

LEANDRO ERNESTO MAIA

QUERERES DE CAETANO VELOSO: da canção à Canção

PORTO ALEGRE

2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS BRASILEIRA, PORTUGUESA E LUSO-
AFRICANAS
LINHA DE PESQUISA: TEORIAS LITERÁRIAS E INTERDISCIPLINARIDADE

QUERERES DE CAETANO VELOSO: DA CANÇÃO À CANÇÃO

LEANDRO ERNESTO MAIA
ORIENTADOR: PROF. DR. LUÍS AUGUSTO FISCHER
CO-ORIENTADOR: PROF. DR. CELSO GIANETTI LOUREIRO CHAVES

Dissertação de Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, sob orientação pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE
2007

Aos meus amigos,
Aos meus pais,
Aos meus,
À Ia,

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, seus excelentes professores e dedicados funcionários;

À Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul;

À Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul;

Ao curso Especialização “Práxis da Criação Textual” do Uniritter, pelas primeiras aventuras no campo da literatura;

Ao professor Dr. Antônio Sanseverino, pelo suporte acadêmico e pessoal incentivando minha inscrição no PPG-Letras (UFRGS);

À Direção e às colegas da EMEF Neusa Brizola, Cláudia e Patrícia especialmente;

Às colegas Valeska e Luci do Projeto Cidade-Escola da SMED;

À Maria Nair Sodré, pela amizade e o constante apoio, mesmo à distância;

À Maria Bonatto, por me possibilitar crescimento com tranquilidade e reflexão sem desamparo;

À Maria Falkembach, pela cumplicidade, carinho, apoio incondicional e por tudo o que ainda temos pela frente;

Ao Jorge Falkembach e À Ligia Petrucci pelos livros emprestados;

Ao Alexandre Vieira, por me possibilitar as primeiras experiências no estudo da música popular;

Aos amigos Tiago, Efreu, Araújo, Deca, Barth, Camilo, Paulinho, Joba, Felipe, Paolo e Rudah, pelo companheirismo de sempre;

À Nisi Franklin e Cláudia Braga, parceiras de Casa Elétrica, pelo enorme apoio, infinita paciência e muita confiança;

À minha família: seu Antonio, dona Antonieta, Luís Antonio, Vanda e Rita, por tudo;

Ao professor Dr. Celso Loureiro Chaves, co-orientador, pela dedicação, paciência, seriedade, rigor e amizade;

Ao professor Dr. Luís Augusto Fischer, orientador, por aceitar o desafio de aventurar-se musicalmente, conduzindo o processo de orientação com respeito, generosidade, liberdade e sabedoria;

RESUMO

O Quereres, de Caetano Veloso, é a sétima faixa do disco *Velô*, de 1984. O objetivo desta dissertação é analisar esta obra utilizando instrumentais teóricos provenientes das áreas de música e de letras, considerando-se “Canção” como um gênero próprio que possui interfaces com a literatura e com a música, ao mesmo tempo em que se revela autônomo e de difícil categorização. Este trabalho está organizado a partir do estabelecimento de dois principais pontos de vista analíticos, denominados aqui de *Intramelódico-textualidades* (análise intracancional) e *Extramelódico-textualidades* (análise extracancional). O primeiro trata da relação interna dos elementos presentes na canção tais como texto, melodia, ritmo, harmonia, arranjo e interpretação: a conexão, propriamente dita, entre letra e música na produção de um discurso cancional. O segundo, pondera a presença implícita e explícita de elementos externos a *O Quereres*: sua relação com outras canções, sua relação com outros autores, com a tradição poética luso-brasileira, a presença de elementos intertextuais e a possibilidade de diálogo com elementos da arte, da cultura e do conhecimento suscitados a partir de um atento processo de leitura-escuta. Busca-se, assim, um procedimento analítico que contemple a integridade da obra que conhecemos como “canção”, evitando a separação entre letra e música. Realiza-se, “de viés” uma abordagem que utiliza *O Quereres* como um ponto chave de recorte na obra de Caetano Veloso, uma lente que nos auxilia a compreender a poética deste compositor que considera a canção como uma forma bastante peculiar de se pensar à moda brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: *Canção – Análise Musical – Crítica Literária – Caetano Veloso*

ABSTRACT

The song *O Quereres*, by Caetano Veloso, is the seventh track of the *Velô* record, of 1984. The objective of this work is to analyze this piece using theoretical instruments that partake from the areas of music and letters. It considers “song” as a proper genre with interrelations between literature and music, while at the same time demonstrating autonomous and difficult aspects. This work is organized on the establishment of two main analytical points of view, called here *intermelodic textualities* (intersong analysis) and *extramelodic textualities* (extrasong analysis). The former argues for the internal relation of the elements included in the song such as text, melody, rhythm, harmony, arrangement and interpretation, and the connection between text and music in the production of a “song” speech. The latter ponders on the implicit and explicit presence of external elements in *O Quereres*, its relation to other songs, other authors, and to the luso-Brazilian poetical tradition, as well as the presence of intertextual elements and the possibility of dialogue within elements of art, culture and knowledge in a reading-listening process. The aim of this project was to formulate an analytical procedure that will respect the integrity of the work of art known as “song”, preventing the separation of its elements between text and music. In this work, the song *O Quereres* is used as a means of understanding the poetics of Caetano Veloso, who considers the song as a peculiar form of the Brazilian way thinking.

KEY-WORDS: *Song – Musical Analysis – Literacy Criticism – Caetano Veloso*

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	08
I - CANÇÃO INQUIETANTE.....	13
a) CONTEXTO.....	16
b) TEXTO.....	19
c) CONSIDERAÇÕES TEMÁTICAS.....	28
d) TRAMA PARALELA E TECIDO HARMÔNICO.....	33
II - INTERLÚDIO TEÓRICO.....	38
III - INTRAMELÓDICO-TEXTUALIDADES (Análise Intracancional).....	43
e) INTRODUÇÃO MUSICAL.....	44
f) A MICROTRAMA	48
g) PRIMEIRA PARTE.....	49
h) SEGUNDA PARTE.....	61
i) ESTRIBILHO.....	64
j) TERCEIRA PARTE.....	70
k) QUARTA PARTE.....	73
l) ESTRIBILHO.....	76
m) QUINTA PARTE.....	77
n) SEXTA PARTE.....	79
IV) EXTRAMELÓDICO-TEXTUALIDADES (Análise Extracancional).....	81
o) ASPECTOS GERAIS DA MELODIA.....	82
p) CORDEL, REPENTE, EMBOLADA E COCO.....	86
q) OUTROS QUERERES.....	90
r) “É QUE NARCISO ACHA FEIO O QUE NÃO É ESPELHO”.....	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	107
ANEXOS.....	110
1)\PARTITURA DE <i>O QUERERES</i>	
2) VELOZ E VAGAROSO: VELOSO	
3) CD	

APRESENTAÇÃO

O presente texto é o resultado do estudo sobre uma canção – o que pode parecer pouco. Todos os aspectos envolvidos no seu pequeno universo: texto, melodia, harmonia, arranjo instrumental, intertextualidade, contexto e – especialmente – a relação existente entre letra e música na criação de significado através da interação destas duas linguagens. Partindo de uma amostra submetida a criterioso e detalhado processo de análise, busco fazer reflexões sobre a natureza do gênero *Canção*.¹

Oriundo do universo da música, meus estudos formais na área de letras começaram somente na Pós-Graduação. A canção popular – ou música urbana – no entanto, já havia feito de mim mais do que um admirador, tendo-me um observador interessado e mais tarde um intérprete atento e reverente. A dedicação como cantor me aproximou das lides composicionais: desde a realização das minhas primeiras canções pude perceber o quanto de ciência – ainda que espontânea e secreta – existe no artesanato de um cancionista².

Algumas questões que porventura suscitem boas e intensas controvérsias são, para mim, pontos de partida para as investidas neste campo. Estes pontos norteiam meu ponto de vista e seria honesto de minha parte explicitá-los logo de início, embora sua explicação despendesse outra dissertação: A Canção é um gênero artístico que contém as suas especificidades como um gênero próprio, independente da poesia; a Canção é lida com os ouvidos; Canção é um gênero digno de estudo aprofundado. A Literatura embasada pelos instrumentos de análise musical pode satisfatoriamente abordar a Canção, possibilitando reflexão acadêmica séria e profunda. Fazendo minhas as palavras de Luís Augusto Fischer:

Uma observação: tem gente que até hoje não sabe bem o que fazer com a canção, este gênero tão pródigo da cultura brasileira, no âmbito dos estudos. (...) a canção é um gênero singular, autônomo, que mistura elementos de áreas distintas, a música e a literatura, sendo porém uma síntese de seu próprio gênero, que é o que a expressão latina *sui generis* quer dizer, literalmente. Do ponto de vista dos estudos de literatura, a canção é uma parente próxima, uma prima que a gente vê com frequência, na Páscoa, no Natal e no aniversário das

¹ Sempre vou me referir ao gênero “Canção” em letra maiúscula. Quando estiver me referindo a uma determinada canção específica, utilizarei letra minúscula.

² Designação cunhada por Luiz Tatit para tratar dos compositores de canções. José Miguel Wisnik, por sua vez aponta o cancionista como o artífice de uma “Gaia Ciência” na coletânea *Sem Receita: ensaios e canções*.

crianças. Ela é tão literatura quanto o texto dramático, de teatro: ambos são literatura numa certa medida, mas são outra coisa. Simples.³

Celso Loureiro Chaves entende a canção como elemento primordial da música urbana. Adotando este termo para evitar a distinção entre música popular e música erudita, o autor ressalta:

prefiro transferir a caracterização desta música (música urbana) para o seu *locus* de produção do que identificá-la pela sua origem (que raramente é “popular”). Depois: a dissociação entre música acadêmica (aquilo que chamamos mais frequentemente de “música erudita”) e música urbana tem sido feita mais por determinantes sociais do que por determinantes estéticas (...) A música urbana tem uma manifestação principal que a define: a canção de três minutos, geralmente baseada numa estrutura melódica e harmônica que se estende por um número limitado de compassos, geralmente arranjados em múltiplos de quatro. A canção de três minutos não é invenção dos últimos cem anos. Mas foi dentro deles que ela se solidificou para se tornar uma manifestação social e cultural onipresente.⁴

Não sendo o termo “música urbana” tão difundido, utilizarei o termo “canção popular” no decorrer deste trabalho, ainda que este último apresente as limitações apontadas pelo professor Celso Loureiro Chaves. Não me caberia, nesta dissertação, discutir a canção em suas relações de mercado, nas implicações da indústria do disco, as novas tecnologias, as novas formas de recepção e de difusão. Não vamos estudar o videoclipe, nem abordar a canção enquanto mercadoria, tampouco sua importância na sociedade brasileira, sua história, sua linha evolutiva ou seu momento atual. Não vamos entender o momento atual. Não vamos discutir o fim da canção, a pós-canção, a neo-canção, a decantação, a concatenação. Todas estas questões não serão possíveis neste momento, embora sejam também muito importantes para o seu entendimento como um fenômeno digno de ser estudado.

A Canção é um texto onde os instrumentos musicais também falam, gritam, concordam e discordam enquanto as palavras exercem outras funções que não as mesmas de um texto escrito. A palavra é matéria sônica, alicerce de uma construção que tudo aproveita:

³ Fischer, 2001 p. 124-125.

⁴ Chaves, 2006 p. 133.

ritmo, imagem, significado, posição na frase, entoação, acentuação. É ao mesmo tempo peça de montagem, alicerce, ornamento, cobertura e acabamento. Existem palavras que não têm significado quando lidas num texto, e mesmo assim se revelam imprescindíveis para a realização de uma canção, assim como outros elementos sonoros de ruído e silêncio. Todas as vocalizações, pausas, migalhas sonoras e restos nos interessam. Caetano Veloso afirma:

“As palavras parecem dizer muita coisa relevante quando a gente a canta. Quando a gente pensa um pouco, nada é mesmo relevante. Depois a gente pensa mais e volta a desconfiar de que talvez seja tudo relevante⁵”.

A teoria que temos ainda não dá conta de entender as canções, embora existam cada vez mais avanços nestes estudos. Seria difícil citarmos algum compositor que tenha teorizado sobre sua própria obra ou analisado a obra de outros.⁶ Contistas, poetas e romancistas, por sua vez, costumam produzir teoria junto com suas obras. A reflexão de um cancionista se dá, em muitos casos, em forma de canção. Seu procedimento crítico ocorre através de regravações, de releituras, de re-interpretações, de diálogos com a tradição e com o cotidiano. Existem ainda poucos estudos publicados sobre o assunto. Teoria e prática cancionista ainda não compõem um todo orgânico. Talvez o mérito deste trabalho seja o de radicalizar o olhar sobre uma única canção, aproveitando ao máximo sua potencialidade, seus recursos naturais, evitando “o desperdício e prevenindo a escassez para as futuras gerações”.

Antes de escolher a canção *O Quereres* como centro desta dissertação, aventurei-me de forma errante no universo vasto ao mesmo tempo desconhecido da voz-música, percebendo no trabalho de Janete El Houli sobre Demetrio Stratus a falsa predominância da palavra sobre as demais linguagens⁷. Entendi, naquele momento, que a análise das canções está, em muitos casos, aprisionada às palavras, sem levar em conta uma complexidade maior de um corpo sonoro. Resignado parti, então, para uma reflexão insana que pudesse explicar a Canção: a necessidade do ser humano em cantar, tentando descobrir a origem, as características, os limites, escrevendo sobre todas as canções desde os primórdios até hoje, buscando fazer o traçado de uma poética da canção através dos tempos. Trazido de volta à realidade pelos meus orientadores, verifiquei impossibilidade do feito, além do risco de produzir um grande texto sem utilidade prática, ou seja, um arcabouço teórico que não encontrasse ressonância quando aplicado a uma canção – ou pior, que fosse esfacelado pela

⁵ Veloso, 2003, p. 45.

⁶ À exceção, é claro, de Luiz Tatit e José Miguel Wisnik, verdadeiros “mestres cantores”.

⁷ El Houli, 2002.

realidade das próprias canções que pretende contemplar. Resolvi fazer o percurso inverso: partir de uma canção específica, buscando entendê-la ao máximo através de uma escuta atenta e de uma leitura curiosa amparadas por um estudo teórico aprofundado.

A questão que mais me chamava atenção em *O Quereres*, era a profundidade de discurso concentrada em três minutos. Paralelamente a esta constatação, os comentários das outras pessoas sobre esta canção eram “que letra!”, “que poesia!”. Isto, de certa forma, me incomodava: parecia que não estávamos falando da mesma coisa, embora eu concordasse com aqueles comentários, não me sentia satisfeito com o entendimento de que *O Quereres* era simplesmente um texto maravilhoso. A impressão que eu tinha era de que aquele “grande texto” era determinado pela música, de que era estruturado a partir de um discurso musical, ou de um pensamento comum que articula ao mesmo tempo música e palavras. Como uma melodia podia possibilitar uma construção textual tão complexa?

Ocorria-me também certo estranhamento quando ouvia outras interpretações de *O Quereres*, que não as de Caetano Veloso. O texto estava correto, as alturas melódicas eram respeitadas, a voz do cantor ou da cantora era afinada, mas havia diferenças. Não parecia a mesma canção, era estranho. Havia muito problema para uma canção só. Deveria haver algum motivo para me deixar tão incomodado com uma simples canção.

Ao leitor deste trabalho cabe ressaltar que a leitura musical não deve se tornar um empecilho para a sua compreensão. As transcrições musicais podem ser ignoradas por aqueles que não dominam o universo das partituras sem prejuízos para o entendimento do todo. Acredito que um observador mais atento, mesmo que não domine estes recursos, consiga visualizar nas anotações musicais as questões demonstradas. Sempre que possível, utilizarei outras formas de transcrição, seja através de gráficos, tabelas ou comentários adicionais realizados em negrito e com formatação diversa do texto geral. Não utilizo o modelo de Luiz Tatit como principal recurso de análise pelo fato de este método não demonstrar a notação rítmica, importantíssima para o entendimento da estruturação temática da canção – o que é reconhecido pelo próprio autor:

“Infelizmente nossa transcrição melódica dos exemplos musicais não assinala as durações com a precisão das partituras tradicionais. É um ponto a aperfeiçoar.”⁸

Buscarei, sempre que julgar necessário, transcrever de acordo com as anotações de

⁸ Tatit, 1986, p. 48

Tatit, apontando nas notas de rodapé as expressões do linguajar musical que porventura surjam no corpo deste trabalho e que possam causar alguma dúvida, estranhamento ou mal entendido. As explicações dos termos musicais serão geralmente retiradas do Dicionário de Termos e Expressões da Música, de Henrique Autran Dourado, e serão indicadas pela sigla DTEM, seguidas do número da página. Eventuais explicações musicais sem identificação de fonte serão feitas por mim.

Finalmente, é importante salientar que estamos tratando de um gênero que transita por diversas linguagens. A realização de um texto homogêneo foi um exercício bastante trabalhoso e nem sempre destinado ao êxito, já que os gêneros artísticos dificilmente admitem tradução ou transcrição. Acredito, entretanto, que o objetivo de contemplar a canção em toda sua complexidade pôde, em boa parte, ser atingido partindo da análise musical para a teoria literária num processo atento de leitura-escuta da canção.

O leitor perceberá, ainda, alguns trechos que realizam uma espécie de paródia na busca por retratar a ambigüidade de linguagem presente em *O Quereres*. Em alguns momentos deste trabalho recorrerei a este recurso que, além dos aspectos lúdicos atua como se fosse uma espécie de tradução, um exercício de pensar a partir da estrutura utilizada pelo compositor. Confesso que alguns conceitos somente foram encontrados a partir deste procedimento⁹. Em outras ocasiões, bastante freqüentes no corpo deste estudo, opto pela utilização – talvez criticável – de analogias e comparações, pois considero estas formas de expressão mais honestas, diretas e inventivas sendo, portanto, mais adequadas para a descrição de uma canção. A precisão da ciência analítica reconhecendo o impreciso da arte. Reconhecer a imprecisão é uma forma humilde de precisar.

⁹ Conforme veremos na epígrafe do próximo capítulo e em outros trechos desta dissertação, como na p. 39 e outras.

I

CANÇÃO INQUIETANTE

**Onde queres canção, eu sou poema
e onde queres a letra, entoação
Onde queres Camões, eu sou repente
e onde queres poente, refletor
E onde não queres forma, formicida
E onde não queres vida, multicor
Onde queres calor, sou formalista
E disfarço a folia do cantor**

Infinitivamente pessoal é o que trata pessoalmente do infinito de uma forma tão íntima que se torna universal e infinitiva. *O Quereres*, de Caetano Veloso trata da relação entre "eu" e "tu" - estes dois que somos todos nós - e aborda com profundidade *o querer*, o desejo, a carência que assola todas as pessoas. Estudarei a relação entre letra e música, este "eu" e "tu" de uma obra indivisível composta por diferentes linguagens – a canção: onde letra quer música, música quer letra e ambas exigem atenção exclusiva em sua interdependência.

O Quereres realiza ao mesmo tempo uma fusão e uma transfusão. Relaciona as formas poéticas eruditas com a entoação repentista. Funde o decassílabo heróico com a nordestinidade seca, heróica à sua maneira. Realiza uma transfusão que preenche a canção popular brasileira com sangue universalizante. Doadora universal, receptora universal. Inquietante ao mesmo tempo resignada frente ao paradoxo incansável de um querer inalcançável. O eterno em três minutos.

Um verdadeiro tratado sobre a ambigüidade, *O Quereres* é tido como um dos grandes textos de Caetano Veloso. Ocorre que, sendo uma canção, este "texto" apresenta-se cantado em letra e música, proporcionando uma relação mais complexa de significação. Logo, todos os elementos verbais e não-verbais são relevantes: palavras, versos, estrofes, frases melódicas, instrumentação, arranjo, interpretação, articulação de texto, respirações, convenções rítmicas, ornamentação. Uma letra tocada, se considerarmos as relações entre a voz principal e os comentários musicais dos outros instrumentos sempre destacando alguma passagem ou outra, participando ativamente da narrativa, contracenando em polifonia.¹⁰

¹⁰ Existem, pelo menos, três usos para o termo "polifonia". O primeiro vem do universo da música e se refere à existência de melodias simultâneas e independentes que compõem um todo musical. O segundo, é elaborado por Michail Bakhtin e refere-se às diversas vozes presentes num único texto escrito, à impossibilidade de uma linguagem neutra. A terceira, utilizada por Sergei Eisenstein para descrever o cinema, parte da inter-relação entre duas ou mais linguagens independentes como a relação imagem e som, por exemplo. Vemos, portanto, que o termo "Polifonia" é, em si mesmo, polifônico, polissêmico. Entendo que uma canção pode conter os três níveis de polifonia: das vozes musicais, das vozes textuais e das linguagens em diálogo: letra e música.

Para todos os efeitos de análise, estamos tratando da primeira gravação desta canção, presente no disco *Velô*, de 1984¹¹, cuja produção musical é assinada por Caetano Veloso juntamente com Ricardo Cristaldi. Trataremos mais sobre o “contexto” deste disco a seguir.

¹¹ Ficha Técnica de *O Quereres*: Ricardo Cristaldi: teclados; Zé Luis: Sax e Flauta; Tavinho Fialho:Guitarra; Toni Costa: Baixo; Marçal: percussão; Marcelo Costa: bateria. *Velô*. Polygram. 1984.

a) CONTEXTO

O Quereres é a sétima faixa do álbum *Velô*, de 1984, disco que marca uma nova fase na trajetória de Caetano Veloso. Acompanhado da “Banda Nova” – realmente nova em seu primeiro trabalho com Caetano - *Velô* inverte a lógica “gravar em estúdio e sair em turnê”. Inicialmente um show, *Velô* viajou por diversas cidades do país, encontrando diversos públicos, amadurecendo ao vivo. Isto significa que o registro sonoro que analisamos é o resultado de um espetáculo amadurecido, bem ensaiado, bastante rodado, com um entendimento compartilhado dos músicos participantes – o que garante uma homogeneidade conceitual do trabalho. Isto equivale dizer, de certa forma, que a Banda Nova é co-responsável pelo resultado final deste disco. Caetano afirma:

“Vinícius Cantuária me comunicou sua decisão de deixar a banda pra trabalhar seu próprio repertório e me sugeriu que criasse uma banda nova. Veio o *Velô*, em que eu parti para outra solução: fazer uma excursão com o show antes de gravar o disco e grava-lo com os arranjos amadurecidos. Pedi a Ricardo Cristaldi, o tecladista da banda nova, para atuar como produtor na fase de acabamento do disco.”¹²

A linguagem é coletiva num show-disco que flerta com da música pop, com a poesia concreta, com a língua inglesa e o português, com ritmos brasileiros como o frevo e o maracatu. Inicia com a canção manifesto *Podres Poderes* e encerra com o “rap” *Língua* (com participação de Elza Soares), passando por *Pulsar* (sobre poema de Augusto de Campos), pelo reggae *Nine out of Ten* (regravação do disco *Transa*), além de *O Homem Velho*, *Comeu*, *Vivendo em Paz* (frevo de Tuzé Abreu), *Graffiti* (parceria com Wally Salomão e Antonio Cícero), contando ainda com *Sorvete* e *Shy Moon* (com participação de Ritchie). Conciliando bom humor e profundidade, *Velô* é dividido entre canções de amor e canções de posicionamento diante da linguagem, da língua portuguesa e da canção feita no Brasil. Um disco sem dúvida muito importante. A presença de Ritchie e de Elza Soares – artistas de mundos musicais bastante diferentes – representa a síntese deste álbum que concilia cultura brasileira com cenário pop internacional, tradição esquecida e inovação sóbria.

Caetano Veloso nasceu em Santo Amaro da Purificação, Bahia, em 1942, gravou quarenta discos, publicou os livros *Alegria*, *Alegria*, *Verdade Tropical* e *Letra Só*. No cinema, dirigiu *Cinema Falado*, além de ter atuado, no início da carreira, como crítico de cinema em

¹² Veloso, 2005, p. 186.

jornais de sua terra natal. Aventurou-se, no início da carreira, como ator de cinema e pianista de teatro. Seu último álbum *Cê*, lançado em 2006 retoma a idéia de grupo - uma banda de rock. O Show homônimo mescla canções inéditas e releituras da própria obra, contando com a participação de jovens músicos. Caetano pode ser considerado um multi-artista que transita pela música, pela literatura, pelo cinema e pela *performance*, sempre manifestando sua opinião muitas vezes polêmica e não raro impopular. Já foi considerado, inclusive, “pseudo-intelectual de miolo mole”, ao qual respondeu que isto é melhor do que ser um “intelectual de miolo duro”.

Ao estudar a dicção de Caetano Veloso, Luiz Tatit afirma:

Esse eterno desespecialista que, ao produzir, toca profundamente o ouvinte é a versão mais bem acabada do cancionista, aquele que realiza uma alquimia com ingredientes de diversas áreas e obtém um produto autônomo, responsável por uma esfera de conteúdo impenetrável por outras estéticas.¹³

O que podemos perceber, antes mesmo de partirmos para a análise propriamente dita é a vocação deste que é a “versão mais bem acabada de cancionista” de pensar a canção brasileira através de si mesma.

Sobre *O Quereres*, Caetano Veloso escreve:

A estrutura é tirada de cordel. Mas também tem um pouco de “It ain’t me, babe”, de Bob Dylan, que diz: “it ain’t me you’re lookin’ for, babe”. Lá é diferente, mas alguma coisa em “O Quereres” lembra esse tema, do homem que fala para a mulher: “eu não estou aonde você quer”.¹⁴

Li pela primeira vez esta declaração num misto de surpresa e decepção. Surpresa em relação ao misto de cordel e Bob Dylan – os quais eu conheço bem pouco. Decepção por esperar um depoimento mais detalhado, um grande discurso do compositor sobre esta canção – que sempre julguei de grande destaque. Em *Sobre as Letras*¹⁵, Caetano é extremamente econômico nas referências a *O Quereres*, enquanto oferece comentários bem maiores para outras canções não tão notáveis para mim. A relação desta canção com a poesia de cordel, Bob Dylan e outras referências será discutida no decorrer deste trabalho, mais precisamente no quarto capítulo dedicado às extramelódico-textualidades (análise extracancional).

¹³ Tatit, 2002, p. 273.

¹⁴ Veloso, 2003, p. 56.

¹⁵ Volume anexado a *Letra Só*, onde o compositor tece os comentários sobre as canções organizadas por Eucanaã Ferraz.

É interessante pensarmos *Velô* como um disco de posicionamento. Desde uma nova dinâmica de produção musical, com a Banda Nova, até a realização de um trajeto discursivo no decorrer da obra. A abertura com *Podres Poderes* – justamente no ano da efervescência frustrada das diretas – manifesta um misto de sarcasmo, desdém e divertimento, numa opção de celebração do “cantar vagabundo daqueles que velam a alegria do mundo”. O encerramento com *Língua*, o resgate de Elza Soares como símbolo da brasilidade esquecida e o mote “sejamos imperialistas”, “eu não tenho pátria, tenho mátria e quero frátria.” No meio disso tudo *O Quereres*: atemporal, posicionada entre *Vivendo em Paz* (um frevo rural de amor) e *Graffiti* (pop urbaníssima de amor fragmentado, um verdadeiro “Vídeo Clip Futurista”). O querer permanente, presente no passado e no futuro, na cidade e no campo, no ser e nas coisas, ponte entre as pessoas e os tempos.

b) TEXTO

A letra desta canção aparece com diferentes formas de grafia no que se refere à utilização das vírgulas. Na transcrição feita por Eucanaã Ferraz em *Letra Só* – obra que reúne todas as letras comentadas e revisadas por Caetano –, o organizador opta por explicitar as pausas não evidenciadas no encarte de *Velô*. O texto aqui apresentado baseia-se na transcrição original expressa no álbum. A partitura é feita pelo autor deste trabalho. Recomendamos que o leitor escute *O Quereres* – faixa 1 do CD em anexo – mais de uma vez: isto é essencial para compartilhar as reflexões realizadas nesta dissertação.

Onde queres revólver sou coqueiro
E onde queres dinheiro sou paixão
Onde queres descanso sou desejo
E onde sou só desejo queres não
E onde não queres nada nada falta
E onde voas bem alta eu sou o chão
E onde pisas o chão minha alma salta
E ganha liberdade na amplidão
Onde queres família sou maluco
E onde queres romântico, burguês
Onde queres Leblon sou Pernambuco
E onde queres eunuco, ganhão
Onde queres o sim e o não, talvez
E onde vês, eu não vislumbro razão
Onde queres o lobo, eu sou o irmão*
E onde queres cowboy eu sou chinês
Ah, bruta flor do querer
Ah, bruta flor bruta flor
Onde queres o ato eu sou espírito
E onde queres ternura eu sou tesão
Onde queres o livre, decassílabo
E onde buscas o anjo sou mulher

* este verso não consta no encarte, possivelmente devido a algum erro de impressão

Onde queres prazer sou o que dói
E onde queres tortura, mansidão
Onde queres um lar, revolução
E onde queres bandido sou herói
Eu queria querer-te e amar o amor
Construir-nos dulcíssima prisão
E encontrar a mais justa adequação
Tudo métrica e rima e nunca dor
Mas a vida é real e de viés
E vê só que cilada o amor que armou
Eu te quero (e não queres) como sou
Não te quero (e não queres) como és
Ah, bruta flor do querer
Ah, bruta flor bruta flor
Onde queres comício, flipper vídeo
E onde queres romance, rock'n'roll
Onde queres a lua eu sou o sol
E onde a pura natura, o inseticídio
Onde queres mistério eu sou a luz
E onde queres um canto, o mundo inteiro
Onde queres quaresma, fevereiro
E onde queres coqueiro, sou obus
O queres e o estares sempre a fim
Do que em mim é de mim tão desigual
Faz-me querer-te bem, querer-te mal
Bem a ti, mal ao queres assim
Infinitivamente pessoal
E eu querendo querer-te sem ter fim
E querendo-te, aprender o total
Do querer que há e do que não há em mim

O QUERERES (Caetano Veloso)

C(omit3) D/C



On - de que - res re - vól - ver sou co - quei - ro_e on - de que - res di - nhei - ro sou pai - xão

C(omit3) D/C



on - de que - res des - can - so sou de - se - jo_e on - de sou só de - se - jo que - res não

Am *s* *s* *s* Adim



e_on - de não que - res na - da na - da fal - ta_e on - de vo - as bem al - ta_eu sou o chão

Am *s* *s* F *s* *s* Fm⁶ C



on - de pi - sas o chão mi - nh'al - ma sal - ta_e ga - nha li - ber - da - de na_am - pli - dão

C(omit3) D/C



On - de que - res fa - mí - lia sou ma - lu - co e_on - de que - res ro - mân - ti - co bur - guês

C(omit3) D/C



on - de que - res Le - blon sou Per - nam - bu - co e on - de que - res eu - nu - co ga - ra - nhão

Am *s* *s* Adim



on - de que - res o sim e_o não tal - vez e on - de vês eu não vis - lum - bro ra - zão

Am *s* *s* F *s* *s* Fm⁶ C



on - de que - res o lo - bo_eu sou o_ir - mão e_on - de que - res cow - boy eu sou chi - nês

* Transcrição feita por mim. Difere um pouco da realizada por Almir Chediak no Songbook de Caetano Veloso, pois apresenta o texto abaixo das notas. A partitura do Songbook encontra-se anexada.

Am⁷ D⁷sus⁴ Am⁷ F

Ah bru - ta flor do que - rer Ah bru - ta flor bru - ta flor

C(omit3) D/C

on - de que - res o a - to_eu sou es - pí - ri - to_on - de que - res ter - nu - ra_eu sou te - são

C(omit3) D/C

on - de que - res o li - vre de - cas - sí - la - bo e_on - de bus - cas o an - jo sou mu - lher

Am Adim

on - de que - res pra - zer sou o que dói e_on - de que - res tor - tu - ra man - si - dão

Am F Fm⁶ C

on - de que - res um lar re - vo - lu - ção e_on - de que - res ban - di - do sou he - rói

C(omit3) D/C

eu que - ri - a que - rer - te_e_a - mar o_a - mor con - tru - ír - nos dul - cis - si - ma pri - são

C(omit3) D/C

en - con - trar a mais jus - ta_a - de - qua - ção tu - do mé - tri - ca_e ri - ma_e nun - ca dor

Am Adim

mas a vi - da é re - al e de vi - és e vê só que ci - la - da_o_a - mor me_ar - mou

Am F Fm⁶ C

eu te que - ro e não que - res co - mo sou não te que - ro_e não que - res co - mo és



Ah bru-ta flor do que-rer Ah bru-ta flor bru-ta flor

Am7 D7sus4 Am7 F



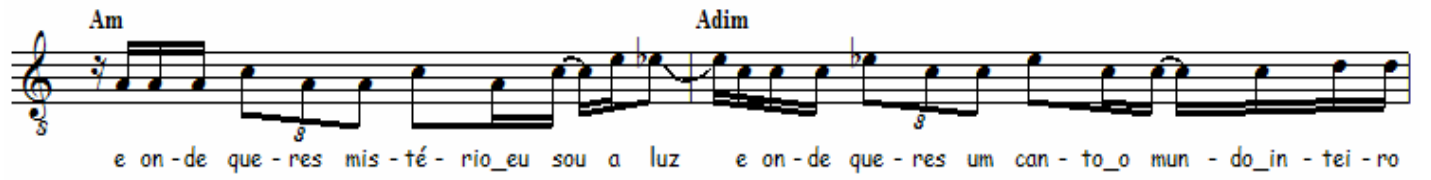
on-de que-res co-mí-cio flip-per vi-deo e on-de que-res ro-man-ce rock-n-roll

C(omit3) D/C



on-de que-res a lu-a eu sou o sol e on-de a pu-ra na-tu-ra o in-se-ti-cí-dio

C(omit3) D/C



e on-de que-res mis-té-rio eu sou a luz e on-de que-res um can-to o mun-do in-tei-ro

Am Adim



on-de que-res qua-res-ma fe-ve-rei-ro e on-de que-res co-quei-ro eu sou o-bus

Am F Fm6 C



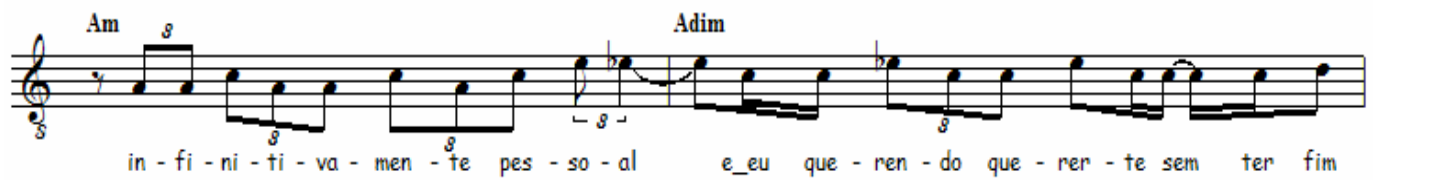
o que-re-res e o es-ta-res sem-pre a-fim do que em mim é de mim tão de-si-gual

C(omit3) D/C



faz-me que-rer-te bem que-rer-te mal bem a ti mal ao que-re-res as-sim

C(omit3) D/C



in-fi-ni-ti-va-men-te pes-so-al e eu que-ren-do que-rer-te sem ter fim

Am Adim



e que-ren-do te a pren-der o to-tal do que-rer que há e do que não há em mim

Am F Fm6 C

Se *O Quereres* fosse um poema, resultaria num

belo trabalho sob a forma de seis oitavas em decassílabo mais um refrão em redondilha maior. Isto é, conforme o modelo adotado por Camões em *Os Lusíadas*, Caetano cria 6 estrofes de oito versos; em cada verso, todos com 10 sílabas poéticas, cai a tônica na sexta.(...) O estribilho é torneado como um dístico heptassílabo, e intervém a cada 2 oitavas. Tudo isto, esta arquitetura, dá ao poema um carácter cabralino, no que este traço traz rigor, medida, razão e projeto – derramamentos contidos¹⁶.

A relação com Camões e outras referências, assim como o estudo do texto serão abordados na segunda parte deste trabalho, a partir da análise da música. Por hora podemos afirmar que *O Quereres* é uma canção de 66 compassos distribuídos em nove partes. Podemos verificar a repetição do esquema de compassos (8+1) que se aproxima da canção estrófica, onde temos a mesma melodia para textos diferentes:

PARTE	Nº. DE COMPASSOS
Introdução	04
1ª Parte	09 (8 +1)
2ª Parte	09 (8 +1)
Refrão	04
3ª Parte	09 (8 +1)
4ª Parte	09 (8 +1)
Refrão	04
5ª Parte	09 (8 +1)
6ª Parte	09 (8 +1)
TOTAL	66

¹⁶ Salgueiro, 2003 p. 2.

A melodia permanece a mesma nas partes, que variam de texto a cada repetição musical. Cada parte equivale a uma estrofe, cada verso resulta numa frase musical, onde as palavras e a música confluem numa mesma estrutura. Desta forma, existe uma relação direta entre texto e música, que compartilham uma mesma linha de discurso. Esta confluência de linguagens pode ser entendida como *paralelismo semântico*:

O processo composicional *paralelismo semântico* vai ao encontro do texto ao garantir a sua compreensibilidade pelo ouvinte, confirmando uma convergência perceptiva¹⁷.

A canção não possui interlúdio instrumental nem solo – fato que por si só demonstra uma especial importância do texto e uma evidente discursividade. Uma canção mais "textual", digamos, tendo em vista que a melodia se caracteriza pela repetição de notas, pelo ritmo reiterado e pela utilização parcimoniosa do material melódico. Essas características musicais fazem com que a letra de *O Quereres* seja especialmente valorizada, em outras palavras, é a música que dá o tom do texto. É muito interessante observarmos as linhas instrumentais do baixo, da guitarra, do teclado e do sax que realizam melodias aceleradas, simultâneas e contrapontísticas. Este recurso de arranjo – que cria discursos paralelos à melodia principal – é feito como se os instrumentos musicais também se expressassem de forma “verborrágica”, ainda que sem palavras.

A ligação entre as partes é feita através de um compasso de espera. Sendo assim, temos em cada parte - ou estrofe - oito compassos mais um, numa quadratura extremamente rigorosa onde o compasso de espera ou preparação exerce uma função de *fermata*¹⁸ - finalização de frase, respiração que poderia também ser entendida como uma ponte de ligação entre as estrofes. No que se refere à dinâmica discursivo-musical, este compasso de espera é extremamente importante, pois além de ser um descanso para o intérprete e ter a função de marcar a divisão entre as partes, ele pode representar uma pausa retórica com a finalidade de retomar a atenção do ouvinte preparando-o para seguir o discurso da canção. Uma parada que serve como um recurso para se ir adiante. Em *O Quereres* este compasso de espera apresenta sempre uma informação nova e sutil, com a intervenção instrumental ora do baixo, ora da bateria, ora da percussão em combinações diversas.

¹⁷ Chaves e Nunes, p. 69.

¹⁸ Prolongamento de uma nota ou pausa a critério do intérprete. DTEM, p.130.

A ausência de interlúdio e de *lalação*¹⁹ denota o acentuado caráter prosaico. Faz com que boa parte da atenção do ouvinte seja voltada para o discurso das palavras e seus jogos de significação numa audição marcada pela linearidade – como se a leitura se fizesse através dos ouvidos. Este caráter prosaico linear, entretanto, é possibilitado pela reiteração rítmica, baseada na repetição de acentos e figuras de padrões semelhantes de duração e pulsação. Além, é claro, da própria estruturação das rimas e acentuação poética.

Sobre a estruturação dos temas musicais, Arnold Schönberg afirma que:

A inteligibilidade musical parece ser algo impossível de se obter sem o recurso da repetição. Enquanto a repetição sem variação pode facilmente engendrar monotonia, a justaposição de elementos com pouca afinidade pode, com facilidade, resultar absurdo, especialmente se os elementos unificadores forem omitidos. Dever-se-ia admitir apenas variações necessárias de caráter, duração e tempo: a coerência das formas-motivo deve ser enfatizada²⁰.

Neste sentido, podemos perceber que o *paralelismo semântico* associado à reiteração temática possibilita maior inteligibilidade da obra, a coerência e o equilíbrio entre repetição e variação. Mantêm-se as estruturas musicais a cada nova estrofe ao mesmo tempo em que as intervenções na instrumentação dialogam com o texto sempre em desenvolvimento. Veremos as variações de arranjo em cada estrofe mais adiante.

O estribilho é trabalhado de maneira a quebrar a ordem previamente estabelecida pelas estrofes. Percebemos que agora é o texto que se repete, enquanto a melodia varia sendo caracterizada pela utilização de notas longas, andamento mais lento e de um registro vocal mais agudo. *Ah bruta flor do querer/ah bruta flor, bruta flor*. No refrão ocorre, ainda, um contraste estrutural: o estabelecimento da redondilha maior, não mais o verso decassílabo, mas o heptassílabo. Isto é acompanhado pela mudança de tonalidade, bem como uma alteração significativa da instrumentação: o aparecimento de instrumentos de sopro, a presença marcante dos efeitos de percussão e a linha melódica do baixo executado com a utilização de sons *harmônicos*²¹.

¹⁹ Lalação é a tentativa de falar, própria das crianças. No decorrer deste trabalho utilizaremos um conceito mais amplo do termo que se refere à ação de cantarolar sem texto, um entoar típico das canções folclóricas: tralalá, falalá, etc.

²⁰ Schönberg, 1996, p. 48

²¹ Harmônico natural: Som harmônico que é obtido quando um dedo da mão esquerda toca levemente determinado ponto de uma corda solta, ao mesmo tempo em que ela é tangida, pinçada ou percutida. DTEM, p. 157. Os harmônicos são sons mais agudos e têm a função, entre outras, de expandir a tessitura dos instrumentos.

ESTROFE	ESTRIBILHO
<ul style="list-style-type: none"> • Presença do Decassílabo • Teclado, baixo, guitarra e bateria • Tonalidade Maior • Articulação dos instrumentos com sons naturais 	<ul style="list-style-type: none"> • Presença do Heptassílabo • Acréscimo de percussão e saxofone • Tonalidade menor • Articulação do baixo elétrico com sons harmônicos

Seria possível fazermos a seguinte leitura/escuta: o baixo elétrico, instrumento grave, rude e *bruto* é tocado de tal maneira que parece representar a delicadeza de uma flor, *bruta flor*, da mesma forma em que o sax soprano – mais delicado – é tocado com agressividade. A sonoridade natural dos instrumentos é relativizada pela sua articulação – o que garante uma grande expressividade sem perturbar o equilíbrio necessário à compreensão do todo. O bruto se revela delicado e o delicado se revela bruto. Eis a mensagem sonora do refrão.

Podemos perceber algumas modificações de carácter geral que alteram substancialmente as partes da música. A cada duas estrofes temos a presença do estribilho. A tonalidade, a melodia e o arranjo instrumental acompanham as modificações estruturais do texto, num procedimento paralelo.

c) CONSIDERAÇÕES TEMÁTICAS

Como este estudo trata a relação letra e música e, portanto, das áreas ligadas ao estudo da Música e da Literatura, são necessários alguns esclarecimentos que contextualizem eventuais "falsos cognatos" entre estas duas linguagens. É o caso de *tema* ou *temático*, que se refere exclusivamente ao processo de construção musical, e não a *enredo* ou *assunto*.

Vejam os como se dá a estruturação temática em *O Quereres*:

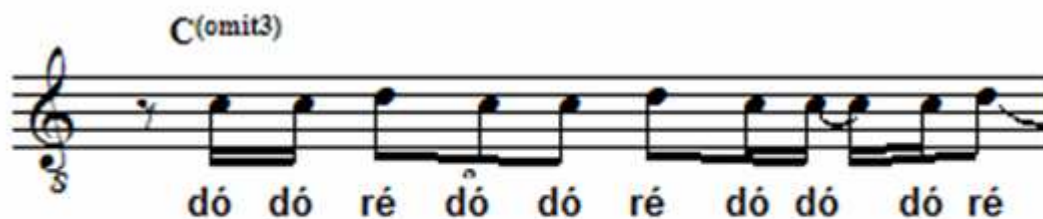
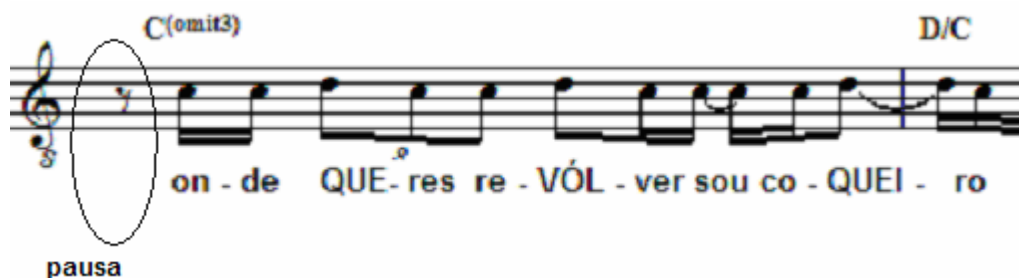


fig. 1 - tema 1
primeiro verso/primeira frase musical

Verificamos que o tema apresenta compasso acéfalo (pausa no primeiro tempo). Esta pausa inicial conduz ritmicamente a frase de modo a valorizar o segundo tempo num gesto de impulso na canção, ou seja, ao invés de valorizar o tempo da pulsação (*ictus/tesis*), salienta o contratempo (*levare/arsis*). Coincidentemente – ou não – o verbo *querer* encontra-se no tempo valorizado. *Querer* é o centro rítmico da frase musical.

