PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO

Mateus Pinheiro Baldi

Varrer o horizonte: *Transa*, Caetano Veloso e o Brasil

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras/Literatura, Cultura e Contemporaneidade

Orientador: Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Rio de Janeiro

Abril de 2023

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO

MATEUS PINHEIRO BALDI

Varrer o horizonte: Transa, Caetano Veloso e o Brasil

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Presidente

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Frederico Oliveira Coelho

PUC-Rio

Prof. Leonardo Davino de Oliveira

UERJ

Rio de Janeiro, 19 de abril de 2023.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Mateus Pinheiro Baldi

Graduou-se em Comunicação Social (PUC-Rio) e se especializou em Roteiro de Cinema (Escola de Cinema Darcy Ribeiro). Autor de “Formigas no paraíso” (Faria e Silva, 2022), organizou a antologia “Vivo muito vivo – 15 contos inspirados nas canções de Caetano Veloso” (José Olympio, 2022). Criou a *Resenha de Bolso*, voltada para a crítica de literatura contemporânea, e foi colunista da revista *Época,* para a qual organizou 3 edições literárias. Organizou para a agência Riff, a convite da Amazon, a antologia “Tragédias brasileiras”. Colabora com jornais como *O Globo* e *O Estado de S. Paulo*, entre outros. É doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Ficha Catalográfica

Baldi, Mateus Pinheiro

Varrer o horizonte : *Transa*, Caetano Veloso e o Brasil / Mateus Pinheiro Baldi ; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – 2023.

150 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2023.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Transa. 3. Caetano Veloso. 4. Exílio. 5. Brasil. 6. Disco-mapa. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

A Heloisa e Maria Isabel,
que ouviram muito Caetano comigo.

Andréa, minha mãe, estava comigo
no metrô quando encontrou um conhecido.
Eu era criança. Ele me perguntou se eu gostava
de música brasileira e respondi que não.
Eu era ainda menor quando ouvi, pela primeira vez,
Caetano Veloso cantar “Sozinho” no rádio.
Estava no carro com minha mãe.

Dante, meu pai, estava dirigindo o trailer.
Cruzávamos a Itália no verão de 2008
quando ele pôs “Haiti” no rádio.
Eu pedi para ouvir mais algumas vezes e ele disse
que não dava para ficar repetindo “Haiti”.
Foi a primeira vez que gostei de Caetano.
Em 2015, quando voltei a Roma após oito
anos,
foi a sua música que me uniu ao meu pai.

Fernando, meu pai, fez uma brecha num
castigo, abriu o LimeWire e baixou “Jorge
Maravilha”,
de Chico Buarque. Foi a primeira vez que
entendi
a grandeza da música brasileira.

Aos três, meu muito obrigado.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

A Emanuel Viana Telles,
nas frestas.

A Jards Macalé, Tutty Moreno, Áureo de Souza
e à memória de Moacyr Albuquerque.

À memória de Gal Costa.

Ilha do Norte
Onde não sei se por sorte ou por castigo dei de parar
Por algum tempo
Que afinal passou depressa, como tudo tem de passar
Hoje eu me sinto
Como se ter ido fosse necessário para voltar
Tanto mais vivo
De vida mais vivida, dividida pra lá e pra cá

Gilberto Gil, Back in Bahia

Essa música que a gente acabou de tocar é do disco *Transa*.
Eu sempre a dedico a Jards Macalé, Tutty Moreno, Áureo de Souza
e à memória de Moacyr Albuquerque.

Caetano Veloso, nos shows de Cê, após cantar "Nine out of ten"

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Agradecimentos[1]

Uma pesquisa como esta é longa, envolve muitas fontes, muita informação. Por mais estranho que possa parecer, *Transa* não rendeu muitos trabalhos – acadêmicos ou não. De modo que a gratidão a muitas pessoas é proporcional à lacuna que elas ajudaram a preencher.

Um mestrado, como qualquer jornada intelectual, só pode ser realizado diante da liberdade total. Júlio Diniz foi desde o início, muito mais que orientador, o maior incentivador. Acolheu minhas dúvidas, se dispôs a discutir os pormenores do trabalho e franqueou acesso ao carinho e à amizade. Compreendeu, tropicalisticamente, como deveria se dar a escrita da dissertação – "Viva a bossa-sa-sa/ Viva a palhoça-ça-ça-ça".

À CAPES, pela bolsa concedida, sem a qual este trabalho não poderia ser realizado. Que sua existência sirva de farol contra o obscurantismo, e que a pesquisa seja cada vez maior – "Conta teus meninos/ Canta com teus sinos".

Andréa, Dante e Fernando fizeram o melhor que podiam, e por muito, por tanto, só tenho a agradecer – pelo carinho e não-desistência dela; pela paixão por Caetano e pela música brasileira, dele; pela adoção e pelo banho de cinema, filmes e rock 'n' roll, dele, que me moldaram no mais íntimo. Existe algo de muito brilhante – e de muito bonito – em ter uma mãe e dois pais. Um manifesto contra essa sociedade tacanha – "Mas brilhas no que sou".

Heloisa passou tardes e mais tardes ao meu lado ouvindo Caetano, perguntando, entendendo muita coisa que não soube à época em que as músicas saíram. É um exemplo de força e de carinho, de amor e de alegria. Esta pesquisa é dedicada a ela, por tudo – "O melhor é ter amor".

Elza não está mais aqui, mas toda a minha vida intelectual e acadêmica não seria possível sem seu estímulo, incentivo, apoio, carinho e amor. Este trabalho é resultado de uma aposta feita há muitos e muitos anos. Devo a ela tudo e mais um pouco — "É o amor que conduz".

[1] Em *Lançar mundos no mundo*, Guilherme Wisnik agradece a muitas pessoas usando trechos de letras de Caetano. Como *Transa* é um disco de citações, me permiti samplear Wisnik. Mais ou menos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Não poderia chegar ao fim deste processo — que é só o começo — sem Dafne Baes e Glória Portugal, que seguraram as cordas para que eu remasse o barco da sanidade — "És um senhor tão bonito/ Quanto a cara do meu filho/ Tempo Tempo Tempo Tempo".

Agradeço profundamente a paciência e a disponibilidade de Jards Macalé, Tutty Moreno, Péricles Cavalcanti e Angela Ro Ro. Sem eles, este trabalho não existiria — "Bandeira branca enfiada em pau forte".

Às amizades do coração, que garantem a leveza, faltam-me palavras, sobra muito amor e afeto: Paula Gicovate, Marcelo Moutinho, Luiza Vilela, Luiza Mussnich, Henrique Rodrigues, Juliana Leite, Carlos Eduardo Pereira, Julie Fank — "Hey, brothers/ Say, brothers/ It's a long, long, long, long way".

Aos membros da banca, Fred Coelho, Leonardo Davino e Maurício Barros de Castro, que me ajudaram a pensar Caetano e o Brasil de múltiplas formas antes e durante a pesquisa, meu agradecimento mais profundo. Honra máxima ter uma interlocução assim — "A vida é amiga da arte".

Aos amigos do mestrado, que alegria imensa fazer parte dessa turma. Não teria escrito essa dissertação sem nossas trocas intensas, sem o carinho e as risadas, a amizade — "A língua é minha pátria".

Uma pesquisa é feita de muitos diálogos e muita ajuda. A todo mundo que forneceu material, insights, conversas e possibilitou acesso a diversos tipos de materiais que pudessem auxiliar, minha enorme gratidão: Isabella Moriconi, Evangelina Maffei, Sérgio Mota, Evangelina Maffei, Mariano Marovatto, Ayssa Norek, Arthur Dapieve, Livia Vianna, Hugo Sukman, Iana Villela, Márcia Fráguas, Carla Oliveira, Mônica Cleophas, Patrícia Almeida, Martha Ribas, Leticia Bosisio, Juliana Bahiense, Dudu Lacerda, Gabriela Figueiredo, Carol Treitler, Olivia Mendonça, Isabela Guimarães, Bruno Correia, Thais Britto, Tamiris Busato, Simone Magno, Claudia Lamego, Beatriz Reingenheim — "A letra dos livros voa/ Falando amizade".

O Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade e o Departamento de Letras me acolheram. Agradeço especialmente a alguns professores que me ajudaram diretamente em conversas ao vivo ou com seus trabalhos, cuja admiração não canso de manifestar: Ana Kiffer, Rosana Kohl Bines, Aline Leal, Alexandre Montaury e Luiz Camillo Osorio — "O que quer/ O que pode esta língua?".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Aos professores da graduação em Comunicação, que me ensinaram o valor da sala de aula, da Universidade, da vontade de conhecer, meu muito obrigado. Especialmente a Cassia Chaffin, Creso Soares Junior, Alexandre Caroli, Arthur Dapieve, Leise Taveira, Luisa Melo, Carmem Petit e, claro, Luiz Favilla, responsável por tanto e tanto que ainda hoje não encontro palavras para agradecer.

Em outubro de 2022 fui à Alemanha, a convite da Universidade de Colônia e do Consulado do Brasil em Frankfurt. Alexandre Vidal Porto não só me recebeu como me fez entender a importância da amizade, da conversa e de ser quem se é quando estamos longe de casa. Mais que este trabalho, eu não seria possível sem aqueles dias e tudo o que ele me ensinou — "Nossos destinos são mutuamente interessantes".

A todo mundo com quem conversei sobre Caetano ao longo dos anos, meu muito obrigado. Esta pesquisa bebe de todas as palavras trocadas, todos os entusiasmos e discussões e pensamentos espalhados no ar, apreendidos no éter de quem gosta da música do Brasil e do Brasil — "E gente é outra alegria".

Por fim, Maria Isabel ficou grande parte da escrita do meu lado, literalmente. Quando era filhote, se acalmava ao som de "Não identificado". Seu amor me mostrou o que eu nem sabia que existia, e acalmou o coração — "E a tigresa possa mais do que o leão".

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Resumo

Baldi, Mateus Pinheiro; Diniz, Júlio Cesar Valladão. **Varrer o horizonte: *Transa*, Caetano Veloso e o Brasil**. Rio de Janeiro, 2023, 203p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A dissertação busca analisar o disco *Transa*, de Caetano Veloso, lançado em 1972, a partir de sua interpretação de um Brasil. Utilizando entrevistas com músicos e amigos que estiveram envolvidos na produção do álbum, além da discografia do próprio Caetano e suas diversas publicações em diferentes linguagens, bem como outros pesquisadores de sua obra, pretende-se investigar *Transa* anacronicamente, como um disco que implode e ressignifica Caetano em seu passado e seu futuro. O objetivo final é traçar um panorama biográfico do álbum e a ideia de país que aparece nesse disco-mapa, em letra e música, destacando os procedimentos ético-estéticos que guiaram suas criações e identificando as características que o transformaram em ponto central — e de inflexão — da discografia de Caetano Veloso.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Palavras-chave:

Transa; Caetano Veloso; Exílio; Brasil; Disco-mapa

Abstract

Baldi, Mateus Pinheiro; Diniz, Júlio Cesar Valladão. **Sweeping the horizon: *Transa*, Caetano Veloso, and Brazil**. Rio de Janeiro, 2023, 203p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation aims to analyze Caetano Veloso's album *Transa*, released in 1972, and its interpretation of one Brazil. Delving into interviews with musicians and friends who were involved in the album's production, in addition to Caetano's discography and his many contributions in other formats, as well as into other researchers of his work, the intention is to investigate *Transa* anachronistically, as an album that implodes and re-signifies Caetano's past and future. The ultimate goal is to draw a biographical panorama of the album and the idea of Brazil that appears in this mapping-record, both in music and lyrics, highlighting the ethical-aesthetic procedures that guided its creations and identifying the characteristics that made it a central — and infection — point in Caetano Veloso's discography.

Key words:

Transa; Caetano Veloso; Exile; Brazil; Mapping-record

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

SUMÁRIO

Nota introdutória p.14

Prólogo

Uma vibração sutil p. 15

Um.

Panorama pelo sul p. 27

Transa como um disco-mapa suleador

Dois.

Mais firme do que quando começou p.45

Detrás do muro: *You don't know me*
p. 46

A era da música: *Nine out of ten* p. 58

Bandeira branca: *Triste Bahia* p. 71

A água com areia: *It's a long way* p. 84

Amor e dor: *Mora na filosofia* p.93

Tu és meu filho: *Neolithic man* p.101

Get out: *Nostalgia (That's what rock 'n' roll is all about)* p.113

Epílogo

A água passa, a areia fica no lugar p.127

Referências bibliográficas p.138

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Nota introdutória

Esta pesquisa não teria sido possível sem os depoimentos valiosos de Jards Macalé, Tutty Moreno, Péricles Cavalcanti e Angela Ro Ro. Nossas conversas iluminaram pontos importantes do exílio de Caetano Veloso e da feitura de *Transa*, bem como da trajetória pessoal de cada um. Não há palavras para agradecer a disponibilidade e a paciência diante das minhas dúvidas sobre questões, muitas vezes pontualíssimas, a respeito de situações que aconteceram há mais de cinquenta anos.

Todos os esforços foram feitos para contatar Caetano Veloso e Áureo de Souza. Caso seja possível entrevistá-los, suas respostas serão imediatamente incorporadas a este trabalho.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Prólogo

Uma vibração sutil

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

No dia 1º de abril de 2022, uma sexta-feira, Caetano Veloso subiu ao palco do Palácio das Artes, em Belo Horizonte, para a primeira apresentação da turnê *Meu Coco*.

Diante de uma plateia lotada e vestido de branco – era dia de Oxalá –, ele surgiu no centro do tablado com seu violão e cantou "Avarandado", canção de *Domingo*, seu primeiro disco, gravado com Gal Costa em 1967. Em seguida, emendou "Meu coco", faixa-título do novo trabalho. Ao longo da noite, ficaria claro que essa seria a tônica do show: as pontas da vida atadas num roteiro que mostrava, do início ao fim, como e por que ele seguia sendo não apenas o mediador do diálogo entre bossa nova e tropicalismo, mas também uma voz que é uma máquina de desejos e devoração.[2]

De certa forma, o show de *Meu coco* trazia ao público tudo que era esperado e um pouco mais. Lançado em outubro de 2021, o primeiro álbum de inéditas desde *Abraçaço* (2012) reunia, conforme apontou o crítico Silvio Essinger em texto no jornal *O Globo*[3],

> muitos acontecimentos do país e do mundo, os muitos Caetanos e os muitos músicos que o acompanharam ao longo da carreira [...] resumidos e representados numa coleção que ele bem define como sendo de "quantidade e intensidade", na qual "cada faixa tem vida própria".
>
> [...]
>
> Que "Meu coco" termine com a única canção que Caetano não compôs nos últimos meses ("Noite de cristal", gravada pela irmã Maria Bethânia em 1988 e resgatada por ele ano passado em sua live de Natal) nem chega a ser ruptura. É coisa de um disco feito sem amarras, que sugere incontáveis ligações à medida que nele se avança.

Essa perspectiva de uma certa leveza se traduz pelo processo de feitura do disco. As canções foram gestadas na Bahia, durante o verão de 2019, através da faixa-título, referida no release como "nave-mãe". Por causa da pandemia de Covid-

[2] DINIZ, 2013, p.52

[3] Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/musica/meu-coco-caetano-veloso-une-presente-passado-futuro-em-novo-disco-25246200. Acesso em: 08/03/2023.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

19, todas as 11 músicas foram gravadas no estúdio de Caetano, em casa, na Avenida Niemeyer, Rio de Janeiro. A produção ficou a cargo de Lucas Nunes, amigo de escola de Tom, caçula dos Veloso, que já havia sido assistente técnico da turnê *Ofertório*, projeto anterior em que Caetano cantava com os filhos.

Em seu livro sobre a bandaCê, os jornalistas Luiz Felipe Carneiro e Tito Guedes resumem os quatro meses de gravação de *Meu coco*[4]:

> Os dois [Caetano e Lucas] começaram gravando algumas vozes e violões, registraram coros, contrabaixos, misturaram pianos e discutiram caminhos que o trabalho poderia tomar. "No primeiro mês de gravação, tínhamos um esboço bem legal e começamos a pensar em quem chamaríamos para estar com a gente", diz Lucas. A ideia foi convocar músicos que já haviam participado da carreira de Caetano. "Por causa da pandemia, não dava para ter uma banda nova. Então pensamos em fazer um apanhado de misturas, de coisas e pessoas que passaram pela vida artística dele. Todos eles têm uma história".
>
> Além de Pedro Sá, participaram Jaques Morelenbaum, Ivan Sacerdote, Marcelo Costa (Banda Nova), Vinicius Cantuária (A Outra Banda da Terra), Márcio Victor (Noites do Norte) e Jorge Helder (Prenda minha). Todos músicos que ajudaram a contar a história de Caetano. Os filhos Moreno, Zeca e Tom também disseram presente, assim como artistas talentosos da nova geração, como Zé Ibarra e Dora Morelenbaum. O ritmista Marcelo Costa sintetiza *Meu coco* de forma brilhante: "É um disco cheio de hormônio".

Em 16 de setembro de 2021, o primeiro single foi lançado. Com referências a Carlos Drummond de Andrade, "Anjos tronchos" tecia comentários ásperos a respeito do crescimento da extrema-direita ao redor do mundo. Guilherme Wisnik observa que

> os "palhaços líderes" que "brotaram macabros", tanto no Império quanto em "seus vastos quintais" [...] são emanações de um mundo novo e complexo. Um mundo que conferiu demasiado poder à internet e seus algoritmos, instaurando um regime de vigilância, de ódio e de cancelamentos violentos e arbitrários, e que recrudesceu politicamente após muitos movimentos de contestação política aparentemente progressistas, como as primaveras árabes. Vivemos hoje em meio a esse nebuloso imbróglio. E Caetano Veloso é, mais uma vez, já no raiar dos seus oitenta anos, um dos artistas brasileiros que mais se mostra capaz de entender e traduzir tais complexidades.[5]

[4] CARNEIRO;GUEDES, 2022, p.248

[5] WISNIK, 2022, p.139

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

A convite da revista *Caju*, escrevi um texto analisando o single a quente e o que ele poderia significar para a retomada da carreira de Caetano[6]. Expliquei que trazer "Alegria, alegria" mais de meio século depois — com bumbo e triângulo feito uma fuga feliz — não era acaso algum, como também não o era em "O estrangeiro", de 1989, quando dizia "sigo mais sozinho caminhando contra o vento".[7] Billie Eilish no quarto com o irmão "enquanto nós nos perguntamos do início"[8] por sua vez, configurava menos a passagem da tocha que a confirmação de que há uma tristeza envolvendo nossas vidas: "Um post vil poderá matar/ Que é que pode ser salvação?/ Que nuvem, se nem espaço há/ Nem tempo, nem sim nem não".[9] Se não há tempos atrás, tudo segue inexoravelmente em direção ao futuro, e o tempo que permitia orações tornou-se anacrônico demais; em consequência, porque havemos de convir que um pensador como ele jamais pararia, vai-se adiante — e aqui o arranjo estabelece uma marchinha: não por acaso, a divulgação do single exibia vídeos do Festival de 1967, quando um Caetano seríssimo dá lugar àquele que doma a plateia e sai do palco consagrado para nunca mais abandoná-lo. O antigo e o novo, o arcaico e o concreto, o "império e seus vastos quintais", Schoenberg e Billie Eilish, palhaços líderes e o agora "sem pele, tela a tela": fragmentado na capa do *single*, Caetano voltava ao estúdio na era do *sexting* e do frenesi disposto a dar opinião através de uma voz que não perde a contundência. O Caetano combativo estava ali, e acenava mais uma vez às novas gerações — não apenas as do funk de Chico Buarque em 2017, ou aquelas dos amigos de Moreno Veloso, seu filho mais velho, no começo dos anos 2000: as que estão em seus quartos ganhando o Grammy e mudando o mundo, em oposição à terraplanagem intelectual do Vale do Silício — porque é claro que ele, teimosamente otimista, em suas próprias palavras, as entenderia.

Esse otimismo, camuflado nas guitarras distorcidas de Pedro Sá e nas diversas referências da letra, daria a tônica de *Meu coco*. Em resenha publicada na *Folha de São Paulo*[10], Lucas Breda aponta que

[6] Disponível em: https://revistacaju.com.br/2021/09/17/tristeza-tristeza/ Acesso em: 19/03/2023.
[7] VELOSO, 2022, p.184
[8] Idem, p.24
[9] ibidem, p.23
[10] Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/10/meu-coco-renova-a-fe-de-caetano-veloso-num-brasil-distante-da-utopia.shtml. Acesso em:: 08/03/2023.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

> "Meu Coco", de certa forma, representa a renovação dessa fé num momento em que o Brasil talvez nunca tenha estado tão distante daquele sonhado no violão de João Gilberto, na modernidade de Brasília, nas escolas de samba, na geral do Maracanã e nas pernas de Garrincha. "Não Vou Deixar" escancara esses sentimentos e parece ser a resposta mais direta a Bolsonaro, com um resgate do "apesar de você" de Chico Buarque e frases diretas —"não vou deixar você esculachar com a nossa vida".
>
> [...]
>
> Não há otimismo gratuito. Caetano pôs sua fé em xeque, mas continua vendo a música como salvação —como quando repete de maneira errante o nome do produtor de funk Gabriel do Borel (em "Sem Samba Não Dá") ou estica o falsete para cantar o nome de Milton Nascimento (em "Gilgal"). É a mágica, apesar da miséria.

Mágica é um bom termo para descrever a miríade de sensações provocada pela turnê *Meu coco*. Está tudo lá, seja de modo implícito, apenas pelo gesto de costurar as canções tecendo um diálogo firme, ou explícito, quando Caetano menciona as bandas que o acompanharam na carreira e faz um passeio por sua história musical: a banda de *Transa*, A Outra Banda da Terra, bandaCê.

Em entrevista a Irlam Rocha Lima, do *Correio Braziliense*, ele se define como "tradicionalmente um autor de coisas diversificadas, sem um gênero preponderante"[11]. A disposição do show de *Meu coco* atesta isso. É como se, em certo sentido, atualizasse a mensagem de João Gilberto. Em texto de 1965, Caetano definia o criador da bossa nova como alguém através do qual "os compositores descobriram, com mais segurança, como organizar seus conhecimentos no sentido de expressar-se com fidelidade à sua sensibilidade de brasileiros"[12]. Se João Gilberto se definia como sambista e criou tudo o que criou, forjando um jeito mundialmente celebrado de se tocar violão a partir da batida do samba[13], Caetano, desde o tropicalismo, fez valer as possibilidades joãogilbertianas, e sua própria vocação de *griot antropofágico*[14], nas palavras de Júlio Diniz, para devorar a música brasileira — mas não só — e redistribuí-la conforme melhor lhe aprouvesse de acordo com a época e a circunstância.

[11] Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/10/4959288-caetano-necessario-cantor-e-compositor-baiano-se-mantem-contemporaneo.html. Acesso em: 10/05/2023.
[12] VELOSO, 1977, p.9
[13] BREDA, 2021. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/10/meu-coco-renova-a-fe-de-caetano-veloso-num-brasil-distante-da-utopia.shtml. Acesso em: 09/03/2023.
[14] DINIZ, 2013

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Da bossa nova de *Domingo* (1967), passando pelos experimentos nos discos tropicalistas, o baião lamentoso do disco de 1971 e o reggae em *Transa*, os Beatles em *Joia* e *Qualquer coisa* (ambos de 1975), o pop oitentista, as músicas castelhanas de *Fina estampa* (1994), o axé em *Livro* (1997) e o funk em *Abraçaço* (2012): Caetano sempre soube que a recusa dos maniqueísmos, traço decisivo de sua obra cancional[15], o levaria até o lugar em que precisasse chegar, fosse onde fosse.

No palco do Palácio das Artes, e depois em todo o Brasil, essas tensões e distensões foram equalizadas, como flechas atiradas em direção ao passado que, de lá, alvejam o futuro. Para os observadores mais atentos, contudo, havia algo cintilando por baixo de todo o esquema. Uma vibração sutil que vinha desde o lançamento do disco e que a repórter Maria Fortuna captou em entrevista no jornal *O Globo*:

> Há um paralelo com 'Transa' no sentido da saudade. Porque aparece um Brasil muito vivo e também referido em seus detalhes. 'Transa' é cheio de pedaços de canções de outros. As referências à proliferação de criação musical que acontece no Brasil desde tanto tempo aparece aqui de novo sentida como saudade, festejada, celebrada, mas de um ponto de vista de quem está no meio de um período horrível.

Quando "You don't know me" surgiu no repertório, Caetano disse que não poderia deixar de cantar uma música do disco que completava 50 anos em 2022. No Rio de Janeiro, com Jards Macalé, diretor musical de *Transa*, na plateia, o público vibrou longamente. Caetano riu, feliz. A sensação não era inédita.

Nos shows de *Cê*, disco de 2006 e o primeiro com o power trio roqueiro — formado por Pedro Sá (guitarra), Ricardo Dias Gomes (baixo) e Marcelo Callado (bateria) —, ele emendava "Nine out of ten" nos acordes de "Um tom" enquanto dedicava a canção a Jards, Tutty Moreno, Áureo de Souza e à memória de Moacyr Albuquerque. Ainda nos ensaios, lembrava vividamente do tempo com a banda de Londres, no exílio.[16]

Canções do *Transa* o acompanharam desde então. Estiveram nas turnês de *Cê* e *Abraçaço* e na comemoração de 50 anos de carreira, com Gilberto Gil, em 2015.

[15] WISNIK, 2022, p.138
[16] CARNEIRO;GUEDES, 2022, p.18

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

A roupagem que *Meu coco* deu a "You don't know me" é bastante diferente daquela de 2006, quase uma emulação da gravação original. Como o novo show é muito calcado na percussão, a exemplo de *Prenda minha* (1997) e *Noites do norte* (2001), a força está menos na musicalidade que na simbologia. Caetano canta contra um fundo azul, com o móbile do palco iluminado de amarelo, remetendo a esse duplo Brasil que insiste em surgir: o da ditadura e o do governo Bolsonaro, reconfigurando exílios — afinal, "quem te expulsa é o próprio Brasil, aquele que você ama, e não o seu inimigo".[17]

Ao cantar "You don't know me" em 2022, ele recupera o espírito da *live* que fez no *Globoplay*, junto com os filhos, para celebrar seus 78 anos: havia o trocadilho óbvio em entoar "Nine out of ten" e seu "I'm alive and vivo muito vivo", mas também uma afirmação incessante de certa fantasia inevitável, conforme escreveu em *Verdade Tropical*, seu livro de memórias publicado em 1997: "Ter como horizonte um mito do Brasil — gigante mestiço lusófono americano do hemisfério sul — como desempenhando um papel sutil mas crucial nessa passagem".[18]

Mas o retorno de *Transa* não é bem um retorno.

Mesmo antes da fase bandaCê, ele sempre esteve presente na obra de Caetano, atuando como um disparador de diversas manifestações: seja incluído em 1982 na apresentação de *Cores, nomes*, para a TV Globo ("It's a long way"), regravado em *Velô*, de 1984 ("Nine out of ten") ou pelo simples fato de ter sido o disco que lhe possibilitou ter uma sonoridade própria, nos seus termos, estilhaçando o tecido do tempo na direção da Outra anda da Terra e da Banda Nova, entre outros projetos; uma presença que, assim como em *Meu coco*, atuava de forma sub-reptícia até explodir feito um vulcão em momentos pontuais, quando não era mais possível represá-lo.

Para todos os efeitos, *Transa* pode ser lido quase como um amuleto. Concebido no exílio após uma visita ao Brasil, feito com uma banda extraordinária, em interação total, capturava toda a atmosfera das vanguardas estéticas londrinas enquanto recuperava um Brasil, construindo para si um mapa acústico. Em outras palavras, para ficarmos com Fred Coelho, é um disco que "alia sentimento e conhecimento, fazendo da história musical de um país uma história pessoal"[19]. Na

[17] WISNIK, 2022, p.27
[18] VELOSO, 2017, p.501
[19] COELHO, 2022, p.60

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

imensa obra de Caetano, talvez seja o mais distinguível: um ponto de inflexão definitivo calcado na organicidade da interação entre os membros da banda, que dominavam seus instrumentos de modo a fazer qualquer coisa que desse na telha — prova disso é que alguns, como Tutty e Moacyr, participariam de *Araçá azul*, projeto seguinte a *Transa*, e radicalização completa na obra de Caetano: foi o disco mais devolvido de sua carreira, até hoje incompreendido pela agudeza de sua experiência estética.

Em termos práticos, voltemos a janeiro de 1972. Caetano retornou ao Brasil em definitivo e no dia 14 estreou um espetáculo no Teatro João Caetano, no Centro do Rio de Janeiro, com o repertório dividido em duas partes: na primeira, "Bim bom", "Nada de novo", "Barão beleza", "Preta pretinha", "You don't know me", "Você não entende nada", "O que é que a baiana tem", "Cinema Olympia", "A volta da Asa Branca" e "Triste Bahia". Na segunda, "London, London", "Maria Bethânia", "It's a long way", "O conteúdo", "Tu solo tu", "Cotidiano", "Mora na filosofia", "Que tudo mais vá para o inferno", "Se manda", "Pot-pourri: Aquele gato, Chopp Chopp, La barca, Pula pula, Chuva suor e cerveja" e "Eu e a Brisa".

De acordo com o *Jornal do Brasil*, mais de 1.500 pessoas assistiram. Os preços variavam entre 15 e 30 cruzeiros, no balcão ou na plateia, respectivamente. No mesmo *Caderno B*, Julio Hungria escreveu a crítica do show:

> – Sucesso? Eu não tenho sucesso. Eu fiz um show e foi agradável. As pessoas que assistiram, gostaram.
>
> Esta frase, creditada pelos jornais desta semana a Caetano Veloso, em referência aos seus concertos em Londres ou Paris, certamente não poderia ser repetida hoje, dia seguinte da estreia no João Caetano. Por mais desligado que ele pudesse estar, ainda agora, desse detalhe. Pois o sucesso da primeira noite foi grande demais para não ser notado. Mesmo que o seu tamanho tenha tomado de tal forma o ambiente do teatro, que se temeu, no início, que ele pudesse roubar o espetáculo, a música do artista. Pois o clima que envolveu esse contato de Caetano com o público de 1300 ou mais pessoas, ingressos reservados e disputados com 48 horas de antecedência, só poderia ser, certamente, emocional.
>
> O show tem início aí — no contato da plateia com o artista. E todo o seu desenvolvimento, montado sobre um repertório selecionado com habilidade, sobre um grupo de músicos acima de tudo estupendamente identificados com a música que tocam, se prende a essa tônica — Caetano, o público, o público, Caetano.
>
> No repertório, a sequência indica um sem número de citações, quase jornalísticas, que incluem desde Paulinho da Viola até El Manicero. E as músicas do novo LP (Transas [sic], gravado em Londres, a sair no Brasil depois do Carnaval), as músicas para o carnaval (do CP duplo, nas paradas) e vários números velhos conhecidos, inclusive do último LP, do ano passado.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

> Na sequência do espetáculo, Caetano revela (ou confirma) a fatia mais adulta da sua carreira de intérprete, muito seguro e criativo.
>
> No final, entre aplausos, ele parece estar feliz. É claro que ele sabe que não foi possível fazer a música exatamente como se pretendia. No entanto, ele parece perceber perfeitamente que isso agora é o que menos importa: "Hoje eu não vim aqui fazer uma coisa importante. Eu vim fazer uma coisa bonita" — foi o que ele disse, no intervalo, nos bastidores.

Uma coisa bonita resume bem o que aconteceu em março.

Na revista *UH* do dia 17/03/1972, Gilberto Gil disse:

> Você vê, eu e Caetano assinamos um contrato com a Globo para fazermos um show de televisão. Isso ainda em Londres. Pois bem, eu já estou por aqui, Cae está fazendo um espetáculo na Bahia, deve chegar na sexta-feira, e só agora tomo conhecimento — através da imprensa — de que o negócio não é bem esse, de que o espetáculo vai ser realizado no Municipal, com o público pagando preços altíssimos, o que acho incrível. [..] Quer dizer, o show vai ser no sábado e ainda não se fez nada. Inclusive, preciso dar uma ensaiada com o Caetano, pois devemos cantar juntos, ver como fica a coisa, as músicas, sabe como é. E o público, pagando o olho da cara, vai acabar saindo prejudicado, pois o contrato é para a gente fazer um "show de televisão", onde o timming é diferente, a marcação é outra, essas coisas. Não vai ser um show ao vivo, um espetáculo para o público, como por exemplo esse que fiz no João Caetano.

O show aconteceu em um sábado. Segundo a edição matutina de *O Globo* daquele dia 18, cada um teria uma hora e vinte minutos do tempo geral, e seria a última apresentação de ambos naquela temporada. De acordo com o empresário Guilherme Araújo, a intenção era mostrar o entrosamento e a colaboração existente entre os músicos, preservando a imagem isolada de cada um.

A edição do mesmo *O Globo*, no dia 20, segunda-feira, dizia o que o público tinha visto:

> Nem mesmo o temporal que desabou no sábado à noite pôde impedir a grande afluência de público — jovens, na maioria — para assistir, no Teatro Municipal, à apresentação de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Dois choques da Polícia Militar e agentes da 3ª Delegacia Policial evitaram incidentes e o ingresso clandestino pelas janelas.
>
> Marcado para as 21 horas, o espetáculo sofreu um atraso de 30 minutos, em face da grande agitação registrada na plateia, onde os espectadores disputavam melhores acomodações. As bilheterias de tal modo foram solicitadas que não lhes foi possível informar a renda exata. Esgotaram-se todos os bilhetes para frisas, camarotes e balcões.
>
> [...]
>
> De calça branca, camiseta e sandálias, Gilberto Gil, muito aplaudido, apareceu no palco, cantando Ele e eu, com acompanhamento do conjunto de Gil: Lanny, na guitarra, Tuti [sic] Moreno, na Bateria, Bruce, no contrabaixo, e Perna, ao piano.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

> Logo depois, também muito aplaudido, aparecia Caetano Veloso, de bata baiana branca, calça amarela e tamanco estampado cantando Maria Betânia [sic] e depois Conteúdo [sic]. Durante esse número, ele desceu até a plateia, dançou e foi cumprimentado pelos fãs. Depois, cantou It's a long way, O que é que a baiana tem, Cotidiano, Jornal de ontem e A volta da Asa Branca.
>
> Assim que retornou para sua segunda apresentação do espetáculo — produção da TV Globo, que adquiriu os direitos do show —, Gilberto Gil cantou O canto da ema, O bom jogador, Madalena, Expresso 2222, Chiclete com banana, Objeto sim-Objeto não, Oriente, Brand new dream, Back in Bahia. A última canção interpretada por Caetano foi Triste Bahia, calorosamente aplaudida.
>
> [...]
>
> Passados alguns momentos de expectativa, Caetano e Gil apareceram juntos no palco para cantar Vá morar noutro lugar [sic], do compositor baiano Riachão. Toda a apresentação foi gravada em vídeo tape pela TV Globo, que em breve mostrará aos telespectadores o que foi o sucesso da dupla. A última vez em que haviam se apresentado juntos foi em 1969, em Salvador, no Teatro Castro Alves, antes de viajarem para Londres, naquele ano.

Durante muito tempo, o programa *Sexta-feira Nobre* com Caetano e Gil se manteve longe do público. Alguns trechos disponíveis no *YouTube* permitem ver "Back in Bahia" e uma parte solta de "O que é que a baiana tem?". E só. Mas o programa existe, está nos arquivos da TV Globo. O show no Municipal foi transformado em seis blocos, o último apenas uma vinheta de encerramento, totalizando quase uma hora de duração.

Começa assim: surgem letras garrafais dizendo "diretamente do Teatro [sic] Municipal do Rio de Janeiro / Um especial com Caetano Velloso [sic] e Gilberto Gil", e ambos aparecem ora rindo, ora sérios, ao som de "Back in Bahia". Na tela, os instrumentos: percussão, bateria, violão, guitarra. Os painéis no fundo do palco trazem o rosto dos dois.

No primeiro bloco, Caetano, de branco, começa a tocar violão — "O que é que a baiana tem?". Ao fundo, Moacyr Albuquerque faz solos. Caetano revira os olhos tal qual Caymmi ensinou a Carmen Miranda e a bateria dupla de Tutty Moreno e Áureo de Souza entra, progressiva, virtuosa, em "quando você se requebrar, caia por cima de mim". Lá pelo meio da apresentação, Caetano emenda numa música em espanhol e depois volta para "O que é que a baiana tem?", exatamente o trecho que está disponível no YouTube. A plateia rompe a seriedade e explode em aplausos. Caetano requebra no palco, samba. O público lhe atira flores, que mais tarde ele devolve, revirando os olhinhos. Felicidade total.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

O segundo bloco começa com Gil sozinho no violão tocando "Expresso 2222". Também está de branco, permanece sentado e não levanta. Usa uma guia no pescoço. A banda o deixa só, e agora Gil parece um conjunto inteiro, com seus scats e habilidade ao violão. Ao terminar, o público bate palmas. Ele acaba a música com um acorde e sorri. Emenda "Objeto sim, objeto não", gravada por Gal Costa no disco de 1969, aqui numa versão meio bossa-nova, sem vocais rasgados, somente voz e violão. Ao final, em "do fundo do céu/ do alto do chão", ele performa com o olhar, com a voz, e começa a improvisar até o final, acabando de novo de forma malandra, sob aplausos.

Caetano volta para o terceiro bloco munido de seu violão. Senta-se no banquinho, sério, e, com a banda de *Transa*, começa "Maria Bethânia", do disco de 1971. No refrão, para de tocar e se deixa ser acompanhado pelas linhas de baixo e violão de Moacyr e Jards. Tutty e Áureo na percussão. Caetano canta sorrindo. No segundo refrão, de novo faz uma pausa, e aqui há um tom explícito de rock rasgado. O riff, sozinho, sustenta toda a eletricidade. Ele companha com acordes no violão, sem grandes malabarismos, e no terceiro refrão, de novo a pausa algo rasgada, sibilante, enquanto ajeita os cabelos e sorri — uma moça na plateia também. Ao final, com o lamento sertanejo, os acordes ficam mais pesados, a percussão lembra cada vez mais algo ritualístico, africano — o que não deixa de ser. Caetano começa a cantar "vou-me embora pro sertão, eu aqui não me dou bem", versos que iniciarão *Araçá azul*, e emenda o que parece ser um improviso de "Trem para Buranhém", seção de "Sugar cane fields Forever", do mesmo disco, lançado no ano seguinte (1973). A música se encaminha pro fim com um solo soturno de Jards — usando boina e óculos, blusa com as mangas suspensas na altura do cotovelo —, ao que Caetano sorri. Tutty batuca de faixa na testa, Áureo toca triângulo. A banda brilha sozinha, numa sinergia imensa, porque cada um sabe o que faz, e o resultado é um som *real*. Caetano emenda a chuva de colagens om "Fruta gogóia" e outras músicas nordestinas.

(Em oposição a Gil, é interessante notar, Caetano parece o tempo todo meio pra baixo, ainda absorvendo o impacto do exílio. Não há aqui a *vivacidade* do amigo, mas uma *energia* por estar tocando no Brasil — o que é tão forte quanto.)

No quarto bloco, Gil começa "Back in Bahia" e sua banda vai entrando aos poucos. No verso "digo num baú de prata" o grupo se torna uma banda de blues, atacando com tudo. Ao fim, enquanto os músicos solam, Caetano entra dançando.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

A plateia se anima, pessoas batucam na boca do palco, um jovem cabeludo fica de pé. Caetano entra de vez, dança junto ao pianista — é uma festa. Gil começa "Atrás do trio elétrico" e Caetano requebra com as mãos na cintura. Gil fica repetindo "Atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu" e recomeça "Back in Bahia" com uns improvisos, joãogilbertianamente brincando com o tempo. Caetano dança atrás dele, meio ao lado, desconjuntado, simplesmente feliz por dançar, sem a obrigação de parecer nada: sorri, olha para os músicos, está em cima de um palco e isso lhe parece muito, lhe parece tudo. Canta "Back in Bahia" batendo palma, fora do microfone. Ele e Gil dançam juntos no segundo solo. Caetano bota as mãos na cintura, baila com o amigo, ambos batendo pés, costas com costas, olhando para baixo, felizes de estarem lá. Gil retoma "Back in Bahia" tal qual na segunda parte da gravação, numa brincadeira com o tempo, e Caetano sorri e bate palma quando o público atira rosas no palco; ele pega algumas, as beija e fica dançando, sorrindo, brandindo a rosa no ar, uma em cada mão. "Como se ter ido fosse necessário para voltar", canta Gil, e ele sorri, com a mão na cintura. Gil encerra, fica repetindo o acorde e canta "Atrás do trio elétrico" com vigor, num tempo meio *staccato*. Agora a banda toda faz barulho no palco.

