

CAETANO VELOSO: BREVE INTRODUÇÃO A UM MODO DE COMPOR

Amador RIBEIRO NETO¹

RESUMO

Investigação sobre um possível modo de compor de Caetano Veloso a partir de uma canção emblemática da música popular brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: música popular brasileira; Caetano Veloso; neobarroco.

ABSTRACT

Investigation on a possible way of composing by Caetano Veloso starting from an emblematic song of the Brazilian popular music.

KEYWORDS: Brazilian popular music; Caetano Veloso; neobaroque.

A música popular brasileira sempre abrigou em seus quadros grandes nomes. Aliás, ela já nasceu com grandes nomes. Se determinarmos, polêmicas à parte (HOMEM DE MELLO & SEVERIANO, 1998, p. 53-4), como seu início o advento da gravação do primeiro samba, Donga é o marco número um. Em 1917 grava “*Pelo telefone*”, de sua autoria e Mauro de Almeida, que acaba sendo o maior sucesso do carnaval daquele ano. Um belo e atual samba que nasce fazendo crítica social, sátira amorosa, misturada com versos líricos, filosofia “de rua”, imagens que beiram o surreal e, inclusive, pinceladas de metacanção. Tudo com muita malandragem e humor:

O chefe da polícia²
pelo telefone
manda me avisar
que com alegria
não se questione
para se brincar

A letra desta composição antecipa muito do que viria a ser nossa música popular desde então: uma mistura de temas diferentes abarcando os mundos subjetivo e social com a mesma

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB.

² Há uma variante deste primeiro verso, motivada pela censura: “chefe da polícia” foi substituído por “chefe da folia”. Mas o curioso é perceber a crítica social embutida na versão original, em que a polícia avisa o malandro da “batida” devido ao (imbatível) jogo do bicho. A extensa letra, misturando o público e o privado, o lírico e o satírico numa linguagem, por vezes coloquial e linear, por vezes falsamente coloquial, beirando o *nonsense*, prossegue assim: ai ai ai / é deixar mágoas pra trás / ó rapaz / ai ai ai / fica triste se és capaz / e verás / tomara que tu apanhes / para não tornar a fazer isto / tirar amores dos outros / depois fazer teu feitiço / ah se a rolinha / sinhô sinhô / se embarçou / sinhô sinhô / é que a vizinha / sinhô sinhô nunca sambou / sinhô sinhô / porque este samba / sinhô sinhô / de arrepiar / sinhô sinhô / põe perna bamba / sinhô sinhô / mas faz rodar / sinhô sinhô / o peru me disse / se morcego visse / não fazer tolice / eu então saísse / dessa esquisitice / de disse não disse / ai ai ai / a estátua do ideal triunfal / ai ai ai / viva o nosso carnaval / sem rival / ninguém tira amor do poço / por Deus foste castigado / o mundo estava vazio / e o inferno habitado / queres ou não / sinhô sinhô / ir pro cordão / sinhô sinhô / é ser folião / sinhô sinhô / de coração / sinhô sinhô / porque este samba / sinhô sinhô / de arrepiar / sinhô sinhô / põe perna bamba / sinhô sinhô / mas faz rodar / quem for bom de gosto / mostre-se disposto / não procure encosto / tenho o riso posto / faça alegre o rosto / nada ficou / ai ai ai / ocê tava com calor / meu amor / ai ai ai / pois quem dança / não tem dor nem calor.

desenvoltura. E crítica. Além de uma referência explícita à própria canção, num comportamento metalingüístico inaugural.

Ao abordar a produção musical de Caetano Veloso, ousou afirmar que “*Pelo telefone*” é uma síntese *avant la lettre* do seu processo composicional. Inclusive o neobarroco aí se insinua na mestiçagem de referências, na proliferação das imagens, na condensação dos vocativos finamente irônicos, na leitura que revela um país oscilante entre a lei e a malandragem etc.

Na MPB, se optarmos pela tradição oral (TINHORÃO, 1981 e 1976), já nos tempos da Colônia Gregório de Matos satirizava os costumes da época de viola em punho. Além de compor belas canções líricas. “Do alto do seu roko, a sagrada gameleira em Opô Afonjá, Gregório de Matos, pequeno orixá baiano, observa Caetano Veloso, *cavalo* padecente. Contempla sua cidade da Bahia, pronta para a automação mas tão bela, e se perde no morno pôr-de-sol sobre o mar de todos os santos, recolhe-se à sua noite, satisfeito da *obrigação* recebida” (AMADO, 1992, p. 25).

