

CONSONANTES E DISSONANTES: UMA BREVE INVESTIGAÇÃO DAS PRÁTICAS CORAIS NA OBRA TROPICALISTA DE CAETANO VELOSO

CONSONANTS AND DISSONANTS: A BRIEF INVESTIGATION OF CHORAL PRACTICES IN THE TROPICALIST WORK OF CAETANO VELOSO

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 29/10/2024

Aceito em: 11/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Leonardo Davino de Oliveira  

UERJ | leonardo.davino@gmail.com

Leonardo Freitas de Carvalho  

UERJ | leonardofcarvalho94@hotmail.com

Resumo/Abstract

Na obra de Caetano Veloso, é decerto volumosa a presença das práticas corais. Dos discos inaugurais aos mais recentes, é possível observar a existência não apenas de um coro uniforme, digamos assim, mas de diferentes tipos de coro, os quais estão atrelados, segundo a nossa premissa, a três modalidades: (i) ao coro consonante, quando a multidão canta junto e em sintonia; (ii) ao coro dissonante, quando há um caos polifônico em que as vozes não se entendem e entram em uma espécie de conflito; (iii) ao coro híbrido, quando existe, na mesma canção, um caráter duplo, tudo isso devido à presença de um coro consonante e de um coro dissonante. Mergulhando na carreira do cancionista, selecionamos algumas obras representativas do tema, são canções de diferentes épocas e discos, sempre nos apoiando em debates críticos e teóricos variados, com o objetivo de traçar uma nova análise e uma nova hipótese sobre um dos mais reconhecidos intelectuais da história da canção brasileira.

Palavras-chave: Caetano Veloso, Coro, Tropicália, Canção popular.

In Caetano Veloso's work, the presence of choral practices is certainly substantial. From his early albums to the most recent ones, it is possible to observe the existence not only of a uniform chorus, so to speak, but also of different types of choruses, which are tied, according to our premise, to three modalities: (i) the consonant chorus, when the crowd sings together and in tune; (ii) the dissonant chorus, when there is a polyphonic chaos in which the voices do not align and enter into a sort of conflict; (iii) the hybrid chorus, when there is, in the same song, a double character, all due to the presence of a consonant chorus and a dissonant chorus. Diving into the songwriter's career, we selected some representative works of the theme, songs from different moments and albums, always supporting us in varied critical and theoretical discussions, with the aim of outlining a new analysis and a new hypothesis about one of the most recognized intellectuals in the history of Brazilian song.

Keywords: Caetano Veloso, Choir, Tropicália, Popular Song.

Em um ensaio sobre o Tropicalismo musical, Flora Süssekind (2022, p. 107), enquanto ainda era incipiente o debate sobre a conceituação acerca desse grande evento de porte artístico e ideológico, em que é dito que “talvez seja o caso [...] de não se pensar unicamente, então, em movimento (no que essa expressão supõe de programático e organizacional), mas em um ‘estado mais amplo e profundo’, em uma ‘arena de agitação’, em um ‘momento tropicalista’”, comenta:

Não faltaram, igualmente, ao longo do ano de 1967, e antes mesmo de a imprensa brasileira falar em “tropicalismo”, a exposição de uma intencionalidade transformadora ou a vontade expressa em alto e bom som, de uma “tomada de posição”, acompanhadas de reformas e reorientações no âmbito da expressão artística, no sentido de sua afirmação não como um “ismo”, mas como um campo experimental ativo, *múltiplo*, comprometido”. (Süssekind, 2022, p. 109, grifo nosso)

Tratando-se, portanto, de uma área experimental, “cuja abrangência iria bem além do campo estritamente musical” (Süssekind, 2022, p. 107), a autora, depois de elencar uma série de obras artísticas trabalhadas em conjunto, debate:

Não é de estranhar que essas *manifestações coletivas*, com sua dimensão participativa, sua criação de um campo experimental vazado ao campo social, se fizessem acompanhar de investigações recorrentes sobre possíveis formas e funções *corais* na prática artística, e por sucessão de experiências concretas diversas de uso do *coro* e das *cenas de massa*. Seriam exemplares, nesse sentido, o uso, à guisa de comentário, de *coro*, por Glauber Rocha, das canções de Sérgio Ricardo em *Deus e o diabo na terra do sol*, assim como as cenas de conjunto, de comício, agitação, com escola de samba, participação de populares, multiplicação de figurantes, em *Terra em transe*. Ou, mais tarde, as cenas de rua – com a cidade funcionando como espaço de interferência do diverso, do múltiplo – em filmes como *Claro* ou *A idade da terra* (Süssekind, 2022, p. 128, grifos nossos).

