libertação da / pela linguagem, a frutificar em atos de contestação e inconformismo contra todo sistema de cunho autoritário. Cabe lembrar que esse novo pós-guerra é inaugurado pela célebre conferência de Jean-Paul Sartre, *O existencialismo é um humanismo*³⁷, acerca da liberdade (ou da escolha como forma de liberdade), o que tonifica a emergência das manifestações individuais na coletividade. Na esteira da ideologia de Sartre, os movimentos de contracultura dos anos 60 como Geração Beat, Hippie e o Festival de Woodstock valem-se de uma ideia de liberdade para contestar os padrões comportamentais da época. Assim, o traço da revolução contorna essa década.

Mas é perigoso imaginar a contestação, enquanto expressão que conduz o desenvolvimento de um pensamento crítico, por isso rebelde, como atitude onipresente, pois o mundo capitalista tensionado logo tratou de reagir, fabricar sua própria rebeldia. No Brasil, a versão comercial dessa potência comportamental é veiculada pela cultura de massa (cinema e rock), arrebatando, pelas veias sensíveis, o público desconhecedor da obra de Sartre e impossibilitado de viajar a Woodstock para provocar a cultura do consumo. Surgem daí os “rebeldes sem causa”, conformados pelo estereótipo da juventude contestadora e esvaziados de uma consciência política, de fato, combativa, que encontram apoio nos artistas da Jovem Guarda, por exemplo. Roberto Carlos, rei dessa juventude “transviada”, representa artisticamente esse modelo descompassado de revelia, uma vez que seu exterior é adornado por acessórios alusivos aos movimentos de contracultura, enquanto as formulações filosóficas seguem desatreladas da verve crítica sobre o cenário nacional. Constata-se tal esvaziamento

³⁷ A conferência proferida por Sartre em Paris data de 29 de outubro de 1945.

na entrevista *Enfim: o Rei se define!*, concedida ao jornal *Última Hora*³⁸, na qual o próprio cantor, quando questionado sobre as responsabilidades políticas do artista, declara: “Eu nunca quis saber de política. Não gosto de falar do que não conheço. Meu negócio é música. (CARLOS, 1970 apud TINHORÃO, 2010, p.358). Portanto, Roberto Carlos concebe o artista como indivíduo clivado, cujo labor estético e a possibilidade de intervir no cenário nacional se constituem vetores centrífugos, logo desencontrados.

Considerando o contexto brasileiro dos anos 60, a cisão entre arte e política parece incompatível, pois as transformações vivenciadas demandam alguma reação artística. Dessa forma, o avesso da proposta alijada dos embates nacionais encontra-se nas canções de Caetano Veloso, nas quais equilíbrio entre o ético e o estético destaca-se. Apreciador declarado de Sartre, Glauber Rocha e Oswald de Andrade, Caetano não se furta a utilizar sua arte como discurso de oposição. Ele se apropria dessas experiências intelectuais de vanguarda para elaborar um produto crítico que reorganiza o subdesenvolvimento do Brasil sem a intenção de revesti-lo de um discurso otimista de superação ou de torná-lo folclórico. Pelo contrário, é exatamente esses sedimentos do pensamento nacionalista que o cantor deseja contestar: “Tínhamos de [...] pulverizar a imagem do Brasil carioca [...], acabar de vez com a imagem do Brasil nacional-popular e com a imagem do Brasil garota da Zona Sul, do Brasil mulata de maiô e paetê, meias brilhantes e salto alto (VELOSO, 2008, p. 46-47). Com isso, Veloso articula um discurso artístico balizado pela vanguarda para pensar e abordar o subdesenvolvimento, o que permite identificar aí, de certo modo, uma visão subversiva, na medida em que se opõe ao “efeito manada” de ser devoto da modernização do Brasil e de seu projeto urbanista-progressista, aplicado com ênfase no Brasil meridional.

A singularidade contestatória do cantor brasileiro é também reconhecida por outros críticos, como Andréia Scheeren (2011) e Francisco Bosco (2004). Scheeren (2011) identifica sua postura contestatória nas acaloradas discussões contra as concepções da esquerda nacional popular na fase do Tropicalismo. Enquanto Bosco (2004), ao “passar” pelos diversos aspectos da trajetória pública de Caetano Veloso e seus textos, sem se ater em fases específicas do cantor, destaca estes:

Força ética: não apenas figurar a vida, mas afirmar um conjunto de valores.
Ética: valor. Para Caetano, destaque: a experimentação existencial, a liberdade, a pluralidade, a miscigenação.

³⁸ Esta edição do jornal *Última Hora* (jun. 1970) não foi encontrada nos acervos de Salvador, tampouco no catálogo da Hemeroteca Digital, acervo digitalizado dos mais diversos periódicos brasileiros, vinculado à Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Por esse motivo, mencionamos a entrevista citada por Tinhorão (2010).

*

E recusar o álibi – sempre. Não ceder à sua tentação: a de transferir – ao país, ao mundo, ao outro – a responsabilidade por um fracasso, uma incapacidade qualquer. Pensar e agir, crítica e afirmativamente. Recusar, acolher – mas sobretudo propor. Sempre pedir licença, nunca deixar de entrar. (BOSCO, 2004, p.104).

Nas palavras do crítico, chama atenção o reconhecimento de que a atitude rebelde de recusa, produto do pensamento crítico, prolonga-se num comportamento propositivo. Isso significa que o gesto de recusa vem acompanhado de uma ação, incitando de alguma forma a expressão e o posicionamento do cantor. Esse movimento de criticar e propor, no contexto dos anos 60 aqui analisado, se materializa na rasura do urbano e no realce do “baiano”, em que denegação do outro serve como subterfúgio para a afirmação do eu, quase sempre mascarado de sujeito nascido na Bahia, o que indica a perspectiva do olhar de Caetano sobre a nação. A dialética da recusa ao urbano e de sua substituição fica patente no seguinte trecho da crônica jornalística *Asthma* ([1970]1988):

Estou cansado de cidades exóticas como Londres. De cidades exotéricas como Paris. De cidades. Os essos do eufácil. Cidades cedidas. O rio. O barato. O aparato da glórias e lapas e catumbis. Laranjeiras, cajus, frutas, frotas. Cidade cedida. Cidade cedida. Cidade cedida. Parado. Lépedo. Pedal lépedo parado. Paralelepípedo. [...]

Estou de sacro cheio. [...] Estou cansado. Chega! Abaixo o zebundismo. Viva a Bahia. Avusa ao polvo da bahia de todos os santos q’el rey d sebastião caiu no areal. (VELOSO, 1988, p. 45-46).

Apesar de escrita após *Domingo* (1967), a crônica exhibe a persistência da crítica à razão urbanística outrora poetizada. Dessa vez, a contestação assume a forma de um cansaço, sentimento emblemático de um protesto contra o encantamento provocado pela crença no progresso urbanizado, mas, sobretudo, representativo de um combate à ordem do exo-(tico/térico), das relações burocratizadas e “espetaculares” entre os indivíduos e superficiais com espaço, advindas da alteração perpetrada pelo capitalismo.

A propósito, a “cidade cedida”, morada dos “essos do eufácil”, faz alusão a uma cidade subordinada às leis monetárias e ao capital estrangeiro das “multinacionais” que alteram o espaço, modificando seus aspectos singulares e historicamente significados. Ao torná-lo tão homogêneo quanto os indivíduos, também modificados por “fora” (*ex-terna-*mente) pela cultura de massa, faz imperar a lógica do eu-fácil – da subjetividade comprada e facilmente moldada. Para colocar em tensão esse cenário, Veloso propõe a exaltação à Bahia;

a uma terra imaginada, arcaica, construída pela linguagem do devaneio e do afeto, representada ali pelo “viva” e pela alusão ao sebastianismo³⁹.

Tal proposta de Caetano alinha-se às discussões em torno da identidade brasileira na década de 60, pois nesse momento o espaço integra o centro dos debates, sendo o elemento simbólico de uma batalha pelo reconhecimento. Enquanto no século XIX e início do século XX, o componente racial define a brasilidade, variando na eleição do herói nacional (ora o indígena, ora o mulato); a partir dos anos 60, por meio de projetos político-econômicos, as esferas governamentais forjam a ideia de país “urbano” e modernizado, de modo que não interessa mais conhecer a “cara do Brasil” – categoria imaginária representativa da unidade da nação, do seu povo – , mas sim o “lugar do Brasil”, o espaço simbólico pelo qual se pode conceber e, sobretudo, representar a nação⁴⁰.

A identidade de Brasil “urbano” é alcançada em tributação de estratégias de deslocamento de investimentos no campo e nas atividades agrícolas e, por outro lado, injeções nos diversos setores industriais, como automobilístico, químico, naval e mecânico. Todavia, não significa que os grandes centros, em si, tenham se tornado interessantes devido à industrialização, pois o que concede a qualificação de urbano ao Brasil, isto é, de nação com número expressivo de habitantes residindo nas cidades, é a perda das vantagens da habitação no campo e, por conseguinte, a evasão rural, conforme asseveram Darcy Ribeiro (1995) e Milton da Mata (2016). Portanto, o Brasil que se quer modernizado, com cidades atrativas e potencialmente desenvolvidas existe somente no plano discursivo, assim como a ideia de democracia racial funciona desde o início do século XX até hoje como mito.

Curioso notar como o discurso político da época contribui para consolidar da ideia de Brasil urbano, desviando a atenção para as implicações de um desenvolvimento rápido, a qualquer custo. Os lemas progressistas, a exemplo dos “cinquenta anos em cinco”, enunciavam a superação das assimetrias regionais e o alinhamento aos moldes estrangeiros de industrialização, prometendo uma redefinição do cenário nacional por meio do avanço econômico e do fortalecimento do “parque industrial”. É exatamente esse bordão otimista de que o “avanço industrial/ vem trazer nossa redenção” responsável por criar um discurso sobre a cultura nacional e, assim, direcionar a concepção dos indivíduos, levando-os a crer na invenção de um novo Brasil e sua nova identidade.

³⁹ Crença mística surgida em Portugal, no séc. XVI, após o desaparecimento do rei D. Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir. O pensamento sebastianista propaga o retorno messiânico de D. Sebastião, creditando o alcance de glórias pelo povo português à sua volta.

⁴⁰ Cabe lembrar que data do mesmo período a construção do muro de Berlim, o que reforça o peso concedido ao espaço para engendrar processos de unificação, inclusão e exclusão simbólica, constituintes da problemática identitária na década de 60.

Ao se debruçar sobre a atuação de símbolos e representações, como o discurso, no processo de construção da sensação de pertencimento a culturas nacionais, o pesquisador Stuart Hall (2006), afirma que:

As culturas nacionais, ao produzir sentidos [ou discursos] sobre a “nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (HALL, 2006, p. 51).

As identidades são interpretações da cultura nacional que permanecem no pensamento da coletividade por serem traduzidas em linguagem. Portanto, mantêm uma força semiótica, isto é, caráter maleável de comparecer a contextos discursivos diversos (música, literatura, artes visuais, linguagem corriqueira, práticas culturais, dentre outros), que assegura a repetição do sentimento de pertencer a uma nação até naturalizá-lo, tornando-o assim aceitável numa comunidade. Atento a essa característica plástica das identidades, Benedict Anderson (2008), por exemplo, concebe a nação como “comunidade imaginada”. Segundo o autor, a qualidade de “imaginada” indica que a nação é produto de uma criação ou de uma imaginação de uma coletividade, porque a necessidade de unidade e de eliminação das desigualdades só é saciada pela linguagem, cujo trabalho reside em forjar na mente coletiva a imagem viva da comunhão entre diferentes (ANDERSON, 2008). Sendo assim, as identidades, sobretudo, aquelas voltadas à conclamação da cultura nacional, são categorias imaginárias haja vista o papel desempenhado pela linguagem no processo de criação de uma narrativa coletiva estável, em que a mediação simbólica da relação valores/ indivíduos é fundamental para a consolidação do sentimento de integração.

Talvez por reconhecer esse vínculo estreito com a particularidade inventiva da linguagem, Hall (2006) se detenha sobre as diferentes formas de narrar uma comunidade, fazendo emergir o questionamento: *como é contada a narrativa da cultura nacional?* Ao refletir sobre essa questão, considerando os sentidos (presentes na música popular brasileira e no discurso político) que contribuem para a reconfiguração da identidade brasileira a partir dos anos 60, observa-se que a narrativa do Brasil “novo” e modernizado se estrutura a partir de dois vetores que se coadunam: a supressão de diferenças culturais e a exaltação do desenvolvimento.

A neutralização das diferenças, conforme apontam os teóricos Hall (2006) e Anderson (2008), integra naturalmente o discurso da identidade nacional, porque somente a sublimação da diferença é capaz de produzir a sensação de integração à grande comunidade pátria,

promovendo o esquecimento dos conflitos e da “impureza” cultural que marcam o processo de construção da nação. No Brasil, o discurso da neutralização entra em acordo com as propostas governamentais, de modo a tornar-se uma extensão do lema “desenvolvimento e ordem”: por um lado a ideia de unificação é materializada pelas ações progressistas (realizam-se construções de rodovias para “interligar” o país; aumenta-se o poder de compra para tentar reduzir diferenças de classes; opera-se a construção da nova capital no centro do País e legitimam-se os direitos do trabalhador rural); por outro lado, o regime militar pós-64 suprime à força toda e qualquer diferença, considerando-a subversiva, a favor da ordem.

Na tentativa de caminhar ao lado dos Estados Unidos para se alinhar ao mercado exterior e, por conseguinte reescrever a história do país nação a partir da ideia positiva de urbanização e ordem, a trama política elege a Bossa Nova *standard* para contar a “narrativa da nação”⁴¹, porque “virou marca nacional de civilidade, de avanço ideológico e de originalidade” (TATIT, 2008, p.179), simbolizando, portanto, o triunfo estético da nação na esfera midiática que, com esse ritmo de “qualidade”, poderia ser representada no mundo do *show business* internacional. Sua “tradição”, ou a “origem”, reside não no passado primitivo e artefatos “arcaicos”, mas no momento “civilizado” em que, na Constituição republicana de 1891, a Carta Magna do progresso, instaurava-se uma nação orientada por um regime burocrático e previa-se sua integração, por meio da mudança da capital da união para o interior do território nacional. E essa aproximação aqui estabelecida entre a Bossa Nova *standard* e os ideais norteadores do governo de JK e da construção de Brasília é reconhecida também por outros críticos⁴², como Affonso Romano de Sant’Anna que, já em 1973, afirmava que

Certamente que caberia a uma sociologia da música popular analisar ainda as relações entre a Bossa Nova e não apenas a ascensão da burguesia e da classe média afinada com as vivências da Zona Sul, mas ainda uma possível relação entre a leveza dessa composição, o período regido por JK e a construção de Brasília. (SANT’ANNA, 2013, p.52).

⁴¹ “Narrativa de nação”, “origem” e “mito fundacional” correspondem a estratégias discursivas que, segundo Hall (2006), indicam como é contada a narrativa da cultura nacional. A “narrativa de nação” representa os triunfos ou desastres que dão sentido à nação, podendo comparecer sob a forma de imagens, histórias, eventos, símbolos etc. A crença na “origem” designa o discurso de continuidade e a ideia de que a identidade nacional possui um nascimento, um passado imutável que determina o sentido de pertencimento. Já o “mito fundacional” trata-se de uma história cuja função é determinar a origem da nação, do seu povo ou seu caráter nacional.

⁴² No artigo *Ângulos*, escrito entre 1965/ 1966, no qual Caetano Veloso pretende colocar o assunto música popular brasileira, o autor é categórico quanto à leitura de críticos e intelectuais que relacionavam a Bossa Nova *standard* às transformações do momento. Leia-se as palavras do então jovem artista: “[...] sabemos a que proximidade do ridículo tem-se chegado no afã de fazer uma ligação direta entre a construção de Brasília, a pretensa indústria automobilística e a bossa nova.” (VELOSO, 1977, p.2).