Notemos que o tema é elaborado basicamente em *dó* (espaço) e *ré* (linha), apenas a nota *dó* é repetida sem intercalar. A nota *ré* surge apenas após duas ou três aparições da nota *dó*. O que se pode perceber, na verdade, é que a nota mais aguda (*ré*) aparece junto às sílabas tônicas do texto, além de apresentar figuração rítmica mais longa - fato que nos explicita a melodia interna das palavras:



revólver (sem vibrato) x *coqueiro* (com vibrato)

dinheiro (sem vibrato) x *paixão* (com vibrato)

Este procedimento performático ocorre durante toda a canção e ocorre coincidindo com as notas longas. Percebemos a presença o uso do *vibrato* nas seguintes palavras em destaque:

Onde queres revólver sou **coqueiro**
E onde queres dinheiro sou **paixão**
Onde queres descanso sou **desejo**
E onde sou só desejo queres **não**
E onde não queres nada nada **falta**
E onde voas bem alta eu sou o **chão**
E onde pisas o chão minha alma **salta**
E ganha **liberdade** na **amplidão**
Onde queres família sou **maluco**
E onde queres romântico, burguês
Onde queres Leblon sou **Pernambuco**
E onde queres eunuco, **garanhão**
Onde queres o sim e o não, **talvez**
E onde vês, eu não vislumbro **razão**
Onde queres o lobo, eu sou o **irmão**
E onde queres cowboy eu sou **chinês**
Ah, bruta **flor** do **querer**
Ah, bruta **flor** bruta **flor**
Onde queres o ato eu sou espírito
E onde queres ternura eu sou **tesão**
Onde queres o livre, decassílabo
E onde buscas o anjo sou **mulher**
Onde queres prazer sou o que **dói**
E onde queres tortura, mansidão
Onde queres um lar, **revolução**

E onde queres bandido sou **herói**
Eu queria querer-te e **amar** o amor
Construir-nos dulcíssima prisão
E encontrar a mais justa **adequação**
Tudo métrica e rima e **nunca dor**
Mas a vida é real e de **viés**
E vê só que cilada o amor que armou
Eu te quero (e não queres) como sou
Não te quero (e não queres) **como és**
Ah, bruta **flor** do **querer**
Ah, bruta **flor** bruta **flor**
Onde queres comício, flipper vídeo
E onde queres romance, **rock 'n' roll**
Onde queres a lua eu sou o **sol**
E onde a pura natura, o inseticídio
Onde queres mistério eu sou a **luz**
E onde queres um canto, o mundo **inteiro**
Onde queres quaresma, **fevereiro**
E onde queres coqueiro, sou **obus**
O queres e o estares sempre a **fim**
Do que em mim é de mim tão desigual
Faz-me querer-te bem, querer-te mal
Bem a ti, mal ao queres **assim**
Infinitivamente **pessoal**
E eu querendo **querer-te** sem ter **fim**
E querendo-te, **aprender** o **total**
Do querer que há e do que não há em **mim**

Ornamentando o segundo substantivo de cada sentença – que equivale valorizar o “eu” em relação ao “tu” - percebemos a maneira como o cantor/compositor se posiciona frente ao texto e se “oposiciona” frente ao outro. Utilizando-se de *vibrato*, *portamento*²⁴ e nuances de articulação e pausa, o cantor parcimoniosamente desenvolve uma linearidade narrativa

²⁴ Deslizamento intencional ou não, na mudança entre uma nota e a que lhe segue. É bastante comum na voz humana, bem como em instrumentos não temperados como o violino e o trombone. DTEM, p. 260. Pode também ser traduzido como um pequeno *glissando*, ou deslize.

paralela, conduzida exclusivamente pela vocalidade²⁵. É o timbre vocal a serviço da mensagem. A voz e a maneira de cantar de Caetano Veloso são marcantes e bastante próprias. Seus ornamentos – enfeites vocais – são bastante característicos e utilizados de forma ímpar, num misto de virtuosismo e leveza. O próprio compositor afirma:

“considero minha acuidade musical mediana, às vezes abaixo da mediana. Isso mudou com a prática (para minha surpresa). Mas não me transformou num Gil, num Edu Lobo, num Milton Nascimento, num Djavan. Reconheço, no entanto, que tenho uma imaginação inquieta e uma capacidade para captar a sintaxe da música pela inteligência que me possibilitam fazer canções relevantes. **Sobretudo encontro-me cantando: o prazer e o aprofundamento que o ato de cantar me proporciona justificam minha adesão à carreira.**”²⁶

É possível percebermos que a ação de cantar constitui – para Caetano Veloso – uma tarefa de grande importância para o desenvolvimento do seu pensamento musical e a produção dos textos das canções. É como se a canção fosse estruturada a partir do livre ato de cantar, aproveitando amplamente a melodia das palavras e o ritmo da própria linguagem. As sílabas tônicas em *O Quereres* são reforçadas pela duração, pela altura e pelo timbre vocal. As palavras são valorizadas e destacadas através da melodia e da articulação²⁷. Por isso a importância de não somente lermos a letra e visualizarmos a partitura, mas sobretudo escutar atentamente a canção.

²⁵ Para Paul Zumthor, grande estudioso do assunto, a vocalidade é, digamos, o uso da voz associada com a performance, ou seja, a ação de emissão e recepção simultânea da mensagem poética. Barthes, no ensaio *A Escuta*, de *O óbvio e o obtuso*, também chama-nos atenção para a importância da presença física da voz, seu caráter erótico e corporal.

²⁶ Veloso, 1997, p. 92. Grifo meu.

²⁷ Existem diversos estudos sobre a articulação vocal na canção do século XX. Heloísa Duarte Valente, Janete El Haouli, Martha Ulhôa e José Jorge de Carvalho são alguns dos pesquisadores que tratam do assunto, que envolve, inclusive, a relação com as mídias, as modificações nos microfones, as novas tecnologias e novas formas de reprodução e captação.

d) A TRAMA PARALELA E O TECIDO HARMÔNICO

O tema inicial é sustentado harmonicamente pelo acorde que poderíamos caracterizar como Dó Maior (C), embora tenha a terça (mi) omitida. É adicionada a nona (ré), numa configuração harmônica que tende ao sistema modal com acordes quartais: C(9)3omitt: dó, sol, ré.

Para os leitores que não conhecem Harmonia Musical, o que realmente interessa é constatar que a utilização deste tipo de combinação de sons agrupados (acorde) resulta num efeito marcado pela indefinição sonora, pela ambigüidade que não se caracteriza nem maior nem menor, mas aberta e com tendência à estabilidade. Temos, desde o primeiro acorde arpejado da canção, uma ambigüidade musical estabelecida.

O tema é seguido por:



fig. 2 - tema de resposta -
segundo verso - segunda frase musical

Ocorre uma pequena variação do "tema de resposta", modifica-se apenas a última nota: *mi* (espaço). Esta mínima variação musical é extremamente significativa para a estrutura da obra, já que esta nota define o modo maior como predominante na canção.

O estabelecimento do modo maior como eixo modular da canção define, literalmente, o tom do discurso. O modo maior é tradicionalmente vinculado a uma enunciação mais aberta, pública, extrovertida. Poderíamos entendê-lo, neste caso, como um gesto musical referente à convicção expressa pelo cantador.

A entoação da palavra “paixão” com a nota *mi* - no contexto de alternância entre *dó* e *ré* – cria um efeito de reforço melódico que acaba mimetizando com maior ênfase o estado passional do sujeito. Onde queres revólver (violência, ameaça, briga, fogo, explosão), sou coqueiro (tranqüilidade, sombra, paz, ócio, contemplação) e onde queres dinheiro (matéria, riqueza, trabalho, compromisso), sou paixão - substantivo abstrato contrapondo-se a todos os objetos representados com as notas *dó* e *ré*, ou seja, substantivos concretos. A nota *mi* cria um efeito enorme, se consideramos que é a terça do acorde maior: literalmente é a nota que tem a função de expressar o afeto.

O acorde de acompanhamento da segunda frase é *ré* maior com sétima no baixo (*D/C*) - função de *dominante*, portanto. É interessante notar que este acorde é utilizado de forma a valorizar a nota *dó*, ao mesmo tempo em que cria tensão.

Este novo acorde (D/C) – utilizado desta maneira - causa o efeito de tensão, de suspensão. Ao mesmo tempo em que amplia o caráter aberto e instável, também prepara um retorno ao estado anterior. Basta pensarmos que a nota mais grave (*baixo*) está deslocada e não pertence ao grupo de sons que caracterizam o acorde de Ré Maior.

Então se modifica o acorde sem alterar a nota mais grave (*baixo*). O próprio agente de ligação – a nota *dó* – é quem causa a incompatibilidade produzindo a dissonância. *O querer que há e o que não há*. O mesmo som que une, separa. *O queres e o estares sempre a fim do que em mim é de mim tão desigual* no primeiro acorde faz querer bem (consonância), no segundo querer mal (dissonância). A mesma nota que dá identidade, causa estranhamento, a mão que afaga é a mesma que apedreja.

Não estamos tratando de um som qualquer, mas da nota musical que mais ocorre durante toda a música. Seria, digamos, a primeira nota do alfabeto musical e é apresentada em toda sua complexidade. Ora como repouso, ora como tensão. Esta nota aparece em todos os contextos harmônicos possíveis: ora é instável, ora é tensiva e dominante, ora é maior, ora é menor, ora é diminuta, ora é somente complemento de acorde:

A nota *dó* está presente na melodia como um todo e em nada mais, nada menos em todos os acordes da música.

Introdução C3omitt - D7 - C9/E - [D7/F# - D7/E - D7 - D/C]
Estrofe C3omitt - D/C - C9 - D/C - Am - A° - Am - F - Fm6 - C
Refrão Am7 - D74sus - Am7 - D/C

Poderíamos fazer o exercício de escutar *O Quereres* entoando a nota *dó* grave como um pedal, uma espécie de *mantra*. Esta pequena brincadeira nos possibilitaria vivenciar esta nota em seus vários contextos.

Embora a canção trate de uma relação entre *eu* e *tu*, esta dualidade não se deixa cair em tentações maniqueístas, mas em relações conflitantes entre *querer* e *ser*. Isto é reforçado, como vimos anteriormente, pela utilização dos substantivos com função adjetiva e de ação. Não se trata de afirmar que um é bom e outro ruim, mas compreender as relações complexas que se estabelecem entre ambos. Nada é simplesmente simples.

A presença da nota *dó* em todos os contextos musicais possíveis nos dá indício desta complexidade de relações harmônicas, análogas às relações pessoais, textuais e de poder.

Onde queres revólver, sou coqueiro; e onde queres coqueiro sou obus. Construção e desconstrução caracterizam todo *O Quereres*. Isso é próprio, aliás, da personalidade de Caetano Veloso, de seu estilo composicional, de sua poética do “ou não”. É como se a nota *dó* representasse a constância do querer infinito expresso na canção. Assim como o Samba de uma Nota Só, o som também se transforma em personagem. No samba de Tom Jobim e Newton Mendonça, o ser é personagem da melodia e a letra dialoga intensamente com ela. No repente de Caetano, o ser habita a harmonia.

Poderíamos entender a relação entre *tu* e *eu* - este *dó* e *ré* – relacionado à temática do duplo. A identidade entre os sons se dá por identificação e diferenciação. No terreno do acompanhamento, temos a ambigüidade entre dois acordes iniciais que, em estado *natural* são extremamente diferentes e pertencem a tonalidades diferentes.

Estes indivíduos (acordes) são provenientes de lugares diferentes (tonalidades), mas são aproximados pelo compositor de modo a que o acorde de *Dó Maior* contenha a nota *ré*, e o acorde de *Ré Maior* contenha a nota *dó*.

Este procedimento harmônico flutuante ocorre em toda obra. Como se os acordes e notas cantassem algo do tipo:

**Onde queres o *dó*, eu sou o *ré*
E onde queres menor, eu sou maior
Onde queres repouso, sou incerto
E onde queres acerto, sou menor
E onde queres o justo, diminuto
E onde queres tumulto, um novo lar
Onde queres o *dó*, eu sou o *fá*
E onde queres o *fá*, eu volto *dó***

Já podemos perceber, neste momento, a maneira como a música compartilha de todos os elementos produtores do texto. É como se tivéssemos um “código genético” impregnando todo o corpo da canção desde os motivos iniciais e a constituição dos temas até a forma final, possibilitando uma relação minuciosa de todos os elementos musicais e lingüísticos envolvidos.

II

INTERLÚDIO TEÓRICO

É importante salientarmos que estamos tratando de uma canção cujo conceito ultrapassa a mera justaposição texto-melodia. Sua construção e sua análise implicam na relação de todos os elementos presentes em vários níveis de discurso. Ocorre além de um diálogo interno na melodia principal, um processo dialógico entre esta e acompanhamento instrumental. Temos também o diálogo com outras canções e obras de outros gêneros. Estes diferentes níveis de diálogo – que poderíamos classificar como *intramelódico* e *extramelódico* – reforçam o entendimento da existência dos níveis *intratextual* e *extratextual*.

A fim de não cairmos na tentação de separar letra e música, dividiremos este trabalho em dois momentos mistos de melodia e textualidade: a intramelódico-textualidade e a extramelódico-textualidade. O primeiro tratará dos aspectos intrínsecos à relação melodia-letra, o estabelecimento dos motivos e temas musicais, a produção do texto e seu desenvolvimento no decorrer da composição. É a *análise intracancional*. O segundo tratará a canção em sua leitura ampla, relacionando-a a outros textos e contextos musicais e literários. É a *análise extra-cancional*.

Existe uma disciplina que estuda as relações entre letra e música, denominada de Melopoética pelo teórico Steven Paul Scher. Para Solange Ribeiro de Oliveira, estudiosa do assunto, Scher realiza uma tipologia de três divisões básicas. A primeira:

contempla as criações mistas que incluem simultaneamente o elemento verbal e o musical. Destaca-se aí a ópera, especialmente o drama musical de Wagner, o *lied*, a canção, em geral, bem como investigações sobre a sinestesia, a melopéia e aspectos acústico-musicais da linguagem verbal.²⁸

A segunda divisão básica é a dos

estudos focalizando a *literatura na música*, ou estudos literário-musicais, que recorrem a conceitos ou procedimentos de crítica literária para instrumentalizar a análise musical.²⁹

A terceira tipologia trata de *música na literatura*.

Entre os vários objetos de análise encontram-se: a música de palavras; recriações literárias de efeitos musicais (“música verbal”, na

²⁸ Oliveira, 2002, p. 12.

²⁹ Idem.

terminologia de Scher); a estruturação de textos literários sugestiva de técnicas de composição musical, como na utilização deliberada ou intuitiva, da forma sonata, do contraponto e de tema e variação; o papel de alusões e metáforas musicais na obra literária, aí incluída a figura do músico.³⁰

Poderíamos situar o presente trabalho dentro da primeira tipologia – criação mista que inclui os elementos verbais e musicais. Como exercício de exemplificação do segundo tipo - *literatura na música*, poderíamos citar a dissertação de Fernando Mattos³¹ sobre Salamanca do Jarau, bailado composto por Luís Cosme - que trata do estudo comparativo entre o conto homônimo de João Simões Lopes Neto e seu reflexo na composição musical. No terceiro tipo, ou *música na literatura*, poderíamos exemplificar o doutorado de Eduardo Dall’Alba³², sobre a metáfora da *noite e música na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Entendemos estes trabalhos como passíveis de classificação nesta tipologia, ainda que seus autores não os tenham situado desta maneira.

Esta disciplina, além da tipologia tripartite apontada por Scher se divide em duas grandes orientações genéricas que são complementares e não-excludentes – para Solange Ribeiro. A primeira orientação genérica é tida como *Melopoética Estrutural*; a segunda, *Melopoética Cultural*. A primeira é

técnica e formalista, apóia-se em noções teóricas, críticas e metodológicas subjacentes à especificidade da literatura e da música. A segunda abordagem é cultural, que, impulsionada por autores seminais como Hayden White, Raymond Williams e Edward Said, busca interpretar os fenômenos artísticos em função do contexto cultural.³³

Tendo em vista a impossibilidade, no momento, de maior aprofundamento nos textos dos teóricos que tratam da *Melopoética* - tais como Steven Paul Scher, Calvin Brown, Jean-Louis Cupers, entre outros - optei por não utilizar suas tipologias e procedimentos analíticos. Verifico, no entanto, uma possível compatibilidade entre a metodologia adotada por mim e a fortuna teórica proveniente destes autores.

A divisão deste trabalho em dois momentos mistos (*intramelódico-textualidades* e *extramelódico-textualidades*) contempla *Melopoética Estrutural* e *Melopoética Cultural* sem

³⁰ Ibidem p. 13

³¹ Mattos, 1996.

³² Dall’Alba, 2003.

³³ Oliveira, 2002, p. 43.

que tenhamos, com esta possível equivalência, de seguir estritamente esta ou aquela metodologia. Vale a pena ressaltar que o foco deste trabalho reside no estudo das relações entre letra e música em *O Quereres*, buscando entender a canção em si sem a necessidade de aplicar uma determinada receita teórica que não encontre, muitas vezes, ressonância direta quando aplicada à canção.

O nível que denominamos como *intramelódico* se dá através de gestos musicais – motivos e temas - e sua relação dentro da canção. Neste momento estudaremos a maneira como se constroem as frases musicais, a presença de jogos de pergunta e resposta, as relações entre melodia, harmonia e ritmo. Junto ao estudo da construção melódica verificaremos sua relação com a manufatura do texto, ou seja, o nível *intratextual*, que se refere à construção interna do discurso verbal, a maneira como o compositor resolve internamente forma e conteúdo. Verificaremos o processo de construção de significados a partir do estabelecimento de uma semântica e de uma gramática próprias. O nível básico para analisarmos uma canção no que se refere à melodia e letra é, portanto, o das *intramelódico-textualidades*.

O nível *extramelódico* se dá através da relação externa da canção com outras canções, da música com outros gêneros musicais no cruzamento de suas tradições e características. Percebemos, aqui, a vinculação da canção dentro de seu contexto cultural, a presença de citações musicais, sua aproximação com outros gêneros como maracatu, samba, coco, embolada, baião, rock, etc. Neste nível buscaremos entender as características de determinado gênero bem como compreender a maneira como determinado ritmo influencia no pensamento geral da canção, sua estrutura rítmica compatibilizada como uma estrutura de pensamento.

O nível *extratextual* busca o entendimento da canção através de um ponto de vista mais amplo, contemplando um diálogo com a tradição literária e com teorias que possam auxiliar a elucidação da obra. É o momento da análise de uma canção relacionando-a a outros autores e obras, feita a partir de apontamentos de Caetano Veloso em diversos escritos, bem como aqueles encontrados em *O Quereres* durante a análise preliminar. É o campo da intertextualidade, do entendimento do estilo e dos elementos da cultura em que o compositor encontra-se inserido.

É importante, mais uma vez, salientarmos que esta opção metodológica visa estabelecer uma vinculação indissolúvel de letra e música, reconhecendo isto em todos os níveis de análise - desde a construção interna da melodia de cada palavra e frase até a relação de uma canção com outras obras, sejam elas canções, romances, contos, poemas, filmes, etc.

Busca-se, portanto, evitar a dissociação que poderia até mesmo induzir equívocos na hora de definir e estudar a canção. A bipartição que vislumbramos não é a tradicional separação entre letra e música, mas a separação entre uma análise interna (estrutural) e externa (cultural).

O leitor realizará um duplo procedimento. As *intramelódico-textualidades* serão caracterizadas pela fragmentação e pela objetividade nos tópicos, enquanto as *extramelódico-textualidades* demonstrarão um caráter mais ensaístico: os assuntos vão se encadeando de acordo com um certo fluxo de temas, suscitados a partir dos próprios textos.

Finalizando este *Interlúdio Teórico*, cabe buscarmos amparo nas palavras do musicólogo Leonard Meyer:

crítica (musical) visa explicar como a estrutura e o processo de uma composição específica estão relacionados na compreensão de um ouvinte competente. Em outras palavras, o papel da crítica musical é semelhante ao da crítica literária. (...) o crítico não pode, a meu ver, começar com princípios estéticos e terminar com julgamento crítico. Exatamente o contrário. Ele parte das suas próprias impressões – seu senso cognitivo-afetivo de que uma composição é convincente e interessante, intrigante e divertida. Somente então ele tenta achar um motivo racional para o seu julgamento.³⁴

Constatamos, então, a proximidade entre o processo analítico musical e o literário: partimos de uma obra que nos capta pela intuição e buscamos entender os mecanismos – propositais ou não – que fazem esta intuição ser despertada. Pretendemos, assim, compreender o que faz de *O Quereres* uma canção tão inquietante.

³⁴ Meyer, 1973, prefácio, p. IX: criticism seeks to explain how the structure and process of a particular composition are related to the competent listener's comprehension of it. In other words, the role of music critic is similar to that of the literary critic. (...) but the critics does not, I think, begin with aesthetic principles and arrive at critical judgments. Quite the opposite. He begins with his own responses – his cognitive-affective sense of whether a composition is convincing and exciting, intriguing and entertaining. Then he attempts to find rational grounds for his judgment.

III

INTRAMELÓDICO-TEXTUALIDADES

Análise Intracancional

e) INTRODUÇÃO MUSICAL

A introdução de uma canção pode ser extremamente importante. Acredito na relevância da realização de um futuro trabalho que estude sua presença na canção brasileira. Enquanto isso cabe apenas abordar a introdução de *O Quereres* – riquíssima ao sintetizar elementos presentes em toda obra: ritmo, melodia e harmonia em suas relações de dualidade e oposição ao tema principal. As introduções na obra de Caetano Veloso apresentam várias questões interessantes – desde *Tropicália* (1968), realizada por Júlio Medaglia.

