

## I´TS A “LANGUE” WAY: A LINGUAGEM DO “ESTRANGEIRO” NA OBRA DE CAETANO VELOSO

### I´TS A “LANGUE” WAY: THE LANGUAGE OF THE “FOREIGNER” IN THE WORK OF CAETANO VELOSO

Isabela Padilha Papke<sup>1</sup>

“Tudo em mim é a tendência para seguir uma outra coisa, uma impaciência da alma consigo mesma, como com uma criança inoportuna; um desassossego sempre crescente e sempre igual. Tudo me interessa e nada me prende” (Fernando Pessoa no Livro do Desassossego)

#### RESUMO

O presente trabalho pretende analisar a trajetória do cantor Caetano Veloso e suas relações com o conceito de estrangeiro. Para isso, foi realizada uma análise depoimentos do cantor cunhados em seu livro autobiográfico *Verdade Tropical* e das músicas de seu álbum *Transa* à luz das teorias de Julia Kristeva (1994), Jacques Lacan (1966, 1977) e Pierre Bourdieu (2008), para que pudéssemos compreender o como Caetano utiliza o conceito de estrangeiro como filosofia pessoal em sua carreira, e o como esta atitude consagra seu trabalho de valorização da Língua portuguesa e da cultura brasileira por intermédio de suas canções.

**Palavras-chave:** Caetano Veloso; Tropicália; Estrangeiro; Identidade Nacional.

#### ABSTRACT

This work aims to analyze the trajectory of singer Caetano Veloso and his relations with the concept of foreigner. To this end, an analysis was carried out of the singer's statements from his autobiographic book *Verdade Tropical* and the songs from his album *Transa* in light of the theories of Julia Kristeva (1994), Jacques Lacan (1966, 1977) and Pierre Bourdieu (2008), so we could understand how Caetano uses the concept of foreignness as a personal philosophy in his career, and how this attitude enshrines his work of valuing the Portuguese language and Brazilian culture through his songs.

**Keywords:** Caetano Veloso; Tropicália; Foreigner; National Identity

---

<sup>1</sup>Doutoranda em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestra em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9127-1698>. E-mail: [isabelappapke@gmail.com](mailto:isabelappapke@gmail.com).

**Artigo recebido em:** 16/09/2023

**Artigo aprovado em:** 22/04/2024

**Artigo publicado em:** 24/05/2024

Doi: <https://doi.org/10.24302/prof.v11.5033>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS:

Caetano Veloso, em sua obra autobiográfica, *Verdade Tropical* (2017), finaliza sua introdução de um modo que, talvez, possa nos nortear na constituição de nossa introdução deste texto:

Do fundo escuro do coração solar do hemisfério sul, de dentro da mistura de raças que não assegura nem degradação nem utopia genética, das entranhas imundas (e, no entanto, saneadoras) da internacionalizante indústria do entretenimento, da ilha Brasil pairando eternamente a meio milímetro do chão real da América, do centro do nevoeiro da língua portuguesa, saem estas palavras que, embora se saibam de fato despreziosas, são de testemunho e interrogação sobre o sentido das relações entre os grupos humanos, os indivíduos e as formas artísticas, e também das transações comerciais e das forças políticas, em suma, sobre o gosto da vida neste final de século (VELOSO, 2017, p. 51).

Falar de Caetano Veloso é isso: é falar sobre a cultura brasileira. Analisar suas canções é fazer uma autópsia da consagração da música popular no Brasil, é perceber que a trajetória particular do cantor permite compreender o cenário político e cultural de nosso país. Caetano é a consciência lúcida dos processos universais que atravessou (e atravessa) a singularidade de nosso território, *à la* Lukács<sup>2</sup>.

Com a tropicália e sua personalidade forte e irreverente, o cantor levou a crítica da canção brasileira para uma loucura formidável, afinal, ele escapa a todas as definições e encaixes possíveis que se possam galgar em cima de sua figura. E, talvez, sua genialidade more justamente nesse ponto, em não se limitar e estar sempre em posição de provocar um estranhamento em quem o confronta: Caetano se fez como um corpo estranho dentro de seu próprio país.

