

Cantar a infância, viver a morte, narrar o pesadelo: as memórias da ditadura militar brasileira nas narrativas e na canção de Caetano Veloso

*To sing the childhood, to live the death, to narrate the nightmare:
the memories of the Brazilian military dictatorship in
Caetano Veloso's narratives and song*

Hêmille Raquel Santos Perdigão¹
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
hersperdigao@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-7832-5572>

RESUMO

Em seu livro *Verdade Tropical* e em textos publicados no jornal *O Pasquim*, o músico Caetano Veloso narra sua experiência com a ditadura militar brasileira, desde a primeira vez que viu tanques de guerra pelas ruas até a sua prisão e posterior exílio. O artista destaca como, naquele período, a dificuldade de comunicar seus sentimentos diante da experiência traumática fê-lo se sentir ora infantil, ora morto. Empregando a metodologia de contrastar a canção *It's a long way* com os relatos de Caetano Veloso em alguns excertos dos seus textos narrativos, este trabalho propõe uma discussão de como o gênero canção facilitou a expressão das sensações de infância, pesadelo e morte experimentadas pelo músico durante a ditadura militar brasileira, narradas claramente em 1997, mas já cantadas em 1972.

Palavras-chave: ditadura militar; memória; testemunha; canção; gênero complexo.

ABSTRACT

In his book *Verdade Tropical* and in his texts published on the newspaper *O Pasquim*, the musician Caetano Veloso narrates his experience with the Brazilian military dictatorship, since the first time he saw war tanks on the streets to his arrest and subsequent exile. The artist shows that he felt sometimes infant, sometimes dead because he wasn't able to express his traumatic feelings to his friends. Applying the methodology of contrasting the song *It's a long way* with Caetano's reports in some excerpts from his narratives, this text proposes a discussion of how the genre song has facilitated the expression of the sensations of childhood, nightmare and death experienced by the musician during the

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Brazilian military dictatorship; sensations that were clearly narrated in 1997 but already sung in 1972.

Keywords: military dictatorship; memory; witness; song; complex genre.

Isso não era novidade: eu já sabia então que as canções têm vida própria e que outros podem revelar-lhes sentidos que seu autor não teria suspeitado

(Caetano Veloso)²

INTRODUÇÃO

Em 31 de março de 1964, um golpe militar deu início ao regime ditatorial brasileiro, que se estendeu até 1985, tendo seu pior período a partir de 13 de dezembro de 1968, quando foi decretado o Ato Institucional número 5 (AI -5). O documento proibia atividades ou manifestações sobre assunto de natureza política, e dava, ao presidente da República, o poder de suspender direitos políticos, mandar vigiar pessoas e proibi-las de frequentar lugares. Para muitos brasileiros, presos e/ou exilados, o lugar proibido de frequentar foi a própria casa, e/ou o próprio país. Desses tantos, alguns registraram suas dores em livros, filmes e canções produzidos com o intuito – ou pela necessidade? – de transformar horror em arte.

Idelber Avelar comenta, em seu livro *Alegorias da derrota*, a predominância de textos testemunhais que tratam desse período. Desse gênero, Avelar (2003, p. 84) critica “o tom insistentemente anunciatório da maioria [...], quase sempre confiando em que amanhã triunfariam as forças da justiça”. O pesquisador crê ser necessária uma “reinvenção da memória depois dos militares”, uma vez que “a recopilação de dados não é ainda a *memória* da ditadura. A memória da ditadura, no sentido forte da palavra, requer outra linguagem” (Avelar, 2003, p. 80).

O texto de Avelar é comentado por Alexandre Silveira (2022, p. 06): “O pesquisador [Idelber Avelar] exige das narrativas testemunhais uma linguagem capaz de incorporar a memória da ditadura, marcada profundamente pela derrota, a qual abandonaria otimismo no futuro, sem cair também em um discurso profundamente

² (Veloso, 2017, p. 340).

pessimista e apocalíptico”. Para além de comentar, Silveira propõe uma definição da memória da ditadura:

Trata-se de trabalhar com os restos do passado pela linguagem, de elaborar a memória pelo fragmento, pelo vazio (Silveira, 2022, p. 06).
O tempo presente, pós-catástrofe, não venceu os eventos do passado. [...] Trata-se, então, de estabelecer uma relação com o passado e, conseqüentemente, com a memória, que não é substitutiva, mas sim residual. A memória dos restos, dos resíduos, das ruínas e dos mortos está atenta aos escombros do passado, negando uma retórica de triunfo sobre as sobras (Silveira, 2022, p. 11).

De fato, é pouco crível a ideia de triunfo e substituição das memórias da ditadura. Muitos brasileiros carregam, em algum lugar de si, lembranças desse período que podem retornar a qualquer momento:

Há [...] lembranças más que o homem esconde nos mais escuros recônditos do coração, mas que ali se acomodam e esperam. Ele pode suportar ver a lembrança de tais lembranças se ofuscar, deixar que fiquem como se jamais houvessem sido e quase persuadir-se de que não foram ou ao menos foram de outra maneira. No entanto uma palavra fortuita pode convocá-las repentinamente e elas se hão de erguer para confrontá-lo nas mais várias circunstâncias (Joyce, 2016, p. 655).

Dentre muitos brasileiros, o artista Caetano Veloso tem, escondido “nos mais escuros recônditos do coração”, as más lembranças da ditadura militar. Aos 26 anos de idade, na madrugada do dia 27 de novembro de 1968, 14 dias após o AI -5 ter sido decretado, o jovem Caetano e seu amigo, o também músico Gilberto Gil, foram presos, e assim permaneceram até o ano seguinte, quando, em 27 de julho, tiveram de deixar o Brasil. Eles se instalaram em Londres. Apenas em 11 de janeiro de 1972, Caetano retornou ao seu país definitivamente, carregado de traumas e receios de ser preso novamente, após ter produzido, no exílio, dois álbuns: *Caetano Veloso* (1971) e *Transa* (1972). Também escreveu crônicas, que foram publicadas no jornal alternativo *O Pasquim*. Mais de duas décadas depois, em 1997, Caetano Veloso lançou seu livro *Verdade Tropical*, no qual narra – dentre muitas outras coisas – os detalhes do período em que foi vítima da ditadura militar brasileira; primeiro, em uma prisão no Brasil, depois, como exilado em Londres.