Assim, pode-se constatar, ainda que sucintamente, que crítica social e humor sempre estiveram presentes em nossa música popular. Ao lado das canções de amor. Mas mesmo nas canções líricas a irreverência continua se infiltrando. Noel Rosa, Lamartine Babo, Sinhô e, contemporaneamente, Chico Buarque, João Bosco e Aldyr Blanc não nos deixam mentir.

Lado a lado com uma rama imensa de grandes letristas, a MPB acolhe outra gama não menos numerosa de grandes melodistas, ritmistas, harmonistas – enfim, musicistas.

De fato, nossa MPB é, desde longa data e, principalmente, nos dias de hoje, nosso principal produto de arte popular e principal produto de arte de exportação. Sua força é tal que consegue desbancar o *marketing* e o *merchandising* das multinacionais, com suas (*in*)devidas influências e infiltrações, e reverter o quadro mercadológico. Hoje, grandes gravadoras internacionais investem na MPB e a projetam no mercado exterior – como Japão, Portugal, Alemanha, Finlândia, entre outros.

Mas deixemos de lado tais digressões e, a partir de Caetano Veloso, tomemo-lo como figura metonímica de nossa melhor música popular. Vamos lá.

Certa vez, durante um show na antiga casa de espetáculos paulistana, Palace, em meio à interpretação de “*Vaca Profana*”, atrapalhando-se com a extensa letra desta composição, Caetano comentou: “Esta música não tem refrão na letra, apenas na melodia; por isso a gente se confunde. Quem mandou fazer assim?”. E riu satisfeito, acompanhado pelo público, que logo percebeu a fina auto-ironia.

Em outro momento de sua carreira Caetano se disse espantado com a acolhida de sua música pelo público: segundo disse, havia composto coisas que nem ele imaginava o que poderiam significar.

O compositor e cineasta, que já se autoproclamou “um crítico muito melhor do que noventa mil vezes eles [os críticos] juntos, multiplicados. Entendeu?”. (FONSECA, 1993, p. 85), vive escondendo o leite quando o assunto é *processo ou ato de criação*. De fato, ao artista cabe criar. Ao crítico, comentar. Hoje, todavia, a “consciência de linguagem” – um dos traços da modernidade e da pós-modernidade – leva muitos criadores a serem comentadores do próprio processo de criação. No caso brasileiro, talvez o exemplo mais radical encontremos na publicação da *Teoria Da Poesia Concreta*, pelos poetas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos.

Caetano, dono de inteligência e sensibilidade vivíssimas, todos sabemos, não se limita a compor - ou, mais amplamente, a criar. Polemista de carteirinha, já pôs muita lenha na fogueira das artes e da política no Brasil.

O *enfant terrible*, dos fins dos anos 60 e da década de 70, ao aproximar-se de seus sessenta anos de idade, foi paulatinamente trocando as provocações, recheadas de palavras explosivas, por considerações mais sensatas. O que não quer dizer, menos polêmicas, menos provocativas. E não dispensa, aqui e ali, a volta do empedernido discurso emocional, como no episódio envolvendo o repórter do *Times*. Ou no *affaire* com o crítico literário Wilson Martins³.

³Em maio de 1994, quando da entrega do Prêmio Sharp, no Rio, Caetano compareceu usando uma saia longa e um *blaser*. Um repórter do *New York Times* publicou uma matéria ofensiva à sexualidade de Caetano. No programa de TV *Jô Onze e Meia*, Caetano insurgiu, enfática e euforicamente, contra a má fé do repórter. O episódio rendeu-lhe polêmicas reações. Em maio de 1996, na sua coluna do *Jornal do Brasil*, W. Martins

Assim, podemos supor que suas canções têm algo que ultrapassa, em muito, a redundância constitutiva da música popular. Todavia, os índices mais certos de uma cena, que acontece nos fundos do palco da composição, são-nos dados pelas próprias letras de suas canções. Posso dispensar o biografismo e a militância sócio-político-cultural de Caetano e restringir-me à sua obra musical.

