

## ***Araçá Azul* ou Palimpsesto Tropical: percurso transfonográfico de duas faixas**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular

*Guilherme A. Granato*  
*FCSH-NOVA de Lisboa*  
*guimagranato@gmail.com*

**Resumo.** A comunicação tem como tema central as faixas *Eu quero essa mulher assim mesmo/ De cara* e *Épico*, presentes no álbum *Araçá Azul* de Caetano Veloso. O objetivo é realizar uma análise das duas canções, explicitando aspectos formais, poéticos e intertextuais das mesmas. A comunicação presta-se também a abordar questões relativas à produção do álbum e seu possível enquadramento dentro da categoria de álbum conceitual. As análises têm como base teórico-metodológica o modelo de relações transfonográficas concebido por Serge Lacasse (2018) a partir das teorizações de Gerard Genette (1982) no campo da análise intertextual. Como resultado a comunicação apresentará denominações próprias para cada faixa a partir das categorias propostas por Lacasse, uma comparação entre ambas e considerações relacionadas à dimensão crítica das faixas.

**Palavras-chave.** Caetano Veloso, Araçá Azul, Música Popular, Transfonografia.

**Title.** Araçá Azul or Tropical Palimpsest: Transphonographic Journey of Two Tracks

**Abstract.** The communication revolves around the tracks “Eu quero essa mulher assim mesmo/ De cara” and “Épico”, found on Caetano Veloso's album “Araçá Azul”. Its purpose is to conduct an analysis of these two songs, elucidating their formal, poetic, and intertextual aspects. The communication also aims to address issues related to the production of the album and its potential classification as a conceptual album. The analyses are based on the theoretical and methodological framework of the model of transphonographic relations conceived by Serge Lacasse (2018), drawing from the theories of Gerard Genette (1982) in the field of intertextual analysis. As a result, the communication will present its own designations for each track based on the categories proposed by Lacasse, a comparison between the two, and considerations related to the critical dimension of the tracks.

**Keywords.** Caetano Veloso, Araçá Azul, Popular Music, Transfonography.

## Introdução

O ano de 2023 marca os cinquenta anos de *Araçá Azul*, primeiro disco gravado por Caetano Veloso no Brasil após três anos de exílio. Seu caráter altamente experimental e o estrondoso fracasso comercial na ocasião do lançamento garantiram ao álbum um lugar à parte na carreira do compositor.

Mas quais seriam as características distintivas de *Araçá Azul*? Quais os detalhes de sua produção? O que motivou Veloso a realizar um álbum tão fora dos padrões?

Como se lê em *Verdade Tropical* (VELOSO, 2017, p. 423), para a gravação do álbum, Veloso optou por entrar no estúdio sem nada preparado, propondo-se a criar o material durante as sessões de gravação. Para isso recebeu carta branca da gravadora Polygram, que lhe disponibilizou aquele que era o mais moderno estúdio do Brasil com oito canais de gravação simultâneos. A forma de realização do álbum foi motivada pelo entusiasmo com a criação, poucos meses antes, da trilha sonora do filme *São Bernardo* (1972), concebida a partir de improvisações e sobreposições vocais. O processo e o resultado maravilharam o compositor e motivaram-no a realizar algo semelhante em seu trabalho autoral (nota).

Veloso também aponta *Araçá Azul* como a retomada de um projeto de disco "concretista-paulista" (VELOSO, 2017, p. 427), o qual foi interrompido devido à sua prisão e exílio. Essa expressão indica a influência direta da obra dos poetas concretistas na realização do álbum.

Deduz-se que *Araçá Azul* foi concebido sob condições muito específicas: sob uma certa incidência intermediária (cinema e poesia), sem um repertório preestabelecido e a partir de uma disposição para flertar criativamente com os aparatos técnicos do estúdio.