Para simbolizar a origem do *status* recente do país e constelar o discurso da cultura nacional, logo a reconfiguração da identidade brasileira, inventa-se o “mito fundacional” do Brasil novo, representado pela construção de Brasília. Ao contrário do padrão narrativo dos mitos fundacionais tradicionais, voltado para a exaltação do passado mítico ou primitivo, testemunho da vida dos primeiros filhos da nação, os argumentos que sustentam o surgimento da nova capital conclamam o tempo presente e o futuro, exprimindo a esperança de momentos prósperos advindo da capitalização. Ocorre que o encantamento pelo presente e pelo futuro revela o quanto o caráter esperançoso desse projeto progressista está impregnado de uma aura mítica, inventada, visto se constituir uma prosperidade restrita para empresários de multinacionais e uma pequena parte da população brasileira. Ainda assim, mesmo com evidências de uma prosperidade inventada, com o mesmo tom otimista que Victor Meirelles pintou *A primeira missa no Brasil*, comemora-se a fundação do Brasil novo no dia da inauguração de Brasília:

Estamos, todos nós, aqui (...) reunidos, vivendo uma hora que a História vai fixar. Hoje é o dia da Santa Cruz, dia em que a capital recém-nascida recebe o seu batismo cristão; dia em que a cidade do futuro, a cidade que representa o encontro da pátria brasileira com o seu próprio centro de gravitação, recolhe a sua alma eterna. Dia em que Brasília, ontem apenas uma esperança, e hoje, entre todas, a mais nova das filhas do Brasil, começa a erguer-se, integrada no espírito cristão, causa, princípio e fundamento da nossa unidade nacional. Dia em que Brasília se torna automaticamente brasileira. Este é o dia de batismo do Brasil novo. É o dia da Esperança. É o dia da cidade que nasce. Que Brasília se modele na conformidade dos altos desígnios do Eterno, que a Providência faça desta nossa cidade terrestre um reflexo da cidade de Deus; que ela cresça sob o signo da Esperança, da Justiça e da Fé (KUBITSCHKE, 2002 apud FREITAG, 2009, p. 298).

Os eventos que sucederam a celebração da primeira missa no Brasil já são conhecidos: instauração do poder e suas implicações – colonização; dizimação de índios; escravização e tráfico de povos africanos e a fundação às pressas de uma identidade nacional. Após o batismo do “novo” Brasil, cerimônia que, simbolicamente, lhe concedeu a “alma” de urbano, os eventos quase se repetem: o golpe militar de 1964; capitalismo selvagem; evasão da população rural; concessão de espaços em diversas cidades para instalação de multinacionais, dentre outros. Sendo assim, ao descobrir o gérmen de uma política autoritária que queria a qualquer custo difundir a ideia utópica de progresso e de civilização, a arte brasileira intelectualizada levanta-se contra esse projeto, mostrando total descompromisso com essa razão capitalista-urbana.

A escritora Clarice Lispector, também referência literária de Caetano Veloso, em crônicas sobre suas visitas a Brasília destaca a presença urubus sobrevoando a capital e a interpreta como “uma prisão ao ar livre”, como “o fracasso do mais espetacular sucesso do mundo”, como uma “estrela espatifada”, o que nos permite enxergar na linguagem simbólica dos textos de Lispector a consciência de que essa “nova” identificação atribuída ao Brasil não passa de mais um sonho malogrado, fracassado e decaído; por isso utópico, na medida em que se configura como sonho inalcançável. Enquanto na linguagem musical de *Domingo* (1967), como se pretende demonstrar na análise dos textos musicais, a contestação desse projeto identitário dialoga com os princípios do manifesto antropofágico de Oswald de Andrade, ao propor a migração e a figura do migrante, “contra as escleroses urbanas”, afinal “nunca soubemos o que era urbano” mesmo (ANDRADE, 2002), destacando como traço particular desse sujeito um afeto ou uma não-razão. Além disso, ao propor a Bahia como espaço fundador, originário de tudo, de Cristo à identidade nacional: “Mas a nossa Bahia era, afinal de contas, e se tomada a questão em profundidade, a Bahia fundadora, a Bahia mãe do Brasil” (VELOSO, 2008, p.48), o cantor contesta a pretensa identificação nacional, deslocando o eixo integrador para um espaço então afastado da efervescência urbanizadora.

Dessa forma, Caetano Veloso inaugura *Domingo* (1967) com a canção intitulada *Coração Vagabundo*, interpretada em parceria vocal com Gal Costa, que aborda uma situação limite de reação afetiva de um sujeito a uma partida inesperada. Em consonância com a temática, a canção é iniciada com arranjos de sopros e cordas, traduzindo o início de um mergulho num espaço nebuloso – o coração –, morada de emoções conflituosas e difíceis de serem apreendidas pela razão.

Meu coração não se cansa
 De ter esperança
 De um dia ser tudo o que quer
 Meu coração de criança
 Não é só a lembrança
 De um vulto feliz de mulher
 Que passou pelos meus sonhos
 Sem dizer adeus
 E fez dos olhos meus
 Um chorar mais sem fim
 Meu coração vagabundo
 Quer guardar o mundo
 Em mim
 Meu coração vagabundo
 Quer guardar o mundo
 Em mim
 (CAETANO VELLOSO; GAL COSTA, 1967)

Ainda ao avaliar o plano dos arranjos musicais, observa-se que as batidas de violão também presentes sugerem uma notável filiação dos cantores e do próprio elepê à Bossa Nova e ao modo de interpretar de João Gilberto. Ocorre que, embora a presença do célebre intérprete da Bossa Nova no elepê dos cantores seja incontestável, as propostas da música composta por Veloso e das canções interpretadas pelo grupo ao qual João Gilberto se vincula se opõem. Reitera-se que predomina nas canções bossa-novistas o clima de otimismo, de positividade e de gozo das amenidades da vida, ou seja, a dor, a perda, a nostalgia, a saudade e outras emoções obscurecidas pelo “sol negro da melancolia” ausentam-se. Por sua vez, o nível lexical do texto de Caetano denuncia a afirmação de uma ligação ao tempo pretérito, o coração pungente por uma perda objetual, o pesadelo, o choro, a tristeza, a saudade, logo sentimentos que apontam a falta de uma cosmovisão alegre. Essa plêiade de emoções ligadas à experiência do sofrimento destoa do discurso político vigente, de um nacionalismo cego, e da diversão tão apregoada pela cultura de massa controlada pelo Estado, o que permite entender esse descompasso como uma atitude crítica de subversão à lógica desenvolvimentista e à sua redefinição da identidade nacional, visto *Coração vagabundo* fazer, então, emergir cenas de um panorama recalcado pela ordem.

Ao caracterizar a literatura brasileira produzida pós-64, sem perder de vista o trabalho intelectual de artistas como Chico Buarque e Caetano Veloso, o estudioso Silviano Santiago (2002) aponta que a postura política dessa produção é o total descompromisso com os ideais desenvolvimentistas e com os programas de integração nacional, de modo que

Perdendo o otimismo social edificante e construtivo, a literatura pós-64 não pode também ser aproximada, por movimentos de semelhança, da sua precedente imediata – a produção dos chamados anos democráticos, que vão de 1945 a 1964. Seja na construção de Brasília a partir do nada, sonho de todo arquiteto e metáfora ideal para o artista de vanguarda, seja no transplante maciço de uma indústria automobilística estrangeira para o país, seja nas palavras de um teórico da poesia concreta que pedia aos pares para construírem “poemas à altura dos objetos racionalmente planejados e produzidos” – em tudo isso perpassava um otimismo construtor de tipo internacionalista que dizia que o bem e o bom estavam na *capitalização*. Na capitalização das forças humanas e na capitalização dos recursos econômicos estrangeiros e nacionais, aí também estava a “capitalização” de um saber brasileiro que trabalharia em favor de um Estado nacional forte e pujante, atrevido e esperançoso, que se lançaria a uma inédita explosão internacional. (SANTIAGO, 2002, p. 21-22).

Na mesma direção que a tendência da literatura pós-64, em *Domingo* (1967), Veloso apresenta canções que nada compartilham com a produção musical dos tempos democráticos (Samba Exaltação e a Bossa Nova), tampouco com a ideologia desse momento, pois contrariando as duas forças, a esperança edificante e o predomínio da razão, concede voz a um eu que se nega a cantar um presente-futuro do nacionalismo caduco. Assim, para marcar tal diferença ideológica e com isso, romper o pacto com a capitalização, com a crença na urbe, no seu poder de ser o *melting pot* da subjetividade humana, Caetano dá forma a sujeitos migrantes nordestinos.

Em *Coração vagabundo* o tema da migração subjaz à qualidade atrelada ao eu (coração) que se afirma. Nesse caso, o termo “vagabundo” atribui ao coração, em vez do traço da prostração ou da ociosidade, a marca da vagabundagem, da vida errante, nômade, que transita entre diversos espaços. A própria sonoridade da palavra “vagabundo” indicia a possibilidade de uma compreensão para além do sentido corriqueiro e desprestigiado, na medida em que a consoante “b” possui fonética similar à consoante “m”, distinguindo-se apenas no modo como é produzida. Sendo assim, “vagabundo” poderia equivaler a “vagamundo” sem prejuízo semântico, pois a significação “sujeito a vagar pelo mundo” permaneceria a mesma.

Os críticos Ivo Lucchesi e Gilda Dieguez (1993), quando analisam *Coração vagabundo*, interpretam o eu do texto como sujeito que, renascido das cinzas, vai ao encontro das vagas (ondas) do mundo ancorado no porto da esperança da conquista. A despeito das diferenças no modo de ler a canção, a imagem do porto evocada pelos críticos convém para pensar a figura do migrante como símbolo de resistência à sedução da cidade grande. Numa comparação entre sujeitos caminheiros – o cosmopolita e o migrante – é notável a distinção do segundo: o processo de apagamento de traços culturais, em detrimento de uma “cidadania do mundo” fica patente no primeiro, pois a realidade cosmopolita pretende dissolver diferenças ao propor uma integração a um mundo idealizado, sem conflitos nem fronteiras; o migrante, por sua vez, integra-se ao novo mundo por motivo de subsistência, mas carrega consigo traços regionais incontestáveis (na fala, na cosmovisão, na indumentária) que manifestam localismo. Para o migrante, é insuficiente habitar o território estrangeiro, é necessário intervir nele, pincelando aqui e ali matizes da terra natal para garantir uma identificação; daí o sentido contestatório dessa figura: não sucumbir ao urbano, utilizando dos laços regionais, construídos no teatro da vida, para manter-se “enraizado” e “intocado”⁴³.

⁴³ Essa temática ressurgiu no elepê *Araçá Azul*, lançado em 1973, representada na cantiga “Viola meu bem”, cuja letra diz: “Vou-me embora pro sertão [...] que aqui não me dou bem”.

Observa-se ainda que o potencial subversivo desse migrante é representado pelo seu coração vagabundo que, num gesto de “deriva”, anda sem rumo pela nova cidade em busca de acolhimento. A deriva trata-se de uma das bases do pensamento Internacional Situacionista⁴⁴, aplicada como a técnica de andar sem rumo pelas cidades para criticar as marcas pragmáticas, progressistas e utilitárias que movimento moderno em arquitetura e urbanismo imprimiam sobre as construções (JACQUES, 2003).

A singularidade regional que costuma acompanhar o migrante é representada, em *Coração vagabundo*, pela estrutura métrica da canção, uma vez que a redondilha maior, verso de sete sílabas, é utilizada em algumas linhas. O verso heptassílabo predomina em canções populares, quadrinhas, sendo uma estrutura estilística tradicional na lírica em língua portuguesa (GOLDSTEIN, 2006). Some a esse dado apoiado na teoria do verso a própria concepção do autor, que relaciona a redondilha maior ao nordeste: “Houve uma época em que eu li muito João Cabral de Melo Neto, principalmente aqueles poemas que eram em versos de sete sílabas. É uma coisa bem nordestina. E eu tenho uma facilidade muito grande para escrever desse jeito” (VELOSO, 1983 apud FONSECA, 1993). O verso de sete sílabas representa, portanto, os resíduos do espaço outrora habitado e de sua cultura, constituindo simbolicamente a cadência a fala regionalmente marcada. E a facilidade em utilizar a redondilha maior como expressão poética decorra, talvez, da conjunção entre o sujeito do texto e o sujeito autor⁴⁵; ambos caminheiros errantes que, no espaço de linguagem, demarcam a ligação à terra como ponto de subjetivação e pauta política.

Os versos iniciais da canção desenvolvem uma pauta política, visto colocarem em questão a crença dominante no futuro e as relações mediadas pelo “valor de troca” tão presente nas grandes cidades e no discurso político do aumento de crédito dos brasileiros (LEFEBVRE, 2008). O sujeito lírico projeta sobre o coração uma autonomia, ao personificá-lo, e utiliza desse recurso para marcar seu obstinado querer. A partir daí tem-se sensação de que o indivíduo está desconectado das ideologias que o cercam, pois na autonomia concedida ao coração revela-se outra manifestação simbólica do descompromisso com o pensamento desenvolvimentista, apontado por Santiago (2002), uma vez que o coração pode ser lido como

⁴⁴ Segundo Jacques (2003), a Internacional Situacionista designa um grupo de artistas, pensadores e ativistas que lutavam, entre 1950 – 1960, contra o “espetáculo”, a monotonia, a ausência de paixão e, sobretudo, contra a disneylandização urbana, instaurada na vida moderna; isto é; criticavam o monopólio urbano dos urbanistas e planejadores em geral e a mercantilização do espaço. Nota-se então que, em *Coração Vagabundo*, ao retratar uma figura migrante em estado de deriva, um alinhamento do conteúdo da canção aos ideais da Internacional Situacionista, o que referenda a ideia aqui proposta de crítica à razão urbanística.

⁴⁵ A simbiose entre o sujeito do texto e o autor é sugerida pela coincidência entre as letras iniciais do título da canção com as iniciais do nome artístico de Caetano Veloso. Nota-se então que *Coração vagabundo* apresenta as mesmas letras que compõem o nome do autor (CV x CV), o que enseja tal aproximação.

órgão desconhecedor das leis, amarras e tendências; leva o sujeito a executar somente o desejo que satisfaça seu querer.

A sensação de desligamento ideológico fica também presente na expressão da esperança: *de um dia ser tudo o que quer*. Conforme se pode notar, o compromisso é com o próprio vir a ser, não está no plano do *ex-* (fora), no progresso da nação tampouco revela-se uma vontade de consumo (uma esperança de **ter** tudo o que quer), como ocorre nas músicas da Jovem Guarda. Dessa maneira, Caetano Veloso promove um hino ao alheamento não alienado, porque exaltar a subjetividade se constitui uma oposição ao discurso patriótico de integração à cultura nacional que lança mão da ideia de progresso a qualquer custo e do consumo sem freios como se fossem vetores positivos ao desenvolvimento do país.

Todavia, convém mostrar a outra face de Janus, isto é, apontar o movimento contraditório do referido artista à época. Ao mesmo tempo em que suas canções exprimem sentimento de recusa ao urbano e ao capital, Caetano Veloso não se furta a “enriquecer” com a participação no *quiz show Esta noite se improvisa*, do qual foi um dos vencedores, arrecadando carros, dinheiro e, sobretudo, sucesso; tampouco abre mão da moradia nas grandes cidades, para retornar sem dinheiro nem fama a Santo Amaro da Purificação, o que só demonstra a força da linguagem para criar imagens e ideias. Como a definição não é sua meta, Veloso consegue transitar entre essas ambivalências de modo a, engenhosamente, “comer o bolo e abster-se dele” a um só tempo.