Neste breve ensaio abordo duas canções que podem ser "lidas" por aquilo que passarei a chamar de **recursos neobarrocos de linguagem**. Ou seja, manifestações, nas letras de Caetano, de procedimentos enfatizados pelo Barroco reciclado, tais como a sintaxe empolada, o vocabulário inusual, os hipérbatos, as elipses, os contrários e os paradoxos, a permutação, o espelhamento, a fusão, a exuberância verbal, a "profusão de paródias", as "confusões de prosódias"⁴ etc.

Sabemos que estes "recursos neobarrocos de linguagem" nos são, paradoxalmente, estranhos e familiares.

Nota-se uma agudeza de pontos de vista e uma intrincada formulação em certas canções de Caetano. Um engendrar da canção que nos cativa e nos distancia: ora, um discurso verbal quase pura fala; ora, um discurso musical quase só ruídos.

Caetano, ao musicar Gregório de Matos em meio a várias citações musicais genuinamente populares, como o samba de roda, a capoeira e a ciranda, não o faz a partir de uma perspectiva intelectual exterior ao objeto da canção. Ele tem atrás de si toda a tradição do recôncavo baiano, que se vincula diretamente ao Barroco do Brasil Colônia. E é este Barroco, incorporado através de uma reciclagem moderna, que me iça a curiosidade.

Ao longo da história o estilo Barroco passou por tantas e variadas avaliações que, sem dúvida, acaba fazendo jus a uma de suas etimologias: irregular. Desde o local onde geograficamente surgiu, – se na Itália ou na Espanha – até o tempo em que se desenvolveu histórica e estilisticamente. Finalmente, o que caracteriza o neobarroco?

Durante três séculos o Barroco amargou pesado ostracismo por ser considerado um estilo rebuscado, enfadonho, exacerbado. Quando foi reabilitado, novas confusões se processaram. Antecedentes do período barroco e ramificações seqüentes proliferaram como jogos de luz e sombra, confundindo a própria caracterização do que vinha a ser barroco.

Há um barroco histórico e um barroco estilístico. Distintos? Concomitantes? Correlatos? Separados (unidos) no tempo e/ou no espaço?

Confundido acima de tudo com "mau gosto", o termo barroco precisou chegar ao século XIX para começar a ser reabilitado. Hatzfeld (1988:13-37) faz uma síntese cuidadosa do desenvolvimento das teorias do Barroco. Observa, por exemplo, que Jakob Burkhardt e Benedetto Croce foram as duas últimas resistências da crítica neoclássica, em pleno século XIX, a interpor restrições ao Barroco. Em 1887 o historiador de arquitetura Cornelius Gurlitt afirma que o Barroco originara na Itália, por influência dos jesuítas e que, por isto, tem um caráter moral e um didatismo exagerados. Apesar de frisar o exagero como marca barroca, Gurlitt dá o pontapé inicial para uma nova partida no jogo do Barroco.

No ano seguinte Heinrich Wölfflin inicia uma sistematização menos superficial que a de seus colegas ensaístas anteriores. Fala da passagem das formas lineares do Classicismo para formas pictóricas sobrecarregadas. Wölfflin destaca-se como importante por valorizar o impulso ascendente, o desejo de infinito que habita o barroco. Mais tarde, em 1888, Wölfflin verticaliza sua teoria estabelecendo os cinco célebres princípios que distinguem Barroco da Arte Renascentista: pictórico X linear; profundidade X superficialidade; unidade X multiplicidade; complexidade X densidade; obscuridade X clareza – como hoje encontramos, aliás, na maioria dos livros didáticos do segundo grau escolar. Diz Wölfflin (citado por HATZFELD, 1988, p. 16):

criticou severamente o livro *Estorvo*, de Chico Buarque. Caetano, em resposta, saiu em cerrada defesa emocional do autor e compositor amigo.

⁴Expressões utilizadas em "Língua", de 1984. Antes, em 1981, em "Outras Palavras", ele anunciava: "Quase João Gil Ben muito bem *mas barroco como eu*" (grifos meus). Para confluir na estrofe seguinte, formada exclusivamente por neologismos, como veremos adiante.