---

<sup>2</sup> LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a particularidade como categoria da estética. *Civilização Brasileira*, 1970.

Este texto é um convite a refletir o modo como o cantor integrou o conceito de estrangeiro à sua trajetória, seja em língua, filosofia ou ideologia. Os processos analíticos aqui feitos se pretendem, principalmente, em revelar o modo como Caetano Veloso fez dessas reflexões em seus álbuns a manifestação da consciência lógica que permeou toda sua carreira, acerca de uma reinvenção da música brasileira, frente ao mundo capitalista globalizado.

Para isso, teoricamente, nos respaldaremos nos textos de Pierre Bourdieu (2008), Julia Kristeva (1994) e Jacques Lacan (1966 e 1977) e analisaremos dos discursos do cantor evocados no livro **Verdade Tropical**, obra de caráter autobiográfico na qual Veloso disserta sobre a ascensão da tropicália de um ponto de vista pessoal, relatando seus processos formativos, consequências e momentos mais importantes. Faremos também, uma análise do álbum do cantor, **Transa** (1972), dando atenção especial para a música *It's a Long Way*, enquanto objeto de materialização de nossas reflexões. Embarquemos, agora, em nossas análises.

## 1 CAETANO E O ESTRANGEIRO

No documentário **Coração Vagabundo** (2008), dirigido por Fernando Grostein de Andrade, Caetano Veloso reflete sobre sua relação com o cantar em idioma estrangeiro. Dentro do longa, o cantor é filmado em uma turnê do disco **A Foreign Sound** (2004) em duas situações: uma em Nova Iorque, na primeira metade do longa, em sua apresentação com David Byrne no *Carneige Hall*, e uma segunda, em sua visita à Tóquio, no Japão.

Logo no início do longa, Veloso menciona que o título do álbum vem de uma canção de Bob Dylan, *It's all right ma (i'm Only Bleding)*, onde Dylan menciona que suspira quando canta em estrangeiro, ou que, quando suspira, evoca um canto estrangeiro. (*So don't fear if you hear/ A foreign sound to your ear/ It's alright, Ma, I'm only*

*sighing*)<sup>3</sup>. Se partirmos da primeira premissa, conseguiremos encontrar relações na trajetória de Veloso que nos entregam pistas do como lidar com a incorporação dessa premissa em seus percursos.

Parece um raciocínio tendencioso a se seguir, mas a opção demarca-se quase que sozinha pelo próprio cantor, quando ele faz menção a sua tênue relação comparativa entre a sua vida no Brasil e no estrangeiro. A ação se dá, no próprio longa, quando ele realiza a construção de sua famosa (e até infame) colocação, ao mencionar que seu filho mais velho, Moreno Veloso, quando criança, ao viajar com ele para Nova Iorque, disse que a metrópole parecia a cidade do interior da Bahia em que Caetano nasceu, Santo Amaro da Purificação e que ele concordava com a opinião do filho, ratificando que sim, Santo Amaro parece, de fato, Nova Iorque.

Por esse discurso, vemos o modo pelo qual Caetano enxerga sua trajetória como quase que por uma ótica que sai atravessada, oposta ao que o restante possa enxergar. Santo Amaro da Purificação, uma cidade de pouco mais de 60 mil habitantes, no interior de um estado do Nordeste do Brasil, periferia do capitalismo, aos seus olhos, se transpõe enquanto igual à Nova Iorque, cidade de cerca de 8,5 milhões de habitantes, localizada no mais alto centro capitalista do mundo: os Estados Unidos da América.

Como uma linha de seguimento reconvexo, tal qual sua canção, onde dois pontos, em uma linha reta, estão mais próximos de quem os observa do que de fato se fato se fazem, os abismos que se constroem entre Santo Amaro e Nova Iorque se fazem pífios para Veloso. Para entender como se incorpora essa mentalidade no cantor, é necessário retornar a seu ensaio *Antropofagia*, que fora incluído posteriormente como capítulo integrante de seu livro **Verdade Tropical**, onde ele comenta que:

---

<sup>3</sup> Se você ouvir/ Um som estrangeiro no seu ouvido/ não se preocupe, mãe, eu estou apenas suspirando (tradução minha)

