

O DESAFIO DO “ANTROPÓFAGO” CAETANO VELOSO¹

Lauro MELLER²

“Vamos comer Caetano”
Adriana Calcanhoto

RESUMO

Neste artigo, procuramos demonstrar como Caetano Veloso norteia-se pelo princípio da “Antropofagia” oswaldiana não só na fase do Tropicalismo como ao longo de toda a sua carreira. Partindo do LP *Tropicalia ou Panis et Circensis* (lido aqui como uma resposta ao *Sgt. Pepper*, dos Beatles), trataremos, também, da influência da Poesia Concreta em sua obra; analisaremos, faixa a faixa, seu revolucionário LP *Araçá Azul*; e abordaremos, ainda, suas antropofágicas releituras dos *standards* norte-americanos, em seu disco *A foreign sound*.

PALAVRAS-CHAVE: Caetano Veloso, Tropicalismo, Antropofagia, Música Popular Brasileira.

ABSTRACT

In this article, we have attempted at demonstrating how Caetano Veloso uses the principle of “Anthropophagy”, as proposed by Oswald de Andrade not only during the “Tropicalist” phase but throughout his career. Stemming from the LP *Tropicalia ou Panis et Circensis* (seen here as a response to the Beatles’ *Sgt. Pepper*), we mention the influence of “Poesia Concreta” (Concrete Poetry) in his work; after that, we carry out a track-by-track analysis of his revolutionary “*Araçá Azul*” LP; finally, we look into the anthropophagic re-interpretations of some American standards in his album *A foreign sound*.

KEYWORDS: Caetano Veloso, Tropicalism, Anthropophagy, Brazilian Popular Music.

Introdução

Em *Avant-Garde na Bahia*, Antônio Risério demonstra como a juventude que freqüentou a Universidade da Bahia no final dos anos cinqüenta e início dos sessenta beneficiou-se de um ambiente de efervescência cultural que só foi viável graças à visão estratégica de seu reitor, Edgard Santos. A fim de impulsionar o cenário cultural baiano, ele resolveu investir em recursos humanos e contratou professores que atuavam na vanguarda européia. Tendo à frente a arquiteta-designer Lina Bo, o grupo que formaria as irrequietas mentes juvenis da universidade contava também com o maestro Hans Joachim Koellreutter, que trouxe a informação de Cage e Stockhausen, por meio dos Seminários Livres de Música; Eros Martim Gonçalves, à frente da Escola de Teatro, que montou, entre outras obras, a *Ópera dos Três Tostões*, de Brecht; Agostinho da Silva, criador do CEAO – Centro de Estudos Afro-Orientais; e ainda: o fotógrafo Pierre Verger e a coreógrafa polonesa Yanka Rudzka, dentre outros.

Risério, contudo, pondera que não bastaria a confluência de condições favoráveis para que florescessem artistas brilhantes; todo o esforço daqueles profissionais poderia sim ter influenciado positivamente uma geração de estudantes sem que esse fato reverberasse sob a forma de novos talentos. Para sorte da cultura brasileira, contudo, dentre a multidão de alunos que freqüentavam a Universidade da Bahia nesse período, estavam os jovens Glauber Rocha e Caetano Veloso.

¹ Originalmente apresentado como trabalho final da disciplina “Modernismos e Pós-Modernismos”, ministrada pela Prof^a Dr^a Vera Casa Nova na Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.1.

² Doutorando em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG); Mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

A partir das informações de vanguarda recebidas por Caetano nos tempos de faculdade, mescladas ao repertório musical popular aprendido no ambiente doméstico da pequena Santo Amaro da Purificação, pretendemos demonstrar, neste artigo, como o autor de “Alegria alegria” assimilaria a noção de Antropofagia (segundo Oswald de Andrade), utilizando essa “mescla irrestrita de códigos estéticos” não apenas na fase-chave do Tropicalismo (1967-68), mas ao longo de toda a sua carreira.

Começemos nossa argumentação citando Antônio Risério:

Costumo distinguir sempre entre uma estratégia e uma tática tropicalistas. Na dimensão estratégica, o movimento se apoiou na “Antropofagia” de Oswald de Andrade e na Bossa Nova de João Gilberto. No plano tático, alimentou-se de Beatles, “Jovem Guarda” (espécie de “tradução” brasileira do rock internacional), vanguarda erudita concreto-eletrônica, poesia concreta. (RISÉRIO, 1995, p. 137-8).

O autor resume, nessa passagem, os principais elementos de que Caetano lança mão para re-inaugurar, com a Tropicalia (que preferimos usar sem acento mesmo, como saiu na capa do LP de 1968), e para além dela, o desafio que os modernistas haviam abraçado quase 50 anos antes. Esse desafio pode ser sintetizado, de forma dicotômica, em “nacional *versus* estrangeiro”, “tradição *versus* modernidade”.

Confirma essa opinião, ainda que com um ligeiro desvio de enfoque, Elizabeth Travassos, que em seu livro *Modernismo e música brasileira* afirma: “Duas linhas de força tensionam o entendimento da música no Brasil e projetam-se nos livros que contam sua história: a alternância entre reprodução dos modelos europeus e descoberta de um caminho próprio, de um lado, e a dicotomia entre erudito e popular, de outro.” (TRAVASSOS, 2000, p. 7). Com esse comentário, acrescenta-se, aos pares mencionados no parágrafo anterior, a tensão “erudito *versus* popular” no percalço de uma identidade musical brasileira.

De fato, é no Modernismo que não só temas mas sobretudo formas brasileiras ganham contorno, em todas as esferas da arte. Se no século XIX José de Alencar e Carlos Gomes retratavam, cada qual no seu *métier*, um tema brasileiro *sob óptica européia*, no século XX procurar-se-ia uma contribuição genuinamente nacional. Isto não significa que a classe artística fechou as fronteiras estéticas e tornou-se indiferente ao que se fazia na Europa. Pelo contrário: o grupo modernista – notadamente o casal Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral – manteve um intenso intercâmbio de informações com a matriz irradiadora de influências daqueles dias, Paris. Mas graças à genial mirada de Oswald, a maneira como essas novas manifestações estéticas viriam para o Brasil nunca mais seria a mesma.

Valendo-se dos rituais antropofágicos dos índios brasileiros, registrados por viajantes europeus que nos visitaram nos primórdios de nossa colonização, como Jean de Léry e Hans Staden, Oswald compreendeu que poderíamos criar uma arte nova, plena de identidade própria, ao reciclar criticamente as matrizes européias. “Deglutiríamos”, com os Tupinambás, as virtudes do “inimigo”, absorvendo-lhe a força, a coragem e a sagacidade. No plano das artes, a ordem era absorver influências e, devidamente digeridas, oferecer um novo produto cuja marca mais óbvia seria seu caráter sincrético.