O pesquisador Marcelo Ridenti (2014), ao estudar as lutas políticas e culturais dos anos 60, formula a hipótese de haver certo “romantismo revolucionário” no discurso dos artistas mais engajados. Esse romantismo se manifesta na exaltação da subjetividade e na imaginação poética desgarrada do tempo presente, liberta de qualquer reificação e padronização capitalistas, porém,

Não se tratava de propor mera condenação moral das cidades e a volta ao campo, mas sim de pensar – com base na ação revolucionária a partir do campo – a superação da modernidade capitalista cristalizada nas cidades, tidas no final dos anos 1960 como túmulos dos revolucionários (RIDENTI, 2014, p. 10).

A crítica à urbanização se instaura exatamente, porque esse fenômeno, para se constituir, necessita se amparar na razão capitalista da industrialização. A sociedade estabelecida entre a urbanização e o capital opera transformações no “valor de uso” do espaço, tornando-o lugar de consumo; enquanto esse mesmo espaço é consumido pela própria lógica capitalista e pelos indivíduos, na medida em que habitá-lo lhes garante distinções

sociais. Para o sujeito da canção *Coração vagabundo*, só é possível contestar a lógica do lucro, ou o “valor de troca” do espaço, perpetrado pelo capital, pela afirmação da emoção, porque o componente emotivo permite que o sujeito se valha da percepção afetada e produza devaneios para recuperar o tempo anterior ao presente “modernizado”, “cedido” que reifica os homens, tornando-os “essos do eu fácil”, como ocorre na crônica *Asthma*.

Esse fluxo irracional ou emotivamente afetado comparece, por exemplo, no modo como as rimas são distribuídas ao longo do texto. As rimas emparelhadas e interpoladas (AABAABCDDEFFE) espelham a ausência de linearidade no pensamento e de estabilidade emocional. E o nível sintático da canção acompanha essa modulação afetada, uma vez que predomina o uso de sentenças que se completam verso a verso, constituindo o *enjambement* ou cavalgamento. O recurso do verso cavalgado, neste texto, reflete a tensão da partida do sujeito, e a linguagem saindo aos borbotões que culmina no choro: *Um chorar mais sem fim*. Tal condição de fragilidade, também elaborada na máscara de Caetano, se manifesta na imagem da criança, provocando uma evasão ao passado onírico.

Nesse caso, o infantil, presente na ideia de *coração de criança*, faz alusão a um tempo perfeito e seguro, no qual existe a certeza da ligação afetiva, e esta relação é tão suficiente para a sobrevivência do indivíduo a ponto de dispensar o elemento monetário. É na infância, ou no passado, que habita o homem do campo, da terra arcaica e pré-moderna, como a Bahia consagrada na música popular, desconhecadora das relações pragmáticas mediadas pelo dinheiro. A volta ao passado trata-se, portanto, de uma inspiração para construir o “homem novo”, um tipo de “bom selvagem”, primitivo e intocado pela banalização do consumo e pela desumanização da sociedade capitalista; nesse caso, um sujeito idealizado habitante de uma Bahia também imaginada (RIDENTI, 2014).

Ao despertar da experiência onírica, ou seja, regressar ao tempo da vida pragmática, interpretado aqui como o período pós-64, o sujeito tem a consciência de uma perda (*De um vulto feliz de mulher*) e reage a ela afirmando seu desejo veemente, contido, não por acaso, no refrão: *Meu coração vagabundo/ Quer guardar o mundo/ Em mim*. O sujeito manifesta-se mais uma vez contrariando uma ordem, ao pretender guardar o mundo em si mesmo, como se ele, “o homem novo” ou “bom selvagem” pudesse proteger e amparar seu “mundo” de algo nebuloso que já ocorre no presente, porque “guardar” é também defender, livrar. Interpreta-se então que o eu lírico migrante pretende guardar seu “mundo”, sua terra natal, da instalação do “parque industrial” e da “redenção” prometida pela modernização do espaço e das relações humanas, porque o sujeito sabe que “a cidade em expansão ataca o campo, corrói-o, dissolve-o” (LEFEBVRE, 2008, p.68-69). Diante do avanço industrial iminente só lhe resta então

guardar o mundo em si mesmo, ensimesmando o espaço a recriá-lo nas mais diversas fantasias comandadas pelo seu ímpeto criativo.

3.3 FUGERE URBEM

Coração Vagabundo trata-se de uma canção emblemática da proposta estética e ideológica de *Domingo*. De forma nada casual, ocupa uma posição de destaque no elepê, integrando o elenco do Lado A, em geral, destinado às composições autorais e às músicas cujos artistas, gravadoras e rádios vislumbravam elevá-las ao patamar de sucesso e popularidade entre fãs e demais ouvintes. E ainda nesse espaço privilegiado do elepê, *Coração Vagabundo* se destaca por ser a primeira canção do grupo A de composições, o que sugere, já no arranjo ordinal, sua relevância e, sobretudo, o significado do teor de seu texto para a conformação de *Domingo*.

Observa-se que a referida canção opera sobre as demais, modulando a dicção, conforme os traços estruturais da Bossa Nova, e a tônica dos textos, como se estabelecesse um fio condutor para a obra. Espraia-se então o léxico que denota introversão e um discurso atravessado pelo componente emotivo, uma vez que as formas “meu”, “mim”, “coração”, “chorar”, “olhar” e “sem fim” apresentam-se em outros textos, como *Onde eu nasci passa um rio* e *Quem me dera*, que abordam justamente o telúrico, contaminando-os da mesma aura emotiva e ensimesmada regida pelo eu e por suas impressões a respeito do mundo.

Na tentativa de conter esse quadro de subjetividade, o artista lança mão do estilo direto, no qual predominam sujeitos agentes, no comando das ações e dos acontecimentos. Mas mesmo esse estilo, somado a recursos como adoção de um vocabulário corriqueiro e a repetição de estruturas, é responsável pela criação de versos em tom íntimo e coloquial com o qual se diz e se canta a Bahia, tal como ocorre em *Um dia*, *Domingo* e *Remelexo*. A linha prosaica que se estabelece a partir de *Coração Vagabundo* difere, convém destacar, daquela que se apresenta no lirismo industrializado do Tropicalismo, no qual Caetano Veloso “parte para a antipoesia, para a antimúsica e, em vez de versos, compõem frases prosaicas [banais]” (SANT’ANNA, 2013, p.190).

O prosaico, na condição de variação do canto-falado, em *Domingo*, catalisa a linguagem típica de quem fala com naturalidade, sem se preocupar em acrescentar rebuscamentos ou eliminar os afetos do ânimo, passíveis de assumirem a forma, por exemplo, de interjeições (*Quem me Dera*). Acrescente-se a tal composição de uma dicção errante entre o popular e a subjetividade, o fato de que, em certas músicas, como em *Avarandado*, *Um dia* e *Nenhuma Dor*, está presente uma interlocutora-amante, uma namorada, ou há a menção à esta relação amorosa. Nesse caso, o grau de intimidade apresentado nos textos distende a

linguagem, fazendo-a adotar nuances coloquiais para, internamente, ser coerente com a situação amorosa e, sobretudo, com o clima regional retratado.

Em consonância com o estilo popular adotado em *Coração Vagabundo*, as canções são estruturadas ora em quadras ora sem divisão, contaminadas pelo uso da anáfora que denota, especificamente, a insistência do discurso telúrico (MOISÉS, 2013). Assim como esses recursos formais, presentes na referida música, contagiam o enredo de *Domingo*, fazendo nele imperar a migração e os efeitos do deslocamento espacial, o aspecto tropológico e simbólico de *Coração Vagabundo* costura sobremaneira essa tessitura, uma vez que põe em evidência o princípio do *fugere urbem*⁴⁶ (“fugir da cidade”), emblemático das músicas deste elepê.

O mote da migração e da errância exerce papel importante na construção de tal fundamento, porque dita o uso do deslocamento, o gesto da deriva, como elemento de oposição ao projeto de louvação ao urbano então presente nos outros movimentos musicais da época. Daí o uso de palavras-chave que denotam a adesão à “utopia da integração do intelectual com o homem simples do povo brasileiro, supostamente não contaminado pela modernidade capitalista” (RIDENTI, 2014, p.2). Coadunando o texto do artista à esta ideologia, salientam-se signos alusivos à certa aura popular, tais como a estrada, o ato de andar (ou passar), a não espera e a exaltação do rio, em vez do mar, recorrente na estética *standard*, por exemplo.

Ocorre que, ao lado desse plano denotativo, de rota direta para a representação da figura do migrante e de crítica ao urbano, *Coração Vagabundo* encontra também outra rota para manifestar o discurso engajado com certa recusa à modernização capitalista, dessa vez, indireta, por meio de vias tropológicas, isto é, de figuras de linguagem, ao inventar uma imagem metafórica de mulher. Se, conforme aponta Julio Medaglia (1974), as letras da bossa nova caracterizam-se por todos os elementos mencionados (tom coloquial da narrativa, uso do linguajar simples e cotidiano, às vezes afetiva, intimista, socialmente participante), “nunca, porém, [...] dramática[s] [...], evitando sempre o chavão poético, as frases feitas, a metáfora ou as palavras de ‘forte efeito expressivo’” (MEDAGLIA, 1974, p.86), torna-se curiosa a figuração de um “vulto feliz de mulher” em *Domingo*. A atribuição do caráter fugidio, evasivo, mas também obscuro e imaterial às mulheres das canções contraria, dessa forma, o

⁴⁶ É recorrente, entre a historiografia literária, a atribuição desta frase ao poeta romano Horácio, pois, segundo os manuais literários, tal declaração serve de mote ideológico à produção de textos filiados ao Neoclassicismo ou Arcadismo. No entanto, é necessário esclarecer que não se localizou em que obra consta tal declaração, para se referenciar devidamente conforme a fonte primária.

traço do discurso claro e objetivo que marca a bossa nova, visto inscrever no processo composicional o hermetismo e a polissemia, próprios da linguagem metafórica.

Com base nos estudos da linguagem estética (ARISTÓTELES, 1996; MARQUES, 1956; MOISÉS, 2013), pode-se afirmar que a metáfora corresponde a um recurso artístico do código verbal, cujo uso promove um desvio do índice denotativo ou literal, presente na comunicação corriqueira, para estabelecer relações de similitude entre termos aparentemente distintos e, assim, provocar uma inovação semântica na palavra oriunda da analogia. Justamente por cortar relações com o índice referencial dos signos, a metáfora se constitui um mecanismo hermético e polissêmico de expressão, cuja apreensão do seu sentido depende do envolvimento do interlocutor no contexto em que foi empregada, tal qual observou Jakobson (1969) ao analisar dois aspectos da linguagem (metáfora e metonímia) em sujeitos com afasia.

Além de evidenciar um processo de translação semântica, convém destacar que a metáfora sugere ainda uma manipulação não gratuita da linguagem. Segundo a *Teoria* de Oswaldino Marques (1956), no tratado do orador romano Quintiliano, assim como nas reflexões do psicólogo alemão Wundt, torna-se saliente o jogo intencional na comparação entre os termos, que visa, por sua vez, à produção de certo efeito emotivo no discurso, o que desvela a natureza apelativa desse tropos. Com isso, ao manipular a composição plástica da mulher, imagem frequente no texto bossa-novista, atribuindo-lhe o traço do vulto, Caetano Veloso elabora seu projeto estético, assegurando, por meio da figura analógica do feminino, a representação tipificada da Bahia como um espaço bucólico.

Em entrevista ao Jornal Folha de São Paulo, o compositor Carlos Lyra, nome significativo no que respeita à estética bossa-novista, afirmou que, nas letras desse movimento, a mulher “nunca estragaria a vida de um homem [...], ela sempre seria uma espécie de musa” (LYRA, 2016). Porquanto seja atribuído o papel de musa à *persona* feminina do texto da bossa nova⁴⁷, cabe a ela a condição dupla de entidade bem-amada e inspiradora. A imagem feminina representa, a um só tempo, uma promessa de felicidade do eu lírico masculino, por configurar o elemento constitucional da equação do amor, isto é, o outro desejado (imagem presente nas músicas *Chega de Saudade* e *Presente de natal*⁴⁸), e uma

⁴⁷ Muito embora se reconheça que os termos “mulher” e “feminino” não sejam conceitos sinônimos, pois, segundo as discussões teóricas sobre sexualidade e a psicologia analítica, o corpo biológico é insuficiente para definir o gênero ou a ânsima, é estabelecido aqui grau de similaridade entre os termos, em razão das delimitações conceituais deste estudo.

⁴⁸ A fim de ilustrar esta afirmação, reproduz-se parte da canção *Presente de Natal*, escrita por Nelcy Noronha e gravada por João Gilberto, em cujo texto observa-se a “reificação” da mulher: Papai Noel me deu/ Um bom presente de natal/ Você embrulhadinha/ Num papel monumental [...]/ Quem ganha boneca/ É menina, eu sei/ Mas eu sou menino/ E também ganhei [...]. (JOÃO GILBERTO, 1961).

personificação da pujança político-econômica vivenciada nos grandes centros, estopim da criação musical, daí seu caráter “inspirador”.

Para Medaglia (1974), as canções da bossa nova podem ser divididas em dois grupos, considerando a incorporação do grau de “cor local” ou “participação” de cada uma das letras. Segundo a organização do autor, o primeiro grupo, aqui enfatizado, “descreve ou comenta situações, circunstâncias, e fenômenos inerentes à vida citadina e praieira, regiões onde nasceu e circula a BN [bossa nova]” (MEDAGLIA, 1974, p.86). Nesse caso, mesmo quando a beleza feminina é exaltada nesses textos, espelha-se nela o compromisso com a narração da “cor local”, porque os atributos da zona habitada são projetados na mulher, de modo que sua beleza passa a ser cantada em virtude do laço com o local, não somente pelo seu aspecto sublime.

A simbiose entre a imagem feminina e o espaço é retratada de forma explícita nas letras de *Ela é Carioca* [1963] e *Garota de Ipanema* [1963], como se observa respectivamente:

Ela é carioca, ela é carioca
Basta o jeitinho dela andar
Nem ninguém tem carinho assim para dar

Eu vejo na cor dos seus olhos
As noites do Rio ao luar
Vejo a mesma luz, vejo o mesmo céu
Vejo o mesmo mar
(JOBIM, 2016a).

[...]

Olha que coisa mais linda
Mais cheia de graça
É ela menina
Que vem e que passa
Num doce balanço
A caminho do mar

Moça do corpo dourado
Do sol de Ipanema
O seu balançado é mais que um poema
É a coisa mais linda que eu já vi passar
(JOBIM, 2016b).

Em ambas as canções, confirma-se que a invenção de um perfil de mulher é um subterfúgio para expressar o sentimento de “cor local” e representar a cidade em sua atmosfera esperançosa e, sobretudo, “solar”. A musa cumpre o papel de tradutora de uma

identidade cultural de lugar, pois seu corpo serve de espaço simbólico para a gravação dos elementos representativos de um suposto “jeito” carioca. Seus gestos (o caminhar, o olhar, a interação com o outro) são interpelados por “práticas de significação” (WOODWARD, 2009) que estabelecem, aí, uma identidade marcada pela coletividade (o ser carioca).