Em função da multiplicidade artística de Caetano, temos suas memórias da ditadura militar brasileira quando recentes, registradas nos textos do *Pasquim* e nas suas

canções de 1971 e 1972; e quando longínquas, registradas no seu livro *Verdade Tropical* de 1997. Nos três diferentes suportes – jornal, disco e livro – há algo em comum: Caetano põe em prática aquilo que Silveira (2022, p. 11) denomina “memória dos restos”, que nega “uma retórica de triunfo sobre as sobras”, visto que, tanto nos anos da ditadura quanto na década de 90, são salientadas as marcas perpétuas deixadas pela privação da sua liberdade. É o que lemos no seguinte excerto de *Verdade Tropical*:

tudo parecia remoto e desprovido de realidade. [...] Mas da mesma maneira que, enquanto estamos presos, não cremos na vida livre que não podemos esquecer, uma vez soltos, esquecemos a coerência interna da vida na prisão cuja realidade, no entanto, não duvidamos. Hoje sei que saí (venho saindo) da prisão como quem sai de um sonho, ao passo que, enquanto preso, eu julgava que Santo Amaro, o Solar da Fossa e a TV Record é que tinham sido um sonho do qual não era possível sair (Velo, 2017, p. 359).

Neste texto, proponho a análise de alguns excertos das crônicas de Caetano Veloso publicadas no jornal *O Pasquim*, e, também, de alguns excertos de seu livro *Verdade Tropical*, em contraste com a canção *It's a long way*, do álbum *Transa* (1972). O objetivo é defender que a canção, tal qual Caetano a compôs, se torna um gênero complexo e, por conseguinte, uma linguagem apropriada para a memória da ditadura.

INFANTILMENTE SILENTE, COMO SE MORTO

Como será que isso era, este som
Que hoje sim, gera sóis, dói em dós?
(Caetano Veloso)³

Em seu livro *Verdade Tropical*, Caetano narra sua relação com a ditadura desde quando viu, pela primeira vez, os tanques de guerra circulando pelas ruas:

Vendo os tanques, eu me perguntava se teria coragem de me meter numa revolução, se estaria disposto a dar a vida pelas causas sociais que supunha apoiar. Naturalmente, senti que não daria minha vida por nada. Mas não estava certo do que significava, naquele momento – e a partir daquele momento –, “minha vida”. As ruas silenciosas, os tanques, tudo me dava a impressão de um *pesadelo*. Eu sentia medo e ódio daquela presença do exército nas ruas, com suas cores encardidas e seu ar anônimo. *Infantilmente*, apenas desejei que aquilo passasse depressa (Velo, 2017, p. 317, grifo próprio).

³ (Velo, 2022, p. 193).

Em seu primeiro contato memorável com a ditadura, Caetano Veloso classifica a sua reação como infantil. A mesma classificação reaparece, adiante na narrativa, quando ele se compara a outras vítimas do regime:

Quando penso no número de pessoas que morreram em prisões brasileiras a partir de 68 (e que foi pequeno se comparado ao número de vítimas argentinas ou chilenas da década seguinte); quando penso nos que sofreram tortura física, ou nos que foram expulsos do país em 64 e só puderam voltar na anistia em 79, concluo que *minha prisão de dois meses foi um episódio que nem sequer merecia referência*. Muitos dos que sofreram maus-tratos – ou que foram presos mais vezes e por mais tempo – passam rápido pelo assunto, muitas vezes em tom de descaso. O próprio Gil não tem dos dias de cela e xadrez uma lembrança tão amarga ou tão recorrente quanto a minha. Tendo percebido cedo que algo assim poderia acontecer, e em tudo *mais adulto do que eu*, em vez de simplesmente se sentir aniquilado, pôde ao menos tentar transformar a experiência em algo produtivo para sua formação (Veloso, 2017, p. 405, grifo próprio).

A ideia de si como infantil é retomada quando Caetano acredita que o fato de Gil lidar melhor com a prisão e com o exílio é um sinal de ele ser mais adulto. Etimologicamente, a palavra “infância” vem “do latim *infantia*, incapaz de falar” (Nascentes, 1932, p. 427). A partir da etimologia da palavra, podemos deduzir que o que Caetano experimentou, desde o primeiro contato com a ditadura, foi uma complexificação da comunicação, ou seja, uma acentuada dificuldade de comunicar seus sentimentos, o que se agravou tão logo a sua relação com a ditadura militar deixou de ser contemplativa para ser a de vítima direta.

A etimologia da palavra apresenta a infância como um período silente, o que não deve ser confundido com um período anterior e independente da linguagem. É o que explica Giorgio Agamben, em seu livro *Infância e história*. Para o pesquisador, “uma tal in-fância não é algo que possa ser buscado”, visto que “a experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem” (Agamben, 2014, p. 58-9). Dessarte,

somente se nós pudéssemos atingir um momento em que o homem já estivesse ali, mas a linguagem não estivesse ainda, poderíamos afirmar ter entre as mãos a “experiência pura e muda”, uma infância humana e independente da linguagem. Mas uma tal concepção da origem da linguagem é algo de que, já a partir de Humboldt, a ciência da linguagem demonstrou a fatuidade. [...] É através da linguagem, portanto, que o homem como nós o conhecemos se

constitui como homem, e a linguística, por mais que remonte ao passado, não chega nunca a um início cronológico da linguagem, a um “antes” da linguagem (Agamben, 2014, p. 60).

Toda essa discussão de Agamben nos ajuda a compreender a sensação de infância de Caetano Veloso. Se o homem se constitui através da linguagem, e se, mesmo no silente período infantil, a linguagem já existia, o que Caetano experimenta, ao ver os tanques de guerra pelas ruas e ao se sentir menos adulto que Gil, é uma espécie de dificuldade de fazer tal linguagem alcançar e ser compreendida por outrem. Eu diria, até, que toda a situação vivida resultou em um excesso de linguagem em si que implodia interna e sucessivamente, ao invés de explodir expansivamente.

A causa das implosões não foi, definitivamente, a ausência de tentativas de comunicação por parte de Caetano. De 27 de novembro de 1969 a 02 de dezembro de 1969, o jovem artista escreveu a crônica *Hoje quando acordei*, uma sincera tentativa de expressão da linguagem que sobejava em si. O texto foi publicado no jornal *O Pasquim*:

Hoje quando eu acordei eu dei de cara com a coisa mais feia que já vi na minha vida. Essa coisa era a minha própria cara. [...] Durante todo o tempo em que eu estive trabalhando em música popular no Brasil, [...] eu pensava que estivesse fazendo alguma coisa, pois a imagem que me era devolvida era a de alguém vivo, em movimento, passando realmente por entre as coisas. [...] Talvez alguns caras no Brasil tenham querido me aniquilar; talvez tudo tenha acontecido por acaso. Mas eu agora quero dizer aquele abraço a quem quer que tenha querido me aniquilar porque o consegui. [...] agora sabemos que não era tão difícil assim nos aniquilar. Mas virão outros. Nós estamos mortos. Ele está mais vivo que nós (Veloso, 2017, p. 318).