A busca de um caminho próprio

Eu só boto *be-bop* no meu samba
Quando o tio Sam tocar o tamborim
Quando ele pegar no pandeiro e na zabumba
Quando ele aprender que o samba não é rumba
Aí eu vou misturar Miami com Copacabana
Chiclete eu misturo com banana
E eu me samba vai ficar assim [...]

Jackson do Pandeiro, “Chiclete com Banana”

A preocupação em não se deixar influenciar passivamente, manifestada nos versos de Jackson do Pandeiro (numa canção que seria mais tarde regravada por Gilberto Gil), pode ser percebida desde muito cedo em nossa música popular. Já em 1933, Noel Rosa denunciava, na letra de “Não tem tradução”: “A gíria que o nosso morro criou / Bem cedo a cidade aceitou e usou / Mais tarde o malandro deixou de sambar, / Dando pinote / E só querendo dançar o foxtrote”. Ou ainda: “Amor lá no morro, é amor pra chuchu, / As rimas do samba não são ‘Ai lôve iú’ / E esse negócio de ‘Alô, alô, bóí’ e ‘Alô jône’ / Só pode ser conversa de telefone”.

O principal dilema dos compositores dessa época era como atualizar a música nacional sem lhe descaracterizar a brasilidade. Nas palavras de Caetano Veloso, muitos músicos talentosos vinham, desde os anos 40, “(...) tentando uma modernização através da imitação da música americana – Dick Farney, Lúcio Alves, Johnny Alf, o conjunto vocal Os Cariocas –, revalorizando a qualidade de suas criações e a legitimidade de suas pretensões (mas também driblando-os a todos com uma demonstração de domínio dos procedimentos do *cool jazz*, então a ponta-de-lança da invenção nos Estados Unidos” (VELOSO, 1997, p. 36).

Esse processo de atualização atingiria seu ápice em João Gilberto que, em 1958, com “Chega de Saudade”, apresentaria ao mundo o fruto de uma verdadeira “deglutição”. A importância da proposta de João Gilberto deve-se ao fato de ele ter logrado equacionar as “linhas de tensão” que apontamos anteriormente: a inflexão de voz *cool*, ao mesmo tempo que representava uma atualização do canto de Orlando Silva, Francisco Alves ou Sílvio Caldas, absorvia o modelo norte-americano do *jazz* devidamente acrescido de seu elemento inegavelmente brasileiro. Havia ainda a batida de seu violão, que elidia as barreiras entre harmonia (herança européia) e rítmica (que, na música africana, apresenta notável sofisticação), por seu caráter altamente percussivo e pela “ginga” (leia-se síncope), resultante da acentuação dos tempos fracos.

Tal êxito alcançou a criação de João Gilberto, que ela cruzou fronteiras: duzentos e cinquenta anos após Caldas Barbosa ter encantado a corte de D. Maria I com suas modinhas e lundus, e depois de o maxixe ter tomado os salões europeus no século XIX, a Bossa Nova representaria mais um momento em que o Brasil exportaria tendências musicais. Essa conquista, cujo marco simbólico foi o *show* realizado no Carnegie Hall, de Nova York, em 1962, seria consolidada, de modo definitivo, no elepê *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, gravado em parceria, em 1967.

Outros Baianos

Ter tido o rock’n’roll como algo relativamente desprezível
durante os anos decisivos da nossa formação
– e, em contrapartida, ter tido a Bossa Nova como trilha sonora da nossa rebeldia –
significa, para nós, brasileiros da minha geração,
o direito de imaginar uma interferência ambiciosa no futuro do mundo.
Direito que passa imediatamente a ser vivido como um dever.
Caetano Veloso, *Verdade Tropical*

O “dever” que Caetano abraçou tão apaixonadamente deve-se ao incômodo fato de a Bahia – nas palavras de Antônio Risério – ser um *centro* cultural, apesar de ocupar uma posição *periférica* no âmbito econômico nacional (reproduzindo, aliás, a situação do Brasil no cenário mundial). Cumpria, portanto, inscrevê-la na história *musical* brasileira como um *centro*. Se na literatura esse status já lhe fora garantido por autores como Gregório de Matos e Jorge Amado, na música popular Caetano pretendia somar a sua contribuição à de João Gilberto, no sentido de fazer da Bahia uma fonte irradiadora de influências musicais – status que hoje lhe é inegável.

O Cenário da MPB nos Anos 50-60

Após o advento da Bossa Nova, que reciclou – e devolveu – ao mundo um produto de exportação, a nossa música popular viu-se num impasse. Em meados dos anos sessenta, três

tendências disputavam a cena musical no Brasil: a criação de João Gilberto, cuja fórmula já dava sinais de esgotamento; as canções de protesto, que se insurgiam contra a ditadura militar, instaurada em 1964; e, na vaga dos Beatles, havia ainda os partidários da Jovem Guarda. A programação televisiva da época resume a atmosfera de quase animosidade entre os “engajados”, que defendiam um retorno aos valores da “legítima” música popular brasileira, e os “alienados”, afiliados ao iê-iê-iê. De um lado, Elis Regina e Jair Rodrigues, que apresentavam “O Fino da Bossa”; de outro, Roberto Carlos e convidados, à frente do programa “Jovem Guarda”. A rivalidade chegou a tal ponto que Elis Regina convocou uma “Marcha Contra as Guitarras na Música Popular Brasileira”, da qual ironicamente participou Gilberto Gil, mais por amizade à sua organizadora que por convicção ideológica.

Em 1967, Caetano Veloso apresentou, no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, a canção “Alegria alegria”. Sua construção fragmentária – mesmo cinematográfica – e suas referências muito atuais, da Coca-Cola a Brigitte Bardot, de Claudia Cardinale a espaçonaves, de bombas a fuzis e guerrilhas, das bancas de revista aos programas de televisão, traziam uma informação nova à canção popular brasileira. E mais: ao escolher para o arranjo dessa marchinha (mas ao mesmo tempo com uma proposta tão distinta daquela de “A banda”, de Chico Buarque) uma banda de *rock* (os Beat Boys, da Argentina), ele propunha uma solução para o impasse na música brasileira: a mescla irrestrita de códigos estéticos, num procedimento que Bakhtin chamaria de carnavalização e que, se lido sob a óptica da *absorção* de códigos estéticos, podemos também vincular à Antropofagia oswaldiana.