## ***Araçá Azul*: Álbum Conceitual – Palimpsesto Tropical**

A partir do final da década de sessenta o chamado álbum conceitual adquiriu notável relevância no universo da música popular. A denominação remete à denominação genérica *arte conceitual*. Sucintamente, podemos pensar na arte conceitual como aquela que prioriza o conceito em detrimento do aspecto estritamente estético. Tal como a *Fonte* de Duchamp ou *4.33* de John Cage. De maneira aproximada, o álbum conceitual seria aquele concebido a partir de alguma tema unificador, segundo Dozal;

mais do que uma coleção de músicas não relacionadas, o 'álbum conceitual' chama a atenção para a sua 'concepção' como um todo orgânico, deliberadamente coeso em todas as suas partes componentes... sequência das faixas, arte da capa e/ou notas de encarte, bem como música, letras, estilo de performance e produção (The Encyclopedia of Popular Music of the World *apud* Dozal, 2012, p. 3).<sup>1</sup>

De acordo com Paige Sorensen (2019, p. 7), pode-se rastrear as origens do álbum conceitual na tradição Romântica, onde os compositores recorriam aos ciclos de poesia, geralmente organizados em torno de uma narrativa ou tema central, para compor ciclos de canções. Tal como o ciclo de canções composto por Robert Schumann em 1840, *Frauenliebe und Leben*, Op. 42. Inspirado no ciclo de poemas líricos escrito por Adelbert Von Chamisso em 1830.

Relacionada à discussão em torno do álbum conceitual está a ascensão do disco em formato *long-play* (LP). De acordo com Vargas (2014, P.33), esta tendência já vinha se insinuando nas décadas anteriores, mas foi no fim dos sessenta que o formato se estabeleceu definitivamente como padrão e, concomitantemente, influenciou os rumos da criação musical. O grande diferencial do *long-play* é o aumento do tempo de gravação, comportando cerca de 20 minutos de música em cada lado.

A ascensão do LP abriu um campo de possibilidades tanto comerciais como criativas. Em termos artísticos, o LP possibilitou a elaboração de um produto cultural mais sofisticado: um conjunto de canções organizadas segundo uma escolha estabelecida, divididas em dois lados, informações complementares, ficha técnica, letra das canções e uma arte de capa. Assim, o LP cria as condições para o surgimento do álbum conceitual. Segundo Lorenzo Mammì (2014), o lançamento do álbum *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* em 1967 inaugura uma nova era em que o LP deixa de ser um mero suporte para tornar-se uma forma artística. Não à toa, o álbum é também considerado o protótipo do álbum conceitual.

Dois fatores podem ser elencados como impulsionadores do álbum conceitual: a sofisticação dos meios técnicos de gravação e manipulação sonora, que transformaram o estúdio

<sup>1</sup> “More than a collection of unrelated songs, the ‘concept album’ calls attention to its ‘conception’ as an organic whole, with a deliberate coherence across its component parts ... track sequence, cover art and/or liner notes, as well as music, lyrics, performance style and production” (The Encyclopedia of Popular Music of the World *apud* Dozal, 2012, p. 3).

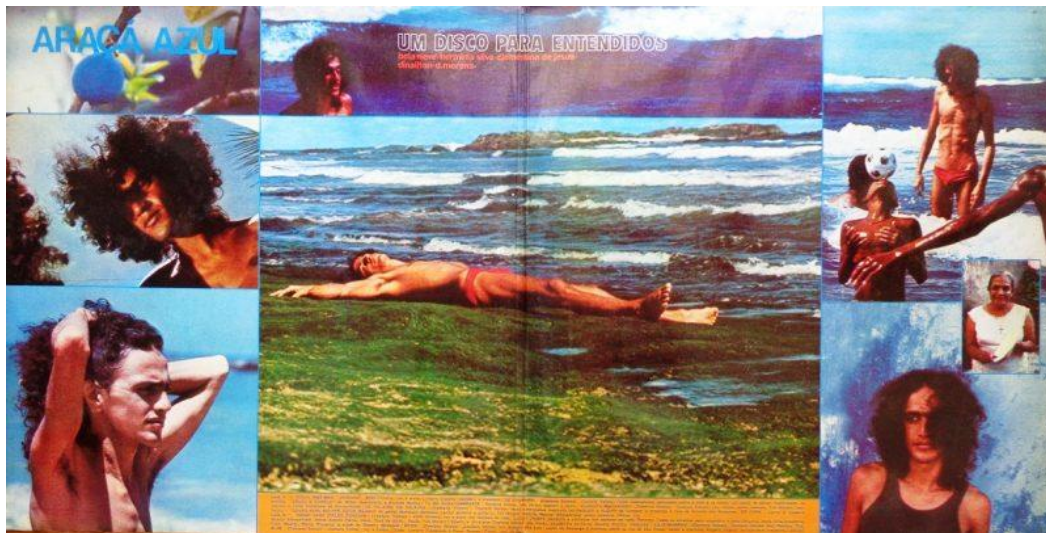
em uma ferramenta criativa (MOLINA, 2014, p. 14-15); e a motivação de compositores e intérpretes para transcender a mera condição de entertainers e influenciarem em esferas mais amplas no âmbito social e político (SORENSEN, 2019, p. 16).