Quando escreve “Ele está mais vivo que nós”, Caetano Veloso se refere a Carlos Marighella, cuja morte foi noticiada ao lado das fotos dele e de Gil em Londres. Caetano entende por estar vivo o fazer e passar pelas coisas, estar em movimento. A impossibilidade de se deslocar livremente pelo próprio país, ele mesmo em pessoa tridimensional, em contraste à circulação de sua imagem bidimensional em um jornal, distribuída e passada de mão em mão no Brasil, deu a Caetano a sensação de já ser um cadáver dentro de um caixão, revezado pelas mãos das pessoas enlutadas que rendem a última homenagem.

O texto suscitou a reação dos amigos brasileiros por cartas, as quais foram conjuntamente respondidas por Caetano em um novo texto no *Pasquim*, de 14 de janeiro de 1970, intitulado *Ipanemia*:

Eu, por exemplo, recebi muitas cartas de felicitação pela minha morte, que, entre outras besteiras, eu mesmo noticiei há uns três Pasquins. Quero responder publicamente a todos os que me escreveram nessa oportunidade, explicando que eu quis dizer que estava morto, e não triste (Veloso, 2005, p. 82).

E eu não me sinto além de nada. Morrer não é ir para o além (Veloso, 2005, p. 84).

Para Caetano, a morte não era uma movimentação para o além; pelo contrário, a morte era a *ausência* de movimentação, seja para o além ou para onde for. A não compreensão dos amigos brasileiros, notada por Caetano no início de 1970, foi retomada por ele em *Verdade Tropical*:

Nem uma só pessoa no Brasil percebeu do que eu estava falando. Recebi muitas cartas tentando reconfortar-me pelo sofrimento de estar exilado e conversei com várias pessoas que passavam por Londres e por Paris: mesmo os que mencionavam a execução de Marighella e o meu artigo não relacionavam nem remotamente uma coisa à outra. Fiquei espantado e isso me deu uma espécie de medida da distância psicológica que nos separava dos que estavam vivendo no Brasil (Veloso, 2017, p. 418).

Caetano percebe a “distância psicológica” dos amigos que estavam no Brasil. Por outro lado, também experimentava uma espécie de distância psicológica das outras vítimas da ditadura: das que, ao contrário dele, foram torturadas fisicamente, e, também, de Gilberto Gil, vítima que foi presa na mesma época que ele e sob as mesmas condições. O que percebemos, por fim, é uma ausência total de testemunhas, que se confirma em seu clamor no texto *Hoje quando acordei*: “Estou andando como os homens, com meus dois pés. Não penso em fazer nada. *Alguém* entende o que seja isso? (Veloso, 2005, p. 318, grifo próprio).

Utilizo, aqui, o conceito de testemunha de Jeanne Marie Gagnebin:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente (Gagnebin, 2009, p. 57).

Na esperança de ter essas testemunhas, após suas tentativas fracassadas de comunicação, em *Ipanemia*, Caetano escreve: “Portanto, eu agora quero falar da maneira mais clara possível. Quero falar de uma maneira lógica, de uma maneira à qual não estou habituado” (Velo, 2005, p. 82). Como bem disse Avelar, a memória da ditadura exige outra linguagem; uma linguagem que, acrescento eu, não fosse tão clara quanto Caetano almejava, mas que, ainda sem clareza, lhe permitisse encontrar suas testemunhas.

UMA LINGUAGEM PARA A MEMÓRIA DA DITADURA

Cantar é mais do que lembrar
É mais do que ter tido aquilo então
Mais do que viver, do que sonhar
É ter o coração daquilo

(Caetano Veloso).⁴

Em meio à depressão do exílio e pós-prisão, surge a oportunidade de Caetano Veloso gravar novos discos. A oportunidade vem da visita de Ralph Mace, um homem que “tinha sido da Philips” e que havia ouvido falar de Caetano Veloso e de Gilberto Gil “antes de sair da companhia” (Velo, 2017, p. 422): “Mudei meu ânimo quanto a fazer música por causa desse homem. [...] A novidade de ele ser tão otimista quanto a mim me fez perder grande parte da vergonha”.

A simples expectativa de voltar a se comunicar pela música já melhorou o ânimo do artista exilado, o que nos aponta para algo que eu defendo neste texto: a canção, tal qual Caetano Veloso a compõe, seria a linguagem por excelência para a memória da ditadura, capaz de trazer as testemunhas, de materializar e expandir a linguagem da qual o ser humano é feito; é a linguagem que Caetano tinha em demasia e em implosões dentro de si no início da década de 70.

Para entendermos o tipo de composição feita por Caetano Veloso naquela época, convém visitarmos a explicação de Bakhtin sobre os gêneros complexos:

Aqui é de especial importância atentar para a diferença essencial entre os gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos) – não se trata de uma diferença funcional. Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio

⁴ (Velo, 2022, p. 193).

cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples) que se formaram nas condições de comunicação discursiva imediata. Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem a sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta apenas através do conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana (Bakhtin, 2010, p. 263-4).

Há uma canção de Veloso e Vinicius Cantuária, intitulada *O grande lance é fazer romance*, com os seguintes versos: “E o futuro, como sempre, aquele mistério / O grande lance é fazer romance” (Veloso, 2022, p. 174). Bem, se não temos um romance de Caetano, temos, dele, seus álbuns musicais, que são produções de um gênero que muito se assemelha ao romance, no quesito complexidade do gênero. Pelos conceitos de Bakhtin, é possível classificar o álbum *Transa* (1972) como um gênero complexo. Indo além, acrescento que, no caso da obra de Caetano Veloso, não é necessário pensar apenas em uma escala tão grande quanto o álbum para encontrar as características do gênero complexo; em uma escala bem menor, uma só canção desse artista já as atinge. Em uma só canção de *Transa*, há: as memórias de Caetano, da vida cotidiana de então e de outrora, e seus sentimentos em relação a elas; a retomada de frases das crônicas publicadas no jornal *O Pasquim*; as canções de outros compositores, as canções de composição desconhecida, pois cantadas popularmente há anos... tudo isso, em uma montagem, se torna acontecimento artístico-literário. “No processo de formação” de cada canção desses álbuns de Caetano Veloso, canções de outros compositores, lembranças e trechos de narrativas são incorporadas e reelaboradas. “Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios”. E as duras memórias da ditadura, por sua vez, “integram a realidade concreta apenas através do conjunto” da canção, “ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana” (Bakhtin, 2010, p. 263-4).