O Barroco é o estilo do ponto de vista pictórico com perspectiva e profundidade, que submete a multiplicidade de seus elementos a uma idéia central, com uma visão sem limites e uma relativa obscuridade que evita os pormenores e os perfis agudos, sendo ao mesmo tempo um estilo que, em lugar de revelar sua arte, a esconde.

Ou seja, Wölfflin define o Barroco formalmente. Quem vai desenvolver os aspectos conteudísticos é Werner Weisbach, em 1921, quando afirma ser o Barroco a arte da Contra-Reforma. Seu enfoque é interessante mas atém-se às obras religiosas. Ainda que enxergue no religioso o erótico, com a crueldade e com o heroísmo exacerbados.

A releitura de Góngora, feita por Dámaso Alonso, o estudo⁵ de Hatzfeld "sobre o estilo do *Quixote*, como jesuítico em sua ideologia e musical-barroco em seus motivo sinfônicos" (HATZFELD, 1988, p. 19) e o do filósofo Karl Gebhardt que demonstrou que o espírito barroco italiano havia imigrado e se desenvolvido na Espanha, todos, coincidentemente de 1927, efetivam a realidade do Barroco como estética e como história.

Eugenio D'ors relacionou Barroco e Monarquia, incluindo a França no roteiro de suas conclusões. Encontrou restrições de Leo Spitzer, para quem o barroco francês não passava de um romantismo domesticado.

Em 1944 Leo Spitzer (1955) relaciona religiosidade e erotismo ao conceituar o barroco. Sua concepção joga luz sobre o que patinava nas sombras da ideologia jesuítica e chama a atenção para a incidência do verbo "ver", dos substantivos "vista" e "olhos", bem como para outros termos afins (todos sensoriais) como índices do estilos barroco (no caso, aplicado ao estilo de Racine).

Hatzfeld, por encerrar a revisão e a atualização de seu livro em 1972, não pôde incluir as valiosas contribuições de Sarduy (1979-a; 1979-b; 1976; 1982; 1987), Deleuze (1991), Buciglucksmann (1986 e 1984), Scarpetta (1985). Mas fica a dúvida: por que não considerou Lezama Lima (1987; 1988; 1997) e seu *La expresión americana*⁶, de 1957, em que o autor de *Paradiso* discorre inicialmente sobre os vários barrocos históricos e estilísticos para, por fim, propor um "barroco latino-americano".

Irlemar Chiampi (1998, p. 127-8) tece precisa sinopse sobre os vários conceitos de Barroco. Cito:

Os conceitos de barroco, como categoria estética, são produtos da imaginação crítica do século XX. A descoberta tardia de uma 'era barroca' e a reabilitação do estilo barroco das qualificações pejorativas e restritivas às quais as doutrinas racionalistas o haviam submetido, levaram, no entanto, à aplicação descomedida do termo, ao emprego gratuito, às contradições conceituais e às divergências interpretativas. Hoje, decorridos mais de setenta anos de sucessivas redefinições e reavaliações, o barroco continua vingando-se dos três séculos de esquecimento e ignorância aos quais o dogmatismo estético o havia condenado. É, sem dúvida, o conceito que mais se presta à dispersão semântica, à ambigüidade e à generalidade: quanto mais ousamos, mais se desliza sua noção; quanto mais o definimos *in abstracto*, mais inoperante se torna quando passamos à diversidade dos exemplos; quanto mais circunscrevemos o conceito, mais este nos foge das mãos. Não obstante, é necessário reconhecer que a idéia do barroco conheceu uma enorme fecundidade na história literária: serviu para a valorização de uma vasta produção poética relegada à categoria do bizarro, degenerado ou ridículo, no marco das legislações totalitárias de um presumível 'bom gosto' classicista. Porém, sobretudo, a idéia do barroco, ao

⁵ Incluído em Hatzfeld (1988:257-85) como "O conceito do barroco como tema de controvérsia".

⁶ Tradução, notas e excelente ensaio introdutório – "A história tecida pela imagem" – de Irlemar Chiampi (Lima, 1988, p; 15-41). De Lezama consultar, em especial, "A curiosidade barroca" (1978, p. 78-106).

constituir-se em eixo de uma discussão aberta e flexível, tem favorecido a modernização da crítica. Revisaram-se os métodos e as técnicas de análise, bem como a aplicação dogmática dos valores artísticos; incorporou-se a 'periferia' artística e problematizou-se o conceito de cultura. A pluralidade das definições do barroco reflete a pluralidade das imagens que identifica a crítica moderna, posto que pensar o barroco tem significado, para o homem moderno, pensar sobre si mesmo.

Dito isto, o que seria o neobarroco? Seria o barroco dos dias atuais, marcado pela história e estética contemporâneas? Uma vez mais nos valem de Sarduy (1979-a, p. 79):

(...) o barroco atual, o neobarroco, reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistemológico (...). Neobarroco: reflexo necessariamente pulverizado de um saber que sabe que já não está 'docemente' fechado sobre si mesmo. Arte da dessacralização e da discussão.

A produção musical de Caetano Veloso "reflete estruturalmente a desarmonia", seja através do lírico, seja através do social. O lirismo da obra caetânica acata, em primeiríssimo plano, a desarmonia – principalmente pela associação de elementos díspares, tradicionalmente discordantes e, muitas vezes, paradoxais

Do disco de estréia, *Domíngo* (1967), ao mais recente trabalho, *Onqotô* (2006), em parceria com José Miguel Wisnik⁷, sempre localizamos um subtexto em suas canções. Até aí, nada de mais: todo texto, reconhecidamente artístico, guarda esta característica. Mas, em Caetano, o subtexto (ou o texto dissimulado por entre as próprias entrelinhas) é um recurso de metacanção. Ou seja: a *criação* que se faz *canção*. Não se trata de mais um artista compondo metalingüísticamente. Chamo de metacanção à canção cuja criação reflete sobre o processo criador mais geral. Em outras palavras: há em Caetano um "projeto teórico" acerca do que o autor entende por criação artística. Isto constitui um diferencial marcante entre ele e outros compositores da MPB que se valem da metalinguagem, como Gilberto Gil, Chico Buarque, Djavan, Noel Rosa, Atilaf Alves, Sinhô, etc. Daí, inclusive, a liberdade, o desembaraço e a habilidade com que ele lida com outras linguagens: o cinema, o desenho, a crítica musical, a crônica jornalística, a direção espetáculos musicais⁸, etc.

Como todo cancionista (TATIT, 2005, 1998 e 1986), mesmo tendo como material de base a linguagem do cotidiano, Caetano raramente se apresenta como um mero letrista coloquial. Vale-se pouquíssimo da linguagem funcional, irmã predileta da linguagem panfletária. Sempre encontra um meio de interpor uma perífrase, usar e abusar das aliterações e assonâncias, inserir fontes pouco conhecidas, etc. Enfim, sempre tece um tecido de mil tramas.

Um detalhe técnico: infelizmente poucos dos discos de Caetano Veloso trazem as letras em seus encartes – inclusive quando relançados, recentemente, sob a forma de CD. Mesmo assim, quando o fazem, há inexplicáveis supressões de palavras ou versos. Termos são trocados, tempos verbais alterados e surgem enigmáticas disposições das letras em versos e estrofes esdrúxulos.

⁷ Sobre este disco leia-se o ensaio "Azar do *Grupo Corpo*", que publiquei no "Augusto", suplemento cultural do *Jornal da Paraíba*, em 04/06/2006.

⁸Veja-se seu *O Cinema Falado*, pouco visto e tão mal avaliado. Leiam-se seus livros *Alegria, Alegria; Verdade Tropical; Letra Só e O Mundo Não É Chato*. Assista-se a qualquer show seu. Em todas estas manifestações artísticas, a mesma genialidade ímpar do "mano Caetano".

Todos sabemos que a "leitura", principalmente a da obra de arte, é um recorte individual que, por mais que busque a isenção da objetividade, reflete o repertório daquele que "lê". Assim, a "leitura" traz desde a gênese uma trilha de significado(s) sujeita a novas "releituras"⁹.

A obra de Caetano Veloso, como toda e qualquer grande obra de arte, abre-se para uma série de leituras diversas e complementares. Escolhi apenas uma possibilidade: a que visa aplicar elementos da teoria do neobarroco às suas composições. Mesmo assim, deixo claro que o objeto de meu estudo e os componentes da teoria que escolhi permitem, individualmente, e entre si, outras e mais verticalizadas abordagens.