E se no corpo “nacionalizado” pelo discurso da centricidade local, comparecem elementos noturnos, que poderiam contrastar com o timbre ufanista, logo o clima obscuro se desfaz. A cidade-musa é imaginada em seu aspecto glorioso, enfatizado também em tributação do entusiasmo que a política subsidiária, implantada pelo presidente bossa nova, Juscelino Kubitschek, proporcionaria ao Centro-Sul do país (RIBEIRO, 1995; RISÉRIO, 2004). Projeta-se então sobre seu corpo a atmosfera dourada do ambiente litorâneo e o traço positivo do luar – ambos signos reluzentes que traduzem a prosperidade da vida urbana – de um espaço que, mesmo no sombrio da noite, é vivenciado com admiração. A partir desses exemplos, observa-se que o eu lírico da Bossa Nova busca inspiração em seu próprio meio político e social. A cidade e a modernização encarnada nas suas musas são as imagens exaltadas e sacralizadas por uma voz que também não foge à sedução do “valor de troca”, provocada pelo deslumbramento da experiência urbana, que produz o consumo do lugar e de seus habitantes, ao transformá-los em emblemas de um viver idealizado (LEFEBVRE, 2008). O cancionista na Bossa Nova, portanto, não “foge da cidade”, deixa que esta “contamine” seu cantar.

Ao contrário do que ocorre nas letras canônicas deste movimento musical, em *Domingo* a cidade-musa comparece de forma sugestiva por meio de jogos de linguagem. Em *Nenhuma Dor*⁴⁹, por exemplo, canção em que o sujeito lírico se dedica a traçar o perfil de sua amada, reitera-se o caráter obscuro da musa já notado em *Coração Vagabundo*. Ela é representada como persona que esconde segredos, maliciosa e desligada do tempo presente, dada sua dificuldade em compreender o que se passa no mundo ou ao seu redor.

Minha namorada tem segredos
 Tem nos olhos mil brinquedos
 De magoar o meu amor
 Minha namorada, muito amada
 Não entende quase nada
 Nunca vem de madrugada
 Procurar por onde estou
 É preciso, ó doce namorada
 Seguirmos firmes na estrada

⁴⁹ Caetano Veloso assina, em parceria com o poeta Torquato Neto [Teresina, 1944 – Rio de Janeiro, 1972], a composição da letra desta canção.

Que leva nenhuma dor
 Minha doce e triste namorada
 Minha amada, idolatrada
 Salve, salve o nosso amor
 (CAETANO VELLOSO; GAL COSTA, 1967).

Somente nos últimos versos da canção o eu lírico fornece indícios de que sua “namorada” pode tratar-se de uma imagem personificada do local habitado devido à intertextualidade com os versos do Hino Nacional Brasileiro, escrito por Joaquim Osório Duque Estrada (*Ó Pátria amada,/ Idolatrada/ Salve! Salve!*). Caetano Veloso e Torquato Neto reelaboram o texto do Hino, reescrevendo-o como em palimpsesto, haja vista o deslocamento da identidade cultural a ser exaltado. Se, no texto fonte, o espaço idolatrado é a pátria (o nacional), fica sugerido que, na canção, é a “mátria” amada, a “terra-mãe”⁵⁰ do Brasil (o local), a merecedora de tais rendições, o que representa outra faceta do descompromisso da arte brasileira pós-64 com as pautas instituídas pelo Estado Nação, abordado anteriormente (SANTIAGO, 2002).

A qualidade da doçura atribuída à namorada também fornece pistas para assim interpretar tal imagem, uma vez que, por herança caymmianiana, Caetano Veloso elege, em seu discurso, a categoria da “doçura” para articular a identidade baiana do habitante do recôncavo⁵¹. Deve-se mencionar que o projeto musical posterior a *Domingo, Doces Bárbaros*, em 1976, elaborado em conjunto com os artistas, não por acaso baianos, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa, levaria em seu título exatamente a categoria da “doçura”, já presente no elepê de 1967, para elaborar um imaginário sobre a Bahia por meio de representações e narrativas identitárias, conforme aponta a dissertação de Oliveira (2005).

Em *Remelexo*, o conjunto das imagens evocadas, tanto para configurar o perfil da musa inventada, quanto para compor a atmosfera da canção, funciona como chave elucidativa das relações entre a metáfora da mulher evasiva e o espaço cantado.

Que menina é aquela
 Que entrou na roda agora
 Eu quero falar com ela
 Ninguém sabe onde ela mora

⁵⁰ O deslocamento do eixo identitário observado em *Nenhuma Dor* comparece mais tarde na canção *Língua*, do disco *Velô* [1984], como se pode observar nos versos desta última: A língua é minha pátria/ E eu não tenho pátria: tenho mátria/ E quero frátria. Cabe ainda mencionar que, quando utilizamos aqui a expressão “terra-mãe” para nos referirmos à Bahia,

⁵¹ Ao comentar suas primeiras impressões no livro *Verdade Tropical* (2008) a respeito do poeta José Carlos Capinam, Caetano Veloso afirma que: “ele tinha a desconfiada aridez do sertanejo que apreende tudo como se fizesse esforço, e eu, a doce receptividade do habitante do recôncavo” (VELOSO, 2008, p. 129). Observa-se aí que o autor fabula sua própria existência e identidade a partir de um imaginário consagrado sobre o baiano.

Por ela bate o pandeiro
 Por ela canta a viola
 Enquanto ela está sambando
 Ninguém mais entra na roda
 Enquanto ela samba
 As outras ficam do lado de fora
 E quando ela pára
 O samba se acaba na mesma hora
 Valha-me Deus! Se ela pára o samba
 E vai-se embora
 Eu quero falar com ela
 Ninguém sabe onde ela mora
 Ninguém sabe sua janela
 Ninguém sabe sua porta
 Quem sabe se ela é donzela
 Quem sabe se ela namora
 E depois o samba acaba
 E ela fica na memória
 Por ela bate o meu peito
 Por ela a viola chora
 Que menina é aquela
 Que entrou na roda agora
 Ninguém sabe nessa terra
 Me contar a sua história
 Que menina é aquela
 Que entrou na roda agora
 Ela tem um remelexo
 Que valha-me Deus! Nossa Senhora!
 (CAETANO VELLOSO; GAL COSTA, 1967).

Neste retrato de um contexto de samba de roda, repete-se a cena outrora exposta em *Coração Vagabundo*: uma imagem feminina desconhecida passa diante do sujeito e o afeta, deixando-o desestabilizado. No entanto, a situação em que a musa se destaca permite ao eu lírico verificar sua habilidade de sambar, característica fundamental para a compor sua representação. Tal primazia na habilidade de sambar é responsável por criar o próprio contexto do samba, como se a excelência na dança provocasse seus pares e convocasse a formação de uma roda para acontecer o espetáculo, bem como pelo destaque entre as demais participantes, impossibilitadas de participarem ativamente da roda, por não possuírem o mesmo remelexo da dançarina, ou seja, a musa tem um “jeito” que nenhuma outra tem. Deve-se ainda à sua capacidade de sambar a permanência na memória individual e coletiva dos sujeitos, pois, mesmo após o samba, afetados pela dança de efeitos encantadores, os indivíduos recordam a imagem da menina, superando a ausência.

Dessa forma, a musa retratada nas canções de Caetano Veloso do elepê *Domingo* pouco difere do estereótipo das baianinhas e iaiás tão evocadas em sambas ao longo da tradição musical brasileira. Segundo David (2001), numa leitura de Godet [1999], quando se

trata de celebrar a Bahia, os poetas evocam a metáfora de terra-mãe, lugar de origem que aponta para a singularidade do sincretismo cultural brasileiro; de mãe, às vezes, incestuosa e amante lasciva, exibindo-se enquanto força estimuladora dos sentidos do eu lírico, ou como baiana. Para a autora, a baiana

pode ser considerada [...] a representação mais forte da cultura local, da mestiçagem, da religiosidade e das tradições culturais, além de encarnar a sensualidade, atribuída a ela própria e à Bahia, por extensão, cidade-mulher, original e de caráter único. (DAVID, 2001, p.190).

As iaiás correspondem às mulheres que, por meio de práticas culturais típicas (culinária, prosódia, vestimenta, dentre outras), deve encantar o eu ou a persona masculina do texto. Enquanto a baiana semelha-se à mulher amada, com a qual o eu estabeleceu um romance singular a ponto de ser inesquecível, ou semelha-se à exímia dançarina de samba⁵². Ambas imagens exóticas do cartão postal da terra cantada, reelaboradas na/ pela Bossa Nova de Veloso.

No afã de conquistar seu espaço no âmbito da música popular brasileira, gozar dos louros de uma estética consagrada internacionalmente, como a Bossa Nova, valendo-se do traço da “cor local” e, sobretudo, remidiatizar nos novos canais sua identidade cultural, garantindo “a perpetuação de privilégios e lugares sociais ameaçados”, Caetano se deixa interpelar por um discurso não inovador a respeito da Bahia (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001). Daí a figura do vulto de mulher e suas variações revelarem-se, assim, sintomas de uma proposta criativa que, ao apostar na “linha evolutiva da MPB”, reanimou a plêiade de metáforas e imagens analógicas clichês sobre a Bahia nela exibidos, também compartilhados por uma gama de artistas e intelectuais⁵³ em cujos textos nota-se a mesma preocupação em expor as particularidades da cultura baiana. Observe-se, por exemplo, o grau de similitude entre a tônica de *Remelexo* e *Bahia*, canção de Ary Barroso⁵⁴: [...] Quem da Bahia,/ Tiver saudade,/ E pegue o pandeiro,/ E cai no choro,/ Roda o samba [...] (BARROSO apud LISBOA JUNIOR, 1990, p.60).

⁵² A fim de ilustrar tal afirmação, observe-se os versos do samba “Falsa Baiana”, escrito por Geraldo Pereira e, posteriormente, gravado por João Gilberto em 1973: [...] Baiana é aquela/ Que entra no samba/ De qualquer maneira,/ Que se mexe, remexe/ Dá nó nas cadeiras,/ E deixa a moçada com água na boca./ A falsa baiana quando cai no samba,/ Ninguém se incomoda,/ Ninguém bate palma,/ Ninguém abre a roda” (PEREIRA apud LISBOA JUNIOR, 1990, p. 117).

⁵³ A fim de ilustrar tal consideração, convém lembrar dos poemas *Bahia de Todos os Santos* e de *Quase todos os Pecados*, de Gilberto Freyre (1990) e *Bahia de Todos os Santos*, de Eurico Alves ([1929]2016), em que ambos os intelectuais retratam a Bahia como mulher opulenta e sedutora, consolidando a imagem de iaiá.

⁵⁴ Relembrado aqui não fortuitamente, uma vez que foi relido por Caetano Veloso e o coletivo de artistas no show *Nova Bossa Velha & Velha Bossa Nova*.

Ocorre que, conforme se observou, a plasticidade da imagem da mulher na Bossa Nova aparece vinculada à própria fase econômica e social vivenciada pela cidade, como se a opulência do espaço resplandecesse na sua representante-mor, a musa. E exatamente esse traço parece ausentar-se das representações construídas por Caetano Veloso. No lugar deste princípio, suas imagens são dotadas do traço da evasão, de modo que fazem pouca alusão ao tempo vivenciado na Bahia e sua relação com o Brasil modernizado da década de 60. Para David (2001), que cataloga *en passant* as imagens da Bahia na música popular brasileira dos anos 60 a 70, Caetano e Gilberto Gil cantam a Bahia captando as imagens e as linguagens da rua, não a Bahia do cartão postal, elaborada pela fantasia, mas a cidade contemporânea, viva. Ao menos em *Domingo* não é essa a Bahia que comparece às letras de Caetano. Pelo contrário, o artista de Santo Amaro da Purificação presentifica a Bahia onírica, fantasiosa e clichê, porquanto figure como espaço idealizado, onde as relações humanas e sociais estão desconectadas do presente modernizador, tal qual a namorada de *Nenhuma Dor*.

Existe, portanto, uma dessemelhança entre a Bahia escrita por Caetano Veloso, especialmente em *Domingo*, e a Bahia vivenciada por ele e seus contemporâneos. A terra recriada na letra é o espaço arcaico, das tradições, dos encontros para dançar o samba de roda e de valorização de moças donzelas, enquanto a realidade do espaço é impregnada de jovens aculturados pelo *rock'n roll* de Elvis Presley e pela sensualidade Marilyn Monroe, que nada lembra as iaiás tampouco as baianas, conforme consta em *Verdade Tropical* (2008). Além disso, sustento tal consideração nos dados históricos acerca do panorama político e econômico da Bahia, organizados pelo pesquisador Antonio Risério (2004):

Passada a primeira metade da centúria de novecentos, tudo vai começar a mudar. O panorama será completamente diferente. Sim: a partir da década de 1950, a Bahia irá ingressando – progressiva, mas decisivamente – na dança do capitalismo moderno. Na expansão nordestina do movimento industrial brasileiro. Basicamente, por dois caminhos: a criação de um setor petrolífero em nossa economia e a política de isenção tributária do Governo Federal, via Sudene – às quais se aliam, de resto, nossos primeiros gestos de planejamento econômico estadual. Assim, a Cidade da Bahia e seu Recôncavo se viriam envolvidos num processo de “redefinição espacial” da economia brasileira [...] – processo destinado a alterar os padrões de produção e crescimento da região nordestina. (RISÉRIO, 2004, p. 513).

A partir dos dados apontados por Risério (2004), constata-se que a Bahia vivenciada por Caetano Veloso é o território da arrancada industrial, nada parecida com a paisagem bucólica e arquetípica, tal qual ele representa. Freitas (2009), por exemplo, afirma que já em 1950 o cenário do Recôncavo sofria modificações, pois a instalação da Refinaria Landulpho

Alves, anunciava o novo tempo da industrialização e a substituição da cultura da cana e do verde dos pastos. Apesar de a inauguração da Refinaria estar na dianteira das mudanças desenvolvimentistas no solo do Recôncavo, ambos os historiadores, Freitas (2009) e Risério (2004), concordam que a instalação de uma pequena refinaria em Mataripe, ligada à Petrobrás, foi responsável por mudanças consideráveis nos níveis econômico, social e cultural da região.

Os royalties do subsolo desencadearam o enriquecimento de vários municípios do Recôncavo e o aumento da empregabilidade na região, sendo que parte dos empregados recrutados eram antigos trabalhadores do mercado do açúcar, o que não deixou que a economia estagnasse e criasse desocupação da mão de obra nativa. Risério (2004) afirma que os salários pagos pela Petrobrás eram superiores aos encontráveis no mercado baiano, chegando inclusive a provocar elevações de preços em áreas de concentração petroleira. Além disso, a elevação na renda dos trabalhadores modificou o próprio capital simbólico das relações sociais, pois o peão petroleiro era visto como “bom partido” para casar, haja vista a fama de “gastador”, e os habitantes, que até então conheciam o consumo para a subsistência, passam a conviver com a ostentação e com o consumo para “se amostrar” (FREITAS, 2009). A própria família Veloso gozou das oportunidades geradas pelo mesmo capital, combatido nas letras de *Domingo*, como se observa no discurso de Dona Canô Velloso: “A descoberta do petróleo e a sua exploração trouxeram benefícios para Santo Amaro, empregou muitas pessoas. O marido de Clara Maria, por exemplo, era da Petrobrás. Desde que começaram os tijolos a chegar, ele começou a trabalhar” (FREITAS, 2009, p.76).