Retomemos o comentário acerca da memória da ditadura que eu faço Avelar repetir insistentemente neste texto: “Não obstante, a recopilação de dados não é ainda a memória da ditadura. A memória da ditadura, no sentido forte da palavra, requer outra linguagem” (Avelar, 2003, p. 80). No mesmo sentido, como vimos, Silveira defende, para

a memória da ditadura, a necessidade de “trabalhar com os restos do passado pela linguagem, de elaborar a memória pelo fragmento, pelo vazio” (Silveira, 2022, p. 06). Relacionando as defesas de Silveira e Avelar ao conceito de gênero complexo de Bakhtin, podemos levantar a hipótese de que o processo de montagem foi o que possibilitou que a canção de Caetano Veloso fosse uma linguagem apta a comunicar suas memórias da ditadura, atingindo uma eficácia que a crônica narrativa não alcançara.

Veremos isso analisando *It's a long way*, canção que abre o lado B do disco *Transa* (1972). Das canções dos dois álbuns produzidos no exílio, escolho essa para análise por exprimir bem o que defendo neste texto, a saber, a complexidade do gênero em uma só canção de Caetano Veloso. Para além disso, encontramos, eficazmente comunicados nessa canção, os temas que Caetano abordara em seus textos para *O Pasquim* em forma de narrativa, e que não foram bem compreendidos então.

Transcrevo, a seguir, a letra da canção:

Woke up this morning
Singing an old, old Beatles' song
We're not that strong, my Lord
You know we ain't that strong
I hear my voice among others
In the break of day
Hey, brothers
Say, brothers
It's a long, long, long, long long long long way

“Os óio da cobra verde
Hoje foi que arreparei
Se arrearasse há mais tempo
Não amava quem amei”

It's a long way, it's a long, long, long long, long way

“Arrenego de quem diz
Que o nosso amor se acabou
Ele agora está mais firme
Do que quando começou”

It's a long road, it's a long
It's a long road, it's a long and winding road

“A água com areia brinca na beira do mar
A água passa e a areia fica no lugar”

It's a hard, hard, long way

“E se não tivesse o amor
E se não tivesse essa dor
E se não tivesse o sofrer
E se não tivesse o chorar
E se não tivesse o amor
E se não tivesse”

“No Abaeté tem uma lagoa escura
Arrodeada de areia branca”

Woke up this morning
Singing an old, old Beatles’ song
We’re not that strong, my Lord
You know we ain’t that strong
I hear my voice among others
In the break of day
Say, brothers
Hey, brothers
It’s a long, long, long, long way (Veloso, 2022, p. 376).

A complexidade de gênero dessa canção já aparece no primeiro verso, “Woke up this morning”, que é uma tradução, do português para o inglês, do título do texto escrito por Caetano para *O Pasquim*, *Hoje quando acordei*. Foi justamente o texto que fez o músico sentir a distância psicológica dos que estavam no Brasil. Ao começar a canção com a tradução do título de um texto cuja ausência de testemunhas repercutiu tanto – a ponto de mencionar a incompreensão dele décadas depois, em seu livro de 1997 – o que Caetano fez, na canção, foi desvincular sua crônica da realidade concreta do *Pasquim* e integrá-la na realidade concreta da canção, “ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana” (Bakhtin, 2010, p. 264).

O mesmo processo de desvinculação e integração acontece com uma canção dos Beatles, que é mencionada no segundo verso: “Singing an old, old Beatles’ song”.⁵ O título da canção de Caetano, *It’s a long way*, já nos aponta para qual seria a “old Beatles song”. Trata-se de *The long and winding road*, composta por Paul McCartney em 1970:

The long and winding road
That leads to your door
Will *never* disappear
I’ve seen that road before
It *always* leads me here
Lead me to you door

The wild and windy night

⁵ Cantando uma velha, velha canção dos Beatles (Tradução minha).

That the rain washed away
Has left a pool of tears
Crying for the day
Why leave me *standing* here?
Let me know the way

Many times I've been alone
And *many times* I've cried
Anyway, you'll *never* know
The many ways I've tried

And *still* they lead me back
To the long winding road
You left me *standing* here
A long, long time ago
Don't leave me *waiting* here
Lead me to your door

But *still* they lead me back
To the long winding road
You left me *standing* here
A long, long time ago
Don't keep me *waiting* here
Lead me to your door

Destaco, da canção de Paul McCartney, o verbo no Present Continuous “waiting” e os adjuntos adverbiais: “never”, “always”, “many times”, “still”⁶. Tanto o verbo waiting quanto os adjuntos adverbiais se repetem ao longo da canção, o que, combinado ao ritmo lento, resulta em uma canção melancólica e que transmite a ideia de imutabilidade. Ora, imutabilidade foi uma das causas das reclamações de Caetano sobre o tempo na prisão:

Os dias daquela semana na solitária da Polícia do Exército às vezes são lembrados por mim como um só dia que pareceu durar uma eternidade. Depois de muito tempo – mas o que era “muito tempo”? –, comecei a procurar por mim mesmo na pessoa que dormia e acordava no chão daquele lugar odioso cuja *imutabilidade* impunha-se como prova de que não havia – nunca houvera – outros lugares (Velooso, 2017, p. 360, grifo próprio).

A pobreza dos acontecimentos afetava a sua percepção do tempo:

Passei uma semana numa cela mínima onde *se repetiam todos os dias atos iguais e regulares*, e, no entanto, não consigo lembrar com clareza como era a porta dessa cela ou o que exatamente faziam os carcereiros à hora da revista. Mas acredito que a própria *pobreza de acontecimentos* e sua *regularidade*, que terminam por *eliminar a percepção ordinária da passagem do tempo*, levem a

⁶ “esperando”, “nunca”, “sempre”, “muitas vezes”, “ainda” (Tradução minha).

mente de quem sofra tal experiência a precisar defender-se disso quando lhe é dado voltar ao espaço aberto e ao tempo rico em diversidade de eventos menos previsíveis (Veloso, 2017, p. 359, grifo próprio).

Vejam: no primeiro verso da canção, Caetano afirma que acordou cantando uma velha canção dos Beatles, uma banda que surgiu em 1960. Sendo a canção de Caetano de 1971, a canção dos Beatles não poderia ser tão velha. Ademais, a canção à qual Caetano se refere com uma certa discrepância do tempo do calendário tem, como vimos, verbos e adjuntos adverbiais que transmitem uma mensagem de imutabilidade, que é a causa da percepção alterada do tempo pelo artista. Assim, nos dois primeiros versos, já encontramos uma elaboração, no gênero complexo canção, daquilo que Caetano Veloso elaborou em forma de narrativa apenas nos anos 90.

