

A VIVA VOZ DO MORTO: CAETANO, NOEL E ARACY NO TABLADO DA CANÇÃO EM MOVIMENTO

The Living Voice of the Dead: Caetano, Noel and Aracy on the Moving Song Stage

DOI: 10.14393/LL63-v39-2023-32

Ênio Bernardes de Andrade*

RESUMO: Este artigo tem como objeto a canção “A voz do morto” (1968), composta por Caetano Veloso sob encomenda da cantora Aracy de Almeida, em referência ao sambista Noel Rosa. Propõe-se uma análise dos procedimentos poéticos intertextuais que, juntos da estrutura musical e entoativa, contestam a noção de samba como forma a ser preservada, autoafirmando a canção popular brasileira como tradição em movimento e transformação. O estudo se atém à primeira gravação da faixa, por Aracy de Almeida (1968), além de versões do compositor (1968 e 2011).

PALAVRAS-CHAVE: Canção. Samba. Intertextualidade. Caetano Veloso. Noel Rosa.

ABSTRACT: This article focuses on the song “A Voz do Morto” (1968), which means “the voice of the dead” in English. It was composed by Caetano Veloso upon a request by singer Aracy de Almeida in reference to samba singer Noel Rosa. This article analyzes intertextual poetic procedures, which together with the musical and intonation structure, contest the notion of samba as a form to be preserved and self-affirm Brazilian popular song as a tradition in movement and transformation. It focuses on the first recording of the track by Aracy de Almeida (1968), as well as versions by the composer (1968 and 2011).

KEYWORDS: Song. Samba. Intertextuality. Caetano Veloso. Noel Rosa.

* Doutor em Estudos Literários. Universidade Federal de Uberlândia. ORCID 0000-0003-2112-7273. E-mail: enzobanzo(AT)gmail.com.

1 Introdução

Noel Rosa (1910-1937) é um dos artistas que compõem a vida de Caetano Veloso (nascido em 1942)¹, desde antes que essa fosse uma vida de artista; não exatamente o próprio sambista da década de 1930, mas a obra e a figura construída de Noel, transformada em cânone da música popular brasileira. Na infância de Veloso – ao contrário de antecessores como Dorival Caymmi e Luiz Gonzaga, então em plena atividade – o Poeta da Vila era uma figura do passado, um morto de obra presente, cuja viva voz adentrava pelos ouvidos, mediada pelos discos de 78 rotações, pelos cantores e cantoras do rádio, pelas vozes familiares, no canto da mãe, nas reflexões do pai.

As canções de Noel Rosa estão entre as peças fundamentais da “educação sentimental” (Wisnik, 2004, p. 218) de Caetano Veloso. Essa importância pode ser observada em uma cena do único filme de Caetano, *O cinema falado* (1986), cujo título cita o samba noelino “Não tem tradução”: “O cinema falado / é o grande culpado...”. Trata-se do momento em que a mãe de Caetano, Dona Canô, canta com sotaque baiano o famoso samba-canção de Noel, “Último desejo”. Para Veloso, Noel está na voz da mãe.

Tecida em um mundo de canções, a formação poética de Caetano – cuja faceta de letrista-poeta é, via de regra, tomada como um dos pontos altos de sua obra – se deu, sobretudo, no ambiente de uma lírica cancional, recebida pelo ouvido e entoada no canto. A criança Caetano Veloso não teve notícia das inovações vanguardistas da Semana de Arte Moderna de 1922; conheceu os poetas de livro citados na escola, em uma estética romântico-parnasiana herdada do século XIX, a mesma referência de Noel Rosa para a poesia escrita; só na adolescência, travou contato e apaixonou-se por escritores como Fernando Pessoa, João Cabral de Melo Neto e Clarice Lispector (Veloso, 1997). Mas, em seu primeiro mundo, houve uma infinidade de versos cantados, como os de Noel.

Ao longo de sua carreira, Caetano interage repetidas vezes com a figura e a obra noelinas, construindo uma relação afetiva e crítica: interpreta sambas, evoca o sambista em suas reflexões (por vezes polêmicas), cria canções a partir da obra de Noel. Nesse movimento, ao invés de deixá-lo no passado, Caetano presentifica Noel Rosa: torna-o vivo.

¹ Informações biográficas sobre Noel Rosa, Aracy de Almeida e Caetano Veloso baseadas em: Máximo; Didier (1990); Veloso (1997); Veloso (2003).

2 Aracy de Almeida e a sobrevida de Noel Rosa

Após o falecimento precoce decorrente de uma tuberculose, em 1937, "o nome e a obra de Noel Rosa, nos doze, treze anos que seguiram à sua morte, foram sendo pouco a pouco esquecidos" (Máximo; Didier, 1990, p. 478). A obra noelina poderia ter sido apagada da formação de diversas gerações que o sucederam (inclusive a de Caetano Veloso), não fosse um movimento de retomada de seu cancionário no início da década de 1950.

A quebra desse esquecimento tem como figura-chave uma velha amiga de Noel Rosa: Aracy de Almeida. A relação entre o Poeta da Vila e a Dama da Central – um dos codinomes da cantora, futura jurada do show de calouros de Sílvio Santos, nos anos 1970 e 1980 – começou em 1934, em um encontro propiciado pelo universo do rádio, comum aos dois; esse evento teve como consequência não somente a constituição do repertório daquela que seria considerada por Noel Rosa sua melhor intérprete, mas uma amizade cúmplice e boêmia, graças à personalidade singular de Aracy, sobretudo diante dos padrões impostos às mulheres:

Noel e Aracy conhecem-se no estúdio da PRB-7, Sociedade Rádio Educadora do Brasil [...] Na mesma noite, vão à Taberna da Glória, cantam e bebem juntos. [...] Conhece a vida, não tem os chiquês de Marília [Batista], faz o que quer, desde beber e fumar até jogar sinuca e cantar para as mulheres de Noel num prostíbulo de terceira categoria (Máximo; Didier, 1990, p. 323).