As condições de produção e as singularidades de *Araçá Azul* sugerem que o álbum talvez mereça a designação conceitual. Para tanto, podemos partir da frase que encontra-se impressa em letras grandes na parte superior do encarte de capa dupla: “Um disco para entendidos”. A expressão, de acordo com Veloso, jogava com a dubiedade do termo “entendido”, que, na época, era um jargão utilizado para designar pessoas homossexuais (VELOSO, 2017, p. 424). Além desta significação velada, a expressão usualmente designa os especialistas ou conhecedores profundos de certa matéria.

O interessante da frase é que ela atua como um mediador entre o álbum e o ouvinte, mesclando advertência irônica com auto-reflexão, o que permite que o disco se apresente de forma autoconsciente como uma obra diferenciada.

Embaixo da referida frase encontra-se uma intrigante lista de cinco nomes: Bola de Nieve, pianista e cantor cubano; a fadista portuguesa Hermínia Silva e a sambista carioca Clementina de Jesus. Os outros dois nomes (Dinailton e D. Morena) são desconhecidos. A listagem nomeia figuras pouco relacionadas entre si e com pouco conhecidas no cenário musical brasileiro.

**Figura 1 – Encarte central Araçá Azul**



Fonte: ARAÇÁ AZUL (1973).

À lista aparentemente aleatória de nomes ganha maior relevância se considerarmos que nas faixas do álbum estão presentes, de diferentes maneiras, referências a outros onze artistas:

Dona Edith do Prato, Frank Domingues, Sosândrade, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Monsueto, The Beatles, Hermeto Pascoal, Walter Smetak, Walt Disney e João Gilberto.

A hipótese aqui levantada é a de que *Araçá Azul* teria com um dos conceitos centrais a disposição para criar a partir da referencialização ou utilização de obras já existentes, tendo os recursos de edição e gravação sonora como agentes potencializadores de sua trama transtextual.

A profusão de citações, muitas vezes sobrepostas de maneira aparentemente caótica, onde se reconhecem referências (textos) transpassadas por outras referências, remete à imagem do palimpsesto. Sabe-se que um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. A imagem do palimpsesto sugere um processo contínuo de relação entre diferentes textos, desconstruindo a ideia do texto como algo fechado em si e remetendo à origem etimológica da palavra texto, como aquilo que é tecido ou entrelaçado.

## Da Transtextualidade à Transfonografia

O teórico literário Gérard Genette, em sua obra *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982), desenvolve um modelo de análise literária que parte do conceito geral de intertextualidade, mas busca expandi-lo em direção a definições mais elaboradas, relacionadas às múltiplas possibilidades de relação entre um ou mais textos. O foco de Genette está em esmiuçar as relações que estão para além do texto em si, ou, nas palavras do autor “todo o conjunto de categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários — de onde emerge cada texto singular” (1982, p. 12) <sup>2</sup>.

Assim, ampliando a noção de intertextualidade, Genette sugere o termo transtextualidade e o relaciona a cinco parâmetros fundamentais: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade.

De maneira resumida, pode-se definir Intertextualidade como a relação de copresença entre dois ou mais textos, o exemplo mais explícito desse tipo de relação seriam a citação e a alusão direta. A denominação paratextualidade refere-se aos elementos que mediam a relação entre o texto em si e o leitor, tais como o título, notas de rodapé, epígrafes e ilustrações. Por metatextualidade entende-se a relação estabelecida através da forma de comentário, não necessariamente explícito. A arquitextualidade é, entre todos, a denominação mais abstrata, que

<sup>2</sup> “The entire set of general or transcendent categories - types of discourse, modes of enunciation, literary genres - from each emerges each singular text” (GENETTE, 1982, p. 12).

aproxima os textos tendo em vista a sua qualidade genérica relacionada a formas de discurso e gênero, que, em alguma medida, guiam a expectativa do leitor. Finalmente, a hipertextualidade considera a relação entre dois textos estabelecida entre um processo formal ou temático de transformação, tal como na paródia ou no pastiche.