As introduções do Disco *Velô* merecem breve consideração. Em *Podres Poderes*, a introdução é marcadamente dançante: inicia com sintetizador e acrescentam-se teclado, baixo, bateria, guitarra, sax e efeitos eletrônicos e percussivos diversos. Esta música evolui numa espécie de *fade in* e culmina num silêncio súbito e agressivo, enquanto a voz entoa *a capela* os primeiros versos. Em *Graffiti*, a introdução é feita com sopros e teclado; com convenções rítmicas do baixo, guitarra e bateria que rapidamente introduzem a voz. Em *Nine out of ten* temos uma introdução bastante inusitada: um pandeiro de samba com pele de nylon inicia e é atravessado pela banda chefiada pelo teclado - no que talvez tenha sido o primeiro *reggae* brasileiro, já presente no álbum *Transa*, de 1972. Em *Língua*, a introdução se dá somente com a bateria e efeitos eletrônicos bastante discretos. *Shy Moon* apresenta uma introdução elaboradíssima e transcendental. Outras canções como *Sorvete*, *Homem Velho*, *Pulsar* (sobre poema de Haroldo de Campos - não apresentam introdução). A ausência de introdução é igualmente importante, já que mergulha diretamente o ouvinte no tema principal.

Um estudo interessante seria o de entender quais os critérios para a existência ou não de uma parte introdutória. Muitas canções não têm introdução. Em outros casos as introduções são tratadas como elemento de arranjo e, portanto, modificadas, permanecendo a canção. Introduções grandiosas, eloqüentes. Introduções menores, indiferentes e até descartáveis. Muitas se baseiam na linha melódica principal. Em *O Quereres* não, a introdução provém do acompanhamento, e o acompanhamento provém da introdução. O que ocorre, no entanto, é que acompanhamento e introdução dialogam com a melodia principal através da divergência, sobretudo a divergência rítmica que prioriza a complementaridade. Onde no tema principal as notas são repetidas, na introdução são arpejadas.

Alguns elementos característicos de *O Quereres* que evidenciam as ambigüidades harmônica e melódica estão presentes desde a introdução executada pelo teclado:

As notas *dó* e *ré* – grifadas acima - estão presentes em todos os compassos da introdução, quatro vezes em cada compasso. As notas agudas alternam-se entre *sol* – que valoriza a nota *dó* - e *fa#* - que se opõe a *dó* e valoriza a nota *ré*. Temos aqui apenas quatro compassos executados pelo teclado que introduzem os dois acordes principais a serem desenvolvidos (*C9add* e *D7*), além da apresentação do ritmo básico de acompanhamento semelhante ao coco, ou baião, se entendermos:

como

Ainda que a utilização do teclado com timbre alterado proponha uma espécie de "internacionalidade" tecnológica (muito em voga nos anos oitenta), percebemos que – mesmo tecnologicamente e com uma harmonia mais sofisticada – é intimamente ligado à tradição musical nordestina, portanto regional. Esta tradição se caracteriza, entre outros fatores, pelo

modalismo³⁵ e pela acentuação rítmica marcada pela **antecipação** que desloca o segundo tempo, conforme podemos ouvir no coco, no baião e no maracatu, por exemplo³⁶.



Cabe observar que a voz inferior do teclado (mão esquerda) apresenta um processo de aceleração que culmina no quarto compasso, onde são tocadas quatro notas ao invés de uma. Isto resulta maior acirramento entre os elementos apresentados, além de valorizar o que vem sendo tocado pela mão direita. É interessante percebermos que, no último compasso, a mão direita (pauta superior) insiste na mesma seqüência de notas "obrigando" a mão esquerda (pauta inferior) a se manifestar. É um procedimento utilizado de forma a causar tensionamento, que é realizado através de um procedimento que combina repetição e aceleração dos elementos musicais.



Ocorre, neste momento, a intervenção do baixo elétrico tocado com dois simples golpes: o primeiro rápido, o segundo sustentado e ampliado através de um *glissando* – deslize, escorregão da nota mais aguda para a mais grave, neste caso. Isto funciona como convenção que visa preparar a entrada do cantor, do tema principal e do texto. Uma chamada, um aviso, um alerta.

Como afirmei anteriormente, estes primeiros quatro compassos de *O Quereres* sintetizam o que vem a seguir, ao mesmo tempo em que se distinguem bastante da melodia principal. Percebemos que o tecladista Ricardo Cristaldi opta pela utilização da mesma linha

³⁵ Conforme observado por Mário de Andrade em diversos trabalhos. Wisnik, 2002 p. 75, afirma que “Nas sociedades pré-modernas, um *modo* não é apenas um conjunto de notas mas uma *estrutura de recorrência sonora ritualizada por seu uso*.”

³⁶ Sandroni, 2001, nos possibilita compreender a maneira como se relacionam e se desenvolvem os paradigmas rítmicos na música popular brasileira. Ao estudar as modificações ocorridas com o samba carioca entre as décadas de 20 e 30 no Rio de Janeiro, o autor apontou transições musicais, sociais e de comportamento a partir da análise de gravações do gênero entre 1917 e 1933. O maracatu, por exemplo, também possui estruturação rítmica, uma espécie de *modo rítmico*.

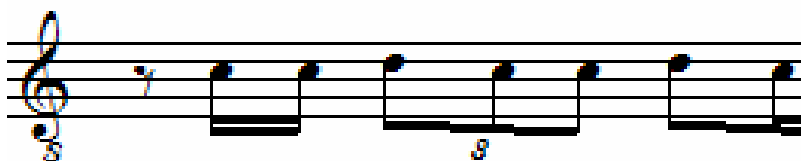
melódica da introdução para o acompanhamento da estrofe, ou seja, quando Caetano começa a cantar, a voz superior (mão direita) do teclado permanece tocando a mesma seqüência. Isto equivale a um jogo de câmeras, onde o foco da primeira cena – teclado – permanece e se transforma em segundo plano - voz. A transição entre a primeira cena (introdução) e a segunda cena (estrofe) é dada pelo baixo elétrico – como se fosse uma "claquete". Temos, então, um movimento musical que passa do plano fechado ao aberto em poucos instantes, que coloca o ouvinte em posição de escuta. Uma escuta visual, polifônica, poliglota de diversas linguagens, como no cinema³⁷.

Percebemos, então, que desde o início a ambigüidade é estabelecida, e utilizada como processo de construção. Uma ambigüidade que não é representada, não é citada, mas está no código genético de toda a obra. O fato de não haver a presença de outros instrumentos na introdução de *O Quereres* reforça essa idéia de indefinição, uma vez que alguma intervenção da bateria, por exemplo, acarretaria necessariamente numa tomada de posição sob o ponto de vista rítmico, a criação de acentos ou novas relações. A ambigüidade é a obra. Do início ao fim. Do que é palavra e do que não é palavra. Do querer e do não querer.

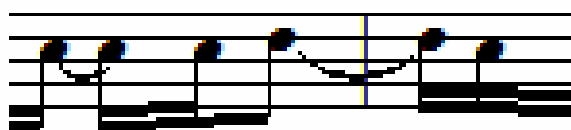
³⁷ Uma curiosidade é a intensa relação de Caetano Veloso com o cinema. Muito de sua obra pode ser observado sob este prisma: colagem, montagem, fragmentação. Vale conferir o livro *O mundo não é chato*, organizado por Eucanaã Ferraz, que possui um capítulo considerável contendo escritos de Caetano sobre a sétima arte. Na p. 205, Veloso afirma: “Sempre quis ser cineasta. O *Cinema Falado* é, até agora, o único filme que dirigi”. Não nos cabe discutir, neste momento, esta relação que poderá, futuramente, suscitar trabalhos que comparem canção e cinema: duas artes que marcam o século XX.

f) A MICROTRAMA

Se a introdução se caracteriza pelo foco, pelo plano fechado, é como se ela quisesse nos preparar o todo sem que percamos o detalhe. O procedimento analítico em *O Quereres* deve levar em conta este detalhamento dos gestos musicais a fim de contemplar a obra em seus vários níveis de leitura/escuta. Vale à pena retomarmos a entrada do tema principal, identificando a existência de dois motivos³⁸ básicos:



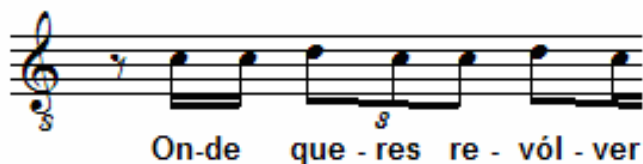
motivo



motivo de resposta

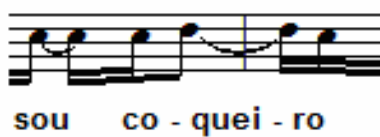
Chamamos de *motivo*, a primeira unidade musical e de *motivo de resposta*, a segunda unidade, pois decorre da primeira como se num breve jogo de pergunta e resposta. O interessante na construção de Caetano Veloso em *O Quereres* é que os motivos são intimamente associados ao texto num processo de paralelismo semântico bastante complexo e detalhista.

A letra do primeiro motivo refere-se à segunda pessoa:

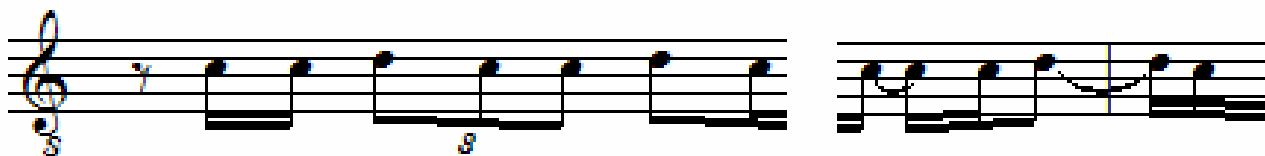


³⁸ Motivo: Fragmento melódico, harmônico ou rítmico (ou uma combinação entre dois ou todos eles) que representa o princípio básico da unidade de composição, cuja idéia predomina em uma manifestação musical entre os mais diversos gêneros. DTEM, p. 212

A letra do segundo motivo refere-se primeira pessoa:



É como se a identidade do discursante fosse definida a partir do outro. Este jogo de alteridades está presente em todos os níveis desta canção: motivos, temas musicais, harmonia, arranjo e letra. Onde a partir do *tu* constrói-se e contrapõe-se a definição do *eu*. Podemos verificar um *tu* e um *eu* musicais, representados pelos motivos presentes nos primeiros versos das três primeiras estrofes.



Onde queres revólver

- sou coqueiro

Onde queres família

- sou maluco

Onde queres o ato

- sou o espírito

g) PRIMEIRA PARTE

A primeira parte de *O Quereres*:

C(omit3) D/C

On - de que - res re - vól - ver sou co - quei - ro_e on - de que - res di - nhei - ro sou pai - xão

C(omit3) D/C

on - de que - res des - can - so sou de - se - jo_e on - de sou só de - se - jo que - res não

Am *s* *s* *s* Adim

e_on - de não que - res na - da na - da fal - ta_e on - de vo - as bem al - ta_eu sou o chão

Am *s* *s* F *s* *s* Fm⁶ C

on - de pi - sas o chão mi - nh'al - ma sal - ta_e ga - nha li - ber - da - de na_am - pli - dão

É importante ressaltarmos que a transcrição aqui realizada difere das anotações do Songbook de Caetano Veloso editado e revisado por Almir Chediak. Isto ocorre porque buscamos, aqui, registrar com o máximo de fidelidade possível o que foi realizado na gravação do disco *Velô*.

No *Songbook* é transcrito primeiramente o texto com as cifras dos acordes e posteriormente a melodia sem o texto, ou seja, letra a música separadamente. Isto ocorre, possivelmente, devido à finalidade prática e imediata do registro das canções e sua preocupação didática, e não analítica. Temos, por exemplo, no último verso transcrito pelo songbook a seguinte articulação:



Enquanto o que Caetano realiza:

A finalização em *tercinas*³⁹, ao invés das *síncopes*⁴⁰, soa significativa, pois parece mais fiel ao que é expresso no texto. O ritmo é modificado de modo a representar a “liberdade”, num movimento melódico mais circular, fluido e mais rico em termos de duração, conduzindo o apoio da frase para a sílaba tônica de *liberdade*. Esta mesma linha melódica da voz é dobrada pelo baixo elétrico, que toca exatamente a mesma articulação. Este gesto musical, além de reforçar um momento importante da melodia principal, é um recurso de orquestração que possibilita representar a espacialidade em música. Ouvimos, aqui, a mesma melodia ampliada em sua tessitura, enquanto o ritmo é tratado com mais flexibilidade. O teclado reforça de sobremaneira este trecho, uma vez que executa um acorde à “mancheia”: arpejado e aberto, valorizando a terça do acorde, ou seja, o preenchimento de afeto.

A bateria exerce um papel bastante peculiar a partir de sua entrada no início da primeira parte. Tocada em estilo *disco*⁴¹ - numa condução de *hi hat* - bastante marcada e equalizada de modo a valorizar os timbres agudos. É utilizada a partir das batidas de chipô aberto e fechado, dos tons, da caixa e bumbo marcando os tempos fortes. Valorizando o pulso, equilibrando a melodia com a articulação polirrítmica dos outros elementos, este instrumento contribui para o caráter sincrético do arranjo, criando uma fusão maracatu-disco.

³⁹ Tercina, ou quiáltera, é a “alteração rítmica da divisão regular das notas, refere-se à execução de três notas no tempo de duas.” DTEM, p. 269.

⁴⁰ Síncope é o “deslocamento do acento de um tempo ou parte dele para antes ou depois do tempo ou da parte dele que deveria ser naturalmente acentuada”. DTEM, p. 304.

⁴¹ Disco Music: “Gênero musical dos anos 1970 que mesclava ingredientes do SOUL e do *rock’ n’ roll*, surgiu possivelmente após o disco *Soul Makossa*, do africano Manu Dibango. A gravação teria cativado os músicos do grupo inglês Bee Gees, abrindo caminho para o sucesso do gênero.” DTEM, p. 109.

Neutraliza a regionalidade e a erudição com a utilização de uma linguagem pop que equilibra – ou “pasteuriza” – as diversas nuances, gerando estabilidade e conforto ao ouvinte, facilitando a percepção corporal e os movimentos de dança.

Voltando aos dois primeiros versos, poderíamos observar comparativamente que – embora sejam acompanhados pelos mesmos acordes e apresentem a mesma articulação rítmica – realizam uma importante variação melódica, ainda que tênue: a última nota da primeira frase é *mi*, e a segunda é *ré*:



X



Esta modificação melódica soa como uma quebra de expectativa que faz com que o ouvinte se “engane”, fazendo uma oposição à paixão afirmada anteriormente.

Isto é reforçado pelo acorde que sucede este trecho, lá menor (Am): num procedimento conhecido como *cadência deceptiva*, ou seja, ao invés da seqüência harmônica retornar para Dó Maior (C), é conduzida para o relativo menor (Am). A palavra “não” é entoada com a nota *ré* e tem o seu significado de negação enormemente ampliado pelo diálogo da melodia com o acompanhamento. A melodia do tema é repetida literalmente em *Onde sou só desejo, queres não*, mas é desconstruída pelo acompanhamento. A negação é dada pela harmonia (Am).

C(omit3) D/C (C)

On - de que - res re - vól - ver sou co - quei - ro e on - de que - res di - nhei - ro sou pai - xão

C(omit3) D/C (Am)

on - de que - res des - can - so sou de - se - jo_e on - de sou só de - se - jo que - res não

C

sou pai - xão

Am

que - res não

A melodia principal - voz de Caetano – dá a sensação de estar sempre na frente do acompanhamento, numa interessante defasagem entre o canto e os instrumentos. Isto gera uma sensação de que existe uma espécie de contraponto, um cânone, um *delay*, um diálogo polifônico dos diversos elementos. Um desencontro com hora marcada mediado pela bateria que valoriza os tempos fortes.

No campo semântico podemos perceber a estreita relação, na primeira parte, existente entre a classe gramatical das palavras e sua função melódica:

revólver, sou coqueiro

dinheiro, sou paixão

- *muda melodia*

descanso, sou desejo

desejo, queres não

- *muda harmonia*

cadência deceptiva

=

substantivo concreto, sou substantivo concreto

substantivo concreto, sou substantivo abstrato

- *muda melodia*

substantivo abstrato, sou substantivo abstrato

substantivo abstrato, queres advérbio

- *muda harmonia*

cadência deceptiva

É como se verificássemos que as relações que ocorrem dentro da mesma classe gramatical são melódicas, e as relações entre classes gramaticais diferentes são harmônicas. Isto prossegue de forma mais acirrada na hora dos não-quereres, quando a estrutura melódico-semântica anterior é desmantelada, ou seja: a melodia se modifica, a harmonia se expande e as classes gramaticais se alternam.

nada, nada falta
bem alta, sou o chão
chão, salta e ganha liberdade na amplidão

=

substantivo abstrato, nada verbo
bem adjetivo, substantivo concreto
substantivo concreto, verbos e substantivo abstrato

Com certa liberdade na amplidão, proponho esta “tradução” para a primeira parte, levando em consideração os elementos analisados:

**Onde queres uma coisa, dou-te outra
E onde queres mais outra, abstração
Onde queres um gesto, só o ensejo
E onde quer realejo, rejeição
E onde não queres nada, sou o desejo
E onde vês o que eu vejo, viração
Onde o pé bate forte, o céu desaba
E deságua outra chuva de verão**

A melodia se modifica substancialmente a partir do quinto verso desta primeira estrofe. Surge o não querer ao mesmo tempo em que aparecem os verbos na canção. O esquema melódico polarizado pelas notas *dó* e *ré*, mediado pela nota *mi*, dá lugar a um novo esquema que acompanha a variação harmônica conduzida ao tom menor.

Am *s* *s* *s* Adim

e_on - de não que - res na - da na - da fal - ta

=

Am *s* *s* Adim

la la do la la do la do mi mib

A polarização, agora, se dá na relação entre *lá* e *dó*, sendo alternada para *dó* e *mi bemol*, retornando a primeira e encaminhando-se à finalização através da quebra deste esquema. O não querer está contido no querer. O querer em tom maior. O não querer em tom menor.

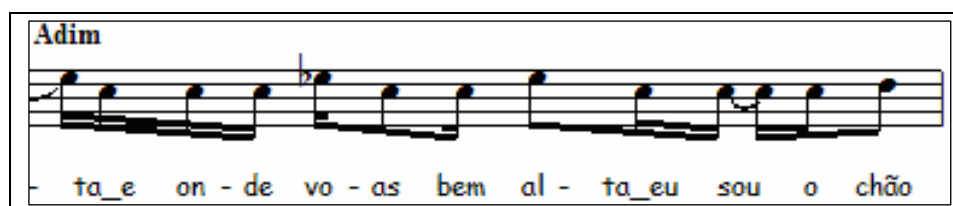
Adim

e on - de vo - as bem al - ta eu sou o chão

=

Adim

do do do mib do do mib do do do ré



Entendemos como *madrigalismo*⁴² este procedimento de mimese musical, levando em consideração a relação entre todos os instrumentos e sua influência na percepção da voz principal. É interessante percebermos que a guitarra se relaciona ao tu: “onde voas bem alta”, como se este instrumento realmente fosse o outro. Tu sobes, eu desço, permaneço.

TU

Adim

Am

- ta_e on - de vo - as bem al - ta_eu sou o chão

EU

Outro exemplo de madrigalismo é a relação com o verbo *saltar*, presente no penúltimo verso:

⁴² Madrigalismo ou *Word Painting*, ou pintura de palavras é “a ilustração musical de uma palavra ou frase”, conforme o DTEM, p. 366.

mi - nh'al - ma sal - ta_e ga - nha li - ber - da - de

Temos, neste caso bastante típico, uma coincidência entre a ação verbal (saltar) e o gesto musical, onde a melodia literalmente realiza um salto - de uma oitava ascendente. Este gesto incisivo é imediatamente compensado pelo movimento descendente, conduzindo o trecho para o repouso e para a “amplidão” com nota longa. O ritmo, conforme já afirmamos anteriormente, é modificado de modo a representar a liberdade. A palavra *amplidão* é representada pela nota *dó* grave entoada com nota longa (mais ampla) e *vibrato*. Interessante o caráter expresso em música denotativo da palavra *amplidão*: repouso, tranqüilidade, demora - nada de pressa ou tensão. A amplidão é representada pela música como um ponto de chegada.

on - de pi - sas o chão mi - nh'al - ma sal - ta_e ga - nha li - ber - da - de na_am - pli - dão

Conforme o modelo de Tatit, teríamos:

h) SEGUNDA PARTE

Onde queres um jeito, sou de outro
E onde queres arroubo, sou revés
Onde queres um pouco, quase tudo
E onde queres o luto, sedução
Onde queres definição, não sei
E onde há lei, eu não sigo direção
Onde queres o roubo, sou o perdão
E onde queres revólver, riponchê.

Neste trecho bem como as demais estrofes, a melodia sofre algumas variantes rítmicas devido à articulação do novo texto. Isto é de grande importância, já que demonstra o afeto do cantor em relação ao que está sendo dito. O arranjo instrumental dialoga intensamente com a letra. O esquema semântico ligado à substantivação ocorre agora com adjetivos e outras categorias gramaticais. As modificações semânticas obedecem mais ou menos os mesmos princípios da estrofe anterior. *Onde queres família* representa, aqui, não somente o substantivo “família”, mas a qualidade de ser de boa família (pessoa decente, séria, normal, confiável), adjetivo. O mesmo pode ser dito de *eunuco* e *garanhão*, que são utilizados na linguagem coloquial como adjetivos provenientes de esteriótipos de comportamento. A ambigüidade, aqui, é trabalhada a partir da própria linguagem que trata determinados substantivos como tipos sociais: onde se tem uma coisa, podemos vislumbrar também uma categorização. Temos, então:

família, sou maluco	
romântico, burguês	
	- muda melodia
Leblon, sou Pernambuco	
eunuco, garanhão	
	- muda harmonia
	cadência deceptiva

Pode-se perceber o efeito que este agrupamento das palavras gera: em meio à utilização tipicamente ambígua dos substantivos/adjetivos, lugares como *Leblon* e *Pernambuco* adquirem *status* de adjetivo – talvez uma reflexão sobre *centro* e *periferia*, tal qual *cowboy* e *chinês*. Nesta estrofe o discursante coloca-se à margem do que corresponderia à cultura dominante, mais do que isso: a confronta. Isto ocorre de maneira complexa, avessa a simplificações maniqueístas. Ao mesmo tempo, o compositor avança sua reflexão no âmbito da linguagem trazendo, além dos substantivos, adjetivos e verbos, também os advérbios para o embate discursivo. Nesta canção, o *cowboy* mora em *Leblon* e o *chinês*, em *Pernambuco*.

C(omit3) D/C

On - de que - res fa - mí - lia sou ma - lu - co e on - de que - res ro - mân - ti - co bur - guês

C(omit3) D/C

on - de que - res Le - blon sou Per - nam - bu - co e on - de que - res eu - nu - co ga - ra - nhão

Am Adim

on - de que - res o sim e o não tal - vez e on - de vê s eu não vis - lum - bro ra - zão

Am F Fm⁶ C

on - de que - res o lo - bo eu sou o ir - mão e on - de que - res cow - boy eu sou chi - nês

Todo processo temático permanece tanto no tema,

C(omit3) D/C

On - de que - res fa - mí - lia sou ma - lu - co


como no tema de resposta,



e_on - de que - res ro - mên - ti - co bur - guês

Assim como no motivo,

C(omit3)



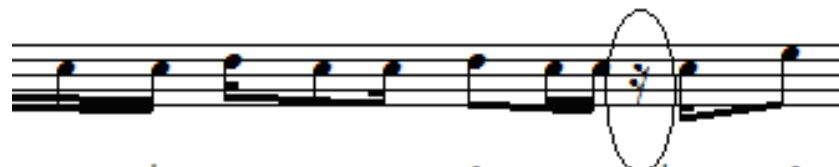
On - de que - res fa - mí - lia

e no motivo de resposta.



sou ma - lu - co

Cabe buscarmos entender a intrigante oposição produzida pelo compositor entre romântico e burguês:



e_on - de que - res ro - mên - ti - co bur - guês

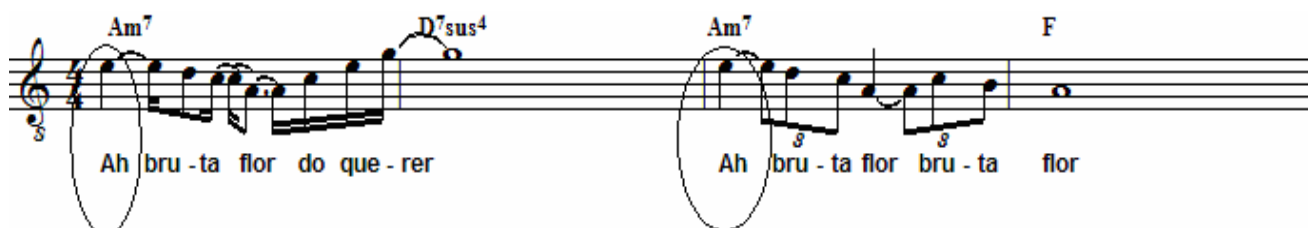
A relação entre as duas orações se dá através de uma pausa, denotando uma vírgula textual. *Onde queres romântico, sou burguês*. Esta pausa proporciona um efeito retórico de grande impacto, evidenciando uma oposição de caráter rítmico entre estas duas palavras: *romântico* é proparoxítona e *burguês* é oxítona. Um breque que torna *burguês* mais ríspida, agressiva e incisiva. Esta oposição musical evidencia, também, uma oposição de significados.

O arranjo é basicamente o mesmo da estrofe anterior, com a introdução da percussão a partir do toque do gongo, que mimetiza a palavra *chinês* e prepara a entrada do refrão, onde a percussão exerce importante papel de preenchimento e variação.

A palavra “querer” é atingida por salto, o que na teoria de Luiz Tatit simboliza o mais completo envolvimento do sujeito e a evidência de seu estado passional. O sujeito encontra-se dissociado do objeto de desejo. Salto melódico = disjunção.⁴³

Celso Loureiro Chaves nos recorda a tradição dos madrigais, quando a emissão vocal na região aguda era utilizada nos trechos de *exultate deo*. Citando a interpretação da portuguesa Maria João – que praticamente fala as estrofes e celebra o refrão – o autor revela uma contrastante leitura do estribilho de *O Quereres*.⁴⁴ Entoação aguda = louvação.

Podemos observar logo de início que o estribilho apresenta a parte mais tensa melodicamente, ou seja, é entoado com notas mais agudas e de maior duração. A interjeição *Ah* é bastante valorizada nas duas aparições, sendo até aqui a nota mais longa de toda a canção. A utilização deste termo já é por si só, uma escolha pela indefinição, já que *Ah* pode denotar tanto alegria, como lamento ou espanto⁴⁵.



Uma interjeição necessita, em função de sua ambigüidade, da contextualização musical para objetivar seu significado. Surgindo acompanhada de um acorde menor (Am7), ela tenderia a soar mais como lamento do que como celebração. Estamos tratando, aqui, de uma palavra em que o significado depende do som e do contexto em que é emitida. A harmonia significa a palavra. No caso, temos *Ah* cantada numa região mais aguda, com longa duração e acompanhada por um acorde menor. Esta interjeição personifica a incerteza científica: para a Musicologia (representada pelo prof. Dr. Celso Loureiro Chaves) é uma celebração exultante – se considerarmos, ainda, o acorde de Fá maior (F) que encerra o refrão de forma impactante; para a Lingüística (representada pelo prof. Dr. Luiz Tatit) é um lamento, embora este desconsidere a harmonia e a duração como elementos analíticos, apenas os saltos intervalares. Inclino-me a entender este refrão como um lamento, justamente em função da harmonia e da duração da palavra *querer*, discordando respeitosamente de ambos os autores.⁴⁶

⁴³ Leitura realizada pelo próprio Luiz Tatit durante a banca examinadora deste trabalho, em 30/07/ 2007.

⁴⁴ Comentários do próprio Celso Loureiro Chaves durante a banca examinadora deste trabalho, em 30/07/2007.

⁴⁵ Conforme a Nova Gramática do Português Contemporâneo, p. 591.

⁴⁶ A discordância de Tatit se relaciona ao seu método que não considera harmonia e duração, mas simplesmente as relações melódicas e os saltos intervalares. A discordância de Chaves se relaciona ao entendimento de que

Bruta Flor é uma imagem interessantíssima que condiz com a ambigüidade expressa na canção como um todo. Ao mesmo tempo dialoga com a poesia moderna - que desconstrói as imagens poéticas cristalizadas propondo novas relações⁴⁷, enquanto realiza uma ação que nos lembra as antíteses barrocas. É uma afirmação de que o *querer* contém o *não querer* e pode ser representado pela imagem da *Bruta Flor*. Temos, no estribilho um sentimento complexo, misto de lamento e espanto, frente à revelação contraditória. Uma espécie de síntese do conflito humano.

Estrilho, ou refrão, pode ser genericamente definido como a síntese de uma canção. Síntese em todos os sentidos: é a parte mais sucinta - com menor grau de desenvolvimento melódico - além de conter muitas vezes um resumo, desfecho, ou moral da estória de uma obra. Isto nos levaria a crer, com certo grau de boa vontade, que as duas partes anteriores equivaleriam respectivamente à *tese* e *antítese*, ou *doxa* e *paradoxa*. O fato é que os jogos dialéticos ocorrem dentro de cada verso, e não entre as partes (estrofes) entre si, numa espécie de *microdialética* que tem mais a ver com a retórica barroca relacionada ao estabelecimento de antíteses e contraste de luminosidade.

O refrão é substancialmente contrastante com as estrofes. Em quatro compassos apenas, ocorre valorização dos tempos fortes e do primeiro trecho de cada compasso. É como se a interjeição *Ah* ocupasse todas as pausas da canção - que ocorrem sempre na cabeça do compasso. O estribilho apresenta movimentos melódicos divergentes, sendo o primeiro verso ascendente e o segundo descendente:

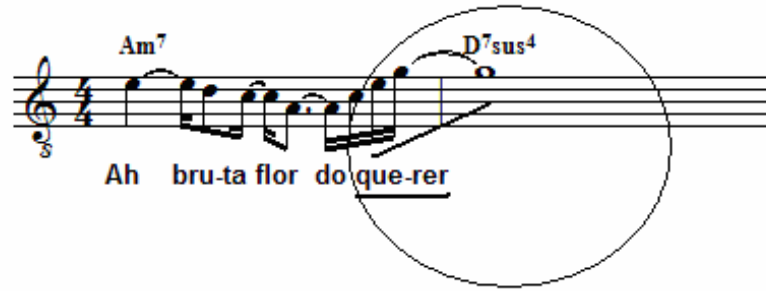
Am⁷ D⁷sus⁴ Am⁷ F

Ah bru - ta flor do que - rer Ah bru - ta flor bru - ta flor

Curiosamente, a emissão vocal mais aguda de toda a canção é dada na palavra *querer* cantada com a nota sol, e ocorre apenas uma vez. Isto é extremamente significativo. O *querer*, na sua forma infinitiva, ocorre somente no estribilho e no último verso da canção.

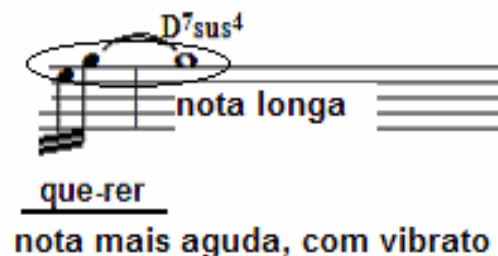
uma louvação no refrão seria realizada com maior eficácia utilizando, por exemplo, lá maior (A), ao invés de lá menor (Am). Lula Pena, chega a cantar *Ai bruta flor do querer/Ai bruta flor, bruta flor*. Numa clara referência ao lamento.

⁴⁷ Tais como *A Flor e a Náusea* de Carlos Drummond de Andrade, ou ainda *As Flores do Mal*, de Baudelaire, por exemplo.



Este trecho apresenta uma situação harmônica bastante peculiar, já que é acompanhado por um acorde *sus*⁴⁸, ou seja, com a quarta suspensa e sétima, que sugere uma resolução de terça que não ocorre. O acorde *Résus7* é formado pelas notas *ré, sol, lá, dó*, omitindo *fá#* que, numa condução harmônica mais convencional seria introduzido através de um *retardo*⁴⁹ *sol-fa#*. Este tipo de condução de vozes é evitado por Caetano quando canta o refrão de *O Quereres*, o que denota uma busca pela suspensão como efeito predominante neste trecho.

A palavra *querer*, cantada como suspensão, causa realmente um efeito de carência: a nota *sol* quer ser resolvida em *fá#*. Enquanto a voz mantém a nota suspensa (tensa), teclado e percussão atacam com força, ao mesmo tempo em que um *crescendo*⁵⁰ induz a entrada na próxima estrofe. O refrão é caracterizado, assim, pela presença física do *querer* através da utilização destes recursos musicais.



⁴⁸ Sus: Na harmonia jazzística, uma quarta suspensa no lugar da terça maior ou menor de um acorde. DTEM, p. 319-320.

⁴⁹ Nota não-harmônica que resolve na maioria das vezes em nota harmônica por grau conjunto descendente e, mais raro, ascendente. DTEM p. 279.

⁵⁰ Termo de DINÂMICA musical que indica o aumento gradual de intensidade, em determinada nota ou passagem musical. DTEM, p. 98.

Ao mesmo tempo em que a voz conduz a melodia principal com notas longas, o acompanhamento instrumental também é modificado. A bateria é executada com articulação nos sons agudos do chipô, ressaltando o bumbo/surdo no quarto tempo do compasso, preenchendo os espaços deixados pela voz principal. A caixa não é executada no refrão, apenas nas estrofes. Os tons médios são utilizados apenas no fim do refrão numa espécie de convenção para a retomada da estrofe. Auditivamente, percebemos a utilização dos timbres agudos como acompanhamento da voz principal. Os sons graves da bateria marcam respostas sonoras interrompendo o discurso da voz em contraponto.

A percussão surge no final da segunda estrofe com um gongo representando o *chinês*. No refrão ela permanece todo o tempo e está presente através de guizos e chocalhos que preenchem os timbres agudos da bateria, acompanhando a movimentação ascendente da voz.

O Teclado é tocado com notas longas e timbres eletrônicos, servindo de plano de fundo. É retomado no fim do refrão num *crescendo* que visa introduzir nova estrofe. O teclado é executado realizando um contraponto com a voz principal, além de chefiar a dinâmica, os *crescendo* e *decrecendo*.

O baixo é bastante modificado em relação às estrofes. Lá, ele era tocado com notas rápidas atacadas junto com a melodia dobrando, inclusive, a última frase de cada estrofe. No refrão o baixo é mais econômico, tocado com efeitos e recursos de articulação. É realizado com nota longa no início de cada compasso e tocado com sons harmônicos de preenchimento, dialogando intensamente com a melodia, apresentando variações de sonoridade.

O saxofone – sax soprano – marca o estribilho com sua primeira aparição. Surge como se viesse de dentro da música, discretamente atrás dos outros instrumentos num *crescendo* até assumir o foco no decorrer do arranjo e conduzir a banda entre a quinta e a sexta partes. Surge logo após a palavra *querer* e é tocado com a discrição das notas curtas que acompanham os harmônicos do baixo. Na segunda metade do estribilho *Bruta Flor, bruta flor* o sax executa fragmentos melódicos mais agudos com notas curtas, realizando nota longa junto com o teclado, preparando a próxima etapa. É interessante notarmos que a primeira entrada do saxofone ocorre depois do primeiro verso do refrão, como se existisse alguma relação entre o som do instrumento e a imagem poética referida no texto.

A finalização instrumental do estribilho é realizada com notas longas do teclado, sax soprano e baixo em *crescendo* enquanto a bateria realiza ataques nos tons médios sustentada

pelos guizos da percussão, que aos poucos vai se retirando.

Podemos perceber, no estribilho de *O Quereres*, que a modificação estrutural dos versos é acompanhada pelos instrumentos que se comportam de outra forma. Uma estreita relação estrutura – instrumentos. É interessante notarmos que a enunciação deste trecho é de outra esfera, parece um lamento resignado, realizado com certo distanciamento. O sujeito não está imerso nas questões do *tu* e *eu*, mas olhando de fora, como se o refrão fosse um produto da sua reflexão individual. Desta situação – um enunciador qualificado amparado por uma estrutura musical condizente – o estribilho manifesta sua força, apesar de sua aparente simplicidade. O Refrão de *O Quereres* é um outro plano de discurso. Na interpretação de Maria Bethânia um coro de *backing vocals* canta o refrão, trazendo literariamente outras vozes⁵¹, tal um coro grego na tragédia com funções de personagem-narrador-comentador.

⁵¹ Maria Bethânia em *Maricotinha Ao Vivo*, 2003. Esta gravação pode ser conferida no CD em anexo.

j) TERCEIRA PARTE

C(omit3) D/C
on - de que - res o a - to_eu sou es - pí - ri - to_on - de que - res ter - nu - ra_eu sou te - são

C(omit3) D/C
on - de que - res o li - vre de - cas - sí - la - bo e_on - de bus - cas o an - jo sou mu - lher

Am Adim
on - de que - res pra - zer sou o que dói e_on - de que - res tor - tu - ra man - si - dão

Am F Fm6 C
on - de que - res um lar re - vo - lu - ção e_on - de que - res ban - di - do sou he - rói

A terceira parte é uma retomada dos temas principais depois de passar pelo estribilho e sua nova estrutura. Esta mudança de estruturas faz com que prestemos mais atenção na nova estrofe. Na gravação do disco *Velô*, temos a partir desta estrofe toda a Banda Nova atuando, ou seja, percussão e sopros estão definitivamente adicionados à narrativa instrumental.

Pode-se observar que são mantidos os gestos interpretativos verificados nas estrofes anteriores como o *vibrato* nos substantivos vinculado ao *eu*: *espírito*, *tesão*, *decassílabo*, *mulher*, *o que dói*, *mansidão*, *revolução*, *herói*.

O acompanhamento instrumental é caracterizado pelas marcações coletivas da banda, em especial pelas convenções rítmicas conduzidas pelo saxofone, ressaltando os tempos fortes com ataques incisivos - conferindo maior agressividade a este trecho. Sobre as convenções realizadas pela banda é interessante notarmos a antecipação realizada junto à palavra *tesão*, que ocorre pela primeira vez durante toda música. A mesma convenção

ocorrerá junto à palavra *prisão* da quarta estrofe. Estas intervenções proporcionadas pelos músicos são em geral bastante expressivas e dão o entendimento de que todos estão “de corpo presente”, participando da estória que está sendo contada, além de representar de alguma forma o que está sendo dito. Os músicos da Banda Nova acabam sendo, de certa forma, co-autores desta canção.

As oposições comentam a própria obra - “*onde queres o livre, decassílabo*” – ao mesmo tempo em que dialogam com a tradição literária que associa o feminino ao demônio: “*Onde buscas o anjo, sou mulher.*” No trecho “*onde queres prazer sou o que dói*” a construção de idéias é claramente proveniente da harmonia, já que é acompanhada pelo acorde diminuto (*Adim*) e entoada com a nota dissonante (*mib*) proveniente de um movimento de sensível superior⁵²:

A musical score snippet in treble clef, 3/4 time. The melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes. The lyrics are: "on - de que - res pra - zer sou o que dói e on - de que - res tor - tu - ra man - si - dão". Above the staff, there are markings for chords: "Am" above the first measure, "s" above the second measure, and "Adim" above the fifth measure. The word "dói" is underlined in the lyrics.

A close-up of the musical notation for the phrase "sou o que dói". The word "dói" is underlined. A circle highlights a dissonance between the melody and the accompaniment. The melody has a note with a flat (mib) on the staff, while the accompaniment has a note without a flat (mi). The text "dissonância Adim" is written above the circle.

A palavra *tortura* é entoada com a mesma nota de *dói* e acompanhada pela mesma harmonia (*Adim*). A dor e a tortura representadas pela dissonância parecem re-significar este trecho numa retrospectiva por toda a música: a mesma melodia de *sou o que dói* também esteve presente em *nada falta e talvez*. Na primeira estrofe, este trecho representou a carência; na segunda, a dúvida; e agora, a dor.

⁵² Entende-se por sensível superior uma nota resolvida por semitom descendente. N. A.

onde não queres nada, nada falta
=
onde queres o sim e o não, talvez
=
onde queres prazer sou o que dói

A terceira parte nos possibilita além da audição e do entendimento em si mesma, uma apreciação da maneira como as melodias são tratadas no todo, vejamos as finalizações:

ganha liberdade na amplidão
=
onde queres cowboy, sou chinês
=
onde queres bandido, sou herói

Estas relações não são nada absurdas, uma vez que são variações de texto para uma mesma melodia. Como se fossem possibilidades de concretização de um mesmo tipo de afeto. Não nos interessa identificar as relações em si, mas o afeto que as cerca. A terceira estrofe já nos proporciona uma significativa audição em bloco, principalmente depois de estribilho que funciona como uma espécie de “filtro auditivo”. Não será à toa a ocorrência de mudanças significativas de discurso nas próximas estrofes.

k) QUARTA PARTE

eu que-ri-a que- rer - te_e_a -mar o_a -mor con - tru - ír - nos dul - cís - si - ma pri - são
 en - con - trar a mais jus - ta_a -de - qua -ção tu - do mé - tri - ca_e ri - ma_e nun - ca dor
 mas a vi - da é re - al e de vi - és e vê só que ci - la - da_o_a -mor me_ar - mou
 eu te que - ro e não que - res co - mo sou não te que - ro_e não que - res co - mo és

Temos aqui uma importantíssima mudança no discurso: a primeira pessoa assume a condução da narrativa durante todo este trecho. Inicia com *Eu queria querer-te e amar o amor*. A linguagem se eleva, o poeta se mostra e se posiciona com resignação frente ao desejo irreal e a dissociação do amor. A articulação entoativa é a mais regular até então, pois o cantor obedece praticamente à mesma estrutura rítmica em todas as finalizações:

Esta estrutura mais rígida de enunciação condiz com o expresso no texto em “*tudo métrica e rima e nunca dor*”:

A quarta parte apresenta reflexões profundas sobre tudo o que foi expresso na canção até aqui. Ainda tratando com um interlocutor em segunda pessoa, a primeira pessoa se posiciona frente aos paradoxos das relações amorosas.

A palavra *Mas* torna evidente a separação da melodia em duas partes de quatro versos cada. A primeira parte em tom maior, afirmativa, com harmonia estável, onde habita o desejo; a segunda em tom menor, negativa, com harmonia dissonante, onde habita a realidade. Desejo e realidade, mundo interior e mundo exterior se opõem claramente neste trecho.

X

Na quarta estrofe de *O Quereres* surge um depoimento pessoal e universalizante: *Mas a vida é real e de viés/E vê só que cilada o amor me armou/Eu te quero (e não queres) como sou/Não te quero (e não queres) como és*. A ambigüidade é expressa por Caetano Veloso, nestes versos, através da grafia: utilizando a expressão *e não queres* entre parênteses, um recurso estritamente visual, o compositor cria possibilidades abertas de leitura.

Eu te quero, mas não me queres como sou
Eu te quero, mas simplesmente não queres
 Não te quero como tu és
Não me queres porque não queres a ti mesma
 Eu te quero e não te quero
 Não queres nem a ti mesma

Esta informação encontra-se presente apenas no encarte, ou seja, na letra da música escrita no papel. Isso demonstra, de certa forma, que Caetano sabe que também ouvimos uma canção com os olhos pregados no texto. Caetano sempre teve uma especial preocupação com os encartes dos discos, desde informações constantes, letras, apresentação visual, cores e formas do seu som, bem como a provocativa e marcante ausência de conteúdo interno, como é o caso de discos como *Transa*, *Jóia* e *Cinema Transcendental*.

Podemos encontrar neste trecho o verbo *querer* em várias conjugações: *queria*, *querer-te*, *quero*, *queres*. Notemos a utilização do pretérito imperfeito em *queria* - ao invés do mais-que-perfeito *quisera* - que garante a continuidade e constância deste sentimento, como se dissesse *ainda quero*. Em *Eu queria querer-te e amar o amor*, temos a negação do sentimento através da afirmação. *Querer* e *não querer* não são antagônicos, mas paradoxos de um mesmo sentimento, assim como a expressão *dulcíssima prisão*, camoniana ao ponto de “estar-se preso por vontade”.

A palavra *amor* ocorre em várias situações, com variantes de sonoridade. *Eu queria querer-te e amar o amor (...)* e *vê só que cilada o amor me armou*. Esta relação ambígua quanto ao amor remonta fortemente a tradição lusa, assunto que trataremos no quarto capítulo desta dissertação. É a primeira vez em que a palavra *amor* é expressa na canção. Para não cantá-la em vão, Caetano cria um suporte sonoro e de significação que faz com que a própria canção invoque sua presença. O amor coincide com o discurso em primeira pessoa, tornando-o ao mesmo tempo depoimento constatação.

1) ESTRIBILHO

Ah bru - ta flor do que - rer

Ah bru - ta flor bru - ta flor

A voz principal no segundo refrão segue praticamente a mesma articulação. Na segunda aparição do estribilho ocorrem algumas poucas modificações no arranjo: bateria, percussão e baixo mantêm as mesmas convenções, com a exceção da entrada no refrão – que é conduzida com discrição pela bateria tocada nos registros agudos dos pratos. O teclado inicia o segundo estribilho com um arpejo⁵³ e passa a realizar uma condução de vozes que dialoga com a voz principal. Desta vez o teclado resolve a suspensão realizada pelo cantor na palavra *querer* - uma atitude que busca uma variação mais orquestral.

A diferença instrumental mais marcante fica a critério do saxofonista que encerra o segundo estribilho com uma frase mais aguda e agressiva, praticamente um grito. Os instrumentos de sopro passam a conduzir a interpretação nas duas últimas estrofes. A entrada para a quinta parte é feita pela bateria executada nos tons médios com vigor.

A escuta deste segundo estribilho ocorre como uma confirmação do afirmado anteriormente. Não há variação vocal, ornamentação. A interpretação de Caetano Veloso é invariavelmente a mesma em relação ao refrão anterior. O arranjo instrumental se responsabiliza em inserir este trecho na narrativa geral.

⁵³ Notas de um acorde executadas em seqüência, não simultaneamente. DTEM, p. 31.

m) QUINTA PARTE

The musical score consists of four staves of music in 3/4 time, written in treble clef. The lyrics are written below the notes. Chords are indicated above the staff. The first staff has chords C(omit3) and D/C. The second staff has chords C(omit3) and D/C. The third staff has chords Am and Adim. The fourth staff has chords Am, F, Fm6, and C. The lyrics are: on - de que - res co - mí - cio flip - per vi - deo e on de que - res ro - man - ce rock - n - roll on - de que - res a lu - a eu sou o sol e on - de a pu - ra na - tu - ra o in se - ti - cí - dio e on - de que - res mis - té - rio eu sou a luz e on - de que - res um can - to o mun - do in - tei - ro on - de que - res qua - res - ma fe - ve - rei - ro e on - de que - res co - quei - ro eu sou o - bus

A quinta parte de *O Quereres* é marcada pela retomada do esquema inicial “tu” e “eu”. Este “ritornello estrutural” é de grande efeito, pois é realizado sobre uma lógica de discurso já conhecida - possibilitando uma participação mais ativa da banda, nos seus comentários musicais.

O arranjo musical é o mais denso e agressivo de toda a canção, trazendo à tona o rock’n’roll evocado no texto. A entrada desta estrofe é dada pelo grito do saxofone no fim do estribilho. Agora ele é dobrado (em duas vozes) e passa a enfrentar a voz principal através da articulação de motivos rápidos e repetidos. Lembrando gestos minimalistas, frevo e chorinho, o sax soprano comanda a movimentação musical.

A bateria realiza acentuações diferentes em *onde queres romance, rock’n’roll*. Este procedimento é acompanhado pelo baixo elétrico. Notemos que a expressão *rock’n’roll* está vinculada a *sou paixão, burguês, sou tesão e prisão*, como se exercesse uma rima entre as várias estrofes.

É interessante percebermos que a relação da letra com a música da quinta parte ao mesmo tempo em que retoma a estrutura antiga, desconstrói as afirmativas musicais e textuais

n) SEXTA PARTE

o que - re - res e o es - ta - res sem - pre a - fim do que em mim é de mim tão de - si - gual
 faz - me que - rer - te bem que - rer - te mal bem a ti mal ao que - re - res as - sim
 in - fi - ni - ti - va - men - te pes - so - al e eu que - ren - do que - rer - te sem ter fim
 e que - ren - do te a pren - der o to - tal do que - rer que há e do que não há em mim

Chords: C(omit3), D/C, Am, Adim, F, Fm⁶, C

A última parte, assim como a quarta estrofe, quebra novamente o esquema “Tu” e “Eu” propondo outras reflexões. Inicia em segunda pessoa - *O queres e o estares sempre a fim do que em mim é de mim tão desigual* e retoma a palavra em primeira pessoa. Um posicionamento frente ao outro.

É interessante percebermos a presença, ainda, de alguns esquemas de melodia e texto, como o que ocorre em *desigual*, onde temos a variação melódica correspondente. Salto e disjunção.

nota mi
 mim tão de - si - gual

IV

EXTRAMELÓDICO-TEXTUALIDADES

Análise Extracancional

O) ASPECTOS GERAIS DA MELODIA

O Quereres é uma canção em duas partes distintas: estrofe e refrão. O refrão, ou estribilho, ocorre a cada duas estrofes, quando o comum seria que ocorresse depois de cada estrofe. As diferentes partes sofrem pequenas adaptações rítmicas em função dos diferentes textos. A melodia do refrão não se modifica. Ocorrem, no entanto, variações no arranjo musical que são realizadas pelo adensamento da instrumentação e pela adição de novos elementos musicais sem, contudo, modificar substancialmente a melodia principal. Comparando estrofe e refrão, temos:

ESTROFE	REFRÃO
<ul style="list-style-type: none">• Predominância do modo Maior;• A nota <i>dó</i> é mais significativa em termos de duração;• Tessitura vocal mais confortável ao cantor, partindo do médio repousando no grave;• Maior narratividade, texto mais “prosaico”, com maior variabilidade textual, sem a presença de onomatopéias, interjeições ou repetições;• Utilização de dêiticos e a presença de um interlocutor evidente ou reflexão mediante a presença do “outro” subentendido;	<ul style="list-style-type: none">• Predominância do modo Menor;• A nota <i>sol</i> é mais significativa em termos de duração;• Tessitura vocal mais exigente em termos de duração e alturas: notas mais longas e mais agudas;• Maior “iconicidade”, texto marcado pela presença da interjeição “Ah” e pela repetição textual;• Não há evidência de um interlocutor explícito. O refrão pode representar um diálogo interno do cantor ou a reflexão exterior e distanciada;

Vejamos como se estrutura melodicamente:

Estrofe

Refrão

The image displays musical notation for two sections: 'Estrofe' and 'Refrão'. The 'Estrofe' section consists of four staves of music in 3/4 time. The first two staves are marked with 'Cmaj7' and 'D/C'. The third and fourth staves are marked with 'Am', 'Min', 'F', and 'C'. The 'Refrão' section consists of two staves. The first staff is marked with 'Am7' and 'D7sus4', with a circled note labeled 'SOL'. The second staff is marked with 'Am7' and 'F'. The notation includes various rhythmic values and accidentals, illustrating a melodic descent from a higher note to a lower one.

Podemos perceber, na estrofe, que o movimento básico das alturas descreve uma trajetória que parte da nota *dó3* – compasso 1, entoada na região médio-aguda, à nota *dó2*, no último compasso - grave. Este trajeto melódico é bastante interessante e pode nos dar algumas pistas, se considerarmos a sonoridade modal nordestina expressa pelo todo da melodia em sua estruturação interna. Partindo do agudo e repousando no grave, temos um movimento melódico que pode ser associado aos cantadores e cordelistas das feiras rurais. Eles iniciam a enunciação com uma impositação vocal mais tensa - como um recurso vocativo ao público, utilizando-se de repetição de notas em grau conjunto, como que exercendo um chamado para que as pessoas se aproximem. A repetição de notas ocorre como se fosse um meio de transportar a voz falada para a voz cantada. À medida que as pessoas cercam o cantador, este pode reduzir aos poucos a tensão vocal, pois já detém a atenção de todos, repousando sua voz, variando a melodia, retomando o fôlego e prosseguindo a contação. A movimentação da melodia para o grave evidencia este ponto de chegada, finalização ou repouso.

A finalização das estrofes ocorre sempre da mesma maneira: a tônica é atingida por movimento descendente sendo reforçada pela repetição e pela bordadura⁵⁵ superior.

The image shows a musical staff with a descending melodic line. An arrow points to the downward movement, labeled 'movimento descendente'. A bracket underlines a series of repeated notes at the end of the line, labeled 'bordadura'. The notes are marked with a 'S' above them, indicating a specific rhythmic or articulation pattern.

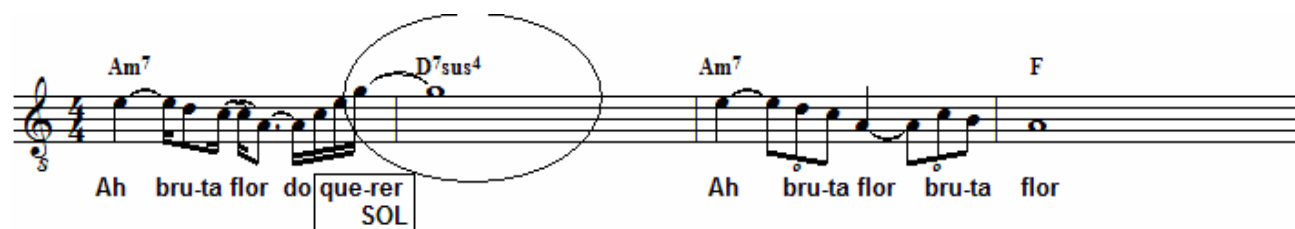
⁵⁵ Bordadura é um ornamento que se utiliza da alternância de notas em grau conjunto.

Esta finalização feita por bordadura superior é bastante comum na tradição musical nordestina. Este motivo melódico que encerra as estrofes resume e condensa a dualidade das notas *dó* e *ré*. Poderia, sem prejuízos à estrutura da melodia principal, ser utilizado como *ostinato*⁵⁶ - numa espécie de *mantra* que pode ser repetido durante todo o ritual enunciativo. Isto reforçaria uma condução rítmica de baião – se entendermos a articulação da nota *ré* como uma antecipação do tempo forte, ou ainda, o tapa que o cantador dá no pandeiro numa embolada:



A melodia de *O Quereres* evidencia, portanto, a entoação nordestina através da dicção, da prosódia e da organização dos sons utilizados. Quando Caetano Veloso diz que a estrutura desta canção é “tirada do cordel”, está se referindo não somente à estrutura dos versos – o quadrão⁵⁷ - mas também à estrutura musical, que se organiza no sistema modal típico da música rural brasileira.

Pensarmos *O Quereres* a partir do sistema modal pode nos revelar algo. A nota mais grave da melodia é a própria *dó*, que é a tônica. Interessante percebermos que a nota mais aguda da canção – sol - ocorre somente no estribilho associada à palavra *querer*:



Relaciono *O Quereres* ao sistema modal por empregar procedimentos que privilegiam a **sucessão** de acordes ao invés do **encadeamento**, ou progressão, característico do sistema tonal. A sucessão modal difere-se do encadeamento tonal devido à utilização individualizada de cada acorde por sua “cor” sonora, e não por sua função harmônica - embora estas cores, texturas ou timbres possam exercer também funções de tensão e repouso criando narrativas musicais paralelas. Uma harmonia de encadeamento, diferentemente, privilegia as relações de progressão entre os acordes, o seu vínculo hierárquico e a busca de um direcionamento que atua como pano de fundo para a melodia.

⁵⁶ Repetição sucessiva de determinado padrão na partitura. DTEM, p. 239.

⁵⁷ Oitava de poesia popular, cantada, ocorre como se fosse composto de duas quadras, por isso *quadrão*..

O Quereres tem a regionalidade bastante evidente quando ouvimos a versão de violão e voz de Caetano Veloso, no disco *Totalmente Demais*⁵⁸ – gravado nos Estados Unidos. Nesta gravação, de 1986, Caetano canta como se fizesse uma toada repentista - entoando até mesmo o *nham, nham, nham* característico do gênero.

A melodia em *O Quereres*, e possivelmente em boa parte da obra de Caetano Veloso, nos capta através do modalismo, da nordestinidade. Ao texto, equivale o contrário: capta-nos pela universalidade. Texto universal, contemporâneo e erudito. Harmonia aberta e ambígua. Acompanhamento instrumental pop vinculado ao texto - atuando como subtexto e contracanto. Esta melodia modal nos remete à música nordestina - e genuinamente brasileira, enquanto os outros elementos de arranjo a situam no universo pop, pretensamente universal.

⁵⁸ A gravação pode ser conferida no CD anexo a este trabalho.

P) CORDEL, REPENTE, EMBOLADA E COCO

A relação de uma canção com determinados gêneros musicais, como o repente e a embolada, pode nos proporcionar reflexões muito interessantes sobre letra e música em sua relação com a dança. Toda dança contém em si uma estrutura que congrega melodia, versos e movimento corporal: elementos intimamente ligados a ponto de influenciarem-se mutuamente na produção de um discurso. Exemplo disto é a habilidade dos repentistas que improvisam seus versos numa dança de palavras a partir de uma condução rítmica estabelecida, como se esta base musical fixa lhes garantisse a liberdade de associação idéias no fluxo de seu discurso.

Alguns gêneros se confundem, ou melhor, nos confundem. Isto acontece na música popular brasileira desde o *Tango-batuque*, o *Samba-maxixe* e a *Polca-Choro*, entre outros que caracterizaram a música urbana do início do século XX. Caetano diz que *O Quereres* foi “tirada de uma estrutura de **cordel**”, e percebemos que poderia ser relacionada com a entoação **repentista**, próxima da **embolada** que, por sua vez, é parente do **coco** – uma dança. Impossível dizer o que vem primeiro: se a dança ou o improviso de embolada, o *rap* ou a *street dance*, a *milonga de par enlaçado* ou a *payada*. O fato é que percebemos nestes casos uma interessante vinculação entre música, texto e dança como se fossem galhos provenientes de um mesmo tronco cultural que concilia corpo em movimento, voz falada, voz cantada e palavra escrita.

De maneira sucinta poderíamos definir algumas diferenças: O **Cordel** é uma forma de literatura ligada à tradição oral. Teve função muito importante nas sociedades pré-escriturais onde, através de versos, os poetas populares transmitiam notícias, ensinamentos e contavam histórias. Existem, inclusive, versões do Dom Quixote, do mito de Édipo e até mesmo da Bíblia em forma de cordel - que leva este nome por causa de sua forma de difusão e comercialização nas feiras, feita através de pequenos livros pendurados por fios, em verdadeiros varais literários. Este é um belo fenômeno encontrado desde a Europa medieval - sobretudo na península ibérica -, que permanece com bastante vigor no Brasil. Estes livros muitas vezes recebem ilustrações em xilogravura e, em muitos casos, o cordelista entoa seus

versos ao som da viola, difundindo sua estória entre seu público admirador.

É bastante comum que o cordelista seja também **repentista**, ou seja, que possua a habilidade de improvisar versos cantados ao calor da hora. Não deixa de ser uma prova pública de sua capacidade de rimar e dissertar sobre vários temas. O mote para a realização de um repente por vezes é um **desafio**: disputa entre dois trovadores acompanhados de suas violas. Estes desafios são realizados geralmente a partir de estruturas já existentes como o *Galope à Beira Mar*, ou o *Martelo*, por exemplo. A escolha da estrutura equivaleria a uma “escolha de armas” de um duelo. O repente, em outros casos, é uma estória de cordel previamente estabelecida e cantada com acompanhamento instrumental.

O Quereres já foi interpretado como desafio no programa “Chico & Caetano”, veiculado na televisão brasileira nos anos oitenta⁵⁹. Uma curiosidade é a participação de Chico Buarque errando a letra, parando a música e retomando a entrada com a banda numa apresentação descontraída e sujeita a brincadeiras. O grupo de músicos acompanhantes é a própria Banda Nova de Caetano e o arranjo executado é o mesmo do disco *Velô* – com pequenas alterações nas partes de guitarra elétrica e na bateria - mais efusivas na performance ao vivo.

É interessante percebermos a maneira como foi organizado o duo neste “desafio ensaiado” em que Chico faz o papel de desafiante: Caetano assumiu para si as respostas, em especial na quarta parte – *eu queria querer-te e amar o amor* - onde o discurso é conduzido em primeira pessoa. Nas duas últimas estrofes os dois cantam, como que se estivessem acirrando os ânimos no debate, chegando ao consenso, um “empate”, terminando a canção juntos em uníssono. *O Quereres* foi cantado por Chico e Caetano obedecendo a seguinte estrutura:

Primeira Parte “*onde queres revólver sou coqueiro*”: **Chico**

Segunda Parte “*onde queres família sou maluco*”: **Caetano**

Estribilho 1: **Caetano**

Terceira Parte “*onde queres o ato eu sou o espírito*”: **Chico**

Quarta Parte “*eu queria querer-te e amar o amor*”: **Caetano**

Estribilho 2: **Chico**

Quinta Parte “*onde queres comício flipper vídeo*”: **Ambos alternados**

Sexta Parte “*o queres e o estares sempre a fim*”: **Ambos em uníssono**

⁵⁹ Programa Chico & Caetano, rede globo. Pode ser conferido em http://www.youtube.com/results?search_query=chico+e+caetano+o+quereres em março de 2007. Esta versão pode ser escutada no CD Anexo.

Observando a canção sob este prisma – e ainda por cima cantada pelos compositores que de certa forma representam dois pesos da balança da música brasileira -, fica evidente a relação de antagonismo, em termos gerais, entre as estrofes: a primeira, defendida por Chico Buarque é uma apologia apolínea, a segunda, representada por Caetano Veloso, um diletantismo dionisíaco: o primeiro preza a paixão, a alma livre, o espírito, a tesão, a mulher, o rigor formal e o heroísmo. Evita o dinheiro, o revólver, o bandido, o verso livre, a ternura, o lar, o anjo e o prazer. O segundo argumenta a maluquice, a futilidade, a mestiçagem, a libido e a dúvida. Evita a família, o romantismo, a castidade, a objetividade e as regras sociais.

O Quereres, nesta versão de Chico & Caetano, reproduz a questão do duplo que perpassa a canção brasileira da era dos festivais televisivos até os dias de hoje. A identidade dos cancionistas brasileiros é, em grande medida, definida por estes dois pólos opostos ao mesmo tempo complementares: o engajamento, a polidez, a maestria e o acabamento da forma em Chico – associados ao estigma de bom moço; a ousadia, a contundência, a perspicácia e a contemporaneidade de Caetano – o bagunceiro. Luís Augusto Fischer foi quem me chamou atenção para o caráter dionisíaco de Caetano em contraposição ao apolíneo Chico⁶⁰. *O Quereres*, cantado pela dupla, pode ser uma boa síntese definidora do cancionista brasileiro, que fala ao mesmo tempo da vida ao mesmo tempo de si mesmo. Um belo tema, sem dúvida, para futuros trabalhos.

Ao percebermos *O Quereres* como um duelo de repentistas sobre os temas do amor e do desejo, poder-se-ia entendê-lo também como a disputa entre dois amantes. Esta canção se prestaria, até mesmo, a ser cantada por um dueto de homem e mulher retratando os desafios do relacionamento, suas diferenças, o embate dos desejos e os processos de individuação. Os diversos querereres ligados ao masculino e ao feminino. A natureza e a cultura que diferencia ações, condutas, comportamentos e visões de mundo próprias de cada homem e de cada mulher na construção da paradoxal busca de uma individualidade a dois.

O desafio – que encontramos no repente - também caracteriza a **embolada**, que é entoada com menor ênfase melódica e é acompanhada por percussão - ganzá ou pandeiro. No nordeste, *bola* significa *cabeça* ou, ainda, *juízo*. “Fulano está mal da bola” quer dizer que “está mal das idéias”, “doido”. Cantar de embolada, portanto, é cantar de cabeça, de memória ou, ainda, de improviso utilizando sua inteligência e habilidade. Sempre a partir do ritmo característico em métrica binária antecipando o segundo tempo. A embolada também permite

⁶⁰ constatação que partiu da leitura do artigo da revista *Piauí*, nº 3 dez 2006 p. 62, intitulado *DIALÉTICA DO POP: AS CONTRADIÇÕES ENTRE O APAULÍNEO E O JOHNSÍACO AJUDAM A EXPLICAR A PERMANÊNCIA DA MÚSICA DOS BEATLES*, de Marcelo O. Dantas.

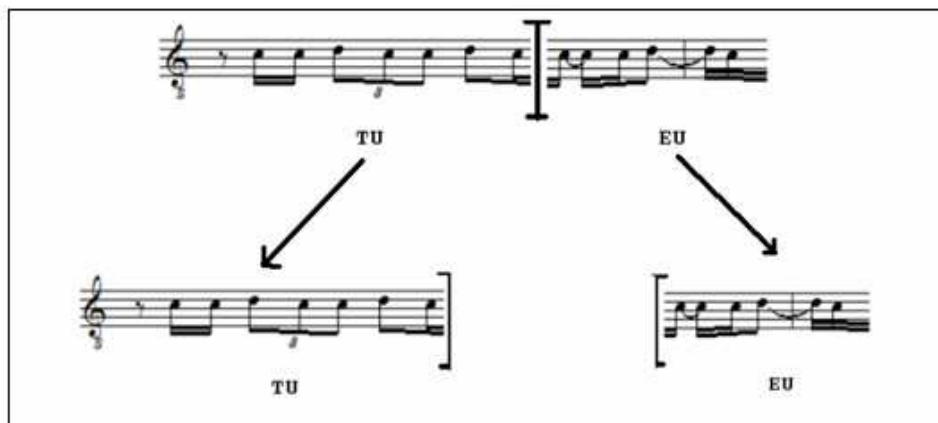
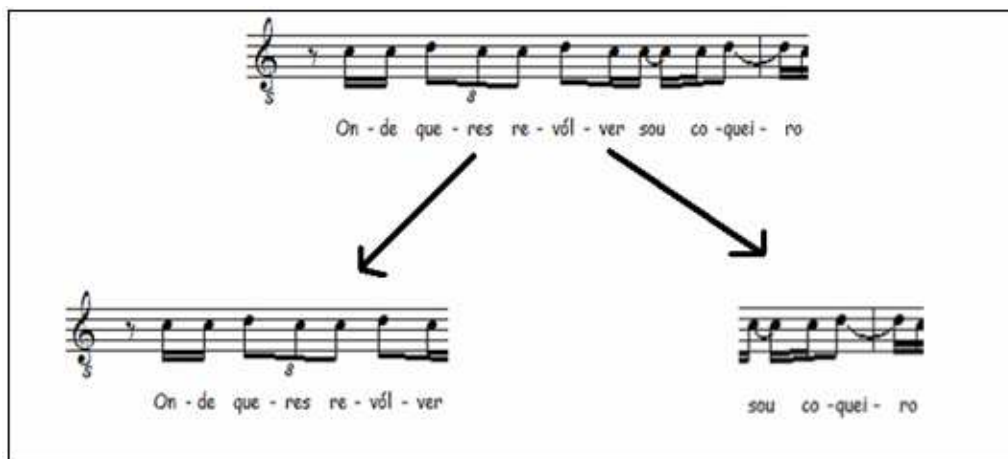
desafios e é realizada em duplas de cantadores. O ritmo é o mesmo do **coco** – que é uma dança com ritmo da embolada (ou seria a embolada um improviso em ritmo de coco?). Partindo da dança para a literatura teríamos uma trajetória que iria do **coco** à **embolada**, transformar-se-ia em **repente** fixando-se em **cordel**. O caminho inverso também seria possível, embora Cordel/Repente e Coco/Embolada provenham possivelmente de raízes diversas. O arranjo pop de *O Quereres* também contribui para a indefinição de gênero – em sentido *lato* – tanto gênero artístico como denotativo de masculino e feminino.