Antes dos comerciais, Caetano parece cansado após tanto esforço físico.

O último bloco *de facto*, o quinto, traz Gil sentado no banquinho, ao violão, e Caetano de pé, com um microfone. Cantam juntos "Cada macaco no seu galho", de Riachão — que *O Globo* creditou como "Vá morar noutro lugar". Mais adiante, Caetano olha diretamente para a câmera quando canta os versos "Cada macaco no seu galho". Por volta dos 3:12, alguém (que parece Tutty) coloca um mico em seu ombro. Ele sorri e o passa para Gil, que toca com o mico pendurado em si, numa cena linda. Mais ao final, Caetano vai fazer carinho no bicho e toma uma mordida. Ambos riem, mas não param nunca de cantar, e o bicho sobe pelo fio do microfone de Caetano, que encerra sozinho enquanto Gil batuca no violão com rapidez.

Essa naturalidade sonora, cuja disposição da banda em cima do palco lembra a de *Meu coco*, cinquenta anos depois, só foi possível porque houve uma experiência de banda formada para gravar disco feito num exílio sofrido, doído. Um disco que não foi contemplado no programa da *TV Globo* — o que seria o único registro audiovisual de Caetano tocando as músicas de *Transa* na época em que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

foram lançadas — e que pretendia mapear um país pelo afeto, pela memória, pelo brilho. Um disco para não deixar nunca que os "filhos da puta"[20] mantivessem o menino "mais manhoso [...] mais dengoso"[21] tão nervoso quanto o agora vovô de "Não vou deixar"[22].

Um disco para pacificar as pontes queimadas e incendiar o futuro.

Uma transa qualquer — nada qualquer.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

[20] VELOSO, 2017, p.402

[21] Ao performar "O conteúdo", composta no exílio, Caetano dizia, ao final: "Caetano Veloso, que menino mais manhoso, que menino mais dengoso, que menino mais teimoso". A seção foi suprimida do livro das letras completas publicado pela Companhia das Letras em 2022, mas pode ser ouvida na gravação do disco *Temporada de verão*, com Gil e Gal, de 1974.

[22] idem, 2022, p.25

Um.

Panorama pelo sul

Transa *como um disco-mapa suleador*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

I.

No dia 6 de outubro de 1967, uma sexta-feira, Gilberto Gil entrou no seu quarto do hotel Danúbio, em São Paulo, e deitou na cama apavorado. Dali a algumas horas, deveria se apresentar no palco do Teatro Record e defender "Domingo no parque", sua música inscrita no III Festival de Música Popular Brasileira. Tremendo de frio mesmo coberto, Gil simplesmente não tinha como comparecer.

O problema começara naquela tarde. Carlos Calado[23] conta que, durante o ensaio final, ele se desentendera com o produtor Solano Ribeiro, que não deu tempo suficiente para a orquestra "dominar" a partitura escrita por Rogério Duprat.

Paulinho Machado de Carvalho, diretor do Festival, foi avisado e correu ao hotel. Encontrou o compositor com sua segunda mulher, a cantora Nana Caymmi. Segundo Zuza Homem de Mello[24], Gil parecia um bicho acuado, "amarelando como um jogador de futebol em dia de decisão. Estava sem condições de defender sua canção". Com a ajuda de Nana, lhe deram banho e Paulinho ajudou que colocasse as meias. Caetano, por sua vez, forçou o amigo a se apresentar.

A cena era a consequência de uma inquietação que Gil vinha sentindo há alguns meses, quando viajou ao Recife e voltou contando que "nossa música nunca esteve tão na fossa como agora"[25]. Para o jornalista Tom Cardoso[26], ele

> era movido mais pela intuição. Foi o primeiro a identificar a chama tropicalista durante uma reveladora viagem a Pernambuco, em maio de 1967, dois meses antes da passeata contra a guitarra. Retornou do interior pernambucano defendendo o rompimento das barreiras estéticas e a mistura nas maneiras de compor — colocava a Banda de Pífanos de Caruaru, que o deslumbrara, no mesmo nível dos Beatles.

Em *Verdade Tropical*, Caetano dá mais detalhes do episódio: Gil tinha deixado a Gessy Lever e se mudou com a mulher e as filhas para o Rio de Janeiro,

[23] CALLADO, 2010, p.137
[24] MELLO, 2003, pp.195-196
[25] Idem, p.178
[26] CARDOSO, 2022, p.90

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

onde recebeu um convite para fazer uma temporada no Recife, e Guilherme Araújo o acompanhou. Na volta, "estava transformado".

> Talvez os muitos dias longe da família — e ele era então um estreante naquela solidão de viagem que excita a mente — o tivessem deixado mais sensível e receptivo aos estímulos do caráter cultural pernambucano, às insinuações da singularidade da nossa situação de brasileiros sob um governo militar que odiávamos, às contradições dos nossos projetos profissionais. O fato é que ele chegou no Rio querendo mudar tudo, repensar tudo — e, sem descanso, exigia de nós uma adesão irrecusável a um programa de ação que esboçava com ansiedade e impaciência. Ele falava da violência, da miséria e da força da inventividade artística: era a dupla lição de Pernambuco, da qual ele queria extrair um roteiro de conduta para nós. A visão dos miseráveis do Nordeste, a mordaça da ditadura num estado onde a consciência política tinha chegado a um impressionante amadurecimento (o governo de Miguel Arraes tinha sido, até sua prisão e deportação em 64, o mais significativo exemplo de escuta da voz popular) e onde as experiências de arte engajada tinham ido mais longe, e as audições de mestres cirandeiros nas praias, mas sobretudo da Banda de Pífanos de Caruaru (um grupo musical de flautistas toscos do interior de Pernambuco, cuja força expressiva e funda marca regional aliavam-se a uma inventividade que não temia se autoproclamar moderna — a peça que mais nos impressionou chamava-se justamente "Pipoca moderna") deixaram-no exigente para com a eficácia de nosso trabalho. Ele dizia que nós não podíamos seguir na defensiva, nem ignorar o caráter de indústria do negócio em que nos tínhamos metido. Não podíamos ignorar suas características da cultura de massas cujo mecanismo só poderíamos entender se o penetrássemos.[27]

Em junho, o programa *O fino da bossa*, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues, foi cancelado após diversas baixas de audiência. O motivo? A Jovem Guarda. Capitaneado pela dupla Roberto Carlos e Erasmo Carlos, o movimento usava a eletricidade da guitarra elétrica para se comunicar com as massas, que não pareciam muito interessadas em uma música brasileira *pura*. A saída encontrada pela TV Record foi criar a *Frente Única — Noite da Música Popular Brasileira*, um programa de título quilométrico e sem uma estrela central[28]. Paulinho Machado de Carvalho reuniu seu casting estelar — que contava com nomes como Chico Buarque, Nara Leão, Geraldo Vandré e Gilberto Gil, entre outros — e propôs uma

[27] VELOSO, 2017, p.152
[28] Idem, p.181

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

"tentativa escamoteada de reconduzir Elis aos índices de audiência que já tivera"[29]. Apesar do primeiro episódio ter sido um sucesso, o programa seria cancelado menos de três meses depois, não sem antes produzir um dos momentos mais constrangedores da história da música brasileira.

No dia 17 de julho, uma passeata deixou o Largo São Francisco em direção ao teatro da Record, na avenida Brigadeiro Luís Antônio. Elis Regina, Edu Lobo, o conjunto MPB-4, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré, Gilberto Gil e Zé Kéti lideraram um grupo de populares empunhando bandeiras, "supostamente um protesto na tentativa de conscientização da invasão da música estrangeira"[30], mas que acabou conhecido como Marcha Contra a Guitarra Elétrica.

Em *Verdade Tropical*, Caetano recordou aquela noite em que, da janela do hotel Danúbio, ele e Nara Leão se horrorizaram com o que viram:

> Ficou claro entre nós que todo aquele folclore nacionalista era um misto de solução conciliatória para o problema de Elis dentro da emissora e saída comercial para os seus donos. Que Gil aproveitasse a oportunidade para lançar as bases da grande virada que tramávamos. Mas nunca considerei aceitável que ele participasse, ao lado de Elis, Simonal, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré e outros (dizem que Chico chegou a se aproximar por alguns minutos), dessa ridícula e perigosa jogada de marketing. Nara e eu assistimos, assombrados, de uma janela do Hotel Danúbio, à passagem da sinistra procissão. Lembro que ela comentou: "Isso mete até medo. Parece uma passeata do Partido Integralista" (a versão brasileira do nazifascismo, um movimento católico-patriótico-nacionalista de extrema direita nos anos 30 do qual alguns antigos expoentes inclusive apoiavam o governo militar).[31]

Caetano conta que a passeata o inflamou em sua rebeldia. Já fazia algum tempo que ele acreditava que a música dita brasileira precisava, nas palavras de Guilherme Wisnik,[32]

> romper o halo idealizante e protegido do nosso meio cultural [...] formado por artistas que agiam como se estivéssemos ainda no Brasil dos anos 1950 e que diluíam a força da bossa nova com uma esdrúxula conjugação de samba-jazz e canção engajada.

[29] MELLO, 2003, p.178
[30] Idem, p.181
[31] VELOSO, 2017, pp.179-180
[32] WISNIK, 2022, p.161

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Já nas palavras do próprio Caetano, em entrevista a Carlos Araújo,[33] havia um interesse que ia na contramão do "intelectualismo em que haviam caído todos os que se acreditavam os continuadores de Caymmi, Noel e outros, numa linha de música brasileira 'pura'":

> Depois da descoberta de João Gilberto, as coisas se complicaram para mim: industrializou- se (mas não muito) um samba "Classe A", com aparatos jazzísticos, clichês políticos, o qual, à medida que ia perdendo terreno, deixava de ser um bom produto, para tornar-se apenas uma "ideia" de defesa da "pureza" de nossas tradições contra todo esse lixo vendável: boleros, versões, e, por fim, o chamado rock racional. Sentia-me perdido: jamais pensara em música como produto, e não considerava o Fino da Bossa como a salvação de nossas tradições.

Essa revolta não era infundada. Havia algo na postura da combinação *artistas + público universitário de esquerda* que truncava uma possível evolução da música nacional. Caetano conta em *Verdade Tropical*[34] um episódio marcante do *Frente popular*:

> Outro momento inesquecível dessa mesma noite mostra bem a dimensão dos equívocos dessa "frente ampla". Vandré convidara Clementina de Jesus, a velha cantora negra lançada aos sessenta anos de idade no Rio por Hermínio Bello de Carvalho e o pessoal do Teatro Jovem no show Rosa de Ouro. Conhecedora de velhos lundus e sambas arcaicos, com uma voz grave e líquida e uma figura de máscara africana, essa mulher era um tesouro que ficara escondido numa vida de empregada doméstica e seu descobrimento, a essa altura um fato longamente festejado no Rio, era profundamente significativo para a história da música brasileira. Foi o convite menos óbvio e o mais inteligente de quantos se fizeram para essa série de programas. Pois bem, o público do Teatro Paramount, jovem e paulista, embora majoritariamente estudantil e nacionalista de esquerda, não tinha ideia de quem fosse Clementina, nem mesmo estava preparado para ouvir o samba em estado tão cru e tão autêntico. Ao vê-la surgir no palco, murmurou assustado e, ao ouvi-la cantar, vaiou, sendo que de alguns jovens presentes (de ambos os sexos) ouvi gritos de "fora, macaco!". Eu próprio, entre revoltado e amedrontado, levantei-me e gritei para os que puderam e quiseram me ouvir: "Paulistas imbecis, vocês não sabem nada. Racistas filhos da puta! Respeitem Clementina!", e saí do teatro.

À época, Caetano já era bastante conhecido. Fazia participações arrasadoras no programa *Esta noite se improvisa* e sua música "Um dia" tinha ficado em segundo lugar no Festival da Record. Naquele mesmo ano, em uma entrevista para

[33] VELOSO, 1977, p.22
[34] VELOSO, 2017, p.182

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

a revista *Civilização*, ele elaborou pela primeira vez a necessidade de se retomar a chamada "linha evolutiva da música popular brasileira".[35]

> Para isto, nós da música popular devemos partir, creio, da compreensão emotiva e racional do que foi a música popular brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base de criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com que frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez.
>
> Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral.

Para Fred Coelho, essa questão exposta entre 1965 e 1968 surge como um "princípio que organiza o pensamento" de Caetano. É a partir dessas ideias que "veremos como o tema do tempo — desdobrado em termos como saudosismo, (chega de) saudade e atualidade — são mobilizados pelo compositor em prol de um discurso que define, simultaneamente, as bases de seu trabalho e a missão de sua obra"[36]. Em resumo, trata-se de "viver e entender o país como uma realidade complexa, sem maniqueísmos prévios, sem esquemas reducionistas, sem tentar recusar a vitória mundial da Bossa Nova e suas conquistas. E a saída para isso é recuperar a 'intuição seletiva' de João Gilberto"[37].

[35] O site Caetano en Detalle, mantido por Evangelina Maffei, é indispensável para os pesquisadores da obra de Caetano Veloso. Esta entrevista, com as devidas referências de edição e páginas (nº 7, pp.375-385), está na íntegra no site, através do link a seguir: https://caetanoendetalle.blogspot.com/2017/07/1966-linha-evolutiva-na-mpb.html . Acesso em: 22 set. 2022.

[36] COELHO, 2022, p.41. O ótimo ensaio de Fred Coelho, "A linha evolutiva de Caetano Veloso", é um alentado material sobre a questão, conjugando-a em relação ao passado – os modernistas – e o futuro – discos como *Joia* e *Qualquer coisa*, de 1975, e *Totalmente demais* (1985), além do próprio *Transa*.

[37] Idem, p.46

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Em junho de 1967, chegava às lojas *Domingo.* Disco de estreia de Caetano e Gal, foi gravado de manhã e provavelmente surgiu por intermédio de Dori Caymmi, que convenceu João Araújo, então diretor da Philips, a dar uma chance aos dois baianos. Caetano já conhecia o filho de Dorival desde a Bahia, e somado a Edu Lobo e Francis Hime, ele comporia a base do som bossanovístico de *Domingo*.

Caetano conta que o lançamento foi marcado por um entusiasmo maior do que ele próprio esperava:[38]

> Lembro de rostos enternecidos e comentários que pareciam carícias sinceras. A atitude de joãogilbertianismo radical, combinada com uma originalidade que muitas vezes provinha mais de nossas limitações do que de nossa inventividade, comovia bons músicos algo cansados dos tiques jazzísticos frequentes em seu ambiente. Uma gota de sabor regional (verdadeiro ou falso) completava o encanto desse disco modesto. Eu ficara especialmente bem impressionado com os arranjos de Dori Caymmi, que também assinava a produção. Francis Hime e Roberto Menescal, os outros dois arranjadores envolvidos, sem dúvida confirmaram sua capacidade técnica e sua imaginação, mas para mim foi Dori quem tornou possível que *Domingo* fosse o primeiro produto do grupo baiano que ostentava liberdade em relação aos vícios musicais da época. Eu tinha finalmente algumas soluções parciais para os problemas que eu tentara discutir com Boal e não tivera coragem sequer de abordar com o maestro Cipó, quando da gravação do primeiro LP de Bethânia.

Mas ele já estava com outros pensamentos, conversando com os amigos sobre seus planos para a música popular, como o multiartista Rogério Duarte e o escritor José Agrippino de Paula, ou então ouvindo os conselhos da irmã Maria Bethânia sobre a importância de Roberto Carlos, ouvindo o próprio Roberto Carlos, vendo *Terra em transe* e Chacrinha.[39] E decidiu que o Festival de 1967, promovido pela Rede Record, deflagraria a revolução que só depois viria a se chamar Tropicalismo. O uso desse verbo, deflagrar[40] expõe como Caetano permanecia alinhado com suas percepções ainda em Santo Amaro, quando "prometia crescer para fazer um escândalo entre os homens"[41].

Aquela era a sua própria linha evolutiva.

[38] VELOSO, 2017, p.175
[39] Idem, p.152
[40] Idem, p.183
[41] Idem, p.61

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Gil afinal saiu do hotel e cantou com os Mutantes. “Domingo no Parque” ficou em segundo lugar, perdendo para “Ponteio”, música de Edu Lobo com letra de Capinan. Em terceiro lugar, Chico Buarque e sua “Roda viva”.

Caetano ficou em quarto, com “Alegria, alegria”, composta no seu quartinho no Solar da Fossa, no Rio de Janeiro, já visando “que fosse fácil de apreender por parte dos espectadores do festival e, ao mesmo tempo, caracterizasse de modo inequívoco a nova atitude” que queria inaugurar.[42]

A partir daí tudo foi muito rápido. Liderados por Caetano e Gil, o grupo tomou a vanguarda para si. Música, cinema, artes plásticas. O Tropicalismo contaminou a produção cultural brasileira e estabeleceu um novo jeito de fazer arte. Em 1968, ganharam um programa de TV e gravaram novos álbuns, incluindo um disco-manifesto coletivo, *Tropicália ou Panis et circenses*. Conforme o tempo passava, as apresentações ficavam cada vez mais frenéticas. Para o Festival daquele ano, em setembro, Caetano inscreveu *Proibido proibir*, música inspirada nos protestos que sacudiram Paris e a Europa. No palco, usando roupas de plástico e fios como colar, acompanhado dos Mutantes, ele foi vaiado pela plateia enfurecida, que não entendia o que se passava.

> Depois da longa introdução — que já arrancava vaias por seu atonalismo e sua total indefinição rítmica — eu começava a cantar os tolos versos (“A mãe da virgem diz que não/ E o anúncio da televisão/ E estava escrito no portão”) acompanhando-os de uma dança que consistia quase exclusivamente em mover os quadris para a frente e para trás, porém não tanto à maneira brusca e algo mecânica de Elvis, antes ao modo relaxadamente sexual das baianas, das sambistas de morro, dos homens e mulheres cubanos. Como se não bastasse, a uma certa altura o canto e a dança eram interrompidos (mas não os efeitos dos Mutantes) para dar lugar à declamação do poema de Fernando Pessoa sobre d. Sebastião, o rei português que morreu ainda adolescente* na última (e irrealista) cruzada, nas areias de Alcácer Quibir [...] Declamá-lo ali num programa de televisão, entre guitarras elétricas e slogans surrealistas emprestados aos estudantes franceses, era um desafio formal e também significava forçar uma visão implausível no ambiente. Para acentuar o contraste, eu, invertendo a expressão popular “o diabo está solto”, gritava “Deus está solto”, como que anunciando a entrada no palco (surpreendente até mesmo para os organizadores do festival, que disso não tinham sido avisados) de um rapaz americano, John Dandurand, um gringo evidente, alto, muito branco, envolto num poncho hippie, sem um fio de cabelo em todo o corpo (ele tinha tido não sei que doença), dando urros e grunhidos inarticulados. A plateia, no auditório do tuca (o Teatro da Universidade Católica tinha sido a escolha dos organizadores

[42] Idem, p.183

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

> do FIC), predominantemente estudantil e comprometida com um nacionalismo de esquerda (quer dizer, anti-imperialista), reagiu com violenta indignação [...] Eu sabia que estava fazendo uma provocação. Mas o tropicalismo já estava aí por quase um ano e era perfeitamente previsível um episódio de vaias entremeadas de admiração pela ousadia e pelo bom acabamento musical e cênico da apresentação. O ódio (não há outra palavra) que se via estampado nos rostos dos espectadores ia muito além do que eu pudesse ter imaginado. O júri, no entanto, formado por pessoas mais velhas e mais cultas do que a média da plateia, levou em consideração aqueles aspectos positivos, e classificou a canção para a semifinal. Mas a experiência hendrixiana de Gil (que desagradara igualmente à plateia, embora não tenha oferecido os motivos de escândalo de "É proibido proibir") não encontrou nos membros do júri referências quaisquer que os fizessem reconhecer ali sequer uma canção. E Gil foi desclassificado. Eu, impressionado com a intensidade da raiva que o público mostrara contra mim e desinteressado de continuar naquele festival, decidi voltar a apresentar a música na semifinal (ainda no TUCA) apenas para aproveitar a oportunidade de levar o happening até as últimas consequências: diria àquela plateia tudo o que pensava sobre sua reação e, mostrando aos membros do júri que a música de Gil tinha sido desclassificada porque eles estavam atrasados em relação ao que vinha acontecendo no pop mundial (eles aprovavam de bom grado imitações toscas de procedimentos americanos ou internacionais já conhecidos, mas um produto bem-feito criado num universo estilístico que eles ainda não sabiam que tinha sido aprovado "lá fora", não), eu retiraria a minha própria canção. [43]

O discurso no TUCA ficou famoso, principalmente pela frase "Mas é esta a juventude que diz que quer tomar o poder? Se vocês forem em política como são em estética, estamos fritos". No final daquele ano, duas semanas após a promulgação do AI-5, motivados por uma denúncia infundada de crime contra a Bandeira e o Hino, os militares prenderam Caetano e Gil em suas casas, em São Paulo, e os levaram para o Rio. Soltos na quarta-feira de cinzas de 1969, os dois precisaram ficar alguns meses em Salvador se apresentando regularmente ao Exército. Sem poder viajar, Caetano gravou as vozes do disco conhecido como *Álbum branco* e mandou as fitas para São Paulo, para que a gravação fosse completada.

Após quatro meses, ele e Gil foram convidados a deixar o país. Para se despedir e angariar fundos, fizeram um show no Teatro Castro Alves, depois lançado no LP *Barra 69*, e foram para Lisboa, onde era "tudo enternecedor, mas deprimente":

[43] VELOSO, 2017, pp. 309-310

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

> Portugal ainda estava sob Marcelo Caetano, que era o herdeiro político de Salazar, e a impressão que se tinha era a de um povo triste jogado fora da história em um belo lugar. Dali fomos para Paris, onde nos sentimos bastante intranquilos. Estávamos em 69 e a cidade vivia a ressaca dos acontecimentos de maio do ano anterior.[44]

Londres, por sua vez, era o oposto de ambas: "estável, tranquila e na última moda, a capital inglesa, com toda a sua estranheza nórdica e não latina, e com seu clima intragável, mostrou-se a solução mais racional".[45] A estadia, no entanto, não foi das melhores. Caetano a classifica como um "sonho obscuro"[46], e o exílio rapidamente se converteu em uma depressão arrasadora, ao contrário do que acontecia a Gilberto Gil, que aproveitava a nova situação para explorar a cidade, as músicas, os sons.

A Philips, gravadora de ambos, mandou cartas aos executivos ingleses recomendando-os, mas não houve muito interesse. Foi quando um produtor decidiu checar pessoalmente. Combinou com o empresário Guilherme Araújo e foi à casa 16 da Redesdale Street.

O resultado, para Caetano, foi o disco de 1971, cujo tom estava já na capa: um retrato seu em close, barbudo, com um pesado casaco de pele. À exceção da última faixa, uma versão sofridíssima de "Asa branca", o álbum foi todo gravado em inglês.

"A little more blue", a primeira música, abre com uma punhalada: "One day I had to leave my country/ Calm beach and palm tree/ That day I couldn't even cry/ And I forgot that outside there would be other men/ But today, I don't know why/ I feel a little more blue than then".[47] Os arranjos são econômicos, e o inglês básico. Segundo Márcia Fráguas,[48] os produtores Ralph Mace e Lou Reizner formataram o som de Caetano dentro dos parâmetros da música comercial inglesa daquele período, demonstrando visão de mercado para situá-lo na cena local:

> Outra marca das composições do disco é a inflexão bluesy na sonoridade das canções, característica da cena musical da Londres psicodélica, com sua profusão de acordes com sétima ou sétima e nona e o emprego da cadência harmônica de tônica, subdominante e dominante (I-IV-V) que caracteriza a forma tradicional do blues de 12 compassos. Tudo isso à inglesa, ou seja, utilizando

[44] Idem, 2017, p.411
[45] Idem, p.412
[46] Idem, p.413
[47] VELOSO, 2022, p.388
[48] FRÁGUAS, 2021, p.47

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

> elementos do blues sem se ater fixamente às regras do gênero, a fim de criar uma atmosfera psicodélica ou intimista.

Os destaques ficam por conta de "Maria Bethânia", "um grito de socorro" — conforme Caetano definiu na *live* que fez com os filhos em 2022, para comemorar seus 80 anos —, e "London, London", gravada por Gal no ano anterior, em que comenta a alegria e a possibilidade de "walk the streets without fear".[49] Pairando acima de tudo isso, o fato de que Mace adorou seu modo de tocar violão e, pela primeira vez, ele gravou um disco tocando o instrumento.

Os ares começaram a mudar quando Maria Bethânia conseguiu com os militares uma permissão especial: Dona Canô e seu Zeca completariam 40 anos de casados, os filhos precisavam estar juntos. Autorizado a voltar, Caetano desembarcou no Rio de Janeiro e foi conduzido a um interrogatório excruciante, de seis horas. Proibiram-no de cortar o cabelo e a barba, e foi-lhe dito que se apresentasse na televisão, tudo para fingir normalidade.

Em certo momento, os militares pediram que fizesse uma canção exaltando a rodovia Transamazônica, projeto faraônico símbolo do "Brasil Grande". Caetano recusou. Ao voltar para Londres, renovado pelo contato com o Brasil, ele se viu estimulado a criar e montou uma banda com Jards Macalé, Tutty Moreno, Áureo de Souza e Moacyr Albuquerque. Agora via o verde dos parques, a calma da rua em forma de crescente, as vielas, os musgos e as flores, a sabedoria de vida como nunca tinha sonhado; raspou a barba e deixou de se sentir sempre triste.[50]

O resultado desse processo foi *Transa*, nome cujo sentido explicita quatro possíveis significados, todos complementares: "entendimento para a realização de determinado fim; acordo, ajuste, combinação, pacto"; "trama engendrada com propósitos deletérios; conluio, conspiração, maquinação"; "relação amorosa"; "relação sexual".[51] Gravado em quatro sessões no segundo semestre de 1971, o disco era um mapa acústico do Brasil que Caetano trazia dentro de si. O inglês parecia mais leve, mais solto, elaborado (pense nas rimas de "Nostagia", última faixa), e as músicas traziam uma vitalidade inconteste. Algo começava a surgir detrás do muro.

[49] VELOSO, 2022, p.400
[50] Idem, p.448
[51] Dicionário Michaelis. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/transa Acesso em: 17/03/2023.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

II.

Gravar no idioma colonizador era um ponto importante para Caetano desde o final da década de 1960, quando compôs as primeiras músicas em inglês, que acabariam entrando no *Álbum branco*.

> Sendo bombardeados pela língua inglesa todo o tempo, nós tínhamos o direito de usá-la como nos fosse possível. Se o rádio brasileiro tocava mais músicas em inglês do que em português, se os produtos, os anúncios, as casas comerciais usavam inglês em suas embalagens, slogans e fachadas, nós podíamos devolver ao mundo esse inglês mal aprendido, fazendo-o veículo de um protesto contra a própria opressão que o impunha a nós [...] um modo de tentar abrir um respiradouro nesse universo fechado que é o Brasil. [...] sabia que o Brasil precisava (precisa) abrir diálogos mundiais francos, livrar-se de tudo o que o tem mantido fechado em si mesmo como um escravo desconfiado. Assim, a canção que escrevi então era um grito de socorro às avessas: eu me dirigia a alguns interlocutores imaginários no mundo lá fora e, descrevendo minha pobreza e minha solidão de brasileiro, pedia que não me ajudassem, apenas me dissessem seus nomes e me deixassem dizer quem era eu.[52]

Há aqui o que podemos chamar de sulear: um método de pensamento que privilegia o sul em detrimento do norte hegemônico; uma ruptura, uma rasura na escrita artística, muito além do Tropicalismo e sua "'guerra de relatos', buscando se colocar no epicentro do conflito entre tradição e inovação, o arcaico e o moderno, o artesanal e o industrial".[53] Para usar o verbo empregado pelo próprio Caetano, há um novo *design* nessa devolução. O desenho que se institui busca falar para fora, intervir na performance do colonizador, incomodá-lo até que seja possível olhar para o sul.

Em *Transa*, no qual o escritor Nuno Ramos[54] vai mencionar um "ponto de vista [...] cósmico", esse procedimento encontra seu auge. Embora Ramos esteja falando de algo que é "poupado do presente" mas puxado de volta para o chão, é interessante observarmos esse universal que aparece aqui: a língua inglesa dominando as sete faixas do disco — "Mora na filosofia" é a única em português, uma vez que é oportuno provocarmos: "Triste Bahia" está em português? —, uma

[52] VELOSO, 2017, pp.425-6
[53] DINIZ, 2013, p.52
[54] RAMOS, 2019, p.101

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

banda tocando sons brasileiríssimos, uma energia *flâneur*[55] que, por suposto, contém uma dispersão — pense em "Walk down Portobello Road to the sound of reggae/ I'm alive".[56]

Nessa mesma toada, a própria faixa "Nine out of ten" apresenta seu sulear a partir do momento em que Caetano manifesta *being alive* também em português: "I'm alive, vivo, muito vivo"[57] não é *very much alive*, é *muito vivo*. Essa escolha denota o fluxo de trazer ao Brasil a experiência de existir no exílio — mais que isso, sentir-se vivo. Que seja feito usando o inglês como ponte — além, como alavanca/trampolim — somente reforça seu caráter de "sábio, canibal e *griot* da tradição cultural de nosso tempo".[58]

Para todos os efeitos, *Transa* é um disco-mapa. O sulear é apenas uma de suas múltiplas facetas.

O historiador de mapas John Brian Harley[59] classifica mapa como "tanto um inventário, um ato de posse que propicia a vigilância e o controle jurídico do território, quanto um panorama que permite a atuação sobre o mesmo". O disco de Caetano é exatamente isso. Vejamos: através das múltiplas incorporações do cancioneiro brasileiro às faixas em inglês, justapondo-as e chegando a uma terceira obra, temos um *inventário* e um *ato de posse* em relação ao país. O *controle do território* — um Brasil íntimo de seus afetos —, se não é jurídico, é sentimental, e para um homem escorraçado de sua terra pelo Estado há poucas coisas tão jurídicas quanto este domínio. Por fim, o *panorama* se insere na mesma chave do inventário, e é aqui um panorama afetivo, que recupera, entre outras músicas, a "Reza" de Edu Lobo, membro da turma que "reagira mal" ao que vinha sendo feito no Tropicalismo[60] talvez por não vê-lo como uma tentativa de ser o mais fiel possível à essência revolucionária, violenta, da bossa nova.[61]

Falamos sobretudo do *Transa* como mapa no sentido de que atualiza a presença do Brasil no cenário mundial pela continuidade da tão falada linha evolutiva[62] que passa por Caymmi e João Gilberto. Essa atualização, num sentido

[55] Idem, p.102
[56] VELOSO, 2022, p.374
[57] Idem, ibidem
[58] DINIZ, 2012, p.55
[59] HARLEY, 2014, apud SILVA, M. F. S., p.3, 2016
[60] VELOSO, 2017, p.243
[61] WISNIK, 2022, p.52
[62] VELOSO, 2017, p.234

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

maior, entrega ao ouvinte um país de possibilidades, em oposição à costura de morte e sangue que a ditadura militar forjava nos porões. Há aqui algo de genuíno na tessitura de um disco cuja organicidade soe como uma bússola para se orientar em meio à devastação.

Se a rodovia Transamazônica que os militares queriam ouvir era a estrada que simbolizava o Brasil Grande, *Transa* é justamente esse Brasil Grande *de verdade*, em espírito, sem brutalismos, um caminho aberto no terreno esturricado do morticínio promovido pelo Estado. O país promessa-de-futuro-do-mundo que Caetano tanto manifesta em sua obra.

Em oposição frontal ao clima do disco anterior, aqui Caetano instaura um álbum de aparência preto-cinza-vermelho, cujo som é essencialmente solar. Antes, um homem ingênuo maravilhava-se pela vida ter lhe permitido cruzar "the streets without fear"; agora, frequenta o Electric Cinema, assiste a Monty Python na televisão e constata, em pleno exercício do *joie de vivre*, estar "alive, muito vivo".

A produção feita no exílio parece lançar uma mirada quase etnográfica para a própria terra e seus habitantes. Em "Triste Bahia", por exemplo, vamos de Gregório de Matos aos pontos de terreiro, passando por músicas de capoeira. Há aí não somente uma linha evolutiva no sentido literário como também musical. Essa recuperação de um tropo ascendente na historiografia da música popular brasileira, não obstante, era um dos projetos do Tropicalismo, que aqui ganha status de afirmação indiscutível. Sai de cena a paródia de "Coração materno", de Vicente Celestino, e tem-se a volta de um samba de Monsueto Menezes em que, de acordo com Oliveira e Schmidt,

> o sentido humorístico já não existe, nem na interpretação, nem no arranjo. E o afastamento da forma tropicalista do uso das citações em *Transa* fica evidente no fato de que, em todas as outras canções, as citações assumem as formas de vinhetas, em um jogo de justaposição de elementos que dá às citações um caráter mais explícito. Enquanto nos discos tropicalistas elas são, muitas vezes, sub-reptícias, exigindo do ouvinte uma "competência linguística" específica na escuta dos arranjos, em Transa elas se tornam mais explicitadas. [...] O cantor confere à canção um caráter melancólico que não era presente na gravação original (embora já presente na gravação de Bethânia), principalmente através da emissão vocal e das notas sustentadas por períodos mais longos. Depois da introdução levada apenas por voz, violão e um baixo constante, a bateria é acrescentada. Terminando com súbito crescimento de intensidade na música —

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

> caracterizado nos instrumentos — e do andamento, Caetano passa a cantar a melodia uma oitava acima, e a canção atinge seu ápice até a finalização. A mistura dos elementos do samba, presentes na gravação original, aos elementos do pop rock, caracterizados pela instrumentação do *Transa*, resultam num objeto sonoro híbrido, uma leitura muito pessoal do samba a partir de um fone de ouvido que mesclava a bossa nova, a própria história da MPB e o pop rock.[63]

Se falamos em linha evolutiva, cabe ressaltar que em *Transa* ela é retomada com menos agressividade do que nos quatro discos produzidos em solo brasileiro (*Domingo*, *Caetano Veloso*, *Tropicália ou Panis et circensis*, *Álbum Branco*) e o disco imediatamente anterior. E falamos em agressividade porque Caetano aqui opera numa faixa de rigidez menos intransigente. Não há o questionamento direto, perfurante, que marcou o período do Tropicalismo — pense na gravação de "Coração materno", de Vicente Celestino —, tampouco a melancolia do primeiro registro londrino.

Transa marca um entrelugar, o superastro que é o mesmo na tela e na vida real, no palco e na sala de jantar, na TV e no bar da esquina[64] como alguém próximo de sua terra *na distância*. Esse caráter permite usufruir dos clássicos ("Mora na filosofia"), comentar a vida corrente ("Nine out of ten", "Nostalgia") e ser incisivo no sulear de forma disfarçada ("You don't know me).

Contudo, há outro elemento que não pode ser desconsiderado. Imaginemos um incêndio em que nos é dada a possibilidade de resgatar pequenas peças do imóvel para que a vida seja reconstruída em outro lugar. Caetano, aqui na figura de um *griot-bricoleur*, foge do Brasil incendiado e leva consigo as imagens-guia. Os sons. As palavras que lhe permitem montar um totem que servirá de condução na nova terra — o exílio, "um período de fraqueza total".[65] Portanto, surgida sob a forma de um trabalho que consistia na primeira tentativa de criar um som a partir das ideias de Caetano,[66] a reconstrução se funda na inadequação, no sentimento torto que perpassa cada cômodo de um vinil: os sulcos rangem um desconforto por coisas díspares sendo unidas, e a cada troca de faixa tem-se um mistério, um

[63] OLIVEIRA; SCHMIDT, 2018, pp.11-16
[64] SANTIAGO, 2019, p.173
[65] VELOSO, 2017, pp.413-15
[66] Idem, p.448

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

inesperado, como quando o que era samba de Carnaval ressurge sob o signo da protossofrência.

A recuperação da linha evolutiva de que fala Caetano, simbolizada pela tríade Caymmi-Orlando Silva-João Gilberto, é a vitória da técnica possível sobre a imposição das máquinas. Se pensarmos que o disco *Chega de saudade* foi lançado no final do governo JK, que pretendia modernizar o país ao ritmo de 50 anos em 5, fica fácil ver o cenário completo.

Existe aqui — no *Transa* recuperando a cadeia de eventos — algo de orgânico que deriva diretamente da habilidade de João Gilberto em transformar a melodia numa entidade independente da harmonia, substituindo o fraseado padrão por uma gramática muito própria. Esse jogo do tempo na música também é um jogo do tempo na história do país — algo que o compositor baiano vai saber aproveitar.

"Mora na filosofia" e seu caráter orgânico[67] é um exemplo ideal: tem-se aqui a recuperação de um samba consagrado, rápido, que transmite a euforia do andar pra frente após uma relação amorosa terminada, e que nos anos 1970 é *apropriado* como uma fossa, a distância do país, a distância do lugar e a interioridade, inflexionando o sujeito até o ponto de quase sumir, momento em que a música se acelera e ganha contornos de rock, nunca de samba — porque já não é a década do Juscelino e já não é a década da alegria.

Esse jogo de recuperações e reformulações atinge sua máxima em *Transa*. O que virá depois somente encontra par com este disco em momentos pontuais, especialmente no final dos anos 1980 — notadamente os discos *Caetano* (1987), popularmente conhecido como *José*, e *Estrangeiro* (1989), uma atualização-recriação das ideias tropicalistas a partir de uma experimentação capitaneada pelo músico norte-americano Arto Lindsay.

Por ora, o que se tem antes do retorno ao Brasil é a fúria e a *anti-inércia* de quem precisa se afirmar vivo para não mais ser o camarada de Portobello que Gilberto Gil viu cair.[68]

[67] OLIVEIRA; SCHMIDT, 2018, p.15
[68] GIL, 2003, p.148

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

III.

João Gilberto Prado Pereira de Oliveira tinha conseguido. Pelo menos era isso o que Lúcio Alves lhe disse quando ele mostrou o vinil de "Chega de saudade", música de Tom Jobim com letra de Vinicius de Moraes. Estavam ali, de uma vez só, não só todos os seus desejos e vontades em relação à música, mas também os anos sem dinheiro, os meses morando em Porto Alegre e em Diamantina, na casa da irmã, onde se trancava no banheiro e no quarto o dia todo, repetindo obsessivamente acordes e canções; estavam ali o retorno ao Rio de Janeiro, após uma malsucedida primeira passagem, e sobretudo a *batida*.

João Gilberto não simplesmente tocava o violão, mas "produzia um tipo de ritmo em que cabiam todas as liberdades que se quisesse tomar".[69] Em 1957, Roberto Menescal ficou tão impressionado com o que ouviu daquele rapaz que bateu à sua porta no dia das bodas de prata de seus pais, e saiu mostrando-o para todo mundo, de Ronaldo Bôscoli à turma do famoso apartamento de Nara Leão, onde se davam as primeiras reuniões da turma que viria a fazer a bossa nova.

Quando disco *Chega de saudade* saiu, com suas doze faixas, a música brasileira nunca mais seria a mesma. Conta Ruy Castro que as festas "ficaram impensáveis sem violão, o ex-instrumento maldito":

> Rapazes e moças transformaram suas festas e reuniões em pretextos para ouvir João Gilberto. Quando se tocava o disco, ninguém falava. Cada compasso caía sobre um silêncio de igreja e era rítmica e harmonicamente esmiuçado.
>
> [...]
>
> Quem aprendia as novas harmonias ensinava-as aos outros, em vez de escondê-las para si, como se dizia que era hábito da geração anterior. Aprender aquela batida passou a ser uma obsessão na Zona Sul, e tocar de outro jeito era *quadrado*.[70]

Em Santo Amaro da Purificação, um jovem Caetano Veloso cultuava João Gilberto no bar do Bubu, um negro gordo que comprou o LP e o tocava repetidamente não só porque gostava, mas porque sabia que os garotos, num grupo de quatro ou cinco, iam lá para ouvi-lo.[71] Segundo Caetano,

> João Gilberto, com sua interpretação muito pessoal e muito penetrante do espírito do samba, a qual se manifestava numa batida de violão mecanicamente simples mas musicalmente difícil por sugerir uma infinidade de maneiras sutis de fazer as frases melódico-poéticas gingarem sobre a harmonia de vozes que

[69] CASTRO, 2000, p.167
[70] Idem, p.200
[71] VELOSO, 2017, p.72

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

> caminhavam com fluência e equilíbrio, catalisou os elementos deflagradores de uma revolução que não só tornou possível o pleno desenvolvimento do trabalho de Antonio Carlos Jobim, Carlos Lyra, Newton Mendonça, João Donato, Ronaldo Bôscoli, Sérgio Ricardo — seus companheiros de geração — e abriu um caminho para os mais novos que vinham chegando — Roberto Menescal, Sérgio Mendes, Nara Leão, Baden Powell, Leny Andrade —, como deu sentido às buscas de músicos talentosos que, desde os anos 40, vinham tentando uma modernização através da imitação da música americana — Dick Farney, Lucio Alves, Johnny Alf, o conjunto vocal Os Cariocas [...][72]

Ou seja, de uma tacada só, João Gilberto tinha conseguido alterar o futuro da música popular brasileira, ao reconfigurar o modo de tocar e cantar, mas também o passado, cuja mirada geral agora passava por um filtro bossanovístico, revalorizando canções há muito esquecidas — prática que ele tinha por hábito, ao tocar violão para os outros, antes do estouro da bossa nova, e que o próprio Caetano viria a fazer muito bem, "mestre em identificar belezas em canções aparentemente banais, às vezes pouco conhecidas, e revelá-las em suas transcriações pessoais".[73]

A ligação com "Chega de saudade" não é à toa. Essa identificação da beleza, posteriormente reconfigurada em uma transcriação, como bem aponta Guilherme Wisnik, vai aparecer em *Transa* sob a efígie de "Mora na filosofia", samba de Monsueto Menezes e Arnaldo Passos, cuja gravação, que exploraremos adiante, traz não só o olhar de Caetano para o Brasil em que ele acreditava, conforme já falamos, mas também se inseria em um projeto cujas sete faixas, a exemplo do ídolo máximo João Gilberto, também mudariam o antes e o depois de sua obra.