---

Santo Amaro não tinha ricos nem pobres e era bem urbanizada e tinha estilo próprio: todos se orgulhavam com naturalidade de ser brasileiros. Achávamos a língua portuguesa bela e clara. Dizíamos de bom grado que o francês (que aprendíamos no ginásio) era talvez uma língua ainda mais bela, e que o italiano (que ouvíamos frequentemente nos filmes) seguramente o era (o espanhol dos filmes mexicanos nos parecia bastante ridículo). Julgávamos o inglês fácil como matéria de estudo por possuir verbos pouco flexionados, mas implicávamos com as discrepâncias entre escrita e pronúncia, e lhe achávamos a sonoridade antes canina do que humana, embora os filmes e as canções nos atraíssem mais e mais para ele. Quase todo o mundo era visivelmente mestiço. Que o país fosse pobre não era uma vergonha (embora eu passasse depois a torcer para que ele enriquecesse). Supúnhamos que éramos pacíficos, afetivos e limpos. Era inimaginável que alguém nascido aqui quisesse viver em outro país (VELOSO, 2017, p. 266).

A descrição de habitar Santo Amaro é realizada como se a cidade fosse capaz de sintetizar uma porção de sentimentos que confluem na possibilidade habitar um país multicultural como o Brasil. Muito para além disso, revela o modo como Caetano enxerga o nosso país e, principalmente, o ato de ser brasileiro. Para Veloso, neste contexto, ser brasileiro não é um sobreviver com dificuldades mediante gritantes disparidades sociais e culturais e dificuldades de desenvolvimento, mas sim compreender que essa heterogeneidade generalizada do território é o que faz, do ser brasileiro, uma experiência de universalidade.

Lucrécia Ferrara em seu texto *Do mundo como imagem à imagem do Mundo* (1998) comenta que temos um imaginário ordenado do exterior para o interior, dos desejos de alguns para realidades coletivas, de universais para particulares. Para autora, a ideia de globalização de um imaginário só se faz possível mediante sua oposição à territorialização deste. Ou seja, o processo de globalização projeta a experiência particular de um indivíduo com seu território, fazendo com que se dissolvam necessidades de amparos em mediações externas para que seja feita uma identificação, o que faz com que as afirmativas de Caetano não sejam absurdas: seu modo de vislumbre da cultura brasileira enquanto representação do mundo é parte dessa configuração mental que a própria globalização realiza nos indivíduos. Talvez, caiba

se afirmar aqui, que Caetano é filho de seu próprio tempo e por isso ecoa o *Zeitgeist* de sua época.

Entretanto, não se pode dizer que essa visão tenha se dado de maneira simplificada e naturalizada. Quando lidamos com a trajetória de Veloso como um todo, percebemos que ele não lidou com a cultura global de uma maneira “passiva” sempre. Tal qual um sujeito encontra no simbólico, um estado de transição entre real e imaginário, como categoriza Lacan em seu ensaio *O estádio do espelho como formador da função do eu*, o compositor enxergou o Brasil por outro prisma ao entrar em contato com o movimento antropofágico, e mais especificamente com a literatura de Oswald de Andrade. Maria Cândida Ferreira de Almeida em “*Só a antropofagia nos une*” (2002), argumenta que Oswald ao compor o conceito de antropofagia em seu Manifesto, o constrói enquanto uma estratégia de discussão acerca do poder e da cultura, formulando

uma audaz abstração da realidade, propondo a ‘reabilitação do primitivo’ no homem civilizado, dando ênfase ao mau selvagem, devorador da cultura alheia transformando-a em própria, desestruturando oposições dicotômicas como colonizador/colonizado, civilizado/bárbaro, natureza/tecnologia. Ao propor o canibal como sujeito transformador, social e coletivo, Oswald produz uma reescritura não só da história do Brasil, mas também da própria construção da tradição ocidental na América (ALMEIDA, 2002, p. 121).