Se a autora do ensaio relatou a existência de algumas manifestações artísticas coletivas durante o momento da Tropicália, é notável como algumas das obras de Glauber Rocha exploravam *estratégias* narrativas muito próximas de uma noção de *povo*, a exemplo do que vemos nas cenas de conjunto, na multiplicação de figurantes e até mesmo no *coro*. Ainda sobre essa sua discussão acerca da exploração da estratégia do *coro*, ilustradas nos filmes de Rocha, Süssekind levanta um ponto muito importante:

“O filme é SIMULTÂNEO e não PARALELO”, diria ele [Glauber Rocha] assim mesmo, com as duas expressões em caixa alta, quase gritando, em carta de 1967 a Jean-Claude Bernardet. Pois não se trataria, nesses “coros”, de atividades ou elementos que, voltados para a *mesma direção*, operariam de modo colateral, sem entrecruzamento. O que estaria embutido na noção de paralelismo. Essa colateralidade era, porém, de certa forma a ideia dominante nas tentativas de produção de “frentes únicas” de resistência, na arte e na canção de protesto brasileira de então, em seu desejo de cantar “a uma só voz”, e de, via emocionalização, via “palavras de ordem e refrãos”, produzir uma *homogeneidade coral* e um possível paralelismo na ação. O que teve exemplo paradigmático na apresentação da canção “Pra não dizer que não falei de flores”, do compositor Geraldo Vandré, em setembro de 1968, durante um festival da canção promovido pela TV Globo, no Rio de Janeiro. “As 20 mil pessoas que estavam

no Maracanãzinho transformaram-se em coral”, lembrou Elio Gaspari sobre sua repercussão (Süssekind, 2022, p. 129, grifos nossos).

Nota-se, então, um elemento fundamental: o coro tropicalista *não* anda obrigatoriamente em uma só direção, ele *não* é necessariamente uma frente única; pelo contrário, ele pode originar tensões e contrastes e, acrescentamos aqui, até mesmo o *estranhamento*, fator comumente presente, inclusive, na obra dos artistas da Tropicália. Isso tensiona a definição tradicional de coro, aquela que se encontra nos livros de teoria musical, ou seja, de coro como um conjunto de pessoas que cantam juntas em uníssono ou a várias vozes, mas em busca da entrega de uma harmonia musical e melódica. Na Tropicália, temos uma multidão de vozes e de modos de entoação vocal que dificulta o *a priori* de uma proposta global e coletiva. Dito de outro modo, não há o coletivo constituído por um naipe ou voz de sopranos, em de contraltos, um de tenores e um de baixos. Pelo contrário, um único cantor, como no caso da dicção de Caetano Veloso, pode abrigar naipes e vozes diversas. Isso porque, se há uma unidade no coro tropicalista, essa unidade reside na afirmação da fricção e da desarmonia entre as vozes que compõem a variação sociolinguística do Brasil. E a chave de leitura de Flora Süssekind sobre o coro também vai na contramão de um coral uníssono e sincrônico.

Entendemos, assim, que existe um coro que pode ser entendido como “consonante”, graças aos seus cantos uníssonos, e um outro tipo de coro, que, ao contrário, graças aos seus traços contrastantes, pode ser lido como “dissonante”. A harmonia ou a desarmonia do coro tropicalista será sempre o resultado da intenção do artista; resultado que, denotando origem mais prosódica que musical, rende mais ou menos compatibilidade com seus respectivos segmentos melódicos. Para Luiz Tatit, “no mundo da canção, o desafio é sempre localizar o que assegura a compatibilidade dos dois segmentos [letra e melodia]” (Tatit, 2019, p. 210).

Torna-se oportuno, doravante, recorrer à obra de um dos artistas que melhor exploraram o recurso das práticas corais ao longo da sua vasta discografia, Caetano Veloso, um dos principais expoentes da Tropicália e parte fundamental do extenso grupo que realizou, em 1968, o disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*. O músico baiano, que experimentou os mais diversos gêneros no interior da sua composição, apoiando-se em uma parafernália que o permitiu se inclinar a esse altíssimo grau de versatilidade estilística, também explorou os diferentes tipos de coro, seja aquele *consonante*, quando a força prosódica acentua a união entre frase melódica e frase linguística, seja aquele *dissonante*, quando o que é dito e o modo de dizer parecem sugerir contrastes e desarmonias de outra ordem, de “fora” daquilo que está na superfície da canção, no caso, o contexto histórico.