Outro dado importante para se compreender as alterações provocadas pelo capital no espaço do Recôncavo, é o reconhecimento de que a promessa de empregabilidade, somada à remuneração atraente, atraiu uma leva de trabalhadores para municípios cuja estrutura não era suficiente para abrigar a todos. Isso resultou no crescimento da indústria civil na região e num processo dual de desfiguração arquitetônica de seus antigos núcleos urbanos e reconfiguração, segundo padrões mais modernos (RISÉRIO, 2004). O processo dual de descaracterização e reconstrução da cidade ficou também marcada na memória do próprio Caetano Veloso, conforme se lê:

E operário de capacete era uma novidade que, em Santo Amaro (onde eu continuava passando as férias de verão), aparecera recentemente com a Petrobras, para a alegria de muitos jovens que, em comparação com a vida que levariam não fosse por isso, sentiam-se ricos com os salários que lhes permitiam renovar as fachadas das casas, o que destruiu, em pouco tempo, grande parte do tesouro arquitetônico do recôncavo. Mas, embora me

sentisse dividido quanto ao que pensar ou mesmo sentir diante da descaracterização de minha cidade – pois que, de um lado, eu sentia saudade da unidade visual a que me acostumara, mas, de outro, eu próprio tinha o desejo das casas modernas taqueadas e até mesmo sonhava em morar num apartamento novo e retilíneo que me livrasse do peso daqueles casarões cobertos de limo em meio aos quais eu nascera e crescera [...] –, eu me sentia, em questões para mim fundamentais, muito mais longe do pequeno-burguês do que os meus críticos [...]. (VELOSO, 2008, p.110).

O mesmo sentimento de perda, contido no *des-* de “descaracterizando”, mas também na saudade das construções então esvaídas, vivenciado na pele do autor inscreve-se nas suas canções marcando o lugar estético de sua fala. Seu discurso artístico, em *Domingo*, demonstra uma filiação a uma concepção sacralizada da cidade natal que a envolve em imagens saudosistas de uma Bahia arcaica e manifesta a oposição à economia monetária “modernizadora” e ao desenraizamento, perpetrado pelas interconexões das mídias que comprimem as distâncias espaço-temporais e, assim, destroem as cidades natais – posições ideológico-discursivas que só colaboram para a alimentação das imagens idealizadas. O artista baiano busca no e pelo âmbito criativo das canções restabelecer relações com sua “terra natal”, categoria imóvel e resistente às transformações, tal qual a identidade localista pintada, quando, na realidade, “as terras natais estão definitivamente perdidas” (GUATARRI, 1992, p.169) e as identidades estão em constante movimento.

O traço evasivo, atribuído às musas baianas de *Domingo*, corresponde, assim, a uma tentativa de lutar contra a corrente das atualizações sócio-históricas e culturais que produzem modificações no espaço e na subjetividade humana, visto pretender restaurar a “cidade natal”, a Bahia pretérita que escapa à sedução monetária predominante nas grandes cidades, pintando um “retrato fantasioso de um lugar que não existe mais, uma fábula espacial” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2001, p.77). O *fugere urbem* trata-se da representação quimérica da experiência pretérita do espaço, a fim de constituir um discurso politicamente engajado com ideais que permitissem uma alternativa de modernização da sociedade, sem o “ônus” da intervenção monetária nesse processo, isto é, sem a desumanização e o consumismo, que, desde o início do século XX, já se infiltravam na vida das grandes cidades, conforme aponta Georg Simmel (2016).

Ocorre que, Caetano Veloso, em *Domingo*, qual um poeta do século XVIII, esbarra em contradições que a própria sobrevivência no meio artístico impõe: ele necessita deslocar-se para as grandes cidades para se estabelecer enquanto artista; assim como também é convencido a participar das negociações financeiras que permeiam o mundo midiático. E ainda, esbarra na problemática de valer-se de clichês e imagens estereotipadas, portanto, de

um discurso com ranço de passado para pensar um futuro também questionável, dadas as chances se ser, em vez de tempo da novidade e das expectativas, tempo do lugar comum e da repetição.

4 A LINGUAGEM DA AUSÊNCIA

A trajetória existencial e o itinerário artístico da poeta norte-americana Elizabeth Bishop⁵⁵ demonstram sua intimidade com processos de perda e sua busca incessante em compreender os efeitos dos deslocamentos físicos. Ainda na tenra infância Bishop perdeu o pai e Worcester, cidade natal e mãe simbólica, ao migrar com a mãe “biológica” para o Canadá. Viveu no trânsito entre cidades e culturas diferentes, deixando um pouco de si em cada lugar habitado (Nova Iorque, Europa, Brasil, para citar alguns), como consequência das “viagens” interiores e transformações que os novos espaços lhe provocavam. Em um de seus livros, curiosamente intitulado *Geografia III* [1976] (BISHOP, 1990), Bishop questiona insistentemente a categoria de espaço, por vezes desdenhando desta. Nos poemas de *Geografia III*, a autora demonstra que os limites de uma sala de espera não impedem viagens imaginárias, que confinar-se em uma terra pode causar um “mal-de-ilha” e que perder, cidades, objetos prosaicos e a si mesmo, é um processo constitucional do ser, do pensamento e da arte. Assim, no poema *Uma Arte* se lê:

A arte de perder não é nenhum mistério;
Tantas coisas contêm em si o acidente
De perdê-las, que perder não é nada sério.

Perca um pouquinho a cada dia. Aceite, austero,
A chave perdida, a hora gasta bestamente.
A arte de perder não é nenhum mistério.

Depois perca mais rápido, com mais critério:
Lugares, nomes, a escala subsequente
Da viagem não feita. Nada disso é sério.

Perdi o relógio de mamãe. Ah! E nem quero
Lembrar a perda de três casas excelentes.
A arte de perder não é nenhum mistério.

Perdi duas cidades lindas. E um império
Que era meu, dois rios, e mais um continente.
Tenho saudade deles. Mas não é nada sério.

– Mesmo perder você (a voz, o riso etéreo
que eu amo) não muda nada. Pois é evidente
que a arte de perder não chega a ser mistério
por muito que pareça (Escreve!) muito sério.
(BISHOP, 2016)

⁵⁵ Elizabeth Bishop nasceu em Worcester, Massachusetts, no dia 08 de fevereiro de 1911 e faleceu em Boston, no dia 06 de outubro de 1979.

Enquanto Bishop reelabora suas experiências de perda numa perspectiva de “autobiografia paródica e tragicômica”, aproveitando o ensejo para rir de si mesma e debochar da gravidade da perda, observa-se que Caetano Veloso adota a dicção da cisma para refletir sobre tais processos. Em *Domingo* a perda da terra, por exemplo, se manifesta por uma “linguagem da ausência”, na qual operam a distância e a nostalgia. Seguindo as diretrizes de um Garrett, para o qual a distância e a saudade dão vida, Caetano Veloso aproveita-se do afastamento físico da Bahia, em virtude dos compromissos profissionais no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, para dar vazão ao memorialismo e compor *Um Dia*, em 1966, e, com ela, sua “utopia de lugar”. Por deixar-se afetar pela nostalgia, retrata a melancolia daquele que busca um objeto fadado à eterna perda. Para Caetano, a inscrição da perda, em vez de engendrar o parodístico e o riso, se torna estopim de dois fenômenos da ausência, memória e melancolia, conforme apontamos em estudo anterior (FERNANDEZ, LIMA, 2016). Busca-se então elucidar o efeito dessa “linguagem” e o sentido de seu emprego no contexto artístico brasileiro pós-64.

4.1 TRÓPICOS MELANCÓLICOS

As lentes do senso comum, presentes nos discursos midiáticos e pseudo-psiquiátricos, ou catastróficas distorcem a complexidade e as muitas nuances que envolvem o estado da melancolia, ao focalizarem somente a particularidade sabotadora desse fenômeno, como se o melancólico-depressivo, por excelência, se tornasse um sujeito fragilizado por suas emoções. Ocorre que, sem pretender desfazer das ameaças desse exílio no campo das emoções, a arte vem elaborando um conhecimento diverso acerca da melancolia, ao propor o reconhecimento do seu caráter reacionário.

A *Melancholia I*, produzida por Dürer no Renascimento, retrata alegoricamente o desinteresse de um anjo inclinado pelo trabalho, pelo cálculo, pela vida material e humanista, representativa da filosofia do momento; o fidalgo melancólico de Cervantes, D. Quixote, investe contra as máquinas e símbolos da modernidade de seu tempo, enxergando-os como monstros ameaçadores; os românticos exprimem no século XVIII, como repúdio à realidade social capitalista, uma nostalgia melancólica; Charles Baudelaire contrapõe as mudanças estruturais e arquitetônicas de Paris à sua melancolia, evocando suas lembranças para conter tais alterações⁵⁶ (SCLIAR, 2003; LÖWY e SAYRE, 2015). A partir dessas experiências estéticas, a melancolia demonstra, em vez de seu caráter patológico e maníaco-depressivo, a chave de um discurso crítico, capaz de produzir ruídos em momentos cruciais de crise ou de mudanças, nos quais forças hegemônicas, por exemplo, buscam conduzir a sociedade a um suposto progresso por meio do apagamento de certas experiências humanas.

A manifestação da melancolia em épocas de crise, de dissolução de territórios estáveis, não surpreende, porque os períodos de desmoronamento religiosos ou mesmo políticos são, segundo Kristeva, particularmente “propícias ao humor negro⁵⁷” (KRISTEVA, 1989, p. 15). O discurso do melancólico, nesse caso, funciona como potência disruptora da ordem então alterada, podendo soar como contracanto que pretende reorganizar o momento vivido. Considerando então o contexto em que Caetano Veloso desponta como artista e produz suas canções, momento de modificações econômicas, sociais e políticas, de certa forma semelhantes àquelas vivenciadas pelos artistas mencionados, também não surpreende que a

⁵⁶ Conforme consta na segunda parte do poema *O Cisne*, no qual o poeta declara: *Paris change! Mais rien dans ma mélancolie/ Na bougé! [...]/ Et mès chers souvenir sont plus lourds que des rocs*. Paris muda! Mas nada em minha melancolia/ Se mexeu! [...]/ E minhas caras lembranças são mais pesadas que rochas. (BAUDELAIRE apud STAROBINSKI, 2014, p.58).

⁵⁷ Quando Julia Kristeva (1989) refere-se à melancolia como “humor negro”, utiliza-se da concepção hipocrática que caracteriza as personalidades, mas também as doenças humanas a partir dos humores (fluidos e zonas corporais), tais como: sangue, fleugma, bílis amarela e bílis negra. A melancolia, segundo essa teoria, era associada à bílis negra, daí os símbolos deste sentimento serem representados pela cor negra.

construção de seu projeto de crítica ao Brasil em urbanização eleja o tom da melancolia para manifestar descontentamento ideológico com a realidade então instaurada e, com isso, elabore uma rasura na própria Bossa Nova.

Adeus, meu bem
 Eu não vou mais voltar
 Se Deus quiser, vou mandar te buscar
 De madrugada, quando o sol
 cair dend'água
 Vou mandar te buscar

Ai, quem me dera
 Voltar, quem me dera um dia
 Meu Deus, não tenho alegria
 Bahia no coração
 Ai, quem me dera o dia
 Voltar, quem me dera o dia
 De ter de novo a Bahia
 Todinha no coração
 Ai, água clara que não tem fim
 Não há outra canção em mim
 Que saudade!
 Ai, quem me dera
 Mas quem me dera a alegria
 De ter de novo a Bahia
 E nela o amor que eu quis
 Ai, quem me dera
 Meu bem, quem me dera o dia
 De ter você na Bahia
 O mar e o amor feliz
 Adeus, meu bem
 Eu não vou mais voltar
 Se Deus quiser, vou mandar te buscar
 Na lua cheia
 Quando é tão branca a areia
 Vou mandar te buscar
 (CAETANO VELLÓS; GAL COSTA, 1967)

Quem me dera, canção transcrita acima, retrata a reação de um sujeito migrante ao afastamento de sua terra natal. A atitude do sujeito reveste-se de melancolia, haja vista a elaboração de uma sensação de perda do objeto amado (a Bahia) e a presença do desejo nostálgico modulando sua linguagem e visão sobre o evento. A nostalgia, termo etimologicamente formado pelas formas gregas *nóstos*, que significa regresso a casa, e *álgos*, que significa dor, ou seja, uma vontade, impregnada de dor, de reaver o objeto supostamente perdido reverbera no texto em tributação do sentimento de desajuste do eu migrante no novo espaço habitado. É essa sensação de que o local e o tempo presentes não correspondem a seus

interesses e ideais que o levam a fabular o tempo/espaço de outrora como instância ideal⁵⁸. A melancolia torna-se responsável por provocar uma cisão na experimentação do binômio tempo/ espaço, provocando no sujeito o mesmo desinteresse que acomete o anjo de Dürer a respeito do instante vivido, o que configura uma recusa ao presente urbanizador.

Desde o início da canção observa-se a inscrição do componente melancólico. O canto principia com o prolongamento vocálico na execução do *Adeus*, o que lhe confere um tom solene e pesaroso. A assonância de sons meio-fechados /ê/ e /ô/, componentes das formas *adeus, meu, eu, vou, Deus* e os acordes do violão reiteram o tom entristecido com o qual o eu manifesta seu desejo de regresso. Some-se a isso a atmosfera obscura eleita pelo sujeito para preencher a ausência do objeto amado. Embora aí não se apresente o meio dia, horário emblemático do demônio da melancolia, a madrugada faz suas vezes, pois, conforme mostra a literatura brasileira, e mesmo a *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, é o momento ideal para o indivíduo sucumbir à cisma e a outras formas de introspecção, dada a sensação de solidão e isolamento gerada e amplificada nesse período da noite. O estado de introversão provocado pela madrugada dispara a fabulação do sujeito, que afetado pelas emoções, reconstrói as quimeras da terra perdida de modo, tal qual a personagem Marcel de *Em busca do Tempo Perdido*, que em suas noites de “triste insônia”, pensava nos tempos de Combray.

Além de compor o ambiente favorável às recordações nostálgicas do eu lírico, a eleição do clima sombrio da madrugada revela-se uma dissensão na própria Bossa Nova. No contexto dos cinquenta anos de surgimento da Bossa Nova, o Núcleo de Estudos em Literatura e Música (NELIM) da PUC-RIO publicou uma obra que pretendia reunir fatos e dados indispensáveis para dar a conhecer a história do movimento, uma espécie de “retrato em branco e preto”, na qual se afirma a existência de acordes luminosos como característicos do movimento. Na obra publicada pelo NELIM afirma-se que num movimento análogo com a pintura impressionista, a música brasileira, com o advento da Bossa Nova, substituiu o “‘cubo das trevas’ do[sic.] inferninhos de Copacabana pela amplidão ensolarada do dia” (NELIM, 2008, p.98). Como refluxo da mudança do ambiente inspirador e do conceito sobre a arte de fazer música, “a claridade do dia azul”; “a positividade da vida”; “o amor sorridente”; “a gota de orvalho numa pétala de flor” se tornam elementos preferidos das canções de modo que “a própria qualidade diáfana da luz [...] se contrapõe a uma materialidade mais áspera das coisas concretas” (NELIM, 2008, p. 94). E, conforme consta na obra, se alguma dose de melancolia

⁵⁸ Coincidentemente, Caetano Veloso revela a Eucanaã Ferraz que *Quem me dera* foi composta em situação semelhante à nossa leitura. Nas palavras do artista: “Fiz para Dedé quando eu morava em São Paulo, com saudades dela e da Bahia” (VELOSO, FERRAZ, 2003, p.62).

insiste em repontar nos textos, logo “essa tristeza é amenizada pela própria leveza e beleza do movimento musical” (NELIM, 2008, p.94). Observa-se, então, que *Domingo* caminha na direção contrária a essa proposta. Em vez de apostar nos mesmos emblemas para afinar-se à série padrão do cancionário bossa-novista, Caetano Veloso apropria-se da materialidade da dor para compor cenários iluminados pelo “sol negro” da melancolia, e com isso, apontar a eliminação das experiências pretéritas, provocada pela “luz do progresso”, sobre as quais se sustentaram as identidades culturais.