SOBRE O TEMPO

Por seres tão inventivo
E pareceres contínuo
Tempo, tempo, tempo, tempo
És um dos deuses mais lindos
Tempo, tempo, tempo, tempo

(Caetano Veloso).⁷

Em uma sequência de escritos a que chamou de *Temps et récits*, Paul Ricoeur (2019, p. 229-230) discute como a ficção explora “por meio de suas variações imaginativas os aspectos da concordância discordante ligados à constituição horizontal do fluxo temporal”. Ricoeur afirma que “somente a ficção, por continuar ficção enquanto projeta e retrata a experiência, pode se permitir um pouco de ebriedade”. A partir da leitura do texto, vê-se que, por ebriedade, Ricoeur entende “o apagamento das medidas”, quando “o tempo interior, liberado das limitações cronológicas, entra em colisão com o tempo cósmico, exaltado por contraste”. Esses são apontamentos que Paul Ricoeur faz em uma caracterização do tempo *ficcional, imaginativo*, em um capítulo intitulado *A ficção e as variações imaginativas sobre o tempo*.

Ricoeur diferencia o tempo fictício do tempo histórico, assim como o narrador e o historiador, respectivamente:

⁷ (Veloso, 2022, p. 286).

O traço mais visível, mas não necessariamente mais decisivo, da oposição entre tempo fictício e tempo histórico é a *libertação* do narrador – que não confundimos com o autor – da principal obrigação que se impõe ao historiador: dobrar-se aos conectores específicos da reinscrição do tempo vivido no tempo cósmico (Ricoeur, 2019, p. 215).

Em seguida, Ricoeur classifica como irreal a não-conexão entre a experiência e o tempo cronológico. O sujeito desse tipo de experiência seria, então, o herói, o personagem irreal: “Personagens irreais, dir-se-á, têm uma experiência irreal do tempo. Irreal, no sentido de que as marcas temporais dessa experiência não exigem ser conectadas apenas à rede espaço-temporal constitutiva do tempo cronológico” (Ricoeur, 2019, p. 215).

Em um esclarecimento ao leitor de quais gêneros tem em mente quando se refere à narrativa de ficção, Ricoeur elenca a epopeia, o romance, a tragédia, a comédia antiga e a moderna, o que, logicamente, exclui o gênero canção:

Nesse sentido, da epopeia ao romance, passando pela tragédia e pela comédia antiga e moderna, o tempo da narrativa de ficção está livre das imposições que exigem transferi-lo para o tempo do universo. A busca dos conectores entre tempo fenomenológico e tempo cosmológico – instituição do calendário, tempo dos contemporâneos, dos predecessores e dos sucessores, sequência de gerações, documentos e vestígios – parece, ao menos numa primeira aproximação, perder toda razão de ser. Cada experiência temporal fictícia cria seu mundo, e cada um desses mundos é singular, incomparável, único (Ricoeur, 2019, p. 215).

Ora, as características apontadas por Ricoeur como relativas ao ficcional são encontradas tanto nas narrativas de Caetano quanto em suas canções, ambas resultantes de memórias reais da ditadura. Na última frase citada de Ricoeur, eu poderia substituir “experiência temporal fictícia” por “experiência temporal real da ditadura militar brasileira” e chegaria a uma afirmativa válida: “Cada experiência temporal” real da ditadura militar brasileira “cria seu mundo, e cada um desses mundos é singular, incomparável, único”. A afirmativa a que chegamos explicaria a percepção temporal de Caetano, em seu “tempo fenomenológico” que se diferencia tanto do “tempo cosmológico” a ponto de fazer parecer velha uma canção dos Beatles lançada há um ano. A afirmativa explicaria, também, a distância psicológica sentida por Caetano, até mesmo daqueles que foram vítimas da ditadura como ele. Aparentemente, quando a realidade tange o horrendo, a linguagem necessária para a comunicação dos sentimentos que surgem é considerada “irreal”, “experiência temporal fictícia”, “variações imaginativas”.

Isso explica o porquê de a crônica de Caetano ter sido ineficaz em sua comunicação. A sua resolução, em *Ipanemia*, de que, dali em diante, falaria da forma mais clara possível, também não seria eficaz. A linguagem para certas memórias exige essa “ebriedade” que Ricoeur considera como típica do ficcional, e que, acrescento, é ainda mais típica do traumático e horrendo real. Afetado pela imutabilidade dos dias de prisão e exílio, Caetano mostra que, ao contrário do que acreditava Ricoeur (2019, p. 215), fazer “o tempo da narrativa” se livrar “das imposições que exigem transferi-lo para o tempo do universo” não é exclusividade da ficção; sendo, na verdade, mais característico dos traumas nada irreais da ditadura militar brasileira.

A voz que canta “Woke up this morning singing an old Beatles song” não é a de um herói, apenas, nem a de um historiador, apenas, nem a de um autor, apenas – que se distingue do narrador, como Ricoeur faz questão de enfatizar. É a versão infantil da voz adulta do narrador-autor-herói-historiador de *Verdade Tropical*. Uso infantil, aqui, pensando etimologicamente, como aquele sujeito silente, mas pensando, também, em infantil como alguém que tem em si a linguagem intrínseca, e que, ao não conseguir “falar da maneira mais clara possível” (Veloso, 2005, p. 82), consegue cantar a sua sensação de infância.

HEY, BROTHERS! SAY, BROTHERS!

Tudo são trechos que escuto

(Caetano Veloso).⁸

Prossigamos, enfim, nossa leitura da canção que, até agora, se deteve nos dois primeiros versos. Nos versos subsequentes, temos:

I hear my voice among others
In the break of day
Hey, brothers
Say, brothers

⁸ (Veloso, 2022, p. 193).

Pelas narrativas de Caetano, em suas crônicas e em *Verdade Tropical*, foi possível perceber que a incomunicabilidade dos traumas da ditadura fez com que ele se sentisse um *infans*, e, quando ousava conversar, envergonhava-se de sua própria fala:

Ficava em casa ouvindo Gil tocar, tocando eu mesmo às vezes, vendo televisão, lendo e, sobretudo, conversando com as pessoas que apareciam. Nessas conversas eu me mostrava descuidadamente falante, mas minhas alegrias não duravam até eu pôr a cabeça no travesseiro. Sempre havia do que me envergonhar. E eu não sabia como fazer esforço para progredir (Veloso, 2017, p. 416).

Já na canção, o sujeito cancional afirma ouvir sua voz entre outras, o que muito difere da solidão e da distância psicológica descritas na narrativa. As vozes entre as quais ele ouve a sua própria são reveladas em seguida, quando Caetano reinterpreta excertos de canções diversas. Ao invocar “Hey, brothers/ Say, brothers”, como se fossem palavras mágicas, a progressão se dá através de memórias de canções, que, tão longe surgem, entram para um processo compositivo por montagem, resultando em uma canção-gênero complexo.

A primeira voz dentre as quais Caetano ouve a sua é a de Zé do Norte, em sua canção *Sodade, meu bem, sodade*. Os versos que aparecem em *It's a long way* são:

Os óio da cobra verde
Hoje foi que arreparei
Se arreparasse há mais tempo
Não amava quem amei

E 'arrenego de quem diz
Que o nosso amor se acabou
Ele agora está mais firme
Do que quando começou

No fascículo do disco *Jack do Pandeiro e os nordestinos*, da Nova História da Música Popular Brasileira, encontramos as informações acerca da canção, gravada “em 29 de janeiro de 1953”: foi a “primeira composição” de Zé do Norte, “uma lírica toada que o compositor paraibano fez quando ainda era adolescente, tornou-se conhecida do grande público somente em 1952, com o filme *O Cangaceiro*” (Civita, 1979). Quando da popularização da canção, Caetano Veloso tinha apenas 10 anos, ou seja, era uma criança, o que nos permite levantar a hipótese de que esses versos tenham surgido como uma memória da infância mesmo, enquanto Caetano estava exilado em Londres.

Adiante na canção, após uma nova sequência de repetição com variações do verso “It’s a long way”, uma outra canção aparece na montagem de Caetano. Dessa vez, há um salto temporal de alguns anos, para uma canção do início dos anos 60, a saber, *Água com areia*, de Jair Morim e Jacobina, gravada em 06 de outubro de 1961 por Peri Ribeiro:

A água com a areia brigam na beira do mar
A água vai e a areia fica no lugar

Caetano – ou a forma como Caetano se lembra da canção – modifica sutilmente os versos para:

A água com areia brinca na beira do mar
A água passa e a areia fica no lugar

Em 1960, Caetano se mudou para Salvador (Wisnik, Sampaio, 2005, p. 125), onde morou até 1966. Isso significa que, quando do lançamento da música na voz de Peri Ribeiro, o músico de Santo Amaro era um jovem de 19 anos em seu primeiro ano como morador da capital da Bahia, que, naqueles anos,

vivia um período de intensa atividade cultural, graças à decisão do então reitor da Universidade Federal [...], dr. Edgar Santos, de somar às atividades acadêmicas das faculdades convencionais, escolas de música, dança e teatro, e de convidar os mais arrojados experimentalistas em todas essas áreas, oferecendo aos jovens da cidade um amplo repertório erudito (Veloso, 2017, p. 87).

Quando narra esse período em *Verdade Tropical*, é sempre como um tempo de realização de curiosidades. Inclusive quando narra seu exílio, a comparação que Caetano faz, como o extremo oposto da sua depressão, é a sua estadia em Salvador no início da década de 60:

Era a “contracultura” e todos os caminhos levavam aos shows de rock’n’roll e ao Electric Cinema, mas o que fora feito da curiosidade do menino que, em Salvador, ia ver tudo o que podia do Mamb, no salão nobre da reitoria e na Escola de Teatro? Eu me deixava levar. Na verdade, estava mais e mais enfronhado na música popular. Minhas veleidades de deixar o que já fazia profissionalmente para estudar, dirigir filmes ou escrever recolheram-se sob o impacto da prisão e do exílio (Veloso, 2017, p. 416).

Ao cantar versos de uma canção que fora lançada em 1961, um ano depois de sua mudança, é como, enfim, recuperar a voz e a “curiosidade do menino que, em Salvador, ia ver tudo o que podia” (Veloso, 2017, p. 416).

Até aqui, podemos afirmar que as datas das canções que compõem a montagem de *It's a long way* formam uma espécie de linha do tempo sonora dos períodos importantes da vida de Caetano. As memórias surgem cronologicamente, sempre associadas às canções que tocavam nas rádios em cada ano. Dessa forma, é como se, no decorrer da composição da canção, Caetano deixasse de se sentir um *infans* que não consegue se comunicar e entrasse em um processo de recapacitação da comunicação pela música, que o faz revisitar memórias de quando ele tinha 10 anos e ouvia Zé do Norte no rádio, e, em seguida, revisitar as memórias de quando ele tinha 19 anos, havia se mudado para a capital e ouvia Peri Ribeiro.

Dando continuidade à sua linha do tempo sonora, depois de incluir, na montagem, uma canção da sua infância e uma de quando morou em Salvador, Caetano canta versos da canção *Consolação*, de Baden Powell, lançada em 1964, no álbum *Nara*, de Nara Leão, realizado pela gravadora Elenco:

E se não tivesse o amor
E se não tivesse essa dor
E se não tivesse o sofrer
E se não tivesse o chorar (ah, o amor)
E se não tivesse o amor

Temos, aqui, uma canção que remete a mais um momento importante na vida de Caetano. Nara Leão está entre seus primeiros contatos no universo da música popular brasileira, o que nos permite supor que a progressão de memórias continua cronologicamente, chegando, agora, a 1964, ano em que Caetano conheceu Nara, a qual convidou Bethânia para substituí-la no show *Opinião*, resultando, assim, na chegada dos irmãos ao Rio de Janeiro⁹. Dessarte, o ano de lançamento da canção de Baden Powell é o ano em que Caetano conheceu a intérprete da canção. Ademais, Nara Leão, nas memórias de Caetano, é uma espécie de metonímia da bossa nova e da Zona Sul do Rio:

Nara era uma adorável criatura do tipo que só a Zona Sul do Rio pode produzir.
Mas era também alguém especial dentro desse mundo. Sentia-se nela o gosto

⁹ “Quando cheguei ao Rio com Bethânia, em 64,” (Veloso, 2017, p. 130).

da liberdade que tinha sido conquistada com dificuldade e decisão. Por isso todos os seus gestos e todas as suas palavras pareciam nascer de um realismo direto e sério, mas resultavam delicados e graciosos como os de uma menina tímida e passiva. Não se pode esquecer que ela, a essa altura, devia ter vinte anos. Seu nome estava ligado ao nascimento da bossa nova (dizia-se – e se diz até hoje – que o movimento nasceu em seu apartamento de Copacabana) (Veloso, 2017, p. 102-3).

Isso significa que, na linha do tempo sonora de *It's a long way*, temos, até agora, sequencialmente: uma canção da infância de Caetano, uma canção do período em que ele era um jovem usufruindo da intensa atividade cultural de Salvador, e, em seguida, uma canção de quando ele foi ao Rio com Bethânia, após ter se tornado próximo de Nara Leão, uma cantora que, para ele, era metonímia da bossa nova.

Até aqui, o surgimento das memórias segue uma cronologia de momentos marcantes da vida de Caetano. Todavia, a última canção da montagem rompe a sequência. Trata-se de *A lenda do Abaeté*, de Dorival Caymmi, que foi lançada em disco em 1954, no álbum *Canções praieiras*, da Odeon:

No Abaeté tem uma lagoa escura
Arrodeada de areia branca
No Abaeté tem uma lagoa escura
Arrodeada de areia branca

Rompendo a cronologia progressiva das memórias alcançada através das canções, temos um retorno a uma canção de 1954, quando Caetano era uma criança de 12 anos. Na versão da música do disco *Transa*, ao cantar, ele repete os versos “ô de areia branca”, diminuindo gradativamente o som. Todavia, ao invés do fim da canção, temos o que aparenta ser um recomeço, com a repetição da primeira estrofe com o mesmo arranjo que no início da canção. Contudo, logo percebemos que, na verdade, não é um recomeço; pois, ao final da repetição da primeira estrofe, a canção é abruptamente interrompida. Assim, nos derradeiros minutos da canção, há duas interrupções, aparentemente contraditórias. A primeira é a interrupção da linearidade cronológica das canções que compõem a montagem de *It's a long way* e que, como defendo, representam as memórias dos momentos relevantes da vida de Caetano. Essa primeira linearidade é rompida com os versos da canção de Dorival Caymmi, de 1954. A segunda é a interrupção da ciclicidade da canção, com o fim abrupto após a repetição da estrofe inicial.

Embora tenhamos uma interrupção da *linearidade* e uma da *ciclicidade*, ambas convergem por indicar que, no final da canção, Caetano está no mesmo estado do início: sentindo-se uma criança de 10, 12 anos, habitante de Santo Amaro, que ouve Caymmi pelo rádio, embora seja um adulto em Londres que, por estar mais perto de Paul McCartney do que de Caymmi, acorda cantarolando *The long and winding road*. O que será que isso significa? Como isso pode ser interpretado?

Conforme defendido por Silveira (2022, p. 11), para as memórias da ditadura, não há um “triunfo sobre as sobras”. As memórias permanecem, de modo que podem voltar à tona a qualquer momento. Durante os minutos da canção, foram provisoriamente resolvidas algumas das queixas de Caetano que apareceram em seus textos narrativos das décadas de 70 e 90. É importante percebermos que aquilo que, em narrativa, está bem elaborado por Caetano Veloso apenas duas décadas depois, em *Verdade Tropical*, já havia sido bem elaborado por ele em sua canção-gênero complexo, o que me permite afirmar que, sentindo-se infantil, Caetano falhava em se comunicar através de narrativas, escritas ou orais; mas, sentindo-se infantil, não falhou em se comunicar através de canções. Assim, se a elaboração da memória pelo gênero narrativo demandou duas décadas, a elaboração pelo gênero canção ocorreu no momento da composição, ou seja, durante o exílio e pouco depois da prisão.

Dessarte, ao compor *It's a long way*, Caetano presentificou, sincronicamente: a criança de Santo Amaro, que ouvia a canção de Zé do Norte no rádio; o jovem curioso que morava em Salvador; o músico despontante, que ia para o Rio com a irmã, a convite da mulher-metonímia da bossa nova; e, por fim, a figura importante no cenário cultural brasileiro. Feito isso, ele mesmo percebeu as melhoras no seu estado depressivo:

Mas os trabalhos de *Transa* e as lembranças recentes do Brasil me deixaram mais receptivo para o que há de bom em Londres e passei a amar o verde dos parques, a calma das ruas em forma de crescente, das vielas, os musgos e as flores, enfim, a sabedoria de vida que há ali, de uma forma genuína e intensa, como nunca sonhara antes que poderia. Eu respeitava os jardins públicos e privados com verdadeira reverência, mas cada dia roubava uma rosa em algum deles para trazer para Dedé. Raspei a barba e deixei de me sentir sempre triste (Veloso, 2017, p. 448).

Apesar da evolução linear até certo ponto, o final da canção, como discutido, é um retorno à primeira estrofe, e a última canção cantada antes desse retorno fora lançada

quando Caetano tinha apenas 12 anos. Não há, assim, uma ideia de superação, de eliminação total da depressão causada pela ditadura militar. Marcel Proust (1971, p. 128), através de seu narrador-personagem Marcel, na obra *Em busca do tempo perdido*, defende que as nossas dores, assim como nossas alegrias passadas, “ficam em nós”, na “maior parte do tempo num domínio desconhecido”. “Mas”, o narrador proustiano alerta, “se for recuperado o quadro de sensações em que estão conservadas, têm elas por sua vez esse mesmo poder de expulsar tudo quanto lhes é incompatível, de instalar sozinho em nós o eu que as viveu”.

A composição de canções pode ter sido um alívio temporário para Caetano, que, finalmente, deixou de se sentir “sempre triste” (Veloso, 2017, p. 448). Todavia, nos anos 90, as memórias retornariam vivas, de modo que a voz que narra em *Verdade Tropical* expulsou tudo quanto lhe era incompatível e instalou sozinha um eu que ainda tinha, em si, as dores da prisão injustificável, do exílio cruel, da ditadura militar brasileira. Nisso está a interpretação para as interrupções contraditórias ao fim de *It's a long way*. Os ciclos da vida humana se desenrolam simultaneamente à progressão linear dos dias. Por mais que haja momentâneas melhoras, temporárias tripudiações do trauma, *allegrettas* alegrias, é impossível escapar ao retorno cíclico das nossas mais diversas memórias.

A ESTRANHA FORÇA DA CANÇÃO

Por isso uma força me leva a cantar
Por isso essa força estranha
Por isso é que eu canto não posso parar
Por isso essa voz tamanha

Caetano Veloso¹⁰

Vimos que a canção *It's a long way*, do álbum *Transa*, de Caetano Veloso, pode ser classificada como gênero complexo, em função de resultar de um processo de montagem. Vimos, também, que o “fracasso” na comunicação pelo gênero narrativo durante o exílio talvez se deva ao fato de Caetano ter buscado a elaboração da memória recente de forma clara e linear, o que só começou a se esboçar, de fato, nos anos 90, quando da escrita de *Verdade Tropical*. Antes de finalizar o texto, convém elencar as

¹⁰ (Veloso, 2022, p. 317).

características da canção de Caetano Veloso, classificada por mim como gênero complexo, que me levam a considerá-la como a linguagem que a memória da ditadura requer.