Foi tendo em vista as amplas possibilidades de interpenetração e transmutação de formas e gêneros tradicionais que Serge Lacasse (2018) propôs-se a pensar o conceito de transtextualidade no contexto da música popular gravada, concebendo um modelo próprio daquilo que denominou *transfonografia*. Assim, as cinco denominações de Genette tiveram o prefixo “textualidade” substituído por “fonografia”. A estas cinco denominações, Lacasse acrescentou três, resultando em oito denominações: interfonografia, parafonografia, metafonografia, hiperfonografia, arquifonografia, polifonografia, cofonografia e transfuncionalidade.

O autor explica que estas denominações devem ser vista como ferramentas abertas e combináveis. É importante ressaltar que algumas categorias, como a metafonografia, cofonografia e parafonografia são intermediárias, ou seja, tem a ver com a relação do fonograma com ilustrações de capa, vídeos e resenhas.

Lacasse também relaciona três *parâmetros ontológicos* (2018, p.11) próprios da música gravada que influenciam na relação transfonográfica estabelecida entre os fonogramas e que serão utilizados neste trabalho como elementos norteadores na análise. São eles: (1) *parâmetros abstratos*, ou seja, linha melódica, arranjo, progressões harmônicas, forma etc. São aqueles parâmetros geralmente passíveis de serem notados em partitura; (2) *parâmetros performáticos*, são aqueles fixados pela gravação. Remetem a variações interpretativas, nuances melódicas não grafáveis, microvariações rítmicas e outros aspectos contingentes dentro de uma dada performance, que dificilmente são registráveis em uma notação tradicional; (3) *parâmetros técnico-fonográficos*, são aqueles obtidos através da utilização de recursos técnicos específicos, tais como efeitos de eco, modulações, *overdubbing*, edições, *loops* e colagens.

## *Eu quero essa mulher assim mesmo/ De cara: Transestilização* Arquifonográfica

A sexta faixa de *Araçá Azul* é uma composição do carioca Monsueto em parceria com José Batista. A canção consta no primeiro disco autoral de Monsueto, de 1962. Como início da análise partirei dos parâmetros ontológicos sugeridos por Lacasse para configurar uma tabela comparativa das duas versões da canção. Segue a tabela comparativa de parâmetros ontológicos:

Tabela 1 - Tabela comparativa de parâmetros ontológicos <sup>3</sup>

| Versão original Monsueto (1962)   | Versão Caetano Veloso (1973)   |
|---|--|
| <p><b>PARÂMETROS ABSTRATOS</b></p> <p>Tom: Ré Mixolídio.</p> <p>Intro: percussão + trombone.</p> <p>Forma: Intro/AAB/AAB/AAA/coda.</p> <p>Coro vocal feminino responsivo em estilo afro-brasileiro.</p> <p>Instrumentação: surdo, caixa, timbal, agogô, trombone, vozes.</p> <p>Trombone interagindo com a melodia principal.</p> <p>Coda "aberta", instrumentos parando de tocar gradualmente.</p> | <p><b>PARÂMETROS ABSTRATOS</b></p> <p>Tom: Mi "Blues"</p> <p>Adição da expressão "De cara" ao título.</p> <p>Intro: Riff de Hard Rock + solo de guitarra.</p> <p>Forma: introdução/AABB/solo de guitarra/coda.</p> <p>Harmonia "Blues" (Acordes dominantes no I, IV e V graus da tonalidade).</p> <p>Instrumentação: duas guitarras, baixo, bateria, voz.</p> <p>Guitarra interagindo com a melodia principal.</p> <p>Não há coro responsivo feminino.</p> <p>Longa seção de solo de guitarra.</p> <p>Alterações na letra: adição de adjetivos na parte B.</p> <p>Coda "aberta", instrumentos parando de tocar gradualmente.</p> |
| <b>PARÂMETROS PERFORMÁTICOS</b>   | <b>PARÂMETROS PERFORMÁTICOS</b>  |

<sup>3</sup> Link para a letra: <https://letrasweb.com.br/monsueto/eu-quero-essa-mulher-assim-mesmo.html>

| Versão original Monsueto (1962)  | Versão Caetano Veloso (1973)   |
|--|--|
| Atuação despojada num ambiente de festa carnavalesca.  | Atuação visceral num estilo hard rock psicodélico.<br>Atmosfera ruidosa e caótica.   |
| <b>PARÂMETROS TECNICO-FONOGRÁFICOS</b><br>Sonoridade sem muito tratamento, próxima de uma atuação ao vivo. | <b>PARÂMETROS TECNICO-FONOGRÁFICOS</b><br>Dobra da voz de Veloso na parte do refrão responsivo.<br>Dobras de guitarra.<br>Sonoridade de performance ao vivo no estúdio |

A primeira questão relevante na comparação entre as duas versões é a mudança do título. Como vimos acima, Genette classifica como paratextual a relação estabelecida entre a obra e os textos que mediam a interação desta com o leitor (parafonográfica, na adaptação de Lacasse). A expressão “de cara”, acrescentada ao título na versão de Veloso, tem mais de uma significação possível: na fala informal, “de cara” pode significar ousadia e atrevimento. Também pode significar surpresa, ou, no caso apenas da palavra “cara”, um vocativo informal para referir-se a alguém de quem se desconhece o nome ou não se deseja pronunciá-lo. Na maioria dos casos, trata-se de uma expressão informal, que pode ser associada ao linguajar da juventude contracultural dos anos setenta, tal como “bicho” ou “mora?”.

A referência a uma expressão relacionada ao comportamento espontâneo e informal da juventude faz bastante sentido, tendo em vista o tratamento dado à canção por Veloso. Sabe-se que àquela altura, o Rock, além de ser o gênero mais difundido dentro da música *pop* mundial, era um gênero intimamente associado à cultura jovem. Reparando a letra da canção, não é difícil perceber a semelhança de *pathos* com muitas canções do repertório roqueiro. Veloso aparentemente percebeu esta relação e explicitou-a, mudando alguns dos adjetivos atribuídos à mulher a quem o eu lírico da canção manifesta o seu desejo despuadorado. Acrescentando expressões como “baratinada” e “intoxicada” ele aproxima a canção do universo vocabular do rock, sem alterar significativamente o sentido do texto.



Analisando a tabela comparativa, percebe-se que as mudanças presentes no hipertexto em relação ao hipotexto são, predominantemente, referentes ao acompanhamento e a instrumentação, no intuito de adaptar a canção original ao gênero *hard rock*. Destacando, por exemplo, a utilização de acordes dominantes nos graus I, IV e V da tonalidade, característica marcante do Blues, herdada pelo Rock e estranha ao universo harmônico do samba. À parte destas alterações estruturais, a versão de Veloso preserva a melodia, o sentido geral da letra e o clima celebratório e relaxado da gravação original. Na linguagem do samba, dir-se-ia que o clima é de batucada, na linguagem do rock, *jam session*.

Optei por classificar a relação estabelecida entre as duas versões como transestilização arquifonográfica. De acordo com Genette, “transestilização é uma reescrita estilística, uma transposição cuja única função é uma mudança de estilo” (GENETTE, 2010, p. 71). O teórico francês menciona práticas como a reescrita jornalística, a transmetrificação e até a tradução. Na canção analisada o caso parece ser outro. Veloso aproximou gêneros distintos no intuito de chamar a atenção para as possíveis afinidades entre universos aparentemente distantes.

Podemos considerar que a transestilização operada por Veloso dá-se em uma perspectiva arquifonográfica, ou seja, como uma migração entre gêneros. A noção de arquifonografia diz respeito à relação de fonogramas individuais com categorias mais amplas que compartilham características similares. Estas categorias podem ser delineadas de infinitas maneiras, mas Lacasse destaca a possibilidade de se pensar a arquifonografia sob a perspectiva dos diferentes gêneros e tradições musicais que moldam a expectativa do ouvinte. Como escreveu o autor: “Quando praticamos ou ouvimos música, o fazemos de acordo com regras e convenções associadas a um ou vários gêneros que se constituíram ao longo do tempo”. (LACASSE, 2018, p. 17)<sup>4</sup>. Lacasse ressalta que o fato de os gêneros não serem expressões culturais estáticas nem fechadas elege a arquifonografia como um território teórico privilegiado para estudar o processo de formação e interação entre diferentes gêneros. É nesse sentido que a versão de Veloso pode ser encarada como uma reescrita estilística entre gêneros, remetendo ao tema da contaminação cultural, recorrente na produção do compositor desde o tropicalismo.

<sup>4</sup> “When we practice or listen to music, we do so in accordance with rules and conventions associated with one or many genres that have constituted themselves over time” (LACASSE, 2018, p. 17).

## **Épico: Descodificação paródica da Canção Épica Nacional-Popular**

A faixa *Épico* é a nona de *Araçá Azul*. Ela tem características bem marcantes, não só no que diz respeito ao aspecto formal, mas também considerando o tipo de relação transfonográfica que estabelece. Segue abaixo a tabela expositiva dos parâmetros ontológicos:

Tabela 2 – Parâmetro Ontológicos<sup>5</sup>

|   |
|---|
| <i>Épico</i>  |
| <b>PARÂMETROS ABSTRATOS</b><br>Duas secções justapostas de dinâmica e caráter contrastantes que se alternam (A B A B A): (A) Secção orquestral, de caráter grandiloquente, remetendo à trilhas sonoras de filmes épicos de Hollywood. Predominam os timbres dos metais e do tímpano, harmonia estática sobre o acorde de Ré diminuto; (B) Centrada na voz, onde Veloso canta de forma rústica/jocosa uma melodia claramente inspirada na música nordestina (repente), sem acompanhamento harmônico, pontuada apenas por comentários dissonantes da orquestra e sobre uma camada ruidosa de sons da cidade, melodia estática no acorde de Ré maior |
| <b>PARÂMETROS PERFORMÁTICOS</b><br>A secção “A” foi composta e regida por Rogério Duprat.<br>Secção B cantada por Veloso em meio a ruídos da cidade, poucas nuances interpretativas, viés rústico/jocoso  |
| <b>PARÂMETROS TÉCNICOS-PERFORMÁTICOS</b><br>Estúdio como ferramenta criativa<br>Utilização de um gravador portátil para registrar a voz<br>A voz de Veloso alterna-se entre o lado esquerdo e direito em cada repetição.  |

Antes de entrarmos mais detalhadamente nos aspectos formais de *Épico* e na maneira como estes articulam-se em relação ao sentido da letra, é preciso dizer algo sobre a chamada canção de protesto, ou, na denominação aqui privilegiada: canção épica nacional-popular<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Como *Épico* parodia um gênero, não uma canção específica, não faria sentido construir uma tabela comparativa.

<sup>6</sup> Denominação utilizada por Napolitano (2007, p. 116) que nos parece a mais precisa.

A denominação designa um modelo de canção politicamente engajada, que expressava certo ideal de nação influenciado por uma orientação ideológica de matriz nacional-popular (CONTIER, 1998). A certa altura da segunda metade da década de sessenta, tal modelo tornou-se desgastado e esquemático, tanto do ponto de vista estético quanto político. Foram justamente Veloso e seus colegas tropicalistas que explicitaram o desgaste de tal fórmula.

As canções tropicalistas evidenciavam o descompasso entre as expectativas anunciadas pelo discurso nacional-popular e a constatação da real complexidade do jogo político. Em substituição ao tom épico-romântico da canção épica nacional-popular, elas oscilavam entre o humor e o ceticismo e seu caráter fragmentado e hermético contrastavam com o tom didático da canção nacional-popular. Veremos como isso se dá em “Épico”.

Segundo Genette (2010, p. 30), a definição do gênero paródia não é das mais simples. Na *Poética*, Aristóteles parece não ter desenvolvido devidamente o assunto e, como aponta Hutcheon (1985, p. 21), não existe uma definição trans-histórica do gênero. À parte disso, o teórico francês aponta um aspecto claro na designação clássica de paródia, a ridicularização de um gênero sério, em cujo efeito cômico dá-se através de algum tipo de contraste entre o conteúdo do texto e o modo de exposição.

Como se sabe, o gênero Épico tem suas origens na Antiguidade, em obras como a *Ilíada* de Homero e a *Eneida*, de Virgílio. Ambas as narrativas heroicas que narram os feitos de um herói identificado com um povo. Em *Épico*, o suposto herói é aquele que se apresenta como “nordestino do Brasil”. Sabe-se que dentro do imaginário da canção nacional-popular a figura do nordestino era recorrente, seja como vítima da injustiça social ou como representação da resistência popular e do *ethos* nativo. Figuras como a do nordestino migrante, do trabalhador rural ou o negro morador das favelas costumavam protagonizar canções, onde o povo era “reafirmado como uma comunidade solidária e como subjetividade positiva, renovando o conceito de herói popular, tão caro à tradição da arte engajada” (NAPOLITANO, 2007, p. 119).

De forma contrastante, em *Épico* a figura do nordestino é retratada de maneira oblíqua, entre o grandioso e o cômico. O aspecto indefinido em torno do personagem é atingido graças à construção de um ambiente ambíguo, que confunde o ouvinte. Vejamos os termos antagônicos aproximados em cada estrofe: (1) Revistas de Walt Disney x Protestos contra a poluição; (2) Smetak, Hermeto x Muzak; (3) São Paulo e Rio x Nordeste; (4) Fracasso x Sucesso. Se na canção nacional-popular o nordestino era o representante de valores positivos incontestes, em *Épico* ele encontra-se posicionado em meio a um cenário fragmentado. Entre o entretenimento

(Walt Disney) e o protesto, entre a inovação (Hermeto, Smetak) e a redundância (Muzak), entre o frio do sudeste rico (São Paulo e Rio) e o calor do nordeste pobre, entre o fracasso e o sucesso. Precisamente deste último aspecto é que emerge seu heroísmo, quando afirma: “Destino faço, não peço. Tenho direito ao avesso. Botei todos os fracassos nas paradas de sucesso”. Ou seja, dá-se uma transformação da imagem do nordestino. De figura mítica, representante de valores essenciais/atemporais, passa a ser um personagem inovador, que se opõe ao senso comum. Inclusive as próprias figuras retratadas (Hermeto, Smetak, João e o próprio Veloso), são nordestinos (exceto Smetak) reconhecidos por sua contribuição musical inovadora. Como lembra Hutcheon (1985, p. 22-23), a paródia moderna, mais que ridicularizar o material parodiado, opera uma mescla de elogio e censura, um ato crítico de reavaliação com implicações culturais e ideológicas. Logo, Veloso está trabalhando em uma lógica de destruição/criação, própria da paródia moderna. Destruindo a figura estereotipada do nordestino para reconstruí-la sob uma nova ótica, deduz-se que a crítica não é exatamente ao nordestino, mas ao esquematismo da visão que o enquadrava.

O procedimento de justaposição de referências estranhas entre si estende-se também à estrutura formal da faixa. Uma secção arranjada para metais e tímpano, gravada em estúdio e outra, centrada na voz, gravada em meio ao trânsito de veículos no centro de São Paulo (cidade que, diga-se de passagem, é o maior destino dos migrantes nordestinos). Este tipo de procedimento, utilizando-se de sons não musicais, de recursos de edição como estruturadores da forma e da aproximação “não tratada” de materiais musicais de natureza distinta destoa da receita seguida dentro da estética nacional-popular. Nesta, vigoravam procedimentos herdados do romantismo, voltados para a assimilação estetizante do material folclórico, visando forjar uma síntese entre cultura nativa e modernidade (NAPOLITANO, 2007, p. 117). Em “Épico” os materiais aparecem desierarquizados e desvinculados de sua origem, nivelados à condição de puro som.

Assim, a criação de Veloso se dispõe a descodificar a canção épica nacional-popular, tanto no tema quanto na forma. Mas é preciso notar que o sentido crítico-paródico de *Épico* não é de fácil percepção. Como ela não tem um hipotexto específico, acaba por ressaltar mais a diferença do que a semelhança do material parodiado. Mas as pistas para a sua dimensão crítica estão presentes para o bom ouvinte.

## Conclusão

A análise das duas canções é apenas parte de uma análise geral do álbum, mas que reflete aquele que parece ser seu conceito norteador: a utilização ou referencialização de materiais já existentes na formulação de novas obras, incrementada pelo uso de procedimentos técnicos/experimentais de edição e manipulação sonora. O uso destes procedimentos se destaca mais em “Épico” do que em “Eu quero essa mulher assim mesmo/De cara”, entretanto, o efeito crítico é bastante similar. Em sentido amplo, apesar das diferenças de procedimentos, as duas têm uma certa dimensão paródica. É o que se apreende das considerações de Linda Hutcheon (1985, p.12) a respeito da refuncionalização da paródia na modernidade. De acordo com a autora, a paródia é um dos instrumentos privilegiados da tendência autorreflexiva das formas modernas. Assim, possui mais utilizações do que a mera ridicularização. Ela trabalha através do estabelecimento de uma distância crítica, uma repetição com diferença, através de camadas paralelas que jogam entre o elogio e censura.

As faixas analisadas demonstram essa vocação oblíqua da paródia. Ambas têm como objeto uma imagem representativa da identidade nacional brasileira. Em “Eu quero essa mulher/De cara” é o samba - representação totalizante (e ideológica) do espírito nacional. Em “Épico”, a figura do “nordestino do Brasil” - expressão (folclorizada) do Brasil profundo. Em ambas também se opera um deslocamento, uma contaminação com elementos estranhos. Mas os procedimentos são diferentes: na primeira dá-se uma transestilização funcional, como que sugerindo a semelhança entre territórios aparentemente distantes. Na segunda, realiza-se uma decodificação estético-discursiva da canção nacional-popular. Assim, as figuras do sambista e do nordestino são exaltadas na mesma medida em que o sistema discursivo que as enquadra é questionado, evidenciando o aspecto pendular da paródia entre elogio e censura. O sambista se (tra)veste de roqueiro, mas continua sambista. O nordestino cumpre sua jornada heroica afirmando não a confirmação de um estereótipo, mas o seu “direito ao avesso”.

## Bibliografia

DOZAL, Mario Alonzo. *This Is The Art Form: Examining Concept Albums' Methods Of Constructing Meaning In The Digital Age* (2012). Open Access Theses & Dissertations. 2076.

GENETTE, Gerard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Trad. Channa Newman e Claude Doubinsky. University of Nebraska Press, 1982.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos a literatura de segunda mão*. Tradução de extratos: Cibele Braga Erika Viviane, Costa Vieira, Luciene Guimarães Maria, Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte: Editora Viva Voz, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*: ensinamento das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985

LACASSE, Serge. Toward a Model of Transphonography. In: *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded popular Music*. University of Michigan Press, 2018.

MAMMÌ, Lorenzo. A Era do Disco – O LP não foi apenas um suporte, mas uma forma artística. *Revista Piauí*, 2014. Disponível em: <http://www.emdialogo.uff.br/content/era-do-disco-o-lp-nao-foi-apenas-um-suporte-mas-uma-forma-artistica> . Acessado em: 30 jul. 2023.

MOLINA, Sérgio. *A composição de música popular cantada*: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. *Síncope das idéias*: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção*: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969), Tese (Doutorado em História) – Departamento de História da Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2010.

SORENSEN, Paige C. *The Concept Album Continuum* (2019). Honors Senior Capstone Projects. 43. Disponível em: [https://scholarworks.merrimack.edu/honors\\_capstones/43](https://scholarworks.merrimack.edu/honors_capstones/43) .

VARGAS, Heron. *Experimentalismo e inovação na música popular brasileira nos anos 1970; São Paulo*. 115 páginas. Relatório Final de pesquisa de Pós-Doutoramento. Escola de Comunicação e Artes, USP. 2014.

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

## Discos

ARAÇÁ AZUL. LP. Caetano Veloso. 1973. Philips.

MORA NA FILOSOFIA DOS SAMBAS DE MONSUETO. LP. 1962. Odeon.

SARGENT PEPPER`S LONELY HEARTS CLUB BAND. LP. 1967. Parlophone Capitol.

## Filmes

S. BERNARDO. Direção de Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Saga Filmes Ltda./Mapa Filmes/L. C. Barreto, Embrafilme, 1972. (110 min.), 35 mm, color.