Destaca-se ainda no início da canção a forma lenta como os versos, do 1º ao 6º, são executados por embalar toda a aura entristecida já enunciada. Em outras canções como *Sol Negro* e *O Ciúme*, ambas exprimem melancolia, a mesma prosódia lenta e arrastada comparece, o que indicia que a representação de um discurso afetado pela bile negra. Tal como afirma Julia Kristeva, a palavra do deprimido-melancólico é repetitiva, monótona e

O fluxo da enunciação é lento, os silêncios são longos e frequentes, os ritmos diminuem, as entonações ficam monótonas e as próprias estruturas sintáticas, sem acusarem perturbações e confusões como as que podemos observar nas esquizofrenias, em geral caracterizam-se por supressões não-recuperáveis (omissões de objetos ou de verbos impossíveis de serem reconstituídos a partir do contexto). (KRISTEVA, 1989, p.40).

A entonação mais lenta, para representar a fala melancólica, revela o quanto Caetano Veloso joga com as estruturas da Bossa Nova, adaptando a seu projeto a moda do canto *cool* e jazzístico, disseminado, de certa forma, pela política de importação. Esse jogo pode ser notado ainda a partir do verso, *Ai, quem me dera*, que marca um segundo momento da canção. A pausa entre o 6º e 7º versos simula uma mudança na estrutura da música como se fosse ocorrer o mesmo efeito que singulariza *Chega de Saudade*, na qual a segunda parte da canção, de fato, determina o ponto final para a saudade e a melancolia que afligem o eu. Mas, na realidade, a segunda parte da canção *Quem me dera* conserva o tom entristecido anunciado no início com a alteração rítmica dos arranjos. Para marcar essa alteração, um agogô é utilizado e a canção ganha ares de um afoxé, o que demonstra que inspiração do artista volta-se para a matriz “arcaica” da cultura brasileira e, particularmente aí, relega os artifícios supostamente mais “modernos”.

A partir dos versos que inauguram a segunda parte da canção, *Ai, quem me dera/ Voltar, quem me dera um dia/ Meu Deus, não tenho alegria/ Bahia no coração*, revela-se a confissão do sentimento de melancolia. O *ai* projeta pesar ao texto, denotando a consciência da perda do “bem” (a Bahia) e da impossibilidade do retorno à segurança proporcionada pelo

objeto, logo anunciada na forma hipotética *quem me dera/ Voltar, quem me dera um dia*. O sujeito sugere um acometimento pela melancolia ao confessar *Meu Deus, não tenho alegria*, frase sintomática desse estado, porque demonstra que o sofrimento é provocado pela perda de um objeto (*não tenho*). Sigmund Freud, ao tentar elucidar a natureza da melancolia, comparando-a ao luto, observou que a causa desse mal-estar deve-se a uma perda. Para Freud (2010), “via de regra, luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc. Sob as mesmas influências observamos, em algumas pessoas, melancolia, em vez de luto[...]” (FREUD, 2010, p.171-172).

A sensação de perda e, por conseguinte, a percepção do regresso inalcançável, ou por que não, uma sensação de fracasso na sua empreitada parece estar representada no âmbito da própria linguagem literária, da qual se vale o poeta. O verso e a linguagem verbal deveriam preencher a ausência do objeto, como fazem aos falantes em situação corriqueira que creem na plena relação entre significado e significante. Para o melancólico, estruturar sua perda na forma de linguagem não é suficiente, porque a melancolia está apoiada na falência do significante, na consciência da arbitrariedade linguística, onde o significado e a sua face sonora não se encontram nem designam a materialidade do objeto (KRISTEVA, 1989). Por esse motivo, o sujeito está fadado a um ciclo fracassado de busca e perda do objeto no próprio discurso, daí as repetições e estruturas frasais não progressistas, como aparece sugerido em *Não há outra canção em mim*.

A figura do migrante melancólico, com seu discurso fracassado e atravessado pela “flecha preta”, soma-se à recuperação da saudade para formar um contracanto ao estilo racional-progressista e repressor, no que respeita às expressões arbitrariamente eleitas como “de fossa”, do otimismo social que embala a Bossa Nova e a política desenvolvimentista. No empenho em mudar os paradigmas artísticos e, supostamente, modernizar a música brasileira, interditando a saudade, herança da poracé indígena, do banzo africano e dos soluços das trovas portuguesas, enfim, das orfandades telúricas das três raças tristes que compuseram a cultura brasileira⁵⁹, a Bossa Nova *standard* criou estratégias de recalçamento da melancolia, da mesma forma “moderna” que os medievais se empenharam em contrapor o humor negro que se instalava entre artistas e demais sujeitos. Segundo Scliar (2003), para contrapor a

⁵⁹ Tal afirmação está apoiada no saber estético que o poema *Música Brasileira*, de Olavo Bilac (1980), constrói acerca da cultura nacional. Cito três estrofes do soneto para que se leia como o poeta carioca pensa a música brasileira e o tema da perda do elemento telúrico como fator constitutivo da produção musical desta nação. [...] Mas, sobre essa volúpia, erra a tristeza/ Dos desertos, das matas e do oceano:/ Bárbara poracé, banzo africano/ E soluços de trova portuguesa.// És samba e jongo, chiba e fado, cujos/ Acordes são desejos e orfandades/ De selvagens, cativos e marujos:// E em nostalgias e paixões consistes./ Lasciva dor, beijo de três saudades,/ Flor amorosa de três raças tristes (BILAC, 1980, p.50).

“epidemia” de entristecidos assolava o final da Idade Média e o começo da modernidade, multiplicavam-se subterfúgios de entusiasmo, desde a formação de seitas à criação de festividades populares, ligadas à igreja ou não. Ainda segundo Moacyr Scliar, é nessa época que a palavra *clown* passa a ser usada na Inglaterra; que o riso e o sarcasmo passaram a integrar uma concepção filosófica de mundo, e

É a época e, que os goliardos, estudantes que se vestiam de maneira característica, com guizos nos chapéus de várias pontas, percorriam a Inglaterra, a França e a Alemanha recitando poemas debochados [...] e apresentando sátiras contra a Igreja. Os goliardos eram apenas uma das muitas “confrarias alegres” (*confréries joyeuses*) que então surgiram na França e em outros países. [...] Os Jovens Sem Juízo (*Enfants Sans Souci*), de boa família, declaravam-se temporariamente insanos e elegiam Príncipes dos Loucos. (SCLIAR, 2003, p.75).

Tais subterfúgios são semelhantes àqueles adotados por João Gilberto, Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli, nas respectivas canções *Hô-Bá-Lá-Lá*, *Bim-Bom*, *Lobo Bobo* e *Maria Ninguém*, em que predominam a leveza do blague e do jocoso. Por sua vez, Caetano adota a dicção de um Orlando Silva, retomando a dor, o pesar e, sobretudo, a saudade, elementos da tradição do samba-canção então relegados pela Bossa. Ocorre que, convém destacar, o verso *Que saudade!* denota o movimento ambíguo do artista baiano que transita entre a rasura do projeto estético ao qual se filia e a reiteração de discursos prontos, envelhecidos ao longo do tempo, mas úteis para assegurar sua posição no embate identitário entre as “cores locais” travado no âmbito da MPB. Mais uma vez, observa-se como o projeto, exibido em *Domingo*, de pensar o presente e o futuro do país, a partir do passado, da “terra-mãe do Brasil” resvala na contradição de recorrer a estereótipos, que se mostram quiméricos e/ou desajustados à resolução aos impasses que a urbanização e outros processos modernizadores causavam.

A saudade, como bem reconhece Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2001), pode ser um sentimento pessoal e individual, tal como comparece à canção, motivado pela perda de objetos de desejo ou de abstrações, territórios que os indivíduos criam para si, assim como pode designar um sentimento coletivo, de uma comunidade que perdeu suas referências espaciais. No caso da saudade da Bahia tão retratada por Caetano Veloso, caberia pensar num sentimento coletivo motivado pela perda de seus prestígios e posição primaz ao longo da história: o deslocamento de sua posição como capital do país em 1763; o declínio da economia açucareira, dos antigos engenhos, por exemplo.

Tal suspeição encontra reforço nas palavras de Albuquerque Jr, que ao investigar a invenção do Nordeste nos discursos artísticos, observa justamente que

O Nordeste surge como reação às estratégias de nacionalização que esse dispositivo da nacionalidade e essa formação discursiva nacional-popular põem em funcionamento; por isso não expressa mais os simples interesses particularistas dos indivíduos, das famílias ou dos grupos oligárquicos estaduais. Ele é uma nova região nascida de um novo tipo de regionalismo, embora assentada no discurso da tradição e numa **posição nostálgica** em relação ao **passado**. O Nordeste nasce da construção de uma totalidade político-cultural como reação à **sensação de perda** de espaços econômicos e políticos por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes e intelectuais a eles ligados. (ALBUQUERQUE JR., 2001, p. 67, grifos nossos).

Ao longo da canção *Quem me dera*, fica patente que o eu lírico fala a partir de uma posição melancólica, uma visão nostálgica acerca do lugar. Mas exatamente por dar vazão ao humor negro, outros sentimentos também ligados à perda como o ressentimento, talvez o ciúme, a ele se enxertam. Nesse caso, o próprio lamento se torna ambíguo: melancólico porquanto reclame a perda dos aspectos exóticos do lugar habitado, ressentido porquanto reclame a perda do espaço de poder outrora ocupado. O sujeito lírico, mas também o artista baiano, se esquecem de que passado tão exaltado nas músicas, é também o tempo das desigualdades, da adoção de sistemas compulsórios de trabalho, de exploração de mão de obra de trabalhadores, de expropriação de indivíduos, para citar algumas das práticas obscuras do pretérito onírico de Caetano.

A melancolia que sombreia *Quem me dera* e outras canções de *Domingo* revela-se, portanto, artifício ambíguo, posto deslizar entre o combate ao presente insustentável e a benevolência ao passado repleto de práticas questionáveis, igualmente legitimadas pelos discursos otimistas de “o amor, o sorriso e a flor” ou “terra da felicidade”, elaborado, em ambos os casos, pelas mesmas relações e órgãos de poder.

4.2 BACK IN BAHIA

Ao longo das discussões aqui estabelecidas se enfatizou a categoria de espaço como catalisadora da estética bossa-novista, sobretudo, em tributação da latência da “cor local” nas canções e dos efeitos identitários que esta provoca. Parece lícito também versar sobre a problemática do tempo que se apresenta neste movimento musical. Se pudéssemos então retomar o conceito clássico de tempo, instaurado na escolástica agostiniana, para a qual não há tempos pretéritos nem futuros, só há o tempo presente, ramificado em modos de experimentação, poderíamos afirmar que a Bossa Nova *standard* aborda o presente das coisas presentes, enquanto em *Domingo* se localiza o presente das coisas passadas (SANTO AGOSTINHO, 1996).

O presente das coisas presentes refere-se ao instante, às práticas executadas no aqui e agora. Tal modo de experimentação do tempo se localiza na Bossa Nova tanto no seu aspecto simbólico quanto sociológico, já abordado. Os elementos componentes de sua fórmula, “o amor, o sorriso e a flor”, são emblemas tradicionais do átimo e da brevidade: “se transformam depressa demais”, conforme a música de Tom Jobim e Newton Mendonça. Além desses símbolos, a presença da *rolleiflex* nos textos autoriza verificar a obsessão pelo tempo que se esvai e, por isso, pela captura de cenas das transformações culturais, comportamentais e econômicas do país, do engajamento do saber acadêmico na produção artística e do florescimento de uma zona da cidade do Rio de Janeiro.

O presente das coisas passadas diz respeito à experiência do passado no presente, portanto, uma abstração do instante que dá margem aos fluxos e lembranças do tempo escoado. Nas canções bossa-novistas de *Domingo* o passado, em forma de lembranças, sobrevive e se sobrepõe ao tempo presente. O retrato do tempo contemporâneo vivido na e pela Bahia, da efervescência no campo das artes, responsável pela promoção de um vulto nos debates sobre o cinema, a música, a dança e as artes visuais no país e, nessa esteira, da construção do Museu de Arte Moderna, enfim, todas essas e outras cenas da modernização das cidades estão ausentes. A abstração do real histórico ocorre aí porque nota-se uma “intenção utópica” na restauração do passado e do encontro com tradição, de modo a conformar a ideia de que o pretérito da terra, suas “ruínas” e sedimentos, constituem um projeto de felicidade, tal como se vê em *Um dia*.

Como um dia numa festa
Realçavas a manhã

Luz de sol, janela aberta
 Festa e verde o teu olhar
 Pé de avenca na janela
 Brisa verde, verdejar
 Vê se alegra tudo agora
 Vê se pára de chorar
 Abre os olhos, mostra o riso
 Quero, careço, preciso
 De ver você se alegrar
 Eu não estou indo-me embora
 Estou só preparando a hora de voltar
 No rastro do meu caminho
 No brilho longo dos trilhos
 Na correnteza do rio
 Vou voltando pra você
 Na resistência do tempo
 No tempo que vou e espero
 No braço, no pensamento
 Vou voltando pra você
 No raso da Catarina
 Nas águas de Amaralina
 Na calma da calmaria
 Longe do mar da Bahia
 Limite da minha vida
 Vou voltando pra você
 Vou voltando, como um dia
 Realçavas a manhã
 Entre avencas, verde-brisa
 Tu de novo sorrirás
 E eu te direi que um dia
 As estradas voltarão
 Voltarão trazendo todos
 Para a festa do lugar
 Abre os olhos, mostra o riso
 Quero, careço, preciso
 De ver você se alegrar
 Eu não estou indo-me embora
 Estou só preparando a hora de voltar
 (CAETANO VELLOSO; GAL COSTA, 1967).

Um dia, canção que segundo o autor “é sobre querer voltar para Salvador”, transforma o clima de angústia de *Barco negro*⁶⁰ em um projeto de felicidade. Ao retratar o desejo e a possibilidade de regresso do eu-migrante, projeta-se sobre a terra um olhar idealizado, como se o espaço, por si, garantisse o gozo absoluto do sujeito. Observa-se assim, que Caetano Veloso vale-se de subterfúgios similares aos utilizados por Dorival Caymmi para compor uma “utopia de lugar”. Para Antônio Risério (2011), estudioso do cancioneiro caymmiano, a

⁶⁰ Segundo Caetano Veloso (2003), os versos *no rastro do meu caminho/ no brilho longo dos trilhos/ na correnteza do rio/ vou voltando pra você* ecoavam a letra de *Barco negro*, escrita pelo poeta português David Mourão-Ferreira.

noção de utopia de lugar aplica-se quando ocorre uma representação de uma “terra-da-felicidade” não localizável em nenhum mapa ou quando lugares históricos existentes são reconstruídos de forma idealizada. A utopia de lugar construída por Caymmi, segundo as considerações de Risério (2011), se estrutura na exclusão programática de incertezas políticas, de formas e práticas de opressão social, enfim, dos aspectos que causam indignação social e mobilizam revoltas e outras formas de contestação. Além desse elenco de exclusões que apaziguam as relações entre os sujeitos e a urbe, levando-os a sacralizá-la, consta a rasura das novidades, no âmbito da técnica, tão presentes na paisagem citadina na conjuntura do período desenvolvimentista, em que seguir uma moda e adequar-se aos padrões, sobretudo, instituídos pelo cinema e pela indústria do entretenimento se torna uma lei.

Na canção de Caetano Veloso localizam-se os mesmos elementos, especialmente no que respeita à categoria de tempo, pois, assim como Caymmi, o cantor santoamarense elege a cidade do tempo pretérito como modelo de representação e emblema de plenitude existencial. Seu modelo de espaço sacralizado está assentado nos signos, segundo Risério (2011), constituintes do mito baiano, a conjugar a antiguidade histórica, a originalidade cultural, e as belezas naturais da urbe. Tempo e espaço integram-se, portanto, a serviço de uma composição idealizada de lugar que se presta, por um lado, ao estabelecimento de um cartão-postal, pintura da terra a partir de nuances exóticas, valendo-se de estereótipos e imagens cristalizadas ao longo da história, por outro, a confrontar o presente vivido, rasurando da pauta artística o “valor de troca” exibido e glorificado na cidade contemporânea, o que demonstra o entre-lugar do artista e de sua criação, ambos errantes entre o senso comum a respeito da existência de uma raiz baiana e a potência discursiva da própria arte.