Apesar de ter de enfrentar, muitas vezes, a hostilidade de um público avesso à presença de instrumentos elétricos num palco de música “brasileira”, Caetano, ao lado de Gilberto Gil, manteve-se firme em seu propósito de “carnavalizar” as fronteiras da música que se fazia no Brasil, deglutindo, antropofagicamente, elementos os mais variados. Naturalmente esse projeto, bastante provocador, atravessaria momentos de tensão, como o inflamado *happening* de “É proibido proibir”, no III Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo, no ano seguinte.

Foi por essa época que Caetano Veloso travou contato com a obra de Oswald de Andrade, a ele apresentada por Augusto de Campos. Assistiu, também, à montagem de *O rei da vela*, por José Celso Martinez Corrêa, o polêmico diretor teatral do grupo Oficina. A proposta antropofágica do poeta modernista causaria enorme impacto no jovem intérprete, que vislumbraria nessa teoria uma possível fundamentação para o que já vinha realizando, e para o que pretendia fazer – uma música mais “universal”, como aquela que Gilberto Gil acabara de escutar: o LP *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles. Segundo Carlos Calado, estudioso do Tropicalismo, Gilberto Gil

andava fascinado com a música pop dos Beatles, especialmente o recém-lançado compacto *Strawberry Fields Forever*, canção que ouvia sem parar. Por que não juntar a música da Banda de Pifaros, que o impressionara tanto, com o rock dos Beatles? Por que não injetar o universalismo e a modernidade da música pop na mais típica música popular brasileira? (CALADO, 1997, p. 98).

Corria o ano de 1967, e a *Swinging London* – a Londres festiva – estava a pleno vapor. O quarteto de Liverpool, que entrara numa fase de experimentação a partir do LP *Rubber Soul*, em 1965, e tendo aprimorado suas intenções no disco *Revolver*, de 1966, conseguia, com *Sgt. Pepper*, concretizar seu projeto. Esse disco apresentou, justapostos, elementos da tradição musical ocidental e oriental (vale dizer: nacional-estrangeiro), em faixas como “Within you, without you”, com letra inspirada nos ensinamentos dos gurus indianos e com instrumentação de cítaras, tablas e tambores. Turvou também as fronteiras entre erudito e popular, ao inserir inusitados arranjos orquestrais, como o *crescendo* de “A day in the life”, colocando essas informações lado a lado com os seus habituais instrumentos elétricos. E mais: resgatou matrizes como o *jazz* das *big bands* (em “When I’m 64”), e trouxe um toque de atualização ao se valer de referências do dia-a-dia (como a descrição da agitação de uma cidade, em “Good morning, good morning”, cuja letra faz

alusão, entre outras coisas, à marca de cereais *Kellogg's*); some-se a esse *melting pot* as referências a manchetes de jornal, colocando a literatura de massa ao lado de Lewis Carroll (cujas atmosferas oníricas, verdadeiro psicodelismo *avant la lettre*, inspirariam os versos de “Lucy in the Sky with Diamonds”) e Edgar Allan Poe, ambos retratados na capa do elepê; os Beatles não dispensaram, tampouco, o tom jocoso (nos ruídos de animais e na letra de “Good morning, good morning”), nem o elemento circense (“Being for the benefit of Mr. Kite”); resvalaram no piegas, na letra de “She’s leaving home”, sobre uma menina que foge de casa (cuja temática se assemelha à de “Mamãe coragem”, do disco tropicalista, e que fala sobre uma retirante nordestina que vai para o eixo Rio-São Paulo); finalmente, carnavalizaram hierarquias na capa do álbum, pondo lado a lado Chopin e Shirley Temple, gurus indianos e o mago satânico Aleister Crowley, Marlon Brando e Karl Marx, Bob Dylan e Stockhausen, Oscar Wilde e Fred Astaire. Temendo reações mais exaltadas, retiraram, de última hora, Adolph Hitler e Mahatma Gandhi. À frente de todos esses personagens, militarmente trajados e nesse mesmo sentido à frente – ou seja, na *vanguarda*, a tropa que direciona o resto do batalhão – vemos, na capa do disco, os Beatles, ou melhor, seu *alter ego*, a Banda de Corações Solitários do Sargento Pimenta.

A capa de *Tropicalia ou Panis et Circensis*, por sua vez, tem concepção similar, com tipos brasileiros encarando ostensivamente a câmera. Na feliz análise de Celso Favaretto,

[...] sobressai a foto do grupo, à maneira dos retratos patriarcais; cada integrante representa um tipo: Gal e Torquato representam o casal recatado; Nara, em retrato [como ela mesma canta em “Lindonéia”, i.e., “na fotografia”, uma denúncia dos desaparecidos políticos] é a moça brejeira; Tom Zé é o nordestino, com sua mala de couro; Gil, sentado, segurando o retrato de formatura de Capinam, vestido com toga de cores tropicais, está à frente de todos, ostensivo; Caetano, cabeleira despontando, olha atrevido; os Mutantes, muito jovens, empunham guitarras, e Rogério Duprat, com a chávina-urinol, significa Duchamp. (FAVARETTO, 1979, p. 55).

A aceitação comercial de *Sgt. Pepper*, um disco limítrofe entre tradição e vanguarda, é mencionada por Augusto de Campos. Augusto, um dos defensores de primeira hora da genialidade do jovem Caetano Veloso, esclarece que a música popular costuma oscilar entre elementos de fácil assimilação, redundantes, que confirmam a expectativa do ouvinte, e a informação nova, que o surpreende, mas que pode tornar-se ininteligível para o ouvinte menos aberto a novas experiências estéticas. Segundo o poeta concretista, esses elementos conseguiram sua melhor combinação em *Pepper*:

Foram os Beatles, já na presente década (de 1960), na fase de consolidação do mais massificante dos meios de comunicação em massa – a televisão – que lograram um novo salto qualitativo, colocando em outras bases o problema da informação original em música popular. Os Beatles rompem todos os esquemas de previsibilidade comunicativa usualmente admitidos. Ninguém diria, *a priori*, que um LP como o *Sgt. Pepper's* pudesse ser, como foi, altamente consumido. (CAMPOS, 1993, p. 185).

Pepper foi um dos modelos em que se miraram Caetano e Gil na busca de uma música mais “universal”, que negasse o nacionalismo obtuso que se instaurara na MPB. Mas o caldeirão de influências não se resumia, naturalmente, aos Beatles: como na citação de Risério, foram absorvidas as informações de João Gilberto e da Poesia Concreta, que se revelam no LP *Tropicalia ou Panis et Circensis* na irônica inflexão *cool* de Caetano para “Coração Materno”, do melodramático Vicente Celestino, ou no processo de escritura de *Batmacumba*, na esteira da

poética de Augusto e Haroldo de Campos e de Décio Pignatari.³ Esse projeto coletivo, o disco-manifesto da Tropicalia, é exemplar do que foi o movimento: a mistura de estilos, antropofagicamente deglutidos, na busca de uma música brasileira de caráter universal. Uma conduta que seria perseguida por Caetano Veloso ao longo de toda sua carreira.

Caetano pós-Tropicalia: Araçá Azul

Os acontecimentos políticos que se seguiram ao lançamento de *Tropicalia ou Panis et Circensis* redundariam na prisão e exílio de Caetano e Gil, considerados pelos militares “perigosos para a segurança nacional”. A temporada londrina não significaria, contudo, um hiato: ambos os músicos continuariam a compor e a gravar. Caetano lançou em 1971 um disco com canções compostas em inglês (dentre as quais “London London”, a sua “Canção do Exílio”) e, em seguida, o LP *Transa* (em que musicou o poema “Triste Bahia”, de Gregório de Matos). Em ambos, o tom de desconsolo pelo afastamento do Brasil é evidente.

O exílio estendeu-se até 1972. De volta, Caetano lança *Araçá Azul*, em que metaforicamente renasce e redescobre a própria língua / linguagem. Neste disco, ele leva às últimas conseqüências seu espírito de experimentação. A própria capa é pouco ortodoxa: olhando-se ao espelho, ele aparece, de sunga, numa redescoberta do eu e de sua identidade *brasileira* (vide coqueiro, ao fundo). O abdômen do cantor, em primeiro plano, deixa margem para a metáfora da antropofagia; centrando-se a atenção no umbigo, temos a alusão ao ventre materno.

Compreensivelmente, a radicalização vanguardista do disco lhe garantiria o título de “LP com maior número de devoluções na história fonográfica brasileira”. Em vez do canto *cool* – tributário de João Gilberto – com o qual o ouvinte de Caetano já se habituara, ou mesmo com canções ao estilo de “Alegria alegria”, o elepê começa com a voz esganiçada de Dona Edith Oliveira (sua conterrânea de Santo Amaro da Purificação), acompanhando-se ao prato-e-garfo, rudimentar instrumento de percussão.⁴ Daí por diante, o disco seria uma sucessão de sustos para o ouvinte que se pautasse mais por “redundância” que por “informação” – para utilizar a terminologia de Augusto de Campos.

A segunda faixa, ironicamente intitulada “De conversa”, é uma colagem de ruídos produzidos com o corpo (bataque) e com a boca: estalidos, grunhidos, gemidos, palavras soltas, melodias curtas – tudo numa atmosfera que nos faz lembrar uma criança aprendendo a falar, ludicamente experimentando com os sons e descobrindo-se, ou ainda, os sons com que os adultos se dirigem aos recém-nascidos. Essa leitura confirma-se num dos poucos fragmentos inteligíveis, em que uma voz pergunta, maternalmente: “Tá com fome?”. Em outras passagens, parece que ouvimos um “Preto Velho”, voz que circunscreve esse discurso no espaço cultural afro-brasileiro; ato contínuo, ouve-se, em canto *coletivo*, “Cravo e Canela”, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. Após 5 minutos e 40 segundos de ruídos desconexos, o arremate: uma só voz (a de Caetano) proclama: “É conversando que a gente se entende”, sendo que a sílaba (“-ten”) é dita de modo dissonante, polifonicamente pronunciada por várias vozes.

A seguir, uma volta à redundância: uma gravação de “Tu me acostumbraste”, de F. Dominguez, um bolero gravado por Caetano com inflexões de Bossa Nova e com falsetes acutíssimos que desconstroem o eu lírico, que de homem passa a ser mulher. Ao gravar uma canção em espanhol (na esteira de “Soy loco por ti América”, de seu LP de 1967, e “Las tres carabelas”, de *Tropicalia ou Panis et Circensis*), ele anuncia um projeto que só se concretizaria 21 anos mais tarde, com *Fina Estampa*, um CD todo de versões do cancionero latino-americano,

³ Em nossa dissertação de mestrado (MELLER, L. *Sugar Cane Fields Forever: carnavalização, Sgt. Pepper, Tropicalia*. Florianópolis, 1998. 116 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina), fizemos uma aproximação entre os dois LPs utilizando-nos do conceito de carnavalização, segundo Mikhail Bakhtin.

⁴ Esse recurso percussivo seria utilizado por Caetano em numerosas canções, deixando claro que, ao absorver influências, o cantor não prescinde de suas raízes. Aliás, a afirmação de sua baianidade-brasilidade é um dos seus interesses mais caros.

formado predominantemente por boleros devidamente relidos para uma interpretação brasileira, vale dizer, devidamente deglutidos.⁵

Dando seqüência ao multifacetado disco, a canção “Gilberto Misterioso” é baseada num poema de Sousândrade, o poeta novecentista redescoberto pelos poetas concretos. O início da faixa é metalingüístico, uma vez que, ao desferir um acorde em “sol”, ao violão, ele o nomeia (fazendo o mesmo, em seguida, com o “ré”). Entra então o verso “Gil engendra em Gil rouxinol”, ao ritmo de baião e acompanhado por um triângulo. Como na segunda faixa, segue-se uma série de ruídos produzidos com o corpo. Mais adiante, elidindo as fronteiras entre a música de extração popular-nordestina e a música erudita européia, ouve-se a mesma melodia sendo tocada ao piano, dando a entender que a informação musical brasileira teria subvertido o vetor metrópole→colônia.

A faixa seguinte, “De palavra em palavra” é provavelmente aquela mais claramente influenciada pela Poesia Concreta. Divide-se em três seções: a primeira, plácida e musical, inicia-se com as palavras “Som” e “Mar” sendo lentamente pronunciadas: o “Som” é cantado em “fã”, enquanto que “Mar”, sussurrada, simula a arrebentação das ondas na praia. “Anilina-Amaralina”, por sua vez, são pronunciadas numa escala musical que lhe confere certo sabor oriental. Na segunda seção, vozes berram histericamente a palavra “Silêncio”, demonstrando a possibilidade de disjunção entre significante-significado. Após esse trecho caótico, retorna-se ao “som” inicial (que nos traz à mente a sílaba universal da meditação budista-tibetana, “Om”), e que prova que nem todo som é barulho.

Em flagrante contraste com a emissão aveludada com que a palavra “som” é cantada, começa a faixa “De cara” / “Eu quero essa mulher”, que reabre a polêmica sobre a utilização de guitarras elétricas num disco de Música Popular Brasileira. Esse instrumento sugere que o universo de escuta de Caetano não prescindia da Jovem Guarda nem das guitarras distorcidas à la Jimi Hendrix.

Os Beatles são reverenciados na faixa seguinte, “Sugar Cane Fields Forever” que, numa alusão a “Strawberry Fields Forever”, de John Lennon, resume o procedimento antropofágico, que substitui “campos de morango” por “canaviais”. Na realidade, “Sugar Cane Fields Forever” é uma colagem de mais de dez minutos que, como outras faixas experimentais em *Araçá Azul*, fazem-nos pensar nos discos experimentais de John Lennon e Yoko Ono, em especial *Two Virgins* (cujas capas seriam parodiadas por Caetano em seu *Jóia*, de 1975). A estética da inclusão atinge um ápice nesta canção: temos novamente o prato-e-garfo de dona Edith Oliveira, instrumentos de orquestra tocando notas desencontradas, e a obsessiva repetição “eu quero” (15 vezes), indicativa do desejo irrealizado. Soma-se a essa miscelânea de sons desconexos, cantos de samba de roda percussivamente acompanhados por palmas; e os versos “ir ir indo”, cantados por Caetano, típicos de sua busca estética (como colocam Ivo Lucchesi e Gilda Korff Dieguez (1993), “Em última análise, uma retomada do expressivo ‘Eu vou, por que não?’”). Após passar pelos Beatles e por várias alusões à cultura popular brasileira, Caetano chega, finalmente, à sua terra natal, onde pretende brincar o carnaval: “Eu trabalho o ano inteiro, eu trabalho o ano inteiro / na estiva de São Paulo / Só pra passar fevereiro em Santo Amaro”. É o fim da trilha de redescoberta do eu.

“Júlia / Moreno” é uma homenagem ao bebê que Dedé, mulher de Caetano, levava no ventre e cujo sexo ainda não tinha sido determinado. Seu processo de construção assemelha-se ao de “Batmacumba”, canção do LP-Manifesto, com sílabas que são acrescentadas ou suprimidas a cada verso, em composição minimalista, na esteira, mais uma vez, da Poesia Concreta:

Uma talvez Júlia
 Uma talvez Júlia não
 Uma talvez Júlia não tem
 Uma talvez Júlia não tem nada
 Uma talvez Júlia não tem nada a ver

⁵ Há em Caetano uma identificação com os outros países latino-americanos (e até mesmo, com alguma precaução, com os Estados Unidos) por serem todos *americanos*, em oposição aos colonizadores *européus*. Esse desejo de unificação – ou, se não tanto, essa simpatia – é clara na primeira canção do CD *Fina Estampa Ao Vivo*, “O samba e o tango”, de Amado Régis, gravado por Carmen Miranda e reinterpretado por Caetano.

Uma talvez Júlia não tem nada a ver com isso
 Uma Júlia
 Um quiçá Moreno
 Um quiçá Moreno nem
 Um quiçá Moreno nem vai
 Um quiçá Moreno nem vai querer
 Um quiçá Moreno nem vai querer saber
 Um quiçá Moreno nem vai querer saber qual era
 Um Moreno

O arranjo é de Bossa Nova, com violão, baixo, bateria e piano, num tipo de formação instrumental próximo do jazz. Apropriadamente, Caetano interpreta a canção *à la* João Gilberto. A impaciência do futuro pai pode ser sentida nos versos incompletos, cuja idéia final demora como o processo de um embrião em formação. A angústia da espera também transparece no andamento, que é sutilmente acelerado ao longo da canção – ao se escutar o final da gravação e, em seguida, retornando-se ao início, fica clara essa aceleração.

A penúltima faixa do disco é uma das mais arrojadas em termos de composição, por se valer não só de instrumentações inusitadas, como do processo de colagem de sons. Intitulada “Épico”, ela se inicia com uma orquestra que, após uma introdução pomposa (para não dizer melodramática, mesmo *Kitsch*), limitar-se-á a pontuar outros trechos da canção. A valorização dos elementos brasileiros, como a língua portuguesa (homenageada por Caetano em “Língua”, em que dizia gostar de “ser” e de “estar”, numa alusão à relativa simplicidade do inglês e do francês, em que um só verbo (*to be / être*) cumpre ambos os papéis) surge no primeiro verso: “Ê saudade”. A interjeição, pronunciada como num aboio, e as recordações da terra natal sugeridas pela palavra “saudade”, são ditas com um marcado sotaque nordestino; os ruídos das ruas de São Paulo, ao fundo, completam a idéia: o eu lírico é um retirante.

O sofrimento do nordestino na cidade grande, drama épico (daí o título) já cantado pelos tropicalistas em “Mamãe Coragem”, prossegue: “Ê cidade... Sinto calor, sinto frio, Nordeste do Brasil? Vivo entre São Paulo e Rio porque não posso chorar”. A canção transforma-se em homenagem a todos os seus conterrâneos anônimos que se fizeram na cidade grande, e ainda a Hermeto Pascoal e Walter Smetak (este da Universidade da Bahia), ambos músicos nordestinos de vanguarda; os ruídos percussivos que permeiam a canção aludem a esses dois instrumentistas. O último verso está reservado, entretanto, a “João”, nome que se biparte em dois mestres: um musical (Gilberto), um literário (Cabral).

A singela canção de encerramento, “Araçá Azul”, é o contraponto lúdico de “Épico”. Entoadada como uma canção de ninar, o araçá é o retorno à terra natal; sendo azul, é fantasia: “Araçá Azul é sonho-segredo / Não é segredo / Araçá Azul fica sendo / O nome mais belo do medo / Com fé em Deus / Eu não vou morrer tão cedo / Araçá Azul é brinquedo”.

A Literatura em Caetano

Como vimos, o movimento pendular entre tradição e modernidade revela-se em Caetano de várias formas. Ao fecharmos o escopo às suas influências literárias, localizamos, já em seu disco de 1968, uma parceria com o poeta Ferreira Gullar, “Onde andarás”, poema transformado propositadamente num “bolerão” de gosto duvidoso (não esquecendo que o culto ao mau-gosto fazia parte da estratégia tropicalista de “ver com olhos livres”). Logo depois, em 1969, Caetano Veloso compõe “Os Argonautas”, baseado em versos de Fernando Pessoa. Citemos mais uma vez “Triste Bahia”, de Gregório de Matos, em nosso entender uma das mais felizes adaptações de poema para o formato de canção já realizadas.

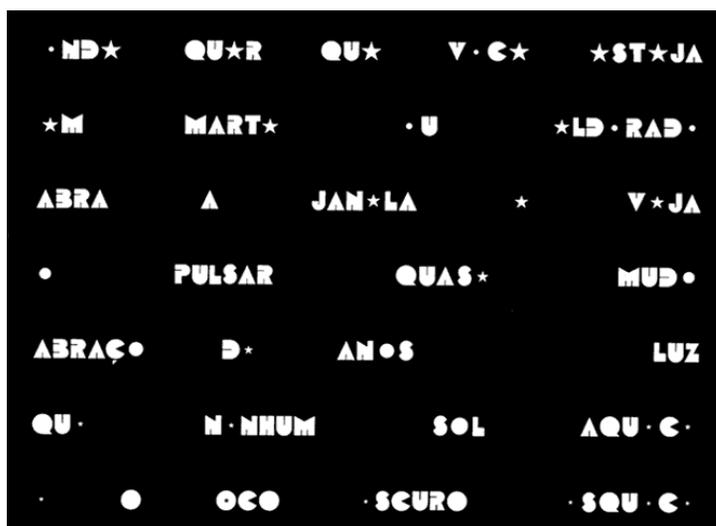
Além desses autores, ele costuma sublinhar a influência de Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto e João Guimarães Rosa em sua formação de artista. Clarice, sendo romancista, produziu um material menos propício à adaptação musical (embora isso pudesse ter acontecido no nível temático); João Cabral, declaradamente avesso à música, teve esse seu traço de personalidade cantado por Caetano em “Outro retrato”, canção incluída no LP *O estrangeiro*, de 1989: “Minha

música vem da música da poesia de um poeta João que não gosta de música”; já a prosa poética do conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, foi reverenciada por Caetano em canção homônima, musicada por Milton Nascimento. De resto, Rosa também é homenageado na letra de “Língua”, assim como o já citado autor de “Mensagem”: “Gosto do Pessoa na pessoa, da rosa no Rosa”.

Oswald de Andrade, por sua vez, pode ser considerado um *habitué* na obra de Caetano, não apenas pelas adaptações de poemas ao formato de canção (como a gravação de “Escapulário”, no LP *Jóia*), mas também pela estratégia antropofágica, com vistas à afirmação da identidade cultural brasileira, um projeto caríssimo a Caetano e por ele sempre perseguido. Oswald aparece ainda, mesmo que indiretamente, na capa do disco que Caetano lançou em 1989, *O estrangeiro*, uma reprodução do cenário criado por Hélio Eichbauer para a montagem de *O rei da vela*, pelo grupo Oficina, em 1967.

Como se sabe, a informação de Oswald de Andrade chegou a Caetano através de Augusto de Campos, que também lhe introduziu aos princípios composicionais da Poesia Concreta. Essa afinidade, cantada por Caetano em Sampa (“Poetas de Campos e espaços”), seria confirmada na sua gravação do poema “Pulsar”, de Augusto. Voltando os olhos para o espaço, o eu lírico convida o leitor, seja ele marciano ou habitante do Eldorado, a entrar em conjunção com a vibração universal, o pulsar quase imperceptível, quase mudo. A referência a um planeta cientificamente (re)conhecido, ao lado de um local lendário aponta para a universalidade do convite, que não discrimina credos ou convicções. A menção ao Eldorado pode ainda vincular-se ao país retratado por Glauber Rocha, em *Terra em Transe*, uma alegoria para o Brasil.

O convite a sintonizar-se com a frequência universal e de receber esse “abraço” é materializado pictoricamente, com um fundo negro que representa o espaço, enquanto que as letras seriam os corpos celestes. Essa intenção é potencializada pelas letras “e”, substituídas por estrelas que vão diminuindo de tamanho ao longo do poema. As letras “o”, em contrapartida, aparecem em tipos pequenos no início do poema, e vão gradualmente aumentando de tamanho. Esse movimento poderia indicar o caráter dinâmico do universo que, segundo as mais recentes descobertas da física, estaria em constante processo de dilatação e compressão. Ao musicar o poema (que é de 1975), Caetano se vale de um procedimento minimalista de substituição das letras “e”, “o” e “a” por tons pré-definidos. Esse processo de certa maneira nos faz lembrar os poemas-código dos poetas concretos, como “Pelé”, de Décio Pignatari, que trazia uma (irônica) chave léxica.



Na gravação de Caetano, todas as letras “o” soam como um “dó” grave; os “a”s, como um “sol” médio; e os “e”s como um “ré” agudo. Uma possibilidade interpretativa dessa chave melódica é pensar no equilíbrio universal, em que elementos “graves” contrapõem-se a elementos “agudos”, entrecortados, neste caso, por tons intermediários. Enquanto os “e”s tocados em “ré”

agudo sugerem leveza e, neste caso, uma jornada às alturas intergalácticas, os “o”s, tocados em dó grave, mantêm o ouvinte preso às leis da gravidade. Finalmente, os “a”s, em registro médio, talvez sejam a postura daqueles que se debatem entre o rigor científico e o desejo onírico (ou a experiência mística). A possibilidade de vinculação a ambas as posturas também aparece na palavra “eco / oco”, em que soam, simultaneamente, tanto o timbre agudo do “e” como o grave, do “o”.

Somente a título de comentário, Caetano selaria também uma parceria com Haroldo de Campos na canção “Circuladô”, do disco homônimo de 1991. “Circuladô de Fulô” – aliás, uma poética alusão ao girassol – foi inspirado num trecho do livro “Galáxias”, de Haroldo. Essa flor, profundamente ligada aos trópicos e símbolo de imortalidade na China, acabou ilustrando a capa do CD.

Tropicália 2

Vinte e cinco anos após o lançamento de *Tropicalia ou Panis et Circensis*, Caetano e Gil reúnem-se para a composição de um CD que se pretendia mais um tributo que propriamente uma retomada do Tropicalismo como movimento. No entanto, todos os ingredientes que identificamos como próprios do movimento por eles inaugurado nos anos 60 confirmam-se neste trabalho.

A denúncia social, que aparece na faixa de abertura, “Haiti”, era também o fio condutor do disco de 68, uma obra coletiva de artistas que se posicionavam contra o regime ditatorial, que começava com um pedido de clemência (“Miserere Nobis”) e cujos últimos sons eram tiros de canhão que calavam a multidão (“Hino ao Senhor do Bonfim da Bahia”); o corajoso gesto de legitimação de uma produção considerada de mau gosto (como “Coração Materno”, de Vicente Celestino) é repetido na gravação de “Nossa Gente”, popularizada na voz de Ivete Sangalo; a deglutição de elementos estético-musicais estrangeiros, que no caso do primeiro LP tropicalista se traduzia nas referências aos Beatles, converte-se, em *Tropicália 2*, na regravação de “Wait Until Tomorrow”, de Jimi Hendrix. Para o arranjo dessa canção, todavia, Caetano e Gil optaram não pela guitarra elétrica, como seria de se esperar, mas pelo violão e pela percussão do Olodum.

Na realidade, *Tropicália 2* é uma exemplar amostragem do processo de composição de Caetano e da maneira como ele ressignifica, antropofágica e carnavalescamente, informações dos mais diversos matizes. Neste trabalho, mais do que a oposição nacional / estrangeiro, salta aos olhos a justaposição de estéticas consideradas tradicionais e arrojadas. Talvez em nenhum outro trabalho de Caetano Veloso – com exceção, evidentemente, de *Araçá Azul* – haja tanta ousadia de composição. São canções “difíceis”, que tendem mais para a “informação” que para a “redundância”. Mesmo aquelas que são mais palatáveis (o disco está recheado de bossas) não resvalam no óbvio, pois suas letras elaboradas criam uma tensão com as harmonias, de assimilação mais imediata.

“Rap Popcreto”, por exemplo, é uma colagem que se assemelha a uma técnica *ready-made*: ouvimos, numa seqüência, trechos de gravações em que o intérprete pronuncia a palavra “quem”. A técnica é próxima daquela da Poesia Concreta – daí o título da canção – em que as fronteiras entre significante e significado se diluem. Neste caso, a faixa, que num primeiro causa estranheza, passa a ser um exercício lúdico de adivinhação. Um enigma, tal como tentar adivinhar quem eram os personagens na capa de *Sgt. Pepper*.

Ainda na esteira da Poesia Concreta, “As Coisas” é uma parceria de Gilberto Gil e Arnaldo Antunes – que depois de ter se desligado do grupo de rock Titãs alcançou notoriedade da crítica por seu trabalho solo, seja como poeta, seja como compositor e intérprete. Vale ressaltar o caráter conciso da escrita de Arnaldo Antunes; em geral, seus poemas são construídos a partir de palavras soltas, o que lhes confere espantosa plasticidade e, ao ouvinte-leitor, liberdade de interpretação. No plano musical, ele explora a fronteira entre som / ruído, fazendo com Edgard Scandurra, guitarrista do Ira!, o mesmo tipo de parceria que Caetano Veloso estabelece com o guitarrista Arto Lindsay (conferir, por exemplo, a faixa “Ela ela”, no disco *Circuladô*, ou ainda “Detached”, em *A foreign sound*). Em “As coisas”, essa técnica aparece com grande evidência.

Finalmente, “Dada” é um poema concreto de Caetano, musicado cromaticamente (de meio-tom em meio-tom), em escalas ascendentes e descendentes. A técnica sintética da poesia

concreta sobressai, bem como a necessidade de certo exercício interpretativo para se lhe abstrair uma mensagem. Visto na página, parece incompreensível, confirmando a máxima dadaísta: “Dada não significa nada”:

A	DEUS
DEUS	A
AFRODITE	
DE	TI
TI	VE
VI	DA
DA	DA
A	DEUS

A chave do enigma está em articular as sílabas conjuntamente. Assim, temos: “Adeus, deusa, Afrodite, de ti, tive vida, dada, adeus”. O tom grave da interpretação, acompanhado por um melancólico *cello*, transpõe para o plano musical a tristeza sugerida pela disjunção amorosa, literariamente representada pelas sílabas que se separam e que só fazem sentido quando estão juntas.

Finalizando os comentários sobre *Tropicália 2*, citemos, *en passant*, as canções mais “contidas”, e que servem de contrapeso àquelas mais “arrojadas”: “Cinema Novo” (um samba), “Tradição” e “Desde que o samba é samba” (bossas, sendo a primeira uma regravação de uma antiga canção de Gilberto Gil), “Baião atemporal” (em homenagem ao também tropicalista Tom Zé), além de “Cada macaco no seu galho”, de gosto mais popular. Mais uma vez estão presentes, neste trabalho, as tensões “erudito / popular”, “vanguarda / tradição”, “nacional / estrangeiro” que permeiam, segundo nossa leitura, a obra de Caetano Veloso.

Canibalizando os americanos

No show “A foreign sound”, referente ao CD de 2004 em que faz uma releitura dos *standards* do *cool jazz* americano (do mesmo modo como havia regravaado músicas do cancionero latino-americano no CD *Fina Estampa* (1994)), Caetano corrobora seu compromisso com a afirmação da identidade brasileira, e sua inquietação quanto à posição ocupada pelo Brasil na América, frente aos Estados Unidos:

O paralelo com os Estados Unidos é inevitável. Se todos os países do mundo têm, hoje, de se medir com a ‘América’, de se posicionar em face do Império Americano, e se os outros países das Américas o têm que fazer de modo ainda mais direto – cotejando suas respectivas histórias com a do seu irmão mais forte e afortunado –, o caso do Brasil apresenta a agravante de ser um espelhamento mais evidente e um alheamento mais radical. O Brasil é o outro gigante da América, o outro *melting pot* de raças e culturas, o outro paraíso prometido a imigrantes europeus e asiáticos, o Outro. O duplo, a sombra, o negativo da grande aventura do Novo Mundo (VELOSO, 1997, p. 14).

Nesse trabalho, ele nos apresenta um rosário de pérolas da canção norte-americana, de “Smoke Gets in Your Eyes” a “Feelings”, passando por “Summertime”. Mas ele não se limita às canções consagradas, ao incluir no repertório uma canção do notável letrista Bob Dylan (“It’s alright, Ma – I’m only bleeding”), além da faixa “Detached”, do grupo vanguardista nova-iorquino DNA.

Há um momento do show que é emblemático da postura antropofágica do autor de “Alegria alegria”, mesmo quando se trata de uma (pretensa) homenagem ao cancionero norte-americano: primeiramente, ele inclui em seu *setlist* a canção “Come as you are”, de Kurt Cobain. Essa figura polêmica é o que se poderia chamar de “poeta maldito”: líder do Nirvana, banda-ícone

do movimento *Grunge* nos Estados Unidos no início dos anos 90, era viciado em heroína e suicidou-se aos 27 anos, dando seguimento a uma linhagem de jovens músicos americanos mortos prematuramente, como Janis Joplin, Jimi Hendrix e Jim Morrison. Utilizando-se de sua notável capacidade para revelar a beleza de obras para as quais talvez não atentássemos em suas versões originais, Caetano empresta à canção um batuque africano e, em lugar da voz rouca e agressiva de Cobain, ouvimos um canto triste, resignado (repetindo o procedimento que havia utilizado quando da regravação de “Help!”, dos Beatles, em seu disco *Jóia*, de 1975). Em dado momento, ao som de uma guitarra distorcida e da percussão, e em atitude francamente antropofágica, Caetano dirige-se ao proscênio e, sensualmente, a passos miúdos e com os ombros ligeiramente erguidos, começa a *sambar* ao som da canção do Nirvana.

Essa performance comprova a preocupação de Caetano em projetar a música brasileira para além de suas fronteiras, e de não se deixar dominar passivamente. A gravação de canções em inglês (que não eram inéditas em sua discografia) tem um sentido profundamente antropofágico: língua é poder, e ao dominar a língua do invasor, pode-se dominá-lo também. Esse foi o erro primordial de Colombo, que pretendeu levar nativos americanos à Espanha não para que aprendessem a falar o espanhol, mas tão-somente para que aprendessem a *falar*.

O cenário do show, formado por palavras como “Detached”, “Pandeiro”, “Jazz”, “Batucada” e “Love”, aponta para a justaposição estética sempre defendida por Caetano. Também o repertório revela suas intenções estéticas: ao contrário do disco, todo em inglês, em cima do palco Caetano entremeia esses *standards* com canções brasileiras que de alguma forma comentam a relação dialógica existente entre a música brasileira e a música estrangeira. É assim com a canção “Estrangeiro” (do disco homônimo de 1989), ou com canções gravadas por Carmen Miranda, como “Disseram que eu voltei americanizada”. Isto significa que não se trata, absolutamente, de regravações que refletem o espírito das versões originais, mas que criticamente refratam as matrizes.

À guisa de conclusão

Como quisemos demonstrar ao longo destas páginas, uma vez assimilada a proposta oswaldiana, Caetano Veloso, na busca por equacionar o impasse nacional *versus* estrangeiro (e tradicional *versus* moderno), coloca em funcionamento o mesmo mecanismo antropofágico inaugurado há quase 40 anos por “Alegria alegria”, e que pode ser confirmado no Tropicalismo (em 1967-8), no LP *Araçá Azul* (1972), em suas versões para canções e capas de discos dos Beatles (ou de John & Yoko, a saber: *The Beatles*, 1968 x *Caetano Veloso*, 1969; *Two Virgins*, 1968 x *Jóia*, 1975; *Let it be*, 1970 x *Qualquer Coisa*, 1975), em suas regravações de Michael Jackson (“Billy Jean”, 1986; “Black or White”, 1992) e Bob Dylan (“Jokerman”, 1992, “It’s all right, Ma”, 2004), em sua refinada releitura das canções latino-americanas (*Fina Estampa*, 1994), culminando, finalmente, com *A foreign sound* (2004).

Olhando em retrospecto, a obra de Caetano Veloso parece ter sobrevivido incólume aos desafios detectados primeiramente pelos modernistas e depois confirmados nos anos 60. Caetano prova, com sua obra tão diversificada, que a tese de Oswald estava certa: é sim possível apropriar-se de elementos estrangeiros sem que isso signifique descaracterização da própria identidade, ou subserviência de qualquer ordem. Passados tantos anos do projeto inicial do Tropicalismo, ele poderá olhar para trás e concluir que logrou seu projeto de uma música mais “universal”, e ainda assim ter permanecido essencialmente brasileiro.

Seu trabalho demonstra, ainda, que para ser moderno não é necessário negar a tradição. Em Caetano, o processo de absorção das informações da Velha Guarda não resultou em repetição. Pelo contrário, o “antropófago” Caetano Veloso encontrou aí força para impulsionar uma carreira constantemente marcada pela inovação, pelo inusitado – mas sempre respaldada pelo lastro da tradição. Em outras palavras, Caetano Veloso indubitavelmente pertence – como ele pretendeu com seu projeto de continuidade à “linha evolutiva da MPB” – à linhagem de Orlando Silva e de João Gilberto, dentre tantos outros. Esse procedimento parece ser resumido nos versos de Paulinho da Viola, com os quais encerramos nossos comentários: “Meu pai sempre me dizia / Meu filho, tome cuidado / Quando eu penso no futuro / Não esqueço o meu passado...”.

REFERÊNCIAS

- CALADO, C. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CAMPOS, A. de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FAVARETTO, C. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.
- LUCCHESI, I.; DIEGUEZ, G. K. *Caetano – por que não?* Uma viagem entre a aurora e a sombra. Rio de Janeiro: Leviatã, 1993.
- MELLER, L. *Sugar Cane Fields Forever: carnavalização, Sgt. Pepper, Tropicália*. Florianópolis, 1998. 116 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina.
- RISÉRIO, A. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- SANT’ANNA, A. R. de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. 4.ed. São Paulo: Landmark, 2004.
- TRAVASSOS, E. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- VELOSO, C. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

DISCOGRAFIA

- BEATLES, The. *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. EMI / Parlophone / Apple, 746442-2, 1988 [1967].
- VELOSO, C. *Araçá Azul*. Philips / Polygram, 824 691-2, 1993 [1972].
- _____. *Velô*. Philips / Polygram, 824 024-2, 1993 [1984].
- _____. *Circuladô Vivo*. Philips / Polygram, 510 463-2, 1992.
- _____. *Caetano Veloso*. Philips / Polygram, 522963-2, 1994. (Caixa com 4 CDs)
- _____. *A Foreign Sound*. Universal / Mercury, 60249808621, 2004.
- VELOSO, C., GIL, G. et al. *Tropicália ou Panis et Circensis*. Philips / Polygram, 512 089-2, 1993 [1968].
- VELOSO, C., GIL, G. *Tropicália 2*. Philips / Polygram, 518 178-2, 1993.