Além de intérprete, Aracy de Almeida era uma espécie de cúmplice de Noel em seu modo desenquadrado de ser, contrariando aquilo que se esperava de uma mulher.

Tempos depois, no ano de 1950, Aracy realizou uma temporada de shows na boate Vogue, frequentada pela elite econômica e intelectual do Rio de Janeiro: "em seu repertório, Noel, muito Noel. Um Noel Rosa que os grã-finos só agora conheciam. E aprendiam a admirar" (Máximo; Didier, 1990, p. 485). Daí veio a proposta da gravadora Continental, que decidiu gravar e lançar uma seleção do vasto repertório de Noel Rosa, interpretado pela cantora.

A partir daí, Noel, chancelado pela indústria fonográfica, passou a ser difundido novamente pelo rádio dos anos 1950, nos discos de Aracy de Almeida e de outros tantos intérpretes que a sucederam. Sem uma retomada consistente da indústria sobre sua obra, Noel Rosa dificilmente comporia a educação sentimental de Caetano Veloso, Chico Buarque e tantos outros compositores. Portanto, graças aos lançamentos de Aracy de Almeida na década de 1950, Noel Rosa foi elevado ao posto de "maior compositor popular brasileiro de todos os tempos", como notava Caetano Veloso (1997, p. 269) nos anos 1960.

3 A provocação de Aracy

Durante a fase histórica do Tropicalismo (1967-1968), Caetano Veloso compôs duas canções interagindo de forma direta com Noel Rosa. A primeira delas – a canção-manifesto “Tropicália”, emblemática peça do movimento – foi composta a partir do tema e da estrutura do samba “São coisas nossas” (composto por Noel em 1932), em um diálogo intertextual assumido pelo compositor baiano (Veloso, 1997, p. 184). Na segunda – objeto de análise deste artigo – tal diálogo não foi imaginado ou intuído pelo tropicalista, e tampouco dirigiu-se a alguma canção específica do repertório do Poeta da Vila; o mote surgiu de uma provocação levantada por Aracy de Almeida, personagem do universo das canções noelinas, com as quais Veloso convivia desde a infância.

Como visto, foi pela voz de Aracy que Noel Rosa retornou ao panteão da canção popular midiática, após período de esquecimento ao longo dos anos 1940. Se, de um lado, esse fenômeno desencadeou o renascimento também da carreira de Aracy, ecoando sua voz para os mais distintos confins do Brasil (Santo Amaro, por exemplo), de outro, a associação com Noel Rosa conferiu a ela o estigma de eterna intérprete do Poeta da Vila.

De acordo com Veloso (2003, p. 18), o incômodo com esse Noel Rosa tatuado na imagem de Aracy de Almeida e a circunstância específica de um festival televisivo de sambas levaram a cantora a instigá-lo a compor uma canção para que ela gravasse, como resposta àqueles que insistiam em mantê-la como peça de museu do samba brasileiro. Daí surgiu a composição de título tenebroso: “A voz do morto”. Caetano conta com detalhes o episódio:

“A voz do morto” me foi ditada pela Aracy de Almeida. Ela estava em São Paulo para fazer a Bienal do Samba, que era um festival só de sambas, e estava muito irritada com a ideologia em torno daquilo. Ela veio falar comigo: “Pô, me tratar como glória nacional pensando que vão me salvar? Puta que pariu, salvar o caralho! Estão pensando que vão salvar o samba na televisão? Salvar o caralho! Quero que você faça um samba, porque você é que é o verdadeiro Noel, porque você é violento, você é novo!”. Era assim que ela falava pra mim: “Eu já estou por aqui, de saco cheio desse negócio de Noel Rosa, ter que arrastar esse morto pelo resto da vida. Quando eu canto é a voz desse morto! E ninguém me engana com essa porra não, de festival do samba. Faça uma música da pesada para eu gravar, esculhambando com essa porra toda!” (Veloso, 2003, p. 18).

Depreende-se da fala de Aracy, via Caetano, a irritação com a ideologia nacionalista e purista, que tratava o samba como “glória nacional”, monumentalizada e estática. Numa primeira contradição, essa idealização era materializada por um canal de televisão, meio de

comunicação de massas interessado em vender essa ideia a uma fatia do público (diferente daquele dos programas de Elis Regina ou de Roberto Carlos). Ao mesmo tempo, ideário semelhante era adotado pela estética nacional popular da esquerda universitária, que refutava as inovações que dialogassem com a cultura pop internacional (uso da guitarra elétrica, referências a bandas como The Beatles, The Rolling Stones etc.).

Daí o título que, na troca de uma única letra, gera efeito de tensão ao parodiar o samba "A voz do morro" (1955), de Zé Ketí, um dos compositores dos morros cariocas incorporados ao universo pós-Bossa Nova da canção de protesto, nos anos 1960. Como aponta Hutcheon (1985, p. 48), a "repetição com diferença", característica da paródia, completa-se no reconhecimento do leitor (no caso, ouvinte), que identifica esse jogo irônico estabelecido com a obra citada, pelo efeito da "distanciação crítica". Sendo o samba de Zé Ketí bastante conhecido, a ironia não se limita ao paradoxo do morto que tem voz, estendendo-se à identificação do jogo paródico e crítico do intertexto.

Convém lembrar que Aracy foi uma personagem dos primeiros tempos do samba do rádio, o tempo de Noel, anterior ao processo de construção da nacionalização do samba como unidade simbólica da cultura brasileira, operado ao longo da Era Vargas nas décadas de 1930 e 1940, como discute Hermano Vianna (2002). Conhecida por seu jeito pouco convencional, dona de um palavreado "boca suja", Aracy foi testemunha do passado nada glorioso de Noel e de tantos outros, ambientado em bares e cabarés. O sambista, que viveu na década de 1930 e teve profunda convivência com a cantora, destoava daquilo que se buscava institucionalizar como monumento da identidade nacional. Atuando entre os nomes de destaque no movimento de formatação da linguagem cancional, o falecido amigo não operava para a conservação imutável de uma tradição antiga, mas trabalhava criativamente na edificação de uma linguagem artística crítica e atual a seu tempo. Nessa perspectiva, conforme o relato de Veloso, a cantora viu no novo astro baiano mais afinidade com o espírito noelino – novo e contestador – do que nas correntes contrárias às inovações.

O sentido de abertura, ampliação e atualização do discurso cancional em suas formas e temas, sem submeter-se à vigência dos paradigmas estabelecidos é, neste sentido, o gesto noelino para além dos moldes da canção que ele próprio ajudou a formatar. Expandindo e atualizando o campo da tradição cancional midiaticizada, Caetano Veloso estava, portanto, em

postura de maior afinidade com o legado de Noel Rosa do que aqueles que se fechavam às possibilidades de inovação, elevando (ou restringindo) o samba à condição de símbolo nacional a ser preservado. Ser o "verdadeiro Noel Rosa", em 1968, consistia em incorporar as contradições daquele tempo.

Ao ser provocado por Aracy de Almeida, foi concedido a Caetano o papel de personificar Noel. O compositor ganhava a oportunidade de ocupar a posição de seu antecessor, em um movimento que, mais do que decretar a morte de Noel Rosa, propiciava ao jovem Caetano Veloso se metamorfosear naquele então considerado o maior de todos os compositores. Esse tipo de jogo será uma das marcas de Veloso, ao longo de sua carreira:

Caetano, ao compor e interpretar, prefere viajar pelas dicções dos outros cancionistas, encarnados em seus dons. Gosta de ser Jorge Ben Jor, Roberto Carlos, Chico Buarque, Carmem Miranda, Vicente Celestino, Peninha, João Gilberto, gosta de ser um pouco de cada um. Quando volta a ser Caetano, sua obra está miscigenada e fortalecida por muitas dicções (Tatit, 1996, p. 263).

No caso em análise, ao compor um samba para Aracy de Almeida, Caetano viajava para o posto de Noel, com a incumbência de atualizar a dicção noelina para os problemas contemporâneos. O papel de Aracy era central: ao compor "A voz do morto", Caetano Veloso não estava criando uma obra cancional para ser cantada por qualquer intérprete, ou para uma voz "anônima e virtual, que prescindia da realidade dos falantes e abstrai a unicidade inconfundível daqueles que a emitem" (Cavarero, 2011, p. 73). Por mais que a canção pudesse ser cantada por outras vozes (como foi, inclusive, pelo próprio compositor), sua gênese pressupunha a interpretação na voz de Aracy de Almeida, em sua "unicidade" (Cavarero, 2011). A figura e a voz de Aracy, registrada e difundida nas mídias ou na performance de palco e televisão, constituía parte da matéria viva de uma tradição a ser ampliada, sem se relegar ao posto de voz restrita de quem já morreu, ao mesmo tempo em que, de maneira ambivalente, não deixava de ser essa voz.

4 Multivozes do tablado presente

Vejamos (e ouçamos), pois, a letra da canção composta por Caetano Veloso, "ditada" e cantada por Aracy de Almeida:

A VOZ DO MORTO

Estamos aqui no tablado
Feito de ouro e prata
E filó de nylon

Eles querem salvar
As glórias nacionais
As glórias nacionais,
Coitados

Ninguém me salva, ninguém me engana
Eu sou alegre, eu sou contente, eu sou cigana
Eu sou terrível, eu sou o samba
A voz do morto, os pés do torto, o cais do porto, a vez do louco, a paz
[do mundo]

Na Glória!

Eu canto com o mundo que roda
Eu e o Paulinho da Viola
Viva o Paulinho da Viola!

Eu canto com o mundo que roda
Mesmo do lado de fora
Mesmo que eu não cante agora

Ninguém me atende, ninguém me chama
Mas ninguém me prende, ninguém me engana
Eu sou valente, eu sou o samba
A voz do morto, atrás do muro, a vez de tudo, a paz do mundo
Na Glória!
(Velo, 2022, p. 433).

O procedimento de composição de "A voz do morto" – tal qual em "Tropicália" – é marcado pela colagem de intertextos. Na faixa-título do movimento, o mosaico intertextual apresenta, além do universo da canção, uma pluralidade de campos intermediáticos (cinema, literatura, artes visuais etc.), entre referências históricas e sociais. Já na faixa em análise, o cenário das multivozes volta-se especificamente ao panteão do universo cancional brasileiro, de dentro e de fora do mundo do samba.

Tomando como referência o fonograma da gravação original de Aracy de Almeida (1968), duas informações estéticas são explícitas, antes mesmo da apreensão dos sentidos do texto verbal da canção: é um samba, executado em formato envolvente, entre celebrativo e *cool*, acompanhado por uma base de bateria, baixo e guitarra (não distorcida) sem grandes

explosões e com sutis acentos sincopados, e ainda com contracantos de um naipe de metais; e reconhecemos a voz de Aracy de Almeida, em sua singularidade de timbre e de jeito de cantar.

Essa voz única, identificada a um mapa do passado, logo no primeiro verso impõe a ideia de atualidade: "estamos aqui no tablado". O tempo é agora, o lugar é aqui. Uma imagem contrastante desponta na caracterização do palco de onde se canta: um tablado, feito do nobre "ouro" e do vulgar "filó de *nylon*". Nesse objeto, visualizamos uma nova síntese antitética: a palavra "filó", associada à tradição da costura popular, ícone da cultura brasileira, liga-se a "*nylon*", termo de origem inglesa, referente a um tecido sintético, artificial, industrial. O sujeito cancional apresenta-se como coletividade artística, um "nós" que ocupa o espaço do espetáculo presente – possivelmente difundido pela televisão –, dirigindo-se a um interlocutor coletivo: a plateia e os possíveis telespectadores.

A segunda estrofe apresenta a figura de um outro conjunto social, "eles", não identificados explicitamente, mas apresentados como aqueles que querem "salvar as glórias nacionais", termo repetido e sucedido da irônica conclusão: "coitados". Aqui já ecoa a encomenda "ditada" por Aracy de Almeida ao compositor, apontando as contradições daqueles que diziam querer "salvar" o samba, entendido como tradição popular a ser preservada, valendo-se do ambiente midiático da televisão. Como já introduzido, nesse mesmo balaio conviviam a ditadura militar patriota, a esquerda popular-nacionalista das canções de protesto e a própria mídia televisiva. A canção é apresentada, assim, em tom de confronto entre "nós" e "eles".

Antes de seguir à sequência do texto cancional, convém observar a estrutura musical e entoativa. Harmonicamente, a canção é composta por uma cadência circular de quatro acordes que se repetem, sem apresentar qualquer outro movimento. É um samba em círculos, cujos passos saem do centro, dançam em pontos marcados e voltam ao mesmo posto a cada volta no compasso de quatro tempos, para reiniciar o movimento celebrativo.

No primeiro bloco, composto pelas duas primeiras estrofes, a melodia percorre uma escala ascendente, o que remete a uma forma de canções de exaltação. Podemos nos lembrar, como exemplo, do conjunto de letra e melodia em "Aquarela do Brasil", de Ary Barroso, logo no início da canção: "vou cantar-te nos meus versos", também cantado em escala ascendente, alongando a última vogal tônica, ápice da curva melódica. Na emblemática canção de Barroso,

tal momento constitui "um corte retórico-figurativo, anunciando em tom grandiloquente o início da exaltação" (Tatit, 1996, p. 100). Esse movimento ascendente da melodia é incorporado por Veloso como paródia: a celebração do lugar presente, o tablado (palco, tela de TV), chega ao seu ponto máximo, o mais agudo na melodia, na figuração do vulgar "filó de *nylon*". Já a exaltação ascendente das "glórias nacionais", e daqueles que querem louvá-las, atinge seu ápice no irônico termo "coitados". O jogo da antiexaltação é composto na coerência paródica entre texto e melodia.

O procedimento paródico identificado na melodia cria um efeito de humor, o que pode ser percebido como uma evocação de Noel Rosa, não como objeto glorificado, mas em seu modo de ser concretizado em versos, nos quais, na acepção de Mayra Pinto, o humor funciona como "uma espécie de 'disfarce' necessário à entrada de uma voz que passava a revelar conflitos de outra ordem" (Pinto, 2012, p. 55). Se em Noel "a voz crítica que passa a existir com sua obra necessita desse disfarce para poder ser ouvida" (Pinto, 2012, p. 56), em "A voz do morto" Caetano deglute esse modo de ser para atualizar os conflitos. O confronto à visão contraditoriamente edificante do samba se vale, desta forma, do disfarce humorístico ao modo de Noel.

Nos versos seguintes, que analisaremos a seguir, o movimento circular da harmonia se repete, como se o tablado fosse o mesmo. Entretanto, o percurso melódico-entoativo será outro, assumindo a rítmica sincopada e figurativa do samba. O sujeito cancional, apresentado inicialmente como um coletivo ("estamos aqui"), singulariza-se em um "eu" multifacetado, corporificado vocalmente pela síncope, a qual pode ser compreendida como performance de um modo de ser. A música ocidental europeia se organiza em acentos rítmicos em torno do pulso no tempo forte; as síncope, por sua vez, correspondem às acentuações que fogem dessa marcação, deslocando os acentos. Assim, a síncope "só acontece em um 'ouvido' acostumado com a rítmica europeia, quando surpreendido por ataques que insistem em desafiar as supostas cabeças dos tempos fortes de um suposto compasso que não está sendo levado em consideração pelos executantes" (Molina, 2017, p. 69).

Se para nós, brasileiros, o canto sincopado soa com naturalidade, é porque o carregamos em nossa formação (não só no samba, mas na diversidade dos ritmos populares em geral). Diante dessa naturalização, talvez não percebamos o gesto de desconformidade

implícito nos deslocamentos da síncope, quando esta se projeta diante de um parâmetro cultural herdado da centralidade da cultura europeia. Apontemos, como exemplo, o gesto paródico de Noel Rosa na composição rítmico-melódica de "Com que roupa?" em relação ao Hino Nacional Brasileiro, deslocando o acento do tempo forte para o tempo fraco, contrapondo a rigidez do hinário à malemolência do corpo que samba, como demonstra José Miguel Wisnik (2004, p. 202-204). Corporificando-se em performance no gesto da síncope, o sujeito cancional de "A voz do morto" surge driblando o intento de glorificação por sua própria ação rítmica. Contrária ao estático, a resposta está na ginga do canto e do corpo, que é o próprio samba liberto da glorificação.

Retomando a letra, agora já entoada no rebolado das síncopes, o primeiro verso do novo ciclo inicia-se como resposta a "eles": "ninguém me salva". A junção do que é dito com o jeito de cantar aponta para um discurso que diz desdizendo. A autoconfiança é conjugada à esperteza: "ninguém me engana". Em seu gesto autoafirmativo, o samba jamais se submeteria a ser salvo por outro. A afirmação do "eu" se dá, assim, na conformidade do que é cantado com o jeito celebrativo de cantar, em um movimento melódico-entoativo que, conforme os conceitos de Tatit (1996, p. 20-24), combina elementos de "tematização" (sílabas curtas com marcação rítmica nas consoantes) e de "figurativização" (no caso do canto de Aracy, há antecipações e atrasos propositais quanto ao tempo rítmico que evidenciam a fala no canto). Como canção temática, há uma conjunção de plenitude e celebração entre o sujeito cancional e o objeto tematizado, que se fundem em um só, já que esse "eu" começa a se revelar como o próprio samba, ou, numa extensão, como o modo de ser de uma tradição cancional viva e em movimento: "alegre", "contente", "cigana". Esse caráter de liberdade plural possibilita a coexistência polifônica, na junção do que até então parecia inconciliável: "eu sou terrível", mais uma incorporação provocativa de uma letra do iê-iê-iê de Roberto e Erasmo (como no "que tudo mais vá pro inferno", de "Tropicália").

A seguir, o sujeito cancional se assume como personificação do samba, ao mesmo tempo em que explicita a paródia à canção de Zé Keti, em seus versos de abertura: "eu sou o samba / a voz do morro sou eu mesmo, sim, senhor". O desvio paródico revela-se com o encadeamento do verso seguinte, "a voz do morto" que dá título à canção. Esse desdobramento do eu, que se autoafirma como "voz do morto", instaura o paradoxo

machadiano de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Assis, 1992): como narra, se já morreu? Como canta, como samba, se morto? Materializada em Aracy de Almeida, essa voz é presentificação de um tempo passado, que se apresenta renovado. Nesse ambiente de dualidades, assume-se a contradição: ao decretar que esta voz é de um morto, sua condição de vida é negada; ao mesmo tempo, o próprio fato de a voz estar cantando é prova de que não morreu.

Entretanto, a perspectiva é diferente em relação a Brás Cubas, pois a voz que se diz "do morto" comporta uma pluralidade de vozes, não se resumindo à condição de um indivíduo falecido, como na personagem machadiana. Essa pluralidade contrasta com a intenção unívoca da bela canção de Zé Keti, na qual o samba restringe-se àquele produzido nos morros do Rio de Janeiro, de onde é difundido para o país. Por um lado, a canção de Zé Keti apresenta uma importante valorização da comunidade e cultura local dos morros cariocas, vítima da pobreza, dos preconceitos sociais e raciais, da necropolítica: "Quero mostrar ao mundo que tenho valor/ eu sou o rei dos terreiros"; por outro, reproduz uma noção construída de nacionalização do samba, a despeito das outras vozes: "Sou natural daqui do Rio de Janeiro / Sou eu quem leva a alegria / Para milhões de corações brasileiros".

Vale destacar, a respeito dessa identificação do samba como "natural" do Rio de Janeiro, que Caetano Veloso, ao longo de sua carreira, defende a ideia de que o samba carioca é herdeiro das manifestações das culturas afro-brasileiras vindas da Bahia – como o samba de roda e o candomblé com os quais cresceu em Santa Amaro –, que migraram para o Rio de Janeiro trazidos por figuras como Tia Ciata. É o que canta em "Onde o Rio é mais baiano", canção gravada originalmente pela sambista Alcione (1994), em que celebra o encontro entre a Bahia e a Mangueira:

A Bahia
Estação primeira do Brasil
Ao ver a Mangueira nela inteira se viu
Exibiu-se sua face verdadeira

Que alegria
Não ter sido em vão que ela expediu
As Ciatas pra trazerem o samba pra o Rio
(Pois o mito surgiu dessa maneira)
(Veloso, 2022, p. 151).

Ao desviar-se parodicamente de “A voz do morro”, mais do que opor-se à celebração da cultura dos morros cariocas, o sujeito cancional de Caetano, em suas multivozes, reivindica à identidade do samba a sua pluralidade. Assim, ao cantar “eu sou o samba” agregando a corporificação de síncopes à evocação de diferentes estratos da música popular brasileira, o sujeito cancional impõe-se como corpo em movimento físico, cultural e simbólico, sem se restringir a uma ordem que o fixe em um lugar específico, ou que impeça o cruzamento com outras formas e vozes.

A sequência dos versos apresenta um sujeito-objeto socialmente desenquadrado: “os pés do torto” (Garrincha?); “a vez do louco”, figura de todo afinada com a contracultura, que sonha com “a paz no mundo”. Esse lugar de desenquadramento, cantado na malemolência do samba sincopado, apresenta-se mais afinado com aquele samba dos anos 1930 (quando Noel e Aracy bebiam nos cabarés) do que à imagem do samba como símbolo institucionalizado.

A conclusão da estrofe inverte o sentido da “glória nacional” rejeitada. Cantada com elevação da melodia, abandonando a tematização, a expressão “na Glória” corresponde a uma colagem intertextual de letra e melodia da música “Na glória” (Raul de Barros / Ary dos Santos), lançada em disco de 78 rpm pelo trombonista Raul de Barros, em 1949. Trata-se de “um sambachoro instrumental que tem apenas um verso ‘na Glória’ como letra, repetido várias vezes. O curioso é que a frase (‘na Glória’) virou, entre os músicos, a melhor forma de ‘pegar o tom’” (Carvalho, 2012, p. 10).

No choro de Raul de Barros, o canto “na glória” surge após solos de trombone, tal qual uma resposta às frases melódicas, gerando um efeito cômico. É esse o espírito evocado pela canção de Caetano, que, pela elevação da melodia no verso-colagem “na glória”, retoma o gesto grandiloquente e paródico da primeira estrofe, brinca com as imagens de glorificação de um morto que vive no céu (“na Glória”), ao mesmo tempo em que evoca o universo cotidiano dos músicos do Rio de Janeiro contemporâneo. Cantando “na glória”, o samba se posiciona no tom (modo de ser) que lhe é próprio.

A seguir, a melodia da canção se repete com nova letra, introduzindo novas figuras e vozes sobre o mesmo tablado. Na estrofe inicial do segundo bloco, com o mesmo desenho melódico ascendente, há uma diferença discursiva em relação à estrofe correspondente na abertura da canção. O sujeito cancional, desta vez, dá sequência à enumeração das multifaces

cancionais do "eu", sem retomar o "nós" contraposto ao "eles", como na abertura. Entretanto, esse "eu" aparece agora no contexto melódico de exaltação da melodia ascendente, e não do canto sincopado das estrofes dos blocos finais.

As novas faces que aparecem sob esse canto de exaltação, como continuidade do movimento de autoafirmação, são a dos jovens compositores de samba da geração de Caetano: Chico Buarque e Paulinho da Viola². Chico é citado na alusão à sua já então consagrada e perseguida "Roda Viva", a qual é retomada no verso de reabertura: "eu canto com o mundo que roda". Já Paulinho da Viola é citado nominalmente, com duas repetições de "vivas" ascendentes com seu nome, procedimento que retoma os "vivas" do refrão de "Tropicália" (o que pode ser interpretado, até mesmo, como autocitação na qual Caetano se insere no conjunto dos novos compositores, ao lado de Chico e Paulinho).

Diferente do "ouro" com "filó de nylon" e dos "coitados" da primeira estrofe, Chico Buarque e Paulinho da Viola não são atributos de "eles" ou do espaço por "eles" criado. Surgem como novas faces do "eu" autoafirmativo, dois caminhos nos quais desembocaram a tradição do samba, em paralelo pontuado por Caetano: "tal como Chico, Paulinho voltava-se para o samba tradicional, mas, diferentemente dele, fazia-o sem o filtro da bossa nova" (Veloso, 1997, p. 233). Nesse sentido, Paulinho era visto por Caetano como "um caso milagroso" em sua geração, ao propor "experimentações e inovações" fora do "universo estético pós-bossa nova" (Veloso, 1997, p. 233).

O movimento segue com o samba que canta "mesmo do lado de fora" – excluído, à margem –, ou "mesmo que não cante agora". Essa posição marginal ressoa ao longo dos versos das estrofes finais. Logo em sequência, surge o par "ninguém me atende / ninguém me chama": colocados lado a lado, os verbos "atender" e "chamar", além de sentidos como "acatar" e "convidar", podem sugerir a figuração de uma ligação telefônica que não se completa. Embora não se trate de uma citação explícita, ao serem entoados na sequência do jogo de colagens e apropriações sobre a canção brasileira, os versos podem ser ligados a um dos marcos inaugurais da linguagem cancional: o samba amaxiado "Pelo telefone" (1917), obra popular coletiva de autoria registrada por Donga, conhecida como o primeiro samba gravado.

² A canção foi cantada em duo, por Paulinho da Viola e Caetano Veloso, em um programa de TV, cujo registro é acessível pelo YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/LgyhLaSog0g>. Acesso em: 29 set. 2023.

Ao mesmo tempo, o verso "ninguém me prende" – que dá sequência ao aspecto da marginalidade autoafirmativa, destemida diante das ameaças repressoras – também pode abrir uma conexão com o contexto poético e histórico dos primórdios do samba no início do século XX, em uma posição marginalizada e perseguida pelas forças institucionalizadas. A própria "Pelo telefone" é um bom exemplo desse contexto. A gravação original da faixa inaugural é aberta com os versos: "o chefe da folia / pelo telefone / manda me avisar / que com alegria / não se questione / para se brincar". Mas há uma variação, também bastante conhecida, que tem como letra: "o chefe da polícia / pelo telefone / manda me avisar / que na Carioca / tem uma roleta / para se jogar". Não é certo, inclusive, qual foi a primeira: "o próprio Donga, em diferentes entrevistas, esposou ora uma, ora outra das teses" (Sandroni, 2012, p. 123). As histórias sobre a composição contam que sua criação remete a um episódio verídico:

No dia 20 de outubro de 1916, Aureliano Leal, chefe da polícia do Rio de Janeiro, então a capital da República, ordenou, por escrito, a seus subordinados que informaram, "antes por telefone", aos infratores, a apreensão do material usado em jogos de azar. Imediatamente o "humor carioca" fez comicidade do episódio e se começou a cantar os versos improvisados na casa de Tia Ciata (Helal; Lovisolo, 2010, p. 171-172).

Assim, "ninguém me prende" evoca um caráter de marginalidade do samba oposto a uma construção simbólica de glória nacional e, ao mesmo tempo, a astúcia de um grupo social cujos indivíduos fora da lei (pelo mero fato de serem sambistas) escapavam da punição policial e ainda faziam piada em forma de canção.

Dando sequência, o verso "eu sou valente" conclama, de maneira explícita, uma nova voz do panteão do samba, fazendo soar o nome do compositor Assis Valente, conterrâneo de Caetano. Assis foi um homem negro, pobre e homossexual que, apesar do sucesso de várias composições (sobretudo na voz de Carmem Miranda), suicidou-se por desespero. Aqui a poética de Veloso concentra, na palavra "valente", o suicida ("voz do morto") e o destemido autoafirmativo. Ser Assis Valente é, assim, assumir a controvérsia da figura do "grande compositor suicida" (Veloso, 1997, p. 343), incorporando-o como mais uma das vivas vozes do morto: a voz celebrativa do "Brasil pandeiro", a voz do excluído para quem "Papai Noel não vem".

As enumerações fragmentárias de Caetano Veloso continuam a surgir nos versos finais da canção, em sua projeção de multifaces do samba: "a voz do morto / atrás do muro / a vez

de tudo / a paz do mundo / na Glória". Além do jogo com uma tenebrosa "voz do morto" ecoando atrás de um muro, observamos, nessa imagem, a reafirmação do caráter marginal do samba. Em "a vez de tudo", resume-se a síntese polifônica das multifaces do projeto de mistura tropicalista, na qual o samba ecoa entre as multivozes, tradicionais e contemporâneas, nacionais e estrangeiras, dentro ou fora do tablado.

4 Outros tablados

Cabe ainda destacar que, além da versão de Aracy de Almeida, "A voz do morto" foi interpretada pelo próprio Caetano Veloso, no período tropicalista, com acompanhamento ruidoso d'Os Mutantes. Diferente da versão de Aracy, na gravação ao vivo de Veloso, as duas primeiras estrofes (de melodias ascendentes) são cantadas em uma sonoridade de rock, que se contrapõem ao samba das estrofes de canto sincopado.

Um dado revelador dessa versão está na convivência entre a provocativa autoapresentação ao som das guitarras distorcidas com a inevitável variação para o samba no segundo bloco. A construção rítmico-melódico sincopada – traço da composição – é o que torna impossível executar o segundo bloco fora da batida original. A composição rítmica da melodia em síncope é o traço determinante para que ali se materialize o samba, em seu modo de ser: o samba sobrevive no rock, transformando-se reciprocamente.

Quarenta anos após as gravações de Aracy de Almeida e de Caetano Veloso com Os Mutantes, ambas de 1968, "A voz do morto" foi incorporada ao repertório da fase de Caetano com a banda Cê, nos anos 2000 e 2010. Nesse outro momento, a canção ressurgiu como abertura do show *Zii e Zie*³, referente ao segundo álbum da trilogia gravada pelo compositor, entre 2006 e 2012, o qual trazia, como marca diferencial, a apresentação daquilo que o compositor conceituou como "transambas", cuja contraface seria o "transrock"⁴. Mirando uma abordagem do samba a partir da sonoridade da guitarra do músico Pedro Sá (ou da guitarra a partir do samba), surge o conceito em torno do qual giram as composições do álbum. A escolha de "A voz do morto" – em sua personificação rítmica do samba como gesto em movimento de

³ Versão lançada no álbum *MTV ao vivo - Zii e Zie* (2011).

⁴ As expressões aparecem, respectivamente, na capa e na contracapa do CD *Zii e Zie* (2009).

constante transformação – encaixa-se com perfeição no projeto de um samba “trans”, como comentou Alberto Mussa, em texto publicado no *blog Obra em progresso*⁵:

O samba, portanto, já nasceu trans. Não é apenas um gênero musical, definido por uma batida particular. É uma atitude existencial, nasceu como atitude existencial, uma atitude de radicalização da irreverência num contexto histórico de extrema opressão [...]. Não é o samba, evidentemente, o único gênero de música que expressa alegria e irreverência. A diferença é que no samba essas coisas são estruturais. Sem essa atitude, não existe samba (Mussa, 2008).

O samba é, pois, um modo de ser, “atitude existencial” irreverente, incontinente. Esse espírito é, ainda conforme Mussa (2008), de “profanação”; oposto, portanto, ao intento de preservação e salvação das glórias nacionais. Repaginada no contexto sonoro da bandaCê, a releitura incorpora, além da sonoridade do jovem trio carioca, personagens contemporâneos ao tablado reedificado:

Na versão de "A voz do morto" apresentada no show de *Zii e Zie*, a banda introduz essa música "cool" e antiga, com dois dos mais populares refrões do carnaval da Bahia de 2009: o refrão de "Cole na corda" ("Psirico passando é madeira é viola/ então cole na corda") do Psirico, e "Tem que ser Viola" ("Viola, tem que ser viola, tem que ser viola, tem que ser viola...") do Fantasmão. Assim, antes da primeira estrofe (rock tropicalista), há uma introdução com esses "sambas-axé". No fim da canção, ainda se cita Kuduro, outro grande sucesso do carnaval da Bahia de 2009. Unindo a canção tropicalista e o axé, atualiza-se uma práxis. A Tropicália não está no passado; Tropicália é sempre um movimento (Teixeira, 2015, p. 97).

A retomada de "A voz do morto" no contexto dos transambas do novo milênio abre uma nova perspectiva, posto que, neste momento, o que é antigo é a própria composição do período tropicalista que, à sua época, incorporava e ressignificava o cancionário do passado. Na nova versão, a faixa composta há mais de 40 anos assimila e ressignifica as novas vozes das canções do presente, justo aquelas de grande apelo popular e julgadas como inferiores e massificantes. Canção metacancional em movimento, "A voz do morto" passa, assim, a representificar em sincronia temporal diversas multifaces da história viva da canção, de Noel Rosa ao Fantasmão, sob a batuta tropicalista.

Um procedimento análogo – de trazer para junto do tablado do samba os nomes e marcas da contemporaneidade – foi apresentado por Caetano, anos depois, em *Meu coco* (2021), na faixa “Sem samba não dá”. Nesta canção, cujo título compõe o refrão em torno do

⁵ *Blog* desenvolvido, à época, por Caetano Veloso e Hermano Vianna.

qual orbitam as estrofes, ao invés de louvar os grandes nomes do passado do samba, o sujeito cancional elenca artistas e estilos contemporâneos, não limitados ao samba – muitos deles, tal qual o Psirico e o Fantasmão, julgados como inferiores por serem grandes sucessos de massa:

Tem muito atrito, treta, tem muamba
Mas tem sertanejo, rap, pagodão
Anavitória, doce beijo d'onça
Maravília Mendonça, afinação
Vai chegando que a gente vai chegar
Vê se rola, se tudo vai rolar
Só que sem samba não dá
(Veloso, 2022, p. 32).

A novidade existe e é louvada no ritmo sincopado do samba, sobre o qual os novos nomes se agregam; esse cenário da canção dos anos 2020 (entre o rap, o funk e o sertanejo cantado por mulheres como Marília Mendonça, cuja morte trágica ocorreu pouco após o lançamento do álbum) acrescenta novas cores e vozes ao tablado em transformação; entretanto, não calam o samba (forma e atitude em movimento). A autoafirmação é, assim, a da pluralidade conjunta à permanência transformada do samba, que acolhe a contemporaneidade em sua batida, e que nesse movimento de troca se mantém como voz viva.

Entre “A voz do morto” (1968) e “Sem samba não dá” (2021), Caetano Veloso perpassa mais de 50 anos de carreira na qual, de diferentes maneiras e em incontáveis momentos, o samba emerge no contexto das misturas e das memórias, deflagrando sua celebração como gesto corpóreo, poético-musical, vivo e em transformação. Na síncope que opera sobre os espaços inesperados dos tempos musical e da existência, o samba é tradição sempre a se reinventar, como cantam Caetano e Gil em “Desde que o samba é samba”:

O samba ainda vai nascer
O samba ainda não chegou
O samba não vai morrer
Veja o dia ainda não raiou
O samba é pai do prazer
O samba é filho da dor
O grande poder transformador
(Veloso, 2022, p. 159).

5 Viva tradição

A observação do conjunto de fragmentos, ecos e reverberações de “A voz do morto” demonstra um processo de composição pelo exercício de reciclagem, colagem e combinação

característicos da bricolagem (Samoyault, 2008, p. 67). Nesse sentido, vale destacar o jogo lúdico desse procedimento, com matrizes na infância: "a alegria da bricolagem, o prazer nostálgico do jogo de criança (Compagnon, 1996, p. 12). Ao dispor os fragmentos de canções em "A voz do morto", Caetano Veloso está brincando com aquele mundo que o formou, reconstruindo-o em sua atitude transformadora: o mundo em que Noel Rosa cantava, graças à mediação vocal de Aracy de Almeida.

Por outro lado, é curioso notar como Noel Rosa não é citado nominalmente ou em referências explícitas na letra da canção. Se é dele "a voz do morto" da qual Aracy de Almeida quer se livrar, talvez o compositor da canção o tenha evitado, pois a sua evocação direta reforçaria ainda mais o estigma de Aracy associada a Noel. Ao mesmo tempo, a própria voz de Aracy já carregava em si essa referência noelina, dispensando a nomeação do Poeta da Vila.

"A voz do morto" constrói-se, assim, como gesto de confronto à ideia de samba institucionalizado, diante da incompatibilidade corporal, social, musical e poética do próprio samba com a rigidez do monumento. Não se trata, pois, de uma "voz do morto" que decreta a morte do samba, mas que apresenta uma proposta de renovação coerente com seu modo de ser, herdado da Bahia, dos morros cariocas, da geração de Noel e em constante transformação. Tal modo de ser é insubmisso à louvação de uma glória nacional a ser salva como forma cultural imutável.

Nesse confronto, no qual se posiciona contra a visão de um determinado grupo (ou grupos), o sujeito cancional de "A voz do morto" não se limita à acusação de "eles", mas impõe-se como materialização do gesto do "eu". O enfrentamento passa pela detração do confrontado na parodização, mas sustenta-se, no desenvolvimento do discurso cancional, na autoafirmação de um sujeito incontinente e desenquadrado, materializado nos deslocamentos das síncopes.

É sobre esse corpo musical, desfeito à lógica ocidental, que Caetano destrincha suas tramas sonoras e poéticas, fragmentadas em intertextos que presentificam a tradição da música popular brasileira como matéria viva. Voltando-se para as camadas mais profundas dessa tradição (o corpo musical da síncope), o movimento libertador rompe os limites daquilo que se pretendia como tradição a ser preservada. No mesmo tablado, convivem as multivozes do passado e do presente, sambando rumo ao futuro.

Referências

ASSIS, M. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 1992.

CARVALHO, C. A. R. A voz do morto: Caetano Veloso e a transgressão da ideia de identidade nacional difundida pelos compositores de samba da década de 1960. *In: ENCONTRO DE PESQUISADORES EM COMUNICAÇÃO E MÚSICA POPULAR*, 1., 15-17 ago. 2012, São Paulo. **Anais do IV Musicom**. São Paulo: ECA-USP, 2012. p. 1-13.

CAVARERO, A. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

HELAL; R.; LOVISOLO, H. R. Tango, samba e identidades nacionais: semelhanças e diferenças nos mitos fundadores de “Mi noche triste” e “Pelo telefone”. **Logos** **33**, v. 17, n. 2, p. 165-175, 2010. <https://doi.org/10.12957/logos.2010.867>

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

MÁXIMO, J.; DIDIER, C. **Noel Rosa: uma biografia**. Brasília: Editora Universidade Federal de Brasília: Linha Gráfica Editora, 1990.

MOLINA, S. **Música de montagem: a composição de música popular no pós-1967**. São Paulo: É Realizações, 2017.

MUSSA, A. O transtorno da cuíca. **Obra em progresso**, 11 ago. 2008. Disponível em: <https://caetanoefoda.blogspot.com/2021/08/o-transtorno-da-cuica-segundo-alberto.html>. Acesso em: 29 set. 2023.

PINTO, M. **Noel Rosa: o humor na canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

SAMOYULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANDRONI, C. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. 2. ed. ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

TATIT, L. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.

TEIXEIRA, P. B. **Transcaetano: trilogia Cê mais Recanto**. 2015. 172 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

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

VELOSO, C. Sobre as letras. *In*: FERRAZ, Eucanaã (org.). **Sobre as letras – Caetano Veloso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VELOSO, C. Letras. *In*: FERRAZ, Eucanaã (org.). **Sobre as letras – Caetano Veloso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

VIANNA, H. **O mistério do samba**. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2002.

WISNIK, J. M. **Sem receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

Recebido em: 30.09.2023

Aprovado em: 20.12.2023