Ao se debruçar sobre o binômio espaço/ tempo na representação da cidade de Salvador dos anos 60, elaborada por Caetano Veloso em *Clever Boy Samba*, e dos dias contemporâneos, o pesquisador Carlos Augusto Magalhães (2012), observa que o cantor baiano, quando retrata o presente vivido pela sociedade soteropolitana, o faz por meio da ironia, pois percebe como o “valor de uso” da cidade transforma-se em palco de identificações via práticas do universo do consumo, que confere distinção aos indivíduos tanto pela posse de bens, quanto pelos espaços habitados na cidade. Magalhães (2012) observa que Caetano

[...] se situa criticamente diante do outro – os conterrâneos privilegiados e alienados que, como integrantes de uma sociedade pacificamente estruturada em classes, desfrutam das prerrogativas que aquele pertencimento fixo e consolidado lhes concede. Gozando, sobretudo, o prazer de serem vistos naquele mundo de fora, tais jovens entregam-se às maravilhas das ruas e

possivelmente das compras dos produtos da última moda nas lojas movimentadas e iluminadas. (MAGALHÃES, 2012, p.300).

A cidade do tempo presente é a mesma “cidade cedida” da crônica *Asthma*, palco do grotesco, sob a qual recaem as lentes da crítica do cantor baiano, sendo assim, um lugar não poético nem ideal. Só o passado, porquanto seja concebido pelo artista como era mágica e gloriosa, é capaz de confrontar o presente, combatendo a dissolução da paisagem responsável por formar as “raízes” identitárias da cultura baiana. Nesse caso, em *Domingo*, Caetano compromete-se a uma restauração simbólica da cidade, enfatizando os objetos e resíduos culturais de uma Bahia pré-moderna. No lugar do cinza das construções de concreto, das luzes elétricas, do ar poluído pela fumaça de automóveis e lambretas, predominam, em *Um dia*, o verde, a luz natural do sol e a brisa, fórmulas de um espaço bucólico, adequado para as fabulações de um “camponês” nostálgico e contemplativo.

Se em *Quem me dera*, o cenário telúrico é evocado com notas de melancolia, o samba de *Um dia* desfaz o pesar. A terra, personificada como interlocutora do eu, figura em seu aspecto resplendor: *Como um dia numa festa/ realçavas a manhã*. Instaura-se então um clima de otimismo para embalar a promessa de retorno do sujeito migrante, iluminado pelo verde. Para Chevalier e Gheerbrant (1986), o verde simboliza o aspecto tranquilizador, refrescante e humano, traços que, não por acaso, também são atribuídos ao modelo de vida pré-moderno ou pretérito. A fim de corroborar tal aproximação, convém lembrar das reflexões estabelecidas por Georg Simmel (2016), no início do século XX [1903], sobre as grandes cidades e a vida do espírito. Para o autor, a vida na cidade grande (leia-se cidade modernizada) promove uma intensificação da vida nervosa e desumaniza o homem, uma vez que as relações entre os indivíduos passam a ser cada vez mais impessoais, em virtude do contingente populacional e da intervenção da economia nesses contatos; ao passo que, a vida no campo, afastada temporalmente do ritmo modernizador e da máquina, tem as relações pautadas pelo sentimento.

Ao apostar na profusão do verde, como se vê na justaposição de sons-sílabas⁶¹ (*Festa e verde o teu olhar/ Pé de avenca na janela/ Brisa verde, verdejar/ Vê se alegre tudo agora/ Vê se [...]*) e no uso da paronomásia, Caetano Veloso joga com estas significações, criando um ambiente descompromissado com o real histórico. Desde essa irrupção do fantasioso nota-

⁶¹ Para o crítico Affonso Romano de Sant’Anna (2013), a justaposição de sons-sílabas é um processo constante na obra do artista baiano que consiste em associar uma palavra a outra, um verso a outro ou mesmo um relacionamento entre composições, tudo isso a partir da construção interna das palavras. Como se observa, nesse caso, trata-se de um jogo de rimas internas e externas entre palavras que forma um encadeamento formal e semântico da palavra verde.

se um sintoma da “utopia de lugar” e, ao mesmo tempo, de sua “intenção utópica”, no que respeita à verve de crítica social, pois, conforme apontam Löwy e Sayre (2015), em obras interpeladas por certo espírito reativo, é recorrente a composição de espaços e ambientes não realistas (fantásticos, simbolistas ou surrealistas). Observa-se o laivo crítico que se tem sustentado na dominância do onírico, porque é por meio dessa linguagem do devaneio que o autor pode elaborar um outro mundo, distinto e afastado daquele que é experimentado historicamente (LÖWY; SAYRE, 2015). Deve-se ainda mencionar que a recusa ao presente torna-se visível no paralelismo sintático e semântico dos verbos *Quero, careço, preciso*. Todos esses termos denotam o convívio dicotômico entre desejo e falta, mas o objeto que complementa a pulsão dessas ações, em vez de ser um bem material, a partir do qual se pode ostentar distinção e pertencimento a algum grupo de prestígio, trata-se da alegria do outro, o que demonstra uma denegação dos valores exaltados pela sociedade já modernizada e tocada pelo capital.

O tom otimista, presente no arranjo musical e nos símbolos evocados na letra, é sintetizado nos versos *Eu não estou indo-me embora/ Estou só preparando a hora de voltar*, nos quais se pode ler a reconfiguração do aspecto traumático da perda. Dessa vez, a perda da Bahia é experimentada com tranquilidade pelo sujeito lírico, porquanto a consciência da distância esteja pronta para trabalhar a favor da manutenção de suas raízes, dando vazão à memória e, por conseguinte, à restauração fantasiosa e “utópica” do lugar. Numa dicção que flutua entre um Drummond⁶² e um Gonçalves Dias, Caetano Veloso emprega estratégias, na sua escrita, que insistem em fazer da paisagem natural e do passado histórico da terra elementos positivos. Tal qual uma situação de devaneio memorialístico, as imagens da terra vão se sobrepondo: as estradas, os trilhos, o rio, o cenário do raso da Catarina, as águas de Amaralina, e, ao mesmo tempo, provocando o enraizamento do sujeito no tempo/espaço, na Bahia pretérita. Convidado a comentar sobre a contribuição de Caetano Veloso às inovações artísticas num dossiê especial da Revista Cult, dedicado ao artista baiano, Celso Favaretto afirma que:

⁶² Aproxima-se, particularmente, a composição *Um dia* do poema intitulado *A ilusão do migrante*, escrito por Carlos Drummond de Andrade. Observe-se, por exemplo, a semelhança entre os textos, respectivamente, de Caetano e do poeta de Itabira: *No rastro do meu caminho/ No brilho longo dos trilhos/ Na correnteza do rio/ Vou voltando pra você/ Na resistência do tempo/ No tempo que vou e espero/ No braço, no pensamento/ Vou voltando pra você (Um dia); Quando vim da minha terra,/ não vim, perdi-me no espaço,/ na ilusão de ter saído./ Ai de mim, nunca saí./ Lá estou eu, enterrado/ por baixo de falas mansas,/ por baixo de negras sombras,/ por baixo de lavras de ouro,/ por baixo de gerações,/ por baixo, eu sei, de mim mesmo [...]* (*A ilusão do migrante*), Andrade (2016).

Memórias do passado no presente, fatos imediatos da história individual e social, o lido, o visto, o ouvido, tudo acaba condensando imagens que, sem perder o seu teor designativo, são poéticas, emoção recordada na tranquilidade. Basta que se percorra as canções, desde as primeiras, para se ver como o que aparece como prodígio de memória – e não deixa de sê-lo – traz à tona fragmentos, cacos, resíduos, traços de experiência, associando o vivido ao tumulto do presente. (FAVARETTO, 2001, p.7).

Enquanto a utopia de lugar projetada por Dorival Caymmi compromete-se com o passado e os sedimentos memorialísticos numa perspectiva referencial, a fantasia elaborada por Caetano vale-se do passado, da primazia histórica, numa perspectiva revolucionária. Conforme aponta Risério (2011) não é lícito reconhecer na lírica caymmiana a “intenção utópica”, no que respeita a uma crítica social, pois o propósito do autor *Maracangalha* era fazer de sua poesia um espaço sem mácula, daí a eleição de cenas e objetos merecedores de contemplação e celebração. Diante desse quadro, Risério (2011) chega a afirmar que o texto de Caymmi põe em destaque a função referencial da linguagem – o uso da linguagem a fim de descrever contextos e coisas, no plano da denotação –, o que referenda sua impassibilidade para as intempéries do tempo contemporâneo à sua produção.

Em *Domingo*, a evocação do passado exhibe também um sentimento de reivindicação. Tal consideração apoia-se no estudo do historiador francês Jacques Le Goff (1996) acerca do binômio passado/ presente na consciência histórica das civilizações. Ao refletir sobre os processos de assimilação das inovações e mudanças em sociedades, Le Goff (1996) observa que a mudança, na maior parte dos casos, é concebida como fase de declínio, por isso certos movimentos revolucionários instauram o regresso de passado como palavra de ordem. Para ilustrar isso, cabe recorrer aos mesmos exemplos mencionados pelo referido autor (1996): a tentativa do anarquista Emiliano Zapata de restaurar a sociedade camponesa de Morelos, não por acaso sua cidade natal, no México; a reconstrução da cidade Varsóvia, conforme o estado anterior à sua destruição durante a Segunda Guerra Mundial; o movimento sionista, por meio do discurso do passado, restaurou a antiga Palestina judaica, transformando-a em Israel.

O aspecto reativo da utopia de lugar de Caetano está ilustrado, por exemplo, nos versos *Na resistência do tempo/ No tempo que vou e espero/ No braço, no pensamento/ Vou voltando pra você*, nos quais os signos “resistência”, “braço” e “pensamento” afinam-se a este tom. É emblemático de um espírito de contestação fazer do passado um tempo que não passa, justamente por vislumbrar no arcaico um perfil digno de vida em sociedade. Essa conotação parece estar ratificada na presença do termo “resistência”, que desde o século XVIII, conforme aponta o *Diccionario da Lingua Portuguesa*, composto pelo Padre Rafael Bluteau

(2016), em 1789, já designa reação, força, uma coisa que se opõe a outra; oposição de força armada ao ataque; da vontade que nega, e repugna consentir, obedecer. É curioso notar como a conjugação dos termos “braço” e “pensamento” parece reiterar esse caráter reativo por outro viés. “Braço”, isoladamente, faz alusão à força bruta, a uma conquista, grosso modo, “no braço”, por meio da luta corporal, mas quando este elemento da *vita activa* surge ao lado de “pensamento”, símbolo da *vita contemplativa*, assim como das artes, sugere a transposição da potência do corpo para o âmbito do pensamento, o que indicia o projeto de fazer da arte um espaço de força, de oposição, recusa e inconformidade. Ou seja, indicia-se a imagem de um pensamento exteriorizado pela força do braço, concebendo uma escrita igualmente potente e revolucionária.

Ocorre que, em meio a essa utopia de lugar, nostálgica de tempos e espaços e flutuante entre o discurso da revolução e a entonação desgastada da afirmação essencialista da identidade cultural baiana nota-se também um plano de futuro revolucionário: *Estou só preparando a hora de voltar*. Diante dos símbolos e atmosfera evocada em *Um Dia*, assim como das palavras do autor acerca de *Domingo*: “A minha inspiração não quer mais viver apenas da nostalgia de tempos e lugares, ao contrário, quer incorporar essa saudade num projeto de futuro” (VELOSO, 1967), o que indicia a volta tão anunciada? Uma espécie de *parusia* baiana no cenário da MPB? Uma releitura do Sebastianismo pelas lentes da Bahia, tal qual anunciada na crônica *Asthma* anteriormente citada? Uma premonição da invasão de *Doces Bárbaros* tropicalistas? Como o futuro é o tempo da expectativa, “aguardemos”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na tentativa de elucidar o processo de descontinuidade temática, formal e ideológica do *long-playing Domingo*, primeiro disco do artista santoamarense Caetano Veloso, sustentamos nossas leituras e reflexões no conceito de perda, cunhado por Albuquerque Júnior (2001). A noção tomada de empréstimo permitiu verificar como a consciência de mudanças nos planos políticos, culturais e também artísticos no Brasil e na Bahia reponta na produção de Caetano, afetando seu discurso sobre a condição de nordestino e de baiano. Como a elaborar uma resposta a todas as alterações socioculturais que dissolviam as certezas, ambientes e lugares comuns, sua arte toma a rota da fabulação, projeta imagens idealizadas e exibe um enraizamento discursivo. Mas ao passo que o idealizador do conceito de perda localiza a ocorrência do fenômeno da redescoberta da região, pelas tintas do sonho, como expressão caracterizadora do discurso do Nordeste, pensamos que essa irrupção do olhar afetado, cuja potência conduz o artista à fala reacionária e flutuante entre a inovação e repetição de velhos e consagrados clichês, trate-se de um fenômeno mais abrangente.

Conforme afirma Hall (2006), o sentimento de perda é característico de identidades projetadas sob o signo da tradição que, ao conviverem em concorrência com outras formulações identitárias, buscam recuperar a “tradição” como forma de resistência a estas incursões. Além disso, é também um sentimento que brota em contextos de mudança de paradigmas sociais. Assim, ao inscrever a perda no cancionário de *Domingo*, Caetano está ao lado de Cervantes, de Dürer, de Baudelaire e de Giorgio De Chirico, para pensar em alguns. Todos os artistas aí elencados, da prosa, da poesia, do renascimento alemão, da pintura metafísica italiana, vivenciaram rupturas marcantes na estrutura das respectivas sociedades. Quando, por exemplo, Baudelaire diz *Paris change!* o sentimento de perda aí se inscreve em reação às mudanças, o que provoca uma reestruturação simbólica na própria língua. *Change* passa a designar *disparue, perdu*, e a expressar a linguagem da ausência pela qual o artista sempre tenta, malgradadamente, restaurar o objeto perdido. Igualmente ocorre quando De Chirico, diante das incertezas da modernidade, relê o mundo clássico em busca de uma estabilidade, tentando recuperar com isso, algo que se esvaiu (FERNANDEZ, 2012).

Para compreender a estética da perda parece lícito então levar em consideração os processos de crise, porque fazem provocar o onírico reacionário no âmbito da arte, entre outros efeitos, como a multiplicidade do eu, conforme nossa análise de *Domingo*. As canções que integram essa obra de Caetano, convém lembrar, são produzidas, entre 1964 a 1966, num tempo particular da história do Brasil: é o momento em que a hegemonia do rádio concorre

como nunca com a televisão; o cinema e a música estão em pleno vigor, conformando as subjetividades de jovens por meio de um “supermercado cultural”, no qual todas as possibilidades de ser são postas à venda; é também um período de tensão no campo político, com a eclosão de uma ditadura militar, e de fortalecimento da ideia de um Brasil urbano, modernizado, cujos rizomas atingem e alteram a Bahia “arcaica”, tão conhecida e presente na expressão de Caetano Veloso.

Diluídas a solidez das essências e da paisagem natal conhecida, dilui-se também a própria atitude e feições do artista, levando-o adotar um caráter multiforme e sempre mascarado, capaz de incorporar identidades distintas e contraditórias. Sem estilo, rima Bossa Nova com Bahia, com discurso reacionário, com melancolia. Sugere crítica ao urbanismo, residindo nos grandes centros; ao dinheiro, à “cidade cedida” às multinacionais, tendo enriquecido num *quiz show* antes mesmo de se tornar uma estrela. Apesar do teor crítico, presente nas metáforas, na dicção nostálgica, do feixe múltiplo explorado pelo autor e dessa diluição de posições discursivas, Caetano não pulverizou a Bossa Nova; quer dizer, em *Domingo* ele não atua como iconoclasta. Pelo contrário, mostra filiação ao movimento e a João Gilberto, promovendo a descontinuidade por meio da apropriação antropofágica do traço do outro – do discurso compromissado com a cor local. Assim, essa reação sem total oposição denota, já em *Domingo*, o traço deslizando do discurso e da atuação de Caetano, o que só reforça a importância deste elefante no âmbito da música popular brasileira.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5.ed. Tradução Alfredo Bosi; Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 2.ed. Recife: FJN, Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

ALVES, Eurico. Bahia de Todos os Santos. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/~boaventu/page11a.htm>>. Acesso em 01 dez. 2016.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropofágico; Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972*. 17.ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A ilusão do migrante. Disponível em <<https://satizinha.wordpress.com/2010/06/29/a-ilusao-do-migrante-carlos-drummond-de-andrade/>>. Acesso em 01 dez. 2016.

ARISTÓTELES. A poética. In: _____. *Aristóteles – vida e obra*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 28 – 60.

BABO, Lamartine. Cantores do rádio. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/lamartine-babo/715594/>>. Acesso em 15 de jun. 2016.

BAUMAN, Zygmunt; VECCHI, Benedetto. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BILAC, Olavo. *Literatura comentada*. São Paulo: Abril, 1980.

BISHOP, Elizabeth. Uma Arte. Disponível em: <<https://oescriba.org/2015/09/22/a-arte-de-perder-elizabeth-bishop-umpoemapordia/>>. Acesso em 01 dez. 2016.

_____. Geografia III. In: BISHOP, Elizabeth; COSTA, Horácio. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BLUTEAU, Rafael. Dicionario da Lingua Portuguesa. V.2. Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00299220>>. Acesso em 01 dez. 2016.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed São Paulo: Brasiliense, 2012.

BOSCO, Francisco. Caetano Veloso – Apontamentos a Passeio. *Terceira Margem*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Rio de Janeiro, a.IX, n.11, p.103-111, 2004.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 3.ed.São Paulo: Ática, 1987.

BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. Tristeresina: a cidade subjetiva de Torquato Neto. Londrina: Anais do XXIII Simpósio Nacional de História, 2005. p.1-8. Disponível em: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0302.pdf>>. Acesso em 01 de dez. 2016.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa: e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.17 – 50.

CAETANO VELOSO. *Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Philips, 1968. (34:54 min.).

CAETANO VELLOSO. *Caetano Velloso*. [s.l.]: RCA – Victor, 1965. (4:55 min.).

CAETANO VELLOSO; GAL COSTA. *Domingo*. Rio de Janeiro: Philips, 1967. (31 min.).

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed.34, 1997.

CAMPOS, Augusto de. O passo a frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil. In: _____. *Balanço da bossa: e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 141 – 145.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. 2.ed. Barcelona: Herder, 1986.

CUNHA, Eneida Leal. Entrevista. In: Reunião Anual Da Sociedade Brasileira Para O Progresso Da Ciência, 53., 2001, Salvador, BA. SBPC cultural 2001: Bahia, Bahia, que lugar é este? Salvador, BA: UFBA, Pré-Reitoria de Extensão, 2001. p. 18 – 21.

DAVID, Maria Lenilda Carneiro S.. São Salvador da Bahia: imagens e canção popular. In: OLIVIERI-GODET, Rita; SOUZA, Licia Soares de. *Identidades e representações na cultura brasileira*. João Pessoa: Idéia, 2001. p. 175 – 198.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

_____. Introdução a uma crítica da geografia urbana. Disponível em: <http://imagomundi.com.br/cultura/geografia_urbana.pdf>. Acesso em 01 ago. 2016.

ELIZETE CARDOSO. *Canção do Amor Demais*. [s.l.]: Festa, 1958. Streaming (32 min.).

DINIZ, Júlio Cesar Valladão. *Uns Caetanos: estudo de composições*. 1987. 140 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1987.

FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. 3.ed. São Paulo: Edusp, 2015.

FAVARETTO, Celso F. Entrevista. *Revista Cult* – Caetano Veloso, o poeta da MPB: Revista Brasileira de Literatura, São Paulo, a.V, ago.2011, p.4 – 9, 2011.

FERNANDEZ, Juan Müller; LIMA, Elizabeth Gonzaga de. Notas sobre a poética da ausência em Caetano Veloso: contribuições psicanalíticas. In: FLECK, Gilmei Francisco (Org.). *Coleção Literatura Comparada*. Curitiba: Atena, 2016. p. 56 – 67.

_____. Antiguidade e Modernidade nas piazzas de Giorgio De Chirico. In: I ENCONTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS DA BAHIA, I, 2012, Salvador. *Anais do I Encontro De Estudos Clássicos Da Bahia*. Salvador: UFBA, 2012. p.293 – 305.

FONSECA, Heber. *Caetano, esse cara*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

FRANCHETTI, Paulo; PÉCORA, Alcyr. *Literatura Comentada: Caetano Veloso*. 2.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

FREITAG, Bárbara. *Capitais migrantes e poderes peregrinos: o caso do Rio de Janeiro*. Campinas: Papirus, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

FREITAS, Antonio Fernando Guerreiro de. *Canô Velloso: lembranças do saber viver*. Salvador: EDUFBA, 2009.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In:_____. Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.170 – 194.

FREYRE, Gilberto; FONSECA, Edson Nery da (Org.). *Bahia e baianos*. Salvador, BA: Fundacao das Artes, EGBA, 1990.

FRÓES, Marcelo. *Coleção Caetano Veloso 70 anos*. V.I. Osasco: Innovant, 2011.

GABLER, Neal. *Vida, o filme*. Tradução Beth Vieira. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 18. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Versos, sons, ritmos*. 14.ed. São Paulo: Ática, 2006.

GUATARRI, Félix. Restauração da Cidade Subjetiva. In:_____. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução Ana Lucia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed.34, 1992. p.169 – 179.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11.ed.Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAGREAVES, Patrícia; MEDEIROS, Karmmita. A intimidade de Caetano e Paula: o casal abre sua casa na Bahia. In: Caras, ed.145, n.33, p.5-14, ago. 1996.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.169-214.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAKOBSON, Roman. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In:_____. *Linguística e Comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 34 – 62.

JOÃO GILBERTO. *Chega de Saudade*. Rio de Janeiro: Odeon, 1959. (23 min.).

_____. *O Amor, o Sorriso e a Flor*. Rio de Janeiro: Odeon, 1960. (21 min.).

_____. *João Gilberto*. Rio de Janeiro: Odeon, 1961. (27 min.).

JOBIM, Tom<. Corcovado. Disponível em:

<<http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/4775/Corcovado.txt?sequence=29>>. Acesso em 20 set. 2015.

_____. Ela é carioca. Disponível em: < <https://www.letras.mus.br/tom-jobim/49036/>>. Acesso em 01 dez. 2016a.

_____. Garota de Ipanema. Disponível em: < <https://www.letras.mus.br/tom-jobim/20018/>>. Acesso em 01 dez. 2016b.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. 2.ed. Tradução Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LE GOFF, Jacques. Passado/ Presente. In:_____. *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão et al. Campinas: UNICAMP, 1990. p. 179 – 203.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. 5. ed. Tradução Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2008.

LIMA, Paulo Costa. Entrevista. In: *Reunião Anual Da Sociedade Brasileira Para O Progresso Da Ciência*, 53., 2001, Salvador, BA. SBPC cultural 2001: Bahia, Bahia, que lugar é este? Salvador, BA: UFBA, Pré-Reitoria de Extensão, 2001. p. 23 – 24.

LISBOA JUNIOR, Luiz Americo. *A presença da Bahia na Música Popular Brasileira*. Brasília: Musi Med/ Linha Gráfica, 1990.

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

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. Tradução Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

LYRA, Carlos. Na bossa nova, mulher é musa e não bandida. Disponível em: <<https://noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2008/08/22/na-bossa-nova-mulher-e-musa-e-nao-bandida-veja-carlos-lyra.jhtm>> Acesso em 01 dez. 2016.

MACHADO, Alan Oliveira. *Ideologia e discurso na música brasileira: 1964 a 1968*. 2009. 103 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens, Universidade do Estado da Bahia, 2009.

MAGALHÃES, Carlos Augusto. Salvador em dois tempos: a cidade atual e a dos anos 1960, lida por Caetano Veloso. In: VEIGA, Benedito (Org.). *Basta que você, leitor, queira*. Salvador: Quarteto, 2012. p.287 - 312

MARQUES, Oswaldino. Teoria da metáfora. In: _____. *Teoria da metáfora & renascença da poesia americana*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956. p. 2 – 52.

MATA, Milton da. Urbanização e Migrações internas. Disponível em: <<http://ppe.ipea.gov.br/index.php/ppe/article/viewFile/273/210>>. Acesso em 01 ago. 2016.

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

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

MOLES, Abraham A. O Rádio e a Televisão a Serviço da Promoção. In: MOLES, Abraham A et ali. *Linguagem da Cultura de Massas: televisão e canção*. Tradução Sebastião Velasco e Cruz; Hilda Fagundes. Petrópolis: Vozes, 1973. p.7 – 20.

MOURA, Milton Araújo. *Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador*. 2001.323 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

NELIM – Núcleo de Estudos em Literatura e Música. *Bossa Nova: um retrato em branco e preto*. Rio de Janeiro: ED. PUC-RIO; Santander Universidades, 2008.

OLIVEIRA, Carlos Antônio Barros de. *Doces e Bárbaros: um estudo sobre construções de identidades baianas*. 2005. 205 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAIVA, José Eduardo Ribeiro de. Vacinado com agulha de vitrola: os anos dourados da gravadora RGE. In: GUERRINI JÚNIOR, Irineu; VICENTE, Eduardo (Orgs.). *Na trilha do disco: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/51595885/Na-Trilha-do-Disco>>. Acesso em 01 dez. 2016.

PEREIRA, Raiff Magno Barbosa. *Eu canto, grito, corro, rio e nunca chego a ti: A imagética materna em Caetano Veloso*. 2006. 169 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

PERLMAN, Janice E. *O Mito da Marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro*. Tradução Waldívia Marchiori Portinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: evolução e sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. 2.ed. São Paulo: UNESP, 2014.

RISÉRIO, Antonio. *Uma história da cidade da Bahia*. 2.ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

_____. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

SANTIAGO, Silviano. Caetano Veloso enquanto superastro. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.146 – 163.

_____. Poder e Alegria: A Literatura Brasileira Pós-64 – Reflexões. In: _____. *Nas malhas das letras: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

SANTOS, Mariza Velloso Motta; MADEIRA, Maria Angélica. Debates intelectuais dos anos 1950, 1960 e 1970: engajamento e contracultura. In: _____. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999. p.179 – 200.

SCHEEREN, Andréia. *Tropical-Melancolia: Caetano Veloso confinado na Bahia*. 2011. 164 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. p.73 – 102.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200010>. Acesso em 01 jun. 2016.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. 11.ed. São Paulo: DIFEL, 1983.

SOUZA, Tárik. Apresentação. In: CAETANO VELLOSO; GAL COSTA. *Domingo*. Rio de Janeiro: Philips, 1967. (31 min.).

SOUZA, Eneida Maria de. Jeitos do Brasil. In: _____. *Crítica Cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p.139 – 151.

STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire.* Tradução Samuel Titan Júnior. São Paulo: Editora 34, 2014.

TATIT, Luiz. *O século da canção.* 2.ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira.* 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

THE BEATLES. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.* Londres: EMI, 1967. (39:42 min.).

VARGAS LLOSA, Mario. A civilização do espetáculo. In: _____. *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura.* Tradução Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. p.29 – 57.

VELOSO, Caetano. Ângulos. In: VELOSO, Caetano; SALOMÃO, Waly (Org.). *Alegria, Alegria.* Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977. p. 1 – 13.

_____. Asthma. In: FRANCHETTI, Paulo; PÉCORÁ, Alcyr. *Literatura Comentada: Caetano Veloso.* 2.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

_____. Domingo. In: CEZIMBRA, Marcia. A obra de Caetano imortalizada em CD. 16 mai.1991, p.4-5, Caderno B, Jornal do Brasil

_____; FERRAZ, Eucanaã. *Sobre as letras.* São Paulo: Cia das Letras, 2003.

_____. *Verdade Tropical.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Clever Boys Samba. Disponível em: <
<http://caetanoendetalhe.blogspot.com.br/2013/12/1964-clever-boys-samba.html>>. Acesso em 01 maio 2015.

VELLOSO, Caetano. I; II; III – comentário do autor a respeito das músicas. In: CAETANO VELLOSO; GAL COSTA. *Domingo.* Rio de Janeiro: Philips, 1967. (31 min.).

WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso.* São Paulo: Publifolha, 2005.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais.* 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. p.07 – 72.

ANEXO A – Três “atos” da *persona* Caetano Veloso

Figura 1
Capa do Compacto *Caetano Veloso* (1965)



Fonte:
(<http://caetanoendetalhe.blogspot.com.br/2013/02/1965-samba-em-paz-cavaleiro.html>)

Figura 2
Capa do elepê *Caetano Veloso* (1968)



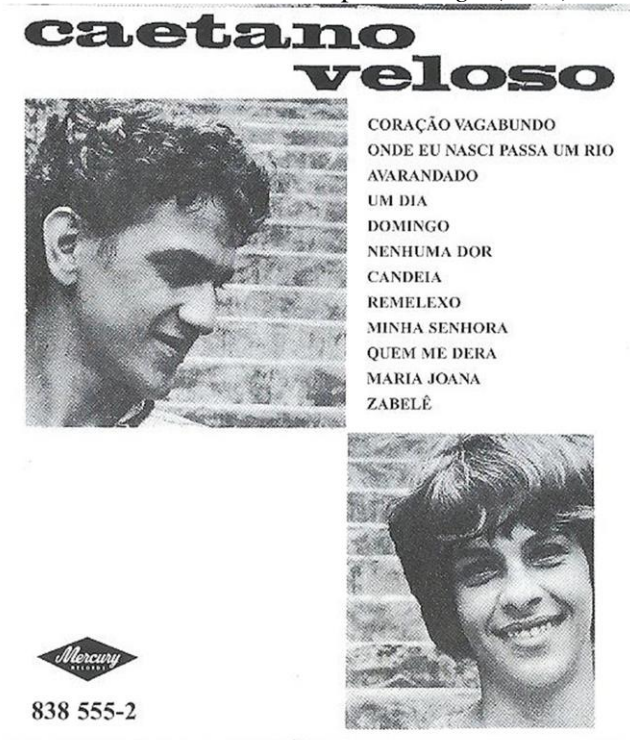
Fonte: Site oficial de Caetano Veloso
(<http://www.caetanoveloso.com.br>)

Figura 3
Capa do elepê *Domingo* (1967)



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 4
 Detalhe do verso do elepê *Domingo* (1967)



Fonte: Acervo pessoal

Figura 5
 Detalhe do verso do elepê *Domingo* (1967)



Fonte: Acervo Pessoal

ANEXO B – *A Primeira Missa No Brasil*, Victor Meirelles, 1860, óleo sobre tela



Fonte: Enciclopédia Virtual Wikipedia

(<https://pt.wikipedia.org/wiki/Primeira_missa_no_Brasil#/media/File:Meirelles-primeiramissa2.jpg>)