Mesmo sabendo que a obra se abre à seleção do pesquisador, seguindo e segundo os propósitos e a competência deste, meu atrevimento e minha ousadia não aceitaram alterar o objeto de estudo e o material teórico. Menos ainda, desistir ou silenciar. O resultado fica sendo (quase?) uma obsessão. Explico-me. Já no mestrado¹⁰, minha dissertação versou sobre a canção de Caetano Veloso. Mas naquela época minha ousadia encontrava-se, ao menos, mais confinada. Pesquisei apenas os frevos do compositor – que, como todos sabem, pouco ultrapassam a marca de uma dúzia. E, mesmo assim, detive-me apenas em 3 (três!) deles.

Como facilmente se nota, minha ousadia, com o passar dos anos e a chegada de mais cabelos brancos, aumentou.

Agora, quando deveria estar mais e mais dominado pelo bom senso, enveredo-me pelo restante das canções de Caetano Veloso – que são nada mais, nada menos que todas aquelas, exceto os frevos. Ou seja, quase duas centenas!

Como se não fosse suficiente o vasto rol destas composições, ainda cismo de lê-las à luz dos componentes de uma teoria que anda (melhor: engatinha) a passos precoces. (Quem há de dizer-me que são melhores ou piores que os passos tímidos?).

Ora identificado com o termo pós-moderno, ora envolvido com os componentes barrocos que abarca – mas sempre visando a uma abordagem da arte contemporânea, o neobarroco veio para desinstalar e provocar mentalidades historicistas, esteticistas, conservadoras, pseudomodernas, falsamente vanguardistas.

Vejam, *en passant*, duas canções: “*Guá*” (parceria com Perinho Albuquerque, 1975, disco *Jóia*) e “*Outras palavras*” (disco homônimo, 1981). Ambas, canções criptográficas.

Em “*Guá*”, desde o título o significante surge desvinculado de um possível significado. Nos vocábulos que formam os quatro versos da canção

água
guamá
iguape
ibu-alamá

sobressai a chuva de palavras semelhantes no som e que, por serem diversas semanticamente, enevoam o entendimento do receptor.

Em tempo: *guamá*: natural de S. Miguel do Guamá (BA); *iguape*: cidade de Iguape, no interior de S. Paulo; *ibu-alamá*: de ibualama, forma de Oxóssi, que vive no rio. Enfim, todos os vocábulos têm como dominante a imagem da água. Daí o título da canção.

Como se não bastasse o requinte semântico, a melodia de Perinho Albuquerque emaranha a prosódia. O resultado é uma “nova” letra:

água
guamaí
guape
bualamá

⁹Emprego até o momento o termo leitura entre aspas a fim de explorar também seu lado semântico que envolve audição - ao menos nos domínios das teorias semióticas. A partir desta nota, deixo de usar as aspas mas chamo a atenção para que por leitor entenda-se também o ouvinte.

¹⁰ Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela USP. Dissertação intitulada *Errante folião viajante - uma abordagem das músicas de carnaval de Caetano Veloso*.

Letra e música somam-se harmonicamente enquanto pictograma. No arranjo musical, o quissanje, com seu som pouco usual de instrumento autôfona, reitera os mesmos acordes, enquanto a percussão iconiza o movimento das águas. Os violões e os vocais arrematam a montagem da cena ritualístico-religiosa.

Para James Amado a linguagem de Gregório de Matos era “popular” e formada por “palavras novas que os negros, índios e brancos cunhavam na Bahia”. Não é o que Caetano faz aqui, valendo-se de fonologia indígena-brasileira?

Em “*Outras palavras*”, a superabundância de significantes leva ao desperdício de ícones e índices peirceanos. A título de exemplificação tomemos a última estrofe:

Parafins gatins alphasexonhei la guerrapaz
 Ouraxé palávoras driz oké cris espacial
 Projéitinho imanso ciuortevida vidavid
 Lambetelho frútuorgasmaravalha-me logun
 Homenina nel paraís de felicidadania:
 Outras palavras

Esta estrofe é exemplarmente neobarroca: exuberância de paronomásias, de neologismos, de inter e intratextualidades, de explícitas metalinguagens, de polifonias de culturas étnicas, de elogio das vanguardas nas artes, de dissimulação do objeto, etc.

Rastrear os índices e destacar os ícones é, de certa forma, negar o raciocínio das duas canções, que se entregam para ser recebidas enquanto criação em processo.

Em meio a este emaranhado de teias e fios e sons e ruídos ouso erguer um dedo e apontar para a voz sedutora, bela e criativa do compositor Caetano Veloso. Eis aí um modo neobarroco de compor do Caetano Veloso.

Reconheço que, como nas imagens barrocas, a visão direta será substituída pela visão reflexa e, a imagem do objeto enfocado será vista através de outro objeto. Um jogo espe(*ta*)cular. (Neo)barroco.

REFERÊNCIAS

- AMADO, James (1992). In: MATOS, Gregório de. *Obra poética*. 3. ed. “Introdução” de James Amado. Preparação e notas de Emanuel de Araújo. Rio de Janeiro: Record, vv. 1 e 2.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine (1986). *La folie du voir. De l' esthétique baroque*. Paris: Galilée.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine (1984). *La raison baroque. De Baudelaire a Benjamin*. Paris: Galilée.
- CHIAMPÍ, Irlemar (1998). *Barroco e modernidade; ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP. (Col. estudos, v. 158).
- DELEUZE, Gilles (1991). *A dobra. Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus.
- FONSECA, Herbert (org.). (1993). *Caetano, esse cara*. Rio de Janeiro: Revan.
- HOMEM DE MELLO, Zuza & SEVERIANO, Jairo (1998). *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras; vol. 1: 1901-1957*. 2. ed. São Paulo: 34 Letras. (Col. Ouvido musical).
- HATZFELD, Helmut (1988). *Estudos sobre o Barroco*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva e EdUSP. (Col. Stylus, v. 8).
- LEZAMA LIMA, José (1997). *Ensayos latinoamericanos*. México, D.F.: Editorial Diana,
- LEZAMA LIMA, José (1988). “A curiosidade barroca”. In: _____. *A expressão americana*. Trad., introd. e notas Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, pp 78-106.
- LEZAMA LIMA, José (1987). *Paradiso*. Trad. Josely Biscaia Vianna Bactista. São Paulo: Brasiliense.
- RIBEIRO NETO, Amador (1993). *Errante folião viajante; uma abordagem das canções de carnaval de Caetano Veloso*. São Paulo: USP. (Dissertação de Mestrado).
- SARDUY, Severo (1987). *Nueva inestabilidad*. México: Vuelta.
- SARDUY, Severo (1982). *La simulación*. Caracas: Monte Ávila.
- SARDUY, Severo (1979-a). *Escrito sobre um corpo*. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva. (Col. Debates, v. 122).
- SARDUY, Severo (1979-b). “O barroco e o neobarroco”. In: MORENO, César Fernández (org.) *América Latina em sua literatura*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, pp 161-178. (Col. Estudos, v. 52).

- SARDUY, Severo (1976). *Barroco*. Trad. Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega.
- SCARPETTA, Guy. (1985) *L' impureté*. Paris: Grasset.
- SPITZER, Leo (1955). *Linguística y historia literaria*. Madrid: Gredos (Col. Biblioteca romanica hispanica).
- TATIT, Luiz (2005). *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial.
- TATIT, Luiz (1998). *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume.
- TATIT, Luiz (1986). *A canção. Eficácia e encanto*. São Paulo: Atual. (Col. Lendo).
- TINHORÃO, José Ramos (1986). *Pequena história da música popular. Da modinha ao Tropicalismo*. 5. ed. rev. aum. São Paulo: Art Editora.
- TINHORÃO, José Ramos (1981). *Música popular. Do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática. (Col. Ensaio, v. 69).
- TINHORÃO, José Ramos (1976). *Música popular. Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Edições Tinhorão.
- VELOSO, Caetano (2005). *O Mundo Não É Chato*. Org. Eucanaã Ferraz. S. Paulo: Companhia das Letras.
- VELOSO, Caetano (2002). *Letra Só*. Org. Eucanaã Ferraz. S. Paulo: Companhia das Letras.
- VELOSO, Caetano (1997). *Verdade Tropical*. S. Paulo: Companhia das Letras.
- VELOSO, Caetano (s/d). *Alegria, Alegria*. Org. Wally Salomão. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca.