

The Brazil Within: Triste Bahia and Entranced Transa

DOI: 10.14393/LL63-v39-2023-35

Mateus Pinheiro Baldi*

RESUMO: Este artigo pretende examinar como Caetano Veloso estruturou a canção “Triste Bahia”, presente no álbum *Transa*, a partir de diversos influxos – dos escritos de Gregório de Matos e do próprio Caetano ao mito sebastianista, passando pelas referências a diversas canções e à operação musical empreendida por João Gilberto. Resultado de um sofisticado procedimento de colagem, a faixa apresenta algumas das características de *Transa*, marcadamente a possibilidade de construção de uma ideia de Brasil durante o exílio através do que chamamos de disco-mapa.

PALAVRAS-CHAVE: Triste Bahia. Caetano Veloso. *Transa*. Disco-mapa.

ABSTRACT: This article aims to examine how Caetano Veloso structured the song "Triste Bahia" that features in his album *Transa*, drawing from various influences, from Gregório de Matos and Caetano's own writings to the Sebastianist myth, while also encompassing references to various songs and the musical operation undertaken by João Gilberto. The track, a result of a sophisticated collage procedure, exhibits some of the characteristics of *Transa*, notably the possibility of constructing an idea of Brazil in exile through what we refer to as a mapping-record.

KEYWORDS: Triste Bahia. Caetano Veloso. *Transa*. Mapping-record.

1 Introdução

Neto de portugueses, Gregório de Matos Guerra nasceu em Salvador a dois dias do Natal de 1636. Formado em Direito pela Universidade de Coimbra, foi nomeado juiz de fora de Alcácer do Sal, no Alentejo, e, posteriormente, procurador pelo Senado da Câmara da Bahia. Voltando ao Brasil, tornou-se desembargador da Relação Eclesiástica da Bahia e tesoureiro-mor da Sé. Por se recusar a usar batina e a aceitar as imposições das ordens maiores, foi destituído do cargo pelo novo arcebispo.

Em 1685, ele foi denunciado ao tribunal da Inquisição e, nove anos depois, deportado para Angola, onde combateu conspiradores militares e obteve permissão para voltar ao Brasil. Morreu no Recife em 1696, vítima de uma febre contraída no

* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. ORCID: 0009-0000-5305-3059. E-mail para contato: mateus_pinheiro(AT)hotmail.com.

continente africano, sem ver sua obra publicada em livro. Apenas em 1968 ela foi coletada na íntegra, por iniciativa do escritor James Amado.

João Adolfo Hansen (2004, p. 46) destaca que “na sátira atribuída a Gregório, uma das grandes articulações é a que opõe mito heroico e dinheiro, nobreza de sangue e arrivismo, prudência e oportunismo”, fazendo uma observação importante:

Ao contrário do que algumas interpretações contemporâneas vêm propondo, a sátira seiscentista produzida na Bahia não é oposição aos poderes constituídos, ainda que ataque violentamente membros particulares desses poderes, muito menos transgressão liberadora de interditos morais e sexuais. O receptor dos poemas geralmente os lê movido do interesse atual apenas, neles buscando a expressão ou exteriorização de um vivido psicológico sedimentado no fundo dos textos como inconformismo político ou libertinagem moral. Rediga-se, brevemente, que não há liberalismo no século XVII ibérico e que a noção burguesa de “indivíduo” como autonomia abstrata e livre-concorrência está ausente da concepção neo-escolástica da República como “corpo místico”. (*Idem*, p. 51)

Hansen abre espaço para destacar um dos principais temas de Gregório: “A sátira é também, por isso, não um olhar exterior sobre a Cidade, tomada esta circunstancialmente como tema de um observador privilegiado, mas olhar da Cidade: ela inclui, em sua formulação, a mesma teologia-política que rege o bom uso da República na teoria e no controle da natureza humana” (*Idem*, p. 49).

Trezentos anos mais tarde, Caetano Veloso travaria contato com a obra de Gregório, revirando-a e enxergando no soneto “À cidade da Bahia” uma chave para se voltar contra o estado geral do Brasil solapado pela ditadura militar.

Triste Bahia! ó quão dessemelhante
Estás e estou do nosso antigo estado!
Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado,
Rica te vi eu já, tu a mi abundante.

A ti trocou-te a máquina mercante,
Que em tua larga barra tem entrada,
A mim foi-me trocando, e tem trocado,
Tanto negócio e tanto negociante.

Oeste em dar tanto açúcar excelente
Pelas drogas inúteis, que abelhuda
Simples aceitas do sagaz Brichote.

Oh se quisera Deus, que de repente
Um dia amanheceras tão sisuda
Que fora de algodão o teu capote!

2 Bandeira branca

Em 1971, ao obter permissão para participar de um programa de TV com João Gilberto e Gal Costa, Caetano Veloso trouxe na bagagem algumas composições. Do especial da TV Tupi restaram apenas fotos publicadas em revistas, mas o áudio surgiu na internet em diversos vídeos postados num canal do YouTube. Um desses vídeos traz uma passagem de som. É nela que, pela primeira vez, Caetano apresenta “Triste Bahia”, gestada em Londres a partir de Gregório de Matos, e parte fundamental de *Transa*, disco composto no exílio. Para Nuno Ramos (2019, p. 101), há no álbum um “ponto de vista [...] cósmico”. Embora esteja falando de algo que é “poupado do presente [...], mas puxado agora de volta para o chão”, é interessante observarmos esse universal que aparece aqui: a língua inglesa dominando as sete faixas do disco, uma banda tocando sons brasileiríssimos, uma energia flâneur (idem, p. 102) que contém uma dispersão – pensemos em “Walk down Portobello Road to the sound of reggae, I’m alive”, em “Nine out of ten”.

Através das múltiplas incorporações do cancionário brasileiro às faixas em inglês, justapondo-as e chegando a uma terceira obra, temos um inventário do país cujo controle do território (HARLEY, 2014) — um Brasil íntimo de seus afetos — se não é jurídico é sentimental. Por fim, tem-se um panorama afetivo, que recupera, entre outras músicas, como “Maria Moita” e “Saudosismo”, esta última do próprio Caetano, a “Reza” de Edu Lobo, membro da turma que “reagira mal” ao que vinha sendo feito no Tropicalismo (VELOSO, 2017, p. 243) talvez por não vê-lo como uma tentativa de ser o mais fiel possível à essência revolucionária, violenta, da bossa nova (WISNIK, 2022, p. 52).

Falamos sobretudo de *Transa* como mapa no sentido de que atualiza a presença do Brasil no cenário mundial pela continuidade da tão falada linha evolutiva (VELOSO, 2017, p. 234) que passa por Caymmi e João Gilberto. O surgimento da bossa nova, nas palavras de Caetano, trazia uma “mudança de estágio cultural que nos levou a rever o nosso gosto, o nosso acervo e — o que é mais importante — as nossas possibilidades”

(*Idem*, p. 68). Ou seja, de um golpe só, João Gilberto tinha conseguido alterar o futuro da música popular brasileira, ao reconfigurar o modo de tocar e cantar, mas também o passado, cuja mirada geral agora passava por um filtro bossanovístico, revalorizando canções há muito esquecidas — prática que ele tinha por hábito, ao tocar violão para os outros, antes do estouro da bossa nova, e que o próprio Caetano viria a fazer muito bem, “mestre em identificar belezas em canções aparentemente banais, às vezes pouco conhecidas, e revelá-las em suas transcrições pessoais” (WISNIK, 2022, p. 54).

Essa atualização joãogilbertiana incorporada na fase inicial da obra de Caetano, revelou-se profícua ao longo dos anos seguintes em versões de Roberto Carlos, Jorge Ben e os Beatles. Em *Transa*, porém, num sentido mais amplo, entregava ao ouvinte um país de possibilidades, em oposição à costura de morte e sangue que a ditadura militar forjava nos porões. Havia ali algo de genuíno na tessitura de um disco cuja organicidade soava como uma bússola para se orientar em meio à devastação. Se a rodovia Transamazônica que os militares queriam ouvir era a estrada que simbolizava o Brasil Grande, *Transa* é justamente esse Brasil Grande *de verdade*, em espírito, sem brutalismos, um caminho aberto no terreno esturricado do morticínio promovido pelo Estado. O país promessa-de-futuro-do-mundo que Caetano tanto manifesta em sua obra.

Em oposição frontal ao clima do disco anterior, aqui Caetano instaura um álbum de aparência preto-cinza-vermelho, cujo som é essencialmente solar. Antes, um homem ingênuo maravilhava-se pela vida ter lhe permitido cruzar “the streets without fear”; agora, frequenta o Electric Cinema, assiste a Monty Python na televisão e constata, em pleno exercício do *joie de vivre*, estar “alive, muito vivo”.

A produção feita no exílio parece lançar uma mirada quase etnográfica para a própria terra e seus habitantes. Em “Triste Bahia”, por exemplo, vamos de Gregório de Matos aos pontos de terreiro, passando por músicas de capoeira. Há aí não somente uma linha evolutiva no sentido literário como também musical.

Na passagem de som do programa da TV Tupi, ao longo de oito minutos, sozinho com seu violão, Caetano Veloso dedilha os acordes-base que identificarão “Triste Bahia”, porém o que salta aos ouvidos é como o tom parece fora de lugar. Se no disco há uma organicidade ao unir as diversas composições que darão origem à canção, aqui tudo ganha ares de tatear no escuro: Caetano repete os primeiros versos do soneto de

Gregório de Matos, emenda “Pastinha já foi à África”, trechos do “Ponto do Guerreiro Branco” e “Eu já vivo enjoado”, e só então volta a Gregório.

Quando chega ao fim, ele se dirige ao poeta Augusto de Campos, presente na plateia:

Essa música eu queria lhe mostrar, Augusto, que eu tava falando que ia fazer. É de um soneto do Gregório de Matos [risos]. São as duas estrofes. É uma beleza isso, né? É um soneto e eu canto duas quadras, e depois eu canto umas coisas de capoeira. É lindo, eu adoro. Esse negócio do Gregório de Matos tem uma atualidade tão incrível que é um milagre, né, como é que pode, “que em tua larga barra tem entrado”. Chama-se Centro Industrial de Aratu.

Há duas questões explícitas nesta fala: o trocadilho com a CIA, Central Intelligence Agency dos Estados Unidos, responsável por fomentar o golpe militar no Brasil, e as correspondências trocadas no exílio. Em artigo para o *Jornal do Brasil*, em 1977, Caetano informa:

Quando musiquei “Triste Bahia”, escrevi a Augusto de Campos: “Quero que o resultado pareça ao mesmo tempo folclore e ficção científica”. A paixão compartilhada com Gil pela Banda de Pífaros de Caruaru, desde 1967, era a expressão dessa vontade. A gravação londrina de “Asa branca” foi um primeiro esforço de concentração no sentido de realizar algum som a mais. (2005, p. 193)

Para Christopher Dunn, trata-se da composição mais ambiciosa de *Transa*:

também é alegórica, apresentando uma colagem de diversos referenciais históricos que nunca se consolidam em uma totalidade coesa [...] é mais bem interpretada como uma colcha de retalhos sonora, composta de fragmentos musicais e poéticos heterogêneos. Seu referencial espacial é a Bahia, em especial Salvador e o Recôncavo [...] O escopo temporal é amplo, incluindo a era colonial, o século XIX e o presente.

A perspectiva histórica multitemporal encontra eco nas propriedades formais da música, que consistem em várias camadas de polirritmos superpostos. Começando com as notas em *staccato* de um berimbau e uma salva de atabaques, a introdução evoca os rituais de convocação que dão início à dança/luta de capoeira [...] “Triste Bahia”, de Caetano, representa o que Robert Stam chamou de “estética do palimpsesto”, um conjunto em camadas de traços culturais superpostos ou justapostos de diferentes épocas e locais (Stam, 1999, p. 61). (2009, p. 194-196)

A justaposição que Dunn menciona está presente ao longo de todo o disco, e pode-se dizer que constitui a ética de *Transa*, seja no reggae de “Nine out of ten” ou nas diversas citações de “You don’t know me”. Mas é em “Triste Bahia” que a

grandiloquência barroca assume o protagonismo. “Sempre tive (e talvez tenha até hoje mais que nunca) a vontade de ampliar o repertório de possibilidades sonoras dentro do campo de criação de música popular no Brasil”, escreveu Caetano no mesmo artigo para o *Jornal do Brasil* (2005, p. 193).

No contexto do álbum, Rafael Julião destaca que as canções de *Transa* são emblemáticas em relação a muito dos procedimentos tropicalistas fundamentais, isto é,

a subversão das hierarquias culturais, a estética fragmentária, o uso das colagens, os deslizamentos de sentido, a revisão da tradição, as incorporações antropofágicas, a afirmação da linguagem pop da cultura de massas internacional (e da língua inglesa) em tensão contínua com a afirmação da singularidade brasileira e da valorização da língua portuguesa, e, por fim, as dialéticas entre o universal e o regional, o arcaico e o moderno, o erudito e o popular. (2017, p. 184)

A capoeira, que reaparecerá na discografia de Caetano — pensemos em “O quereres”, de 1984¹ —, surge aqui desde o princípio: “Triste Bahia” começa com um ataque de três berimbaus tocados por Tutty Moreno, afinados em terças e superpostos para formar um acorde. Somada aos atabaques, é a marcação concreta de uma distância para a vinheta de reggae que encerrava “Nine out of ten”, promovendo um retorno ao Brasil.

Em entrevista ao jornal *Zero Hora*, Caetano explicou que o arranjo foi pensado sobre uma base à moda dos cantos de capoeira: “o jeito de tocar ia sendo burilado nos ensaios. A ordem das citações era fixa. Fiquei muito feliz com o resultado quando a peça foi ficando pronta” (VELOSO, 2012).

Os primeiros versos do soneto de Gregório de Matos são pontuados

com pequenos suspenses, que tornam os versos bipartidos. Isso é facilitado pela própria composição de Gregório, com sua exclamação e seus espelhamentos (“Triste Bahia! oh quão dessemelhante”; “estás, estou/ do nosso antigo estado”; “pobre te vejo a ti/ tu a mim empenhado”; “rico te vejo eu já/ tu a mim abundante”)

Na segunda estrofe, Caetano utiliza a repetição anafórica do primeiro verso como recurso musical e dá sequência ao segundo quarteto do soneto original. Note-se que aqui a pausa que divide os versos no canto é mais discreta, especialmente em versos nos quais a bipartição é menos conveniente (como “que em tua/ larga barra/ tem entrado”), aumentando o número de pausas e tornando-as mais breves, de modo a promover uma maior cadência do fluxo de leitura. O canto aqui soa

¹ Em seu Instagram, o maestro Paulo Costa Lima gravou uma série de vídeos sobre esta faixa do álbum *Velô*. Eles podem ser conferidos em: <https://www.youtube.com/@paulocostalimafalas5111>.

solene, lamentoso e, sobretudo, maquinal, como a “máquina” de que trata o fragmento. (JULIÃO, 2017, p. 187)

Em seguida, surgem os versos “Pastinha já foi à África/ Pra mostrar capoeira do Brasil”, referência a Vicente Ferreira, o mestre Pastinha — que em 1966 viajou ao Senegal para representar o Brasil no 1º Festival das Artes Negras, em Dacar —, e o trecho “Eu já vivo tão cansado/ 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”, uma paráfrase de “Eu já vivo enjoado”, célebre na voz do próprio Pastinha, do álbum lançado em 1969 pela mesma Philips de Caetano.

Essas modificações pontuais se devem, claro, ao espírito de improviso do exílio, mas não só. Caetano conta que sua edição dos poemas de Gregório de Matos continha um erro: em vez de “rica te vi eu já”, “rica te vejo eu já”, repetindo o verbo no presente. O verso foi gravado com o erro, e Caetano, sem saber que era erro de impressão, o considerou até mais rico poeticamente (VELOSO, 2012).

Marcia Fráguas aponta alguns detalhes importantes nessa “apropriação do soneto”:

A alteração de “foi-me” para “vem me trocando” atualiza a transformação operada por essa cultura sobre o compositor, que assim se declara na canção como produto da cultura de seu local de origem, sendo por ela constantemente transformado. Além disso, o verso “Tanto negócio e tanto negociante”, que formaram essa configuração cultural, apresenta a dimensão da transa/transação como operação comercial. De fato, “Triste Bahia” estabelece um jogo semântico a partir do nome do álbum, que se complexifica ao longo da canção. Os trânsitos e transações que fundaram a Cidade da Bahia vão tomando a forma de um transe musical, por meio das repetições, acelerações e circularidades presentes nos elementos afrodiaspóricos que são articulados na composição e na performance da banda. (2021, p. 81)

A canção segue com Pastinha e “Eu já vivo enjoado”, numa seção com percussão intensa e um coro que repete os versos acrescidos da expressão “camará”. Após “Lê Triste Bahia/Triste Bahia, camará” surge Maria Bethânia, ou melhor, o “Ponto do Guerreiro Branco”, gravado por ela em seu álbum de 1969, de onde foi extraída a sentença “Bandeira branca enfiada em pau forte”, uma referência aos terreiros de candomblé:

Bandeira Branca em Pau Forte é parte de um samba de Umbigada do Recôncavo Baiano. Seguindo Makota Cássia: “A Bandeira é o símbolo de

todo Terreiro de Angola [...]. Ela tem que ser bem visível, pois ela é uma referência de identificação do Terreiro. Tipo assim: “- tá vendo aquela bandeira lá. Então lá é uma comunidade de Terreiro. E no pé desta Bandeira ficam vários assentamentos do Santo que o rege, Nkisi Tempo, ou Kitembo”. Chamado de Rei da Angola. É o Senhor do tempo. Saudado como Nzara Kitembo — Glória ao Tempo. Em Angola, se diz que nada se faz sem sua autorização. Conhecido também como Nkisi da Gameleira Branca, onde geralmente é feito seu ritual e suas oferendas. Recebeu de Zambi o domínio sobre o tempo e as estações. Segundo alguns mitos, Tempo existe desde o princípio e a tudo assistiu, a tudo resistiu, e a tudo resistirá. (FRÁGUAS, 2021, p. 85 *apud* MARQUES, 2016, p. 223)

Após o ijexá “Afoxé, leî, leî, leô” Caetano repete “bandeira branca em pau forte”, não por acaso adentrando o Recôncavo com força total: “o vapor de Cachoeira não navega mais/ O vapor de cachoeira não navega mais no mar/ Triste recôncavo/ Oh quão dessemelhante”. Trata-se de uma referência ao navio que ligava Salvador a Santo Amaro, “índice de modernidade”, que “facilitou a navegação pelos rios do Recôncavo, transportando pessoas e produtos. Destruído em 1823, gerou a célebre cantiga popular, na qual mestres saveiristas realçavam suas embarcações a velas em contraponto ao barco a vapor” (FRÁGUAS, 2021, p. 84 *apud* RAMOS, 2009, s/p). Para Rafael Julião (2017, p. 188-95), a forma como os versos de domínio público são entoados emulam o tipo de dicção dos cantos afrobrasileiros de fins do século XIX e início do XX, condizente com o canto de capoeira.

Ao repetir “Oh quão dessemelhante/ Triste”, a voz espicha esta última palavra sobre pinceladas percussivas do resto da banda — atabaques, berimbau, agogô e pandeiro (FRÁGUAS, 2021, p. 79). É interessante pensar que “Maria, pé no mato, é hora/ Arriba a saia, vamo-nos embora”, a próxima sequência, pode ser outra mensagem para Maria Bethânia — Marcia Fráguas nota em “Triste Bahia” uma espécie de percurso cultural e inventário afetivo, desdobramento das experimentações estéticas iniciadas em “Maria Bethânia” e “Asa Branca”, do disco de 1971 (*Idem, Ibidem*).

Antes do fim, duas citações: a cantiga de roda “Pé dentro/ Pé fora/ Quem não tem pé pequeno/ Vá embora” e “Ó virgem mãe puríssima”. A primeira é uma lembrança das brincadeiras infantis e da capoeira, e a segunda, uma referência direta ao “Hino da Nossa Senhora da Purificação”, cuja letra diz “Ó Virgem Mãe puríssima/ dai-nos paz e proteção/ para que possamos chegar/ ao vosso coração”. Rafael Julião (2017, p. 195) aponta nessa colagem a emergência da Bahia católica, “cujos cânticos, missas, festas e

rituais estão presentes na lírica de Gregório de Matos, mas também perpassam a produção de Caetano e Gilberto Gil”, e o retorno do “Ponto do Guerreiro Branco”, na seção final, ressalta o “dado de sincretismo cultural e religioso que faz parte da formação do Brasil e é tão evidente na Bahia”.

3 Enfiada em pau forte

Para Leonardo Davino (2021, p. 246), a astúcia de “Triste Bahia” residiria em “problematizar a permanência e a pertinência dos mecanismos de silenciamento daquilo que extraoficialmente caracteriza a cultura brasileira, a saber: o logotipo vocalizado, a gaia ciência das ruas, dos terreiros, da fala sempre à margem da escrita”. Para ele, as citações engendram um procedimento à la Gregório de Matos. Ao combinar, repetir, encaixar e remanejar significantes sonoros e imagéticos, Caetano imita o poeta, levando o ouvinte “não ao estado místico católico do entorpecimento, mas sim ao êxtase ritualístico primal que desperta, no ritmo de atabaques e agogôs, o transe” (*Idem*, p. 255-256).

Na edição das letras completas, publicadas pela Companhia das Letras em 2022, “Triste Bahia” não está incluída, e a ausência é reveladora. Caetano não se considera compositor da música por fazê-la a partir de outros trechos, mas então como considerar que “You don’t know me” e “It’s a long way”, presentes em *Letras*, são suas de fato? O que caracteriza, em suma, a autoria de uma canção? Bastam alguns versos próprios para amenizar a sequência de citações? A capacidade de concatenar elementos diversos, formando uma terceira, quarta, até quinta coisa — não existiria aí um procedimento objetivamente autoral?

Para Caetano (2012, s/p), talvez seja a faixa mais bonita do disco no que concerne à energia da banda: “Fica bonito, é uma faixa empolgante. E não é em inglês, é tudo em português”. Sobre essa última frase, cabe o contraponto: não é possível afirmar que a música seja inteira no mesmo idioma de Gregório de Matos. As citações constituem uma ponte acústica entre Brasil e África, via Europa abasileirada, assim como o reggae de “Nine out of ten” fazia a mesma rota pegando um atalho no Caribe.

Mas voltemos um pouco no tempo.

Antes de chegar a Londres, Caetano passou por Portugal, onde seu amigo Roberto Pinho lhe pediu que o acompanhasse a Sesimbra. Fundada no período

medieval, a cidade tem uma colina com um castelo no topo, e em 1969 ele era guardado por um senhor tido como alquimista, a quem os dois foram visitar. Esse encontro reativou uma chama que se espalharia ao longo dos anos.

Nos tempos da faculdade de Filosofia, Caetano ficou muito impressionado com o livro *Mensagem*, de Fernando Pessoa, que considerou “capaz — ao parecer constituir a fundação mesma da língua portuguesa ou sua justificação última — de dar vida digna” ao mito sebastianista (VELOSO, 2017, p. 308). Forjada a partir do desaparecimento de dom Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir, a lenda “originou messianismos transfigurados nos países de língua portuguesa”² ao dar conta de que, no futuro, o rei voltaria para liderar Portugal em novas glórias (LEAL, 2021, s/p). A narrativa foi introduzida àquela geração de baianos do início dos anos 1960 pelo professor Agostinho da Silva, fugitivo do salazarismo e fundador do Centro de Estudos Afro-Orientais de Salvador. Para Caetano, a versão de Agostinho, “corajosamente livre (e surpreendentemente nada reacionária)”, não deixava parecer que se tratava “de uma mera nostalgia do catolicismo medieval português”:

Ao contrário: sendo ele tradutor de Hölderlin e dos gregos, seu amor aos sincretismos afro-lusitanos ou luso-asiáticos (e mesmo afro-asiáticos) não se queria uma negação (ou uma desistência) das conquistas da era norte-europeia, e seu ecumenismo retomava paganismos vários prevendo uma necessária superação do cristianismo: a era do Filho dará lugar à era do Espírito Santo, com Marx e tecnologia. Algo (ou muito) disso está por trás de toda a obra de Glauber — e, em que pesem as ironias e desconfianças, de todo o tropicalismo. (VELOSO, 2017, p. 308)

Durante a fatídica apresentação de “É proibido proibir”, Caetano declamou o poema de Pessoa. O fato de *Mensagem* ter como tema a volta de dom Sebastião e da “grandiosidade de um adiado destino português” enobrecia, a seus olhos, os interesses dos sebastianistas (*Idem*, p. 342) e, no final de 1968, uma visita de Roberto Pinho começou a desfazer o emaranhado. Um amigo em comum tinha entrado em transe e profetizou que a situação política endureceria no Brasil até o final do ano, de modo que Gil e Caetano estariam fadados a sofrer violentamente. Roberto foi taxativo: ambos *Tinham* que passar por isso (*Idem*, p. 343).

² O artigo do jornalista Claudio Leal, publicado na revista 451, analisa a profunda relação de Caetano com o sebastianismo e pode ser acessado no link: <https://www.quatrocinco.com.br/br/artigos/filosofia/o-sebastianismo-de-caetano-veloso>. Acesso em: 08 mar. 2023.

Em Sesimbra, experimentando os primeiros momentos do exílio, os nós se soltaram de vez.

Ovelhas de chifres revirados e um mar muito azul marcavam a paisagem quando o velho alquimista escutou “Tropicália” e apresentou a interpretação mais insólita possível. “Eu organizo o movimento” significava que alguma força, capaz de dizer “eu” através de Caetano, organizava um importante movimento; e “inauguro o monumento no planalto central do país” era clara e meramente uma referência a Brasília como realização da profecia de São João Bosco. Não havia ironia, “nenhum desejo de denúncia do horror” que o Brasil vivia até então. Caetano ainda tentou explicar que suas motivações eram opostas ao ufanismo, mas o velho, parecendo não ver outra razão para a existência de “Tropicália” que não fosse a certeza de um destino feliz para o Brasil, apenas disse, aos risos, “eu sei, eu sei”, e, virando-se para Roberto Pinho, indagou “o que as mães sabem sobre seus filhos?”.

Os interesses que uniam Roberto e o alquimista passavam por Agostinho da Silva, cujo “sebastianismo erudito de inspiração pessoana” atraía algumas pessoas que pareciam atraentes aos olhos de Caetano. Tudo isso esteve em seu pensamento quando incluiu o poema de *Mensagem no happening* da apresentação de “É proibido proibir”, embora não se considerasse um adepto da teoria; apenas lhe parecia excitante “que houvesse gente falando no Reino do Espírito Santo e numa futura civilização do Atlântico Sul numa época em que todo o mundo tentava falar em mais-valia e em teses científicas de transformar o mundo por meio da classe operária” (*Idem*, p. 341). Após escutar as palavras do velho, ele se viu tomado por uma mudança significativa: do espanto de ver sua música “resgatada por uma visão que anulava sua contundência crítica”, passou à “relativa adesão à perspectiva dessa visão”: ver e pensar “Tropicália” e o Tropicalismo Também a luz de sua versão do sebastianismo (*Idem*, p. 342).

Nas décadas seguintes, a obra de Caetano estaria coalhada de músicas de inspiração sebastianista. O jornalista Claudio Leal aponta “Love, love, love”, “Um índio”, “Língua”, “Nu com a minha música”, “Os outros românticos” e “Bahia, minha preta” como exemplos dessa vertente, mas também inclui nessa lista “Os argonautas”, do álbum de 1969, cujo refrão “Navegar é preciso/ Viver não é preciso” sai de um poema pessoano, que por sua vez a retirara do general romano Pompeu.

Para fechar a questão, em entrevista de 2019 ao *Diário de Notícias*, de Portugal, Caetano afirmou: “sou um sebastianista”.

Se voltarmos ao fio original de “Triste Bahia”, ou seja, o de uma operação cartográfica delineada ao longo de *Transa*, a canção evidencia pela primeira vez esse Brasil a ser retratado, grandiloquente na forma e no conteúdo. É um Brasil novo, sincrético, cheio de dores e prazeres, em tons distintos daqueles que “It’s a long way” e “Mora na Filosofia” evocam — mas ainda assim não deixa de ser o estabelecimento de um marco sebastianista.

Recrutar o país no exílio também passa por refundá-lo à imagem e semelhança do que se vê — por dentro. O que *Transa* sugere é a pluralidade, opondo êxtase e depressão enquanto as sobrepõe. O “triste” do título — e do início — abarca a desilusão com a ditadura, mas todo o resto perfaz o caminho de um país represado nas frestas, uma enorme saga multiétnica, hiper-religiosa, que soube penetrar na sociedade não para criar uma colcha de retalhos, mas uma possibilidade de sobreviver ao caos, à barbárie impetrada durante séculos pelo Estado. Estão ali os escravizados, os perseguidos, os torturados, os mortos, os deuses e os santos que não entraram na narrativa oficial, o que inclui, obviamente, os idiomas que sobreviveram à colonização.

Por outro lado, vale mencionar que “Triste Bahia” encaminha *Transa* para uma leitura de aceno e metáfora de Eldorado, o país de *Terra em transe*. O filme de Glauber, ele próprio tributário do sebastianismo — “é o segredo do Cinema Novo” (VELOSO, 2017, p. 342) —, despertou em Caetano a consciência de explodirem na tela “as sugestões de uma outra visão da vida, do Brasil e do cinema” (*Idem*, p. 127). Para todos os efeitos, somado às conversas com Rogério Duarte e o escritor José Agrippino de Paula, autor de *Panamérica*, aquele foi o acontecimento deflagrador do Tropicalismo: “quando o poeta de *Terra em transe* decretou a falência da crença nas energias libertadoras do ‘povo’, eu, na plateia, vi não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim” (*Idem*, p. 127).

Elaborada poucos anos após o baque, “Triste Bahia” converte o Brasil, de uma vez por todas, em *Terra em Transa*. O jogo musical é o jogo das desordens, e o tabuleiro das faixas reorganiza as peças do mapa. Com Caetano fora do país, mas também fora de si, de uma lógica consciente de encadear o texto poético — ainda que o álbum tenha sido muito pensado, e a gravação do programa com João Gilberto atesta isso —, surge

uma nova forma de transpor o *pensamento* para o estúdio, que passa a se dar em *algum* nível de inconsciência.

(Esse processo será aprofundado em *Araçá azul*, cujo método de criação pregava unir harmonicamente o inconsciente ao improviso — pensemos em “Sugar cane fields forever”, composta de modo similar a “Triste Bahia”.)

Ou seja, *Transa* e “Triste Bahia” são a afirmação do domínio da *técnica* tanto dos músicos quanto do próprio Caetano que, encerrando o lado A, começa a trazer para o mundo da canção um longo e frutífero diálogo com a literatura erudita³, especificamente o poema, ao mesmo tempo em que estabelece um dos pontos altos do disco.

4 Conclusão

As canções de Caetano Veloso raramente estão ancorada em um único ponto. Por ser um artista cuja produção se espalha em grande volume ao longo das décadas, fragmentos de sua obra são analisados, recombinaos, decodificados a partir de suas próprias inflexões e reflexões. A leitura de “Triste Bahia” que propusemos demonstra que uma canção não é apenas uma canção, mas também uma chave de deslocamentos pelo interior do projeto estético de Caetano Veloso.

Ao formular *Transa* como um disco-mapa, o compositor baiano foi capaz de conjurar uma série de aspirações e inquietações geracionais, individuais, para devolver uma mirada antropofágica ao próprio país e seus projetos. De um lado, a persistência de João Gilberto canaliza o horizonte de deságua; de outro, a leitura tropicalista de Gregório de Matos e as condições do exílio acentuam essa devolução, tragando o ouvinte para um vórtice que inclui múltiplas referências e situações cuja direção de completude, chamemos assim, só é entrevista, nunca clarificada.

Das religiões de matriz africana ao mito sebastianista, “Triste Bahia” é a soma de fatores distantes da univocidade. O que a transforma em peça-chave para a leitura de

³ “Caetano é certamente o compositor que mais dialogou, em sua obra, com os poetas e os escritores do campo literário erudito, como Gregório de Matos (“Triste Bahia”), Sousândrade (“Gilberto misterioso”), Oswald de Andrade (“Escapulário”), Augusto de Campos (“Pulsar” e “Dias, dias, dias”), Maiakóvski (“O amor”), Haroldo de Campos (“Circuladô de Fulô”), Castro Alves (“O navio negreiro”), Joaquim Nabuco (“Noites do Norte”), Luís de Camões (“Tão pequeno”), sem falar na densa leitura de Guimarães Rosa (“A terceira margem do rio”, com Milton Nascimento).” (WISNIK, 2022, p. 35)

Transa e da obra de Caetano Veloso – no período e depois – é justamente seu caráter exigente e direto, múltiplo, que se coaduna com as outras duas faixas do lado A – algo que Márcia Fráguas vai denominar “tríade afirmativa dos sujeitos cancionais” (2021, p. 73).

Ao fim da audição, antes de virar o disco e partir para o longo caminho de “It’s a long way”, com mais citações e uma embocadura menos agitada, o que se tem é um mapa feito de palimpsestos, para ficarmos com a imagem de Christopher Dunn. Uma possibilidade de pacificar o Brasil dentro de si a partir da Bahia.

Referências

DUNN, C. **Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: EdUnesp, 2009.

FRAGUAS, M. C. **It’s a long way: poética do exílio na obra fonográfica de Caetano Veloso (1969-1972)**. 2021. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Novembro, 2021.

HANSEN, J. A. **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII**. São Paulo: Ateliê; Campinas: Unicamp, 2004.

HARLEY, J. B. **Deconstructing the map**. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2027/spo.4761530.0003.008>. Acesso em: 31 jan. 2024.

JULIÃO, R. Triste Bahia. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 36, p. 165-198, jun. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/17831>. Acesso em: 09 mar. 2023.

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

RAMOS, N. **Verifique se o mesmo**. São Paulo: Todavia, 2019.

VELOSO, C. **Araçá azul**. Phonogram/Polygram, 1973.

VELOSO, C. Caetano Veloso fala sobre “Transa”. **GaúchaZH**, Porto Alegre, 24 jun. 2012. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2012/06/caetano-veloso-fala-sobre-transa-3800240.html>. Acesso em: 26 jul. 2020.

VELOSO, C. **Caetano Veloso: sou sebastianista**. Lisboa, 5. Jul. 2019. Disponível em: <https://www.dn.pt/cultura/caetano-veloso-sou-sebastianista-11082441.html>. Acesso em: 08 mar. 2023.

VELOSO, C. **João Gilberto – Triste Bahia (Caetano Veloso) Complete TV Tupi 8**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=06U_iKcVBOY&ab_channel=sel. Acesso em: 08 mar. 2023.

VELOSO, C. **Transa**. Phonogram/Polygram, 1972.

VELOSO, C. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VELOSO, C; org: FERRAZ, E. **Letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

VELOSO, C; org: FERRAZ, E. **O mundo não é chato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WISNIK, G. **Lançar mundos no mundo: Caetano Veloso e o Brasil**. São Paulo: Fósforo, 2022.