Q) OUTROS QUERERES

Como vimos na *Microtrama*, temos uma estrutura rítmica recorrente em *O Quereres* – uma espécie de pergunta e resposta que influencia melodia e texto além, é claro, de evidenciar a dualidade expressa na canção. Temos:



Para entendermos este jogo rítmico de pergunta e resposta, basta imaginarmos dois grupos de percussão: substituindo “onde queres revólver” por batidas do primeiro grupo - ou mão esquerda - e “sou coqueiro” por batidas do segundo grupo – ou mão direita - podemos entender a estrutura que define ritmicamente o *Tu* e o *Eu* expressos na canção:



Quando vislumbramos *O Quereres* a partir de um conceito amplo de dualidade - que transita desde os motivos melódicos até o diálogo entre pessoas e diferentes culturas, impregnado em todos os níveis da obra -, passamos a entender melhor a profunda relação entre a canção do baiano de Santo Amaro com nossa herança literária. Esta pátria-língua que nos une e nos separa, também faz com que possamos construir nossa identidade em meio às diferenças culturais. A construção da individuação do Brasil se faz através de um processo de assimilação do outro. É o próprio Caetano quem diz:

eu penso que o Brasil deve tornar-se o mais diferente de si mesmo que
lhe for possível, para encontrar-se.⁶¹

Mais adiante, afirma:

amar a língua portuguesa é amar a sua capacidade como instrumento
universal; falar português e livrar-se da prisão do português.⁶²

Encontramos no *Soneto 145* de Camões uma estrutura poética semelhante que - embora não expresse exatamente a divisão *Tu* e *Eu* - também reparte o verso em dois, representando a separação entre amor e pensamento:

Vencido está de Amor o mais que pode	meu pensamento vencida a vida,
sujeita a vos servir oferecendo tudo	instituída, a vosso intento.
Contente deste bem, ou hora em que se viu mil vezes desejando outra vez renovar	louva o momento, tão bem perdida; a tal ferida, seu perdimento.
Com essa pretensão a causa que me guia tão estranha, tão doce,	está segura nesta empresa, honrosa e alta.
Jurando não seguir votando só por vós ou ser no vosso amor	outra ventura, rara firmeza, achado em falta.

A interessante disposição deste poema sobre o papel possibilita diversas leituras. Sabiamente Camões o separa criando mais de uma possibilidade de significação. Numa hora lemos:

⁶¹ Veloso, 2005, p. 64.

⁶² Idem.

*Vencido está de Amor meu pensamento,
o mais que pode vencida a vida
sujeita a vos servir instituída
oferecendo tudo a vosso intento.*

Noutra, lemos:

*Vencido está de amor o mais que pode
sujeita a vos servir oferecendo tudo*

Ou, ainda:

*meu pensamento
vencida a vida
instituída
a vosso intento
louva o momento
tão bem perdida
a tal ferida,
seu perdimento
está segura
nesta empresa,
honrosa e alta
outra ventura
rara firmeza
achado em falta*

Temos, então, um poema dentro de outro da mesma forma em que, ousaríamos dizer, temos um Camões renascentista dentro do Caetano barroco, como se no DNA do baiano – e de todos nós – estivesse contida uma boa dose de lirismo⁶³. José Miguel Wisnik nos alerta que:

Há um Fernando Pessoa entre Caetano Veloso e a língua de Luís de Camões.⁶⁴

Roçando a língua de Luís de Camões, *O Quereres* também apresenta a dualidade associada à antítese. O poeta necessita dos paradoxos para descrever o sentimento indescritível. Voltando ao mestre português, temos o conhecido *Soneto 5* que expressa o “não querer mais que bem querer”:

⁶³ Ruy Guerra/Chico Buarque na canção *Fado Tropical*, da peça *Calabar*.

⁶⁴ Wisnik na apresentação do Songbook de Caetano Veloso, 1988, p. 3.

Amor é um fogo que arde sem se ver,
é ferida que dói, e não se sente;
é um contentamento descontente,
é dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer;
é um andar solitário entre a gente;
é nunca contentar-se de contente;
é um cuidar que ganha em se perder.

É querer estar preso por vontade;
é servir a quem vence, o vencedor;
é ter com quem nos mata, lealdade.

Mas como causar pode seu favor
nos corações humanos amizade,
se tão contrário a si é o mesmo Amor?

“Tão contrário a si” é equivalente a “do querer que há e do que não há em mim”. Existem muitas semelhanças entre *O Quereres* e a poesia de Camões. O poeta luso é mestre na utilização dos substantivos para expressar o amor e o desejo: *fogo, ferida, contentamento, dor*. Também sente a necessidade da utilização do recurso da substantivação: *um não querer, um andar, um nunca contentar-se, um cuidar*. Também faz uso de termos infinitivamente pessoais: *querer, servir, ter* alguém. Querer sem querer. O desejar com seus conflitos, antíteses, contradições e paradoxos.

Caetano *Velô* se mostra barroco e tropicalista, baiano e português. Cordelista, rapper e repentista. Cantador, poeta e cantautor, Caetano é camoniano ao explorar o decassílabo que caracteriza *Os Lusíadas*, fazendo nascer um soneto através do repente como se fosse um improviso de embolada. De fato, em *O Quereres* a melodia parece mais antiga do que o texto, pois temos uma melodia modal - quase medieval - e um texto “abarrocado”, rebuscado, intrincado que obedece a outro sistema de composição. A novidade é a tradição transposta ao palco, ao disco e à canção. Uma fusão de tempos e espaços transmitida pelo rádio.

É o próprio Caetano quem cita Antonio Candido ao referir-se ao conceito de barroco:

“Antonio Candido define o barroco como a atitude estética em que “a palavra é considerada algo maior que a natureza, capaz de sobrepor-lhe as suas formas próprias”; no romantismo ela “é considerada menor que a natureza, incapaz de exprimi-la, abordando-a por tentativas

fragmentárias”; enquanto o classicismo a considera “equivalente à natureza, capaz de criar um mundo de formas ideais que exprimam objetivamente o mundo das formas naturais.”⁶⁵

Onde queres o sim e o não: talvez; e onde vês eu não vislumbro razão. Onde queres o cowboy frio e calculista, eu sou o chinês calado, desapegado ao racionalismo. Sentimento e razão se põem contrários numa luta constante, ao ponto de deixarem de ser o que são. Perdido está de amor meu pensamento. Eunuco e garanhão. Dulcíssima prisão. Eu te quero e não queres como sou, não te quero e não queres como és: A presença do barroco talvez seja uma bela lente para a leitura das manifestações brasileiras até os dias atuais. A “palavra maior que a natureza” talvez seja uma chave muito importante para entendermos *O Quereres* e, em consequência a obra de Caetano Veloso.

Um contrário com outro por vencer. O queres e o estares sempre a fim do que em mim é de mim tão desigual. Os cruzamentos são vários, na vida e na obra de Caetano, na busca de um estranhamento que faça refletir a própria obra. Fischer aponta:

Caetano realiza (...) o ideal do artista-crítico, que não apenas produz sua obra, mas também a faz dobrar-se sobre a matéria-prima de que se serve, para analisá-la, para examiná-la, para torná-la objeto de estranhamento e depois objeto de nova familiaridade.⁶⁶

Camões, enfim, nos explica no *Soneto 55* um pouco das contradições em Caetano:

Sempre a Razão vencida foi de Amor;
mas, porque assi o pedia o coração,
quis Amor ser vencido da Razão.
Ora que caso pode haver maior!

Novo modo de morte, e nova dor!
Estranheza de grande admiração,
que perde suas forças a afeição,
porque não perca a pena o seu rigor.

Pois nunca houve fraqueza no querer,
mas antes muito mais se esforça assim
um contrário com outro por vencer.

Mas a Razão, que a luta vence, enfim,
não creio que é razão; mas há de ser
inclinação que eu tenho contra mim.

⁶⁵ Veloso, 1997, p. 257

⁶⁶ Fischer, 2001, p. 133.

Estranhamento que cresce até o amor não se reconhecer mais amor e razão não ter mais razão de ser. Affonso Romano de Sant’anna afirma:

“Engana-se quem pensa que o Barroco é apenas sinônimo de arte nebulosa, hermética, hiperbólica, exageradamente elíptica e derramada. Isto, sem dúvida, existe em Góngora, Bach e Borromini. Mas, atrás dessa vulcânica expressão formal, há uma estrutura rigorosa, matemática e racional. Portanto, reformemos nosso conceito de Barroco: ele é um assombroso encontro entre razão e emoção. (...) Portanto, creiam-me, Barroco é luz e sombra, razão e emoção, matemática e numerologia. Ou melhor, Barroco é *matemágica*.”⁶⁷

Onde queres mistério eu sou a luz. Interessante a reflexão sobre o barroco enquanto “matemágica”, ou a arte de equilibrar emoção e razão, a luz e a sombra, o mistério e a ciência. O arroubo tratado com equilíbrio. O que Affonso Romano de Sant’Anna atribui a João Cabral de Melo Neto poderia nos auxiliar a entender Caetano Veloso - em especial de considerarmos o grande apreço que o cancionista atribui ao autor de *Educação pela Pedra*:

Meu poeta favorito – e o que eu mais extensamente li – era João Cabral de Melo Neto. E diante dele tudo parecia derramado e desnecessário.⁶⁸

Caetano confessa que sua canção situa-se entre duas personalidades com o nome de João: Cabral, o poeta sem música e Donato, o pianista avesso às palavras. Trilhando um caminho próprio que não é só letra nem só música, o texto não se deixa fixar somente como texto. A música não se faz sozinha. Caetano se posiciona por oposição a estas duas figuras. Uma terceira via entre a poesia e a música.

Nesta mesma conferência sobre João Cabral, Sant’Anna comenta a poesia dos autores conceitistas, como Gregório de Matos, que utilizaram magistralmente os jogos de palavras e idéias: “o todo e as partes”. Assim o autor vislumbra João Cabral - que faz girar “as mesmas vinte palavras ao redor do sol”, um universo constituído de poucas palavras e infinitas idéias. A palavra barroca que é considerada “maior que a natureza”, para Candido e Caetano. Nas palavras de Francisco Bosco, Caetano é:

⁶⁷Sant’Anna, em *Cabral: Outro Barroco*, em http://www.palavrarte.com/Artigos_Resenhas/artigos_aromano.htm

⁶⁸ Veloso, 2005, p. 55.

Barroco: como a Bahia de Vieira e Gregório, de Glauber, Waly, Ubaldo. Barroco – o que quer se expandir. Seu barroco: a fala excessiva, inestancável, a canção que quer exceder-se no mundo, de dentro para fora, e que se excede em si, de dentro para dentro, incontida: os versos que parecem não caber na frase melódica, as idéias que parecem não caber no canto, a prosa que parece não caber na poesia. Mas – o veneno e o antídoto – o senso de medida, a concisão, a economia: a Bahia de João.⁶⁹

Se a parte sem o todo não é parte. O *Eu* se configura no mundo das coisas. O *Eu* presente nas coisas, como faz João Cabral em sua poética bipartite das comparações e das transformações. Em essência – que inclui forma – *O Quereres* é sensivelmente cabralina, conciliando rigor formal, razão e delicadeza. O feijão catado da palavra cantada que faz boiar idéias num aboio sobre o papel deserto. A educação pelas coisas é transposta a uma individuação através do outro, feita por intermédio das coisas do mundo.

Onde queres isso, eu sou aquilo
E onde queres asilo, extradição
Onde queres o verso, sou o reverso
E onde vês o diverso, diversão
Onde não queres ver, somente a luz
E onde versa a verdade, ilusão
Onde vês o verão, eu vejo iglus
E onde queres obus, abolição.

José Miguel Wisnik consegue, enfim, nos apontar uma bela síntese, condizente com as questões suscitadas a partir de *O Quereres*:

De fato, a agudeza intelectual (muitas vezes afinada com as próprias bases barrocas da formação colonial) e a “inocência na alegria” (espraiada na cultura extensiva do carnaval) saem potencializadas pelo seu rebatimento, nesta linhagem da canção popular brasileira. Noutras palavras, o fato de o pensador mais “elaborado”, com seu lastro literário, possa ganhar vida nova nas mais elementares formas

⁶⁹ Bosco, 2004, p. 105.

musicais e poéticas, e que essas, por sua vez, não sejam mais pobres por serem “elementares”, tornou-se a matéria de uma experiência de profundas conseqüência na vida cultural brasileira das últimas décadas.⁷⁰

Wisnik faz esta afirmação referindo-se ao exemplo de Vinícius de Moraes que, poeta já reconhecido, migra para a canção numa busca pela simplicidade profunda. Caetano é da geração que herda a possibilidade de ir direto ao ponto, sem ter de refazer todo o trajeto percorrido pelo poetinha.

⁷⁰ Wisnik, 2004, p. 218.

R) “É QUE NARCISO ACHA FEIO O QUE NÃO É ESPELHO”

O Quereres pode ser entendida como uma canção em que o compositor pensa o *desejo* e encontra o *eu*, utilizando-se do recurso narrativo em segunda pessoa. Não tomemos como uma reflexão de Caetano sobre Caetano – como lemos nos seus livros, mas como uma reflexão da pessoa de Caetano Veloso sobre o *ser pessoa*. Um pensar através da Canção, um misto de ficção - tendo em vista se tratar de uma obra de arte – com verdade existencial.

Se admitíssemos a hipótese de que o álbum *Velô* é uma obra que pensa a vida – hipótese nada absurda tendo em vista o conteúdo das canções e fatos marcantes da vida do compositor e do país naquele período⁷¹, poderíamos considerar *O Quereres* (faixa central deste disco) importante espaço de reflexão interpessoal: sobre como o *Eu* e o *Outro* se relacionam através das coisas e da linguagem, tratada com engenhosidade e ambigüidade.

É interessante pensarmos *O Quereres* a partir das coisas. O próprio *querer* é coisificado pelo recurso da substantivação - enquanto remete objetos que se alternam infinitamente no decorrer da canção, só permanecendo o *desejo* que os liga. O discurso de imagens que associam coisas, pessoas e fatos, nos mergulha num sonho onde as coisas e os bichos falam como se fossem gente, onde o *eu* se transforma constantemente e onde tudo se desloca num passe de mágica. Objetos e sentimentos se deslocam no espaço: de *Leblon* a *Pernambuco*, de *um canto* ao *mundo inteiro*; no tempo: de *quaresma* a *fevereiro*; e se metamorfoseiam num “deslizamento permanente do ser”⁷².

Tudo isto nos remete à dimensão do sonho, tão importante para a psicanálise. Temos *Eu* e *Outro* ligados pelo *desejo* desconstruído de ambos, numa comunicação por meio de imagens oníricas que se codificam numa linguagem do inconsciente. No verbete *desejo*, do Dicionário de Psicanálise (DP), encontramos:

A consciência só pode dizer “eu” em relação a um outro que lhe serve de apoio: eu me reconheço no outro na medida em que o nego como outro.⁷³

⁷¹ Fatos como a morte de seu pai no ano anterior, a mudança da banda num trabalho com novos músicos, a meia idade e o período de transição e abertura democrática no país na frustrada campanha das Diretas,

⁷² Wisnik, *Songbook* de Caetano Veloso, Volume 2, p. 16.

⁷³ Roudinesco & Plon, 1998, p. 146

A negação como outro ocupa o centro de *O Quereres*. Temos, nesta canção, o constante contraste entre duas pessoas que são afetivamente envolvidas. Percebemos claramente a constituição do *eu* a partir do *outro* através do processo de negação e identidade. A afirmação do *eu* é identificada na interpretação de Caetano quando utiliza o *vibrato*, conforme vimos nas *Considerações Temáticas*. *O Quereres* poderia conduzir-nos a diversas reflexões que remontam à trajetória do conceito de *desejo* na Filosofia e na Psicanálise. Cabe-nos, para compreender a dimensão da citação anterior, abordar o conceito de *eu* e *outro*:

Para Lacan, o eu se distingue, como núcleo da instância imaginária, na fase chamada de estágio do espelho. A criança se reconhece em sua própria imagem, causada nesse movimento pela presença e pelo olhar do outro (a mãe ou um substituto) que a identifica, que a reconhece simultaneamente nessa imagem.⁷⁴

Na fase do espelho, compreendida até os dezoito meses de vida segundo a teoria lacaniana, ocorre o processo de individuação do ser humano. Jacques Lacan concilia um estudo da gênese do *eu* a partir da filosofia hegeliana e da teoria de Freud.⁷⁵ A expressão “estádio do espelho” designa:

um momento psíquico e ontológico da evolução humana (...), durante a qual a criança antecipa o domínio sobre sua unidade corporal através de uma identificação com a imagem do semelhante e da percepção de sua própria imagem num espelho.⁷⁶

Poderíamos vislumbrar, em *O Quereres*, uma espécie de espelho amoroso como fase de desenvolvimento das pessoas adultas. Assim como o “Édipo” é reeditado de tempos em tempos, o “Espelho” também seria. O relacionamento como resultado da identificação com a pessoa amada – este olhar do *outro* no qual se reflete e corporifica nosso próprio interior. Sobre outro como espelho e desejo, Caetano indaga esta “justa adequação”:

O que é que faz seu espírito eleger uma mulher para você? O que leva você a olhar no olho dessa mulher e dizer para si mesmo: isso é alto- astral, aconteça o que quer que esteja acontecendo, esse olho castanho sempre me fará bem? Que ponto é esse do amor, para além emoções do amor, das vãs paixões humanas, para além das dificuldades objetivas de construir um companheirismo genuíno entre um homem e

⁷⁴ Idem, p. 212.

⁷⁵ Ibidem p. 194.

⁷⁶ Ibidem, p. 194

uma mulher? Que ponto é esse que parece se mostrar invulnerável aos feitiços e às maldições? Não tem onde caiba: eu te amo.⁷⁷

Não pretendemos reduzir *O Quereres* à mera especulação psicanalítica, tampouco colecionar informações a ponto de colocar afirmações na boca do compositor. Convém neste trabalho, apenas, aprofundar questões referentes a esta canção a partir de pistas deixadas por Caetano em seus depoimentos. A relação do compositor com a psicanálise não é de todo absurda: embora nunca tenha sido a tônica de seus escritos, percebemos sua presença em conversas com amigos, como é o caso de Roberto Pinho – um dos responsáveis pela mudança de Caetano para o Rio de Janeiro:

Roberto defendia Jung contra Freud (nunca me convenceu) e, naturalmente indicava *O Sagrado e o Profano* de Mircea Eliade.⁷⁸

Esta breve afirmação nos aponta um pouco do conteúdo das conversas de Caetano com outros intelectuais. Além de trazer à tona a temática psicanalítica, também caracteriza a discordância do compositor em seu próprio processo reflexivo. Segundo relato de Caetano Veloso, canção *Araçá Azul* - homônima do disco de caráter marcadamente experimental - foi composta a partir de um sonho do compositor. Este sonho foi contado ao colega Rogério, que dividia moradia no Solar da Fossa, RJ. Mesmo não sendo psicanalista, Rogério realizou uma interpretação amadora bastante consistente⁷⁹, e muito importante para o compositor naquele momento. Chama-nos atenção o fato de existir numa letra tão curta a existência do sonho e da morte, tão importantes para a psicanálise. A canção *Araçá Azul*⁸⁰ é, segundo o próprio compositor, muito importante para a sua própria afirmação. Este fato e a descrição do sonho são comentados por Caetano em *Sobre as Letras*. A letra é:

*Araçá Azul é sonho e segredo
Não é segredo
Araçá Azul fica sendo
O nome mais belo do medo
Com fé em Deus eu não vou morrer tão cedo
Com fé em Deus eu não vou morrer tão cedo
Com fé em Deus eu não vou morrer tão cedo
Araçá Azul é brinquedo*⁸¹

⁷⁷ Veloso, 2005, p. 105-106.

⁷⁸ Veloso, 1997, p. 93.

⁷⁹ Veloso, 2003, p. 23.

⁸⁰ Cabe conferirmos sobre esta obra de Caetano a bela dissertação de Peter Dietrich intitulada: *Araçá Azul, uma análise semiótica*. São Paulo, 2003.

⁸¹ Veloso, 2003, 197.

Araçá Azul nos chama atenção para a questão do sonho na obra de Caetano, e podemos perceber isso em *O Quereres*, onde a linguagem utilizada marca as imagens em mutação que dialogam entre si. Isto não quer dizer que estejamos afirmando que esta canção também provenha de um sonho, pelo contrário: ela é um anti-sonho, um cair na realidade, uma tomada de consciência e de razão frente ao amor, sublimação.

É como se a canção percorresse a trajetória de um despertar demonstrado pelo arranjo instrumental cada vez mais denso, “barulhento” e incisivo, pelos arroubos do sax soprano e pela interpretação contundente do cantautor. Um despertar que rompe o amor narcísico da projeção no outro para a construção da individuação e do relacionamento maduro:

alguma coisa em “O Quereres” lembra esse tema, do homem que fala para a mulher: “eu não estou onde você quer⁸²”.

Esse tema, referido por Caetano, é a canção “It ain’t me you’re looking for, babe”, de Bob Dylan. Embora não tenhamos identificado nenhuma relação musical estas duas canções – em termos de melodia e harmonia - existe uma relação entre as letras, que é apontada pelo próprio Caetano. Na canção de Dylan (em sol maior, elaborada com uma harmonia tradicional de três acordes e seus relativos), temos a presença do amante que discute os anseios do outro - que busca um amor idealizado por valores como força, proteção, fidelidade e atenção vindas de alguém capaz de “abrir toda e qualquer porta” e vencer os obstáculos da vida com a pessoa amada. O cantautor revela não ser possível atender todos esses desejos e necessidades - *I’m not the one you want, babe, I’m not the one you need* – reconhecendo as diferenças e questionando o querer do outro.

Go 'way from my window leave at your own chosen speed
I'm not the one you want, Babe, I'm not the one you need.
You say you're looking for someone never weak but always strong
To protect you and defend you whether you are right or wrong
Someone to open each and every door
But it ain't me, Babe,
No, no, no, it ain't me, Babe,
It ain't me you're looking for, Babe.
Go lightly from the ledge, Babe, go lightly on the ground,
I'm not the one you want, Babe, I will only let you down.
You say you're looking for someone
who will promise never to part
Someone to close his eyes for you, someone to close his heart
Someone who will die for you and more
But it ain't me, Babe,
No, no, no, it ain't me, Babe,

⁸² Idem, p. 56.

It ain't me you're looking for, Babe.
Go melt back in the night, Babe,
everything inside is made of stone,
There's nothing in here moving and anyway I'm not alone
You say you're looking for someone
Who'll pick you up each time you fall,
To gather flowers constantly and to come each time you call
A love of your life and nothing more
But it ain't me, Babe,
No, no, no, it ain't me, Babe,
It ain't me you're looking for, Babe.⁸³

Assim como *O Quereres*, *It ain't me you're looking for, babe*, é escrita em segunda pessoa num discurso direto com o outro. Este recurso discursivo presente em ambas as canções é extremamente eficiente ao trazer o ouvinte para dentro da canção. Uma vez inserido, acaba psicologicamente envolvido neste “tu” como um interlocutor ativo, e não apenas expectador. Ocorre um fenômeno interessante quando ouvimos estas canções: identificamo-nos com o “eu”, mesmo sendo tratados como “tu”. Esta relação, ao mesmo tempo, se dá pela diferença - e não pela semelhança - como uma quebra do espelho de Narciso.

Existem diversas versões do Mito de Narciso e as mais variadas interpretações. Comum a todas elas é a descrição do moço divinamente belo que se defronta, sem saber, com sua própria imagem projetada na água que lhe serve de espelho. Encantado pelo reflexo, fica paralisado em “dulcíssima prisão” junto ao leito até sua morte, onde nasce uma flor de mesmo nome. Este mito é utilizado como referência ao modelo de comportamento humano caracterizado, entre outros fatores, pela vaidade e auto-erotismo.

O Narcisismo como evento psíquico é pesquisado há muito tempo por estudiosos de diversas áreas. Sua classificação abrange desde a perversão até uma abordagem mais recente que também o considera essencial na teoria do desenvolvimento sexual humano:

Para Jacques Lacan, o narcisismo originário constitui-se no momento em que a criança capta sua imagem no espelho, imagem esta que, por sua vez, é baseada na do outro, mais particularmente da mãe, constitutiva do eu. O período do auto-erotismo, portanto, corresponde à fase da primeira infância, período das pulsões parciais e do “corpo despedaçado”, marcado por aquele “desamparo originário” do bebê humano cujo retorno sempre possível constitui uma ameaça, a qual se encontra na base da agressividade.⁸⁴

⁸³ Bob Dylan in Bob Dylan's Greatest Hits, Comlumbia, 1999.

⁸⁴ Roudinesco & Plot, 1998, p. 532.

Podemos observar que este “narcisismo originário” faz parte do desenvolvimento deste “eu” que se baseia necessariamente na relação com o outro. O desejo se dá a partir do momento em que se supera o narcisismo originário, ou seja, quando o “eu” já está plenamente constituído e a pessoa consegue distinguir-se do outro. *E, querendo-te, aprender o total do querer que há e do que não há em mim*. Está evidente neste verso final da canção a individuação através da relação com o outro.

O desejo em toda a sua complexidade. O desejo que simplesmente quer. O desejo em si e por si só. Desejo que habita o inconsciente e faz do sonho e das imagens a sua própria linguagem. *Infinitivamente Pessoal* porque desejar não tem fim, porque o desejo é essencialmente humano, porque não se submete às regras. O desejo tem uma sintaxe própria, não respeita a gramática. Talvez por todos esses motivos, existam tantas antíteses realizadas com extremo domínio da linguagem a ponto de fazer confrontarem-se até mesmo as coisas inanimadas, como se fossem pessoas de desejo.

Plenamente consciente da ambigüidade da língua inglesa do ser/estar, Caetano parece responder a Bob Dylan - *eu não sou quem você quer, meu bem, eu não sou quem você precisa* - transformando o pronome “quem” em “que” e deslocando o pronome “que” para o advérbio de lugar “onde”. Caetano, assim, localiza o desejo na dimensão espacial, na concretude das coisas, como se dissesse:

Onde queres o quem, eu sou o que
E onde queres por que, como sou
Onde queres o quando, dou o porquê
E como queres o onde, quando estou
O que queres, por que, como não sei
E o que eu sei, nem sei onde se passou
Quando queres saber por que é que estou
Onde quem quer saber como e porquê

Consciente, sobretudo, da língua portuguesa, a questão da linguagem está presente em muitos momentos da obra de Caetano Veloso. *O Quereres*, como podemos perceber, é um pensar que necessita atingir os limites da sua própria linguagem, para se realizar plenamente, em transcendência. Através da canção, Caetano parece fundir o *querer* ao *ser*, o desejo que é

inerente à condição humana: *O querereres (seres) e o estares sempre a fim do que em mim é de mim tão desigual.*

É curioso nos depararmos com essa ousadia no trato com a língua enquanto temos a vigência de uma linguagem prosaica tão erudita que beira o arcaico, ao mesmo tempo em que se demonstra fluida e orgânica, bem resolvida junto à melodia. *Eu queria querer-te e amar o amor, construir-nos dulcíssima prisão.* Para Gilberto Gil:

A música de Caetano é um convite e um estímulo à meditação sobre a eterna tragédia da solidão do ser e da contingência da vida, um estímulo ao cultivo da palavra sonora, hospedeira da verdade e da mentira: pertence, quase, ao plano de Filosofia.⁸⁵

Palavra depósito de pensamento, palavra que faz soar a idéia que veio do som da palavra como se palavra não fosse. Este depoimento de Gilberto Gil chama nossa atenção para a reflexão filosófica na obra de Caetano Veloso, que aborda forma e conteúdo, elegendo a canção como gênero privilegiado para se pensar à moda brasileira. No ensaio *Gaia Ciência*, Wisnik afirma:

Está implícito ou explícito em certas linhas um modo de sinalizar a cultura do país que além de ser uma forma de expressão vem a ser também, como veremos, um modo de pensar – ou, se quisermos, uma das formas da *riflessione brasiliana*.⁸⁶

⁸⁵ Prefácio de Gilberto Gil ao segundo volume do Songbook de Caetano Veloso.

⁸⁶ Wisnik, 2004, p. 215.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

**Se você tem uma idéia incrível
É melhor fazer uma canção
Está provado que só é possível
Filosofar em alemão⁸⁷**

Com este trecho da canção *Língua* que encerra o disco *Velô*, Caetano resume e revela um posicionamento que toma a canção em língua portuguesa como espaço propício ao pensamento. A *riflessione brasiliana* de Wisnik. Tendo deixado a faculdade de filosofia para se tornar compositor, essa afirmação é bastante relevante. É como se nós, brasileiros, pensássemos através da canção:

“Ela (*a música popular brasileira*) é a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo, tantos insuspeitados amantes esta tem conquistado por meio da magia sonora da palavra cantada à moda brasileira.”⁸⁸

Para Caetano Veloso, a forma que melhor conjuga pensamento e linguagem em português é a canção. Talvez o discurso apresentado em *O Quereres* somente seja possível através deste gênero. Liberdade, síntese, profundidade, polissemia e forma em três minutos. Interessante esta abordagem do *desejo* numa canção, ainda mais se considerarmos que na língua da filosofia por excelência, existem três palavras para designá-lo:

Três palavras abarcam em alemão a noção de desejo, para a qual a língua francesa e a língua espanhola dispõem apenas de um único termo (*désir, deseo*): *Begierde, Lust e Wunsch*.⁸⁹

Transcender a linguagem, na canção brasileira equivale a filosofar em alemão. Em *O Quereres* não temos apenas três palavras para designar o *desejo*, mas a série – talvez infinita – de substantivos da língua portuguesa. Este filosofar através da linguagem das coisas se potencializa na música, ou melhor: é através da música que surgem as palavras, assim como é a estrutura musical que embasa o improviso dos cantadores repentistas e a articulação de seu fluxo de pensamento. Verificamos a íntima relação entre letra e música durante todo este trabalho, quando vimos os mínimos detalhes da construção dos temas e motivos musicais: a

⁸⁷ Caetano Veloso em *Língua, Velô* 1984.

⁸⁸ Veloso, 1997, p. 17.

⁸⁹ Roudinesco & Plot, 1998, p. 146.

dualidade entre as notas *dó* e *ré*, como se a primeira representasse o *Eu* presente em todos os acordes da canção. Fragmentado e uno ao mesmo tempo, complexo. Algo que permanece em essência mesmo disfarçado e re-contextualizado em diferentes situações.

Uma canção das coisas. Uma canção sobre *Eu* e *Tu*, onde o *Tu* se torna trampolim para a realização do *Eu*: *onde pisas o chão minha alma salta e ganha liberdade na amplidão*. Ao mesmo tempo uma conversa com o público e com os outros cancionistas, reforçando uma identidade flutuante, constantemente em transformação, marca registrada de Caetano Veloso.

Embora não seja o foco deste trabalho, seria proveitoso ouvirmos outras interpretações de *O Quereres*. Somente de Caetano Veloso pudemos conferir três: a do disco *Velô*, foco deste trabalho, e as já comentadas interpretações com violão e voz, de *Totalmente Demais*, e a do programa *Chico & Caetano*. Temos a interpretação de Maria Bethânia, em *Maricotinha ao Vivo*, com andamento mais cadenciado e interpretação mais dramática mais apegada ao texto. Gal Costa em *Mina D'água do Meu Canto* propõe *O Quereres* em ritmo de afoxé, Ije Xá, mais dançante, ritualizada, com arranjo elaborado e modificações rítmicas no refrão. Maria João busca um arranjo que mistura rap e jazz numa interpretação livre, priorizando o texto em detrimento da melodia. Lula Pena busca uma interpretação que leva em conta a melodia e a povoa com bastantes ornamentos vocais, enquanto lê *O Quereres* como um lamentoso fado em voz e violão. Pedro Aznar dedica um disco para autores brasileiros e inclui *O Quereres* com muito vigor, pouco romance e muito rock'n'roll, numa curiosa versão em espanhol. Temos, ainda, Maria de Medeiros numa interpretação que valoriza especialmente o refrão, num arranjo que concilia sutis ruídos de efeito e arroubo instrumental voltados para a valorização da voz. *O Quereres* em muitas leituras musicais: repente, desafio, toada, afoxé, jazz-rap, fado português, rock'n'roll argentino. Cada versão é uma nova leitura; cada releitura, uma nova canção. Para Leonard Meyer:

A performance de uma peça musical é, portanto, a atualização de um ato analítico – ainda que esta análise talvez tenha sido realizada de forma intuitiva ou de maneira não sistemática.⁹⁰

É interessante percebermos que acabamos realizando, de “viés”, um recorte na obra de Caetano onde *O Quereres* arbitrariamente demarca um ponto importante. Poderíamos entender *O Quereres* e o álbum *Velô* como mais um passo importante e definitivo nas

⁹⁰ Meyer, 1978, p. 29: “The performance of a piece of music is, therefore, the actualization of an analytic act – even though such analysis may have been intuitive and unsystematic.”

reflexões de Caetano Veloso sobre a linguagem e a filosofia. A partir do desenvolvimento de uma nova linguagem musical com a Banda Nova, Caetano opina sobre o Brasil e a música brasileira em *Podres Poderes*, reflete sobre a língua portuguesa em *Língua*, compõe em inglês *Nine out of ten* e *Shy Moon*, passando pelo amor em *Comeu*, *Graffiti* e *Sorvete*, sobre a vida em *Pulsar*, *Vivendo em Paz* e na lindíssima *O Homem Velho*, dedicada à memória de seu pai – morto em 1983 –, e ofertada também a Chico Buarque e Mick Jagger, ambos então com 40 anos de idade. Um álbum bastante reflexivo, sem dúvida uma nova fase na carreira deste “múltiplo Caetano”⁹¹ que nos possibilita infinitas leituras.

Assim como a nota *dó* desta canção, que habita muitas personalidades, o *Eu* de *O Quereres* também é múltiplo: pode ser o próprio Caetano, pode ser qualquer amante, pode ser o *Eu* filosófico, o *Eu* psíquico, o Brasil sempre redescoberto: mestiço, impuro, contraditório, demasiado humano, em constante transformação. *O Quereres* talvez seja uma metáfora da própria Canção: este gênero de difícil apreensão, tão propenso e ao mesmo tempo “infenso à efusão lírica”⁹², que não se sujeita a uma definição restritiva, mas que exige extremo rigor metodológico. Infinitivamente pessoal é a canção. Intimamente universal. Líquida e incerta. Inquietante e fugidia. Sem receita, mas com muitas recomendações.

⁹¹ Sant’Anna, 2004, p. 172.

⁹² Drummond em *Procura da Poesia*.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1958, 5ª ed.

BUENO, Francisco da Silveira. *Dicionário Escolar da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: MEC/FAE, 1991, 11ª ed.

BOSCO, Francisco. *Caetano Veloso: apontamentos a passeio*. Terceira Margem – Revista do Programa de Pós Graduação em Ciência da Literatura. Ano VIII, nº11, p. 102-110, 2004. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/NUM11_2004.pdf> Acessado em 20 fev. 2007.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Sonetos*. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>, Acessado em 20 fev. 2007.

CAMPOS, Augusto de. *O Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2003, 5ª ed.

CAMPOS, Maria do Carmo. *A Matéria Prismada: o Brasil de longe e de perto & outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

CARRASCO, Ney. *Syngkronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Letera, FAPESP, 2003.

CHAVES, Celso Loureiro; NUNES, Leonardo Assis. *Armando Albuquerque e os poetas. Per Musi: Revista de Performance Musical*, vol 8 p. 66-73. Belo Horizonte, 2003.

_____. *Memórias do pierrô lunar e outras histórias musicais*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Caetano Veloso, vol 2*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1988.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luís F. Lindley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, 3ª ed.

DALL'ALBA, Eduardo. *Noite e Música na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: AGE, 2003.

DIETRICH, Peter. *Araçá Azul: uma análise semiótica*. 2003. 197 p. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Lingüística Geral). Departamento de Lingüística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

EL HAULI, Janete. *Demetrio Stratos: em busca da voz música*. Londrina: J.E. Haouli, 2002.

FERNANDES, Nohad Mouhanna. *Análise lingüístico-discursiva da canção “O Quereres” de Caetano Veloso*. Revista eletrônica www.interletras.com.br vol. 2, n. 4, jun./jul. 2006. Disponível em: <<http://www.unigran.br/interletras/n4/arquivos/v4/ArtigoInterletrasANALISELINGUISTICO-DISCURSIVADACANCAOQUERERESDECAETANOVELOSO.pdf>> Acessado em 20 de fev. 2007.

FISCHER, Luís Augusto. *Contra o Esquecimento: crônicas de idéias*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

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

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2005, 13ª ed.

MATTOS, Fernando Lewis de. *A salamanca do jarau de Luís Cosme: análise musical e história da recepção crítica*. 1997. 268 p. Dissertação (Mestrado em Música). Curso de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesias Completas (1940 – 1965)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, 3ª ed.

MEYER, Leonard B. *Explaining Music: Essays and Explorations*. Chicago: Phoenix Edition, 1978.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLOT, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

SALGUEIRO, Wilberth Clayton F. *Conceito e concerto em “O Quereres” de Caetano*

Veloso. Data: 1º de dezembro de 2003. Universidade Federal do Espírito Santo. Disponível em: <http://www.ufes.br/~mlb/fronteiras/pdf/conceitos_concertos_bith.pdf> Acessado em 20 fev. 2007.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004, 4ª ed.

_____. *Outro Cabral, barroco*. Artigo eletrônico. Disponível em: <http://www.palavrarte.com/Artigos_Resenhas/artigos_aromano.htm> Acessado em 28 fev. 2007.

SOPEÑA, Federico. *Música e Literatura*. São Paulo: Nerman, 1989.

SHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, 3ª ed.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002, 2ª ED.

_____. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Canção – eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte.

VELOSO, Caetano. *Velô*. Polygram, 1984.

_____. *O Mundo não é chato*. Apresentação e Organização Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Letra Só; Sobre as Letras*. Seleção e organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 2ª ed.

_____. *Sem Receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

ANEXOS

- 1) Partitura de *O Quereres* – Songbook de Caetano Veloso, vol 2, editado por Almir Chediak, Lumiar, 1988.**
- 2) Veloz e Vagaroso: Veloso**
- 3) CD de áudio**

**2) veloz
e vagaroso:
veloso⁹³**

Vimos, nas intramelódico-textualidades, a maneira pela qual se relacionam letra e música na produção de sentido. É como se *O Quereres* fosse construída a partir de uma estrutura discursiva que tem na música sua base organizacional. Através da utilização de motivos rítmico-melódicos em diálogo, de uma harmonia propensa à ambigüidade e de um arranjo instrumental vinculado ao texto, Caetano Veloso discorre uma letra tramada nos mínimos detalhes com grande profundidade reflexiva.

Convém resgatarmos um pouco a trajetória de Caetano Veloso, sem fazermos uma análise biografista, mas com a intenção de buscarmos algumas pistas que tornem as abordagens teóricas mais seguras. Desta forma, não pretendemos vincular a canção à vida do compositor como um depoimento ou confissão, mas trazer à tona algumas questões que podem ser suscitadas a partir de *O Quereres*, tendo em vista que seu compositor é profícuo em escrever sobre si mesmo e expor publicamente suas opiniões. Entender a maneira como Caetano descreve a si mesmo e o seu ponto de vista diante do mundo são de fundamental importância para possamos relativizar suas próprias observações. Não contamos, além disso, com nenhuma biografia do compositor que não seja feita pelo mesmo ou baseada em seus próprios escritos e registros. Os dados que temos são, assim, os fornecidos pelo próprio compositor, seja através do livro autobiográfico “Verdade Tropical”, ou pelas coletâneas de artigos e letras de música como “O Mundo não é chato” e “Letra Só”, organizadas por Eucanaã Ferraz.

Caetano Veloso foi estudante de filosofia em Salvador. Vindo com dezoito anos de idade de Santo Amaro da Purificação, BA, junto com a irmã mais nova, Maria Bethânia, teve de trocar o piano de casa tocado de forma autodidata pelo violão do apartamento de Salvador. Iniciou suas incursões musicais por intermédio de Álvaro Guimarães, diretor de teatro, para

⁹³ SILVESTREIN, Ricardo. *Bashô um Santo em mim*. Porto Alegre: Tchê, 1988.

quem Caetano compôs a trilha de uma antiga comédia brasileira, onde também tocava piano nas apresentações⁹⁴. Bethânia a essa altura já cantava e cogitava ser atriz. Era envolvida com o teatro e já era conhecida pelos intelectuais e artistas baianos.

Muito interessado também em cinema, Caetano inscreveu-se com Rodrigo, seu irmão, num curso sobre teoria e crítica cinematográfica onde pôde encontrar intelectuais, críticos e estudantes. Compôs uma trilha para um filme de Álvaro Guimarães, onde utilizou a voz de Bethânia. Ouvia jazz, bossa nova, sambas antigos, sobretudo Dorival Caymmi e João Gilberto, admirava Glauber Rocha e Frederico Fellini, lia João Cabral e Fernando Pessoa.

Em 1964 acompanha, na incumbência de irmão mais velho - mas também na de músico e compositor, Maria Bethânia ao Rio de Janeiro. Lá, Bethânia teria a importante tarefa de substituir Nara Leão no musical “Opinião” - dirigido por Augusto Boal sobre canções de Zé Kéti e João do Vale. Sobre a volta à Bahia, em 1965 - depois de desta temporada no centro do país, Caetano escreve:

De todo modo, eu deixava o acaso construir meu destino e, em 65, mais constatava que a música decidia-se por impor-se a mim do que decidia-me eu próprio por ela. Eu oferecia, no entanto, certa resistência (...) Imaginei-me ensinando filosofia para secundaristas. Ou inglês. Eu voltaria a estudar para poder ensinar. A carreira de professor sempre me atraiu. Estar entre os jovens e explicar coisas, ter um grupo de pessoas admiradas e gratas pelo meu saber era uma fantasia freqüente.⁹⁵

Podemos perceber neste depoimento algumas inclinações do jovem Caetano para as áreas de filosofia, línguas, ensino e música, tendo uma especial predileção pelo “saber” e pelo “explicar as coisas”. Durante todo o relato de *Verdade Tropical* fica evidente a constante aproximação com intelectuais, professores e artistas voltados a questões sobre o Brasil, o mundo, a arte e o pensamento. Sempre incentivado, e até mesmo “empurrado”, pelos amigos, Caetano Veloso retorna, em 1966, para o eixo Rio-São Paulo através de um convite da TV Excelsior para participar de um festival de canções de “jovens talentos a serem descobertos”⁹⁶. Classificou a canção “Boa Palavra” e, através da insistência de Roberto Pinho⁹⁷ entre outros, muda-se para o Rio de Janeiro:

⁹⁴ Veloso, 1997, p. 62.

⁹⁵ Veloso, 2004, p. 91 – 92.

⁹⁶ Idem, p 92.

⁹⁷ Apresentado pelo diretor Álvaro Guimarães a Caetano Veloso, Roberto Pinho foi discípulo do professor e tradutor Agostinho Silva que, de acordo com Caetano em *Verdade Tropical*, era português fugitivo do

ele (*Roberto Pinho*) possivelmente considerava minhas canções mais originais e eu próprio mais inteligente do que eu admitiria.⁹⁸

Depois da saída definitiva da Bahia rumo ao centro do país a trajetória de Caetano Veloso é conhecida: seu envolvimento nos festivais televisivos, seu engajamento como idealizador e ativista da Tropicália, a aproximação com os concretistas, o exílio em Londres até a gravação de *Velô*, de 1984.

Apesar de todas as contradições e polêmicas que Caetano Veloso se submete até hoje, podemos verificar uma enorme coerência no que se refere ao seu, digamos, projeto pessoal de Brasil – “vai dar certo porque eu quero”. Uma intensa manifestação de nacionalidade sem ser nacionalista, um nacionalismo luso, um sebastianismo tropical.

salazarismo e fundou em Salvador o Centro de Estudos Afro-Orientais, bem como participou da formação da Universidade da Paraíba e da Universidade de Brasília.

⁹⁸ Veloso, 2004, p. 94.

3) CD de áudio

Faixas

- 1) *O Quereres* – Caetano Veloso: *Velô*, Polygram, 1984.
- 2) *O Quereres* – Caetano Veloso: *Totalmente Demais*, 1986.
- 3) *O Quereres* – Caetano Veloso e Chico Buarque: *Chico & Caetano*, Rede Globo, 1986.
- 4) *O Quereres* – Maria Bethânia: *Maricotinha ao Vivo*, 2003.
- 5) *O Quereres* – Gal Costa: *Mina D'Água do Meu Canto*, 1995.
- 6) *O Quereres* – Lula Pena: *Phados*, s/d.
O Quereres – Maria João: *Undercovers*, 2003.
- 7) *O Quereres* – Pedro Aznar: *Aznar Canta Brasil, CD1*, 2005.
- 8) *O Quereres* – Maria de Medeiros: *A little more blue*, s/d.
- 9) *It ain't me babe* – Bob Dylan: *Bob Dylan's Greatest Hits*, Comlumbia, 1999.