Em “Alegria, Alegria”, a quarta faixa do disco *Caetano Veloso* (1968), um grito coletivo é executado na canção: “Eu vou / Por que não, por que não?”. Nos dois casos, é conferido o prolongamento da primeira vogal de “vou”, assim como o da primeira vogal de “não”, que marcam com mais afinco a presença da prática coral e, importante destacar, a sua sincronia com a voz do próprio Caetano Veloso, compondo, em termos melódicos, uma *homogeneidade vocal*. Para que entendamos de maneira mais clara como esse coro está solicitando a cumplicidade de quem caminha para uma *mesma direção* também em termos de premissa, precisamos expor ao menos dois fatores, que estão interligados: o contexto da época de lançamento do álbum e a análise de alguns pedaços da letra.

É preciso expor, primeiramente, o fato de o disco ter sido lançado no ano de 1967, momento da história em que o Brasil se encontrava sob um duro regime militar, que seria ainda mais endurecido a partir de 1968, ano da oficialização do quinto Ato Inconstitucional, responsável por radicalizar algumas das políticas adotadas pelos militares naquele período, incluindo a perseguição e a censura contra os artistas (músicos, cineastas, cartunistas, entre outros). Nessa canção, as conjugações verbais no futuro têm importância, já que, segundo Gilberto Vasconcelos,

[a] tropicália iria pôr fim ao mito populista da redenção popular que perseguiu a canção de protesto, iria reagir através da nota cética, instaurando um sentimento de impasse na MPB. Não é senão por esse motivo que, no discurso irônico e verbalmente exíguo da Tropicália, o signo “povo” (lugar-comum das letras da nossa “protest song”) cairia fora das suas composições. É também sob esse mesmo ângulo que devemos sua paródia à visão otimista do futuro (Vasconcellos, 1977, p. 44-45).

Em segundo lugar, sobre a letra em si, há alguns pedaços fundamentais que merecem destaque para analisarmos com mais detalhes a presença desse coro consonante. Logo na primeira estrofe, por exemplo, encontramos versos como “Caminhando contra o vento / Sem lenço e sem documento”. À luz desse contexto politicamente delicado e violento comentado por nós, época sobre a qual “[o] sol se reparte em crimes”, andar “sem lenço” e “sem documento” é uma prática em que o autor da ação de fato se posiciona “*contra* o vento”, é mesmo estar *na contramão* de algo ou de alguém.

Ainda apoiados nessa letra, que abriga sentimentos e situações tão *contraditórias* em alguns versos, como em “Bomba e Brigitte Bardot”, ou em “Sem livros e sem fuzil”, contrastes que simbolizam com maestria aquele período tão turbulento da história do Brasil, entendemos que o eu poético, mesmo diante desse cenário, segue com “[os] olhos cheios de cores”. Essa sua postura positiva e quicá otimista, enxergada igualmente na voz suave e tranquila de Caetano e no ato de o enunciador conseguir notar em meio ao caos político um “sol tão bonito”, ainda que repartido “em crimes”, é reforçada por uma *voz coletiva*, representada justamente pelo coro, que canta *junto*, que canta *em sincronia* e que forma uma rede protetora, uma homogeneidade vocal, uma resistência (“por que não?”) *contra* uma determinada ideologia política.

Dito isso, pensamos que a “canção de protesto” nos moldes tropicalistas serve para mobilizar as multidões e não as massas. Para distinguir uma categoria da outra (“multidão” *versus* “massa”), evocamos a diferenciação básica apontada por Michael Hardt e Antonio Negri já nas primeiras páginas do livro *Multidão*:

A essência das massas é a indiferença: todas as diferenças são submersas e afogadas nas massas. Todas as cores da população reduzem-se ao cinza. Essas massas só são capazes de mover-se em uníssono porque constituem um conglomerado indistinto e uniforme. Na multidão, as diferenças sociais mantêm-se diferentes, a multidão é multicolorida. Desse modo, o desafio apresentado pelo conceito de multidão consiste em fazer com que uma multiplicidade social seja capaz de se comunicar e agir em comum, ao mesmo tempo em que se mantém internamente diferença (Hardt e Negri, 2005, p. 13).