A primeira característica é a fragmentação, que aparece na definição de memória da ditadura de Alexandre Silveira. A segunda é a possibilidade da desvinculação da experiência ao tempo do calendário. A alteração da noção de tempo, que, na teoria de Ricoeur, parece ser própria da irrealidade e das narrativas ficcionais, aparece naturalizada na canção de Caetano, a qual, superando a complexidade do romance, mistura narrador, autor e herói em versos que narram o pesadelo da ditadura.

Outra característica da canção de Caetano é a possibilidade de movimentações. O AI-5 o privou da liberdade de transitar em sua própria casa, em seu próprio país. No texto *Hoje quando acordei*, Caetano se diz morto por não estar mais, como outrora, “vivo, em movimento, passando realmente por entre as coisas” (Veloso, 2017, p. 318). A ausência de movimentos e mudanças foi um dos incômodos da ditadura militar relatado pelo artista tanto nas crônicas para *O Pasquim* quanto em *Verdade Tropical*, e sua canção rompe totalmente com isso. Quando canta *It's a long way*, Caetano varia a quantidade de vezes que repete a palavra “long”, de modo que é extremamente difícil, até para seus melhores fãs, repetir exatamente como está no disco *Transa* de 1972. Ademais, em alguns versos, é cantado “*It's a long way*”, enquanto em outros é cantado “*It's a long road*”, e em outros, ainda, “*It's a long and winding road*”. Dessa forma, não há um refrão que se repita invariavelmente, ou, em outras palavras, não há imutabilidade na canção. Assim, já que em seus dias de prisão e exílio Caetano não vivia mudanças notáveis, em sua canção, ele mesmo “organiza o movimento” na frase “*It's a long way*”, acrescentando, a ela, mutações a cada execução.

Por fim, uma característica importantíssima da canção de Caetano Veloso, que a eleva à de linguagem ideal para as memórias da ditadura, é a possibilidade de muitas testemunhas. Aquelas que tanto lhe faltaram para suas crônicas no *Pasquim* e para suas conversas em Londres, apareceram na canção em uma montagem. Ao cantar “*Hey, brothers! Say, brothers!*”, Caetano chama por testemunhas, que logo o atendem e aparecem, cantando canções que foram trilha sonora de momentos marcantes de sua vida: a infância, a mudança para Salvador, a ida ao Rio de Janeiro com consequente imersão na Música Brasileira. Para além dos cantores e compositores das canções cujos versos

compõem a montagem da canção *It's a long way*, os ouvintes também podem se encaixar no conceito de testemunha de Gagnebin, se levarmos em conta a audição e apropriação pela empatia, explicadas por Leonardo Davino:

Portanto, é através do sujeito cancional que podemos dizer que, ao cantar uma *mesma* canção, diferentes intérpretes também são autores daquela canção, singularizando-a em suas gestualidades vocais; e que, ao tomar a canção para si, o ouvinte se apropria da mensagem para “entender” o mundo à sua volta e a si mesmo, imerso no mundo. É o sujeito cancional, coincidido com o estado do ouvinte naquele momento de execução da canção, quem faz o convite para o canto compartilhado. No caso das canções de amor, ou quando há na letra da canção um destinatário aparente, por exemplo, é o sujeito cancional quem permite que uma canção dirigida a uma pessoa possa ser ouvida e apropriada, pela empatia, por outras pessoas, quando do momento de sua vocalização. Nela o ouvinte entra em intimidade com o que lhe é apresentado. O ouvinte não conhece o sujeito, mas tem nele um cúmplice (Davino, 2016, p. 89).

Assim, a canção supera o gênero narrativo no encontro das testemunhas em função de dividir a autoria da canção com ouvintes e intérpretes em distintos momentos. Juntando sua voz à de muitos outros, Caetano foi capaz de cantar suas dores e saudades. Foram necessários vários compositores e cantores, de diferentes tempos, para serem suas testemunhas, possibilitando o revezamento ao qual Gagnebin (2009, p. 57) se refere. Caetano Veloso não conhece a gama de testemunhas que, ao cantarem essa canção, levam adiante, como num revezamento, a história de um artista que, de 1969 a 1972, foi injustamente privado de caminhar contra o vento sob o seu sol dourado, em meio às coisas do seu país.

Se no final da década de 60 e no início da década de 70 os textos e falas de Caetano Veloso não tinham testemunhas, a canção *It's a long way*, por sua vez, contou com várias: Zé do Norte, Dorival Caymmi, Baden Powell, Vinicius de Moraes, Nara Leão, Peri Ribeiro, Jacobina, Jair Amorim, Paul McCartney e, também, todos os que, nos últimos 52 anos, cantam e estudam as composições dos álbuns resultantes do exílio, garantindo que, após tanto tempo, Caetano Veloso possa ainda cantar e ouvir sua voz “*among others in the break of day*”.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CIVITA, Victor (Editor e diretor). *Jackson do Pandeiro e os nordestinos*. Nova História da Música Popular Brasileira. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DAVINO, Leonardo. Sujeito cancional: Verbivocoperformance poética contemporânea. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.20, n.1, p. 87-100, jan./jun, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: A Encadernadora, 1932.

PROUST, Marcel. *Sodoma e Gomorra*. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: 3. O Tempo narrado*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

SILVEIRA, Alexandre Henrique. *A ferida ainda não cicatrizada: memória, trauma e testemunho em K: relato de uma busca, de Bernardo Kucinski*. (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto. Mariana, 2022.

VELOSO, Caetano. *Letras*. Organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

VELOSO, Caetano. Hoje quando acordei. In: VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. Organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VELOSO, Caetano. Ipanemia. In: VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. Organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WISNIK, Guilherme; SAMPAIO, Maria Guimarães. Cronologia. In: WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo: Publifolha, 2005.

DISCOGRAFIA

BEATLES. *Let it be*. EMI Records, 1970.

CAYMMI, Dorival. *Canções praieiras*. Odeon, 1954.

LEÃO, Nara. *Nara*. Elenco, 1964.

RIBEIRO, Peri. *Odeon 14766*. Odeon, 1961.

VÁRIOS ARTISTAS. *Jackson do pandeiro e os nordestinos*. Gravações elétricas S.A., 1979.

VELOSO, Caetano, *Transa*. Philips/Phonogram, 1972.

Recebido em: 25/01/2024

Aceito em: 27/03/2024

Hêmille Raquel Santos Perdigão: Bacharela em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutoranda em Letras: Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR).