

UMA VOZ ENTRE OUTRAS:
IMAGENS DA DIÁSPORA AFRICANA EM *TRANSA*, DE CAETANO VELOSO

A Voice Among Others: Images of African Diaspora in Transa by Caetano Veloso

DOI: 10.14393/LL63-v39-2023-10

Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro*

RESUMO: A partir de uma análise das três primeiras canções do álbum *Transa*, de Caetano Veloso, lançado em 1972, este trabalho pretende entender como o exílio político do artista propiciou a ele uma situação ambígua de dor pela expatriação, mas também de aprendizagem sobre a inadequação. O que resultou num olhar reflexivo sobre a experiência da diáspora africana, seja no bairro Notting Hill, em Londres, seja na tradição da poesia musical do Brasil. Busca-se a partir daí, apreender como imagens musicais e poéticas de resistência e de contestação se organizam no decorrer do disco, efetuando uma reavaliação das hierarquias usuais da cultura letrada brasileira e pondo em realce a cultura oral afro-brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Canção brasileira. Poesia. Exílio. Diáspora africana. Tradição oral.

ABSTRACT: Building on an analysis of the first three songs of the 1972 album *Transa*, by Caetano Veloso, this article intends to explore how the artist's political exile set him in an ambiguous situation characterized by pain for the expatriation and the learning about inadequacy. His situation resulted in a reflective viewpoint of the African diaspora experience, whether in Notting Hill, a district of West London, or in the tradition of Brazilian musical poetry. Based on this, this article intends to apprehend how musical and poetic images of resistance and contestation are organized throughout the album, making a reassessment of the usual hierarchies of Brazilian literate culture, while also highlighting the Afro-Brazilian oral culture.

KEYWORDS: Brazilian song. Poetry. Exile. African diaspora. Oral tradition.

1 *Transa*: um canto de exílio

Considerada pela crítica especializada como uma das mais importantes obras do cancionário brasileiro, *Transa*, de Caetano Veloso, foi concebida em Londres, durante o período

* Doutora em Literatura Brasileira, pela Universidade de Brasília (UnB). Professora associada do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Este trabalho é fruto de pesquisa em estágio pós-doutoral junto ao Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC), no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. ORCID: 0000-0002-7973-2292. Email: elzimar.fernanda(AT)ufu.br.

em que ele esteve ali exilado, devido à repressão da Ditadura Militar. Gravado em 1971 e lançado em 1972, o disco traz nove canções, das quais oito foram compostas por Caetano e uma (*Mora na filosofia*) é uma regravação de um samba originalmente lançado em 1954, composto por Monsueto Menezes e Arnaldo Passos. E, no entanto, diversas outras canções e autorias percorrem o trabalho, uma vez que *Transa* se vale de técnicas de apropriação e colagem em várias das faixas que compôs. Citações de várias obras anônimas e até autocitações de Caetano também compõem o painel de apropriações, num caleidoscópio que já tem sido deslindado por vários estudos (OLIVEIRA; SCHMIDT, 2018; OLIVEIRA, 2021; FRÁGUAS, 2022).

Algumas das vozes que perpassam *Transa* são amplamente renomadas no cenário da canção brasileira, como Dorival Caymmi, Edu Lobo ou Vinícius de Moraes, enquanto outras são menos afamadas entre o público geral, como a de Mestre Pastinha e sua academia, reconhecidos no universo da capoeira, mas pouco abordados no campo artístico. Tem-se ainda a presença já bem analisada (JULIÃO, 2017; OLIVEIRA, 2021) de um trecho do soneto *À cidade da Bahia*, do baiano setecentista Gregório de Matos. Caetano dava assim prosseguimento às propostas neo-anthropofágicas da Tropicália – movimento estético que intentava renovar a arte brasileira, repensando a questão da identidade nacional, a partir das ideias de Oswald de Andrade¹. O músico baiano foi um dos mais conhecidos tropicalistas, cujas ideias centrais ele incorporou como parte de seu estilo de composição, de forma continuada ao longo de sua carreira (MORAIS NETO, 2009).

Integrando-se às vogas de seu tempo, *Transa* se organiza como um álbum conceitual, formato possibilitado pelo surgimento, em meados dos anos 1950, do *long-playing*, o LP, que permitia ampliar o tempo de gravação num disco para até 40 min (MORTON, 2004; OLIVEIRA; SCHMIDT, 2018). Fez-se possível, a partir de então, estruturar um grupo de canções como uma coleção intencional. Explorando a nova oportunidade ao máximo – buscando exibir consistência musical, temática e visual, organizadas em torno de um conceito unificador – o álbum conceitual foi assim o ponto máximo de uma “era do disco” (MAMMÌ, 2014). Em sua multiplicidade de vozes, *Transa* apresenta coesão temática, refletindo sobre a experiência do

¹ A definição “O Tropicalismo é um neo-Anthropofagismo” foi dada por Caetano (CAMPOS, 1974, p. 207). Dentre as propostas, destacava-se a concepção de uma arte brasileira marcada pelas trocas, aberta à devoração crítica do outro, daí a utilização de fragmentos textuais alheios e de procedimentos parafrásicos como colagem, pastiche e paródia. Para estudos mais detidos sobre a Tropicália ver Favaretto (2000), Dunn (2009) e Napolitano (2010).

exílio em cada uma de suas frentes, desde o plurilinguismo das letras (que trafega entre inglês e português, com toques de iorubá), passando pelo hibridismo da musicalidade (mescla de *rock*, sambas de diversos estilos, *reggae*, *blues*, *gospel*, batuques afro-baianos, entre outros), até o formato de gravação – que unia as mais recentes experiências tecnológicas de registro sonoro e composição disponíveis na Inglaterra, com performances instrumentais orgânicas e vocais de músicos brasileiros captados conjuntamente no estúdio, numa dinâmica que emulava uma apresentação ao vivo.

As nove canções do disco expõem a vida como exilado numa ordem dramática, que traz o cântico do desterrado *You don't know me* como introdução e então se desenvolve mostrando um relance mais positivo da vida em Londres, com *Nine out of ten*, até atingir o clímax da saudade da terra natal no final do lado A (com *Triste Bahia*) e no início do lado B (*It's a long way*). Uma versão cadenciada de *Mora na filosofia* prepara a conclusão, que chega com a experimental/concretista *Neolithic man*, a qual pode ser vista como uma resposta um tanto melancólica a *You don't know me*; sobretudo na repetição dos versos que frisam o distanciamento: “*You won't see me, you only see (you)*”.

Entretanto, a breve *Nostalgia (That's what rock'n' roll is all about)* disponibiliza um epílogo menos focado no isolamento, na medida em que o exilado se enxerga como um entre os marginalizados. Porém, ao invés de lamentar, ele afirma com um misto de orgulho e ironia sua inadequação, consubstanciada pela cultura *rock'n'roll* original²:

*You believe you're just one more flower
Among so many flowers that sprout
You just feel faintly proud when you hear they shout
Very loud: "You're not allowed in here, get out"
That's what rock'n'roll is all about
That's what rock'n'roll is all about
I mean, that's what rock'n'roll was all about.*

O exílio se coloca como um duplo deslocamento do sujeito: o primeiro, em relação à terra natal que o excluiu; o segundo, em relação à terra que o acolheu, mas onde é definido como estrangeiro. Por essa duplicidade, Said (2003, 2005), Nancy (2001) e Agamben (2013) –

² Fráguas (2022, p. 81-82) esclarece que, naquele início da década de 1970, Caetano entendia que o *rock* vinha perdendo sua verve – em boa medida porque a maior referência de *rock* para ele eram os Beatles, que haviam dissolvido a banda em 1970.

pensadores contemporâneos do exílio – coincidem em considerá-lo uma experiência ambivalente; simultaneamente, uma perda e uma possibilidade. Nesta última frente, o exílio proporciona uma abertura ao novo, ao desconhecido e, portanto, a outras verdades.

Já no âmbito do exílio como perda, Nancy segue pela via do existencialismo heideggeriano, considerando-o como uma desapropriação radical do ser. O exílio não apenas o destituiria de propriedades que lhe são fundamentais (a pátria, o lar, a família, os amigos, a língua, a cultura): sobretudo, o exílio destituiria o ser do que é o próprio de si, isto é, de si-próprio. Sobre a faceta negativa do exílio, Said afirma: “Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada” (2003, p. 46). Mas não de um modo em que essa cisão permita ao sujeito uma ruptura plena como passado; o sentimento de exílio se efetiva pela incompletude da separação:

[...] o exilado vive num estado intermediário, nem de todo é integrado ao novo lugar, nem totalmente liberto do antigo, cercado de envolvimentos e distanciamentos pela metade; por um lado, ele é nostálgico e sentimental, por outro, um imitador competente ou um pária clandestino. (SAID, 2005, p. 57)

Do ponto de vista político, Said argumenta que o exílio se relaciona dialeticamente com o nacionalismo, pois exilar é o ato de negar a alguém o direito à sua nacionalidade. O exílio político dos Estados-nações modernos é um expurgo, no qual a corrente politicamente dominante toma para si a prerrogativa de definir sua visão de nação como a única aceitável, expatriando àqueles que não se alinham ao seu projeto:

Com o tempo, os nacionalismos bem-sucedidos atribuem a verdade exclusivamente a eles mesmos e relegam a falsidade e a inferioridade aos outros [...]. E logo adiante da fronteira entre “nós” e os “outros” está o perigoso território do não-pertencer, para o qual, em tempos primitivos, as pessoas eram banidas e onde, na era moderna, imensos agregados de humanidade permanecem como refugiados e pessoas deslocadas. (SAID, 2003, p. 50)

Foi o caso do Brasil do AI-5, empenhado em eliminar quaisquer elementos dissidentes do projeto de poder e país da Ditadura Militar. Mesmo não sendo ativistas políticos, os dois tropicalistas mais populares, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entraram na mira por sua postura considerada irreverente demais para o nacionalismo conservador, então hegemônico. Ao final de 1968, eles ficaram detidos por dois meses e, depois de mais algum tempo de prisão domiciliar, precisaram aceitar a proposta dos militares de deixarem o Brasil e partirem rumo à Inglaterra, divulgando que o faziam para iniciarem uma carreira internacional:

Tendo prendido dois emergentes astros da música popular a quem raspavam os cabelos famosos, temendo que eles se tornassem, depois da prisão injustificada, inimigos mais ferozes do que os tinham suposto – e inimigos com poderes sobre a opinião pública –, os militares ficaram sem saber o que fazer com eles. O exílio, imposto com a mesma grosseira informalidade da prisão, foi a solução que lhes pareceu inteligente. (VELOSO, 1997, p. 287)

Principalmente Agamben e Nancy discutem a peculiaridade de o exílio se colocar no limiar entre punição e prerrogativa. Afinal, o exílio foi aplicado desde tempos antigos como comutação de uma pena maior (prisão ou morte), pressupondo a ocorrência do asilo, um refúgio em que o desterrado se veja ao abrigo do poder político-jurídico que requer seu banimento. Por este aspecto, o exílio propicia a oportunidade de se assumir um olhar disjunto das estruturas instituídas, sejam as da pátria, sejam as do refúgio. Said entende que a posição de inadequação que acompanha o exílio pode ser especialmente válida para o intelectual, estimulando a inquietação necessária a quem se dedica a pensar o mundo ao redor:

O modelo do percurso do intelectual inconformado é mais bem exemplificado na condição do exilado, no fato de nunca encontrar-se plenamente adaptado [...]. Para o intelectual, o exílio nesse sentido metafísico é o desassossego, o movimento, a condição de estar sempre irrequieto e causar inquietação nos outros. Não podemos voltar a uma condição anterior, e talvez mais estável, de nos sentirmos em casa; e, infelizmente, nunca podemos chegar por completo à nova casa, nos sentir em harmonia com ela ou com a nova situação. (SAID, 2005, p. 59-60)

2 A experiência ambivalente do exílio

You don't know me abre o disco como uma carta de apresentação, exibindo características que vão se desdobrar pelas demais canções, como as já comentadas colagens, o bilinguismo e a musicalidade híbrida de *rock* e sonoridades brasileiras. Caetano também mescla letras inéditas em inglês a trechos de diversas canções brasileiras, incluindo uma de autoria dele mesmo (a canção *Saudosismo*, originalmente escrita em homenagem a João Gilberto). A escolha destes fragmentos próprios e alheios é feita de modo a repercutir com a situação de desterro do artista.

A letra de *You don't know me* é pungente, uma vez que coloca, sem meios termos, a atmosfera de conflito entre o sujeito lírico e o interlocutor, o qual não apenas ignora tudo sobre este outro que lhe fala ("*You don't know me at all*"), como se coloca por detrás de um muro que presentifica o afastamento entre ambos ("*There's nothing you can show me from behind*

the wall”). A metáfora de erguer muros com a intenção de evitar o contato com o diferente, de negar ou suprimir o outro ecoa as variadas experiências históricas da humanidade – e ainda contém uma triste atualidade. Temos assim uma imagem concisa e clara de rejeição à alteridade, ao diferente, que está na raiz da xenofobia.

A evolução da canção compõe-se em tensão crescente, na medida em que a potencialidade da carga emotiva da letra não é imediatamente entregue na performance. De fato, a primeira seção da canção traz um vocal suave, quase sussurrado e melancólico, acompanhado por instrumentação calma, ao modo de um *pop rock*, destacando-se o violão a criar fraseados melódicos, dialogando com a voz. Em consequência obtém-se um efeito irônico, mas também expressivo da doída autorrepressão que o sujeito lírico precisa exercer, para não dar motivo à escalada do conflito. Porém, o ouvinte atento pode pressentir a explosão prestes a acontecer, o que se dá na segunda passagem da estrofe, no ponto em que o verso “*There’s nothing you can show me / from behind the wall*” é fragmentado, passando a constituir o modo imperativo do inglês (“Mostre-me por detrás do muro”). Acordes no violão marcam a transição, enquanto os instrumentos aumentam o volume, com bateria e baixo passando a se sobressair. O vocal sobe uma oitava e Caetano passa a usar a voz de peito, com alta projeção sonora, entoando múltiplas vezes o apelo, que se configura assim como um pedido dramático do sujeito cancional para que o confronto se resolva e dê lugar à compreensão.

É neste ponto que as canções brasileiras irrompem em meio ao texto em inglês, constituindo um primeiro momento climático de *You don’t know me*. Tem havido análises (OLIVEIRA; SCHMIDT, 2018; FRÁGUAS, 2022) de como estas citações formam um acerto de contas de Caetano para com o legado da bossa nova. Entretanto, nosso foco aqui é compreender o sentido que estes estilhaços de letras assumem ao serem colocados em novo contexto, perfazendo uma outra obra, montada como um mosaico por um artista que lida com as dores do exílio. Há certamente um valor de rememoração afetuosa em relação à casa natal, porém há mais. Pode-se interpretar que o sujeito cancional, que vinha se restringindo, toma a iniciativa de forçar as barreiras relacionais, revelando-se ao interlocutor, antes que este se resolvesse a tal, buscando estabelecer uma comunicação, que desconstrua o olhar de estranhamento, dizendo ao outro quem ele é.

Para caracterizar seu personagem, Caetano recorreu à abertura de *Maria Moita*: “Nasci lá na Bahia / De mucama com feitor / O meu pai dormia em cama / Minha mãe no pisador”, a qual é imediatamente seguida pelo refrão de *Reza*: “Laia, ladaia, sabatana, Ave Maria”. Nesta passagem, o baixo baiano de Moacyr Albuquerque ganha protagonismo, conferindo uma sonoridade brasileira à performance, ressaltando a imagem de um Brasil mestiço e popular, que está no cerne das duas composições citadas, frutos da fase mais social da bossa nova, a partir da década de 1960.

A formação da Bahia está sintetizada nos versos de *Maria Moita*, com seus aspectos contraditórios: de um lado, a violência da escravização surge em sua dimensão mais perversa, na qual se fundem exploração racial e de gênero, muito bem explicitadas na canção de origem³; por outro lado, a formação de inusitados vínculos entre dominantes e dominados revela as intrincadas estratégias de sobrevivência física e cultural da parte explorada, que resultam em novas identidades. Afinal, o sujeito cancional não se identifica com o lado mais cômodo da união entre a mucama e o feitor, mantendo consigo a duplicidade da miscigenação e, portanto, a abertura para transformações na estrutura inicial das relações de poder.

Por sua vez, a força da cultura oral se manifesta na citação do refrão de *Reza*, cuja origem é popular, sendo encontrada entre os ritos contra picada de cobra, praticados pelas benzedeadas do interior de Minas Gerais: “Laia, Ladaia, Lama, Sabatana, / Ave-Maria! / Oh, meu Deus, / Permite que por meio desta palavra / Se extinga o veneno deste bicho mau e peçonhento/ Do corpo dessa criatura (ou animal) que é / Linho, Lami, Isaão, Filamin, Sabatana; / Ave-Maria! (PEREIRA; GOMES, 2021, p. 29). A rezadeira entrevistada adverte sobre a potência da fórmula, principalmente por conta de suas palavras herméticas: “Foi o pai que me ensinô, lá dos antigo. Tem cada palavra forte que não pode nem sabê o que quer dizê. E a gente num pode ficá falano fora de hora não [...]” (PEREIRA; GOMES, 2021, p. 29, *sic.*).

O dito é uma assimilação popular das últimas palavras, em aramaico, de Jesus na cruz: “*Eli, Eli, lamá sabachthani*”, que eram ouvidas nas missas de celebração da Paixão, mas cujo sentido seria um enigma à maior parte da audiência – o que só aumentava seu valor

³ As estrofes discorrem: “Mulher que fala muito perde logo seu amor / Deus fez primeiro o hôme / A mulher nasceu depois / E é por isso que a mulher / Trabalha sempre pelos dois/ Hôme acaba de chegar, tá com fome / A mulher tem que olhar pelo hôme / E é deitada, em pé, mulher tem é que trabalhar”.

encantatório, uma vez que o mistério é a principal qualidade do sobrenatural. Tem-se aqui a apropriação cultural como modo de resistência, na medida em que a religiosidade popular incorpora elementos da religião oficial, abarcando-os segundo seus próprios critérios, assegurando alguma margem de domínio sobre o sagrado àqueles que são sistematicamente destituídos em outras instâncias.

Ao fim deste trecho, tem-se o terceiro *ritornelo* dos versos em inglês, agora com o vocal decididamente abraçando uma interpretação emotiva, meio súplica, meio lamento. Mas desta vez, enquanto Caetano canta, a voz de Gal Costa entra em sobreposição, entoando a abertura de *Saudosismo*, com um vocal delicado: “Eu, você, nós dois / Já temos um passado meu amor / Um violão guardado aquela flor / E outras mumunhas mais”. Este ir e vir entre a cultura de origem e a cultura do refúgio, que se estende por todo álbum, corrobora a tese de Said sobre a visão em contraponto que o exilado desenvolve:

A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que para tomar emprestada uma palavra da música – é *contrapontística*. Para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente. Assim, ambos os ambientes são vívidos, reais, ocorrem juntos como no contraponto. Há um prazer específico nesse tipo de apreensão, em especial se o exilado está consciente de outras justaposições contrapontísticas que reduzem o julgamento ortodoxo e elevam a simpatia compreensiva. (SAID, 2003, p. 59, grifo do autor)

A concepção de Caetano sobre a arte brasileira já era a de defesa da abertura, das trocas que permitissem ao artista dialogar com elementos de outra cultura, a partir de uma posição crítica de todas elas, inclusive da sua. Por isso, tomou a antropofagia oswaldiana como uma referência central de sua obra, daí haver continuidade de propostas tropicalistas em *Transa*. No entanto, a radicalidade de como essa experiência está inscrita no álbum, a criar uma versão analógica de *mashup*, fundindo não apenas músicas de gêneros e melodias distintas, mas baseadas em diferentes tradições culturais, requer uma percepção pluridimensional que só o desterro pode impulsionar. A execução simultânea de duas composições de Caetano – uma em inglês e outra em português – é uma representação emblemática de uma vivência em dois planos temporais: o presente no exílio londrino e a memória do Brasil.

E assim, muito embora a canção *Saudosismo* tivesse outra intenção inicialmente, em *Transa*, seus versos se tornam uma expressão da saudade do Brasil, não apenas como espaço geográfico ou como sociedade, mas como nação possível, sonhada pelo compositor expatriado, que anos depois afirmaria não ter pátria, e sim mãe, mas desejar uma pátria. Não é o país do “milagre econômico”, é o Brasil de João Gilberto que alimenta seu canto de amor à terra natal; canto que é dedicado sobretudo à Bahia – não é por acaso que seja a doce bárbara Gal a intérprete dos versos de *Saudosismo* neste álbum.

Faz todo sentido, portanto, que *You don't know me* se encerre com uma citação do artista fulcral da música nordestina, Luís Gonzaga. Depois de repetir o refrão de *Reza*, de forma ritualística, no final da canção Caetano se apropria de versos do rei do baião, expressando por eles seu afeto ao Brasil popular: “Eu agradeço ao povo brasileiro / Norte, Centro, Sul inteiro / Onde reinou o baião”. A percussão ganha protagonismo na passagem, fazendo a marcação do tempo, enquanto Caetano faz um vocal falado, realçando o ritmo sincopado no final dos versos. O resultado é uma sonoridade pulsante, sugerindo como a memória do lar facilita a superação dos momentos mais aflitivos do desterro, preparando o ouvinte para a imagem mais positiva do exílio, presente em *Nine out of ten*.

Ao narrar sua dificuldade de adaptação a Londres, Caetano apresenta como sintoma deste desconforto sua falta de motivação para visitar os vários museus, teatros, livrarias e bibliotecas da cidade. Em decisão pouco usual, Caetano e Gil elegeram residir no bairro de Notting Hill Gate, por causa da vizinhança, na intenção de amenizar a melancolia do desterro⁴. Diferentemente do bairro de classe média alta que é hoje, naquela época a região era habitada por operários britânicos e por uma vibrante comunidade de origem afro-caribenha, principalmente jamaicana, que inclusive realiza um carnaval de rua desde meados dos anos 1960 – tendo seus pontos de contato com a Bahia natal dos dois músicos.

Caetano buscou na proximidade destes outros desterrados um ponto de apoio e de reconhecimento na cidade desconhecida. Era uma situação que comportava certa ousadia, afinal o bairro destoava do padrão pacato da vida inglesa. Uma década antes, em 1958, o bairro fora cenário de violentos conflitos raciais, em que gangues de jovens brancos atacavam pessoas negras que circulassem pelas ruas, bem como lojas e residências nas áreas de concentração de

⁴ Essas informações foram colhidas no capítulo “London, London”, de *Verdade tropical* (VELOSO, 1997).

imigrantes. A polícia fez pouco para defender a população negra, que se organizou em grupos para se defender, levando a uma guerra urbana que assustou Londres (LEAL, 2018). O episódio expôs o racismo na sociedade britânica, desconstruindo a propaganda oficial que a anunciava como uma comunidade multiétnica e multicultural. Para lidar com o problema, uma série de medidas foi tomada para restringir a imigração, como se os negros fossem os responsáveis pelos tumultos; segundo Kalbir Shukra: “*The British state popularised the idea that the very presence of black people in Britain caused problems*” (1998, p. 5).

Nine out of ten tem ares de crônica, mostrando o sujeito da canção a flunar por Portobello Road – rua de Notting Hill, onde há uma grande feira de rua –, ao som do *reggae* tocado por músicos de origem jamaicana. A vinheta instrumental que abre a canção teria sido a primeira aparição do gênero caribenho na música brasileira. A letra, porém, é executada ao som de um samba *jazz*, no qual a guitarra de Jards Macalé toma a frente. Caetano usa uma voz mista, imprimindo com brilho e calor, o que se harmoniza com o vigor da música e da letra.

O refrão, único ponto a trazer palavras em português, é uma ode à sobrevivência: “*Walk down Portobello road to the sound of reggae / I'm alive / I'm alive and vivo muito vivo, vivo, vivo / Feel the sound of music banging in my belly, belly, belly, belly / Know that one day I must die / I'm alive*”. A valorização da conexão íntima entre música e corpo – especificando-se o baixo-ventre, centro dos apetites vitais – é um dos pontos altos destes versos de Caetano, especialmente quando se leva em conta que o samba também torna tangível essa corporalidade que dança, canta e celebra sua energia de vivente.

Todo o conjunto expressa o impacto que a cultura afro-caribenha teve sobre Caetano, constituindo um núcleo de positividade da sua vivência no exílio. A percepção de uma similaridade entre sua condição marginal de artista mestiço, latino-americano e exilado com a de imigrantes pobres e afro-caribenhos, discriminados pela diferença étnico-cultural, atraiu a atenção de Caetano para as franjas da sociedade britânica, onde uma cultura nova se formava, deslocada do centro de poder, muito embora que já despertando o interesse da indústria cultural⁵. O resultado foi uma canção em homenagem à criatividade como forma de resistência, aprendizagem essencial a quem está na diáspora. Se *Nine out of ten* traz o presente em Londres,

⁵ Pouco tempo depois, em 1973, a banda Bob Marley & The Wailers lançaria o emblemático álbum *Catch a fire*, levando o *reggae* ao *mainstream* da indústria musical.

antes de fechar o lado B, o álbum volta seu foco para o passado no Brasil, que está representado em *Triste Bahia*. E assim *Transa* vai ampliando o quadro, na medida em que vai progressivamente jogando luz sobre a mais numerosa e impactante diáspora do mundo moderno, da qual a diáspora caribenha é parte integrante e sem a qual o Brasil não teria sido formado: a diáspora africana (ALENCASTRO, 2000; GILROY, 2001).

3 O exílio como contestação permanente

Se *Nine out of ten* traz o *reggae* como emblema da sobrevivência da herança afro-caribenha em Londres, *Triste Bahia* monta um painel das diásporas fundadoras do Brasil: a portuguesa e a africana; contemplando-as a partir da região de infância do compositor – o Recôncavo baiano. Os quartetos de *À cidade da Bahia*, do grande poeta satírico do barroco luso-baiano Gregório de Matos, abrem a canção ao toque de um berimbau, o instrumento fundamental do jogo de capoeira, que define a personalidade musical da obra até o fim. Esta apropriação relembra que o uso de fragmentos de textos alheios não é exclusividade da Tropicália ou do Manifesto Antropofágico, este já era um recurso frequente na poética europeia feita durante o Antigo Regime, como parte de uma lógica retórica fundada na imitação dos clássicos. Antes de Caetano se valer de Gregório, Gregório tinha se valido do soneto *Fermoso Tejo meu*, do classicista português Francisco Rodrigues Lobo.

São todas obras que tematizam a relação da voz lírica com a cidade natal; Lobo escreve um elogio convencional a Lisboa, louvando suas características naturais, a partir da tópica da literatura bucólica, enquanto lamenta a efemeridade da vida humana. Gregório, por sua vez, faz uma paródia do poema de Lobo para tratar da cidade de São Salvador da Bahia – então capital do Brasil – em clave satírica. Pelos critérios do código literário da época (HANSEN, 2004), isso implicava na adoção de um gênero tido como inferior para representar a Bahia, que se torna um alvo de reprimenda moral, e não de afeição. Entretanto, deste ponto de vista, Gregório pôde exercer uma análise do processo colonial, o que aparece como mais relevante no quadro de valores da cultura atual do que o bucolismo de Lobo.

Por sua vez, Caetano também faz alterações no soneto, das quais a principal consiste na substituição dos tercetos de Gregório por trechos de cantos tradicionais da cultura oral baiana: “[...] ao parodiar o soneto, implodindo, substituindo e corrompendo seus tercetos,

Caetano inverte ironicamente, tanto o lugar privilegiado que o soneto ocupa em nossa cultura livresca, quanto o *ethos* eurocêntrico” (OLIVEIRA, 2021, p. 250). É inegável o olhar questionador do compositor baiano para com a hierarquização do texto escrito sobre o texto oral, que a literatura brasileira tem estabelecido desde o século XVIII. No entanto, entendemos que o alcance das colagens de *Triste Bahia* extrapola a intenção satírico-paródica.

Além disso, Gregório de Matos não era um autor propriamente livresco. Não apenas grande parte de sua obra circulava na oralidade e incorporava todo um multiforme vocabulário coloquial do miscigenado Brasil setecentista, como ele foi um pioneiro da poesia musical brasileira, como analisam Aguiar e Tettamanzy (2019). Entretanto, segundo eles, esta faceta do poeta setecentista foi sendo apagada, devido à “postura *scriptocentrista*” do sistema literário brasileiro, que renega a presença da poesia musical no cânone “como forma de excluir a poesia popular da história da literatura” (AGUIAR; TETTAMANZY, 2019, p. 32). O caso é grave se levarmos em conta que duas das principais culturas de formação do Brasil, a africana e a indígena, têm suas tradições textuais assentadas na oralidade. Também preocupante é que as concepções textuais dessas duas civilizações não contemplam música e poesia como campos distintos, tal qual se dá no legado europeu. Antônio Risério (1990), por exemplo, propõe o termo “poemúsica” para caracterizar a relação indissociável do canto com a poesia, entre os povos indígenas e os africanos.

Assim, ao excluir ou menosprezar o papel da poesia musical na cultura brasileira, o cânone literário opera como supressor da contribuição textual de todo o legado não-europeu que nos formou e de toda a força que a oralidade ainda possui na nossa arte popular. Uma posição como essa contribui para pôr em prática uma negação simbólica, que perpetua a negação da diversidade étnico-racial, que chegou a ser projetada pelo mais importante historiador literário do século XIX:

A estatística mostra que o povo brasileiro compõe-se atualmente de brancos arianos, índios tupis-guaranis, negros quase todos do grupo banto e mestiços destas três raças, orçando os últimos certamente por mais de metade da população. O seu número tende a aumentar, ao passo que os índios e negros puros tendem a diminuir. Desaparecerão num futuro talvez não muito remoto, consumidos na luta que lhes movem os outros ou desfigurados pelo cruzamento. O mestiço, que é a genuína formação histórica brasileira, ficará só diante do branco quase puro, com o qual se há de, mais cedo ou mais tarde, confundir. (ROMERO, s.d., p. 20)

Tem-se na argumentação de Romero uma suposta linha evolutiva em que a mestiçagem brasileira resultaria necessariamente num branqueamento, isto é, numa definitiva europeização do Brasil, em que os demais elementos raciais não deixariam nenhum legado significativo para a cultura nacional. Há inclusive o recurso a uma citação de um obscuro psicólogo, Hermann Rentschler, que afirmara: “O Brasil não deve contar seriamente com os índios e negros como elementos de uma civilização futura [...]. As futuras gerações do Brasil, se for aproveitada a colonização alemã, constituirão um povo misto de brasileiros propriamente ditos, portugueses e alemães” (*apud* ROMERO, s.d., p. 21). Por essa razão, Romero advoga que a literatura brasileira deveria se integrar ao universo de valores do mundo europeu, propondo a ascendência definitiva da literatura escrita sobre as formas da oralidade.

Quanto à Ditadura Militar, contexto imediato da composição de *Transa*, apesar de o regime não estabelecer como alvo a extinção das culturas africana e indígena, Ortiz (1986) analisa como ele subordinava a cultura popular à lógica da segurança nacional, considerando que a heterogeneidade racial devia ser coordenada pelos dirigentes do país, a fim de se obter uma idealizada harmonia plena entre as várias parcelas da população. Para tanto, segundo Ortiz, havia uma tentativa de se desvincular cultura e sociedade, valorizando a pluralidade etnocultural do país, contanto que isso não implicasse em trazer à tona a sistêmica exploração social e econômica que tem marcado as relações raciais da sociedade brasileira. Os militares temiam que os conflitos raciais norte-americanos fossem replicados no Brasil, por isso simpatizavam com a noção de democracia racial, elaborada pela obra de Gilberto Freyre.

É contra todo este paradigma que *Triste Bahia* se coloca, ao proceder sua montagem que rompe as fronteiras entre oralidade e escrita, entre cultura europeia e culturas de matrizes africanas. Os versos de Gregório expõem as contradições da estrutura socioeconômica do colonialismo, mas são os versos de Mestre Pastinha e de autores anônimos da tradição do samba de roda do Recôncavo baiano que sugerem as dores perpetradas pela escravização de milhões de africanos – trazidos à força para o Brasil, para comporem a mão-de-obra em que se majoritariamente se assentou a produção econômica brasileira até o século XIX. Ao expor a criação poético-musical afro-brasileira, Caetano traz para a frente da cena vozes que muito se buscou abafar, assim como todo imaginário da resistência africana, que elas preservam.

Não admira que o ritmo da luta-dança-ritual da capoeira seja o que prevaleça musicalmente na canção – e este é um ponto nevrálgico para orientar a compreensão do mosaico de citações em sua intenção geral. Como Fráguas (2022) evidencia, as regras das cantigas de capoeira é que proporcionam a unidade da obra: a instrumentação (berimbau, atabaques, agogôs), a circularidade temporal ritualística, a voz em canto falado – tudo se articula tão coesamente em torno da tradição do capoeirismo, que a multiplicidade de fragmentos presentes na canção não se torna uma cacofonia de versos. Por isso, ao invés de pensarmos nos fragmentos de cantos populares como inserções no soneto de Gregório, preferimos fazer coro à interpretação de Fráguas, afirmando que o poema de Gregório é que foi convertido num canto de capoeira em *Triste Bahia* – subvertendo as hierarquias propostas pela cultura letrada brasileira.

Os versos citados após o soneto de Gregório são provenientes da segunda faixa do álbum *Capoeira de Angola* (1969), de Mestre Pastinha e sua Academia. Segundo Rego (1969) e Poglia (2021), cantos de capoeira são criações coletivas, que cumprem uma função didática durante a prática do ritual. O mestre capoeirista empresta-lhes sua marca pessoal, entremeando versos anônimos da tradição (os corridos, louvações e chulas), com ensinamentos próprios, que trazem sua vivência individual, como faz Mestre Pastinha no seu disco. As contribuições do mestre são chamadas de ladainha e durante elas os jogadores devem aguardar e ouvir com atenção. Todo este sistema deixa claro como a roda de capoeira é um local de transmissão de saberes, de formação das novas gerações, por meio de uma poesia musical centrada na oralidade, que resguarda a tradição, mas de forma a deixar uma abertura para novas aprendizagens, novas compreensões. Ou seja, a tradição na capoeira serve a uma troca contínua entre passado, presente e futuro – a uma transa, para retomarmos o título do álbum de Caetano, num sentido que revive o parentesco etimológico que há entre os termos tradição, trânsito e transformação (cf. RIBEIRO, 2023).

No fragmento citado, Caetano adapta a seu modo a ladainha em que Mestre Pastinha relata sua viagem à África, para levar a capoeira para o outro lado do Atlântico, estabelecendo um canal de comunicação entre a cultura negra brasileira e a africana; um feito relevador da resiliência afro-brasileira. Cita-se também o corrido *Eu já vivo enjoado*: “Eu já vivo enjoado / de viver aqui na terra / Minha mãe, eu vou pra lua / eu mais a minha mulher / Vamos fazer um

ranchinho / todo feito de sapé / Minha mãe, eu vou pra lua / e seja o que Deus quiser”. O imaginário da fuga constitui o núcleo de sentido da cantiga, deixando aparecer outra vez a relação que o músico tropicalista estabelece entre seu exílio e as experiências afrodiáspóricas.

A fuga foi a principal forma de não-aceitação da escravização pelos africanos no Brasil, dando origem à formação dos quilombos, que eram organizações sociais dissidentes da grande sociedade escravagista brasileira, empenhadas em recriar no Brasil as estruturas do mundo africano, resgatando muitas de suas práticas sociais e culturais, bem como adaptando outras. Os ranchos de sapé mencionados no canto de capoeira fazem referência à principal forma de moradia presentes nos quilombos, os quais por sua vez se inspiravam nos quilombos angolanos, tradicionalmente compostos por construções feitas a partir de uma variedade de palmeira não existente no Brasil (NOBRE *et al.*, 2018). A importância simbólica destas plantas era tão forte que veio a nortear a escolha do local do maior de todos os quilombos da história, que delas toma o nome: o Quilombo dos Palmares.

Como se vê, a cantiga traz uma série de códigos, que amenizam seu conteúdo subversivo, mas ainda deixando clara a mensagem de visceral recusa da vida em cativeiro: a qual se dá como náusea na versão tradicional (“Eu já vivo enjoado de viver aqui na terra”), ainda que Caetano opte por recolocar enquanto exaustão (“Eu já vivo tão cansado de viver aqui na terra”). Ambas as versões veem na fuga um ato de força e coragem, que visa devolver sentido à existência, criando motivos e condições e para sobreviver. Não admira que esta passagem seja um crescente climático não só de *Triste Bahia*, mas de *Transa* como um todo.

Imagens de urgência e cautela, que dão alguma margem de sucesso a empreendimento tão perigoso, surgem na louvação a seguir, onde se marca o romper da manhã como hora da partida decisiva e esperançosa: “Ê, galo cantou / Ê, galo cantou, camará / Ê, cocorocô / Ê, cocorocô, camará / Ê, vamo-nos embora / Ê, vamo-nos embora, camará / Ê, pelo mundo afora / Ê, pelo mundo afora, camará”. Caetano reinventa aqui o próprio repertório, ao transformar em canto de capoeira trechos de *É de manhã*, que veio a ser o primeiro sucesso de sua carreira musical, tendo sido gravado por sua irmã Maria Bethânia, em 1965. Por sua ousadia em trazer uma onomatopeia como verbo, num momento central da canção, o verso “Foi por ela que o galo cocorocô” foi saudado pela crítica como uma ideia original, indicadora de uma verve poética do então novo compositor (OLIVEIRA; SCHMIDT, 2018). Recordar a lembrança de um

trunfo confere ânimo a quem precisa seguir resistindo e, neste caso, ensejou tornar a brincadeira linguística num canto de luta.

Com outro canto popular, desta vez advindo do legado da religiosidade afro-basileira, chega-se ao momento de maior intensidade instrumental e vocal de *Triste Bahia* canção. É a vez de ouvirmos repetidamente o verso “Bandeira branca enfiada em pau forte”, que compõe o refrão do *Ponto do guerreiro branco*, louvação de candomblé, que faz parte do repertório de invocações ao Caboclo Boiadeiro (SANTOS, 2014) – entidade representativa do espírito sertanejo de ascendência indígena no candomblé, que se caracteriza pela força espiritual, física e mental (cf. CANTIGAS, 2008, p. 73-75). Além disso, segundo Marques (2015), a bandeira branca é sinal que identifica um terreiro de candomblé da nação Angola, demarcando o espaço consagrado e mostrando sua presença para a comunidade. Sua evocação adiciona outra imagem de firmeza identitária e valentia ao conjunto de estímulos à não-rendição, que atravessam a obra. O verso encerra o lado B *de Transa*, presidindo uma forte sonoridade ritualística, celebratória da potencialidade místico-encantatória da “poemúsica”.

Mas não o sagrado ultraespiritualizado da tradição musical cristã europeia, e sim o sagrado corpóreo da religiosidade africana, que se revela em sua musicalidade e está presente no samba de roda – manifestação típica do Recôncavo, que assume protagonismo no final da canção. “A integração entre o corpo e a música, tão presente no samba de roda, sugere uma visão integrada e ampla da ritualidade do samba, o que de certa forma, nos convida a uma lógica de enxergar o mundo de uma maneira mais ampla, em contraste com a visão fragmentada típica do pensamento moderno científico ocidental europeu” (SOUZA, 2018, p. 90). Vale aqui remeter ao elo entre a musicalidade rica de energia corpórea do *reggae* e do samba, mencionado na análise de *Nine out of ten*. A música africana se torna matriz central destas canções, num outro ponto de escape à hegemonia europeia em *Transa*, visto que o desdobramento do álbum favorece a vinculação entre cultura baiana e cultura caribenha, expondo a força do legado africano nas Américas, apesar das tentativas de apagá-lo.

Talvez aqui apareça a marca mais evidente da saudade do lar, quando estas cantigas próprias do berço natal de Caetano surgem preparando a conclusão de *Triste Bahia*. Mas é uma saudade crítica, que evoca o soneto de Gregório, ao tratar de um outro período de decadência financeira da região – resultante dos ciclos intermitentes da economia brasileira – no samba de

roda *O vapor de Cachoeira não navega mais no mar*. É também uma saudade ativa, disposta a agir em fuga, diante das ameaças, em “Pé dentro, pé fora, / Quem tiver pé pequeno vai embora”. Ou seja, a saudade de casa, em *Transa*, não oblitera a visão do lar natal, levando a uma idealização da pátria. Pelo contrário, o álbum parece ressoar o pensamento de Said:

Damos como certas a pátria e a língua, elas se tornam natureza, e seus pressupostos subjacentes retrocedem para o dogma e a ortodoxia. O exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias. Fronteiras e barreiras, que nos fecham na segurança de um território familiar, também podem se tornar prisões e são, com frequência, defendidas para além da razão ou da necessidade. O exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência. (SAID, 2003, p. 57)

Abrindo o Lado B, *It's a long way* faz uma súplica do percurso desenrolado no Lado A de *Transa*, mesclando o *rock* inglês a outras citações advindas da canção popular brasileira. Após uma homenagem aos Beatles, a primeira estrofe toma feição de oração lamentativa, que remete aos cantos do *gospel* norte-americano: “*We're not that strong, my Lord / You know we ain't that strong*”. Mas o reconhecimento da vulnerabilidade vem acompanhada de uma percepção de comunhão, de partilha de um destino, que leva o sujeito cancional a situar sua voz como uma entre tantas outras vozes, irmanadas na resistência: “*I hear my voice among others / In the break of day / Hey, brothers / Say, brothers*”. Encontra-se assim mais uma alusão à resiliência africana – agora num dos centros da cultura ocidental: os Estados Unidos – com a qual o sujeito cancional se identifica.

A partir de seu exílio, Caetano Veloso percebeu-se como um entre tantos outros não-assimilados da contemporaneidade ocidental, entendendo que: “As identidades culturais são como pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, que se concretizam adentro dos discursos da história e da cultura. Não são uma essência, mas um posicionamento” (HALL, 2006, p. 25). Assumindo uma identidade subversiva e (re)inventiva, *Transa* abre-se à herança afrodiaspórica no Brasil e nas Américas, a qual comporta toda uma reserva de aprendizagens do deslocamento, da resistência, da sobrevivência e da revivência. A obra insere-se, pois, no rol das que assumiram o desterro como uma condição político-existencial de contestação permanente, escolhendo não escamotear ou atenuar, mas abraçar toda potência do olhar estrangeiro.

Referências

- AGAMBEN, G. Política do exílio. In: DANNER, F.; DANNER, L. F. (org.). **Temas de filosofia política contemporânea**. Trad. Marcus Vinícius Xavier de Oliveira. Porto Alegre: Editora Fi, 2013. p. 33-50.
- AGUIAR, R. H.; TETTAMANZY A. L. De Gregório de Matos repentista e outros improvisos na literatura colonial. **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 20, n. 50, p. 32-68, jul. 2019. <https://doi.org/10.22456/1984-1191.94751>
- ALCÂNTARA, G. O vapor de Cachoeira não navega mais no mar: a Companhia Bahiana de Navegação. **Medium**, 2018. Disponível em <https://giovanealcantara.medium.com/o-vapor-de-cachoeira-n%C3%A3o-navega-mais-no-mar-a-companhia-bahiana-de-navega%C3%A7%C3%A3o-430254c0c9c3>. Acesso em: 01 maio 2023.
- ALENCASTRO, L. F. **O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CANTIGAS de umbanda e candomblé: pontos cantados e riscados de orixás, caboclos, pretos-velhos e outras entidades**. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- CAMPOS, A. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DUNN, C. **Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- FAVARETTO, C. **Tropicália, alegoria, alegria**. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.
- FRÁGUAS, M. **It's a long way: poética do exílio na obra fonográfica de Caetano Veloso (1969-1972)**. 2021. 122 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo São Paulo, 2022. <https://doi.org/10.11606/D.8.2021.tde-13052022-173719>
- GILROY, P. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- HALL, S. Identidade cultural e diáspora. Trad. Regina Afonso. **Comunicação & Cultura**, Lisboa, n. 1, p. 21-35, 2006. <https://doi.org/10.34632/comunicacaoecultura.2006.10360>.
- HANSEN, J. A. **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.
- JULIÃO, R. Triste Bahia: Caetano Veloso e o caso Gregório De Matos. **Terceira margem**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 36, p. 165-198, jul. 2017.

LEAL, B. Um lugar chamado Notting Hill: os distúrbios raciais de 1958. **Café História**, 2018. Disponível em: <https://www.cafehistoria.com.br/um-lugar-chamado-notting-hill/>. Acesso em: 26 mar. 2023.

MARQUES, C. E. **Bandeira branca em pau forte**: A Senzala de Pai Benedito e o Quilomblé urbano de Manzo Ngunzo Kaiango. 2015. 369 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2015.

MORAIS NETO, J. B. **Caetano Veloso e o lugar mestiço da canção** [e-book]. Natal: IFRN Editora, 2009.

MORTON, D. **Sound recording: the life story of a technology**. Westport, CT; Londres: Greenwood Press, 2004.

NANCY, J. L. La existencia exiliada. **Revista de Estudios Sociales**, Bogotá, n. 8, p. 116-118, 2001. Disponível em: <http://journals.openedition.org/revestudsoc/28892>. Acesso em: 27 mar. 2023.

NAPOLITANO, M. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. 2. ed. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2010.

NOBRE, C.; ASBEG, J. C.; ARNALDO, L. **Palmares: coração brasileiro, alma africana** [documentário], 5 eps. Rio de Janeiro: Palmares Produções, 2018. Filme (52 min).

OLIVEIRA, A. P.; SCHMIDT, J. P. Ó quão dessemelhante? Dialogismo e campo musical no LP *Transa*, de Caetano Veloso. **OPUS**, s/l., v. 4, n. 2, p. 119-139, maio 2018. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2018b2405>.

OLIVEIRA, L. D. Melos e logos: Caetano Veloso e a crítica do domínio público na poesia atribuída a Gregório de Matos. **Criação & Crítica**, São Paulo, n. 31, p. 244-258, dez. 2021. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i31p244-258>.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

POGLIA, M. S. **A música em jogo**: Performances musicais na capoeira angola. 2021. 390 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre 2021.

REGO, W. **Capoeira Angola**: ensaio sócio-etnográfico. Editora Itapoan: Salvador, 1968.

RIBEIRO, E. F. N. Brasil em trânsito: debatendo a canção brasileira através de *Transa*, de Caetano Veloso. **Revista Mosaico**, Rio de Janeiro, v 15, n. 23, p. 327-353, maio 2023. <https://doi.org/10.12660/rm.v15n23.2023.88879>.

RISÉRIO, A. Textos tropicais. **Revista USP**, São Paulo, n. 7, p. 125-134, nov. 1990.

ROMERO, S. **História da literatura brasileira** [e-book], s.d. Disponível em: <https://www.santoandre.sp.gov.br/pesquisa/ebooks/344495.pdf>. Acesso em: 01 maio 2023.

PEREIRA, E. A.; GOMES, N. P. **Assim se benze em Minas Gerais: um estudo sobre a cura através da palavra** [e-book]. 3. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

SAID, E. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SAID, E. **Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993**. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTOS, M. C. **Ponto cantado, encantando o ponto: Clara Nunes na interpretação dos cânticos de umbanda e candomblé na vida musical brasileira**. 2014. 102 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

SOUZA, L. S. Os sambas do Recôncavo Baiano no ensino acadêmico do violão: uma proposta decolonial de ensino em resposta à colonialidade do saber, **Pontos de Interrogação**, Salvador, BA, v. 8, n. 2, p. 75-104, jul.-dez., 2018. <https://doi.org/10.30620/p.i.v8i2.5913>.

SHUKRA, K. **The changing pattern of black politics in Britain**. London; Sterling, Virginia: Pluto Press, 1998.

VELOSO, C. **Transa**. Compositor, vocal principal e violão: Caetano Veloso. Arranjo e violão: Jards Macalé. Contrabaixo: Moacyr Albuquerque. Bateria: Tutty Moreno. Gaita de sopra: Angela Ro Ro. Percussão: Áureo de Souza. Vocais adicionais: Gal Costa. Composição adicional [“Mora na filosofia”]: Mansueto Menezes e Arnaldo Passos. Produção: Ralph Mace. Capa: Aldo Luiz e Álvaro Guimarães. Rio de Janeiro: PolyGram; Universal Music, 1989. 1 CD (37 min).

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

Recebido em: 05.06.2023

Aprovado em: 23.06.2023