

Joia – o bio elepê pau-brasil de Caetano Veloso

Leonardo Davino de Oliveira*

Resumo

Este texto apresenta **Joia**, disco lançado por Caetano Veloso em 1975, como um “bio elepê pau-brasil”, seja pelo tratamento tropical e brasileiro das melodias, seja pelo excesso de citações verbais, vocais e melódicas, seja pela organicidade do disco. Ao potencializar as matrizes de nossos temas centrais, tais como os povos originários das Américas, a África e o Nordeste, em um mesmo eixo totêmico, o bio elepê *Joia* é manifesto fundamental no projeto estético do cancionista, posto que Caetano Veloso engendra um Brasil biopolítico possível, criando um contra-discurso que rechaça o apagamento sistemático das línguas/linguagens “menores”, subalternizadas e subestimadas. Temas, versos e dicções retornam criando a unidade orgânica que compõe um bio elepê pau-brasil e rizomático, em que as canções vão apresentando uma entidade brasileira temática e rítmica-melodicamente pulsante.

Palavras-chave: **Joia**; Caetano Veloso; totem-tabu

Abstract

This text presents **Joia**, an album released by Caetano Veloso in 1975, as a “bio elepê pau-brasil”, whether due to the tropical and Brazilian treatment of the melodies, or the excess of verbal, vocal and melodic quotations, or the organicity of the album. By enhancing the matrices of our central themes, such as the original peoples of the Americas, Africa and the Brazilian Northeast, on the same totemic axis, the bio elepê *Joia* is a fundamental manifesto in the songwriter’s aesthetic project, since Caetano Veloso engenders a biopolitical Brazil possible, creating a counter-discourse that rejects the systematic erasure of “minor”, subordinated and underestimated languages. Themes, verses and dictions return, creating the organic unity that makes up a brazilwood and rhizomatic bio elepê, in which the songs present a thematic and rhythmically-melodically pulsating Brazilian entity.

Keywords: **Joia**; Caetano Veloso; taboo totem

*o povo é o inventalinguas na malícia da mestria no matreiro da maravilha
no visgo do improvisado tentando a travessia azeitava o eixo do sol*

Haroldo de Campos, **Galáxias**

O elepê **Joia** foi lançado por Caetano Veloso em 1975 (Philips) e ainda hoje a audição causa impacto, seja pelas inovações estéticas, relacionando pesquisas de vanguarda internacional com sonoridades primais nacionais, sobretudo ao justapor à proposta da poesia pau-brasil modernista dos anos 1920 as invenções verbivocais da Poesia Concreta nos anos 1950; seja pela revisão crítica no tratamento dado aos nossos temas centrais, tais como os povos originários das Américas, a África e o Nordeste. Ao potencializar essas matrizes em um mesmo eixo totêmico que o bio elepê **Joia** é, e que passa a ser desde então fulcral no projeto estético do cancionista, Caetano engendra um Brasil biopolítico possível, criando um contra-discurso que rechaça o apagamento sistemático das línguas/linguagens “menores”, subalternizadas e subestimadas.

Lançado junto com o elepê **Qualquer coisa**, os discos chegaram às lojas acompanhados por manifestos assinados por Caetano Veloso. Na terceira estrofe (ou parágrafo; ou aforismo) do “Manifesto do movimento Joia” lemos: “respeito contrito à ideia de inspiração. joia. meu carro é vermelho. inspiração quer dizer: estar cuidadosamente entregue ao projeto de uma música posta contra aqueles que falam em termos de década e esquecem o minuto e o milênio”. Reafirma-se aqui o questionamento da herança – gesto central dos manifestos modernistas de Oswald de Andrade. Para realizar esse projeto, Caetano divide a direção de produção do elepê com Perinho Albuquerque e tem João Moreira e Luigi como técnicos de gravação, Jairo Gualberto, montagem, e João Moreira, mixagem.

Sendo complementares, **Joia** e **Qualquer coisa** funcionam como um elepê duplo, em que o “lado a” e “lado b” um do outro não se identifica facilmente. Eis a ousadia de mercado proposta pelo cancionista. Nas contracapas de cada um o público é avisado de que: “A outra metade é *QUALQUER COISA*” e “A outra metade é *JOIA*”, respectivamente. “Eles se irmanam, se equivalem, como a dizer que o mais raro é o mais comum, ou o mais comum é o mais raro” (Morais Junior: 2004, p. 121). São projetos pós-exílio e, principalmente, após **Araçá azul**¹, elepê de 1972 em que Caetano radicalizou as experimentações verbivocais da tradição de canção popular no Brasil. Por exemplo, gravando o enigmático verso “Gil-engendra em gil rouxinol” de **O Guesa** (1888), livro

¹ “O **Joia** era minha relação com o trabalho limpo, pequenas peças bem acabadas, com a liberdade de **Araçá azul**” (VELOSO, Caetano. In: LUCCHESI, Ivo & DIEGUEZ, Gilda Korff. **Caetano: Por que não?** Rio de Janeiro: Leviatã, 1993, p. 266).

do poeta Sousândrade (1833-1902), que, por sua vez, antecede a antropofagia oswaldiana, o nacionalismo crítico dos modernistas brasileiros e as experimentações tipográficas dos concretistas. Nesse sentido, **Joia** e **Qualquer coisa** são Caetano Veloso afirmando-se como um cancionista popular brasileiro, porém, devidamente afetado pela estética sousandradina, oswaldiana e concretista, ou seja, imprimindo na cultura de massa a convivência entre a literatura de vanguarda brasileira e os elementos percussivos pós-**Araçá**.

Foi com os poetas concretos que aprendemos que poesia não é propriamente literatura e que os aspectos físicos da palavra, o papel, a tipografia, a cor e os espaços em branco são tão importantes quanto o dito no poema. Com esses poetas Caetano compreende que a arte deve desautomatizar a língua, a linguagem, a pátria². O trabalho de arte está na “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”, conforme diz o “Plano Piloto da Poesia Concreta” assinado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos de Décio Pignatari em 1958. E essa tensão move **Joia**.

Essas relações aparecem mais nitidamente na quinta faixa: “Lua lua lua lua”³. Caetano comenta:

É uma das canções mais lindas do disco **Joia**. É pequena, é bonita. Eu adoro “e mesmo o vento canta-se compacto no tempo”, porque tem a palavra “compactua” antes. Também gosto de “estanca” e “branca, branca, branca”, que têm o eco de alguma coisa de Haroldo de Campos, dos poemas dele que eu lia nos anos 60 e que traziam palavras como “estanco” e “branco” (Veloso: 2003, pp. 45-46).

O gosto do cancionista por sua composição fará com que ela seja regravada em **Omaggio a Federico e Giulietta** (1999) e o verso “lua lua lua lua” seja citado na canção “Queda d’água”, gravada por sua irmã Maria Bethânia no elepê **Mel** (1979) e em “Lindeza”, do elepê **Circuladô** (1991), que tem o título extraído da faixa “Circuladô de fulô”, feita sobre trecho do livro **Galáxias** (1984) de Haroldo de Campos, que Caetano musica e grava incorporando e performando o mesmo cantador de feira popular nordestina que já aparece aqui na penúltima canção de **Joia** rimando “teia” com “abeia” (abelha) – “Na asa do vento”, de Luiz Vieira e João do Vale. Além disso, a melodia de

² Parafrazeando Fernando Pessoa, Caetano afirma “Minha pátria é minha língua (...) A língua é minha pátria / E eu não tenho pátria, tenho mátria / E quero fráttria” (“Língua”, **Velô**, 1984).

³ Canção gravada um ano antes por Gal Costa no disco **Cantar** (1974) que, assim como **Joia**, tem direção de produção de Caetano Veloso e Perinho Albuquerque.

“Lua, lua, lua, lua” reaparece como música incidental na “Valsa de Eurídice”, que Caetano compôs para a trilha sonora do filme **Orfeu** (1996), de Carlos Diegues. A intratextualidade caetânica é característica incontestável da obra do cancionista.

Ainda na mesma canção o verso “branca, branca, branca” ecoa poema de Haroldo de Campos publicado nos anos 1958: “branco branco branco branco / vermelho / estanco vermelho / espelho vermelho / estanco branco”.⁴ Para Charles Perrone, Caetano “usa a ‘lua’ dentro de padrões românticos para sugerir união e uma situação amorosa, a qual é desfeita nas últimas duas linhas [“A minha, nossa voz atua sendo silêncio / Meu canto não tem nada a ver com a Lua”] num gesto anti-romântico. O mais notável é o texto propriamente dito, assim como as relações internas entre as palavras” (2008, p. 173-174). De fato, a melodia passional cria um canto que compactua com a merencória pulsação da lua dos enamorados. O órgão de Antonio Adolfo adensa esse pacto, ao criar um acompanhamento que parece irmanar-se com a voz.

Para Perrone, “o vocábulo “lua” é um reflexo cromático de “branca”, que representa a ausência de cor da mesma forma que o silêncio é a ausência de som” (2008, p. 173-174). Mas não podemos esquecer que “Lua” é apelido de Luiz Gonzaga⁵, de quem Caetano gravou “Asa branca”, parceria com Humberto Teixeira, numa interpretação icônica e de grande reverberação devido ao contexto de seu exílio durante a ditadura cívico-militar brasileira. Portanto, para Ivo Lucchesi e Gilda Korff Diegues em “Lua, lua, lua, lua” “não se trata do satélite da Terra, mas de Luiz Gonzaga (...), de quem Caetano tanto absorveu na infância e adolescência: “por um momento / meu canto contigo compactua”(1993, p. 124). O canto de Caetano compactua com o canto de Gonzaga também quando mediado na já citada canção de Luiz Vieira e João do Vale – “Na asa do vento”: seja na dicção, seja no tema da letra. É essa teia de referências o que interessa ao autor de **Joia**. Quem compreende melhor a prosódia poética brasileira se não o cantor popular? Caetano performa essa entidade da feira, da rua, do carnaval no elepê.

É ainda Charles Perrone quem destaca a afinidade da poesia concreta e a quarta canção do elepê, “Asa, asa”, feita com percussão de Djalma Corrêa: “A canção (...) está associada a poemas concretos que são formados por uma única unidade lexical, e.g. “terra” de Décio Pignatari ou “forma” de José Lino Grünwald” (2008, p. 174). A

⁴ CAMPOS et al. **Teoria da poesia concreta**, 2006, p. 173.

⁵ Arnaldo Antunes também joga com o apelido “Lua” do rei do baião ao criar o par “Luiz Gonzaga, dorme / Luz do sol, dorme” na canção “Dorme” (**Canções de ninar**, 1994).

tradução de Haroldo de Campos para o verso de Mallarmé – “SEJA / que / o Abismo / branco / estanco / iroso /sob uma inclinação / plane / desesperadamente / de asa” – parece mesmo ser o mote glosado por Caetano em *Joia*: tanto no uso das palavras atomizadas no espaço das melodias do elepê, criando um todo orgânico, quanto na recusa em aceitar passivamente a linguagem contratual da forma e do gênero canção no Brasil.

Notem-se os significados amalgamados propostos por um exilado ao uso da palavra “asa” no Brasil de 1974. Signo de liberdade⁶, “asa” é palavra recorrente nas canções do elepê, está no título de duas faixas – “Asa, asa” e “Na asa do vento” – e está nos pássaros desenhados sobre o sexo do cantor na capa do disco, feita por Caetano e Aldo Luiz, a partir de fotografia de João Castrioto. Nela Caetano aparece ao lado do filho ninado na faixa “Tudo, tudo, tudo”, com arranjo de Perna Fróes, e da mulher cantada na faixa de abertura “Minha mulher”, cujo violão Caetano divide com Gilberto Gil: “Quem vê assim pensa que você é muito minha filha / Mas na verdade você é bem mais minha mãe // Meu bichinho bonito”. Importante perceber já na capa o conteúdo do elepê. Ao lado da imagem de Caetano temos o sol e ao lado da mulher Dedé temos a lua, elementos da simbologia básica da complementaridade dos sexos que aparecem, por exemplo, na canção “Canto do povo de um lugar”, como veremos mais adiante. Ou na fanologopeia “pássaro par”, cantada em “Asa, asa”.

O canto passional que introduz “Minha mulher” se acelera, como que figurativizando o sujeito cancional transformado em criança, ao repetir euforicamente três vezes “Meu bichinho bonito”. A repetição como gesto reiterativo do sujeito que descobre algo e se espanta é marca perene nas canções do elepê, vide “Lua, lua, lua, lua”, por exemplo, ao apontar o estado de nudez, ou mesmo de regressão, necessário à fruição da vida no espaço primal que **Joia** apresenta.

O diminutivo afetuoso tratado por Gilberto Freyre (2001) para explicar o que foi “amolecido” e “amaciado” na Língua Portuguesa no Brasil, reaparece na faixa três “Pelos olhos”⁷: “minha amiguinha linda”. São esses usos singulares da língua e da linguagem brasileiras presentes na prosódia e incorporados à canção do Brasil que Caetano traduz em **Joia**.

⁶ Realocando versos do “Hino da Proclamação da República”, foi com o samba-enredo “Liberdade, Liberdade! Abre as asas sobre nós”, de Niltinho Tristeza, Preto Joia, Vicentinho e Jurandir, que a Imperatriz Leopoldinense foi campeã no carnaval de 1989.

⁷ Flautas de Jorginho Franklin, Altamiro Carrilho e Celso, com arranjo de Perinho Albuquerque.

Esse sujeito nu, adâmico, carente e filho aparentemente se contrapõe à imagem do pai que nina o filho na décima primeira faixa do elepê. Mera aparência, afinal, Oswald de Andrade já ensinara: “Aprendi com meu filho de dez anos / Que a poesia é a descoberta / Das coisas que eu nunca vi” (“3 de maio”, 1925). Ao comentar “Tudo, tudo, tudo”⁸, no texto “Caetano e uma poemúsica de ninar”, Amador Ribeiro Neto destaca que “aqui os dois versos iniciais (“tudo comer / tudo dormir”) nos encaminham para o terceiro verso, que rompe o encadeamento gramático-estrutural – composto por pronome indefinido + verbos no infinitivo –, e encaminha o ouvinte/leitor uma possível conclusão: “tudo [está] no fundo do mar” (Ribeiro Neto: 2016, s/p). O arranjo composto apenas pela voz do pai e por palmas adensa o momento de distensão e intimidade do acalanto, quando pai e filho se amalgamam numa relação horizontal de troca e aprendizagem.

Tudo é uno: pai e filho, cantor e ouvinte, amado e amante. Reafirmando a ideia do verso “meu canto contigo compactua” (de “Lua, lua, lua, lua”), Caetano anota que “devia ser escrito assim: mmmmmmmmm / mmmmmmmmm / mmmmmmmmmar, como foi cantado pra ninar Moreno. De algum modo deviam ir surgindo embriões de sílabas até o que finalmente é o texto ganhar forma. (...) São bonitas essas músicas onde não há composição, mas apenas a música. (...) O número de repetições é até ele dormir ou ficar de saco cheio de tentar e desistir” (Veloso: 1977, p. 161). E o pacto entre forma e conteúdo se realiza entre “Tudo no fundo do mar” e “mmmmmmmmmmar”, entre o dito e o modo de dizer.

Essa mistura de escuta da sequência das faixas mostra a organicidade do elepê, sendo difícil separar uma canção da outra. Temas, versos e dicções retornam criando a unidade orgânica que compõe um bio elepê pau-brasil e rizomático, em que as canções vão apresentando uma entidade brasileira temática e rítmica-melodicamente pulsante: “Lua, lua, lua, lua”, “Branca, branca, branca, branca”, “Beira de mar, beira de mar, beira de mar”, “Asa, asa, asa, asa”, “Água, água, água, água”, “Tudo, tudo, tudo”. Numa cultura como a nossa, notadamente oral, os fragmentos, ecos e ressonâncias de escrituras diversas marcam o corpo do texto dessas canções. Essa biopolítica incorporada à estética cancional seguirá Caetano nos discos seguintes **Bicho** (1977), **Muito – Dentro da Estrela Azulada** (1978), etc. Afastando-se da retórica engajada das patrulhas ideológicas e da

⁸ Presente também na coletânea **Canções de ninar** (1994).

pasteurização dos chamados “grandes temas nacionais”, Caetano adensa o investimento na antropofagia e politiza o cotidiano do ouvinte brasileiro.

A canção “Guá” apresenta a língua bebida nesse cotidiano. Segundo o ensaísta, poeta e tradutor de orikis⁹ Antonio Risério, a canção “‘Guá’ é um canto ao orixá Ibualama. Uma peça concisa, clara, de rara limpidez. (...) Um ‘ideograma’. Mas também filiando-se, em última análise, à poesia tradicional iorubana. Mais precisamente, à linhagem dos orikis de orixá” (Risério: 2007, p. 29). Para o autor, “a música brasileira nunca deixou de ser mestiça, a partir das primeiras formas musicais bantas que aqui desembarcaram. E nunca deixou de veicular, em sua poesia, elementos culturais de manifesta extração africana” (Risério: 2007, p. 28). De fato, aliada às matrizes indígenas, a filiação africana anima a obra de Caetano desde sempre.

Composta por Perinho Albuquerque, kissange, Djalma Corrêa, percussão, Caetano, violão, e Quarteto em Cy, vocal, a melodia de “Guá”, também está sob influxo da poesia concreta. A vocoperformance de Caetano plasma o rito da silabação mântica, a espacialização da voz. Se os orikis encapsulam os epítetos e as qualidades das entidades neles evocadas, celebradas, saudadas, “foi o que Caetano fez em “Guá”: via sintaxe de montagem, uma saudação-definição essencial ao orixá Ibualama, trazendo-o à cena em meio às águas. Presentificando a relação profunda desse deus com a água, os passos profundos dos rios. Um oriki – concretista – de orixá” (Risério: 2007, p. 31). Em sua letra trilingue afro-luso-ameríndia, “água” (português), “Guamá” e “Iguape” (tupis) e Ibualama (iorubá), essa canção “nos conduz ao templo candomblezeiro, ao mundo dos padês e dos pejis” (idem, p. 36).

“Pipoca moderna”¹⁰ é a sétima canção de **Joia**, tem flauta de Tuzé Abreu, percussão de Enéas Costa e Bira da Silva e arranjo de Perna Fróes. Com a criação da letra para a música de Sebastião Biano, Caetano presentifica a “voz que fala” (o sujeito cancional) por trás da “voz que canta” (o sujeito abstrato da música). Para Luiz Tatit, “ao propor os versos para uma melodia já composta, o letrista não está apenas definindo um tema ou uma área de conteúdo para a obra, mas também convertendo melodias ‘neutras’ em modos de dizer” (Tatit: 2016, p. 145). A criação das unidades entoativas, sugeridas

⁹ “Orikis são emitidos para ninar crianças, receber visitas, celebrar deuses (...) São objetos de linguagem que pontuam todos os momentos e movimentos da existência social na Iorubalândia” (Risério: 1996, p. 41).

¹⁰ Tocada pela Banda de Pífanos de Caruaru, ainda sem letra de Caetano, a música “Pipoca moderna” abre o elepê **Expresso 2222**, disco de retorno do exílio de Gilberto Gil (1972).

pelos segmentos melódicos, portanto, requer sensibilidade e trabalho de arte, para que as frases cantadas tenham a “fala natural” em seu interior, a fim de persuadir o ouvinte.

Caetano Veloso investe em palavras que aliteram. Destacam-se os jogos com os fonemas /p/ e /n/ e o encadeamento com as oclusivas orais /p p k/. Este sugerindo o pipoco (estouro) da pipoca; aquele estabelecendo os dois tempos melódicos: o primeiro marcado por certa nostalgia, pela negação e predominância da nasal /n/ – “e nada de nem noite de negro não”; o segundo marcado pela agoridade surda de /p/: “Porém parece que há golpes de pê de pé de pão”. Em ambos, há uma complementaridade explicativa entre letra, música e vocoperformance.

A audição de “Pipoca moderna” releva que o estado de espírito do sujeito cancional se equilibra entre a melancolia (“E era nê de nunca mais”) e a firmeza (“Pipoca ali, aqui, pipoca além”). Pipoca é substantivo, mas também verbo flexionado no presente. Objetivo da Poesia Pau Brasil, Caetano revocaliza o rural recalcado no urbano. O adjetivo “moderna” não apenas indica a ruptura entre uma pipoca anterior (negativa) e uma pipoca atual (afirmação), mas atualiza a visão do sujeito em relação à pipoca nova, à informação estética nova. Se, segundo o dicionário, a palavra “pipoca” originou-se do termo tupi pĩ’poka, “estalando a pele”, formado pela junção de pira (pele) e poka (estourar), não podemos deixar de anotar que “pipoca” é também como se chama o folião que brinca o carnaval na massa, na rua. Carnaval, essa contribuição crítica do Brasil para o mundo, esse tempo-espaco de desrecalque, de totemização dos tabus, de corrosão dos núcleos duros de nossa sociedade. “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval”, escreveu Oswald no seu “Manifesto antropófago”. É com carnaval que Caetano fecha o elepê **Joia**. Como veremos.

Vê-se que, seja pelo tema, seja pelo tratamento sonoro, “Pipoca moderna” é fundamental para pensar o projeto Brasil caetânico. Cantada depois dos versos cíclicos de “Canto do povo de um lugar” – todo dia “a gente canta” e “a gente dança” ao sol e à lua –, cujo acompanhamento do Grupo Bendengó (Gereba, Capenga, Zeca, Vermelho) adensa a sonoridade mítica do conteúdo da letra, “Pipoca moderna” abre o lado B.

Eleita para dar título ao projeto, “Joia”¹¹ “fala de uma menina específica, Claudinha O’Reilegh. A gente ia ver o sol nascer em Copacabana toda dia de manhã, antes

¹¹ Canção gravada um ano antes por Gal Costa no disco **Cantar** (1974) que, assim como **Joia**, tem direção de produção de Caetano Veloso e Perinho Albuquerque.

de dormir, e ela tomava coca-cola” (Veloso: 2003, p. 44). Mas a letra de fácil comunicação guarda a justaposição sousandradina-oswaldiana-caetânica: “Um selvagem levanta o braço / Abre a mão e tira um caju” e “A menina muito contente toca a coca-cola na boca” com a mesma brejeirice de um gesto “de puro amor”. As ações se passam em Copacabana, praia icônica do Brasil, cujo nome, seja da língua quíchua, seja da língua aimará, remete-nos aos povos originários e é cartão-postal carioca que reaparece em vários momentos da obra de Caetano Veloso.

Intertextualmente, “Joia” realiza o mesmo procedimento de palavra-som desdobrável de “Pelos olhos”¹² e “Lua, lua, lua, lua”, especificamente no jogo prismático-concretista de rimas internas em “toca a coca” e “Haver avencas”¹³ e “compactua / compacto”, respectivamente. Destaco novamente a afinidade com a Poesia Concreta, na retomada da “coca-cola” já presente na canção caetânica “Alegria, alegria” (1968). Assim como o poema “beba coca-cola” (1957) de Décio Pignatari, as canções de Caetano estreitam os laços com a publicidade e a propaganda de produtos de consumo massivo, seja diagnosticando, seja criticando a massificação do gosto e o imperialismo da bebida.

Por sua vez, elemento de destaque na iconografia brasileira, o caju é base da cajuína, essa bebida tropical usada por Caetano para perguntar “existirmos a que será que se destina?”¹⁴. Justaposta à Coca-Cola, a cajuína tensiona o que se bebe e do que se alimentam os moradores desse éden-Brasil regido por “Guá”. No “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, Oswald de Andrade sugeriu “O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica” e “O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito”. Para Caetano, “a luta era, foi, é sobretudo contra o academicismo. O artista, aristocrata supremo, não poderia submeter-se à vulgarização burguesa que queria distribuir fórmulas prontas, usáveis por qualquer um, para se consumir e produzir arte” (Veloso: 1997, p. 228-229).

Ao reinventar o selvagem nacionalizado, sem as concessões positivistas do século XIX, nem a “apologia da vida selvagem” de Montaigne, Caetano passa em revista o “mito de origens”. Dito de outro modo, não há desejo de restituir um paraíso perdido, *a la* Milton, mas, sim, uma presentificação do estado de coisas do Brasil de seu tempo: 1975.

¹² Regravada por Gal Costa em **Mina d’água do meu canto** (1995).

¹³ Reinvenção dos versos “Pé de avenca na janela / Brisa verde, verdejar” e “Entre avencas verde-brisa / Tu de novo sorrirás” (“Um dia”, **Domingo**, 1966).

¹⁴ “Cajuína” (**Cinema transcendental**, 1979).

Retomando o tema sousandradino do paraíso colonizado e recontextualizando a ética antropófaga oswaldiana, na canção “Joia”, essa natureza apresenta-se erotizada, afetada pela ação do colonizador na presença da Coca-Cola. Apresenta-se um lugar onde o deus é o “Deus das avencas”, ou melhor, “esse Deus das avencas”, o pronome demonstrativo “esse” é signo da proximidade entre o eu e o deus “dos fetos / das plantas pequenas” e que “é a luz saindo pelos olhos / de minha amiguinha linda”. O fato de “haver avencas” é a confirmação, a manifestação e o contato com a existência de Deus – que é e está nos elementos e nos afetos do eu da canção “Pelos olhos”. Ou seja, o eu é porque se vê naquilo que a “amiguinha” olha. “Tupi, or not tupi that is the question”, escreve Oswald devorando Shakespeare no “Manifesto antropófago”. Aliás, a aliteração /t/ do aforismo oswaldiano, que mimetiza o som do tambor tribal, marca o registro vocal – as pausas, as quebras dos versos – caetânico nessa canção.

Essa contaminação de significantes e percepções é importante para pensar a canção imediatamente cantada por Caetano: “Help”. De fato, a língua inglesa, estrangeira e já devidamente incorporada ao cotidiano brasileiro, aparece no projeto com as gravações de canções dos Beatles “Help” em *Joia*, “Eleanor Rigby”, “Flor No One” e “Lady Madonna” em **Qualquer coisa**. Lançada em compacto (1965), tendo a canção “I’m Down” no lado B, “Help” é uma das mais populares da banda britânica. Cantados de modo disfórico, imprimindo a merencória pulsação do conteúdo da letra, alongando vogais, os versos “When I was younger so much younger than today / I never needed anybody’s help in any way / But now these days are gone / I’m not so self assured / Now I find I’ve changed my mind / I’ve opened up the doors” repercutem os versos “Quando eu for velho / Quando eu for velhinho / Bem velhinho / Como seremos / Como serei / Como será?”, da faixa “Minha mulher”. Aliás, as duas canções se assemelham melodicamente. “My independence seems to vanish in the haze / But every now and then I feel so insecure / I know that I just need you like”, diz o sujeito da canção devidamente devorada por Caetano Veloso, num apelo endereçado à mulher salvadora. A parafernália pop é reduzida a uma célula cancional de voz e violão. Desse modo, a máxima “Só me interessa o que não é meu”, presente no “Manifesto Antropófago”, alimenta a devoração caetânica. Assim, no fundo, o projeto *Joia* trata da experiência canibal de cultura no Brasil. Para Caetano, “a ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações

contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva” (Veloso: 1997, p. 247).

A presença dos Beatles também se verifica na já citada capa de **Joia**, cuja arte recupera a arte de **Two Virgins** (1968), elepê de John Lennon e Yoko Ono. Porém, na capa caetânica temos, além do homem e da mulher, o filho, o fruto ninado na canção “Tudo, tudo, tudo”. Importante lembrar que a capa de **Joia** foi censurada pela ditadura brasileira. Os corpos nus do cancionista, de Dedé (mãe de seu filho) e Moreno (seu filho) incomodaram a pudica sombra desumana dos moralistas.

Em seguida ouvimos “Gravidade”, canção com maior quantidade de intervenções: Perna Fróes, piano; Perinho Albuquerque, guitarra; Moacyr Albuquerque, baixo; Tuzé Abreu, flauta; Enéas Costa, bateria; e Bira da Silva, percussão. Caetano une todos os colaboradores do elepê, forma sua banda brasileira, para dizerem juntos o “sonho afogado no ar”, o “rio infinito” e o “destino do destino” de seu projeto Brasil.

Se “Escapulário” é o poema que abre o livro **Pau Brasil**, a canção homônima, ou o poema cantado em ritmo de samba, com o coro de As gatas (do programa de TV do apresentador Chacrinha), a percussão do grupo Cream Crackers e a bateria de Tuty Moreno, fecha o elepê **Joia**. Parece coerente que depois de evocar a musa – “Minha mulher” –; cantar as potências naturais da paisagem brasileira – “Guá”, “Pelos olhos”, “Asa, asa”, “Lua, lua, lua, lua” –, singularizar a energia da gente que vive aqui – “Canto do povo de um lugar”, “Pipoca moderna”, “Joia” – e abrir-se ao mundo – “Help”, “Gravidade”, “Tudo, tudo, tudo”, “Na asa do vento”, o instinto de nacionalidade de Caetano engendre um samba, “o grande poder transformador”, como cantará ao lado de Gilberto Gil em “Desde que o samba é samba” (**Tropicália 2**, 1993).

“Escapulário” amalgama o sagrado (a oração) com o profano (o samba). Caetano vocoverforma um texto que pede voz, vocalização, corpo carnalizado, realizando o desejo oswaldiano, a saber: carnalizar o discurso dominador utilizando o próprio discurso – contra-discursar. E não é a aproximação arbitrária das unidades verbivocais proliferadas ao longo do elepê **Joia** a mantenedora de sua potência de representação da brasilidade – o multilinguismo, as citações, os fragmentos, as colagens – plasmada no conjunto das canções?

Caetano Veloso é baiano de Santo Amaro, autor dos versos “O carnaval é invenção do diabo / Que Deus abençoou / Deus e o diabo no Rio de Janeiro / Cidade de São

Salvador / (...) / Cidades maravilhosas / Cheias de encantos mil / Cidades maravilhosas / Dos pulmões do meu Brasil” (“Deus e o diabo”, 1973), que, por sua vez, ao especular a Bahia no Rio, parecem desdobrar o segundo aforismo do “Manifesto da Poesia Pau Brasil”: “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança”. Essa horizontalidade entre o maxixe e Wagner interessou a Oswald e repercute na obra de Caetano: em sua justaposição entre Sebastião Bianco e Haroldo de Campos, o caju e a Coca-Cola, o Recôncavo Baiano e Copacabana.

Como não identificar no pedido do sujeito do poema “Escapulário” – “Dai-nos, Senhor” – a súplica de Eduleia, personagem oswaldiano de **O santeiro do mangue**? “Onde estás Senhor que não ouves o canto sangrado da prostituta, a prostituta que quer sair desta vida, que não faz para comer...”, clama aquela a quem só restam “a cachaça e o amô”, ao invocar o corrosivo Jesus das Comidas, que, ao final do colóquio, diz: “Eu me recolho ao Corcovado”, indicando o senhor do “Pão de Açúcar” a quem o sujeito de “Escapulário” roga. Novamente, a circularidade de significantes.

Em canção, o modo de dizer é tão importante quanto o que é dito. Logo, a melodia de uma canção pode mascarar versos críticos, servir de disfarce contra a censura. Isso, no Brasil submetido à ditadura militar, foi estratégia de sobrevivência. Ao cantar o poema de Oswald “cheio de euforia para desfilar”¹⁵, Caetano conecta a urgência do carnaval (é hoje) com o desejo de eternidade (cada dia), afirmando que sambar é pensar, poetar é alegrar. “A alegria é a prova dos nove”, escrevera Oswald; “Cantando eu mando a tristeza embora”, canta Caetano em “Desde que o samba é samba”. Tendo já usado a máscara performática do cantador de feira, ao cantar “Escapulário”, Caetano performa um intérprete de samba-enredo, cuja missão é manter a alegria do público-ouvinte, criando empatia com o enredo apresentado pela Escola de Samba. Atente-se para as repetições reiterativas do conteúdo e da forma samba-enredo: “No pão de açúcar / No pão de açúcar de cada dia”.

“O pau nosso / Dai-nos hoje”, diz o Coro das Mulheres de Jerusalém. Essa translação do “pão nosso” em “pau nosso” de **O santeiro do mangue** reverbera na

¹⁵ Verso do samba-enredo “É hoje!”, de Didi de Mestrinho, cantado pela Escola de Samba União da Ilha (1982) e gravada por Caetano no elepê **Uns** (1983), com a participação de Arrigo Barnabé perguntando: “Será que ele está no Pão de Açúcar?”.

biopolítica de **Joia**. Ou seja, investir nos falsos cognatos “pau nosso” e “pão nosso” não é mera iconoclastia. “Porém parece que há golpes de pê de pé de pão”, cantara em “Pipoca moderna”. Num país em que a grande maioria da população luta para conseguir o pão de cada dia, parece irônico pedir poesia, esse supérfluo, esse desperdício do mundo capitalista. Mas é ainda liberdade o que Caetano canta aqui. Pois todos sabem como se tratam a quem pede o pão de cada dia. Erotizar e degenerar o significado tirânico instituído, expondo seu ridículo, é um procedimento poético e político do poeta modernista que Caetano expande e atualiza com samba: “o grande poder transformador” dos tabus em totens, como tão bem fazem as Escolas de Samba.

Vê-se que a ligação de Caetano com os elementos estéticos oswaldianos é vasta. “Oswald de Andrade (...) criou a utopia brasileira de superação do messianismo patriarcal por um matriarcado primal e moderno, tornou-se para nós o grande pai” (Veloso: 1997, p. 257). Matriarcado presente em “Minha mulher” e rerepresentado nos versos “Respeito muito minhas lágrimas / Mas ainda mais minha risada / Inscrevo, assim, minhas palavras / Na voz de uma mulher sagrada” (“Vaca profana”, 1984).

Parece-me evidente, por fim, a concepção de **Joia**: a convivência do caju com a Coca-Cola, do selvagem com a menina de Copacabana, da vanguarda com o tocador de pífano. O sujeito cancional de **Joia** é utópico e crítico, primarista e vanguardista, cantador de feira e intérprete de samba-enredo, é a alma do elepê, digo, do Brasil. No projeto do nacionalismo crítico de Sousândrade, de Oswald, dos poetas concretos e de Caetano essa amálgama da arte erudita (tida como sofisticada, para poucos) e da indústria cultural (a Coca-Cola de “Joia”, a canção popular brasileira, o cantador de feira) é responsável pela imagem de um Brasil utópico porque para todos, sem hierarquia excludente, sem pecado, sem pré-juízo.

Referências

ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011.

ANDRADE, Oswald de. **O Santeiro do mangue**. São Paulo: Globo, 1991.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo e PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: Andrade, Oswald de. **Obras completas 7: Poesias reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LUCCHESI, Ivo & DIEGUEZ, Gilda Korff. **Caetano. Por que não?** Uma viagem entre a a aurora e a sombra. Rio de Janeiro: Leviatã, 1993.

MORAIS JUNIOR, Luis Carlos. **Crisólogo: o estudante de poesia Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: H.P. Comunicação Associados, 2004.

PERRONE, Charles. **Letras e letras da MPB**. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

RIBEIRO NETO, Amador. Caetano e uma poemúsica de ninar. In: **O Berro (Fanzine)**. Juazeiro do Norte-CE, 2016. Disponível em: <http://oberronet.blogspot.com/2016/02/caetano-e-uma-poemusica-de-ninar.html>

RISÉRIO, Antonio. **Oriki Orixá**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RISÉRIO, Antonio. Guá: um ideograma para Ibualama. In: NESTROVSKI, Arthur. **Lendo música**. 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

TATIT, Luiz. **Estimar canções**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2016.

VELOSO, Caetano. **Alegria, alegria**. uma caetanave organizada por Waly Salomão. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

***Leonardo Davino de Oliveira** Doutor em Literatura Comparada e professor de Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Desenvolve pesquisa sobre poesia e vocoperformance. É autor do blog Lendo canção. Entre outros, é autor dos livros **Canção: a musa híbrida de Caetano Veloso** (2012); e **De Musas e Sereias: a presença dos seres que cantam a poesia** (2021).