Vista por essa perspectiva, a “canção de protesto” é fundamental em momentos de “crise da representação”, exatamente porque não apaga nenhuma subjetividade, situação prevista numa ditadura, por exemplo. Ao preservar as especificidades microcoletivas internas à multidão, este aglomerado de identidades, a “canção de protesto” dá vigor à diversidade macrocoletiva. Dito de outro modo, o imediatismo contextual – que parece ser a gênese e a tônica da “canção de protesto” – não pode nivelar, reduzir, “tornar cinza” a multiplicidade, a polifonia dos apelos contextuais. O sujeito da “canção de protesto”, ao ser cúmplice dos ouvintes múltiplos, plurais, diversos, precisa não se opor às vibrações da palheta de cores que o orienta, mas autenticar a *unimultiplicidade*. Por isso, nesse tipo de “canção de protesto”, em que a canção é crítica política, não cabem palavras-de-ordem generalizantes. Eis porque o sujeito de “Alegria, alegria” *vai* – por que não?

Anos mais tarde, posicionada como a faixa derradeira do disco *Joia* (1975), “Escapulário” é a adaptação para canção do poema homônimo de Oswald de Andrade. Publicado em 1925, o texto de um dos fundadores do primeiro instante do Modernismo parodia uma enunciação religiosa, isto é, uma reza, e em um dos versos é possível encontrar a presença de um pronome oblíquo, de primeira pessoa do plural, que se funde a um verbo e, no discurso, abriga consigo o significado de um pedido: “Dai-nos, Senhor”. Embora *no poema* não seja possível encontrar a presença explícita de uma dinâmica coral, notamos que o vocábulo em destaque se conecta ao menos a uma ideia coletiva, um tipo de estratégia textual que encontramos, em geral, nas próprias orações e demais práticas religiosas – o desejo de comunhão massificante.

Na adaptação de Caetano para a canção, é notável a presença não apenas desse pronome e do poema de Oswald na íntegra, como também, em graus mais explícitos ou mais implícitos, de um coral próprio de uma escola de samba, que canta junto em uma mesma direção, com harmonia e com uma mesma proposta, aproximando-se mais intimamente daquilo que anteriormente chamamos de *coro consonante*. Mergulhando com mais detalhes na canção, observamos, primeiramente, um *conjunto de*

vozes em segundo plano dizer algumas coisas, são falas-ruído que, de imediato, chamam a atenção para uma ideia de coletivo e que se mantêm até o final da faixa, com mais ou menos intensidade dependendo do trecho da reprodução.

Quando a voz de Caetano Veloso entra em cena, ouvimos essas muitas vozes, somadas à do músico baiano e à do vocal de apoio (*backing vocalist*), formarem a imagem de um bloco de carnaval de rua, ou melhor, um louvor, já que a letra lembra uma reza. O *povo*, portanto, está instalado no interior dessa canção, mas a prática coral, na adaptação desse curto poema de Andrade, somente é consolidada quando as vozes femininas de apoio são fundidas àquela de Caetano em diversas ocasiões, durante a constante repetição dos poucos versos em uma espécie de *looping* ritualístico próprio dos cordões de carnaval, como se a canção fosse pautada somente por refrão. É preciso acrescentar, ainda, que embora existam falas-ruído ao fundo, elas não interferem de modo brusco na execução do canto da voz principal e na do vocal de apoio a ponto de causarem um curto-circuito. O que ouvimos, pelo contrário, é um coletivo que se complementa, os dizeres em segundo plano complementam o que está em primeiro plano.

O mesmo procedimento foi utilizado antes pelo músico e seria retomado pelo mesmo artista anos mais tarde em outras canções compostas a partir de poemas: 1) “Triste Bahia” (*Transa*, 1972), canção feita sobre o soneto atribuído a Gregório de Matos na qual Caetano despreza os tercetos para enxertar versos de cantigas de domínio público entoados nas rodas de capoeira e em ritos afro-ameríndios; 2) “Navio negreiro” (*Livro*, 1997), rap feito sobre o poema homônimo de Castro Alves, em que os sujeitos por quem o eu-lírico canta – os escravizados de África – efetivamente compõem em presença no coro do canto de capoeira enxertado em momentos nodais da canção: “que navio é esse que chegou agora? / é o navio negreiro com escravos de Angola”, pergunta e responde o coro, num ritmo que figurativiza a fricção do navio no mar e do corpo dos sujeitos sequestrados. Nesses dois exemplos, destaca-se a produção de presença que o coro realiza.

Se em “Alegria, Alegria”, “Escapulário”, “Triste Bahia” e “Navio negreiro” entendemos que há a presença de coros consonantes, entendendo-se por consonantes a convergência do desejo de integração multifacetada do eu que canta, é possível nos depararmos, em outras canções de Caetano Veloso, com a presença do coro *dissonante*, a começar por algumas das faixas de *Araçá Azul* (1973), indubitavelmente um dos discos mais experimentais da canção brasileira devido ao seu alto grau de pesquisa estética. Caetano Veloso explora diversos gêneros (toca uma serenata em espanhol; vai ao jazz; traz o *rock and roll*), mas, para além disso, ele *provoca* os seus ouvintes ao causar, de diferentes maneiras, um brusco efeito de *estranhamento*. Como exemplo, podemos citar a segunda canção da obra, composta pela fusão entre “De Conversa” (de Caetano Veloso) e “Cravo e Canela” (de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos) – ambas montadas a partir de versos de *domínio público*.

Há nessa faixa uma espécie de *justaposição de vozes* que mais parecem balbucios, sons desconexos e fantasmáticos, reproduzidos em tons diferentes (mais graves e mais agudos), em velocidades diferentes, que exatamente originam, desde o primeiro segundo, um certo incômodo auditivo e uma *quebra* da sintaxe mais tradicional da canção popular. “De Conversa / Cravo e Canela” vai na contra-mão do ordinário porque, singularizando o que é de *domínio público*, restitui e recompõe o coro de ritmos e vozes basilares, porque imprimem forte dimensão prosódica, da própria história da canção popular brasileira.

Já que estamos falando de classificações, é importante acrescentar que essa música, por exemplo, não se assemelha à ideia de *canção*, “em que a relação texto-melodia se [verifica] mais equilibrada” (Molina, 2016, p. 81), e ela está afastada, igualmente, da noção da *palavra-cantada*, quando “o interesse se aloja numa atenção especial às tramas do discurso verbal, e o entendimento do texto (muitas vezes improvisado no ‘calor da hora’) passa a ser imprescindível” (Molina, 2016, p. 82). Compreendemos, também, que ela não se encaixa nos traços da *música popular cantada*, “em que as tramas essencialmente musicais são preponderantes, com uma densidade maior de eventos simultâneos, interpolações de seções instrumentais, etc., sem abandonar a interpretação vocal de um texto que apresenta imagens poéticas ou conta uma história” (Molina, 2016, p. 82).

“De Conversa / Cravo e Canela” embaralha os limites. Na segunda parte dessa canção tão incompreensível quanto sofisticada conceitualmente, em meio àqueles balbucios citados, é acionada uma performance vocal mais clara em relação à palavra-canto em que ouvimos: “Ê morena quem temperou / Cigana quem temperou / o cheiro do cravo / Ê Cigana quem temperou / Morena quem

temperou / A cor da canela”. Quando essa parte, um pouco mais próxima do que expomos acima acerca da noção de “canção”, se mescla a um coletivo caótico de vozes situado ao fundo, um coro *dissonante* é de vez sedimentado, já que esse canto mais nítido se mistura – é *temperado* – aos sons em segundo plano e é acompanhado por várias vozes, mas a execução delas se dá em tempos diferentes, uma começa antes do outra, e essa outra atropela a primeira. O que observamos nessa faixa, em suma, é que não há uma homogeneidade vocal, não há um canto em sincronia e seguindo uma mesma direção, formando uma frente única, mas sim um considerável grau de estranhamento consolidado através de um curto-circuito, da fricção entre fragmentos, subjetividades, vozes. Figurativiza-se, assim, uma multidão de modos de dizer. O próprio Caetano Veloso revelou sua proposta na canção “Língua”: “quero me dedicar a criar confusões de prosódias” (Velô, 1984).

Para mimetizar a língua portuguesa coral brasileira, Caetano inventa uma obra também coral, que na sua tessitura é articulada por várias vozes, línguas e linguagens de outros textos-tecidos socio-culturais, mas que, devorados, passam a ser nossos – brasileiros. A construção é agenciada por um projeto sintático-semântico plurivocal, tramado por um plural de dicções como um grande coro, cujas partes-consonantes e partes-dissonantes são eixos móveis, não necessariamente articulados entre si.

Ainda no mesmo álbum, em “De Palavra em Palavra”, canção com duração consideravelmente curta, tendo apenas um minuto e vinte segundos de realização, ouvimos que após a repetição da palavra “som”, que tem a sua vogal alongada na execução do canto e que mais parece elemento fático, um teste do canal de comunicação, isto é, a própria voz do cantor, diversos berros, em tempos e em velocidades diferentes, em tons diferentes também, reproduzem a palavra “silêncio”. Essa palavra é *gritada* várias vezes, estamos diante da predominância de uma enunciação exclamativa, uma tonalidade que, diga-se de passagem, causa um desconforto auditivo por causa dos gritos e vai novamente na contramão da concepção da linguagem da canção. Esse curto-circuito de vozes, como aqui descrevemos, pode ser interpretado à luz daquilo que chamamos de *coro dissonante*.

Ainda sobre *Araçá Azul*, mais especificamente sobre a faixa “Sugar Cane Fields Forever”, que já pelo seu título evoca “Strawberry Fields Forever”, do famoso álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967), lançado pelos Beatles, escutamos, nos primeiros passos, não a execução de um *rock and roll*, comumente encontrado nas canções da banda britânica, mas sim a presença de um coro consonante, em que um coletivo de vozes e de palmas reproduz uma *cantiga popular*: “Cho! Paturi, da lagoa!”. A voz de Dona Edith do Prato, coautora vocal da canção, exclama “Cho! Paturi”, e um coral, imediatamente depois, completa: “Da lagoa!”. Isso se repete durante algum tempo, e mais à frente, em diferentes blocos, a voz de Dona Edith é acionada novamente, mais uma vez sob as palmas em perfeita *sincronia*. Em um segmento, é dito: “Meu deus, onde vou quarar?”; na sequência, um grupo complementa: “Quarar minha roupa”. Caetano aciona o segredo de toda canção, ou seja, o valor prosódico: “Boa parte dessa carga de significados procede da figurativização, do fato de as frases melódicas vivarem modos de dizer, além de conservarem seus traços musicais” (Tatit, 2019, p. 214).

Sobre esses dois casos, devido à *coordenação* da batida e ao canto muito bem *ensaiado*, forma-se quase que inevitavelmente a linha melódica de um samba-de-roda em que as pessoas reunidas no ato ou completam a enunciação ou reforçam a pergunta-canto executada pela voz guia. Não podemos nos esquecer de que, quando é discursado “Meu deus, onde vou quarar?”, esse questionamento do verso é realizado pela razão de, conforme dito na letra dessa cantiga abrigada em “Sugar Canes Fields Forever”, um determinado guarda civil não querer mais ver as roupas no quarador. O canto do coral, portanto, reforçando a pergunta-canto, torna-se uma frente única e irônica à ordem do guarda e caminha em uma mesma direção, configurando, com isso, uma premissa de resistência ética e consolidando a noção de um coro consonante, porém encapsulando subjetividades contrárias e contrariadas à ordem.

Ocorre, contudo, que um desencontro de vozes formaria, gradualmente, um coro dissonante. Na mesma faixa, com um pouco mais de um minuto de reprodução, ouvimos o coral cantar o já citado “Cho! Paturi, da lagoa”, mas a voz de Caetano Veloso aparece de repente em primeiro plano, cantando o verso de domínio público “Cavalinho de flecha” ao modo de uma canção de ninar, trecho que simplesmente *atropela* aquele coro, deslocado para o segundo plano e rebaixado a uma mera função de ruído. Mais adiante, o coral liderado por Dona Edith volta aos holofotes e a voz de Caetano desaparece durante algum tempo, retornando, com o apoio de um violão, em “Oi, quem não tem balangandãs”. Passado algum tempo, as palmas voltam para cobrir a voz do cantor e o coro entra em ação novamente, mas, de repente, esse coral é excluído

bruscamente e aparece mais uma vez Caetano cantando outro verso de domínio público – “Vem, comigo no trem da Leste”.

Percebe-se, nisso, um movimento de gangorra, uma dinâmica de alternâncias, um conflito por “espaço” entre o *eu* e o *nós*, o que configura, por conseguinte, um “desentendimento de vozes”, que por sua vez nos traz à mente a noção de um coro *dissonante*, capaz de provocar, graças ao entrecruzamento, o efeito do estranhamento. Este, aliás, se apresenta de maneira ainda mais intensa se levarmos em consideração que “Sugar Cane Fields Forever” carrega consigo um conjunto de outras canções, cantigas de roda, versos de domínio público. É como se existissem várias canções dentro de uma, muitas delas costuradas por meio de interferências sonoras bruscas, como apontamos anteriormente. “Sugar Cane Fields Forever” é, em suma, um relicário de memórias sonoras coletivas, populares, nacionais. A ação do cancionista está em (re)montar essas vozes insubmissas (porque sem autoria definida) e devolvê-las ao “domínio público”.

Procedimento semelhante de justar dicções aparentemente díspares Caetano Veloso realizou quando oralizou o poema “Dias dias dias”, de Augusto de Campos (1979). “Dias dias dias” é poema-jogral e, em sua oralização, Caetano Veloso faz uso da partitura cromática do poema. Cada uma das seis cores ganha um tratamento vocal específico, uma entonação que singulariza a sintaxe ideogramática que, por sua vez, estiliza a nitidez de um eu-lírico camoniano previsível ao criar um coro dissonante, no que dissonância significa de prismático e plurissignificante, ou seja, sem harmonia (ou verdade absoluta) possível. “Por isso, para o letrista, é muito mais importante criar níveis de compatibilidade com a melodia do que desenvolver um raciocínio coerente, uma narrativa ou mesmo certa autonomia poético-literária no seu texto” (Tatit, 2019, p. 218). No caso em questão, o modo de dizer realizado por Caetano potencializa o dito no poema verbivocovisual.

Sobre a ideia do poema como uma partitura, no prefácio de “Un coup de dés” (1897), Stéphane Mallarmé anotou:

Ajunte-se que deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura. A diferença dos caracteres tipográficos entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita sua importância à emissão oral, e a disposição em pauta, média, no alto, embaixo da página, notará o subir e o descer da entonação (Mallarmé *apud* Campos; Campos, 1991, p. 151).

No caso do poema de Augusto, sobre essa justaposição (montagem) de ideias, o conteúdo passa por uma revisão constelar da história da língua portuguesa no Brasil: seja na referência ao soneto “Sete anos de pastor Jacó servia”, do poeta Luís Vaz de Camões, notadamente no verso “Os dias, na esperança de um só dia”, que decupa o Amor maior aos moldes de Francesco Petrarca, recuperando a narrativa bíblica presente no livro “Gênesis”, capítulo 29, que trata da chegada de Jacó, filho de Izaac e Rebeca, à casa de Labão, irmão de Rebeca; seja na citação do verso “(Oh! se me lembro! e quanto!)” do parnasiano Luís Guimarães. Augusto implode (atomiza aos moldes mallarmeanos) o soneto, essa *estrutura fixa* e de conteúdo predominantemente subjetivista, feito para a memorização e para a voz do poeta-cantor, e instaura a “subdivisão prismática de uma ideia” do eu contemporâneo dos anos 1950 no Brasil.

Essa atitude de (quase) saturar suas obras de referências diversas, como que mimetizando a cultura brasileira, é herança crítica que Augusto e Caetano recebem de Oswald de Andrade e, antes, de Sousândrade, o que demonstra uma reflexão crítica *sobre e com* a língua falada no Brasil – esse aglomerado de encontros variados e diversos. Na forma e no conteúdo, Augusto de Campos devora as referências portuguesas e Caetano imprime isso na voz, ou nas vozes corais, pois que se sobrepõem e justapõem rasurando umas às outras, forçando a ressignificação de umas nas outras vozes. Acelerações, passionalizações, ecos, timbres agudos e graves plasmam a combinação de cores que sustenta o enigma coral que a língua brasileira é. Se lidas separadamente, podemos restituir em cada cor/timbre resquícios (tons/matizes) da lírica amorosa que definem o poema e a canção no Brasil – essas linguagens indistintas desde a origem da poesia e cuja indistinção parece rediviva no Brasil.

Dito de outro modo, o conteúdo visual do poema especializado no vazio da página em branco trata conjunções e disjunções amorosas, revisita o lirismo tradicional e apresenta uma entidade

(brasileira) fragmentada, logo moderna, interditando, ou pelo menos dificultando, a possibilidade da figuração de um ser integral. Essa entidade vislumbrada entre os escombros da memória tipográfica – além das cores, há usos também da caixa alta e da separação incomum das sílabas – e sonora aparece fantasmagoricamente quando Caetano incorpora o canto dos seguintes versos: “Volta / Vem viver outra vez ao meu lado! / Não consigo dormir sem teu braço, / Pois meu corpo está acostumado”. O desejo de completude (consonância harmônica, aquilo que Caetano *força* e monta em “De conversa / Cravo e canela”) cantado nesses versos de Lupicínio Rodrigues reforça a voz humana do poema, da “voz-verdade”, como anota Augusto de Campos em texto de 1967: “As letras de Lupicínio Rodrigues desenvolvem até à exaustão, e com todas as variantes possíveis, o sentimento que Drummond equacionou, em *Perguntas*, numa linha sucinta: ‘Amar depois de perder’” (Campos, 1978, p. 224). Na oralição de “Dias dias dias”, portanto, Caetano mescla os dois tipos de cores.

Tal procedimento será levado ao limite em “Rap popcreto” (*Tropicália 2*, 1993), canção feita em parceria com Gilberto Gil, em que o minimalismo da letra composto unicamente pela pergunta “quem?” se implode na profusão de vozes que entoam a pergunta, vozes de cantores dos mais variados ritmos brasileiros compondo um corolário da história da canção no Brasil. Para o ouvinte, a brincadeira (a comunicação lúdica) reside em tentar responder quem canta “quem”. É possível reconhecer as vozes de Aracy de Almeida, Isaurinha Garcia, Dalva de Oliveira, João Gilberto, Roberto Silva, Maria Bethânia, Gal Costa, João Nogueira, Chico Buarque, Lobão, Lúcio Alves, Tim Maia, Gilberto Gil, Caetano Veloso, entre outras. A colagem de vozes sampleadas e misturadas ao “quem” recortado das canções de outros e do próprio Caetano – “Paisagem útil”, “Esse cara”, “Minha mulher”, “Da maior importância”, “Os mais doces bárbaros”, “Salva vida”, “O ciúme”, “Noite de hotel”, “Branquinha”, etc – adensa a figura do coro unimultidiverso que resulta das audições do cancionista-montador, já que a cada “quem” retomado responde-se com uma nova voz-pergunta.

Múltipla, a multidão é monstruosa. Também porque revela e coraliza as massas ignoradas pela história oficial. Caetano Veloso parece corroborar com a tese de José Miguel Wisnik, para quem “está implícito ou explícito em certas linhas da canção um modo de sinalizar a cultura do país que além de ser uma forma de expressão vem a ser também um modo de pensar – ou, se quisermos, uma das formas da *riflessione brasiliana*” (Wisnik, 2001, p. 215). Caetano não apenas concorda com Wisnik, como também toda a sua obra, transitando com o mesmo rigor crítico interpretativo do país entre a palavra escrita (poemas, letras, artigos, colunas, crônicas) e a palavra cantada (nos mais variados ritmos e misturas desses) tem sido a afirmação de que é possível pensar o Brasil cantando e ocupando espaços do pensamento que historicamente não se destinavam a cantores populares.

REFERÊNCIAS:

- ANDRADE, Oswald de. Escapulário. In: ANDRADE, Oswald de. **Obras completas/Poesias Reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CAMPOS, Augusto de. **Viva**– Poesia, 1949-1979. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- MOLINA, Sergio. Canção popular, música e poesia: períodos, categorias e níveis da articulação composicional. **Revista USP**, São Paulo, n. 111, p. 79-88, outubro/novembro/dezembro 2016.
- SÜSSEKIND, Flora. **Coros, contrários, massa**. Recife: Cepe, 2022.
- TATIT, Luiz. **Passos da semiótica tensiva**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2019.
- VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.
- VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso**. [LP]. Polygram/Philips, 1968.

VELOSO, Caetano; et al. **Tropicália ou Panis et Circensis**. [LP]. Polygram/Philips, 1968.

VELOSO, Caetano. **Araçá Azul**. [LP]. Polygram/Philips, 1973.

VELOSO, Caetano. **Joia**. [LP]. Polygram/Philips, 1975.

VELOSO, Caetano. **Velô**. [LP]. Polygram/Philips, 1984.

VELOSO, Caetano. **Tropicália 2** [LP]. Polygram/Philips, 1993.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil. In: MATOS, Cláudia Neiva de, TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2001.