Sem a experiência de banda, num disco-explosão capturando passado e futuro, não haveria os discos com A Outra Banda da Terra, e muito menos a fase Cê, que revitalizou a discografia para as novas gerações.

Há em *Transa* sobretudo uma ruptura com o tipo de som que vinha sendo feito por Caetano, e que deriva de um entrosamento entre os músicos e as tais ideias próprias: não há o barulho dos Mutantes, as orquestrações de Rogério Duprat e Julio Medaglia, tampouco algo rasgado como no disco de 1969: *Transa* é um som que se desenvolve num espaço delimitado, a Londres-depressão de 1971, a experiência de recriação de um país em um totem acústico entre "o monstruoso e o sublime"[74], a organicidade de uma banda simples composta por músicos extraordinários em seus

[72] Idem, 2017, p.68
[73] WISNIK, 2022, p.54
[74] VELOSO, 2022, p.163

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

instrumentos, a originalidade de sua performance musical, aprofundamento de um caminho aberto no disco anterior[75], que podem ser resumidas como uma longa estrada que explora o sul em sua máxima potência, se infiltrando nas frestas da anglofonia e incorporando o recém-surgido reggae porque também é preciso incorporar a fresta da fresta, ou seja, vanguarda e tradição sem as paródias do tropicalismo.

Aqui, Caetano Veloso é a resistência à modernização forçada. Ele adequa o espaço-tempo ao *seu* espaço-tempo — indo mais longe, reassume-se como canibal tropicalista colocando-se entre a tradição letrada da cultura europeia, representada por Chico Buarque, e a negritude desafiadora de Gilberto Gil.[76]

Em outras palavras, eis o grande escândalo entre os homens.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

[75] WISNIK, 2022, p.35
[76] DINIZ, 2013, p.54

Dois.

Mais firme do que quando começou

Uma análise de Transa *e suas músicas*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Detrás do muro

You don't know me

Em outubro de 1969, chegava às lojas um compacto de Caetano Veloso cujo lado B contava com "Não identificado", que estaria presente em seu novo disco. O lado A era uma gravação de "Charles, Anjo 45", música de Jorge Ben, finalista do IV Festival Internacional da Canção, realizado em setembro. A revista *InTerValo* de número 352, naquele mesmo mês do FIC, dava conta de que a faixa já estava gravada por Caetano há mais de seis meses[77], ou seja, no período em que foi solto da prisão e gravou a base do *Álbum branco* com voz e violão.

Em dezembro, na última edição da revista *Veja* naquele ano, o crítico Tárik de Souza destacou a versão de "Charles, Anjo 45":

> Mais que o próprio autor (Jorge Ben), Caetano Veloso soube compreender a força dramática e a intensidade de comunicação do extraordinário "Charles, Anjo 45". O painel surrealista da favela, traçado pela letra forte de Jorge Ben, funde-se à interpretação pausada de Caetano somada ao ritmo cadenciado e às invenções vocais do compositor, que também participou da gravação.

Essa descrição, feita no calor do momento, se revela acertada. Logo no início, Jorge Ben, com a voz mais anasalada impossível, anuncia: "o negócio é o seguintê, gravando 'Charles, anjo quarenta e cincuô'! Câmbiô!". O sinal sonoro, típico de transmissões de rádio, é a deixa para a entrada do violão: um pequeno dedilhado nas notas graves — similar àquele de "Que pena (Ele já não gosta mais de mim)", gravada por Gal em seu disco solo de estreia, acompanhada por Caetano e Jorge Ben — e então os acordes e uma percussão, cuja dobradinha marca o ritmo antes que a cadência das cordas do músico carioca ataquem com tudo, trazendo o suingue que, desde *Samba Esquema Novo* (1963), transformou a música brasileira, injetando-lhe um ânimo crivado de batucadas africaníssimas.

A primeira voz que ouvimos na gravação de "Charles, anjo 45" é a de Jorge Ben. Como num lamento meio árabe — pense que Gal gravaria sua música "Tuareg" naquele mesmo ano de 1969, em seu disco mais radical —, ele emite

[77] A informação pode ser conferida em https://caetanoendetalle.blogspot.com/2017/09/1969-charles-anjo-45.html. Acesso em: 16/10/2022.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

vocais em falsete à moda dos outros que já o haviam consagrado — pense também nos *saiubás* de "Por causa de você, menina", ou nos scats ao final de "Mas que nada". O lamento acaba, o violão marca mais alguns acordes e entra Caetano — "Oba, oba, oba, Charles" —, ao que Jorge faz um backing vocal cheio de reverb e certa aura fantasmagórica, que em muito lembra um fantasma. Considerando-se a letra da canção, esse é mais um daqueles casos geniais em que o arranjo acompanha o que a música pede, agindo dentro dos limites estritos do universo cancional.

Zuza Homem de Mello, ao comentar o IV FIC, dá um panorama da faixa, que descreve como um "samba em alta temperatura":

> por trás daquela letra crua e ácida sobre o Robin Hood dos oprimidos, sem métrica ou rima de espécie alguma, marcas inconfundíveis do autor que praticamente a declamava, estava uma percursora do gênero que só aconteceria muitos anos mais tarde, o rap. A temática transgressora, premonitória sobre a situação dos morros cariocas, por incrível que pareça não foi interceptada pela Censura [...] O personagem era real: seu amigo Charles Antônio Sodré, do Rio Comprido, tinha ponto de bicho, boca de fumo, uma pistola 45, foi preso e condenado, segundo Jorge declarou a Tárik de Souza para a *Veja*.[78]

O compacto com a gravação de Caetano, entretanto, não foi lançado. Segundo escreve em *Verdade Tropical*[79], "a atitude do poder repressivo brasileiro era algo errática, mas não o suficiente para torná-lo ineficaz":

> A canção louvava um tipo hoje fora de moda: o bandido de coração bom, cuja generosidade é apenas complemento de sua caracterização como protesto vivo contra as injustiças sociais. Embora estas últimas não fossem uma preocupação de Jorge Ben, o seu Charles sendo antes um modelo benigno daquilo que hoje se descreveria como o traficante
> que se torna chefete de favela e toma para si as responsabilidades que deveriam estar nas mãos do poder público, ao preço de impedir que a lei chegue a seus territórios. É inegável que essa caracterização do personagem fazia-o mais atraente aos meus olhos do que os heróis (ou vítimas) puros e justos das canções de protesto. Ao final da canção, anunciava-se uma grande festa com "batucada, feijoada, uísque com cerveja, muitas queimas de fogos e saraivadas de balas pro ar": "Antes de acabar as férias o nosso Charles vai voltar/ E o morro inteiro feliz assim vai cantar". Todos acharam, com razão, que a coincidência com a minha própria prisão soaria como uma provocação. Mas os militares não estavam muito preocupados com nossas canções: o assombro diante da anarquia comportamental e a desconfiança de ligações com

[78]MELLO, 2003, p.342

[79]VELOSO, 2017, p.409

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

> ativistas radicais — apesar da hostilidade ostensiva da esquerda convencional — é que os motivaram.

Essa gravação é um exemplo paradigmático do que sua mente estava tramando em termos de música por aquela época. Ela carrega em si um *ethos* que reorganiza e reorienta os movimentos da canção, trazendo-a para si como um assombro próprio, forjado em sua mente a partir de uma ideia externa, uma composição de outrem, é claro, mas que por suas mãos pode se tornar algo mais límpido, ou puramente pop sem perder a essência.

Muito se fala sobre "Carolina", de Chico Buarque, presente no *Álbum branco* e cheia de polêmicas — gravada por Agnaldo Rayol no disco *As preferidas do presidente*, algo com que Chico absolutamente não estava de acordo, "Carolina" era quase a epítome da canção chapa-branca, nem mesmo seu compositor a considerava digna de nota —, e de fato há uma subversão na a gravação de Caetano, dando-lhe ares de uma tristeza real, muito calcada na economia do arranjo, porém me parece que "Carolina" tem sido por demais explorada em detrimento de outras gravações que lançam miradas tão ou mais amplas para sua intenção no período. Por isso menciono "Charles, anjo 45". Não é somente a beleza do canto, Jorge Ben ao fundo concatenando irreverência e delírios — algo que se repetiria no ano seguinte, pense na faixa homônima do álbum *Força bruta*, a explosão em meio a frases como "quebra o pau" etc.: "Charles, anjo 45" é também, quiçá mais que tudo, a *captura*, o rapto. Caetano se apropria e *refaz* a canção. Sua voz acrescenta camadas e a insere na mesma chave sentimental de "Carolina" — nesse sentido, são quase irmãs de uma mesma gestação programática.

O compacto com "Charles, anjo 45" chegou às lojas brasileiras, finalmente, em outubro de 1969, quando Caetano já estava exilado em Londres.

Com Gilberto Gil e suas mulheres, as irmãs Sandra e Dedé Gadelha, embarcou em um avião numa noite de julho, num domingo. A ideia era deixar o Brasil na quarta-feira anterior, mas a burocracia envolvendo os vistos atrasou a viagem em alguns dias. No *Jornal da Tarde* de 25/07/1969, uma nota trazia aspas de Gil que, lidas hoje, conferem uma carga de gravidade para o que lhes acometeu: "Ainda não há nada acertado ou contratado para mim e Caetano na Europa. Não sabemos quanto tempo ficaremos por lá. Esta viagem está sendo mais ou menos uma aventura".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

No avião, um dos policiais que os escoltaram disse para que não voltasse nunca mais.

— Se pensar em voltar, venha se entregar logo que chegue para nos poupar trabalho.

Nas horas que se seguiram, Caetano não dormiu. O empresário Guilherme Araújo já estava na Europa e os recebeu em Lisboa com Roberto Pinho, um amigo dos tempos da Bahia. Houve longas conversas para decidir que rumo tomar. Guilherme já havia se decidido por Londres, uma vez que os Estados Unidos estavam fora de cogitação, mas queria que os músicos vissem a cidade com seus próprios olhos.

Passaram uma semana em Portugal. Observando a população, sob o governo de Marcelo Caetano, herdeiro político de Salazar, tinha-se a impressão de que eram "um povo triste, jogado fora da história em um belo lugar"[80]. Mas em Paris, onde pousaram em seguida, a tristeza não se desfez. A ressaca das manifestações de maio de 1968 transformou a capital francesa em um caldeirão de paranoia, com policiais pedindo-lhes documentos a todo instante. Contudo, foi lá que conheceram Violeta Gervaiseau, irmã de Miguel Arraes, governador de Pernambuco exilado após o golpe militar. Em Paris desde o Golpe de 1964, ela conduzia em sua casa reuniões cheias de gente "franca, elegante e inteligente"[81], que fizeram Caetano sentir-se de volta aos encontros pré-tropicalistas no Rio de Janeiro, nos quais ele e Gil tentavam mostrar aos parceiros de geração a necessidade de uma guinada na forma de se fazer música brasileira.

Ainda assim a tensão não se dissipava. E uma vez sendo Lisboa uma cidade anacrônica, a opção por Londres, "com toda a sua estranheza nórdica e não latina, e com seu clima intragável", tornou-se a mais sensata[82].

Logo que chegaram, foram a um hotel e depois para a mítica casa da Redesdale Street 16, esquina com Shawfield Street. Foi o poeta Haroldo de Campos, um dos intelectuais do concretismo paulistano, quem apelidou o lugar de Capela Sixteena.

[80]VELOSO, 2017, p.411
[81]Idem, ibidem
[82] Idem, p.412

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Soterrado pela melancolia, Caetano passou o primeiro ano focado na casa e naqueles que a frequentavam — e eram muitos: de Jorge Mautner e Péricles Cavalcanti ao Rei Roberto Carlos. Este último, por sinal, é responsável por um dos episódios-chave do exílio: se tudo dava conta de que a Ditadura "tinha sido um gesto saído de regiões profundas do ser do Brasil, alguma coisa que dizia muito sobre o nosso ser íntimo de brasileiros", conforme Caetano contava no show *Circuladô*, havia também algumas vozes, igualmente saídas dessas profundezas, que diziam que isso não era tudo.

De passagem por Londres, Roberto Carlos era uma dessas vozes. Tinha ido a Israel, gravar algumas cenas de seu novo filme com o diretor Roberto Farias, e quis visitar a dupla exilada. Era uma forma de reconhecimento pelos tropicalistas terem dado ao seu trabalho um valor que a turma da MPB mais pura não via ou se recusava a ver.

Quando o telefone tocou na casa da Redesdale Street, Rosa Maria, namorada de Péricles Cavalcanti, desligou. Achava que era um trote. Foi preciso que Roberto insistisse mais duas vezes até que ela acreditasse e enfim desse o aparelho para Caetano.

O historiador Paulo César Araújo detalha o encontro:[83] o Rei chegou com Nice, sua primeira esposa, mais Wanderléa. Gil, Caetano, Péricles, Rosa, Sandra e Dedé os recepcionaram junto a Guilherme Araújo. Sentaram todos na sala com cozinha, no terraço, e a certa altura Caetano perguntou se Roberto tinha músicas novas. Munido apenas do violão, sem os metais que caracterizariam a gravação em estúdio, um soul de primeira linha, ele cantou "As curvas da estrada de Santos". Foi o suficiente para Caetano desabar de tanto chorar, esfregando as lágrimas na barra do vestido de Nice.

Essa imagem ilustra bem a "fraqueza total" a que ele se refere quando fala do período em Londres. Se Gilberto Gil aproveitava a oportunidade para explorar novos sons, novas experiências em múltiplos sentidos, Caetano ficava trancado em casa. Sentia medo toda vez que alguém tocava a campainha da Capela Sixteena, lembrando-se do som que ouviu quando os policiais bateram em seu apartamento na Avenida São Luís e o levaram para o Rio de Janeiro, Dedé seguindo a viatura

[83]ARAÚJO, 2021, pp.751-54

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

em seu carro, com medo de que os militares fizessem com os dois aquilo que vinham fazendo com os opositores desde que haviam tomado o poder.

Talvez para rebater a ressaca de acompanhar o Brasil tão de longe, Caetano passou a escrever para *O Pasquim*. Foi um pedido de Luiz Carlos Maciel, seu amigo e um dos ícones da contracultura brasileira. Editado pela primeira vez em 1969, o semanário foi pensado em 1968, logo após a morte do jornalista Sérgio Porto, idealizador de *A carapuça*[84]. Igualmente humorístico, o novo tabloide surgiu da cabeça de Tarso de Castro, que convidou duas figuras que se tornaram ícones da esquerda e do folclore de Ipanema — Jaguar e Sérgio Cabral. Nos tempos áureos, após a promulgação do AI-5, *O Pasquim* tornou-se a voz oficial da revolta contra a ditadura. Batendo 200 mil exemplares semanais, sua redação foi alvo de um atentado a bomba e a maior parte da redação foi presa pelo regime militar. Entre os colaboradores e editores, nomes do porte de Millôr Fernandes, Paulo Francis, Henfil e Sérgio Augusto.

Um dos textos mais emblemáticos de Caetano no *Pasquim* se deu após a morte do guerrilheiro Carlos Marighella. Assassinado numa emboscada em São Paulo, ele era o inimigo público número um da Ditadura. Na ocasião da sua morte, a revista *Fatos & Fotos* estampou uma capa que mostrava Caetano e Gil sorridentes em Londres, abaixo da manchete que, ao lado da foto do guerrilheiro morto, trazia a frase: MARIGHELA [sic]: A MORTE DO TERRORISTA.

O texto publicado no Pasquim de 27/11/1969, começava com um relato: o fato de ter se deparado com a coisa mais feia que já tinha visto, sua cara. E prosseguia, analisando a condição de artista da música popular, um "homem famoso", e como a capa de uma revista também se traduzia em espelho, assim como o videoteipe, a fotografia colorida e as manchetes com o nome de um homem famoso.

Produzindo música no Brasil, Caetano até então achava que a imagem que esse espelho devolvia era a de alguém em movimento. Um dia após a visita de Roberto Carlos, estava cheio de um ódio opaco. E concluía:

> Talvez alguns caras no Brasil tenham querido me aniquilar; talvez tudo tenha acontecido por acaso. Mas eu agora quero dizer aquele abraço a quem quer que tenha querido me aniquilar porque o conseguiu. Gilberto Gil e eu enviamos de Londres aquele abraço

[84] Depoimento de Sérgio Cabral, disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/dossies/o-pasquim/memorias/sergio-cabral/. Acesso em 12/05/2023.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

> para esses caras. Não muito merecido porque agora sabemos que não era tão difícil assim nos aniquilar. Mas virão outros. Nós estamos mortos. Ele está mais vivo do que nós.[85]

A repercussão do artigo foi mista — para o próprio Caetano. Se por um lado recebia muitas cartas reconfortando-o pelo exílio, por outro evidenciava-se a distância psicológica[86] entre os exilados e os que viviam do outro lado do Atlântico. Ninguém captou a mensagem ao final do texto, intitulado "Hoje quando eu acordei".

O *ele*, o mesmo "homem famoso" da manchete na capa da revista, era Carlos Marighella.

Mas ainda havia outra camada, centralíssima, por trás de toda a avalanche de frustrações e ansiedades que o exílio causava: não havia nenhum plano musical.

Por causa de seu inglês iniciante e da forma simples como tocava violão, Caetano tinha medo de ser notado pelos executivos londrinos. Temia entrar em estúdio e passar vergonha. Ralph Mace e seu entusiasmo foram os responsáveis por mudar isso. A reação positiva, levando em conta aspectos da música de Caetano que sequer eram considerados no Brasil, encheram-no de ânimo para voltar a compor. Ao longo de exílio, ele faria músicas para discos de nomes como Gal Costa, Maria Bethânia, Elis Regina e Erasmo Carlos. São dessa época clássicos como "Você não entende nada", "De noite na cama" e "A tua presença", além de "Como dois e dois", para Roberto Carlos, que no mesmo álbum de 1971 gravou "Debaixo dos caracóis dos seus cabelos", feita em homenagem a Caetano após o encontro na casa da Redesdale Street.

Sobre Gal, Fred Coelho[87] aponta que compor para ela significava uma continuação inexata do tropicalismo, mantendo as premissas estéticas do grupo em circulação com um novo rosto, garantindo a presença criativa de Caetano e Gil na cena musical do país.

Em texto para o *Pasquim* de julho de 1970, alguns meses após a visita de Gal, que passou 38 dias na Capela Sixteena, Caetano escreveu que Londres era boa:

[85] VELOSO, 2005, p.325
[86] VELOSO, 2017, p.418
[87] COELHO, 2020, pp.170-71

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

> Fiz umas músicas bonitas que estão agradando aqui, acho que nunca vou aprender a falar inglês, mas não faz mal etc., tá legal tudo. Além do mais, não há motivo para tanta alegria: eu ainda posso ressuscitar. A nossa época é uma época de milagres.[88]

Milagre por milagre, aos poucos ele ia se soltando, não sem deixar de lado a agudeza das observações sobre o próprio processo: "A língua inglesa me deixa louco", disse numa crônica para o *Pasquim*, em abril de 1970:[89]

> Simone Weil escreveu que, para um crente, é tão perigoso mudar de religião quanto para um escritor mudar de língua. Eu não tenho nada com isso que eu não sou escritor: eu sou cantor de rádio.
>
> Mas é uma loucura escrever letra de música na língua dos outros. A gente nunca sabe se está dizendo o que está dizendo. Na verdade, eu sou irresponsável o bastante para viver e, quando escrevo em inglês, não faço senão brincar com as formas familiares de letra de música americana, misturando-as com uma espécie de tradução para o inglês de algumas idéias e bossas que eu trouxe da minha experiência na native tongue. Mas acontece que, além de irresponsável, eu sou muito curioso. De modo que não me é difícil escrever essas letras de música em inglês: o que me enlouquece é a curiosidade de saber o que é que elas dizem. Talvez em outro lugar essa curiosidade já tivesse sido satisfeita, mas na Inglaterra é fogo, porque os ingleses não falam. Quando eu mostro algumas dessas músicas que eu estou fazendo agora a um amigo inglês, ele ou diz que é fantastic e fica em silêncio, ou fica em silêncio de vez. De forma que, até hoje, eu não conheço direito minhas novas músicas. Mas assim mesmo subi no palco do Royal Festival Hall para cantá-las.

Após seis meses de exílio veio o primeiro show, com Gil. Carlos Calado[90] conta que Guilherme Araújo resistiu antes de acabar cedendo ao convite do pianista Sérgio Mendes para que os dois se juntassem a ele durante seu show no Royal Festival Hall. Astro da música brasileira nos Estados Unidos, acompanhado pelo conjunto Brasil 66, Mendes estourara ao gravar um cover de "Mas que nada" que conseguia ser ainda mais animado do que a gravação original de Jorge Ben. (Em *Stillness*, daquele ano, ele gravaria uma versão etérea de "Lost in the paradise", do *Álbum branco* de Caetano, escorada nos vocais cristalinos de Gracinha Leporace, sua esposa.)

De modo que, na primeira semana de março de 1970, 2.500 pessoas testemunharam os baianos apresentarem oito canções no palco de Sérgio Mendes, acompanhados pelo conjunto Nucleous.

[88] VELOSO, 1977, p.52

[89] Idem, pp.59-60.

[90] CALADO, 2011, p.270-272

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Em crônica para *O Pasquim* de março de 1970[91], Caetano escreveu que não conhecia direito suas músicas, porém nunca tinha estado tão calmo e displicente num palco:

> Não me sentia responsável por coisa nenhuma, nem sequer sabia direito o que estava dizendo. Foi superbacana. Um sarrete. Era o avesso do show de despedida que nos foi permitido fazer no Teatro Castro Alves, onde todo mundo sabia de tudo. Aqui ninguém sabia de nada: Gil estava cantando e tocando genialmente seu violão enquanto eu tomava Coca-Cola um pouquinho, dançava um pouquinho. Ficamos no palco uma hora cantando aqueles negócios. Para mim alguma coisa, não tudo, alguma coisa se traduziu (muito pouco na verdade: apenas vi que aquilo era o avesso do show do Castro Alves) quando eu cantei "Asa branca", a única canção que eu cantei na última flor do Lácio. Só posso dizer que tentei fazê-lo da maneira mais inculta e mais bela possível.

Segundo Carlos Calado, esta última foi o número favorito do público. No ano seguinte, ao lançar seu primeiro disco do exílio, Caetano a repetiria: ao longo de sete minutos, entoaria o clássico de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira com um lamento estranhíssimo aos ouvidos brasileiros — contudo, quem estivesse atento à sua produção identificaria ali o mesmo ímpeto de que falamos sobre "Charles, anjo 45" ou "Carolina": extrair o sumo da canção e concentrá-lo ao limite. Se "Asa branca" amortecia a gravidade da seca com uma sanfona minimamente animada, Caetano rompia qualquer possibilidade de alegria; sua gravação é triste porque triste era o exílio, o que estava acontecendo com o Brasil, e seu violão, pela primeira vez gravado em estúdio, iria conduzi-lo ao caminho de volta.

"Asa branca" encerra o disco de 1971. O que o público ouviria em seguida era outro Caetano, revigorado pela volta ao Brasil, para o aniversário de casamento dos pais:

> Apesar do pesadelo do dia da chegada, o mero fato de ter revisto coisas, pessoas e lugares do Brasil conferia ao país uma realidade que a perspectiva do exílio sem retorno já estava diluindo. Gal tinha ficado no Brasil como uma espécie de representante do grupo baiano tropicalista. Seu show *Fa-Tal/ Gal a todo vapor*, concebido e dirigido por Waly, era o dínamo das energias criativas brasileiras — e todos os artistas, cineastas, jornalistas e jovens em geral reconheciam isso. Bethânia iniciava sua parceria com Fauzi Arap — o show *Rosa dos Ventos* é um marco na história dos espetáculos de música no Brasil, sendo o mais bem-sucedido desse gênero exclusivamente brasileiro que é o show de longa temporada com um artista solo, feito de canções e textos, com belas imagens teatrais, a que se assiste como a um grande filme de arte. Em suma,

[91] VELOSO, 1977, pp.59-60

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

> o Brasil, apesar de tudo, existia e parecia exibir recursos de recuperação.[92]

A efervescência da música brasileira no começo dos anos 1970 talvez não encontre paralelo em nenhum outro tempo. Em sua biografia de Jards Macalé[93], Fred Coelho lista alguns shows que aconteciam no Rio de Janeiro, numa mesma semana de 1971, quando o *Fa-Tal* de Gal Costa começou a ser anunciado: Milton Nascimento e Som Imaginário no Teatro Copacabana; Tim Maia no Teatro da Praia; Paulinho da Viola e a Velha Guarda da Portela (com Cartola convidando) no Teatro Conservatório.

O contato direto com o Brasil fez Caetano retomar o diálogo com antigos amigos. Jards, por exemplo, tinha causado comoção no IV Festival Internacional da Canção ao apresentar "Gotham City", uma parceria sua com Capinan que recebeu vaias e ampla repercussão na imprensa — segundo Nelson Motta[94], "era a ameaça, o incompreensível, o não catalogável pelos padrões conhecidos de ser julgamento, impossível de ser julgada, impossível de ser vaiada ou aplaudida". "Gotham City" era, "antes de tudo e sobretudo — uma atitude. 'Gotham City' conseguiu: o pânico, o desafio, a ameaça".

De Londres, em suas colunas que misturavam prosa poética, "fatos cotidianos londrinos com digressões sobre seu trabalho no Brasil e os debates que ocorriam no âmbito dos veículos de imprensa nacionais que conseguia ler no exílio", Caetano escreveu sobre a performance — "sabia, mesmo de longe, que seus dois amigos tinham feito algo cuja repercussão iria muito além do Macaranãzinho"[95].

Era natural, portanto, que, uma vez no Brasil, procurasse entrar em contato. Além das cartas trocadas desde Londres, a passagem reatava o laço criativo interrompido pelo Tropicalismo: "Se em 1969 é com Gil que Macalé faz a primeira parceria musical (a gravação em estúdio de uma versão de "Cultura e Civilização"),

[92] VELOSO, 2017, p.447
[93] COELHO, 2020, p.238
[94] Idem, pp.187-88
[95] Idem, pp.190-91

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

é com Caetano que ele efetiva um trabalho completo: a direção musical do próximo disco que o artista gravou em Londres".[96]

Em abril de 1971, após ser enfaticamente convocado, Jards chegou a Londres. É o seu violão, com algo de Baden Powell, que cria o primeiro signo de *Transa*: o dedilhado no início de "You don't know me", logo após Caetano marcar a base, com os acordes de Ré com sétima e nona e Sol.[97]

A bateria introduz Jards e o álbum está efetivamente em movimento. Se o disco anterior começava com "A little more blue" e tinha como centro a voz de Caetano[98], agora é a banda que se sobrepõe, e a cadência de "You don't know me" é um anúncio de que o tom de *Transa* será um antípoda do álbum de 1971.

O baixo de Moacyr Albuquerque merece atenção especial: ele sustenta a cama harmônica, e em alguns momentos lembra "Baby", com um ritmo falsamente quebrado, encadeando as notas. No refrão, o baixista baiano ataca ainda mais os graves até a pausa após o primeiro "laia ladaia sabadana ave maria"[99]. É interessante como esse balé harmônico do baixo estabelece uma alternância: na metade final, as notas são tocadas com maior fluidez — que terá seu auge no último refrão —, construindo o clima para a citação de "Hora do adeus", que alterna três notas, como um som viciado, que conversa bem com a agonia do eu-lírico.

"You don't know me", diz a letra da primeira parte, relaxada, com uma nota de ousadia: "bet you'll never get to know me". Se havia uma melancolia explícita no disco anterior, aqui há um eu-lírico que parece retomar um tom de "Shoot me dead", mas com mais malícia. Sai de cena a agressividade de "All you know about me is/ Misinformation"[100] e entra uma certeza de quem se reconheceu como é. Melhor dizendo: foi à sua terra, olhou para o que precisava ser visto e voltou para contar. Nesse sentido, "You don't know me" inaugura *Transa* como mapa de forma explícita: vi e voltei para contar. "You don't know me at all", continua, "feel so lonely/ The world is spinning round slowly". Levando em consideração a ida ao Brasil, e superando o horror infligido pelos militares na chegada — é possível

[96] Idem, 2021, p.244

[97] FRÁGUAS, 2021, p.71. Em sua dissertação de mestrado sobre os discos do exílio de Caetano Veloso, a pesquisadora Márcia Fráguas analisou os arranjos de cada música de *Transa*. Como não tenho conhecimentos de teoria musical o suficiente para fazê-lo, todas as citações sobre a harmonia das músicas do disco virão deste trabalho de Márcia.

[98] Idem, p.47

[99] VELOSO, 2022, p.373. Todas as citações à letra de "You don't know me" têm a mesma fonte.

[100] Idem, p.391

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

superar? —, há um processo de deixar novamente a terra e retornar a um exílio. Não importa que o *clima interno* esteja melhor. Ainda é Londres, não é o Brasil. Não é a Bahia.

O refrão é "imperativo"[101], e isso diz muito. "There's nothing you can show me/ From behind the wall". Show me from behind the wall. Show me from behind the wall. Show me from behind the wall. Uma negação, quatro quase-pedidos. Um homem exilado após fazer sua revolução, longe de casa e do *som* de sua terra, num continente cujo Muro de Berlim era a marca maior de um planeta dividido.

A segunda parte da música repete a primeira, aumentando o refrão em uma oitava, a banda entrando com tudo e Áureo de Souza fazendo viradas jazzísticas, como se um muro de concreto, muito alto, desmoronasse ao fundo conforme o eu-lírico pede, firme. Então surgem as citações: três explícitas e uma não exatamente oposta a essas, mas deslocada para o interior.

A primeira é "Maria Moita", de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, composta para o espetáculo *Pobre menina rica* (1964) e gravada por Nara Leão em seu disco de estreia. Para além da bossa nova em si, Nara havia sido aliada de primeira hora dos tropicalistas, e o tom de homenagem acaba liberando um sentimento polivalente: não só há aqui uma mirada para certo legado, que será reforçado mais adiante, mas também uma ruptura com o que Caetano vinha fazendo. Se pensarmos que o disco de 1971 é quase todo em inglês e "Asa branca" somente reforça a melancolia, o surgimento de um português forte, marcado — somando-se de modo categórico a certo didatismo do eu-lírico, que nos informa de sua existência —, há aqui um ar de espanto. A música dizendo que a partir de agora tudo é válido, tudo é possível, e a trilha a ser percorrida é da ordem do imprevisto.

A segunda citação emenda a primeira: "Reza", de Edu Lobo e Ruy Guerra, traz os elementos que "Triste Bahia" irá consagrar mais adiante e faz um metarrefrão: cita o seu, cantado por Elis Regina em 1965, e repete a melodia daquele de "You don't know me". Depois, retomando os primeiros versos, a banda emenda um ritmo de samba e Caetano faz sua jogada genial, a justaposição de "Saudosismo", com Gal Costa ao fundo, que evidencia um sentido sub-reptício para a bossa nova naquele contexto: João Gilberto como elemento salvador desde sempre, claro, porém Caetano, do exílio, é capaz de fazer o seu caminho. Ou: bater

[101] FRÁGUAS, 2021, p.71

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

cabeça para a entidade joãogilbertiana para abrir os trabalhos na reconfiguração da terra, estando tão longe.[102]

Segundo Fred Coelho[103], há nas citações "uma espécie de acerto de contas com canções e amigos da música brasileira de que os anos de tropicalismo o afastara (caso de citações de Carlos Lyra e Edu Lobo)". Para o próprio Caetano, havia uma ousadia no gesto:[104]

> É maluquice cantar canções de outros autores, trechos delas, e considerar parte da minha nova composição. Nunca houve reclamação de direitos, nada. O fato é que em "You don't know me" as citações formam a inteireza da peça. Musicalmente. Tematicamente. As citações sendo acolhidas à medida que surgiam na minha memória durante os ensaios. A banda achava (ou eu sugeria, ou o violão de Macao sugeria) jeitos de mexer-se por sob uma canção de Edu Lobo, sob um velho samba de roda, sob Humberto Teixeira

A música enfim volta ao seu andamento original no refrão. A bateria e o baixo ficam cada vez mais fortes. Jards intensifica sua guitarra. Há mais que uma raiva: uma ordem.

Caetano repete "laia ladaia sabadana ave maria" e, marcado pelo baixo de Moacyr, se encaminha para o fim. Entra em cena Luiz Gonzaga e sua "A hora do adeus", do disco *Oia eu aqui de novo*, de 1967, mas não há o tom de despedida, ao contrário: com seu baião roqueiro, Caetano reafirma que não vai parar de cantar.

Agora está vivo, muito vivo, o que a próxima faixa vai confirmar.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

[102] É interessante o que escreve Márcia Fráguas (2021, p.74) sobre "Saudosismo": Em "Saudosismo", Caetano revisita uma série de canções da bossa nova interpretadas por João Gilberto, sendo a mais evidente, "Fotografia", de Tom Jobim, da qual Caetano toma os versos de abertura "eu, você, nós dois". Além desta, ainda são citadas "Marcha da Quarta-feira de cinzas" (Carlos Lyra e Vinícius de Moraes), "Lobo, bobo" (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli), "A felicidade" (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), para enfim decretar "Chega de saudade" (Tom Jobim e Vinícius de Moraes). Se em "Fotografia" é a tarde que cai enquanto dois namorados estão à beira-mar, em "Saudosismo" há a descrição do processo de acumulação gerado pela bossa nova na figura de João Gilberto, que, na visão de Caetano, conclamava os compositores a pararem com o passadismo e a darem um passo adiante, a partir daquele estabelecido pelo bossa-novista.

[103] COELHO, 2020, p.248

[104] Depoimento de Caetano a Márcia Fráguas, in: FRÁGUAS, 2021, p.74

A era da música

Nine out of ten

Nascido na Tijuca em março de 1943, Jards Anet da Silva chegou ao mundo em uma terça-feira gorda de Carnaval. Filho de um militar pernambucano e de uma dona de casa paraense, foi nas ruas de Ipanema que travou contato com a música que definiria sua geração.

Se as décadas seguintes puderam reivindicar a cultura pop e o protagonismo dos jovens, muito se deve ao que foi feito nos anos 1950. O surgimento do rock 'n' roll e a publicação de livros como *O apanhador no campo de centeio*, de J. D. Salinger, foram fundamentais para a consolidação de uma independência que alardeava a fissura no tecido social: os jovens eram uma classe própria, um meio do caminho entre a infância e as responsabilidades da vida adulta.

No contexto brasileiro, o surgimento da bossa nova é o evento paradigmático de uma cultura jovem: o que João Gilberto e companhia fizeram foi romper com certa ingenuidade das relações de consumo — pensemos na rivalidade Emilinha Borba x Marlene — e trazer à música brasileira uma vanguarda radical, impossível de ser ignorada. Ou melhor: impossível de não querer ser copiada. Saía de cena a ideia do músico como alguém ligado às classes baixas e surgia um "meio musical destacado como espaço de sociabilidade entre as elites locais"[105].

Contudo, Fred Coelho aponta que muitos jovens cariocas do final dos anos 1950 não eram filhos exclusivos da bossa nova e seus músicos: [106]

> Foram contemporâneos do auge de Elizeth Cardoso, do contínuo sucesso de Ary Barroso, da renovação das obras de Cartola e Nelson Cavaquinho, do surgimento de Zé Kéti e João do Vale, da presença marcante de cantores como Cyro Monteiro, Nora Ney, Elza Soares e Clementina de Jesus, das versões de rock americano cantadas por Cauby Peixoto e Celly Campello.

Ao se mudar para Ipanema, Jards ganhou duas coisas que nunca mais o abandonaram: o apelido, jogando bola na praia, porque era ruim como Tião Macalé,

[105] COELHO, 2020, p.51
[106] Idem, 2020, p.48

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

do Botafogo[107], e uma vista privilegiada para os acontecimentos da música popular. Não demorou para que se tornasse amigo de Vinicius de Moraes e Cyro Monteiro, por exemplo, frequentemente emendando noitadas.

A partir de 1959, ele formou com o amigo Chiquinho Araújo a dupla Dois no Balanço. Mais ou menos na mesma época, passou a andar com João Viana, o Jota, um piauiense com dotes de artista multimídia. Tornaram-se, portanto, Três no Balanço, e passaram a fazer shows em bailes, além de aparições no circuito amador.

Foi na casa de Jota que Jards conheceu Caetano Veloso.

Era o início dos anos 1960 e Torquato Neto passava férias por lá, uma vez que suas mães eram amicíssimas. Caetano tinha vindo ao Rio com Alvinho Guimarães, seu grande amigo de Salvador. Foi ele quem o iniciou na carreira musical, ao lhe pedir para fazer a trilha sonora de uma peça de teatro baseando-se unicamente em ouvi-lo discorrer sobre a relação entre João Gilberto e Dorival Caymmi.[108] O caminho natural, portanto, foi convidá-lo para fazer a trilha de seu curta-metragem *Moleques de rua*.

Jards estava na casa de Jota quando Torquato chegou com Alvinho, e a tiracolo estava Caetano. Não demorou para ficarem amigos. Ele acompanhou um ensaio dos Três no Balanço e comentou que em Salvador também havia um grupo fazendo música, interessado nos rumos do debate cultural. Jards admirou a qualidade musical do novo colega e foi convidado para ir à Bahia, mas declinou. Era jovem, estava temeroso.

Pouco tempo depois, Maria Bethânia substituiu Nara Leão no espetáculo *Opinião* e ficou hospedada na casa de Jards, cuja avó estava na Europa, o que deixou um quarto vago. Ela também havia sido iniciada por Alvinho Guimarães, numa montagem de *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues — sua voz surgia antes dos atores cantando "Na cadência do samba", de Ataulfo Alves, em plena escuridão. Com recomendações expressas de cuidar da irmã, ainda adolescente, Caetano retornou ao Rio.

Nessa mesma época, Jards conheceu Duda Machado e Waly Salomão, seus futuros parceiros. Quando finalmente pisou na Bahia, ele foi à casa de Caetano no

[107] Em seu livro, Fred Coelho faz um importante mergulho na genealogia do apelido Macalé na cultura brasileira, levantando correlações raciais que o próprio Jards nunca tinha pensado (c.f. op. cit. pp.32-40).

[108] Depoimento dado especialmente a esta dissertação em 06/10/2022.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Rio Vermelho, que já trocava tanto com Duda quanto com Waly, onde acontecia um fenômeno que instituiu as bases místicas da amizade: de uma fresta na janela, a luz invertia as sombras projetadas na parede — pessoas caminhando na calçada, carros. Para enxergar corretamente, só de ponta-cabeça. Caetano e Jards passaram tardes e tardes assim, espiando Salvador pelas sombras, calmos, como iogues.

Anos depois, no carnaval de 1971, silêncio era tudo o que não havia. Jards estava de volta a Salvador, após o espanto causado no IV FIC, com "Gotham City", quando foi interpelado por Maria Bethânia na praça Castro Alves.

— Caetano telefonou e quer muito falar com você — ela disse —, é urgente. Daqui a uma meia hora ele vai telefonar de novo.

Jards esperou. De Londres, Caetano e Gil estavam atentos ao seu trabalho com Gal: iniciada no fim dos anos 1960, a parceria resultou em dois discos roqueiros. O primeiro, informalmente conhecido por *Cultura e civilização*, foi lançado em 1969 e traz a antiga Maria da Graça no auge de sua performance à la Janis Joplin. Enquanto o lado A investe nas canções *quase* comerciais, o lado B pode ser lido como um triunfo do experimentalismo. Já *Legal*, de 1970, equalizou as distorções: de Roberto Carlos a Geraldo Pereira, o rescaldo tropicalista foi produzido por Jards, e significava uma dupla continuidade — da aposta em um som mais elétrico e da obra dos amigos exilados[109]. "Língua do pê", de Gil, é uma das interpretações mais comoventes de Gal, e "London, London" antecipava as notícias que Caetano mandaria no primeiro disco londrino[110].

Naquele carnaval de 1971, quando o telefone tocou novamente na casa de Bethânia, Jards recebeu um convite de Caetano:

— Macao, eu preciso muito de você aqui. Gostaria de fazer um trabalho e gostaria muito de fazer com você. Só posso fazer com você.[111]

O livro de Fred Coelho joga luz sobre os fatos: em sua coluna de fofocas no *Correio da manhã*, Germana de Lamare deu uma nota sobre as fitas cassetes que Gilberto Gil enviava a Macalé, que por sua vez fazia o mesmo, remetendo para Londres as demos gravadas com o percussionista Naná Vasconcellos, que

[109] COELHO, 2020, p.228

[110] O disco ainda traria outras canções da dupla – "Mini mistério", de Gilberto Gil, e "Deixa sangrar", de Caetano –, além de uma faixa composta pela própria Gal, com Macalé e Lanny Gordin: o rock "Love, try and die".

[111] Depoimento dado especialmente a esta dissertação em 06/10/2022.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

mereceram, em cartas, elogios entusiasmados de Caetano.[112] Coelho mostra que em 17 de fevereiro, ainda no carnaval, Jards recebeu uma carta do empresário Guilherme Araújo, convocando-o junto com Naná para ir a Londres, e acrescenta um último texto, "para completar o imbróglio de versões": no *Diário carioca* do dia 20, uma reportagem intitulada "Caetano está na fossa" menciona, no último parágrafo, que o empresário Benil Santos trazia um convite do músico baiano para que Jards fosse à Inglaterra "a fim de participar de um trabalho musical".

Em abril, sem Naná, ele finalmente desembarcou na capital inglesa com sua primeira esposa, Giselda. A passagem foi bancada pelo próprio Caetano, que o hospedou em sua casa. Guilherme Araújo alertou que não havia dinheiro, mas tinha "uns trabalhos para gravar as coisas do disco" e, morando juntos, os dois poderiam desenvolver as músicas.

O Brasil estava insuportável para gente como Jards. Para piorar, Londres o recebeu com um inverno duríssimo. A neve caía trazendo uma aura triste, melancólica. Ele chegou e foi direto para a casa de Gil. Os dois ficaram tocando, matando as saudades, e em seguida se dirigiram à casa de Caetano, onde estava Jorge Mautner, filmando *O demiurgo*. Sobrou para Jards o papel do Mensageiro, que vinha de longe e trazia notícias do país.

No dia seguinte, Caetano começou a transmitir suas ideias e a mostrar as novas músicas.

Em texto de 25 de fevereiro de 1970 para o *Pasquim*, intitulado "O som dos 70", portanto um ano antes do convite a Jards, ele escreveu que tinha medo de que aquela viesse a ser a década do silêncio[113]:

> À pergunta "Para onde vão os Rolling Stones agora?", Mick Jagger respondeu: "Pra trás". O que não só prova que ele está muito para a frente, como também que quem está com ele não está lá muito otimista. Nas afirmações de John Lennon & Yoko há um otimismo ingênuo explícito, mas tudo o que acontece com eles mostra que não há senão exigência desesperada de que esse otimismo seja possível. Não sem razão, a revista Time abre a década homenageando a maioria silenciosa à qual o presidente Nixon se refere quando tem de falar sobre o Vietnã.
>
> [...]
>
> Eu vi um espetáculo em que ela *[Yoko Ono]* aparecia gritando durante 45 minutos à frente de uma banda formada por John Lennon, George Harrison, Clapton (Cream), Delaney & Bonnie (um casal americano que encantou Beatles & Rolling

[112] COELHO, 2020, pp.245-6.
[113] VELOSO, 2005, p.138

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

> Stones), Mitch Mitchell (Jimi Hendrix Experience) etc. Era a primeira vez em quatro anos (sei lá) que John & George (ou qualquer beatle) apareciam em público. Havia umas quatrocentas pessoas num auditório em que caberiam 2 mil. Por outro lado, a Scotland Yard fechou a exposição de desenhos do John alegando obscenidade: os desenhos representavam (eu ouvi dizer) cenas de cama de John e Yoko. Os 45 minutos de close do pênis de John Lennon (filme Auto portrait) podem ser vistos em clubes fechados. Embora nem tão fechados assim. Mas o responsável pela região de Leicester Square não permitiu que fosse exibido naquela praça o filme Smiles, um estudo de mais de meia hora também, não do pênis, mas do sorriso de John Lennon, feito pela Yoko: "O casal não condiz", disse o cara, "com a dignidade da praça e dos seus moradores". O que, para quem conhece Londres, soa muito engraçado. [...] Basta saber que os anos 70 ainda não soaram. E talvez não soem. O que há é Yoko Ono que não tem nada a ver com som. E o som dos 60 (Janis Joplin, Jimi Hendrix, Stones, Beatles). E o som dos 50. E o som dos 40. E o som dos 30. E o Brasil?

A melancolia do texto pode ser explicada não só pelo exílio, mas por uma desilusão generalizada que acometia seus pares, amplificada pela proclamação do fim do sonho, feita por John Lennon em "God", de seu primeiro álbum pós-Beatles.

Em 1971, Gilberto Gil escreveria "O sonho acabou" para lidar com tudo "dissolvendo na boca do dia"[114]. A música foi elaborada partir do festival de Glastonbury, realizado entre 20 e 24 de junho daquele ano e idealizado por Arabella Churchill, neta de Winston e vizinha de Caetano em Elgin Crescent, seu novo endereço londrino.

De acordo com o crítico Robin Denselow, do *Guardian*, cada casa de Elgin Crescent tinha uma banda de rock. Essa ciranda social acabava por irmanar todos numa espécie de aura, e Caetano estava atento a ela. Sua entrevista para a *Veja*, em junho de 1971[115], dá o tom:

> O que eu penso do que está acontecendo agora é que é uma coisa em fim de fase. Quer dizer, o negócio já acabou. O verdadeiro comentário sobre isso tudo está na melhor coisa que aconteceu à música pop ultimamente, que é o LP do John Lennon. O LP dele e a entrevista dele na revista "Rolling Stones" [sic]. Está tudo na faixa "God", onde ele fala "the dream is over". Essa coisa de tendência, não sei o quê, tudo isso me cheira a diluição e fim de safra. Esse negócio de acústica, não sei o quê, cinco ou seis caras que tocam violão, cantam "a manhã está nascendo", alguns com a voz linda, é tudo bonitinho, mais ou menos, mas tudo me parece fraco.

[114] GIL, 2003, p.145
[115] Edição de 23/06/1971.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Gilberto Gil, em depoimento a Hamilton Almeida no número 34 da revista *Bondinho*, disse que a visão de Lennon era perfeita: "Um dia inclusive eu tava conversando com Caetano, que disse: 'É claro, Gil, acabou pra ele, né?' Eu disse 'lógico, acabou para ele, quando acabar para mim, eu falo'".

Meses antes da entrevista à *Veja*, no artigo "We get high, we never die", publicado no *Pasquim* em outubro de 1970[116], Caetano escreveu:

> Jimi Hendrix, dois dias antes de morrer: 'COMECEI A PENSAR NO FUTURO. EU JÁ DEI A ESTA ERA DE MÚSICA 'TUDO', ESTA ERA DEFLAGRADA PELOS BEATLES CHEGOU AO FIM: ALGUMA COISA NOVA TEM DE VIR E JIMI HENDRIX TEM DE ESTAR NESSA".
>
> [...]
>
> Essa era de música acabou. A era da música? A era do despedaçamento planejado e colorido, a era de uma juventude que se cria com o sal da terra, a era da embriaguez e do lazer mais ou menos perigoso, a era das crianças de classe média on the road, a Era da pele, dos cabelos. A Era das drogas, que, segundo o Globo e o Evening Standard, mataram Jimi Hendrix.

Caixa alta, caos, confusão. Os textos no exílio não eram apenas recortes, mas uma captura do *zeitgeist*, polaroides de uma cabeça em transe. Lidos a contrapelo, carregam a marca de quem sabia, já naquela época, que o sonho tinha sido pesado "para quem não sonhou", como escreveu Gil[117].

Todas essas camadas vinham embaladas por um adicional importante: a atmosfera da cidade, que na obra de Caetano "é a materialização da emancipação humana, do desejo de intercâmbio criativo, da miscigenação".[118] Em entrevista ao *Guardian*, em 2010, Gil lembrou como era tranquilo andar pelas ruas: "The fact you could walk up to a policeman and ask directions — in Brazil that just doesn't happen!".[119]

Um artigo do jornalista Oliver Marshall sobre o exílio da dupla traz detalhes da vida em Londres no início dos anos 1970, especificamente em Notting Hill, para onde todos se mudaram após deixar a Redesdale Street.[120] Com o famoso mercado de Portobello Road e as grandes casas de terraços esquálidos, tratava-se de um

[116] VELOSO, 2005, p.127
[117] GIL, 2003, p.145
[118] WISNIK, 2022, p.112
[119] Ver https://www.theguardian.com/music/2010/jul/15/gilberto-gil-caetano-veloso-london
[120] O artigo pode ser conferido no link abaixo, e as descrições de Notting Hill nos dois parágrafos seguintes são uma tradução livre do que Marshall escreveu: https://theworldelsewhere.com/2015/11/12/london-london-brazils-caetano-veloso-and-gilberto-gil-in-exile-part-3/

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

bairro muito mais diversificado do que Chelsea, que ao longo dos anos sofreu uma mudança radical: além dos imigrantes indianos, os anos 1960 trouxeram também os marroquinos, sem contar as comunidades de portugueses e espanhóis. Do ponto de vista da arquitetura, ruas inteiras foram demolidas, abrindo espaço para novos projetos habitacionais, muitas vezes mal concebidos, e para a autoestrada Westway, que cortava o bairro de leste a oeste.

Gilberto Gil e Sandra Gadelha, por sua vez, se mudaram para Kensington Park Mews, um corredor de casinhas recém-construídas para substituir os estábulos e as cocheiras que antes serviam às grandes famílias locais. Caetano Veloso e Dedé Gadelha, irmã de Sandra, se estabeleceram em Elgin Crescent, e mais tarde em Bassett Road, alguns quarteirões ao norte. Na coluna de Zózimo Barrozo do Amaral no *Jornal do Brasil*, em 4/10/1970, a mudança se devia ao fato de "os dois não aguentarem mais os turistas brasileiros que chegam a Londres sem tostão e acampam no primeiro sofá vago de amigo que encontram", uma reação um tanto violenta considerando-se a dinâmica dos exilados.

Segundo Oliver Marshall, as ruas da nova vizinhança tinham muitas casas decrépitas, como todas as partes de North Kensington, porém em 1970 começavam a transmitir um senso de *bohemian chic*. Enquanto Chelsea pretendia ser o centro da contracultura, Notting Hill — ou North Kensington, em geral —, era muito mais autêntico: sua área cosmopolita atraía hippies, músicos e ativistas políticos, bem como um grupo crescente de jovens privilegiados que logo seriam rotulados ironicamente de "trustafarians".

Um dos espaços fundamentais nessa geografia afetiva era o Electric Cinema. Localizado no número 191 de Portobello Road, foi inaugurado em 1910 sob o nome Imperial, e entrou em decadência junto com a região. No final dos anos 1960, o tráfico de drogas era muito mais importante do que os filmes ali exibidos, e foi a iniciativa de um grupo de cinéfilos, capitaneados por Peter Howden, que renovou sua fama. Nas noites de sexta e sábado, as sessões do Electric Cinema Club transformaram-se num sucesso gritante, o que obrigou o dono a pedir que conduzissem a programação semanal.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Era o início de uma revolução que o posicionou no mapa da Sétima Arte. De acordo com um texto publicado no site do Electric,[121] as sessões daqueles anos eram a resposta de West London ao National Film Theatre, projetando películas que ninguém ousaria passar, raridades que não entrariam em cartaz no Reino Unido e todos os clássicos e filmes de arte que os cinemas normais, focados em estreias, não poderiam ou não ousariam exibir. Situado na esquina de Elgin Crescent, foi lá que Caetano Veloso assistiu a "muitos filmes malucos e alternativos, além de *Zabriskie Point*, de Michelangelo Antonioni; *The wild bunch*, de Sam Peckinpah; *Morte em Veneza* e *Os Deuses Malditos*, de Luchino Visconti"[122]. Mas não era o único *espaço* que lhe devolvia um senso de pertencimento ao mundo: Carlos Calado nota que ele gostava de ir "especialmente ao Hampstead Heath [...] e ao Hyde Park. Depois que se mudou para Notting Hill Gate, costumava ir com Péricles Cavalcanti ao Holland Park".[123]

Foi em Hampstead Heath que a banda de *Transa* ensaiou pela primeira vez, com Jards regado à "maconhazinha"[124] e ao ácido que tomava diariamente. Segundo ele, fizeram um piquenique na primavera e levaram a bateria de Áureo de Souza, meio improvisada, que lembrava o samba do Trio Mocotó. Tutty Moreno ainda não tinha se juntado à banda. Em meio aos sanduíches preparados por Sandra e Dedé, Jards ficou brincando com Pedro, filho de Gil.

Após essa primeira fase, lúdica, Guilherme Araújo conseguiu uma sala no ArtsLab. Criado em 1967 por Jim Haynes, figura de proa da contracultura londrina, o espaço original ficava localizado em Drury Lane, e fechou em 1969. Segundo Caetano, em crônica do Pasquim de 18/09/1969:

> Você entra no ARTSLAB (mini-cine-bar-sem-álcool-teatro-galeria-underground) e sente que há uma outra noção de tempo ali, alguma coisa que roça a eternidade. Vários conjuntos do segundo time inglês se sucedem. O nível geral de instrumentistas e cantores é muito alto, o brasileiro fica assombrado. [125]

O novo Arts Lab, aberto naquele mesmo ano, deu lugar ao Institute of Research in Art and Technology. Esse caráter experimental é a provável

[121] Disponível em: https://www.electriccinema.co.uk/cinemas/portobello/history/1970s. Acesso em: 08/03/2023.
[122]CALADO, 2010, p.274
[123] Idem, ibidem
[124]https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2022/01/29/saudade-do-brasil-o-som-do-exilio-no-cinquentenario-transa-de-caetano.htm. Acesso em: 08/03/2023.
[125] VELOSO, 1977, p.41

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

justificativa para o cenário encontrado pelos brasileiros: um galpão gigante com vários artistas, cada um em seu projeto. Um deles ficou marcado pelo desconforto.

— Ficamos numa sala enorme e tinha um cara fazendo uma estrutura de fibra de vidro — lembra Jards, a respeito de uma tentativa de réplica do Everest. — Ele usava máscara, só que aquela poeira se espalhava, e a gente bebia leite pra descontaminar. Até que, depois de reclamar com Guilherme, nos mudamos, e ele arrumou os fundos de uma igreja para ensaiarmos.[126]

Havia um cemitério atrás da igreja. A lenda dizia que os túmulos de Marx e Engels ficavam ali, para desespero de Áureo de Souza, que morria de medo de fantasma, o que começou a miar as sessões.

— Ele tinha horror de cemitério — conta Jards. — Até a igreja ele chegava bem, depois olhava na janela o cemitério e já queria ir embora, não queria ensaiar, era uma confusão, ainda mais que o padre se tornou amigo dele. Os dois conversavam, cemiterialmente falando, maravilhosamente bem.[127]

Esse clima descontraído pode ser ouvido com nitidez em "Nine out of ten", a segunda faixa de *Transa*. O título e o refrão saem de uma paródia formulada por Caetano Veloso em cima do anúncio de uma marca de sabonetes: "nove em cada dez estrelas de cinema preferem Lux". No texto "Boleros e sifilização", escrito em 1968, ele anota: "Quando a gente não pode fazer nada. Eu tenho muita sensibilidade. Anda, Luzia. Luz difusa do abajour lilás. Tenho mesmo chorado no cinema. Entre dez estrelas, nove me fazem chorar".[128]

O início da faixa, como muitas coisas envolvendo *Transa*, gerou um episódio famoso da música brasileira: ao longo dos anos, Caetano, Gil e Jards reivindicaram a descoberta do reggae. Para o primeiro, o ritmo foi aprendido em Portobello Road. Em um documentário para celebrar seus 70 anos, Caetano explica que "'Nine out of ten' é importantíssima, é a primeira vez que se fala em reggae numa música brasileira, primeira vez que um brasileiro se refere ao reggae".

Jards conta uma história mais elaborada:

— Caetano ouviu falar do reggae, e como ele falava com muito entusiasmo, eu fui até Portobello Road. Gil já estava totalmente entusiasmado com o reggae, fazendo suas coisas, aí fui lá pra aprender a batida original. Havia uma lojinha

[126] Depoimento dado especialmente a esta dissertação em 06/10/2022.
[127] Depoimento ao MIS, em 23/01/2013.
[128] VELOSO, 1977, p.29

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

jamaicana, onde vendiam maconha, maravilhoso, que loucura. Conversa vai, conversa vem, um tapa aqui, um tapa ali, pedi pra me ensinarem. O cara disse: "Eu ensino, mas você me ensina o samba". Aí eu respondi: "Claro, a gente troca". Foi em um dia. Eu não sei se ele aprendeu o samba, ficou com uma dificuldade desgraçada *(risos)*. No meu disco *Contrastes* (1977), gravei um reggae composto com o Waly, "Negra melodia", e convidei Gil pra gravar com a gente — mas ele fez um reggae à moda dele, uma batida fantástica. Aí ficou esse negócio de quem trouxe o reggae. Antes de conhecer, o Caetano *citou* o reggae, mas aí eu fui lá e vi o que era. Em "Nine out of ten", botei uma seção no início e no final, uma vinheta, só pra dar o contexto.[129]

A pátina do tempo apagou, para Caetano e Jards, que a citação de reggae teve origem com outra pessoa, um músico que colaboraria com o grupo baiano em seus discos posteriores.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Por causa do golpe militar, o líder estudantil Luiz Tenório de Lima saiu de Salvador e buscou refúgio na casa do primo, em São Paulo. Havia um medo concreto de que pudesse ser preso pelo novo regime, e seu pai o levou de carro, dirigindo pela madrugada, até a zona sul da capital, onde morava Péricles Cavalcanti.

Na época um adolescente, o futuro compositor conviveu de perto com Caetano e Gil, que Tenório conhecia de Salvador.

— Ele ficou um tempo lá em casa, alguns meses — conta Péricles sobre o primo. — Depois voltou pra Bahia, e ficava vindo pra São Paulo porque namorava minha irmã. Na terceira vez, veio contando do show *Nós, por exemplo*. Por sua causa, algumas pessoas, tipo Capinan, foram lá em casa. Caetano também foi. Além disso, Gil veio trabalhar em São Paulo, na Gessy Lever, e veio com a primeira mulher, que estava grávida. Ele ficou lá em casa por algumas semanas, Belina ficou amiga dos meus pais. O Gil ia embora na segunda, voltava na sexta e ficava o final de semana, tocando violão.[130]

[129] Depoimento dado especialmente a esta dissertação em 06/10/2022.
[130] Depoimento dado especialmente a esta dissertação em 14/11/2022.

No final da década, Péricles já estava casado, e com o clima de pânico após o AI-5 e o consequente esvaziamento da USP, onde cursava Filosofia, sua esposa sugeriu que ele fosse estudar em Paris.

— Eu tinha estado com Caetano e Gil na Bahia, no verão de 69. Nos encontramos em Paris e fomos pra Londres. A faculdade estava muito esvaziada por causa de maio de 68, eu sentia o mesmo clima do Brasil. Virei meio hippie, tocava violão no metrô pra ganhar uma grana. Londres, na época, era relativamente muito barata pra viver.[131]

A convivência entre os exilados repetia o padrão, que também era uma forma de trabalho: música o tempo todo, fosse em casa ou nos shows — que começavam cedo, às 19h, para dar tempo de pegar o metrô, aberto até as 23h. De certo modo, estar próximo das bandas britânicas familiarizou os brasileiros com o jeito inglês de produzir música, despojado e quase amadorístico.

— Essa forma de apresentação não havia no Brasil, era show em festival ou em boates — lembra Péricles, que assistiu aos Rolling Stones a alguns metros de distância, além do primeiro show da Plastic Ono Band, com Yoko, George Harrison e Ringo Starr. — Os ingleses são assim até hoje. Lembro que a gente foi pro teatro cedo, como se fosse o João Caetano, só que sem as cadeiras do meio, só as frisas. Quando chegamos, não havia ninguém. Compramos os ingressos e tinha 300 pessoas. Os ingleses tinham muito ressentimento com a Yoko por causa do fim dos Beatles, é inacreditável isso. Lembro que sentei no chão, ela passou com a Smiling Box e me deu para eu rir dentro. Caetano me disse que o Sean Ono tem essa caixa até hoje. Ele e Gil experimentaram, gravando lá, como o som inglês é uma marca de qualidade e ao mesmo tempo de padrão auditivo. Tem tudo, do Pink Floyd até o Jethro Tull. Era muito bom.[132]

Nesse turbilhão, uma visita sacudiu a rotina. Péricles estava em casa com a atriz Maria Gladys, sua companheira na época, e Jards Macalé, quando Tim Maia apareceu após uma briga com a namorada trazendo um violão eletroacústico Ovation.

— Vou voltar pro Brasil — anunciou, e estendeu o instrumento para Jards. — Fica pra você, vai precisar mais que eu.

[131] Idem
[132] Idem

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Péricles também recorda que meses antes, na época do primeiro disco londrino, Caetano conversava sobre o álbum com os brasileiros, pensando em temas como a capa. A primeira ideia, sugerida por um amigo fotógrafo, consistia em um retrato seu chegando em uma estação de trem como se fosse um imigrante, um refugiado. Prevaleceu o close-up em pleno inverno.[133]

Se o disco de 1971 foi pouco conceitual, o mesmo não se pode dizer de *Transa*. "Nine out of ten", que no início parecia uma marcha, contou com ajuda direta de Péricles. Durante uma das muitas sessões na casa de Caetano, enquanto Jards e Moacyr Albuquerque discutiam como fazer o arranjo, ele sugeriu que o reggae estivesse na introdução. Todos gostaram da ideia, mas o baixista disse que não sabia como tocar. Jards então sugeriu que comprassem partituras. Péricles levou Moacyr à Shafetsbury Avenue, onde eram vendidos os instrumentos musicais, e compraram duas ou três cifras de sucessos de reggae.

Pouco tempo depois, ele voltou ao Brasil. Só quando *Transa* chegou às lojas, em março de 1972, descobriu que sua sugestão tinha sido ampliada: a vinheta de reggae estava no início e no fim da música, como uma coda. Após o acorde final de "You don't know me", surge uma levada jamaicana abrasileirada e então a letra[134]:

Walk down Portobello Road to the sound of reggae
I'm alive
The age of gold, yes the age of
The age of old
The age of gold
The age of music is past
I hear them talk as I walk yes I hear them talk
I hear they say
Expect the final blast
Walk down Portobello Road to the sound of reggae
I'm alive

É perceptível, nessa primeira parte, como os temas que rondavam Caetano nos anos imediatamente anteriores surgem na forma de versos ritmados, mais elaborados do que aqueles que pretendiam dar notícias da melancolia no álbum de 1971. Há aqui uma tentativa de capturar um som *possível,* mas também dos anos 1970, antevendo a explosão de texturas e a quantidade de músicas/discos/sons que se tornariam parte do cânone ocidental, no Brasil e no exterior.

[133] Idem
[134] VELOSO, 2022, p.374. Todas as citações à letra de "Nine out of ten" têm a mesma fonte.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

De certa maneira, o fato de se orgulhar de ter citado o reggae — antes que qualquer um o fizesse — confirma essa intenção e reivindica um pioneirismo que não deixa de ser aquele que os tropicalistas refundaram (ou continuaram, se pensarmos em João Gilberto). Caetano conta que os ensaios de *Transa* e as lembranças recentes do Brasil o deixaram "mais receptivo para o que havia de bom em Londres"[135]. Estava vivo, muito vivo — frase que Gilberto Gil lhe disse[136] —, retorcendo e explorando a música jamaicana numa levada brasileira, e essa música *exterior* não deixava de ser uma forma de se adaptar: do mesmo modo que as citações o faziam estar em casa, reconfigurando um Brasil afetivo em oposição àquele dos militares, tocar um som de exilados — estando ele próprio no exílio — não era se apropriar violentamente como queria fazer do inglês nos tempos do Tropicalismo, adaptando-o ao Brasil e dinamitando as fronteiras que subjugavam os idiomas; antes, o reggae em "Nine out of ten" é parte intrínseca do estar vivo justamente porque o irmana com todos aqueles fora de sua terra — na conferência "Diferentemente dos americanos do norte", ele escreve que "devemos estar à vontade na versão de Ocidente que veio do Norte. E superá-la". [137]

"Nine out of ten" é a canção da fraternidade-em-espírito, como se tudo que os Beatles pregavam tivesse sido remixado — melhor dizendo, *sampleado*. Caetano sabe que "one day must die", mas agora está "alive" e sente o som da música batendo no seu ventre[138], nem aí para os que dizem, imperativos, "expect the final blast": está "alive, muito vivo, vivo, vivo" no Electric Cinema ou na televisão — e pense na catarse, no alívio de poder rir de Monty Python em Londres, no início dos anos 1970.

Em *Transa*, Caetano inaugura o som dos *seus* anos 1970: a *sua* música, uma mirada novíssima que vai reverberar por ondas de criatividade — do radicalismo de *Araçá azul* (1973) à *pax domestica* de *Jóia* (1975) — até desaguar na experiência com a Outra Banda da Terra, no fim da década.

Porém, antes da coda, Jards faz seu solo até hoje inimitável após um "bora Macao" de Caetano.

---

[135] VELOSO, 2017, p.448

[136] GIL, 2003, p.131. Em "One o'clock last morning, 20th April, 1970", Gil, referindo-se a Caetano, escreve: "I saw him tão triste/ I told him he was alive and he could cry/ I mean I saw him so sad that I said a thing/ I said he was a bird and he could fly".

[137] VELOSO, 2005, p.65

[138] Tradução aproximada de Paulo Henriques Britto (NAVES, 2009, p.69)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

— Aquilo saiu na saída mesmo — ele explica, rindo. — No show eu improvisava. Ainda hoje tento tirar. Eu nunca toquei guitarra, usei ali, emprestada pelo Gil. Entrei numa que devia tocar guitarra *(risos)*, tanto que, aliás, acabei comprando aquela do Gil, uma Fender vermelha. Tentei tocar durante um tempo e não consegui, é outra técnica, palheta, tudo diferente.[139]

Na entrevista à revista *Veja*, em junho de 1971, Caetano declarou que suas músicas novas eram mais simples, mais curtas. Em relação ao primeiro disco de Londres, que definiu como "uma fase", talvez fossem "mais alegres, assim, mais relaxadas".

— Agora eu estou mais legal — disse.

Para Márcia Fráguas[140], em "Nine out of ten" ele havia cumprido uma promessa feita na crônica de 14 de janeiro de 1970, na qual se dizia morto, brincava com a suposta morte de Paul McCartney e advertia: "não há motivo para tanta alegria: eu ainda posso ressuscitar. A nossa época é uma época de milagres"[141].

Lidas em conjunto, "You don't know me" e "Nine of ten" falam "de um sujeito renovado e renascido, irreconhecível para o público, a própria MPB, e para aqueles que participaram de sua morte simbólica, bem distante do palhaço vaiado e derrotado do show de despedida *Barra 69*".[142]

É hora de mostrar capoeira do Brasil.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

[139] Depoimento dado especialmente a esta dissertação em 06/10/2022.
[140] FRÁGUAS, 2021, p.78
[141] VELOSO, 2005, p. 82
[142] FRÁGUAS, 2021, p.78.

Bandeira branca

Triste Bahia

Neto de portugueses, Gregório de Matos Guerra nasceu em Salvador a dois dias do Natal de 1636, e por 59 anos viveu o suficiente para se transformar no maior poeta satírico da língua portuguesa. Formado em Direito pela Universidade de Coimbra, foi nomeado juiz de fora de Alcácer do Sal, no Alentejo, e, posteriormente, procurador pelo Senado da Câmara da Bahia. Após voltar ao Brasil, tornou-se desembargador da Relação Eclesiástica da Bahia e tesoureiro-mor da Sé, mas não durou muito. Por se recusar a usar batina e a aceitar as imposições das ordens maiores, foi destituído do cargo pelo novo arcebispo.

Em 1685, ele foi denunciado ao tribunal da Inquisição e, nove anos depois, deportado para Angola, onde combateu conspiradores militares e obteve permissão para voltar ao Brasil. Morreu no Recife em 1696, vítima de uma febre contraída no continente africano, sem ver sua obra publicada em livro. Apenas em 1968 ela foi coletada na íntegra, por iniciativa do escritor James Amado.

Alguns estudiosos defendem que ao colocar em jogo "não uma forma irritada de consciência nacionalista ou baiana, mas uma rija oposição estrutural entre a nobreza, que desce, e a mercancia, que sobe", Gregório de Matos foi o primeiro grande escritor autenticamente brasileiro. Seu projeto incorporava não só temas, mas também uma linguagem "brasileira", "proveniente dos inúmeros coloquialismos, gírias, tupinismos, africanismos e expressões populares correntes na cidade da Bahia, no último quartel do século XVII"[143]

O crítico João Adolfo Hansen destaca que "na sátira atribuída a Gregório, uma das grandes articulações é a que opõe mito heroico e dinheiro, nobreza de sangue e arrivismo, prudência e oportunismo"[144], fazendo uma observação importante:[145]

> Ao contrário do que algumas interpretações contemporâneas vêm propondo, a sátira seiscentista produzida na Bahia não é oposição

[143] BOSI, Alfredo, apud ESPÍNOLA, 2000, pp.76-77
[144] HANSEN, 2004, p.46
[145] Idem, p.51

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

> aos poderes constituídos, ainda que ataque violentamente membros particulares desses poderes, muito menos transgressão liberadora de interditos morais e sexuais. O receptor dos poemas geralmente os lê movido do interesse atual apenas, neles buscando a expressão ou exteriorização de um vivido psicológico sedimentado no fundo dos textos como inconformismo político ou libertinagem moral. Rediga-se, brevemente, que não há liberalismo no século XVII ibérico e que a noção burguesa de "indivíduo" como autonomia abstrata e livre-concorrência está ausente da concepção neo-escolástica da República como "corpo místico".

Hansen abre espaço para destacar um dos principais temas de Gregório: "A sátira é também, por isso, não um olhar exterior sobre a Cidade, tomada esta circunstancialmente como tema de um observador privilegiado, mas olhar da Cidade: ela inclui, em sua formulação, a mesma teologia-política que rege o bom uso da República na teoria e no controle da natureza humana".[146]

Trezentos anos mais tarde, outro baiano travaria contato com a obra de Gregório, enxergando no soneto "À cidade da Bahia" a peça-chave para se voltar contra o estado geral do Brasil solapado pela ditadura militar.

Triste Bahia! ó quão dessemelhante
Estás e estou do nosso antigo estado!
Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado,
Rica te vi eu já, tu a mi abundante.

A ti trocou-te a máquina mercante,
Que em tua larga barra tem entrado,
A mim foi-me trocando, e tem trocado,
Tanto negócio e tanto negociante.

Oeste em dar tanto açúcar excelente
Pelas drogas inúteis, que abelhuda
Simples aceitas do sagaz Brichote.

Oh se quisera Deus, que de repente
Um dia amanheceras tão sisuda
Que fora de algodão o teu capote!

Em 1971, ao obter permissão para participar de um programa de televisão com João Gilberto e Gal Costa, Caetano Veloso trouxe na bagagem algumas composições.

[146] Idem, p.49

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Do especial da TV Tupi restaram apenas fotos publicadas em revistas, mas o áudio surgiu na internet em diversos vídeos postados num canal do YouTube.[147] Um desses vídeos traz uma passagem de som. É nela que, pela primeira vez, Caetano apresenta "Triste Bahia"[148], gestada em Londres a partir de Gregório de Matos, e parte fundamental de *Transa*.

Ao longo de oito minutos, sozinho com seu violão, ele dedilha os acordes-base que identificarão a música, porém o que salta aos ouvidos é como o tom parece fora de lugar. Se no disco há uma organicidade ao unir as diversas composições que darão origem a "Triste Bahia", aqui tudo ganha ares de um tatear no escuro: Caetano repete os primeiros versos do soneto de Gregório de Matos, emenda "Pastinha já foi à África", trechos do "Ponto do Guerreiro Branco" e "Eu já vivo enjoado", e só então volta a Gregório.

Quando chega ao fim, se dirige ao poeta Augusto de Campos, presente na plateia.

— Essa música eu queria lhe mostrar, Augusto, que eu tava falando que ia fazer. É de um soneto do Gregório de Matos *[risos]*. São as duas estrofes. É uma beleza isso, né? É um soneto e eu canto duas quadras, e depois eu canto umas coisas de capoeira. É lindo, eu adoro. Esse negócio do Gregório de Matos tem uma atualidade tão incrível que é um milagre, né, como é que pode, "que em tua larga barra tem entrado". Chama-se Centro Industrial de Aratu.

Há duas questões explícitas nesta fala: o trocadilho com a CIA, Central Intelligence Agency dos Estados Unidos, responsável por fomentar o golpe militar no Brasil, e as correspondências trocadas no exílio. Em artigo para o *Jornal do Brasil*, em 1977, Caetano informa:

> Quando musiquei "Triste Bahia", escrevi a Augusto de Campos: "Quero que o resultado pareça ao mesmo tempo folclore e ficção científica". A paixão compartilhada com Gil pela Banda de Pífaros de Caruaru, desde 1967, era a expressão dessa vontade. A gravação londrina de "Asa branca" foi um primeiro esforço de concentração no sentido de realizar algum som a mais.[149]

Para Christopher Dunn, trata-se da composição mais ambiciosa de *Transa*:

[150]

[147] https://www.youtube.com/@arire100. Acesso em: 08/03/2023.
[148] https://www.youtube.com/watch?v=06U_iKCvB0Y&ab_channel=sel. Acesso em: 08/03/2023.
[149] VELOSO, 2005, p.193
[150] DUNN, 2009, pp.194-96

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

> também é alegórica, apresentando uma colagem de diversos referenciais históricos que nunca se consolidam em uma totalidade coesa [...] é mais bem interpretada como uma colcha de retalhos sonora, composta de fragmentos musicais e poéticos heterogêneos. Seu referencial espacial é a Bahia, em especial Salvador e o Recôncavo [...] O escopo temporal é amplo, incluindo a era colonial, o século XIX e o presente.
>
> A perspectiva histórica multitemporal encontra eco nas propriedades formais da música, que consistem em várias camadas de polirritmos superpostos. Começando com as notas em *staccato* de um berimbau e uma salva de atabaques, a introdução evoca os rituais de convocação que dão início à dança/luta de capoeira [...] "Triste Bahia", de Caetano, representa o que Robert Stam chamou de "estética do palimpsesto", um conjunto em camadas de traços culturais superpostos ou justapostos de diferentes épocas e locais (Stam, 1999, p.61).

A justaposição que Dunn menciona está presente ao longo de todo o disco, e pode-se dizer que constitui a ética de *Transa*, seja no reggae de "Nine out of ten" ou nas diversas citações de "You don't know me". Mas é em "Triste Bahia" que a grandiloquência barroca assume o protagonismo. Uma audição mais atenta revela o que Jards Macalé confirma: mesmo com tantos ensaios, a gravação foi quase um improviso. "Sempre tive (e talvez tenha até hoje mais que nunca) a vontade de ampliar o repertório de possibilidades sonoras dentro do campo de criação de música popular no Brasil", escreveu Caetano no mesmo artigo para o *Jornal do Brasil*.[151]

No contexto do álbum, Rafael Julião destaca que as canções de *Transa* são emblemáticas em relação a muito dos procedimentos tropicalistas fundamentais, isto é:

> a subversão das hierarquias culturais, a estética fragmentária, o uso das colagens, os deslizamentos de sentido, a revisão da tradição, as incorporações antropofágicas, a afirmação da linguagem pop da cultura de massas internacional (e da língua inglesa) em tensão contínua com a afirmação da singularidade brasileira e da valorização da língua portuguesa, e, por fim, as dialéticas entre o universal e o regional, o arcaico e o moderno, o erudito e o popular.
>
> As colagens, por vezes, atravessam vários desses procedimentos, fazendo com que a sobreposição do conjunto afirme muito mais do que a soma dos fragmentos isolados.[152]

[151] VELOSO, 2005, p.193
[152] JULIÃO, 2017, p.184

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

A capoeira, que reaparecerá na discografia de Caetano — pense em "O quereres", de 1984[153] —, surge aqui desde o princípio: "Triste Bahia" começa com um ataque de três berimbaus tocados por Tutty Moreno, afinados em terças e superpostos para formar um acorde. Somada aos atabaques, é a marcação concreta de uma distância para a vinheta de reggae que encerrava "Nine out of ten", promovendo um retorno ao Brasil.

Em entrevista ao jornal *Zero Hora*, Caetano explicou que o arranjo foi pensado sobre uma base à moda dos cantos de capoeira: "o jeito de tocar ia sendo burilado nos ensaios. A ordem das citações era fixa. Fiquei muito feliz com o resultado quando a peça foi ficando pronta".[154]

Os primeiros versos do soneto de Gregório de Matos são pontuados

> com pequenos suspenses, que tornam os versos bipartidos. Isso é facilitado pela própria composição de Gregório, com sua exclamação e seus espelhamentos ("Triste Bahia!/ oh quão dessemelhante"; "estás, estou/ do nosso antigo estado"; "pobre te vejo a ti/ tu a mim empenhado"; "rico te vejo eu já/ tu a mim abundante")
>
> Na segunda estrofe, Caetano utiliza a repetição anafórica do primeiro verso como recurso musical e dá sequência ao segundo quarteto do soneto original. Note-se que aqui a pausa que divide os versos no canto é mais discreta, especialmente em versos nos quais a bipartição é menos conveniente (como "que em tua/ larga barra/ tem entrado"), aumentando o número de pausas e tornando-as mais breves, de modo a promover uma maior cadência do fluxo de leitura. O canto aqui soa solene, lamentoso e, sobretudo, maquinal, como a "máquina" de que trata o fragmento.[155]

Em seguida, surgem os versos "Pastinha já foi à África/ Pra mostrar capoeira do Brasil", referência a Vicente Ferreira, o mestre Pastinha — que em 1966 viajou ao Senegal para representar o Brasil no 1º Festival das Artes Negras, em Dacar —, e o trecho "Eu já vivo tão cansado/ De viver aqui na Terra/ Minha mãe eu vou pra lua/ Eu mais a minha mulher/ Vamos fazer um ranchinho/ Todo feito de sapé/ Minha mãe eu vou pra lua/ E seja o que Deus quiser", uma paráfrase de "Eu já vivo enjoado", célebre na voz do próprio Pastinha, do álbum lançado em 1969 pela mesma Philips de Caetano.

---

[153] Em seu Instagram, o maestro Paulo Costa Lima gravou uma série de vídeos sobre esta faixa do álbum Velô. Eles podem ser conferidos em: https://www.youtube.com/@paulocostalimafalas5111.

[154] VELOSO, 2012, cf. https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2012/06/caetano-veloso-fala-sobre-transa-3800240.html/ Acesso em: 21/03/2023.

[155] JULIÃO, 2017, p.187

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Essas modificações pontuais se devem, claro, ao espírito de improviso do exílio, mas não só. Caetano conta que sua edição dos poemas de Gregório de Matos continha um erro: em vez de "rica te vi eu já", "rica te vejo eu já", repetindo o verbo no presente. O verso foi gravado com o erro, e Caetano, sem saber que era erro de impressão, o considerou até mais rico poeticamente.[156]

Marcia Fráguas aponta alguns detalhes importantes nessa "apropriação do soneto":[157]

> A alteração de "foi-me" para "vem me trocando" atualiza a transformação operada por essa cultura sobre o compositor, que assim se declara na canção como produto da cultura de seu local de origem, sendo por ela constantemente transformado. Além disso, o verso "Tanto negócio e tanto negociante", que formaram essa configuração cultural, apresenta a dimensão da transa/transação como operação comercial. De fato, "Triste Bahia" estabelece um jogo semântico a partir do nome do álbum, que se complexifica ao longo da canção. Os trânsitos e transações que fundaram a Cidade da Bahia vão tomando a forma de um transe musical, por meio das repetições, acelerações e circularidades presentes nos elementos afrodiaspóricos que são articulados na composição e na performance da banda

A canção segue com Pastinha e "Eu já vivo enjoado", numa seção com percussão intensa e um coro que repete os versos acrescidos da expressão "camará". Após "Iê Triste Bahia/Triste Bahia, camará" surge Maria Bethânia, ou melhor, o "Ponto do Guerreiro Branco", gravado por ela em seu álbum de 1969, de onde foi extraída a sentença "Bandeira branca enfiada em pau forte", uma referência aos terreiros de candomblé:[158]

> Bandeira Branca em Pau Forte é parte de um samba de Umbigada do Recôncavo Baiano. Seguindo Makota Cássia: "A Bandeira é o símbolo de todo Terreiro de Angola [...]. Ela tem que ser bem visível, pois ela é uma referência de identificação do Terreiro. Tipo assim: "- tá vendo aquela bandeira lá. Então lá é uma comunidade de Terreiro. E no pé desta Bandeira ficam vários assentamentos do Santo que o rege, Nkisi Tempo, ou Kitembo". Chamado de Rei da Angola. É o Senhor do tempo. Saudado como Nzara Kitembo — Glória ao Tempo. Em Angola, se diz que nada se faz sem sua autorização. Conhecido também como Nkisi da Gameleira Branca, onde geralmente é feito seu ritual e suas oferendas. Recebeu de Zambi o domínio sobre o tempo e as estações. Segundo alguns mitos, Tempo existe desde o princípio e a tudo assistiu, a tudo resistiu, e a tudo resistirá.

[156] VELOSO, 2012, cf. https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2012/06/caetano-veloso-fala-sobre-transa-3800240.html/. Acesso em: 08/03/2023.
[157] FRÁGUAS, 2021, p.81
[158] MARQUES, 2016, p.223

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Após o ijexá "Afoxé, leî, leî, leô" Caetano repete "bandeira branca em pau forte", não por acaso adentrando o Recôncavo com força total: "o vapor de Cachoeira não navega mais/ O vapor de cachoeira não navega mais no mar/ Triste recôncavo/ Oh quão dessemelhante". Trata-se de uma referência ao navio que ligava Salvador a Santo Amaro, "índice de modernidade", que "facilitou a navegação pelos rios do Recôncavo, transportando pessoas e produtos. Destruído em 1823, gerou a célebre cantiga popular, na qual mestres saveiristas realçavam suas embarcações a velas em contraponto ao barco a vapor".[159] Para Rafael Julião, a forma como os versos de domínio público são entoados emulam o tipo de dicção dos cantos afrobrasileiros de fins do século XIX e início do XX, condizente com o canto de capoeira.[160]

Ao repetir "Oh quão dessemelhante/ Triste", a voz espicha esta última palavra sobre pinceladas percussivas do resto da banda — atabaques, berimbau, agogô e pandeiro[161]. É interessante pensar que "Maria, pé no mato, é hora/ Arriba a saia, vamo-nos embora", a próxima sequência, pode ser outra mensagem para Maria Bethânia — Marcia Fráguas nota em "Triste Bahia" uma espécie de percurso cultural e inventário afetivo, desdobramento das experimentações estéticas iniciadas em "Maria Bethânia" e "Asa Branca", do disco de 1971.[162]

Antes do fim, duas citações: a cantiga de roda "Pé dentro/ Pé fora/ Quem não tem pé pequeno/ Vá embora" e "Ó virgem mãe puríssima". A primeira é uma lembrança das brincadeiras infantis e da capoeira, e a segunda, uma referência direta ao "Hino da Nossa Senhora da Purificação", cuja letra diz "Ó Virgem Mãe puríssima/ dai-nos paz e proteção/ para que possamos chegar/ ao vosso coração". Rafael Julião aponta nessa colagem a emergência da Bahia católica, "cujos cânticos, missas, festas e rituais estão presentes na lírica de Gregório de Matos, mas também perpassam a produção de Caetano e Gilberto Gil"[163], e o retorno do "Ponto do Guerreiro Branco", na seção final, ressalta o "dado de sincretismo cultural e religioso que faz parte da formação do Brasil e é tão evidente na Bahia"[164].

Jards conta que houve uma conversa entre os músicos antes da gravação.

[159] FRÁGUAS, 2021, p.84, apud RAMOS, 2009, s/p.
[160] JULIÃO, 2017, pp.188-95
[161] FRÁGUAS, 2021, p.79
[162] Idem, p.78
[163] JULIÃO, 2017, p.195
[164] Idem, ibidem

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

— Eu combinei com o pessoal de ir puxando a velocidade, aí comecei a puxar e olhava pra Caetano, virou uma espécie de desafio pra ver até onde todos aguentavam.[165]

O *fade out*, ele explica, é consequência dessa atmosfera: a gravação continuaria, mas "todo mundo desabou".

Para Leonardo Davino, a astúcia de "Triste Bahia" residiria em "problematizar a permanência e a pertinência dos mecanismos de silenciamento daquilo que extraoficialmente caracteriza a cultura brasileira, a saber: o logos vocalizado, a gaia ciência das ruas, dos terreiros, da fala sempre à margem da escrita".[166] Para ele, as citações engendram um procedimento à la Gregório de Matos. Ao combinar, repetir, encaixar e remanejar significantes sonoros e imagéticos, Caetano o imita, levando o ouvinte "não ao estado místico católico do entorpecimento, mas sim ao êxtase ritualístico primal que desperta, no ritmo de atabaques e agogôs, o transe".[167]

Na edição das letras completas, publicadas pela Companhia das Letras em 2022, "Triste Bahia" não está incluída, e a ausência é reveladora. Caetano não se considera compositor da música por fazê-la a partir de outros trechos, mas então como considerar que "You don't know me" e "It's a long way", presentes em *Letras*, são suas de fato? O que caracteriza, em suma, a autoria de uma canção? Bastam alguns versos próprios para amenizar a sequência de citações? A capacidade de concatenar elementos diversos, formando uma terceira, quarta, até quinta coisa — não existiria aí um procedimento objetivamente autoral?

Das músicas de *Transa*, "Triste Bahia" é a preferida do baterista e percussionista Tutty Moreno. Nascido em Salvador, o menino Emmanuel ganhou o apelido por causa do irmão mais velho, o artista plástico Tatti Moreno: ao saber que a mãe estava grávida, respondeu que não queria um irmão, mas um Tutti. Na década de 1960, ele conheceu os futuros tropicalistas no Teatro Vila Velha, quando o grupo encenava o espetáculo *Nós, por exemplo*. Desde cedo, seu interesse esteve ligado menos aos Beatles que ao jazz, praticado no Perna Trio, um dos muitos conjuntos

[165] Depoimento dado especialmente a esta dissertação em 06/10/2022.
[166] OLIVEIRA, 2021, p.246
[167] Idem, pp.255-56

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

da capital baiana, nomeado a partir do músico Antônio Perna Fróes — o baixista Moacyr Albuquerque, seu melhor amigo, completava a trinca. No fundo, eram um único grupo: os três mais Perinho Albuquerque, irmão de Moacyr, e Tuzé de Abreu. Todos ligados a Caetano e Gil.[168]

O plano consistia em estudar música na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Foi sua primeira esposa, fã dos Beatles, que sugeriu uma ida a Londres.

— Claro que, conhecendo Gil e Caetano, procurei eles — conta. — Foram tempos muito difíceis, não foi fácil. Não é como as pessoas pensam, uma maravilha. Foi muito difícil. [169]

Quando Gil se mudou para Ramsom Court, Tutty e a esposa foram convidados a dividir a casa com ele e Sandra Gadelha.

— Eu vi nascer uma porção de músicas. Sabia dirigir, então às vezes saía para fazer compras e Sandra ia comigo, Gil ficava tomando conta do Pedro, que na época devia ter uns dois anos. Vi nascer "Ele e eu", "Expresso 2222"... A gente chegava com as compras e tava pronto.[170]

Os dois tocaram algumas vezes como um duo de violão e percussão, ideia de Gil surgida após Guilherme Araújo fechar uma data na Suíça, num ótimo teatro.[171] Nessa primeira vez, porém, acabaram sendo um trio.

— Isso não foi muito bem visto pelo Guilherme — explica Tutty —, ele ficou meio assustado, mas Gil insistiu e fomos. Era um festival que tava tendo. Tinha um músico que era outro baterista de jazz, um suíço muito conhecido, Pierre Favre. Na época, ele tinha acabado de gravar um disco de solos. Pierre é um músico muito livre, na Europa ele sempre foi muito reconhecido. O produtor que tinha chamado Gil falou a Guilherme sobre Pierre, que estava interessado em se unir ao grupo, só que nunca tinha feito nada semelhante, sequer conhecia a música do Gil e a música brasileira em geral. De início, Guilherme falou que não, mas Pierre foi direto a Gil, que falou comigo e topamos. Foi muito legal.[172]

Paralelamente, Caetano reunia a banda de *Transa*. A entrada de Tutty se deveu à necessidade de mais percussão, afinal eram brasileiros fazendo música

[168] Depoimento dado especialmente a esta dissertação em 29/09/2022.
[169] Idem
[170] Idem
[171] Vale escutar "Expresso 2222", do disco homônimo, e "Tradição", de *Cidade do Salvador*, para ter uma noção de como a dupla soava.
[172] Idem

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

brasileira. Nos shows havia alguns revezamentos com Áureo de Souza, mas no disco apenas uma faixa conta com sua bateria: “Nine out of ten”.

Em 1972, de volta ao Brasil, ele gravaria pelo menos quatro álbuns fundamentais: *Araçá azul*, com Caetano e Moacyr Albuquerque, o disco de estreia de Jards Macalé e dois álbuns de Gil: *Expresso 2222* e *Cidade do Salvador*, um tesouro que permaneceu escondido por décadas, composto por músicas rejeitadas pela gravadora.

Em “Triste Bahia”, a participação de Tutty vai além do acorde triplo de berimbau: no meio de tanta influência do rock ‘n’ roll, é a destreza para tocar jazz, ritmo negro por excelência, que mantém o transe a todo vapor. Como numa gira marcada pelos toques para os orixás.

Jards é categórico: “sem sombra de dúvidas”, pela construção, pelo arranjo e pela forma que “começa africana e vai virando um rock”, “Triste Bahia” é sua música preferida de *Transa*. [173]

Para Caetano, talvez seja a faixa mais bonita do disco no que concerne à energia da banda: “Fica bonito, é uma faixa empolgante. E não é em inglês, é tudo em português”[174].

Sobre essa última frase, cabe o contraponto: não é possível afirmar que a música seja inteira no mesmo idioma de Gregório de Mattos. As citações constituem uma ponte acústica entre Brasil e África, via Europa abrasileirada, assim como o reggae de “Nine out of ten” fazia a mesma rota pegando um atalho no Caribe. No contexto do disco, ela dá início a um projeto maior: até então tivemos uma prefiguração de mapa; é aqui que ele começa a ser desenhado de fato.

Mas voltemos um pouco no tempo.

Como já foi dito, antes de chegar a Londres, Caetano passou por Portugal, onde seu amigo Roberto Pinho lhe pediu que o acompanhasse a Sesimbra. Fundada no período medieval, a cidade tem uma colina com um castelo no topo, e em 1969 ele era guardado por um senhor tido como alquimista, a quem os dois foram visitar. Esse encontro e reativou uma chama que se espalharia ao longo dos anos.

[173] Depoimento dado especialmente a esta dissertação em 06/10/2022.
[174] VELOSO, 2012, s/p

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Nos tempos da faculdade de Filosofia, Caetano ficou muito impressionado com o livro *Mensagem*, de Fernando Pessoa, que considerou "capaz — ao parecer constituir a fundação mesma da língua portuguesa ou sua justificação última — de dar vida digna" ao mito sebastianista.[175] Forjada a partir do desaparecimento de dom Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir, a lenda "originou messianismos transfigurados nos países de língua portuguesa"[176] ao dar conta de que, no futuro, o rei voltaria para liderar Portugal em novas glórias. A narrativa foi introduzida àquela geração de baianos do início dos anos 1960 pelo professor Agostinho da Silva, fugitivo do salazarismo e fundador do Centro de Estudos Afro-Orientais de Salvador. Para Caetano, a versão de Agostinho, "corajosamente livre (e surpreendentemente nada reacionária)", não deixava parecer que se tratava "de uma mera nostalgia do catolicismo medieval português":[177]

> Ao contrário: sendo ele tradutor de Hölderlin e dos gregos, seu amor aos sincretismos afro-lusitanos ou luso-asiáticos (e mesmo afro-asiáticos) não se queria uma negação (ou uma desistência) das conquistas da era norte-europeia, e seu ecumenismo retomava paganismos vários prevendo uma necessária superação do cristianismo: a era do Filho dará lugar à era do Espírito Santo, com Marx e tecnologia. Algo (ou muito) disso está por trás de toda a obra de Glauber — e, em que pesem as ironias e desconfianças, de todo o tropicalismo

Durante a fatídica apresentação de "É proibido proibir", Caetano declamou o poema de Pessoa. O fato de *Mensagem* ter como tema a volta de dom Sebastião e da "grandiosidade de um adiado destino português" enobrecia, a seus olhos, os interesses dos sebastianistas,[178] e, no final de 1968, uma visita de Roberto Pinho começou a desfazer o emaranhado. Um amigo em comum tinha entrado em transe e profetizou que a situação política endureceria no Brasil até o final do ano, de modo que Gil e Caetano estariam fadados a sofrer violentamente. Roberto foi taxativo: ambos *tinham* que passar por isso.[179]

Em Sesimbra, experimentando os primeiros momentos do exílio, os nós se soltaram de vez.

---

[175] VELOSO, 2017, p.308

[176] O artigo do jornalista Claudio Leal, publicado na revista 451, analisa a profunda relação de Caetano com o sebastianismo e pode ser acessado no link: https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/filosofia/o-sebastianismo-de-caetano-veloso. Acesso em: 08/03/2023.

[177] VELOSO, 2017, p.308

[178] Idem, p.342

[179] Idem, p.343

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Ovelhas de chifres revirados e um mar muito azul marcavam a paisagem quando o velho alquimista escutou "Tropicália" e apresentou a interpretação mais insólita possível. "Eu organizo o movimento" significava que alguma força, capaz de dizer "eu" através de Caetano, organizava um importante movimento; e "inauguro o monumento no planalto central do país" era clara e meramente uma referência a Brasília como realização da profecia de São João Bosco. Não havia ironia, "nenhum desejo de denúncia do horror" que o Brasil vivia até então. Caetano ainda tentou explicar que suas motivações eram opostas ao ufanismo, mas o velho, parecendo não ver outra razão para a existência de "Tropicália" que não fosse a certeza de um destino feliz para o Brasil, apenas disse, aos risos, "eu sei, eu sei", e, virando-se para Roberto Pinho:

— O que sabem as mães sobre seus filhos?

Os interesses que uniam Roberto e o alquimista passavam por Agostinho da Silva, cujo "sebastianismo erudito de inspiração pessoana" atraía algumas pessoas que pareciam atraentes aos olhos de Caetano. Tudo isso esteve em seu pensamento quando incluiu o poema de *Mensagem* no *happening* da apresentação de "É proibido proibir", embora não se considerasse um adepto da teoria; apenas lhe parecia excitante "que houvesse gente falando no Reino do Espírito Santo e numa futura civilização do Atlântico Sul numa época em que todo o mundo tentava falar em mais-valia e em teses científicas de transformar o mundo por meio da classe operária".[180] Após escutar as palavras do velho, ele se viu tomado por uma mudança significativa: do espanto de ver sua música "resgatada por uma visão que anulava sua contundência crítica", passou à "relativa adesão à perspectiva dessa visão": ver e pensar "Tropicália" e o Tropicalismo também a luz de sua versão do sebastianismo.[181]

Nas décadas seguintes, a obra de Caetano estaria coalhada de músicas de inspiração sebastianista. O jornalista Claudio Leal aponta "Love, love, love", "Um índio", "Língua", "Nu com a minha música", "Os outros românticos" e "Bahia, minha preta" como exemplos dessa vertente, mas também inclui nessa lista "Os argonautas", do álbum de 1969, cujo refrão "Navegar é preciso/ Viver não é

[180] Idem, p.341
[181] Idem, p.342

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

preciso” sai de um poema pessoano, que por sua vez a retirara do general romano Pompeu.

Para fechar a questão, em entrevista de 2019 ao *Diário de Notícias*, de Portugal, Caetano afirmou: “sou um sebastianista”.[182]

Mas onde fica “Triste Bahia” nisso tudo?

Se voltarmos ao fio original, ou seja, o de uma operação cartográfica delineada ao longo de *Transa*, a canção evidencia pela primeira vez esse Brasil a ser retratado, grandiloquente na forma e no conteúdo. É um Brasil novo, sincrético, cheio de dores e prazeres, em tons distintos daqueles que “It’s a long way” e “Mora na Filosofia” evocarão — mas ainda assim não deixa de ser o estabelecimento de um marco sebastianista.

Recriar o país no exílio também passa por refunda-lo à imagem e semelhança do que se vê — por dentro. O que *Transa* sugere é a pluralidade, opondo êxtase e depressão enquanto as sobrepõe. O “triste” do título — e do início — abarca a desilusão com a ditadura, mas todo o resto perfaz o caminho de um país represado nas frestas, uma enorme saga multiétnica, hiper-religiosa, que soube penetrar na sociedade não para criar uma colcha de retalhos, mas uma possibilidade de sobreviver ao caos, à barbárie impetrada durante séculos pelo Estado. Estão ali os escravizados, os perseguidos, os torturados, os mortos, os deuses e os santos que não entraram na narrativa oficial, o que inclui, obviamente, os idiomas que sobreviveram à colonização.

Por outro lado, vale mencionar que “Triste Bahia” encaminha *Transa* para uma leitura de aceno e metáfora de Eldorado, o país de *Terra em transe*. O filme de Glauber, ele próprio tributário do sebastianismo — “é o segredo do Cinema Novo”[183] —, despertou em Caetano a consciência de explodirem na tela “as sugestões de uma outra visão da vida, do Brasil e do cinema”.[184] Para todos os efeitos, somado às conversas com Rogério Duarte e o escritor José Agrippino de Paula, autor de *Panamérica*, aquele foi o acontecimento deflagrador do Tropicalismo: “quando o poeta de *Terra em transe* decretou a falência da crença

[182] https://www.dn.pt/cultura/caetano-veloso-sou-sebastianista-11082441.html. Acesso em: 08/03/2023.
[183] VELOSO, 2017, p.342
[184] Idem, p.127

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

nas energias libertadoras do 'povo', eu, na plateia, vi não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim".[185]

Elaborada seis anos após o baque, "Triste Bahia" converte o Brasil, de uma vez por todas, em *Terra em Transa*. O jogo musical é o jogo das desordens, e o tabuleiro das faixas reorganiza as peças do mapa. Com Caetano fora do país, mas também fora de si, de uma lógica consciente de encadear o texto — ainda que o álbum tenha sido muito pensado, e a gravação do programa com João Gilberto atesta isso —, surge uma nova forma de transpor o *pensamento* para o estúdio, que passa a se dar em *algum* nível de inconsciência.

(Esse processo será aprofundado quase sem limites em *Araçá azul*, cujo método de criação pregava unir harmonicamente o inconsciente ao improviso — pense em "Sugar cane fields forever", composta de modo similar a "Triste Bahia".)

Ou seja, *Transa* é a afirmação do domínio da *técnica* tanto dos músicos quanto do próprio Caetano, que, encerrando o lado A, começa a trazer para o mundo da canção um longo e frutífero diálogo com a literatura erudita[186] ao mesmo tempo em que estabelece um dos pontos altos do disco: pacificar o Brasil dentro de si a partir da Bahia.

Mas é um longo caminho.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

[185] Idem, p.137

[186] WISNIK, 2022, p.35: "Caetano é certamente o compositor que mais dialogou, em sua obra, com os poetas e os escritores do campo literário erudito, como Gregório de Matos ("Triste Bahia"), Sousândrade ("Gilberto misterioso"), Oswald de Andrade ("Escapulário"), Augusto de Campos ("Pulsar" e "Dias, dias, dias"), Maiakóvski ("O amor"), Haroldo de Campos ("Circuladô de Fulô"), Castro Alves ("O navio negreiro"), Joaquim Nabuco ("Noites do Norte"), Luís de Camões ("Tão pequeno"), sem falar na densa leitura de Guimarães Rosa ("A terceira margem do rio", com Milton Nascimento)."

A água com areia

It's a long way

No final dos anos 1960, graças a Gilberto Gil, Caetano Veloso tinha prestado atenção significativa no neo-rock 'n' roll inglês, o dos Beatles e dos Rolling Stones[187]. Em entrevista para *O Jornal*, em fevereiro de 1968, ele foi enfático: "Dizem que copio o estilo dos Beatles, melhor para mim, os caras são bons mesmo, fico na linha de frente. Mas nem por isso deixei de ser irmão de Betania [sic] e marido de Dedé".[188] Quando Gil voltou da viagem a Recife querendo unir *Sgt. Pepper's* e a Banda de Pífanos de Caruaru, o que houve foi uma sistematização[189] de possibilidades cujo vetor estava no quarteto de Liverpool, dando um caráter racional às angústias de Caetano em relação à música. Desde o início, ele queria aprender a lição de "transformar alquimicamente lixo comercial em criação inspirada e livre, reforçando assim a autonomia dos criadores — e dos consumidores",[190] ou seja, a importância de um futuro movimento residia em reproduzir uma atitude em relação ao fenômeno da música popular.

> A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos "comendo" os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva. Claro que passamos a aplicá-la com largueza e intensidade, mas não sem cuidado, e eu procurei, a cada passo, repensar os termos em que a adotamos. Procurei também — e procuro agora — relê-la nos textos originais, tendo em mente as obras que ela foi concebida para defender, no contexto em que tal poesia e tal poética surgiram. Nunca perdemos de vista, nem eu nem Gil, as diferenças entre a experiência modernista dos anos 20 e nossos embates televisivos e fonomecânicos dos anos 60.[191]

Nesta segunda onda do rock, capitaneada pela Inglaterra, havia uma agressividade, ou ao menos uma força, que os pioneiros não conseguiam exacerbar.

[187] VELOSO, 2017, p.76
[188] C.f. post do blog Caetano en Detalle, Acesso em: 07/02/2023: https://caetanoendetalle.blogspot.com/search/label/A%20nova%20letra%20Beatle%20por%20Caetano
[189] VELOSO, 2017, p.153
[190] VELOSO, 2017, p.187
[191] VELOSO, 2017, p.261

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Chuck Berry, Jerry Lee Lewis e Little Richard, para ficarmos com três nomes, até agitavam o público, mas faltava algo. A chamada Invasão Britânica — e a Beatlemania que se seguiu — deram origem a um salto qualitativo no rock. O pop fofinho de Frankie Valli and the Four Seasons, por exemplo, era suplantado pela sensualidade musical e física de uma geração que foi buscar no blues estadunidense a centelha da revolução. No futuro, Beatles e The Who abririam caminho para a década seguinte, que teria em nomes como Black Sabbath, Pink Floyd e Led Zeppelin a pulsão maior do rock. E é claro que esse jogo de forças alimentaria rivalidades. A mais famosa opunha, no primeiro escalão da vertigem, os Beatles e os Rolling Stones. Liderados pela dupla Mick Jagger e Keith Richards, os Stones modificaram o rock para sempre com o super hit "Satisfaction", calcado num riff matador, mas Caetano só os conheceu *de fato* em Londres, ao testemunhar suas apresentações e ficar arrebatado. O disco *Let it bleed*, lançado em 1969, o inspirou em duas gravações: um cover da música-título, no meio dos anos 1970, e uma canção composta para Gal Costa, lançada em *Legal*, de 1970 — a carnavalesca "Deixa sangrar". Para Caetano, a visão de Mick Jagger e companhia tinha algo de dionisíaco, e o vocalista era uma "labareda de significados cambiantes".[192] O guitarrista Jimi Hendrix, por sua vez, tinha feito a cabeça de Gilberto Gil como só João Gilberto e Jorge Ben haviam conseguido. No texto "We get high, we never die", publicado no *Pasquim* em 27 de outubro de 1970, Caetano escreveu sobre sua morte, aos 27 anos, em setembro, e lembrou a apresentação no festival da Ilha de Wight: em um *power trio* inédito, embora tivessem sido apresentados como Jimi Hendrix Experience — o conjunto acabara um ano antes —, o guitarrista tentava "conseguir ligar aquela multidão sem utilizar os recursos cênicos que contribuíram tanto para a sua fama quanto a genialidade de sua música".[193]

Na primeira hora do show, Hendrix performou de uma maneira que não coincidia com o que o público estava habituado. Na descrição de Caetano, as pessoas pareciam entre frias e assustadas, e o músico lutava contra os amplificadores. Ao final de cada canção — que às vezes nem chegavam ao fim —, emendava-se um tipo de teste sonoro. Foi só na segunda hora que pôde-se ouvir "uma antologia de tudo que ele deu a essa era". Hendrix abria as pernas, punha a

[192] VELOSO, 2017, p.430
[193] VELOSO, 2007, p.128

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

língua de fora, tocava a guitarra com os dentes — e nada disso bastava. Era como se a primeira metade representasse a verdade e aquilo que transcorria diante dos olhos de Caetano não passasse de uma pantomima. "Ele estava provisoriamente ali, mas estava ali mesmo, presente, vendo tudo. E seu olhar quebrou o espelho. Poucos dias depois ele diria a um jornalista que a era dos Beatles chegara ao fim e que ele queria engordar."[194]

A morte de Hendrix, logo após o festival, parecia estar de acordo com o que John Lennon havia profetizado. Os anos 1970 se iniciavam com o fim da maior banda dos anos 1960 e, em um curto espaço de tempo, testemunhariam o desaparecimento de três dos nomes mais fundamentais do cânone jovem, rebelde, rockstar: Hendrix, em setembro, Janis Joplin, no começo de outubro, e Jim Morrison, líder dos Doors, em 1971 — quando Caetano Veloso já estava fazendo *Transa*.

Da janela de seu quarto em Mull of Kintyre, em Argylshire, Paul McCartney enxergava a B842, uma estrada sinuosa de mais de quarenta quilômetros. Para ir à cidade mais próxima, Campbeltown, precisava passar por ela. A fazenda onde ficava a casa foi comprada em 1966, mas só dois anos depois a paisagem converteu-se em algo capaz de virar música. Lançada em 1970, "The long and winding road" foi o último hit número 1 dos Beatles, o vigésimo da carreira. Segundo Paul, a música parecia trazer uma dupla associação de "terrível tristeza e também de esperança."[195]

Cinquenta anos depois, é possível dizer que *Transa* se relaciona diretamente com esses dois adjetivos — dirimir a tristeza, proclamar a esperança, quando o Lado B começa, as bases já foram estabelecidas: "You don't know me" serve de índice do projeto, "Nine out of ten", carta de intenções, e "Triste Bahia", o mapa. "It's a long way", portanto, é a música na qual o disco começa a correr solto, uma concentração-e-atualização de todos os temas que apareceram antes — e essa é uma das principais características do álbum. *Transa* tem um caráter progressivo nas suas revelações: ao mesmo tempo em que adicionam novas camadas, novas

[194] Idem, p.129
[195] MCCARTNEY, 2021, p.437

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

informações, as músicas antecipam o que virá — a linha evolutiva em "You don't know me", forte em "Triste Bahia" e culminante "It's a long way" e "Mora na filosofia", ou então o reggae em "Nine out of ten" como instância de apropriação, confirmando Caetano como um *bricoleur*, cuja coda será "Nostalgia", um blues.

Para todos os efeitos, a narrativa só se completa na última canção, mas cada uma das sete faixas joga luz sobre o futuro. Um quadro completo, sem tempo definido, que projeta a imagem acústica de um mapa em perpétuo refazimento.

O aspecto conceitual do disco — sempre bom lembrar que o Tropicalismo nasceu do impacto de álbuns conceituais como *Sgt. Pepper's* — é o que confirma essa liga temporal. No período do exílio de Caetano, bandas como Pink Floyd e The Who começarão a gestar seus discos-conceito — *The dark side of the moon* e *Quadrophenia* e *Tommy*, respectivamente —, álbuns-manifesto em que o tempo é um elemento fundamental do jogo sonoro. Fred Coelho demarca que as colagens, citações e "cruzamentos inusitados de materiais pop e folclóricos" em *Transa* davam a Caetano a possibilidade de colocar em prática as experiências de um som universal (Beatles e Caymmi, rock e afoxé) intuídas durante o Tropicalismo. Estava marcado "'o fim da fossa' em sua vida — e em sua música".[196]

Na entrevista para o *Bondinho*, em 1972, Caetano retoma seus tempos de crítico de cinema e diz que mixar e montar é algo que adoraria fazer — um trabalho fascinante. Quando perguntado sobre o "descontraimento de palco" mostrado no show de *Transa*, ele crava a palavra certa: espontaneidade.[197]

— Um pouco diferente do que saiu no primeiro disco em Londres, que acho um disco contraído, que não se move, que não anda e eu não gosto. [...] E eu tava triste, sem gosto, frio, sem vontade naquela época. É um disco que não gosto de ouvir. Só gosto de "Asa branca". Gosto muito de Bethânia também, mas mesmo assim tem um gosto de coisa gelada, que não me agrada, não me anima. Agora, o novo não, o novo eu adoro. Ouvi de novo na Bahia depois de um mês sem ouvir, e disse, muito bem, legal, ótimo, tá ótimo, morri de dar risada, achei bacana, vivo…

A vivacidade de *Transa* encontra eco em "It's a long way", ainda que sua origem remonte ao sofrimento. Durante uma *live* com o escritor Felipe Franco

[196] COELHO, 2021, p.248
[197] VELOSO, 1977, p.117

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Munhoz no Cultura Inglesa Festival, em 2021, Caetano recordou o processo de composição após ser indagado "is it a long way?":

— Well, it doesn't seem so long. Naquela altura eu tava achando também. Sabe o que acontece? Naquele negócio que eu falei, que o exílio fazia parte da prisão, e fazia, eu tava meio que pedindo socorro e gemendo de dentro de um buraco, dizendo que tudo isso que tinha que fazer na vida... que era muito, que a estrada era muito longa. Eu não sabia quantos anos eu ia ficar fora do Brasil, entendeu? Não sabia se ia voltar. Aquele refrão veio na minha cabeça. It's a long way, it is, Mas às vezes a gente acha justamente gostoso que seja longo.

Quando a música começa, os acordes dão a impressão de que o ouvinte, após trocar o lado, está boiando em águas mansas — uma oposição ao fim de "Triste Bahia", frenético. Retomada a ideia de um transe espiritual nos minutos finais, a partir da repetição de "Bandeira branca enfiada em pau forte", aqui estamos dentro do transe. Seu interior é calmo, plácido. Não à toa, o primeiro verso após o dedilhar no violão é "Woke up this morning".[198] Essa chave de leitura, aliás, amplia a percepção do próprio álbum como um todo: no lado A, as músicas da realidade londrina, e no lado B, diversas camadas de um sonho-transe cujo retorno ao *mundo concreto* se dá num chiste, "Nostalgia". Em "It's a long way" esse primeiro despertar de/para um sonho traz consigo uma ideia: reconhecer o que está ao redor, onírico ou não, cantando uma antiga canção dos Beatles. É um jeito sutil do eu-lírico retornar ao Tropicalismo e às bases. Caetano ainda é aquele, com as mesmas ideias, mas sua constituição foi alterada, tão enriquecida quanto brutalizada pela prisão e pelo exílio. Nos versos seguintes — "We're not that strong, my lord/ You know we ain't that strong" — essa ideia se quebra e se refaz. A menção a Deus não é descabida. "Triste Bahia" e seu sincretismo dissociavam a religiosidade, incorporando-a a diversas perspectivas e gramáticas espirituais, e "It's a long way" traz em seu bojo (mais) um balanço de música negra. Esse início em tudo se assemelha com um canto negro — "woke up this morning" é um motivo recorrente no blues —, e o uso de "brothers" nos versos seguintes — "I hear my voice among others/ In the break of day/ Hey, brothers/ Say, brothers" — recupera não só a negritude e a África como também algo do reggae em "Nine out of ten", para não falar no sentido religioso de "irmãos".

[198] VELOSO, 2017, pp. 375-76. Todas as citações à letra de "It's a long way" têm a mesma fonte.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

A marcação instrumental corrobora a letra. Em "We're not that strong, my lord", baixo e violão marcam a parte forte, acrescentando intensidade, para logo depois retirá-la no momento em que Caetano diz que Deus sabe, não são tão fortes assim. A levada negra, reggaezada, dá o tom da música. Tem início uma pulsação que lembra quadris dançando, corpos solitários preenchendo o espaço com movimentos ritmados e, ao mesmo tempo, algo livres — o eu-lírico canta "It's a long, long, long, long way" por cima do baixo de Moacyr Albuquerque, a percussão de Tutty Moreno e o violão fazendo uma linha alternando entre acordes cheios e notas solitárias, pressão e descompressão.

Ao final dessa primeira série de repetições entra a primeira citação: "Os óio da cobra verde/ Hoje foi que arreparei/ Se arreparasse há mais tempo/ Não amava quem amei". Cantada por Vanja Orrico no filme *O cangaceiro*, de 1954, "Sodade, meu bem, sodade" ganhou gravações de Nana Caymmi e Maria Bethânia, e em "It's a long way" duas de suas estrofes aparecerão — a segunda é "Arrenego de quem diz/ Que o nosso amor se acabou/ Ele agora está mais firme/ Do que quando começou". Segundo Caetano, ao analisar *Deus e o diabo na terra do sol* em *Verdade Tropical*, o cinema de Glauber Rocha apresentava um painel exuberante e algo disforme das forças épicas embutidas em nossa cultura popular, abordando o fanatismo religioso e o banditismo rural do Nordeste, que cria ser a marca forte de *O cangaceiro*. Que "Sodade, meu bem, sodade" esteja em *Transa* é menos uma surpresa que a constatação da nitidez da mente de Caetano, mandando sinais e cartas sem nenhuma cifra.

O grande assombro desta citação, entretanto, reside no que permaneceu oculto. Antes dos dois trechos selecionados para integrar "It's a long way", Vanja Orrico entoa duas estrofes ao redor de uma fogueira, à noite: a primeira, "Sodade, meu bem, sodade/ Sodade do meu amor/ Foi-se embora, não disse nada/ Nem uma carta deixou", e a segunda, "Quem levou o meu amor/ Deve ser um meu amigo/ Levou pena, deixou glória/ Levou trabaio consigo". Considerando o contexto imediatamente anterior a *Transa* — e aquele no qual estava inserido —, o gesto de Caetano ganha ares de escolha consciente, e os trechos cantados por pouco não terminam ofuscados por aqueles deixados de fora, como um mágico habilidoso que escancara o truque sem que a plateia, de algemas a postos, o veja.

Até então o esquema é parecido: após a introdução, ênfase em "It's a long way", com uma brincadeira da palavra long, emulando London, citação de Vanja

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Orrico, retorno à brincadeira com "It's a long way", aqui o London marcado nas frestas, cheio de contornos nítidos, embora enevoados, e a nova citação de Vanja. O pulo do gato vem em seguida, quando a banda estremece e a bateria de Áureo entra com tudo, numa profusão de viradas: Beatles.

"It's a long and winding road", diz Caetano, descolando-se da Bahia e de Glauber, assumindo o exílio de uma vez por todas, tirando os pés do Brasil que o disco de 1971 tentava cravar. Agora é Londres, Beatles e uma estrada longa e sinuosa. A banda retorna a um pulso agitado, mas não frenético, e Tutty emenda percussões que lembram pássaros, o clima perfeito para o eu-lírico, após tamanha lonjura, *repousar* da viagem na beira da praia, como que tomando fôlego: "A água com areia brinca na beira do mar/ A água passa e a areia fica no lugar".

Gravado por Pery Ribeiro em 1961, o samba "Água com areia" foi composto por Jair Amorim, autor de vários sucessos, e Jacobina, pseudônimo de Waldemar Ramos Oliveira. Para além do fato de que Caetano alterou a original, a exemplo do que houve em "Triste Bahia" — Pery cantava "água com areia brigam na beira do mar" —, essa citação traz o mesmo procedimento adotado em "Sodade, meu bem, sodade", em que as estrofes deixadas de fora têm peso semelhante: "Você foi a água/ Areia eu fui no nosso amor/ Você partiu e eu fiquei com minha dor/ A água agora chora/ À minha praia quer voltar/ Areia eu sou/ Não vou sair do meu lugar".

O eu-lírico avança com uma paráfrase — "It's a hard, hard long way" — e o procedimento atesta a força das estrofes ocultas das citações tanto quanto as integra à música. O *tremor* de Tutty na percussão, que será muito maior em "Neolithic man", se acrescenta ao falsete de Caetano, quase despersonificado, a voz em outro registro, para recuperar a linha evolutiva da música brasileira: Vinicius de Moraes e Baden Powell, em "Consolação", e "A lenda do Abaeté", de Dorival Caymmi.

A primeira, cantada por Nara Leão no mesmo disco de "Maria Moita", em 1964, surge num registro menos grave, pontuado pela voz dobrada de Caetano repetindo a brincadeira com "It's a long way", falsetes-mil ao fundo, ritualísticos, mezzo futuristas. É bonito como ele pontua "ah, o amor" após "E se não tivesse o chorar", e aqui o lado oculto de "Consolação" também se integra: "E se não tivesse o amor/ E se não tivesse essa dor/ E se não tivesse o sofrer/ E se não tivesse o chorar/ Melhor era tudo se acabar// Eu amei, amei demais/ O que sofri por causa do amor/ Ninguém sofreu/ Eu chorei, perdi a paz/ Mas o que eu sei/ É que ninguém nunca

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

teve mais/ Mais do que eu". Estivessem visíveis em *Transa*, os grifos sublinhariam o calvário de Caetano.

A percussão intensifica e entra Caymmi. É o momento hard rock, que "Mora na filosofia" saberá explorar muito bem.

Gravada em novembro de 1947 e lançada no ano seguinte, "A lenda do Abaeté" é uma das chamadas canções praieiras. Localizada no bairro de Itapuã, em Salvador, a lagoa do Abaeté tira seu nome do idioma tupi, no qual significa "pessoa boa e honrada".[199] Para os indígenas, um cacique foi levado por Uiara, mãe d'água, para o fundo da lagoa, e por isso passou-se a ouvir vozes e cantos saindo das águas. Os escravizados creditavam as vozes a Janaína, filha de Iemanjá. Os europeus, por fim, criam num palácio submerso com um príncipe, dono dos peixes e responsável por levar as pessoas para o fundo. Mas para Caetano Veloso a história é mais romântica.

Em "Itapuã", que integra *Circuladô*, de 1992, ele escreve: "Abaeté, tudo meu e dela/ A lagoa bela sabe, cala e diz/ Eu cantar-te nos constela em ti/ E eu sou feliz".[200] Foi lá, na casa de um amigo, que em 1964 ele e Dedé começaram a namorar "para valer".[201] Iam à lagoa de noite, bebiam cachaça e cerveja, cantavam olhando a lua, faziam amor nas dunas, na casa do amigo, na praia.

A evocação de Caymmi, para todos os efeitos, é não só a do compositor favorito, ocupante do trono central em seu Olimpo[202], mas também a de João Gilberto. Pela ótica do bruxo de Juazeiro, Caetano era um caymmiano.[203]

> Achava que em Caymmi a palavra cantada recebia o tratamento mais alto que se pode conceber: sempre espontânea, revelava, não obstante, ter passado por um crivo severo. As canções de Caymmi parecem existir por conta própria, mas a perfeição de sua simplicidade, alcançada pela precisão na escolha das palavras e das notas, indica um autor rigoroso. São o que as canções devem ser, o que as boas canções sempre foram e sempre serão. [...] A um tempo impressionista e primitivo, mas também o maior dos inventores do samba urbano-moderno, Caymmi tem pelo menos tanto peso na formação da bossa nova joãogilbertiana quanto Orlando Silva, Ciro Monteiro, a canção americana dos anos 30 e o cool jazz. E, mais do que peso equivalente, Caymmi tem, acima desses outros componentes, o caráter normativo geral, a

[199] Este texto escrito por Pai Paulo de Oxalá é bem elucidativo: https://jornalggn.com.br/cultura/a-lenda-do-abaete/. Acesso em: 08/03/2023.
[200] VELOSO, 2022, p.167
[201] VELOSO, 2017, p.469
[202] Idem, p.228
[203] Idem, p.235

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

> hegemonia estética do estilo de João. Tudo em João presta contas a ele: do senso de estrutura à dicção.

Por outro lado, citar "A lenda do Abaeté" também evoca Dedé e seu amor com Caetano, em um tempo no qual Bethânia já fazia sucesso — "É de manhã" tinha sido gravada e ele ficava apreensivo quanto ao futuro: o cinema exigia recursos e investimentos e a pintura era um dos lados de uma escolha complicada, "fazer coisas para burgueses pendurarem nas paredes ou fazer coisas que ninguém pudesse pendurar em lugar nenhum".[204] Sobrava a música, que parecia mais ter lhe escolhido do que ter sido escolhida. A retomada em *Transa*, inteiro um acerto de contas com seus pares, com seu cânone, com sua vida, portanto, é no fim das contas um acerto com o período antes do turbilhão. Como num sonho, revendo o longo caminho.

Ao final, "It's a long way" termina num baque e emenda a estrofe de abertura, repetindo o expediente utilizado em "Nine out of ten". Se o início remetia o ouvinte para o futuro, informando da estrada e contando-a, agora há um movimento inverso. A coda refaz o percurso até a década de 1950, sem Beatles, Abaeté ou Tropicalismo.

O ano é 1956, o lugar é o Rio de Janeiro, o bairro é Guadalupe.

Caetano tem o corpo marcado.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

[204] Idem, p.115-16

Amor e dor

Mora na filosofia

Lourdes Velloso Costa viveu por uns bons anos na casa de Dona Canô e Seu Zeca, em Santo Amaro, antes de ir para o Rio de Janeiro, onde viveu com outra prima, Margarida, e seu marido, Carlos Alexandre. Em 1953, ela retornou à Bahia para visitar a família e levou consigo para a então capital federal o pequeno Caetano, por quem tinha enorme apego. Porém, três anos mais tarde, quando fez outra visita, o desenrolar foi mais intenso.

Caetano vivia com as amígdalas inflamadas, estava muito magro e não dormia bem. Para piorar, ia mal na escola. Lourdes, apelido Minha Inha, levou-o novamente para passar o verão na capital, com a desculpa de fazer exames médicos. O plano envolvia os mesmos três meses de 1953 e o posterior retorno a Santo Amaro, mas ela, que era enfermeira, achou que algo não estava certo. Disse aos tios que Caetano precisava de mais exames, e garantiu, como promessa, que o matricularia em uma escola carioca. Antecipando o que aconteceria com Maria Bethânia anos mais tarde, para quem o Rio de Janeiro também se revelaria um destino — em múltiplos sentidos —, Dona Canô e Seu Zeca autorizaram. Mas Caetano não conseguiu vaga na sala de aula. Entre janeiro de 1956 e janeiro de 1957, período que viveu em Guadalupe, ele gastou suas horas ouvindo rádio e lendo Monteiro Lobato.

No teste do tempo, fica difícil negar a enorme influência desse ano sabático em sua formação, o que ele próprio admite — "muito do que aprendi e senti no meu ano carioca em Guadalupe está no clima de todas as minhas canções". O endereço era a casa 22 da quadra 6, na rua 1 — a primeira paralela à Variante, nome da Avenida Brasil à época. De lá, Caetano adorava ir ao Centro de trem, ou então de ônibus, cuja vista de Irajá o agradava. Por diversas vezes, acompanhou Minha Inha ao auditório da Rádio Nacional para ver "todos os grandes nomes da música

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

popular"[205], que ainda hoje ecoam no imaginário nacional: Ângela Maria, Emilinha Borba, Dolores Duran, Marlene, Cauby Peixoto, Linda Batista.

Muito distante do subúrbio, a zona sul que anos depois lhe receberia no Solar da Fossa e na Boate Sucata, e mais tarde ainda em sua casa, na Avenida Vieira Souto, foi pouco frequentada. Caetano conheceu Copacabana, onde viu o comediante Ivon Cury na calçada, e tomou banhos de mar na Praia Vermelha, na Urca, embora a maioria dos mergulhos se desse no Saco de São Francisco, em Niterói. Com Carlos Alexandre, ele deu a volta pela Zona Oeste: de Realengo e Bangu a Jacarepaguá, de onde seguiam para o Recreio dos Bandeirantes, Barra da Tijuca e São Conrado, verdadeiros areais, até chegar ao Leblon e ao resto da orla.

Do tempo em Guadalupe, uma das maiores lembranças é a visita à favela do Muquiço, próxima à estação de Deodoro, onde se tomava o trem. Caetano ficava impressionado com a construção, e atravessava a Brasil para vê-la, escondido dos primos e dos pais dos outros meninos.[206] No disco *Noites do Norte*, de 2001, ele revisitou o período na música "Meu Rio", em que discorre sobre todo esse universo: "Nas tardes daquele então/ Te amei no meu coração/ Te amo/ Em silêncio/ Daqui do Saco de São Francisco/ Eu cobiçava o risco/ Da vida/ Nesses prédios todos, nessas ruas/ Rapazes maus, moças nuas/ O teu Carnaval/ É um vapor luzidio/ E eu rio/ Dentro da favela do Muquiço/ Mangueira no coração/ Guadalupe em mim é Fundação/ Solidão/ Maracanã/ Samba-canção/ Sem pai nem mãe/ Sem nada meu/ Meu Rio".[207] O tema encontra eco no ano seguinte, em "Pé do meu samba", composta para a cantora Mart'Nália, comparada à "Lona de Guadalupe".[208]

Mencionar esse período é importante. Caetano estava, de certa forma, projetando Santo Amaro no Rio. A estadia em Guadalupe e as idas a Niterói, fundamentais em seu percurso como ser humano, trazem um espírito santamarense que denota como as raízes, mesmo antes de ser Caetano Veloso, nunca abandonaram Emanuel Viana Telles. E enquanto ele se nutria da música mais

[205] VELOSO, 2014. Por ocasião de um show em Guadalupe, Caetano concedeu entrevista ao repórter Fábio Seganttini, da revista Rio In. Todas as informações referentes ao período em Guadalupe têm a mesma origem, o link a seguir:
https://caetanoendetalle.blogspot.com/search?q=guadalupe+caetano.
Acesso em: 09/03/2023.
[206] Idem
[207] VELOSO, 2022, pp.111-12
[208] Idem, p.104

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

popular da época em plena capital do país, um sujeito negro e grandalhão se impunha como compositor de sucesso.

Nascido em 1924, na Gávea — um então bairro proletário da zona sul do Rio de Janeiro —, Monsueto Menezes trabalhou na tinturaria do irmão mais velho e fez toda sorte de biscate antes de tocar nas baterias das escolas de samba.[209] Aos 17 anos, profissionalizou-se como baterista de bailes de gafieira, cabarés e dancings, e, um ano depois, serviu no Forte de Copacabana, de onde saiu para se casar e morar no subúrbio de Vieira Fazenda. Chegou a abrir uma tinturaria, mas a música falou mais alto. Ao transferir a gerência para sua esposa, ele passou a encontrar músicos pela cidade, sobretudo perto do Teatro João Caetano. No fim dos anos 1940, compôs a primeira canção, "A fonte secou". Enxergando seu potencial, um dos amigos lhe recomendou que procurasse José Caribé de Souza, produtor de shows e assistente do diretor artístico do Copacabana Palace, que achou o material excelente. Era o início dos anos 1950, e Monsueto foi apresentado aos nomes do teatro e do rádio enquanto acompanhava o maestro Copinha. Em 1952, Linda Batista gravou "Me deixa em paz", um divisor de águas. Ele conseguiu emplacar diversas músicas no espetáculo *Fantasia, fantasia*, do Copacabana Palace, produzido por Caribé, e em 1954 gravou "A fonte secou" para o carnaval. No ano seguinte veio o maior sucesso: "Mora na filosofia", gravada por Marlene. O furor foi tamanho que a palavra "mora" se tornou sinônimo de "compreende".

Com a fama vieram o cinema e as turnês internacionais. Na década seguinte, Monsueto viveria o auge do sucesso. É de 1962 o seu único LP, pela Odeon, intitulado *Mora na filosofia dos sambas de Monsueto*. Dez anos mais tarde, junto com o lançamento de *Transa*, o *Clube da Esquina* de Milton Nascimento, Lô Borges e companhia trouxe uma gravação inspirada de "Me deixa em paz', com Alaíde Costa. Parecia a consagração definitiva — junto com a medalha no Salão Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro e o desfile na Unidos de Vila Isabel —, mas no ano seguinte, gravando um filme em pleno verão baiano, Monsueto adoeceu. Mandado para o Rio de Janeiro, ficou no Hospital Miguel Couto. Depois, o transferiram para a Casa de Saúde São José, onde morreu em março, de complicações decorrentes de uma icterícia.

[209] Todas as referências à biografia de Monsueto estão no encarte de três discos: Monsueto (da coleção Música Popular Brasileira, Grandes Autores), Zé Keti & Monsueto (da série Grandes Compositores) e Monsueto (da coleção Nova História da Música Popular Brasileira).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Maria Bethânia o conheceu pessoalmente em 1965, quando foi com a turma do *Opinião* ao bar Zicartola. Ficaram amigos e Monsueto passou a frequentar sua casa. Caetano Veloso o considera um dos compositores mais geniais do Rio de Janeiro, um dos maiores sambistas do Brasil. Sobre "Mora na filosofia", é taxativo: "acho que tem uma das letras mais lindas de samba de todos os tempos. Inclusive naquilo que ela diz: 'botei na peneira, você não passou'. Poeta, um poeta".

A recepção imediata de *Transa* ilumina, cinquenta anos depois, a decisão de incluir um samba de Monsueto no repertório. Na revista *InTerValo 2000* de número 487, uma microrresenha assinada por D'Almeida chama atenção:

> Onde está o Caetano Veloso de "Asa Branca"? É uma pergunta obrigatória depois de escutar o último LP de Cae, Transa, que acaba de ser lançado pela Philips. Aqui o baiano repete a mesma experiência, tirando do arquivo "Mora na filosofia", e dedicando-lhe 6 minutos e 16 segundos, sem nunca levantar a voz como acontecia com a música de Luiz Gonzaga. Transa não é um mau trabalho, pelo contrário, mas quem gosta de Caetano, e quem o conhece bem, tem a sensação de ter chegado com atraso a um encontro que nunca foi marcado. Escolhemos "You don't know me" e "Nostalgia", que devem ser escutadas com atenção e respeito. O resto é um mergulho na normalidade.[210]

Já *O Jornal* de 29/06 de 1972, em texto não assinado, classifica *Transa* como "muito bem gravado e muito bem cuidado, com ótimo som [...] mas não é, de modo algum, um produto do talento com T maiúsculo do Caetano daquelas músicas [*"Alegria, alegria", "É de manhã", "Coração vagabundo", entre outras que o jornalista chama de 'lindas'*]".

Hoje os dois textos fazem pensar na incompreensão que os tropicalistas geraram em 1967 — que não parecia dar mostras de se dissipar. De certo modo, antecedem os raivosos embates que Caetano teria no final dos anos 1970 com a crítica e grande parte da esquerda, que o acusaria de se alienar em discos como *Bicho*, dançante demais. Hoje, este e alguns trabalhos dos anos 1980, notadamente *Velô*, encontraram redenção nas turnês mais recentes, com suas músicas evocando coros entusiasmados nos shows.

No entanto, a comparação de "Mora na filosofia" com "Asa branca", feita por D'Almeida, não é descabida. Ambas são versões longas para músicas consagradas, e trazem o que o crítico acertadamente nomeou como tirar do arquivo.

[210] A fortuna jornalística de *Transa* está compilada por Evangelina Maffei em uma aba do site Caetano en Detalle. Os títulos e números das publicações estão informados, quando há, e têm origem no link: https://caetanoendetalle.blogspot.com/search?q=monsueto

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Na revista *Veja* de 19/04/1972, uma resenha sem assinatura aponta para o "número de faces" de cada faixa de *Transa*, afirmação corroborada por Caetano: "Não é uma colagem como eu fazia antes, mas uma montagem com efeito rítmico de cinema".[211]

A gravação de "Mora na filosofia" feita por Monsueto em 1962 tem algo que *Transa* iria aproveitar. Quando o coro feminino cede espaço, ele entoa os versos com uma melancolia objetiva, em que as frases são ditas como num mormaço que obriga a voz a sair rápida — após a corrida em "se seu corpo ficasse marcado por lábios ou mãos", emenda "carinhosas" com suavidade, espichando sílabas; o coro volta e ele completa, "nem vou me preocupar em ver", esticando a vogal na última palavra.

Há aqui um tipo de suspensão. Diante da voz macia, quiçá pelo timbre, é como se a percussão ficasse nos fundos, ao invés do primeiro plano assumido até então, inclusive no coro. O que nos leva a quatro anos mais tarde.

Em janeiro de 1966,[212] numa matéria sobre a nova onda de cantores e compositores, *O Jornal* apontava alguns grupos, e classificava como "muito importante", na Bahia, aquele que reunia Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tomzé [sic] e as intérpretes Maria da Graça e Maria Bethânia. Formada três anos antes, a turma caiu nas graças de José Augusto, diretor do Teatro Vila Velha, e estreou "Nós, por exemplo", cujo sucesso levou Caetano a criar um novo, só para Bethânia, composto por sambas de morro. Intitulado "Mora na filosofia", o show aproveitou os cenários da montagem de "Eles não usam black-tie", de Gianfrancesco Guarnieri, que se passava em uma favela carioca. Pitti, ator do Vila Velha, incorporou-se ao grupo, e no palco surgia ao lado de Caetano, Gilberto Gil e Tutty Moreno tocando berimbau.

A gravação de Bethânia foi ouvida por Nara Leão, e dali para o Rio, onde a substituiu no *Opinião*, não demorou muito. "Mora na filosofia", de Monsueto e Arnaldo Passos, encerrava o espetáculo homônimo após um repertório que contava com canções de Ary Barroso, Tom Jobim, Silvio Caldas, Zé Kéti, Sinval Silva e, claro, Caetano Veloso.

O que primeiro se ouve na gravação de *Transa* é Jards Macalé dedilhando um trecho de "E daí (Proibição inútil e ilegal)", sucesso de Miguel Gustavo — em

[211] Idem
[212] Ver: https://caetanoendetalle.blogspot.com/search/label/Mora%20na%20Filosofia. Acesso em: 08/03/2023.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

seu disco *Aprender a nadar*, de 1974, ele inverteria a jogada, cantando "E daí" e citando "Mora na filosofia". Trata-se da única faixa de *Transa* em que ele só toca violão, "um samba quase Baden Powell", conta.

O sample disfarçado é um acerto. As duas músicas representam o cancioneiro popular da segunda metade dos anos 1950, acumulando versões ao longo das décadas, e esta versão vem emoldurada pelo baixo de Moacyr Albuquerque, estabelecendo um contraste assim que Jards passa às notas mais agudas.

Entra Caetano puxando "Eeeeeeu" lá do fundo, crescendo, sem pressa, "vou lhe dar a decisão/ Botei na balança/ Você não pesou/ Botei na peneira e você não passou", em oposição à correria das gravações originais, mas não à de Maria Bethânia, que cantava devagar após a introdução de uma bateria de escola de samba. Se a irmã era ladeada por sopros e uma batucada suave, Caetano opta pelas cordas e a bateria de Áureo.

Ao longo de *Transa*, é o baixo de Moacyr que estabelece a gravidade, conduzindo a flutuação das músicas, e aqui não é diferente. "Mora na filosofia" é uma dor de cotovelo clássica. O refrão desta roupagem, "Mora na filosofia/ Pra que rimar amor e dor", termina com a primeira entrada da bateria, quando Áureo faz uma virada abafada, estoura os pratos e emenda compasso de samba, explorando bumbo e tons, as caixas marcando o ritmo tanto quanto o faziam em "You don't know me". As baquetas brincam com a dinâmica enquanto o violão pulsa. O baixo carrega e Caetano segue na segunda parte: "Se seu corpo ficasse marcado/ Por lábios ou mãos carinhosas/ Eu saberia, ora vai mulher/ A quantos você pertencia/ Não vou me preocupar em ver/ Seu caso não é de ver pra crer/ Tá na cara". A voz espicha vogais, amansa em "ora vai mulher" e se amplia um pouco no último verso. A banda, na sequência, repete a primeira parte após uma virada com o violão intensificando a entrada para o refrão, os dedilhados de Jards no agudo, Caetano manso, estendendo vogais no refrão, e os acordes na segunda parte, de novo, aumentam as texturas, o dedilhado adquirindo novas altitudes. Após "Tá na cara", ao contrário do esperado, Áureo não vira. A banda acelera de primeira, num compasso ditado pelo virtuosismo de Moacyr estabelecendo pequenas ondas de choque sob a voz de Caetano, de novo cantando "Eeeeeu", mas agora num rock-jazz sem tirar nem pôr. Ao fundo, Tutty treme a percussão, pontual e preciso — é outra música, essa, e ainda a mesma, um lamento que nunca chega ao tom de raiva.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

A bateria marca a entrada no refrão e o ritmo volta ao samba lento, com os contrastes espoucando. Jards dedilha, Áureo batuca no aro e faz viradas econômicas, o baixo pulsa, Caetano e as vogais. Na repetição, ele sobe uma oitava, o "Show me from behind the wall" assertivo de "You don't know me" encontra seu par, e o refrão é repetido até Caetano emendar falsetes: os primeiros aumentam a tensão, os últimos a diluem, trazendo a banda para um passo lento, as viradas de Áureo diminuindo com o baixo, a voz, numa micro falha, quase substituindo a guitarra. Então vem a última arrancada: bateria intensa tomando o posto de Moacyr na condução até que ele dê a nota final.

Quando seu ritmo acelera, "Mora na filosofia" lembra a gravação de Bethânia, que acaba com a escola de samba. Seu final é a apoteose do *Transa* que todo mundo conhece. Estão lá o tecido orgânico do som, o encadeamento lógico, a montagem cinematográfica que retornará com força em faixas como "Cinema transcendental" e "Estrangeiro" — e não é coincidência ambas nomearem os álbuns nos quais estão inscritas.

Considerando Caetano como um hipotético montador de cinema, conforme ele declarou que gostaria de fazer, em entrevista ao *Bondinho*, não é de causar espanto essa *articulação* sonora. Mas o encanto de "Mora na filosofia", aqui, reside sobretudo no destaque a Áureo de Souza e Moacyr Albuquerque.

Nascido em Salvador, Moacyr foi parceiro de Caetano em quatro canções — "La barca", "Qual é, baiana?", "Sem se atrapalhar" e "Sem grilos". As três primeiras foram gravadas no compacto duplo *O carnaval de Caetano*, produzido em Londres no final de 1971 com a banda de *Transa*. São músicas cheias de ritmo, que fazem a cama perfeita para letras joviais, repletas do *joie de vivre* que o final do exílio trazia. Ao lado do irmão, Perinho Albuquerque, Moacyr tocou com Tutty Moreno nos bailes da Bahia, e até sua morte em 2000, aos 55 anos, foi um dos baixistas mais requisitados do Brasil — tocou com Vinicius de Moraes, Chico Buarque, Maria Bethânia, Gal Costa e Martinho da Vila, entre outros.

Mas para Áureo de Souza a coisa foi diferente. Quando Caetano começou a montar a banda do que seria o próximo disco, ele já estava em Londres. Tinha saído do Brasil em 1971 levando poucos endereços e instrumentos de percussão e, antes da Europa, havia tocado bateria no Clube de Jazz e Bossa, no Rio, e acompanhado Chico Buarque. Seu retorno, em 1972, durou o tempo necessário para os shows de *Transa*. De volta a Londres, ele montou o grupo Riff Raff, com o qual gravou dois

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

discos e tocou para 50 mil pessoas no festival de Reading, além de abrir para a turnê estadunidense de Cat Stevens.

Em uma matéria do *Jornal do Brasil* de 13 de janeiro de 1974, Áureo se mostrava irritado com a cena nacional, ecos do que o texto maliciosamente ligava ao fim da turnê de *Transa*: "A excursão de Caetano, ao voltar para cá, foi típica. Quando já tinha faturado o bastante, ele suspendeu o resto da tournée para dar um descanso. Ora, direito ele tem, mas os músicos ficaram na mão. Como quase sempre ficam, aqui". As palavras de Áureo, na verdade, eram ainda mais duras:

— O músico brasileiro tem que mudar de atitude, parar de ser trampolim para as tais *superestrelas* nacionais, deixar de viver na dependência de excursões mal pagas e em função das gravações em estúdio, nas quais acaba sempre amortecendo as falhas dos tais figurões.

De certa maneira, até o último acorde da canção de Monsueto o disco segue um caminho no mínimo palatável, valorizando o lado intérprete. Essencialmente instrumental — no álbum como um todo parecia haver uma equivalência entre letra e música, canto e instrumentos —, "Mora na filosofia" encerra o que todo mundo *conhece* porque o que vem a seguir é tão distinto e tão cheio de caminhos tortos que algumas análises, como se verá a seguir, mesmo cinquenta anos depois, não parecem conseguir penetrar.

Em texto comemorativo às cinco décadas de *Transa*, o crítico Mauro Ferreira comenta a "gravação sedutoramente pop de 'Nostalgia (That's what rock'n roll is all about)'" e as células rítmicas de samba na faixa posterior a "Mora na filosofia", com uma "alta dose de experimentação que já sinalizava as dissonâncias" de *Araçá azul*.[213]

Na revista *Bula*, Paulo Fernandes sequer menciona essa música, "Neolithic man".[214]

[213] Disponível em: https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2022/01/03/segundo-album-londrino-de-caetano-veloso-transa-faz-50-anos-como-objeto-de-culto-na-obra-do-artista.ghtml. Acesso em: 28/02/2023.
[214] Disponível em: https://www.revistabula.com/55809-os-50-anos-de-transa-de-caetano-veloso/. Acesso em: 28/02/2023.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

A crítica Pérola Mathias, na revista *A palavra solta*, analisou o disco faixa a faixa.[215] Para ela, "Neolithic man" é tida como experimental, de percussão minimalista enquanto Caetano "parece passear pelo folk rock na letra em inglês", e se destaca, nesse suposto experimentalismo, "pelos contrapontos entre os silêncios, a bateria que puxa para uma referência mais jazzística, ficando bem ao fundo, e um violão cujo ritmo lembra o dos afro sambas de Baden Powell". Quanto à letra, nada. O texto encerra mencionando "Nostalgia (That's what rock'n'roll is all about), com sua crítica divertida aos adeptos do gênero e sua clara filiação ao estilo folk de Bob Dylan". E só. Como se Caetano não tivesse dado um recado muito nítido. Como se *Transa*, em toda a sua vanguarda experimental, tivesse dois pontos discrepantes, duas músicas que não merecem tanta atenção por serem, pensa-se, estranhas — justamente as últimas do lado B.

Como se fosse possível ignorar Deus.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

[215] Disponível em: https://www.revistaapalavrasolta.com/post/ouvindo-o-transa-50-anos-depois-faixa-a-faixa. Acesso em: 28/02/2023.

Tu és meu filho

Neolithic man

Certa vez, Caetano foi chamado para ter uma conversa com Leslie Gould, chefe de Ralph Mace na Famous Records. Interessado em seu potencial, o executivo o analisou de cima a baixo e vaticinou: era a figura ideal para atuar como São Francisco de Assis no filme que o diretor italiano Franco Zeffirelli estava rodando. Mais: Gould queria passar por cima de Donovan, ícone folk escocês, que já havia gravado algumas canções para a trilha, encaixando Caetano num papel triplo: ator, compositor e cantor.

Não parecia algo digno de ser levado a sério, mas logo uma pequena comitiva Caetano, Gould, Dedé e Guilherme Araújo — embarcou para Roma, onde aconteceu um encontro na casa de Zeffirelli, na via Appia. Obras de arte, mobílias fantásticas, esculturas e peças bonitas: Caetano achava tudo artificioso.[216] O jovem ator inglês que faria o papel de São Francisco já estava por lá, e a conversa girou ao redor da música. Zeffirelli pediu que Caetano tocasse algo e a escolhida foi "Escurinho", um samba de Geraldo Pereira, contemporâneo de Monsueto e sua "Mora na filosofia". Acabaram decidindo que ele cantaria as músicas de Donovan e comporia o resto, de modo que os quatro voltaram a Londres com as músicas do escocês numa fita. Segundo consta, até houve uma primeira gravação de "Brother Sun and sister Moon", mas tudo ficou para trás diante de um convite irrecusável.

Noite em Notting Hill Gate. O telefone toca e Caetano atende. Do outro lado da linha, por mais que fosse difícil de acreditar, estava João Gilberto lhe dizendo que haveria um especial na TV Tupi, em São Paulo, e sua participação era imprescindível. Gal completaria o time.

O primeiro pensamento foi se recordar da visita feita no início do ano para o aniversário de casamento dos pais — a angústia, as horas sob interrogatório logo

[216] VELOSO, 2017, p.449

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

após aterrissar —, mas dessa vez quem pedia era João Gilberto, a revelação em pessoa.[217]

— É Deus quem está me pedindo para eu lhe chamar — ele disse. — Ouça bem: você vai saltar do avião no Rio, todas as pessoas vão sorrir para você. Você vai ver como o Brasil te ama.

Caetano acreditava cegamente em João. Se houve algum medo quando Roberto Pinho lhe contou do amigo em transe e da profecia sobre ele e Gil, se dissipou diante daquela voz, daquelas palavras. Porque com João era diferente.

> Eu via o quanto ele via do real. Demorou muito para eu relativizar o que quer que fosse em João. Sou muito cético. Mas com João havia a experiência de ele ter sido em si mesmo uma revelação. Não cheguei a sentir medo quando decidi atender o convite de João, obedecer a ele. Mas, realista, tomei as providências possíveis, fui falar com Violeta Arraes em Paris, no aeroporto, numa escala entre o norte da Europa e o Brasil. Ela confirmou que havia possibilidade de a vinda aqui se dar de modo tranquilo. Não que ela tivesse como afirmar ou me assegurar, mas tinha conversado com Luiz Carlos Barreto, entre outros, e achava que dava, sim, pra eu vir gravar com João e Gal.[218]

No aeroporto, Dedé mal acreditava. Era o dia 8 de agosto, Caetano tinha acabado de completar 29 anos, e funcionários da alfândega e oficiais da imigração os tratavam como se nunca tivesse havido nenhum problema.

João Gilberto e Gal esperavam no estúdio. O assombro da presença do pai da bossa nova — ele próprio a encarnação do movimento, de seus desejos de vida, de mundo, de país — lhe conferiam um caráter quase sobrenatural. No repertório, "Retrato em branco e preto" e "Estrada branca", de Tom Jobim — a primeira em parceria com Chico Buarque —, e "Quem há de dizer", de Lupicínio Rodrigues.

Se Caetano ficava quieto, absorvendo a alegria, João Gilberto falava muito.

> A ideia que eu sempre fizera dele como um artista de visão abrangente e reveladora não apenas se confirmou: cresceu imensuravelmente, pois ele o era com maior intensidade do que eu poderia ter suposto — e muitas vezes isso se mostrava de modos totalmente surpreendentes para mim. Todas as palavras heideggerianas de Rogério sobre o Ser — sobre estar-se aberto para o Ser e ser Seu guardião — pareciam tomar corpo naquele homem mais louco que os loucos e mais lúcido que os sãos; aquele sedutor que encantava avassaladoramente sem possuir uma gota de glamour; aquele artista que se provava ainda mais artista quando não estava exercendo sua arte, pois ficava patente que esta é que o

[217] FRAGUAS, 2021, p.113 (entrevista de Caetano)
[218] Idem, ibidem

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

> levava a chegar a si mesmo; aquele santo demoníaco, a um tempo dominador e desprotegido, compassivo e sarcástico.[219]

Um dos destaques do programa é "Baby". Acompanhada por Lanny Gordin, a música ganha uma nova levada, e a voz de Gal está tão cristalina quanto em "Deus é o amor", que encerrava seu primeiro disco solo, de 1969. Aqui ela canta mansa, bossanovística, sem os rasgados do segundo disco daquele ano ou de *Legal* — pense em "Mini mistério", de Gil, cujo fim traz uma catarse amplíssima. O contraste com essa persona roqueira é marcante, e o futuro se encarregaria de acentuar.

Dali a dois meses, em 12 de outubro de 1971, Gal estrearia no teatro Tereza Rachel, no Rio, o espetáculo *Fa-tal*. Dirigido por Waly Salomão, se tornou uma crônica fiel do desbunde. O público saía das areias de Ipanema — nas famigeradas Dunas da Gal, erguidas por causa do píer da obra do emissário submarino —, e ia para o teatro ver uma mulher de 26 anos, no auge da sensualidade, segurando sozinha a barra do Tropicalismo com um repertório que ia do rock pauleira de "Dê um rolê", "Hotel das estrelas" e "Luz do sol" ao resgate de Ismael Silva e seu "Antonico". Até a morte de Gal, em novembro de 2022, *Fa-tal* seria o álbum mais marcante, o primeiro LP duplo do Brasil, que sacramentou uma geração ao redor de "um verdadeiro drama musical", nas palavras de Eduardo Jardim.[220]

Mas no especial da TV Tupi nada disso acontecia. Eram apenas três ícones da música brasileira, responsáveis por abalos sísmicos nas estruturas da canção popular, reunidos num estúdio para tocar e cantar. Foi um sucesso. Segundo o *Jornal do Brasil* de 25/08/1971, havia uma "guerra de patrocinadores" pelo programa, o que adiou a exibição em pelo menos sete dias.

Uma conversa de bastidores, com Augusto de Campos na plateia — em outro momento que não aquele de "Triste Bahia" —, dá o clima geral.[221]

Caetano diz que deveria ter trazido o disco de 1971 na edição inglesa, porque a prensagem é melhor, e em seguida conta dos shows que andou fazendo pela Europa, com a banda que viria a gravar *Transa* — já tinham estado em Zurique, Londres e York.

— Eu tô diferente, eu tô animado, tô diferente da outra vez que eu vim. [...] Sabe que Londres tava bom esse verão, né, mas muito mesmo, fantástico, tava

[219] VELOSO, 2017, p.450
[220] JARDIM, 2017, p.74
[221] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=d2U-QYYcEaA&ab_channel=sel.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

maravilhoso lá. Tô morando agora perto de Hampstead Heath. Muitas folhas, muita grama, muito verde, lojas incríveis. Londres é bacana. Chato, mas é maravilhoso. Chato, lento, calmo, silencioso, parece uma clínica de repouso.

Quando perguntado sobre o contraste da juventude, ele diz que vê tudo igual.

— É muito parecido, não vejo muito esse contraste, não. Não é muito fabricado, não. É muito harmônico, é tudo parecido. Parece que teve contraste quando os Rolling Stones apareceram.

Na sequência, um comentário sobre o escândalo da revista *Oz* — símbolo da contracultura, cujos editores estavam sendo julgados por indecência[222] — e um resumo de sua viagem para o Brasil:

— Eu dormi duas horas hoje de tarde. Eu não durmo desde anteontem. Fui de Londres pra Zurique, de Zurique pra Madri, de Madri pra Recife, de Recife pro Rio, do Rio pra São Paulo. Dormi duas horas e nada mais. Tô nervoso, nervosíssimo, tá acontecendo uma coisa que não sei o que é [*risos*].

Alguns momentos depois, em meio aos risos e a diálogos indistintos, a fita capta um daqueles pontos sublimes da história, um diálogo entre Caetano e Gal: ele comenta sobre "De noite na cama", canção que fez em Londres e que Erasmo Carlos gravaria em seu disco *Carlos, Erasmo*, daquele ano de 1971, e pergunta se ela gostou.

— Gostei — Gal responde, espichando as vogais.

— Eu adoro — ele emenda de bate-pronto. — Eu cantei, tô cantando lá. Vou gravar em português, lá mesmo. Porque fica muito bacana, a gente tocando, eu, Macalé, Moacyr. É uma maravilha. Tá genial, você tem que ir logo lá pra ver.

— Eu vou. Tô louca pra ver.

— E depois eu quero que você grave comigo lá no meu disco, o próximo.

— Quando é que você vai gravar?

— Em setembro.

— Eu vou.

— Tá legal?

— Eu vou. Tudo legal.

[222] Este artigo da revista *Vice* resume o caso e o frenesi que tomou conta da Inglaterra: https://www.vice.com/pt/article/pgev9y/como-o-julgamento-por-indecencia-de-uma-revista-de-contracultura-expos-uma-rede-de-corrupcao-policial-em-londres Acesso em: 08/02/2023.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

No início dos anos 1970, Gal e Jards Macalé tinham emendado uma sequência de trabalhos. Ele dirigira alguns shows seus, além de tocar violão em algumas faixas do disco de 1969, e pensara o repertório, os arranjos e o conceito de *Legal*, do ano seguinte. Para Fred Coelho, aquele álbum marcava a confirmação dos caminhos abertos em 1969, "seja na aposta de um som mais elétrico, seja na continuação da obra de Gil e Caetano enquanto estivessem no exílio". Em agosto de 1970, Gal fez uma visita a Londres, onde assistiu aos amigos numa apresentação improvisada no festival da ilha de Wight — Caetano tocou "Shoot me dead", que seria gravada no disco de 1971 — e trouxe caixas Marshall, além de prospectar repertório. Gravado nos estúdios da Philips na Avenida Rio Branco, *Legal* trazia diversos ritmos, como forró, blues, rock e marchinha, e dava a Jards Macalé, pela primeira vez, a oportunidade de materializar suas ideias.[223]

No retorno a Londres, portanto, assim que Gal entra em estúdio, a trança de *Transa* não se desfaz. A mesma organicidade dos ensaios permanece — porque ela está entrosada com Caetano e com Jards, e, consequentemente, com o resto da trupe.

Quando se fala em sua participação no *Transa*, ouvintes mais jovens associam-na a certa jocosidade no fim de "Neolithic man" — a repetição de "que tem vovó? pelanca só" —, como se a música se reduzisse a isso. É uma lacuna interpretativa que opta por um caminho fácil, dando-a como nota cômica e chave de ouro à tal categoria de faixa experimental — de novo, o que no *Transa* não é experimental?

Existe algo de *elástico* em "Neolithic man", como se consistisse numa música que se domina a si mesma pela própria maleabilidade. Esse aspecto de ir-e-vir, o jogo de acordes esticando e contraindo, lembra em alguma medida as experiências dos Beatles, e também traz consigo certa uniformidade variante, músicas cheias de arestas que, justamente por essa diferença, acabam formando um todo coerente interno — pense numa estrela, as várias pontas e um interior que não ultrapassa, não escorre, permanece mutante ali, dentro de si. É interessante como essa dinâmica algo fluídica vai se definir já ao final da canção, quando o "Away",

[223] COELHO, 2021, pp.228-231

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

bem dividido, estilhaça a ordem e permite que a Bahia entre com tudo para sacramentar a proximidade — e mais que isso, a amorosidade — divina.

Mas vamos por partes.

Quando "Neolithic man" começa, acabamos de sair de "Mora na filosofia" e sua acelerada final. Esse jogo de lento versus rápido que vimos no capítulo anterior irá se repetir com o acréscimo de uma ruptura: se "Mora na filosofia" consiste num ponto de inflexão no disco, com a transformação de um samba típico dos anos 1950, pra cima, em uma *protossofrência*, com a banda em tom menor explorando os lamentos, quase jazz, para só então explodir ao final, acelerando e ganhando os céus conforme Caetano repete que vai dar a decisão e novamente terminando lenta, "Neolithic man", com seu título, seu início composto por dois pedaços de madeira batidos por Gal, consiste em uma continuação-em-transição, algo que, por exemplo, o Led Zeppelin seria mestre em fazer — pense em *Led Zeppelin III* e a mudança de "Friends", solar, para "Celebration day", soturna, cheia de rasgados e remendos, camadas, anti-folk.

"Neolithic man" também é o anti-samba. Ou anti-tudo, uma vez que é uma canção divina. Ou melhor, gospel — evoquemos Roberto Carlos e "Jesus Cristo", um ano antes; Maria Bethânia e *A tua presença*. Os afrossambas.

Caetano estava numa melancolia profunda no purgatório londrino, amortizada pelo retorno ao Brasil em janeiro de 1971, é bem verdade, mas não o suficiente para aplacar o sentimento de prisão que lhe invadia desde o cárcere: só se sentiria libertado ao retornar em definitivo para sua terra natal. Em 1968, ele tinha lido e ficado "surpreso e maravilhado" com *Tristes trópicos*, de Claude Lévi-Strauss, e no exílio, em inglês, emendou a leitura de *O pensamento selvagem*. Quando o antropólogo francês morreu, ele declarou que a leitura o levou a "pensar muitas coisas sobre nosso país de um modo que não seria possível antes". Na casa de Violeta Gervaiseau em Paris, Caetano conversava muito com seu sobrinho, o escritor José Almino, filho de Miguel Arraes. Entre os assuntos, Lévi-Strauss.

Antes de aparecer em *Estrangeiro* — "O antropólogo Claude Lévi-Strauss detestou a Baía de Guanabara/ Pareceu-lhe uma boca banguela" — e *Circuladô* — a frase "Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína", em "Fora da ordem" —, o pensamento do pai do estruturalismo aportou em "Neolithic man".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Em *O pensamento selvagem*, ele escreve que a magia, num certo sentido, é completa como o corpo, "tão acabada e coerente em sua materialidade quanto o ser sólido por ela simplesmente precedido".[224] Ou seja, em lugar de oposição, magia e ciência deveriam ser colocadas em paralelo. Essa dinâmica suscita "um problema", cujo nome de "paradoxo neolítico lhe conviria perfeitamente".

> Foi no período neolítico que se confirmou o domínio do homem sobre as grandes artes da civilização: cerâmica, tecelagem, agricultura e domesticação dos animais. Hoje ninguém mais pensaria em explicar essas conquistas imensas pela acumulação fortuita de uma série de achados feitos por acaso ou revelados pelo espetáculo passivamente registrado de determinados fenômenos naturais.[225]

O paradoxo proposto por Lévi-Strauss reside no fato de que há "milênios de estagnação" científica entre o neolítico e a ciência contemporânea. A solução, portanto, estaria em admitir

> que existem dois modos diferentes de pensamento científico, um e outro funções, não certamente estádios desiguais do desenvolvimento do espírito humano, mas dois níveis estratégicos que a natureza se deixa abordar pelo pensamento científico — um aproximadamente ajustado ao da percepção e ao da imaginação, e outro deslocado; como se as relações necessárias, objeto de toda ciência, neolítica ou moderna, pudessem ser atingidas por dois caminhos diferentes: um muito próximo da intuição sensível e outro mais distanciado.[226]

Ao final de *O pensamento selvagem*, Lévi-Strauss arremata: "seria necessário esperar até a metade deste século para que caminhos separados por tanto tempo se cruzassem".[227]

No texto "Navilouca/Entrevavista", de 1977, Caetano termina sua resposta à pergunta "a que você atribui o fato de ter a opinião pública o distinguido?" dizendo que todos os seus amigos "são reencarnações de lampião de dom bosco de rodolfo valentino de akenaton", mas ele não: "eu sou a reencarnação de um cujo nome não consta homem neolítico e porisso".[228]

Em 2012, em sua coluna no jornal *O Globo*, ele voltou ao homem neolítico ao relembrar o pensamento de Lévi-Strauss num comentário sobre o economista André Lara Resende:

[224] LÉVI-STRAUSS, p.28
[225] Idem, p.29
[226] Idem, p.30
[227] Idem, p.298
[228] VELOSO, 1977, p.150

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

> Talvez o artigo tenha chegado a meu coração com calor porque ele se expande, para além da economia, para os terrenos da antropologia e da filosofia. Não pude deixar de lembrar as considerações de Lévi-Strauss a respeito da inviabilidade (e mesmo da vergonha que representava a seus olhos, mesmo nos anos 1930, a poluição dos mares e das terras em que o homem ocidental punha a pata) do crescimento populacional e técnico arrogante, colocando o homem neolítico como o momento de percepção realista do lugar que nossa espécie pode ocupar no planeta.[229]

É importante frisar o contexto político da obra de Lévi-Strauss nos anos 1960, quando Caetano o leu pela primeira vez. Para além de uma discussão teórica, há a valorização dos saberes indígenas, uma espécie de defesa contemporânea desse outro modo de encarar a existência, que não *necessariamente* pelo viés científico. Em resumo, uma arma contra o etnocentrismo.

Se desconsiderarmos "A tua presença", que Maria Bethânia afirmou ter sido escrita no exílio em homenagem a Nossa Senhora Aparecida, "Neolithic man" é a primeira canção religiosa *de facto* da carreira de Caetano. E mais: a primeira em que ele escreve sobre Deus diretamente, que já havia aparecido em "It's a long way" e, de forma ainda maior, em crônica para o *Pasquim* — "O Brasil é muito esquisito. Mas Deus é grande".[230] Uma canção, portanto, alinhada aos valores de uma geração, que por sua vez parecia coadunar-se a Lévi-Strauss e sua descrição da equivalência entre mística e técnica — não por acaso, a marca de João Gilberto. Em resumo, o convívio brutal entre o silêncio dos carros e o estrondo de Deus.

Para Marcia Fráguas, o tema de "Neolithic man" é o silêncio, e sua estrutura se funda ao redor do pulso do contrabaixo e do acorde de Sol menor com sétima, com o baixo em Si bemol. Uma bossa nova à maneira de João Gilberto "às avessas".

> O músico baiano construiu um estilo de interpretação vocal que prima pela contenção rigorosa, enquanto toda a dinâmica da canção acontece no violão e no modo como este se relaciona com a voz. Nesta faixa, o violão mantém sempre o padrão de pulsação, ao passo que a voz executa um desenho melódico sinuoso que nuança a interpretação dos versos: "I'm the silence that's suddenly heard/after the passing of a car". Nas duas primeiras vezes em que o verso é entoado, a banda silencia; na segunda vez, apenas o contrabaixo continua a pulsar. A canção é retomada nos versos

[229] Disponível em: https://caetanoefoda.blogspot.com/2021/05/andre-lara-resende-29012012.html. Acesso em: 01/03/2023.
[230] VELOSO, 1977, p.47

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

> "Spaces grow wide about me", como se o silêncio da canção tivesse proporção e volume. Os versos e a rítmica da canção exploram a reiteração e a dinâmica entre som e silêncio. Neste sentido, é especialmente notável como "Mora na filosofia" e "Neolithic man" evidenciam a dimensão da criação coletiva na *performance* das canções.[231]

Quando "Neolithic man" começa sua parte vocal, após as madeiras se chocando, há uma instância da voz como elemento de falsa gravidade: se o violão e o baixo abafam o eco, puxando o som para perto, a voz de Caetano dispersa mais ainda. O que Marcia Fráguas escreve é verdade: desenho melódico sinuoso, pulsação, proporção, volume. Está tudo ali, porém não ao rés do chão; antes, Caetano solta no ar a voz e as possibilidades, assim como já havia feito em quase todas as faixas anteriores. Prestemos atenção na letra: um homem, exilado em Londres, após cinco canções citando, mimetizando, profetizando o Brasil — para todos os efeitos terra natal, da qual se encontra longe —, retorna à madeira — pense em pau-brasil — e imediatamente à entrelaça aos carros: "I'm the silence that's suddenly heard/ After the passing of a car"[232]. Uma rua de Londres no ano de 1971. Melancolia. Mais: a cadeia, o quartel onde ele e Gilberto Gil ficaram três meses presos.

"Neolithic man" é, antes do silêncio, sobre os ruídos. Há um som que atravessa e é ancestral a toda modernidade, a todo carro, a tudo: eu sou o que resta, parece dizer, quando o progresso vai embora — pense Lévi-Strauss e o lugar da espécie no planeta. Quando o aço, o motor, a gasolina e tudo mais passam, eu fico. Silêncio — e tudo o que se consagra a partir dessa anatomia sonora, desse jogo de silenciar o silêncio após o ruído — de um carro, de uma cidade, de uma Europa: eu fico existindo em mim mesmo após tudo que não é Brasil me deixar sozinho.

Espaços crescem ao meu redor. Espaços crescem sobre mim. Por qualquer ângulo que se olhe, a frase "Spaces grow wide about me" soa algo deslocada. Esse aumento de percepção, no entanto, não advém das drogas. Apesar de toda a lisergia do começo dos anos 1970, e de Londres, Caetano ali já era o futuro Caretano. [233]Mas

[231] FRAGUAS, 2021, p.91

[232] VELOSO, 2022, p.377. Todas as citações à letra de "Neolithic Man" têm a mesma fonte.

[233] Entrevista à revista *Bondinho,* publicada em 1972: "O Caretano sou eu. Foi o Rogério Duarte [n.e. Baiano de Ubaíra nascido em 1939, Rogério Duarte é artista gráfico, músico, poeta e tradutor. Figura-chave do tropicalismo, criou célebres capas de discos de Caetano, Gilberto Gil, Jorge Ben e Gal Costa, além dos cartazes dos filmes *Deus e o diabo na terra do sol e Idade da terra*] que botou esse apelido em mim. Porque eu sou careta e pega bem com o nome. Ficou Caretano, eu adoro

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

isso também não resolve: espaços crescendo ao redor. Que espaços? Crescem a partir de quê? Do silêncio? Supondo que sim, é então o silêncio que decodifica a percepção de si. O espaço que cresce quando o eu-lírico se vê consigo mesmo — Caetano dizendo que suas canções são autobiográficas, até quando não são[234].

Se você olhar da sua janela para a estrela da manhã — "You won't see me/ You won't see/ You won't see me/ You'll only see/ You won't see me/ You'll only/ You won't see me/ You'll only see/ You won't see me/ You'll only/ See that you can't see very far". Ver, ver, ver, enxergar o quê?

Para Marcia Fraguas, a repetição de "You won't see me/ You'll only see" cria "a homofonia de "You won't see me you lonely (see)", produzindo o sentido variável em português de "você não me verá, você só verá, você verá só", evocando o muro por trás do qual não vemos o sujeito cancional de "You don't know me".[235]

É interessante pensar em "You don't know me" e o eu-lírico, o mesmo apropriador que busca, no desespero do exílio, Edu Lobo, Vinicius de Moraes e Carlos Lyra — para não falar da experiência de "Triste Bahia" e seu eu-lírico regressivo, ancestral, indo aos limites da fundação do Brasil, retorcendo-o com Gregório de Matos e pontos de música africana. Pense em "Língua", de 1984, e sua recusa da pátria-patriarcal, masculina, o eu-lírico da nação-mãe, desejante de uma nação-irmã, pense em Portobello Road em 1972, Caetano e Péricles Cavalcanti caminhando, descobrindo o reggae. *Transa* está coalhado dessas retorções, citações dentro do álbum, músicas que praticamente formam uma só, como uma pequena ópera do exilado, arrancado à força de seu solo e se refazendo acusticamente, como um mapa, a dez mil quilômetros de casa enquanto pessoas são presas, caçadas, mortas — a vida estilhaçada.

Um eu-lírico esfumaçado, portanto. Alguém que se esconde e não se mostra mesmo à vista, incorporado ao silêncio.

Ao mesmo tempo, essa monumental recusa à decifração vem acompanhada de uma batida que lembra um ponto de macumba, um ritual sagrado que se desenha por trás da canção, ao fundo. Um som meio metálico, cheio de ecos, amplificando

esse nome. Caretano… eu adoro quando o pessoal me chama." Disponível em: https://medium.com/gafieiras/caetano-veloso-1972-dcd8be8b7f67. Acesso em: 08/03/2023.

[234] VELOSO, 2003.

[235] FRAGUAS, 2021, p.92

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

as madeiras de Gal e transformando-as numa cama na qual o violão de Jards e o baixo de Moacyr Albuquerque podem se deitar.

Por volta do segundo minuto, um sibilo: a percussão-cobra de Tutty, os ruídos selvagens que moldaram esse eu-lírico, e como não pensar justamente no chocalho da cobra se a palavra que se segue é "God"? Mas não apenas "God", é bom que fique claro: cinco segundos de uma letra "o" sendo espichada a bem menos que o limite vocal. Cinco segundos de "God" evocativo, Deus-presença saltando por sobre a macumba — e tudo aquilo que Maria Bethânia e suas gravações cheias de espiritualidade nos dizem sobre as macumbas, e também aquilo que Dona Canô, religiosíssima, e Santo Amaro nos dizem sobre o catolicismo: "God spoke to me".

Esta seção de "Neolithic man" talvez seja, sem trocadilhos, a pedra fundamental do que virá a seguir na música de Caetano. Ela é o que "Nostalgia", a faixa seguinte, diz do resto, e de sua geração, mas também *Araçá azul* e todos os trabalhos por vir, em que a presença da religião, ora explícita, ora disfarçada, será cada vez mais forte. Convém pensarmos em termos de narrativa: "Neolithic man" nos conta algo, e *Transa*, mais ainda. A primeira amplifica o segundo e vice-versa. Mas também a figura de Caetano e tudo que já dissemos a respeito do exílio.

Portanto: "God spoke to me", após o silêncio, após este homem exilado e o início deste capítulo.

Silêncio — da voz. A música continua, a batida, os chocalhos, a cobra, o ritmo pulsante, indo e voltando, evoque-se um terreiro, Londres e Haroldo de Campos chamando a casa 16 da rua Redesdale de Capela Sixteena; Caetano Veloso e religião e Santo Amaro e então o retorno da voz, mas não qualquer retorno, um retorno agudo, voz-lamento, voz-sublime: "You're my son", Deus falou comigo, Tu és meu filho — o que isso nos diz sobre o desespero do exílio? O que isso nos ensina a respeito de um homem — novamente — fora da terra e subitamente reconectado com ela a partir de um momento de silêncio?

A música continua, não para. Chocalhos. Existe algo suspenso no ar, uma tensão sublime que não se dissipa. Deus falou comigo, e agora, o que eu faço, o que acontece, que barulhos são esses que, em vez de romper o silêncio, parecem dançar ao redor, criando uma atmosfera de consagração, Londres-catedral, eu-lírico catedral, a voz litúrgica driblando qualquer tentativa de elucidar o mistério, mais que isso, ampliando no limite da possibilidade estética, enquanto nunca, nunca para a dança: "And my eyes swept the horizon..."

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Deus falou comigo: “tu és meu filho”, e meus olhos varreram o horizonte — a música se intensifica, o chocalho agora recende a choque, barulhos metálicos, tensão no limite, explosiva, um bicho exilado que está no centro do diálogo com Deus, não qualquer deus, mas Deus, com D maiúsculo, nem mesmo o “Lord” de “It’s a long way”, um bicho iniciado nas macumbas e nos ritos da fé católica, um bicho irmão de Maria Bethânia investido de uma posição incontornável: ele ouviu a palavra de Deus, não há mais volta, e a palavra é o reconhecimento do carinho, do calor e do afeto divinos, contra qualquer exílio, contra tudo e contra todos — pense na narrativa, pense em dez mil quilômetros, na tristeza de Londres, um sonho obscuro, meus olhos varreram o horizonte e logo a voz não é mais a voz, calma, suave, serena, alguns tons acima, não, a voz é aberta, profunda, em seu tom reconhecível, my eyes swept the horizon a — pausa — waaaaaaaaaay — e aqui entra a bateria de Áureo de Souza abusando dos tons, do bumbo, a bateria que retoma o fluxo em que Deus pode ser Deus, mas ainda existe macumba, ainda existem os pontos, ainda, sobretudo, existe Gal, que estava lá no início da música e aqui surge cantando “Que tem vovó?/ Pelanca só” — uma rápida passada pelo YouTube e descobrimos o canto do sabiá-da-mata, exatamente isso, uma fala aguda que parece dizer “Que tem vovó? pelanca só”, e o sabiá-da-mata, por nenhum acaso, também é conhecido como sabiá-baiano — se Deus falar com Caetano e chamá-lo “Meu filho” significa algo, que seja então a Bahia, a direção, o caminho para onde todas as flechas apontam, e ai de quem ousar duvidar daquilo que ele já sabia, que sentiu diversas vezes durante o exílio — “eu era todo vontade de voltar para o Brasil. Afinal, esse era o momento de libertação da prisão, momento pelo qual eu tanto esperara e que, a rigor, nunca tinha se dado”.[236]

A percussão martelar o compasso é simples jogo de texturas: a repetição está posta, e ela diz Bahia, Bahia, Bahia.

Porém é preciso se despedir. Deixar claro para o exílio que se é maior do que qualquer tentativa de colonização.

Hora do adeus a Londres.

[236] VELOSO, 2017, p.451

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Get out

Nostalgia (That's what rock 'n roll is all about)

Angela Maria Diniz Gonsalves foi uma garota-prodígio. Alfabetizou-se sozinha e com quatro anos já tinha alguma noção de aritmética. Aprendeu música ainda na infância, incentivada pela mãe, enfermeira que adorava música. Com seis anos, num pequeno acordeão, tocava peças de Ernesto Nazareth e Zequinha de Abreu, e aos oito o patrão do seu pai lhe deu um piano de armário, que a acompanhou nas aulas de música clássica até a adolescência.

Poucos anos mais tarde, já convertida em hippie, ela foi para Roma com uma passagem só de ida. Ainda não era Ro Ro, mas conhecia as figuras que acompanhariam sua carreira na década seguinte. Uma delas era Glauber Rocha. O cineasta estava na Cidade Eterna com a namorada de Angela, que conhecera na Bahia. Os dois foram buscá-la no aeroporto de Fiumicino. De lá, seguiram para a casa de uma figura importante da Cinecittà, onde ficaram hospedados.

Do outono de 1971 ela se lembra da generosidade. De carona em carona, vagou pela Europa até chegar a Paris, onde assistiu a um show de Caetano Veloso com a banda de *Transa*. Em um desses encontros, Gilberto Gil lhe deu o telefone de sua casa em Londres. Foi o bastante para, num dia qualquer, munida de sua bolsa cheia de gaitas, Angela parar diante de um orelhão e discar, a cobrar.

— Você me convidou — disse. — Se eu puder aparecer aí...

Gil aceitou na hora. A casa estava dividida entre mulheres no segundo andar, com as crianças — "num papo mais, assim, de família" —, e no térreo os "rapazes". Naquela noite, Jards Macalé, Perinho Santana, Tutty Moreno, Caetano e Gil tocavam, como sempre. Vendo Angela e suas gaitinhas, os dois últimos perguntaram se ela não queria participar de *Transa*.

— Marcamos e eu fui — conta, empolgada. — Ainda me pagaram um cachê bacaninha pra tocar uma gaita.[237]

Ela não sabe como aprendeu o instrumento. Acredita que tenha sido pela sua condição de prodígio, uma vez que na adolescência, nos luaus da praia do

[237] Depoimento dado especialmente a esta dissertação em 04/01/2023.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Arpoador, havia sempre uma gaita para acompanhar os violões — o que, em 1971, ela faria exemplarmente, rimando com Jards e o baixo de Moacyr em "Nostalgia (That's what rock 'n roll is all about)".

O Chappell's Studios, onde *Transa* foi gravado, era simples, mas bem equipado. A química entre os músicos e a quantidade de ensaios era tamanha que em poucos dias o disco estava pronto. "Era um trabalho orgânico, espontâneo, e meu primeiro disco de grupo, gravado quase como um show ao vivo", disse Caetano.[238]

O método de gravação, porém, foi algo técnico, quase um "método Beatles". Segundo Jards, os engenheiros de som se surpreendiam com os timbres — o agogô, o violão — e as partes rítmicas dos brasileiros, que ele classifica como uma "tropa de percussões". Além da bateria, é claro.

— Uma coisa interessante é que, quando fomos gravar, o técnico de som inglês ficou surpreso porque não sabia direito que tipo de percussão era aquela, o timbre, como ia registrar aquela gente gravando ali. Inclusive, nós saímos daqui com dois canais e lá eram dezesseis. Eu me entusiasmei todo. Ignorante, disse "Vamos botar um instrumento em cada canal". Ficou uma merda, aí reduzimos pra quatro. Não precisava daquilo tudo, principalmente pro tipo de instrumentação que estávamos usando.[239]

Ao contrário do resto da banda, Angela não ensaiou.

— Eu cheguei lá, vi o que eles tavam fazendo e o pessoal me orientou quando queriam que eu fizesse uma frase, uma brincadeira pra preencher alguns compassos. Foi bem espontâneo. Eu fui muito bem acolhida. [240]

Para todos os efeitos, "Nostalgia" é um blues. Mas um blues brasileiro, tocado por brasileiros fora do Brasil. A levada no violão — ou no baixo, Jards não sabe dizer — inicia a operação de mimetizar o que "It's a long way" mostra com seu "Woke up this morning", marcando a referência e a rima interna, mais uma.

[238] VELOSO, 1991. Disponível em: https://caetanoefoda.blogspot.com/2021/02/1972-transa-caetano-veloso.html. Acesso em: 28/02/2023.
[239] Depoimento dado especialmente a esta dissertação em 06/10/2022.
[240] Depoimento dado especialmente a esta dissertação em 04/01/2023.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Após uma breve introdução em notas graves, a voz de Caetano aparece com reverb, ampla, deixando claro que não há mais amarras.

"Nostalgia" é uma canção livre, calcada numa distensão.[241] Enquanto Caetano canta "You sing about waking up in the morning/ But you're never up before noon",[242] brincando com o conceito bluesístico de acordar de manhã — "It's a long way", de novo —, um som se destaca no fundo. Lembra uma gaita, parece uma gaita, e se você fechar os olhos vai até achar que é uma gaita. Mas não é Angela Ro Ro, e sim Gal Costa, vocalizando agudos que preenchem os intervalos.

Se o baixo de Moacyr e o violão de Jards são os esqueletos e as articulações, o timbre de Gal é músculo, nervo, vida. Já havia sido assim em "Neolithic man". Sua presença é a presença do Brasil, de tudo aquilo que estava ausente e, pelo simples fato de ela existir, com sua sensibilidade, sua leveza, também se materializava no estúdio. "You look completely different from those straights/ Who walked around on the moon", prossegue Caetano e Gal emenda no que talvez seja um dos momentos mais bonitos de *Transa*: uma vocalização prefigurativa do que ela faria dali a um mês com "Vapor barato", de Jards e Waly Salomão, quando estreasse *Fa-tal.*

Na entrevista ao *Bondinho*, Caetano fala dos "caretas" e revela um pouco mais desses versos:[243]

> O careta em princípio é o cara que tá por fora daquela onda que você tá, entendeu? É como falar straight em inglês. Na Inglaterra, a pessoa tá numa onda qualquer, ou fumou maconha, isso desde o tempo de moço eu ouvi falar. A pessoa tá na onda. Quando não tá, tá careta, tá como todo mundo, que é aquela… E se fala também pra bebida, eu não bebi nada, tô completamente careta, quer dizer, tô de cara limpa…

Encerrando a primeira parte, o eu-lírico entrega: "The clothes you wear would suit an old times' balloon/ You're always nowhere/ But you'll realize pretty soon/ That all that you care/ Isn't worth a twelve bar tune".

Uma das características marcantes da chamada MPB é a construção de músicas em torno de uma repetição simples, produzindo interesse a partir da harmonia e da letra muito mais que da melodia. "Fé cega, faca amolada", de Milton Nascimento, que os Doces Bárbaros transformariam num épico roqueiro no final

[241] FRAGUAS, 2021, p.93
[242] VELOSO, 2022, p.378. Todas as referências à letra de "Nostalgia" têm a mesma fonte.
[243] VELOSO, 1977, p.100

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

dos anos 1970, ou ainda "Vaca profana", feita para Gal, ou "O quereres", parecem sequenciar um procedimento que Tom Jobim adotou em "Samba de uma nota só". Elas carregam consigo algo a princípio simples, quase pueril, mas que a execução adequada mostra como não passa de uma armadilha. Em *Transa*, quase nenhuma das músicas tem esse comportamento. São grandes, elípticas, cheias de curvas interiores. É "Nostalgia" que faz a evocação final não só da bossa nova, mas do Brasil. Em inglês. Sendo um rock.

Antes da virada para a segunda parte, idêntica à primeira, cabe ressaltar o jogo de palavras. Caetano está brincando com a contracultura inglesa do período, o rescaldo que tentava sobreviver após o fim do sonho, tantas mortes — aqui e lá. No documentário sobre seus 70 anos, ele diz que a faixa "é uma piada com esse negócio de que muitos blues começam com 'woke up this morning'", e vivia num ambiente em que todo mundo acordava de tarde.[244] Em "Não verás um paris como este", publicado no *Pasquim* em dezembro de 1969, escreve: "Acordar tarde demais é que é fogo. A mulher que eu amo realmente me disse que eu acordasse mais cedo um pouco".

A menção aos caretas que foram à Lua, por sua vez, remete a "A voz do vivo", gravada por Gil em seu disco de 1969: "Quem já esteve na lua viu/ Quem já esteve na rua também viu// Quanto a mim é isso e aquilo/ Eu estou muito tranquilo// Pousado no meio do planeta/ Girando ao redor do sol". A simetria percorre ambas — "Nostalgia" pela música, "A voz do vivo", pela disposição dos versos. As letras também são parecidas: há um aspecto de tranquilidade, de não se importar com o status quo — a prisão, os hippies. E quando faz troça das roupas, que lembrariam um balão dos velhos tempos, Caetano explicita certo jeito aéreo de levar a vida, trazendo o interlocutor — interlocutora? — de volta ao chão: você vai entender bem depressa que tudo com que você se importa não vale uma canção de doze compassos. Um blues — exatamente o estamos ouvindo.

O violão repete a introdução de modo suave e Caetano inicia a segunda parte: "You won't believe you're just one more flower/ Among so many flowers that sprout". Ao fundo, sai Gal, num corte tão marcado quanto sutil, e entra Angela Ro Ro com a gaitinha. Até o fim da canção ela vai permanecer tímida ao fundo, só para não quebrar o que a vocalização iniciou. Porque não se trata de força, como na

[244] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QMsu-roR5yU. Acesso em: 28/02/2023.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

primeira parte, mas de marcar posição, algo que a letra confirma: “You just feel faintly proud/ When you hear they shout very loud: ‘you’re not allowed in here, get out’”.

Do mesmo modo que em “Neolithic man”, há em “Nostalgia” um diálogo explícito, peremptório. Se antes era Deus, agora “eles” gritam muito alto, para orgulho de quem recebe o aviso: gente como você não é permitida aqui, cai fora, e mais uma vez o jogo de forças aparece em *Transa*. Caetano fala de quem ele não gosta muito enquanto estabelece o ponto de vista desse alguém, sua dor e sua delícia.

“Nostalgia” termina a parte *musical* com um recado: o coro entra em “That’s what rock ‘n’ roll is all about” e repete a frase antes de se corrigir, em chiste: “I mean, that’s what rock ‘n’ roll was all about”. A gaita some, a animação fica em suspenso e o violão desenha suas últimas notas. Ofuscado pelo conjunto, Tutty aparece *de fato* com a percussão pela primeira vez, ao que Caetano diz: “Shuffle [*o ritmo que acabaram de tocar*], thanks very much”, dando uma nota de ironia às penúltimas palavras.

Sim, penúltimas. Sob os últimos batuques de Tutty Moreno, *Transa* chega ao fim com a voz de Caetano, simples e direto:

— Vamos lá.

No dia 11 de janeiro de 1972, o jornal *O Globo* noticiou a volta ao Brasil afirmando que o novo disco era “o trabalho mais sério que apresentou até hoje”. No dia seguinte, Caetano afirmou ao mesmo *O Globo* que aquele não era seu disco mais importante, apenas o de que mais gostava, e disse preferir seus LPs gravados no Brasil, principalmente *Tropicália* — a reportagem não deixa claro se o disco de 1967 ou o manifesto *Tropicalia ou Panis et circensis*.

Em comum nas notícias, apenas a certeza de que ele não tinha vindo pesquisar nada. Estava de volta. Mesmo. E queria curtir o carnaval.

Em texto no *Pasquim* de fevereiro daquele ano, Jorge Mautner foi certeiro ao escrever sobre o retorno de ambos, Caetano e Gil, e os efeitos do exílio em suas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

músicas. A julgar pelo que examinamos no capítulo sobre "Mora na filosofia", o profeta[245] largou na frente de boa parte da imprensa:

> Ninguém ainda reparou bem, mas eles são os artistas pop mais típicos e profundos do chamado terceiro mundo, na cor, na profundidade, na densidade de cultura, na ousadia e força de raça nova entrando na História, os produtos mais puros e sofisticados da jovem nação brasileira ponta de lança da grande nova cultura americana a se abater sobre o planeta através da música, da música das Américas, do rock e do futuro samba Mundial, do futuro supersamba Mundial.
>
> É que é muito raro na História coincidir o líder filosófico, ético, estético e artístico como agora com Bob Dylan, John Lennon, os Rolling Stones, Joe Cooker, Caetano Veloso, Gilberto Gil, porque estamos num tempo parecido com o tempo dos pré-socráticos, quando a filosofia e a poesia andaram unidas num mesmo transe de paixão e lógica.
>
> [...]
>
> Caetano Veloso enxerga-se cada vez mais como músico e sua linha musical encaminha-se para uma estranha transa afro-blues-pop-joãogilbertiana e com um toque de praieiras canções à la Caymmi, com baiões reconsiderados e muito Trio Elétrico, e muita Rumba. Tudo isso com um espírito de cantiga de cego, repentismo (ou jazz) e lamento irônico.
>
> Um som que não tem nada que ver com o LP inglês em que Caetano canta Asa Branca. O som de agora com Macalé no outro violão como um feiticeiro, Áureo na bateria, Tuti [sic] na percussão e Moacir [sic] no baixo, é quase que o oposto do som do LP inglês de 1971.
>
> [...]
>
> Caetano e Gil cada um de um modo distinto) tratam o homem e seus problemas com a consciência de que estamos mergulhados nos Caos mundial, mas o tratamento a ser dado, o comportamento e a arte devem ser o elo de harmonia do homem e seu caos, através de um permanente conflito musical onde a nova harmonia explode em fragmentos súbitos, e tudo isso deitado num tapete oriental sensual, baiano, malemolente.[246]

A revista *InTerValo 2000* de número 500, em 14 de agosto de 1972, trazia uma informação curiosa. Sob uma foto de Caetano olhando para baixo, os cabelos cobrindo parte do rosto, afirmava que "Cae ainda fazendo bastante sucesso com seu último LP 'Transa'. Esta música tem sido a mais tocada. Composição dele mesmo. Gravação Philips." E embaixo, a letra de "Nostalgia".

Faz pouco sentido — mas não é impossível — que "Nostalgia" tenha sido a mais tocada de *Transa* em algum momento. Ela não tem a energia ou o apelo de

[245] Disponível em: https://noize.com.br/entrevista-exclusiva-com-jorge-mautner/. Acesso em: 28/02/2023.
[246] Disponível em: http://objetosimobjetonao.blogspot.com/2009/06/pasquim-1972.html . Acesso em: 28/02/2023.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

nenhuma outra das seis faixas, embora seja, sim, divertida, para ficarmos com a definição de Pérola Mathias. De qualquer forma, a anedota de *InTerValo* se alia às duas tendências que uma matéria da *Folha de S. Paulo* identificou no dia 27 de maio daquele ano:

> o deslumbramento do público brasileiro com a alta qualidade técnica da gravação, os arranjos sóbrios mas incrivelmente bem equilibrados [...] a expectativa criada em torno da imagem de Caetano. O público lhe 'perdoou' dos 'excessos' da época do tropicalismo e o compositor voltou a ser lembrado como o rapaz baiano, pobre e tímido que se apresentava no extinto programa de televisão Esta noite se improvisa.

Ambas as percepções do jornal paulista não parecem de todo equivocadas. Até ser redescoberto no início dos anos 2000, na esteira da bandaCê, *Transa* não despertava paixões fulminantes como as que a última década assistiu. Suas questões estavam lá, mas Caetano as olhava pontualmente, ou dedicava-se a elas com mais afinco em trabalhos soturnos, como o disco de 1987 — "é deprimido como [*primeiro*] o de Londres, mas eu gosto" — e *Estrangeiro*, de 1989.

Em 1971, porém, alguns meses antes de ser lançado, *Transa* passou por um teste de fogo. No dia 2 de novembro, ao lado da banda completa, Caetano subiu ao palco do Queen Elizabeth Hall para um show cuja divulgação o mostrava sem barba, olhando fixo para a câmera, com ar neutro. A legenda no pôster dizia: "Brazil's leading contemporary folk/rock artist."[247] O repertório variava entre músicas próprias, a maioria em inglês, e algumas versões de músicas dos Beatles e de Caymmi: "In the hot sun of the christmas day", "Shoot me dead", "Asa branca", "London london", "Mora na filosofia", "O que é que a baiana tem", "You're gonna lose that girl", "Lost in the paradise", "Triste Bahia", "Maria Bethânia", "Cinema Olympia", "Now or never", "You don't know me", "É de manhã", "It's a long way", "A little more blue" e "If you hold a stone".

Deixada de fora do setlist, "Neolithic man", uma das últimas composições do novo disco, chegou a encerrar alguns shows da turnê europeia, conforme noticiou a revista argentina *Pelo*[248].

O show no Queen Elizabeth Hall é emblemático por diversos motivos. Um deles diz respeito ao setlist. Com *Transa* já gravado, quase todas as músicas foram

[247] Disponível em: https://caetanoendetalle.blogspot.com/2012/07/1971-transa-en-concierto.html. Acesso em: 28/02/2023
[248] Idem

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

apresentadas, um salto enorme se comparado ao show no British Students Council, em 17 de julho daquele ano, com ingressos esgotados: apenas "You don't know me" e "It's a long way" figuraram no repertório.

A euforia daquele final de ano, cheio de bons ventos, apareceu na edição 458 da revista *InTerValo*: segundo nota, Caetano passaria o primeiro trimestre de 1972 nos Estados Unidos.[249]

Mas antes havia o último show, em Paris.

Na noite de 14 de novembro, vestindo uma camisa quadriculada, ele cantou "na França em inglês para brasileiros", de acordo com o *Última Hora* do dia 18.[250] Para o *Correio da Manhã*, tratava-se de um "pretexto para lançar em Paris seu primeiro disco feito na França".

Como sabemos, nada disso se confirmou.

Antes de deixar Londres, Caetano e a banda ainda gravaram o EP de músicas de carnaval, contendo cinco faixas. Segundo Fred Coelho, esse disco antológico mostra como o encontro de 1971 foi produtivo para os envolvidos.[251] Trata-se de algo orgânico, uma produção paralela a *Transa*, feita "por pura diversão", cuja tracklist é preciosa: "Chuva, suor e cerveja", de Caetano sozinho, "Qual é, baiana?" e "La barca", em parceria com Moacyr Albuquerque, e "Barão Beleza" e "Pula pula (salto de sapato)", de Jards e Capinan.

No dia 11 de janeiro de 1972, Caetano desembarcou no Rio de Janeiro.

Era o fim de um longo período iniciado com a prisão, em dezembro de 1968, e agora ele podia colocar em perspectiva seu futuro como músico. O Brasil e nada mais que o Brasil: só isso importava.

Ralph Mace ficou decepcionado. Tinha planos para uma eventual carreira no exterior e *Transa* sequer foi lançado no Reino Unido. A turnê brasileira, em contrapartida, na esteira do sucesso no João Caetano e no Municipal do Rio, se estendeu por diversas cidades.

Na entrevista para o *Bondinho*, Caetano ressalta a seleção das músicas do show, que classifica como ponto "mais claro" da construção do espetáculo: canções que não fossem suas.[252]

[249] Idem
[250] Idem
[251] COELHO, 2020, p.256
[252] VELOSO, 1977, pp.101-05

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

— Desde sempre eu gostei muito de cantar músicas de outro compositor, porque eu gosto de cantar. E, quando a gente canta a música da gente, parece que tá mostrando uma coisa que fez e não que tá cantando uma música que existe, entendeu? Eu não sinto, quando canto uma música minha. Não sinto aquela emoção profunda que dá quando canto um baião velho, um samba do Chico, ou uma coisa qualquer, tá entendendo? Quer dizer, a primeira coisa que eu pensei foi: "vou cantar uma série de coisas que não sejam minhas porque eu quero ter o prazer de cantar".

Em seguida, ele menciona que o fato de ter feito uma coisa "completamente descomprometida com as colocações já existentes em música brasileira", inclusive as suas, o fazia gostar tanto do que acontecia em cima do palco.

— O show foi nascendo de um trabalho que eu e Macalé iniciamos com o Moacyr, Áureo e o pessoal todo, pra gravar um disco em Londres, ao mesmo tempo que apareciam convites para nos apresentarmos em diversos lugares da Europa, Suíça, França, a própria Inglaterra, e isso foi transformando o que a gente tava ensaiando num espetáculo, de modo que esse espetáculo era uma forma organizada de todos aqueles que fizemos lá.[253]

A estreia no Brasil, três dias após o desembarque, era uma forma de trazer uma "verdade bruta": o fato de ter estado fora e, estando fora, ter se desligado das tendências, fofocas, opiniões, brigas e desvios. Caetano se via num lugar desobrigado, sem ter que responder nada, e simplesmente se entregava às pessoas, que iam para ver seu canto, se tudo estava bem tocado. Uma liberdade enorme.

— Quando eu fazia os espetáculos em Londres, Paris e outros lugares da Europa, eu fazia com a maior calma, a maior tranqüilidade e a maior desenvoltura, porque eu não tinha que prestar contas a ninguém de nada.

Em *Verdade tropical*, ele dá mais detalhes das apresentações:[254]

> O show era mais ou menos o mesmo que havíamos feito no Queen Elizabeth Hall. Até o equipamento de som (que eu comprara por sugestão — e sob a orientação — de Ralph Mace) tinha vindo comigo de Londres, juntamente com o técnico, Maurice, um inglês que não falava uma palavra de português e que nunca mais saiu do Brasil. O show era muito mais longo do que o do Queen Elizabeth Hall, porque eu queria dizer muitas coisas e estava com muita saudade de cantar em casa. As plateias em geral ficaram bem impressionadas. Mas, apesar de as pessoas também estarem com saudades de mim, houve casos de espectadores saírem antes de o show terminar (mas creio que só em São Paulo), quando, ao cantar

[253] Idem
[254] VELOSO, 2017, p.451

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

> "Quero que vá tudo pro inferno", de Roberto Carlos, numa versão ralentada, eu repetia o refrão (…"e que tudo mais vá pro inferno") por cerca de cinco minutos. Mas Áureo e Tuti tocando duas baterias em uníssono sincrônico, as sutilezas do violão de Macalé em contraponto com o meu e o baixo sexy de Moacir nos enchiam a todos — executantes e espectadores — de prazer. Tal como já fizera em Londres e em Paris, ao cantar "O que é que a baiana tem", de Caymmi, eu imitava os trejeitos de Carmen Miranda, torcendo as mãos e revirando os olhos. Era uma imitação distanciada ("brechtiana", dir-se-ia no Brasil de então), com paradas bruscas e desarme do tipo, num comentário da situação do exílio e das relações do Brasil com o mundo exterior. Mas ainda assim era uma imitação — e isso contava como ousadia antimachista, reforçando a minha ambiguidade sexual já comentada antes de nossa saída do Brasil. Em Salvador, a plateia do Teatro Castro Alves cantou comigo "Eu e a brisa" de Johnny Alf (cuja harmonia me tinha sido ensinada por Moacir Albuquerque) de modo tão bonito que até hoje lembro disso como sendo um dos momentos mais altos da minha vida na música.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Transa chegou às lojas em abril, cercado de polêmicas envolvendo a arte do disco, a cargo de Álvaro Guimarães. Em primeiro lugar, o "discobjeto" dobrou os preços de produção, o que atrasou o lançamento. A pesquisadora Aïcha Barat, que realizou um estudo sobre as capas de disco brasileiras no período, explica que a capa de *Transa* carrega diálogos com as artes plásticas. Planejada por Aldo Luiz, ela tinha uma economia da arte — toda em preto, vermelho e prata — que, assim como o aspecto do discobjeto, lembrava as criações concretas e neoconcretas de Augusto de Campos e Julio Plaza Gonzales, além de Ferreira Gullar e os bichos de Lygia Clark:[255]

> Caetano já havia homenageado Lygia com a canção "If you hold a stone", uma referência a seus objetos relacionais, no disco anterior. A capa se torna um poliedro de várias faces, as faces internas são estampadas por flechas que contêm fotografias do rosto de Caetano e indicam o sentido correto de montagem do objeto poético, também se lê e a palavra CAI, num jogo com o nome do cantor e com o sentido de orientação da flecha. A superfície plana é desafiada, tornando-se tridimensional.

No final de abril, o *Jornal do Brasil* trazia uma nota: "Finalmente esta semana deverá estar sendo convenientemente distribuído para as lojas o novo LP de Caetano Veloso (Transa). O motivo do atraso no lançamento, não revelado pela

[255] BARAT, 2018, pp.137-38

CBS/Phonogram, teria sido relacionado a problemas com a embalagem (capa & contracapa)".

Em 22 de maio, Julio Hungria pedia aos leitores para tomar cuidado com o LP, pois em muitos exemplares "Neolithic man" vinha com um defeito no final — justo na parte que tirou sua seriedade.

Mas nenhum atraso se comparou à grande polêmica que até hoje rende especulações, ainda que os envolvidos a considerem resolvida: sendo um disco de banda, gestado com tamanha parceria e envolvimento de Jards, Moacyr, Áureo e Tutty, *Transa* chegou ao mercado sem ficha técnica.

— Na minha cabeça, o crédito é algo fundamental — explica Jards —, é a assinatura do seu trabalho, e quando pinta as pessoas vão atrás, há um interesse. É o seu cartão de visitas. Quando não saiu eu fiquei muito puto e briguei com Caetano. E reconheço que não devia, tinha que ter brigado com quem produziu aquilo.[256]

Segundo ele, Caetano também ficou irritado. Estava no meio do furacão, "com tanta coisa na cabeça, a volta, a família, voltar pro Brasil diante da ditadura, ainda tava aquela pressão", e não chegou a acompanhar a feitura do disco, de ponta a ponta.

No começo de 2023, a Universal Music relançou *Transa* em vinil. Estão lá os créditos para todos os músicos, ironia do destino, com um erro: Tutty é creditado como baterista, e Áureo, na percussão.

— Mesmo com esse não-entendimento — continua Jards —, não acho que seja briga, briga é outra coisa, continuamos tocando. Aquilo ali foi um dado desconfortável, mas não foi uma coisa de um impedimento de tocar ou não tocar.[257]

Fato é que a banda de *Transa* se desfez após um show no Teatro Castro Alves. Caetano e Jards estavam na escadaria quando o primeiro se aproximou e perguntou se continuariam. Macao recusou. Antes de aceitar o convite para ir a Londres, em 1971, tinha combinado com Guilherme Araújo que este produziria seu disco solo. O momento havia chegado.

— Eu botei o ponto final pra mim — conta. — Ele poderia ter arranjado um violonista e um guitarrista, mas acho que ele queria manter aquela banda e também precisava encerrar. Foi um marco, teve um contexto. Teve início, meio e fim.[258]

[256] Depoimento dado especialmente a esta dissertação em 06/10/2022.
[257] Depoimento dado especialmente a esta dissertação em 06/10/2022.
[258] Depoimento dado especialmente a esta dissertação em 06/10/2022.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

No final de 1972, Caetano entrou em estúdio sozinho.

Meses antes, o cineasta Leon Hirszman o procurou pedindo para fazer a trilha de seu novo filme, *São Bernardo*, baseado no livro homônimo de Graciliano Ramos. Logo na primeira conversa, Caetano mencionou o fato de o autor não gostar de música, lembrando a solução de Nelson Pereira dos Santos, em *Vidas Secas*: usar um carro de boi para fazer a marcação. Hirszman se entusiasmou, disse que via semelhanças entre o carro de boi e os grunhidos ao final da gravação de "Asa branca", no disco de 1971, e o resultado da parceria foi uma trilha baseada em ruídos, "'gemedeiras', e gemedeiras improvisadas!",[259] o que entusiasmou Caetano a compor novamente.

André Midani, todo-poderoso diretor da Philips, deixou-o livre num estúdio em São Paulo, sozinho com um técnico de som. Tutty Moreno, que era da banda de Gilberto Gil, retornou para tocar em algumas faixas — é exemplar o heavy rock a partir de Monsueto em "De cara/Eu quero essa mulher" —, e Lanny Gordin acrescentou camadas e mais camadas de distorção. Naquele mesmo ano, os dois também tocaram no disco solo de Jards, gravado nos estúdios da Philips na Avenida Rio Branco, Centro do Rio de Janeiro, seguindo a mesma lógica de *Transa*: muitos ensaios para chegar à sonoridade do "ao vivo".

Lançado em 1973, mas finalizado no ano anterior, *Araçá azul* é até hoje o disco mais incompreendido da carreira de Caetano Veloso. Seu lançamento foi marcado por um recorde de devoluções.

> Nos matamos o tropicalismo várias vezes — e desde o início. Várias vezes falamos em "movimento para acabar com todos os movimentos". O especial de TV concebido por Zé Celso e que nunca foi ao ar era uma espécie de suicídio cultural do tropicalismo. E finalmente no *Divino, Maravilhoso* encenamos um enterro do tropicalismo. Nossa prisão e nosso exilio representaram um corte real na continuidade do nosso trabalho. Mas a aventura que se iniciou para mim com o tropicalismo não acabou nunca. Não me causa demasiada estranheza, no entanto, quando ouço dizer que o *Araçá azul* marcou o final de uma etapa.[260]

[259] VELOSO, 2017, p.471
[260] Idem, p.478

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

A etapa, que vinha se arrastando desde 1967, marcava também um novo Caetano. Ele retornaria aos discos somente em 1975, com a dupla *Joia* e *Qualquer coisa*, que preconizavam anos mais calmos, o espaço perfeito entre dois turbilhões.

Em 10 de novembro de 1972, Zózimo Barrozo do Amaral escreveu sobre o show que Caetano e Chico Buarque, outrora antípodas na disputa tropicalismo versus música brasileira de raiz, fariam no Teatro Castro Alves. O texto antecipava como seria o espetáculo: "Caetano canta um partido alto do amigo imitando bêbado e Chico, acompanhado pelo sóbrio MPB-4, entra no ritmo de Caetano. Em resumo: uma loucura — uma deliciosa loucura — que será gravada pela Philips para ser o carro-chefe das vendas da fábrica no Natal."

Desde o início um acontecimento histórico, o evento foi maculado por uma tragédia: naquele mesmo dia 10, Torquato Neto se matou no Rio de Janeiro.

Amigo íntimo de Caetano e um dos maiores letristas do Tropicalismo, o poeta sofria com o álcool e a depressão, e sua morte aos 28 anos encerrava uma carreira brilhante, que defendia a vanguarda e sacudiu o movimento tropicalista por dentro ao pregar a palavra do cinema marginal e da poesia concreta. Letras como "Geleia geral" e a coluna de mesmo nome no *Última Hora*, além de filmes como *Nosferato no Brasil*, de Ivan Cardoso, solidificaram nas décadas seguintes sua imagem como um dos mais subversivos atores culturais daquela geração.

A notícia chegou ao Teatro Castro Alves durante a passagem de som. Com um contrato a cumprir, Chico e Caetano fizeram as duas sessões, lotadas, mas, sem clima, não prorrogaram as datas, abortando o que poderia ter sido uma turnê.

Quando o disco saiu, a primeira coisa que o público lia era a frase *Juntos e ao vivo*. Em letras brancas, o título direcionava o olhar para a parte de baixo da arte: uma foto colorida, em tons vermelhos, mostrando a dupla no show. À abertura com "Bom conselho", de Chico, seguia-se uma sequência arrebatadora de Caetano: versões soturnas de "Partido alto" e "Tropicália", "Morena dos olhos d'água" cantada de modo suave e, como a época pedia, uma colagem: "A Rita", sucesso do primeiro disco de Chico, emendada em "Esse cara".

Composta no exílio, esta última foi oferecida a Jards Macalé, que recusou a parceria. A ideia de Caetano era entrosar a dupla logo na chegada a Londres, mas Jards, "carioca, homofóbico, digamos assim", não conseguiu musicar.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

— Um dia ele encheu o saco, em termos, e disse: "Macao, você vai fazer essa letra ou não?" Aí eu dei aliviado a letra pra ele.[261]

No disco *Drama — Anjo exterminado*, produzido por Caetano em junho de 1972, Maria Bethânia gravou "Esse cara". Foi um dos grandes sucessos do show *Drama — 3º ato*. Aos risos, Jards lembra que, ao ouvir a gravação, pensou que deveria ter topado fazer a música.

Caetano & Chico — juntos e ao vivo vendeu muito.[262] Após Chico cantar "Atrás da porta", os dois criam uma sequência antológica ao juntar "Cotidiano" e "Você não entende nada", dois hits de 1971. A primeira era uma das melhores faixas de *Construção*, e a segunda, uma música originalmente pensada para o carnaval, ágil, que foi lançada por Gal num compacto duplo, uma versão sexy cheia de balanço. No Teatro Castro Alves, ambos juntaram as canções em um épico malandro de sete minutos a partir dos versos "Todo dia/Eu quero que você venha comigo", que desaguavam em "Todo dia ela faz tudo sempre igual". No programa *Chico & Caetano*, exibido pela TV Globo no final dos anos 1980, a brincadeira foi reeditada com um cantando a música do outro, unindo as vozes no final.

A última leva de faixas ainda trazia mais surpresas. Duas músicas de Chico compostas para a peça *Calabar* — em parceria com Ruy Guerra e vetada pela Censura —, "Bárbara", em dueto, e "Ana de Amsterdam", diminuíam a euforia. Encerrando o disco, Chico deu conta de "Janelas abertas nº 2", composta por Caetano no exílio, talvez uma de suas músicas mais densas, o que o arranjo com ecos das sombras "Deus lhe pague" fez questão de reforçar.

A última música, por fim, era um recado. Presente no *Álbum branco*, "Os argonautas" foi feita a pedido de Maria Bethânia, que a gravou em 1970 num disco ao vivo. A versão de 1972 é a melhor de todas, e supera com folga a de Elis e a do próprio Caetano. Sem estridência, é quase uma marcha-fado. Ao final, em uníssono, os dois entoam o refrão, acelerando-o até que o disco, sob aplausos, se encerre após o jogo de palavras "Navegar é preciso/ Viver".

[261] Depoimento dado especialmente a esta dissertação em 06/10/2022.
[262] VELOSO, 2017, p.475

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

No penúltimo dia daquele ano, a retrospectiva musical do *Jornal do Brasil*, intitulada "Um resto de violência e um certo marasmo", destacou que uma das novidades de Caetano foi o "discobjeto". Era um afago em meio ao que, em matéria de álbuns lançados, foi classificado como "o mesmo de sempre":

> Do reduzido percentual de música brasileira participante do mercado do sucesso, mais reduzido ainda é o percentual qualitativo — os bons discos continuaram afastados das paradas (o que é natural) a não ser em casos isolados (Milton, Gil, Chico, Caetano, Paulinho, Betania [sic] e outros nomes de força) e a renovação de valores mais uma vez não se cumpriu.

Mais adiante, o texto arremata que os momentos mais marcantes da música ao vivo em 1972 foram "queimados logo no início": o primeiro deles, a volta "definitiva" de Caetano, o retorno "inesperado" de Gilberto Gil e "seus espetáculos para um público emocionado no João Caetano", autorizando uma "euforia que, afinal, era precipitada — a volta dos baianos não viria a significar mais que... a volta dos baianos".

Em janeiro de 1973, quem comprasse *Araçá azul* ouviria na primeira faixa a voz de Dona Edith do Prato cantando aquele que é o início perfeito para o que viesse depois do "Vamos lá" que encerra "Nostalgia" e *Transa* — a *pax domestica*, o nascimento de Moreno, uma vida mais branda porque, de certa forma, estava tudo bem:

Vou-me embora pro sertão
Ô viola, meu bem, ô viola

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Epílogo

A água passa, a areia fica no lugar

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Em março de 2021, o Cultura Inglesa Festival exibiu uma *live* na qual Caetano Veloso conversava com o escritor Felipe Franco Munhoz a respeito do período em Londres. Ele disse que era muito diferente "estar em Salvador, onde você não podia nem sair da cidade, e estar num país estrangeiro sem poder voltar para o seu país, de estar numa cela da qual você não pode nem sair, onde você não pode falar com ninguém". De modo que o conjunto punha "o exílio como parte do período da prisão".

Ao falar de *Transa*, Caetano sorriu e disse que ainda era um dos seus discos preferidos. Respondendo a Munhoz, que definiu seu trabalho como "um Brasil que incorpora o mundo, um Brasil aberto para várias possibilidades", confirmou que já naquela época tratava-se de uma proposta estética consciente: era uma das bases do Tropicalismo, "um negócio de estar no mundo a partir do Brasil".

Após discorrer sobre a questão das músicas em inglês, que abordamos no início deste trabalho, Caetano entoou "Nine out of ten". É a terceira música da *live*, que já tinha exibido versões voz e violão de "London, London" e "If you hold a stone", ambas do disco de 1971.

Meio século mais tarde, ele comentou, a sensação é que a prisão e o exílio poderiam ter sido evitados.

— Poderia não ter acontecido, seria melhor, e sem dúvida seria melhor, para mim, não sofrer daqueles... agora, o que acontece de real com você termina construindo a sua complexidade, você vai ficando uma pessoa que conheceu aquilo. A Inglaterra teve muitos aspectos doces, apesar desse negócio tremendo. Por exemplo, eu conheci um professor chamado Bryan Darwing, e ele foi tão acolhedor, ele e sua mulher. Havia todo um lado da gentileza inglesa de uma maneira que não tinha aquela sensação da superioridade calma que os ingleses têm. São pessoas a quem eu fiquei muito grato, sempre. Não tive como demonstrar tanta gratidão, mas ficou sempre no meu coração.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Angela Ro Ro concorda quanto à generosidade, sobretudo aquela que a música construiu.

— Era muito coisa de músico. "Vamos juntar pra fazer um som, pra divertir, pra falar uma coisa leve", justamente sabendo que na nossa pátria estávamos passando por um período muito ruim, muito infame, e a música salva a tudo.[263]

Na *live* da Cultura Inglesa, Caetano tocou "It's a long way" pela primeira vez em muitos anos — provavelmente desde 1981, quando ela apareceu no programa *Grandes nomes*, exibido pela TV Globo. Lá, de blusa aberta com estampa de coqueiros e chapéu vermelho na cabeça, sob os olhares atentos de Gal na plateia, ele cantava do mesmo modo que agora: encerrando após a brincadeira em "It's a long and winding road". De todos os registros de "It's a long way", portanto, o que se sabe é que as partes de Pery Ribeiro, Vinicius de Moraes e Caymmi foram suprimidas, quiçá pela dificuldade de atingir os agudos.

Falando em supressão, o documentário *Circuladô* trouxe à luz uma história que até aquele ano de 1992 tinha sido guardada. Após ler um dos textos enviados ao *Pasquim*, que fazia referência à visita de Roberto Carlos em Londres, para espanto dos membros da banda e do público em geral, Caetano revelou a história por trás de "Debaixo dos caracóis dos seus cabelos":

— Nós acreditávamos, e eu ainda acredito, que a ditadura militar tinha sido um gesto saído de regiões profundas do ser do Brasil. Alguma coisa que dizia muito sobre o nosso ser íntimo de brasileiros. Vocês podem imaginar como a minha dor era multiplicada por essa certeza. No entanto, uma vez no exílio, chegavam até nós, saídas de regiões não menos profundas do ser do Brasil, vozes que nos diziam, nos tentavam dizer, que isto não era tudo. Esta canção, por exemplo, que eu vou cantar agora, foi composta pra mim por essa razão.

Dirigido por José Henrique Fonseca, o documentário *Circuladô* é um material precioso. Após a seção sobre a volta do exílio, Caetano menciona a importância da memória musical para que o Brasil continue existindo. Em seguida, canta "Mora na filosofia" aos sorrisos, como um autêntico samba bossanovístico e num tom mais alto do que a gravação de 1972.

— Eu quando canto uma música que eu gosto, eu sinto que eu tô, ao mesmo tempo, procurando dizer aquela música da melhor maneira possível de ela ser dita,

[263] Depoimento dado especialmente a esta dissertação em 04/01/2023.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

como se eu estivesse dizendo pela primeira vez a melodia, a harmonia, o ritmo, as palavras, as ideias dela, e também eu procuro revelar alguma coisa daquela canção que me parecia que não estava revelada, embora eu veja nela.

Entre "It's a long way" no especial da TV Globo e "Mora na filosofia", em 1992, houve espaço para uma regravação. No disco *Velô*, que até o surgimento de *Cê* era considerado o álbum roqueiro de Caetano, a terceira faixa é uma versão oitentíssima de "Nine out of ten". A introdução abre com uma batucada logo invadida pelo baixo e pelos teclados típicos daquele meio de década. A interpretação é menos fluida que em *Transa*, como se algo sobrasse — o coro no meio, por exemplo — e alguma coisa a travasse ao tentar lhe conferir algo que não estivesse revelado — ao contrário de 1972, quando tudo estava às claras.

No geral, essa é uma característica das tentativas de regravar músicas de *Transa*. Ou se mostram tentativas, isto é, sem a força do original, ou fogem tanto do esperado que soam algo inapreensíveis. A faixa de *Velô* talvez seja a que mais se aproxima do segundo grupo. As do primeiro, por serem mais numerosas, acabam representando o lugar-comum das homenagens. O cantor paulistano Rômulo Fróes, por exemplo, tem feito shows cantando *Transa* na íntegra. Em que pese o ótimo trabalho em grupos como Passo Torto, o resultado não chega a ser ruim, mas o ar excessivamente solene atrapalha.

Em 2012, a cantora Alexia Bomtempo gravou um disco dedicado às canções de Caetano em inglês. *I just happen to be here* foi produzido por Roberto Menescal e tem ares de bossa nova. "You don't know me", "It's a long way" e "Nine out of ten" foram as escolhidas de *Transa*. A primeira é suave demais e a última, com acompanhamento da Orquestra Rumpilezz, de Letieres Leite — que fez um ótimo trabalho com as músicas de Caetano no final dos anos 2010 —, é a melhor acabada. Seu início, antes de reggaezar, aproveita o violão lembrando "Saudosismo", a homenagem à bossa nova que Gal gravou no seu primeiro disco solo. Já "It's a long way" lembra muito a melancólica versão de Olivia Broadfield, presente na trilha do filme *Meu nome não é Johnny*, de 2008.

Já as exceções estão mais próximas no tempo. Em 2019, o saxofonista Esdras Nogueira lançou *Transe: Esdras Nogueira e grupo tocam Transa*. Num esquema que evoca as big bands, o disco talvez seja a melhor releitura do álbum. Há um frescor difícil de alcançar, com um aspecto orgânico que lembra Jards, Tutty, Áureo e Moacyr. Destaque para as escolhas estéticas de "Triste Bahia", exemplares:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

a faixa inicia com o trecho de "Afoxé leî/ Leî, leô" e "O vapor de cachoeira não navega mais no mar" antes do começo propriamente dito. A gravidade do baixo, somada ao sax, agrega todo o peso que a música pede quando fica mais agitada. "Neolithic man" recorre ao mesmo expediente: a guitarra chora algo que pode ser o refrão bem como a intro de "It's a long way", texturizando, construindo camadas, e só então, quando a banda completa repete o mesmo tema, ataca o trecho que corresponde a "I'm the silence that's suddenly heard/ After the passing of a car". Pontos extras para a bateria marcando o tempo como se fosse as madeiras de Gal. Por fim, "Nostalgia" mergulha em *Transa* e sampleia diversas canções de Caetano, como "Oração ao tempo", "Tropicália" e "London, London".

A segunda exceção veio no final de 2022, quando a cantora Letícia Novaes participou do projeto *Meio século de discos históricos*. Ao lado da banda com a qual gravou os discos *Letrux em noite de climão* e *Letrux aos prantos*, ela buscou *Transa* nos anos 1970 e o atirou no caldeirão do século 21. Não é possível dizer que o show mostra o que ele seria caso fosse gestado hoje, por um artista da chamada nova MPB, mas é quase isso. "You don't know me" se transformou numa faixa disco e "Nostalgia" parece saída de um disco dos Rolling Stones — no fundo, é um jeito despojado de admitir que o material original é tão bem feito que não vale a pena emular, o que de maneira nenhuma impede retorcê-lo, a exemplo de "Mora na filosofia".

Mas isso tudo é exterior a Caetano.

Após os shows com a bandaCê, ele estreou em 2015 uma turnê ao lado de Gilberto Gil. Intitulada *Dois amigos, um século de música*, era uma retrospectiva da carreira de ambos, iniciada em 1965. Foi a primeira reunião oficial desde os shows de *Tropicália 2*, que não tinham nenhuma canção da fase londrina no repertório.

As apresentações iniciavam com um dueto em "Back in Bahia", de Gil. Composta na volta do exílio, no primeiro verão em Salvador, letra e música vieram juntas. Ele estava na festa de Nossa Senhora da Conceição, em Santo Amaro, na casa de dona Canô. Via as pessoas queridas e a alegria que emanava delas, da lembrança da saudade que sentia de tudo aquilo em Londres, quando sentiu o impulso.[264] Finalizou a canção no dia seguinte.

[264] GIL, 2003, p.148

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Após uma fileira de sucessos — "Tropicália", "Sampa", "Terra" — o show recuperava "Nine out of ten" com coro de Gil no refrão. Que "Odeio", de *Cê*, viesse na sequência era um detalhe luxuoso. Quem prestou atenção nos movimentos de Caetano desde o disco de 2006 sabia que ali, como em *Meu coco* anos depois, estava um gesto de amarrar as pontas da vida.

"Nine out of ten" já era item fixo no setlist da bandaCê, assim como "Triste Bahia" na turnê *Abraçaço*, e "Odeio", feita no contexto da separação de Paula Lavigne, banhava o público de catarse com suas distorções vindas de Pedro Sá. A versão de 2015, claro, era mais simples. Caetano a tocava sozinho, que nem o fizera, suave, na turnê com Maria Gadú, que rendeu o disco *Multishow ao vivo* em 2011.

Escolhida para representar o período do exílio num show que repassava todas as fases das carreiras, "Nine out of ten" não só atestava que Caetano ainda permanecia "Alive and vivo muito vivo" como mantinha *Transa* aceso dentro de si, mapeando seu íntimo — além de confirmar que, sim, ainda era sua canção preferida em inglês.[265]

O ano de 1972 foi um dos mais ricos da música brasileira. Num espaço de doze meses, o país ouviu dois outros trabalhos que poderiam ser encaixados na definição de disco-mapa.

Acabou chorare, dos Novos Baianos, foi buscar nas guitarras tropicalistas e na sabedoria de João Gilberto a chave para um Brasil possível, apesar da ditadura. Moraes Moreira, Galvão, Dadi, Paulinho Boca de Cantor, Baby, Pepeu e Jorginho Gomes uniram rock e samba de uma maneira pouco vista até hoje. No esquema todo-mundo-junto, compartilhavam a existência num sítio em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro, e "Preta pretinha", "Brasil pandeiro" e "Mistério do planeta", entre outras, sacramentaram a empreitada hippie como uma das mais autênticas expressões musicais do Brasil.

Numa vibração parecida, Milton Nascimento e Lô Borges reuniram os amigos numa casa em Piratininga, em Niterói, e criaram um álbum duplo antológico. *Clube da esquina* trazia uma sonoridade que vibrava América Latina e rock 'n' roll, calcada principalmente nas letras inspiradíssimas de Fernando Brant

[265] VELOSO, 2003, p.52

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

e Ronaldo Bastos. Músicas como "O trem azul", "Cais" e "Nada será como antes" viraram clássicos, e duas faixas merecem destaque: "Me deixa em paz", o samba de Monsueto que Alaíde Costa divide com Milton, e "Cravo e canela", gravada por Caetano em *Araçá azul*.

Em *Verdade Tropical*, ele escreve que a música, "revelação melódica e semântica" após os ruídos de "De conversa", é uma saudação

> a esse grande colega que realizara um trabalho tão notável e tão diferente do nosso (mesmo oposto ao nosso, sob certos aspectos) e a quem não festejáramos de público na nossa volta com a ênfase que ele parece ter esperado (e não o fizemos por senso das diferenças e horror a demagogia), sendo que a frase final, "eu quero ver você alegre", dita a princípio por uma voz que logo se une a outras num acorde simples, também se dirige a Milton, aqui tanto no plano pessoal quanto no artístico, numa espécie de oração para que ele superasse aquela tristeza imensa que o prostrava — oração que, hoje vejo com orgulho, mostrou-se eficaz. (Não se veja nisto uma fantasia de onipotência: o que quis dizer com a frase final de "De conversa" e que havia no culto ao estilo de Milton, na própria admiração pelo seu trabalho, uma valorização mórbida dessa tristeza, e que existia em mim — mas e claro que não só em mim: em muitos, mas, antes de todos, no próprio Milton — o desejo de salvaguardar sua capacidade de vida e alegria, sem o que não haveria suas canções, mesmo as de beleza.

Nas listas de melhores discos da música brasileira, *Clube da esquina* é figurinha constante no topo, junto de *Transa* e *Acabou chorare*. São álbuns que resistiram ao tempo graças ao frescor com que foram gravados, sons cheios de substância a partir de uma experiência em grupo. Se há alguma vantagem para Caetano, ela pode estar no exílio. A chance de olhar para seu país — e ali a música *é* o país — sem poder tocá-lo, senti-lo, reconstruindo-o apenas pela força da memória, lhe dá méritos que, com toda razão, podem ser comparados aos dos outros dois discos: a bênção de João Gilberto aos Novos Baianos, o senso latino-americano de Milton.

Mas se *Araçá azul* o homenagearia, cabia também reconhecer a potência de Moraes, Pepeu e o resto da trupe. Antes de "Os meninos dançam", de *Cinema Transcendental* (1979), na primeira visita que fez ao Brasil em 1971, Caetano passou por uma experiência tão angustiante que, de volta a Londres, compôs uma música que rivaliza com *Transa* em intensidade e vivacidade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Certa noite, em Salvador, "meio preso, meio exilado", ele foi conduzido pelo irmão à casa de um sujeito que dava saraus e que tinha vivido na capital inglesa. O ambiente era gay, frequentado por artistas em geral, além de pessoas da intelectualidade baiana. No fim, o homem punha um xale e cantava fados. Em determinado momento, decidiu ler a mão de Caetano.

— Isso aqui está marcado desde o princípio dos tempos — ele disse. — Não tenha medo, porque todo mundo vai mesmo morrer um dia, e a vida é importante se ela for boa, se ela for intensa, a questão não é ser longa.

Caetano ficou agoniado. O sujeito completou:

— Você vai morrer daqui a dois anos e três meses!

Quando surgiu a possibilidade de voltar ao Brasil, o episódio retornou com força. Na entrevista para o *Bondinho*, uma longa explicação elucida o processo que culminou em "O conteúdo":[266]

— Pensei em fazer uma música assim, deixando sair as palavras do que eu estava pensando, que seria assim como se fosse o meu conteúdo. Por isso botei o nome "O conteúdo". Mas imitando o Jorge Ben, que escreve letras com as frases que ele bem quer, letras aparentemente prosaicas, verdadeiras conversas, com frases longas, falando muita coisa.

No íntimo, era uma canção sobre o medo, principalmente o da morte prevista em Salvador. Não que Caetano acreditasse no dono da casa, mas seu temperamento supersticioso e "uma série de circunstâncias" o levaram a negá-lo.

— Então, quando eu estava voltando para o Brasil, essa coisa veio na minha cabeça e eu disse assim: eu vou pegar e dizer isso na música, já entro no Brasil dizendo isso, falando que teve esse negócio e que eu estou dizendo "não".

Apesar de fazer parte de diversos shows no período, "O conteúdo" só foi gravada no disco *Temporada de Verão*, de 1974, ao lado de Gil e Gal Costa. Com percussão e uma flauta marcante, a música é uma das mais longas da discografia, um épico de quase dez minutos. Os Novos Baianos aparecem logo no início, numa reminiscência do famoso apartamento no bairro de Botafogo, antes da ida para o sítio. "Deita numa cama de prego e cria fama de faquir/ Não tentes fugir ao sossego, meu nêgo/ Tu és fraco como um anjo/ E sabes voar/ Teu gênio alegre, não fujas daqui/ Todos os anos, passar pela casa dos Novos Baianos/ Manos, jogar capitão."

[266] VELOSO, 1977, p.201

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

E numa espécie de refrão, Caetano pega o gancho de Jorge Ben para homenagear uma série de xarás: “E por isso eu canto essa canção — Jorge/ E por isso eu canto essa canção — Jorge Ben/ E por isso eu canto essa canção — Jorge Mautner/ E por isso eu canto essa canção — Jorge Salomão/ Roge, Roge, Roge, Roge/ Cadê vocês, oh, Mãe de Deus?/ Jorge, cadê vocês? Ninguém/ Tudo vai bem, Jorge?/ Tudo vai bem, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo/ E o divino conteúdo”. Segue-se então outra fala direta sobre Deus — qualquer semelhança com “Neolithic man” não é mera coincidência —, cujas íris dos olhos “têm muitos arcos”, e entra uma das maiores belezas da discografia: após “Para onde vais, aliás?”, um coro suave, gospel, que na repetição da letra vai crescer em simbologia e tomar a música para si.

“O conteúdo” nunca mais foi cantada ao vivo. Ela permanece como um símbolo do otimismo de Caetano ao voltar do exílio. É sua carta de intenções diretíssima: está pronto para retomar a vida, coisa que em Portugal, na primeira parada após deixar o país, ainda não sabia como fazer.

A imagem do programa de TV português mostra um jovem de blusa branca e colete com estampa de losangos. Seus cabelos estão grandes, recuperados da raspagem na prisão. Ele e Gil acabaram de performar “Alfômega”, última faixa do *Álbum branco*, e o apresentador Carlos Cruz pergunta se a música que estão fazendo deve ser subordinada a uma definição geral de Tropicalismo. Gil sorri e olha para Caetano, que responde com seriedade:

— Não, acho que não, porque o nome do movimento só existe enquanto o movimento existe e o Tropicalismo não existe mais como movimento. Ele frutificou, o que nós tentamos fazer chamou a atenção de compositores novos brasileiros, eles foram, de uma certa maneira, e modéstia à parte, influenciados pelas nossas ideias, mas nós já não estamos no Brasil e já não há o Tropicalismo como movimento. De modo que o que fazemos hoje é irresponsável com relação ao movimento tropicalista.

Minutos depois, o outro apresentador, Raul Solnado, pergunta se eles consideram possível se integrar à música inglesa, ou se preferem que os ingleses os integrem. Caetano aceita o trocadilho, mas responde a sério, ainda que aos risos:

— Eu não sei. Eu não sei o que é possível nem o que é impossível. Não tenho uma ideia sobre isso. Eu vou pra Londres. Não sei.

Dois anos depois, a imagem do rapaz imberbe e jovial contrasta com a figura que retorna: barbudo, cabelos caindo pelos lados do crânio. Um homem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Jards Macalé tem uma história curiosa sobre o visual do exílio. Na volta de uma das várias idas a Paris, o grupo foi parado na imigração.

— Caetano era o único que não usava ácido, maconha, essas coisas. Ele tem medo, com toda razão. Fomos pra Paris e, quando voltamos pra Londres, a polícia, quando olhava pra gente, implicava sempre com Caetano, nunca com a gente. Acho que ele tinha cara de ser o mais drogado do mundo, e nós todos éramos normais. Criaram um monte de dificuldade e não podíamos voltar a Paris porque não tínhamos dinheiro, aí tivemos que telefonar pro Guilherme [*Araújo*] arrumar um advogado pra ir lá e liberar a gente.[267]

Gilberto Gil afirma que precisavam estar em grupo, "ser uma tribo, ser espelho permanente um do outro".[268] Nas poucas filmagens da banda de *Transa* em Londres, é possível ver todos tocando felizes num quintal verde.

— É um disco mais relaxado no sentido da gravação, do trabalho mesmo — pontua Jards. — Fazer aquilo foi relaxante. Não foi tenso. Se preocupar com as músicas, a gravadora, e de repente acontece alguma coisa que dificulta aqui e ali... lá era uma banda integrada, completa, ninguém ia sair dali pra lugar nenhum, a gente se encontrava por prazer e por pura diversão.[269]

Na *live* do Festival Cultura Inglesa, Felipe Franco Munhoz leu uma pergunta do dramaturgo inglês Tom Stoppard. Ele queria saber se o artista deve se preocupar com o veredito da posteridade. Caetano, rindo, disse que não, e, sério, completou:

— Você não pode deixar de imaginar que vida terão as coisas que você inventou.

Cai a tarde no Rio de Janeiro. Na varanda do restaurante La Fiorentina, Jards Macalé não hesita antes de dizer o que *Transa* significa, cinquenta anos depois:

— Um alimento fundamental. Produzimos um alimento fundamental pra música brasileira, pra cultura brasileira, pra tudo, e pra satisfação da gente. Foi e é muito grande.

[267] Depoimento dado especialmente a esta dissertação em 06/10/2022.
[268] Depoimento presente no documentário *Tropicália*, dirigido por Marcelo Machado.
[269] Depoimento dado especialmente a esta dissertação em 06/10/2022.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Quando perguntado se é possível reunir os membros remanescentes da banda, ele diz que está tudo bem, é mais uma questão de Caetano vislumbrar a ideia.

— Agora estamos sem Moacyr, Áureo onde está? Acho que a gente deve resguardar esse momento como um momento precioso da nossa história, que tá feito, tá bem feito, teve o resultado que teve, e tá há 50 anos alimentando os queridos ouvidos dos músicos e não-músicos, tanto que você tá aí dichavando essa história. Mas de vez em quando eu canto em casa "Triste Bahia", "You don't know me", "Nostalgia", o rockzinho. Mas eu acho que pro que tá feito, tá feito e tá bem feito.[270]

Olhar para o passado, reconhecer o presente, apontar para o futuro. Tudo isso já estava na cabeça de Caetano Veloso durante um depoimento a Luiz Tenório de Lima, o primo de Péricles Cavalcanti, no final dos anos 1970.[271] Ao ser questionado sobre a ligação entre as reminiscências e o gesto de criar arte, ele disse não saber a que se relaciona o desenvolvimento de sua capacidade de criação, mas forneceu uma pista. Que ilumina tudo.

— Eu acho que a criação artística deve ser uma coisa que a gente transa, um modo de se reencontrar com o mundo, de se relacionar de novo com o mundo. Parece que a gente sai do mundo e volta pro mundo, entendeu?

Roma, 7 de setembro de 2022

Rio de Janeiro, 2 de março de 2023

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

[270] Depoimento dado especialmente a esta dissertação em 06/10/2022.
[271] VELOSO, 1977, p.196

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Paulo César de. **Roberto Carlos, outra vez (1941-1970).** Rio de Janeiro: Record, 2021.

BARAT, Aïcha Agoumi de Figueiredo. **Capas de disco: modos de ler.** Tese (Doutorado em literatura, cultura e contemporaneidade). Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

CADERNOS DE MÚSICA. **Gilberto Gil.** Rio de Janeiro: Cadernos de Música, 2021.

CADERNOS DE MÚSICA. **Tropicália.** Rio de Janeiro: Cadernos de Música, 2020.

CALLADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução.** São Paulo: Editora 34, 2017.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

CARDOSO, Tom. **Outras palavras.** Rio de Janeiro: Record, 2022.

CARNEIRO, Luiz Felipe; GUEDES, Tito. **Lado C: a trajetória musical de Caetano Veloso até a reinvenção com a bandaCê.** Rio de Janeiro: Máquina de Livros, 2022.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

COELHO, Frederico. A linha evolutiva de Caetano Veloso. In: DUARTE, Pedro (org.). **Objeto não-identificado**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COELHO, Frederico. **Jards Macalé — Eu só faço o que quero.** Rio de Janeiro: Numa, 2020.

DESSEMELHANTE. Veja, São Paulo: Abril, n. 189, p. 80-81, 19 abril 1972. Disponível em: https://veja.abril.com.br/acervo/#/edition/34366?page=80&section=1. Acesso em: 11 out. 2020.

DINIZ, Júlio. **Caetano, um *griot* antropofágico no teatro do mundo**. In: Ipotesi, Juiz de Fora, v.17, n.1, p. 49-56, jan./jun. 2013.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

DRUMMOND, Carlos Eduardo; NOLASCO, Marcio. **Caetano — Uma biografia: A vida de Caetano Veloso, o mais doce bárbaro dos trópicos.** São Paulo: Seoman, 2017.

DUNN, Chris. **Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira.** São Paulo: EdUnesp, 2009.

FONSECA, Heber. **Caetano — Esse cara.** Rio de Janeiro: Revan, 1995.

FRAGUAS, Marcia Cristina. ***It´s a long way*: poética do exílio na obra fonográfica de Caetano Veloso (1969-1972).** Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Novembro, 2021.

GIL, Gilberto. **Todas as letras.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade.** Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

JARDIM, Eduardo. **Tudo em volta está deserto.** Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017.

JULIÃO, Rafael. Triste Bahia. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n.36, p. 165-198, jun. 2017. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/17831 Acesso em: 09/03/2023.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem.** São Paulo: Papirus, 2008.

LUCCHESI & DIEGUEZ. **Caetano. Por que não?.** Rio de Janeiro: Leviatã, 1993.

MELLO, Glaucia Boratto Rodrigues de. **Caetano Veloso: um estudo de símbolos e mitos**. 1993. 243 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1993. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/16996. Acesso em: 08 set. 2020.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais.** São Paulo: Editora 34, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural.** In: CONGRESO LATINOAMERICANO DEL IASPM, 4., 2002. *Anais...* Mexico: UNAM, 2002. p. 20-35.

NAVES, Santuza Cambraia. **Velô.** Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

NJERI, Aza. Reflexões artístico-filosóficas sobre a humanidade negra. **Ítaca**, v. 36, p. 164-226, ago. 2020. Disponível em:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/31895/19770. Acesso em: 27 jun. 2022.

OLIVEIRA, Allan de Paula; SCHMIDT, João Pedro. **Ó quão dessemelhante? Dialogismo e campo musical no LP Transa, de Caetano Veloso.** OPUS, [s.l.], v. 24, n. 2, p. 119-139, ago. 2018. ISSN 15177017. Disponível em: https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2018b2405 >. Acesso em: 08 mar 2023.

Oliveira, L. D. de. (2021. **Melos e Logos: Caetano Veloso e a crítica do domínio público na poesia atribuída a Gregório de Matos.** Revista Criação & Crítica, 31(31), 244-258. https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i31p244-258

RAMOS, Nuno. **Verifique se o mesmo**. São Paulo: Todavia, 2019.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos.** Recife: Cepe, 2019.

SANTOS, Daniela Vieira. **A formalização da derrota: sobre "Eles" e "A voz do morto", de Caetano Veloso.** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 61, p. 56-81, ago. 2015.

SCEGO, Igiaba. **Caminhando contra o vento.** São Paulo: Buzz, 2018.

SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrécia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SECCHIN, Antônio Carlos. **Caetano Veloso: Londres e São Paulo.** Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2018. Disponível em: https://www.academia.org.br/academicos/antonio-carlos-secchin/conferencia-caetano-veloso-londres-e-sao-paulo. Acesso em: 29 set. 2022.

SILVA, M. F. S. . **Cartografia e dominação: rotas de fuga.** In: Uso Impróprio, 2016, Niteroi. Conexões Paradoxais: Uso impróprio. Niterói: PPGCA:UFF, 2016. Disponível em: http://www.artes.uff.br/uso-improprio/trabalhos-completos/marcia-silva.pdf >. Acesso em: 13 jun. 2021.

TAVARES, Elaine. **A origem do sulear**. 2019. Disponível em: https://iela.ufsc.br/noticia/origem-do-sulear. Acesso em: 13 jun. 2021.

VELOSO, Caetano. **Alegria, alegria.** Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.

VELOSO, Caetano**. Caetano fala sobre a década de 70 - parte 01**. Disponível em:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

https://www.youtube.com/watch?v=ydbl0e00gss&ab_channel=falacaetano . Acesso em: 28 set. 2020.

VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso fala sobre "Transa".** GaúchaZH, Porto Alegre, 24 jun. 2012. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2012/06/caetano-veloso-fala-sobre-transa- 3800240.html>. Acesso em: 8 Set. 2020.

VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso reencontra músicos de "Transa".** O Globo, Rio de Janeiro, 26 mai.2012. Disponível em: < https://oglobo.globo.com/cultura/caetano-veloso-reencontra-musicos-de-transa-5030725>. Acesso em: 11 Out. 2020.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VELOSO, Caetano; org: FERRAZ, Eucanaã. **Letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

VELOSO, Caetano; org: FERRAZ, Eucanaã. **O mundo não é chato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever**: literatura e apropriação no século XXI. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019.

WISNIK, Guilherme. **Lançar mundos no mundo: Caetano Veloso e o Brasil**. São Paulo: Fósforo, 2022.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

Discografia

BEN, Jorge. **Força bruta.** Phonogram/Polygram, 1970.

BEN, Jorge. **Samba esquema novo.** Phonogram/Polygram, 1963.

BOMTEMPO, Alexia. I just happen to be here. Biscoito Fino, 2012.

COSTA, Gal. **Fa-tal. A todo vapor.** Phonogram/Polygram, 1972.

COSTA, Gal. **Gal Costa.** Phonogram/Polygram, 1969.

COSTA, Gal. **Gal Costa.** Phonogram/Polygram, 1969.

COSTA, Gal. Legal. Phonogram/Polygram, 1970.

GIL, Gilberto. **Expresso 2222.** Phonogram/Polygram, 1972.

MACALÉ, Jards. **Jards Macalé.** Phonogram/Polygram, 1972.

MENDES, Sérgio. **Stillness.** A & M Record, 1970.

Monsueto (da coleção Música Popular Brasileira, Grandes Autores), Zé Keti & Monsueto (da série Grandes Compositores) e Monsueto (da coleção Nova História da Música Popular Brasileira).

MONSUETO. **Música Popular Brasileira, Grandes autores.** RCA/BMG, 1974.

MONSUETO. **Nova História da Música Popular Brasileira.** Abril Cultural, 1977.

NOGUEIRA, Esdras. **Transe: Esdras Nogueira e grupo tocam Transa.** Fatiado Discos, 2019.

PASTINHA, Vicente. **Capoeira Angola — Mestre Pastinha e sua academia.** Philips, 1969.

VÁRIOS ARTISTAS. **Tropicália ou panis et circensis.** Phonogram/Polygram, 1968.

VELOSO, Caetano. **A foreign sound.** Universal Music, 2004.

VELOSO, Caetano. **Abraçaço.** Universal Music. 2009.

VELOSO, Caetano. **Araçá azul.** Phonogram/Polygram, 1973.

VELOSO, Caetano. **Caetano veloso.** Phonogram/Polygram, 1968.

VELOSO, Caetano. ***Caetano Veloso*.** Phonogram/Polygram, 1969.

VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso***.* Phonogram/Polygram, 1971.

VELOSO, Caetano. **Caetano.** Polygram, 1987.

VELOSO, Caetano. **Cê.** Universal Music, 2006.

VELOSO, Caetano. **Cinema transcendental.** Phonogram/Polygram, 1979.

VELOSO, Caetano. **Estrangeiro.** Polygram, 1989.

VELOSO, Caetano. **Joia.** Phonogram/Polygram, 1975.

VELOSO, Caetano. **Meu coco.** Universal Music, 2022.

VELOSO, Caetano. **Muito.** Phonogram/Polygram, 1977.

VELOSO, Caetano. **Noites do norte.** Universal Music, 2000.

VELOSO, Caetano. **Qualquer coisa.** Phonogram/Polygram, 1975.

VELOSO, Caetano. **Singles.** Philips, 2002.

VELOSO, Caetano. **Totalmente demais.** Polygram, 1986.

VELOSO, Caetano. **Transa.** Phonogram/Polygram, 1972.

VELOSO, Caetano. **Velô.** Polygram, 1984

VELOSO, Caetano. **Zii e Zie.** Universal Music. 2009.

VELOSO, Caetano; BUARQUE, Chico. **Chico & Caetano — juntos e ao vivo.** Phonogram/Polygram, 1972.

VELOSO, Caetano; COSTA, Gal; GIL, Gilberto. **Temporada de verão.** Phonogram/Polygram, 1974.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. **Barra 69.** Pirata, 1972.

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

VELOSO, Caetano; VELOSO, Moreno; VELOSO, Tom; VELOSO, Zeca. **Ofertório.** Universal Music, 2018.

ZÉ KETI & MONSUETO. **Grandes Compositores.** Abril Cultural, 1982.

Audiovisual

Depoimento Jards Macalé ao MIS, em 23/01/2013.

CIRCULADÔ. Direção: José Henrique Fonseca. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes: Videofilmes, 1992. 105 min.

TROPICÁLIA. Direção: Marcelo Machado. São Paulo: Imagem Filmes; Bossa Nova Films, 2012. 87 min.

O CANGACEIRO. Direção: Lima Barreto. Vera Cruz, 1953. 105 min.

24 CULTURA INGLESA FESTIVAL. 2021. 40 min.

CAETANO LIVE. Globoplay. 2020. 90 min.

CAETANO VELOSO 80 ANOS. Globoplay, 2022. 90 min.

Depoimentos

Jards Macalé, em 06/10/2022

Tutty Moreno, em 29/09/2022

Péricles Cavalcanti, em 14/11/2022

Angela Ro Ro, em 04/01/2023

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2112371/CA