Essa potência de observação do Brasil por meio de dicotomias, por uma espécie de vislumbre dialético onde a síntese de dois opostos cria uma nova possibilidade de leitura de um espaço, fora o ponto chave de virada do pensamento de Veloso para a criação da Tropicália. Para o cantor, o contato com o modo pelo qual a Antropofagia lidava com a cultura estrangeira, nos lendo enquanto um país rico justamente pela nossa pluralidade cultural, gestada pela confluência de inúmeras civilizações, “encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra grande” (ANDRADE, 1928, p.1), o atravessou como uma lucidez violenta, definida por ele mesmo como

sendo uma aquisição de uma consciência social que o fez questionar o entorno daquilo em que vivia.

Benedito Nunes, em sua obra **Oswald Canibal** (1979), comenta que a formação intelectual de Oswald de Andrade era fortemente influenciada por Nietzsche, unida a sua consciência de que um homem que se despe de seus ressentimentos se fazia equivalente à capacidade fisiológica do bem digerir, aproximou o conceito de canibalismo, mediante ao homem desnudo com a modernidade e ascensão da psicanálise, deste modo

abriu-se, de Nietzsche a Freud, o caminho que fez do canibalismo o signo de um síndrome ancestral, ou, para usarmos a linguagem de Oswald, uma metáfora da condição humana, fincada no delicado inter cruzamento da Natureza com a Cultura (NUNES, 1979, p. 13).

A análise de Nunes nos ajuda a compreender o porquê Veloso tem essa impressão psicanalítica de um autorreconhecimento e de uma aquisição de lucidez mediante o contato com as ideias oswaldianas, era por este princípio já estar incluso desde o cerne de suas ideias. Antes desse processo, Veloso enxergava os estímulos de culturas estrangeiras como uma louvação do externo, em contraposição à um repúdio ao que tínhamos para ofertar dentro de nosso próprio país, de modo a enxergar a situação como se estivéssemos em uma eterna paródia do estrangeiro, sem assumir uma identidade ou uma interpretação própria, e não encontrava, ainda, uma saída para tirar-nos disso. O compositor comenta no **Verdade Tropical** que demorou até mesmo, a gostar de ouvir Roberto Carlos e Elis Regina, *Beatles* e *Rolling Stones*, justamente por seu tom comercial. Em seu primeiro disco, ele até chegou a escrever na contracapa “Quando a gente não quer ir pros states não tem jeito”.

Eu me sentia num país homogêneo cujos aspectos de inautenticidade — e as versões de rock sem dúvida representavam um deles — resultavam da injustiça social que distribuía a ignorância, e de sua macromanifestação, o imperialismo, que impunha estilos e produtos (VELOSO, 2017, p. 267).

Foi preciso um esforço, um recalculador de rota para compreender o que se manifestava diante dele. Ao perceber que a globalização era inevitável, bem como a

chegada dos produtos exportados em nosso país, veio-lhe a lucidez de que a rejeição completa não faria de nossa situação melhor e nem muito menos resolveria nosso problema. Foi então que o compositor passou a procurar alternativas que pudessem direcionar uma luz ao problema identitário do qual nosso país vivenciava como um todo e, principalmente, na canção popular, que perdia sua potência em nosso território.

Veloso encontra na ideia de vanguarda e de antropofagia as respostas para seus questionamentos, por trazerem em si mesmas filosofias que auxiliavam na compreensão de alternativas e saídas para os problemas que nosso país apresentava na visão dele, observando que “o que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior” (ANDRADE, 1928, p. 1), a citar o **Manifesto Antropófago** (1928). Essa atitude expressaria o que Veloso definiu como sendo a compreensão da experiência estrangeira por um crivo brasileiro, reinventando-a em nossos próprios termos, com qualidades nacionais e caráter autônomo, de modo que confrontasse com os produtos exportados.

Carlos Augusto Bonifácio Leite, em seu artigo **Tropicalismo: Crítica e História** (2015), faz uma interessante reflexão sobre as relações do movimento tropicalista com a cultura globalizada. O teórico menciona que a Tropicália era portadora de um ufanismo crítico, que mesclaria uma necessidade de autofirmação e um diagnóstico de impropriedades brasileiras, derivadas da poética oswaldiana e da prosa machadiana e

que trata o leitor como dependente, agregado, mas depende desse leitor para a efetivação de seu empreendimento literário –, decorre de uma confluência interessante de fatores, que passa pela expansão do universo de consumo para uma parcela significativa da sociedade brasileira, pela ascensão rápida da classe média no quadro social, com direito a conquista do centro do debate no campo da cultura, como também pela força da contracultura como moda internacional de comportamento, que pode ser concebida como reação ao hiperconsumismo apregoado desde os Estados Unidos nos anos 50, mas que, na periferia, encontra reação enérgica e militarizada, a fim de sustentar as posições de poder local e o equilíbrio internacional do sistema capitalista – aqui mais abafada do que suprimida, talvez para que seu vigor possa ser cultivado no centro do sistema (LEITE, 2015, p. 154).



É plausível compreender que a Tropicália tenha seus momentos contraditórios onde rendeu-se ao capitalismo globalizado e a indústria de consumo, causando desconforto naqueles que observam o processo cancional do Brasil como um todo. É compreensível também que, um gênero que procurou se solidificar na indústria ao invés de negá-la, se estabeleça enquanto conflitante na sua crítica, enquanto um princípio de provocação estética incluída no contexto de vanguarda, que respalda esse movimento.

Para os mais ortodoxos, o Tropicalismo pode até ser uma ode ao capitalismo globalizado e pós-moderno, mas a realidade é que o movimento usa desse capitalismo para fazer a arte brasileira sobreviver mediante essa inevitável indústria. A ideia de rechaçar o mercado passa pela cabeça de Veloso antes mesmo de ele ter contato com a vanguarda, como mencionamos. Mas a verdade é que o fato de ele ter tido a lucidez de sua impotência frente esse macrosoccosmos foi o que fez do movimento tão potente e tão significativo. Rejeitar o capitalismo e negar completamente seus efeitos estrondosos não colocaria a cultura de nosso país em uma posição melhor no globo.

Foi necessário lucidez e estratégia de subversão, de um modo que, até mesmo a ideia antropofágica na qual se apoiou, acabasse, por fim, sendo subvertida. A Tropicália não devorou a cultura externa como símbolo de força e resistência do Brasil, ela incorporou um ritual dionisíaco, ao deixar que o deus capitalista nos devorasse e nos cuspiisse renascidos e inseridos dentro de toda a onda globalizada.

Na busca pela solução que trouxesse o Brasil de volta para si mesmo, Caetano teve que brincar com o desconhecido e, o abraçou de tal forma, que virou sua maior marca: O Caetano das avessas, das contradições. De todos os processos que ele poderia ter escolhido, de todas as saídas que lhe estavam disponíveis, ele escolheu fazer daquilo que mais lhe incomodava, seu terreno mais familiar: o estrangeiro, colocando Freud à revelia, fazendo do infamiliar, literalmente, sua zona de conforto, seu modo de sobrevivência. Tal como Marshall Berman (1996), descreve o homem moderno como sendo um indivíduo que é sujeitado a adquirir um instinto de ser apto e disposto

a tudo e, ao mesmo tempo, conflitado com a sensação de que nenhum lugar o deixará definitivamente encaixado, porque

precisa da história porque a vê como uma espécie de guarda-roupa onde todas as fantasias estão guardadas. Ele repara que nenhuma realmente lhe serve – nem primitiva, nem clássica, nem medieval, nem oriental – ‘e então continua tentando’, incapaz de aceitar o fato de que o homem moderno ‘jamais se mostrará bem trajado’ porque nenhum papel social nos tempos modernos é para ele o figurino perfeito (BERMAN, 1996, p. 22).

Ou como Julia Kristeva em sua obra **O estrangeiro para nós mesmos: Da intolerância a diferença** (1994), descreve o estrangeiro como sendo aquele que faz do infamiliar uma estranheza que existe dentro de si mesmo, na coragem de dizer-se desintegrado “para não integrar os estrangeiros e muito menos ao persegui-los, mas para acolhê-los nessa afinativa estranheza que é igualmente a deles e a nossa.” (KRISTEVA, 1994, p. 201), no processo infinito de autorreconhecimento na pluralidade, na possibilidade, na dicotomia.

Entre os ciclos de consagração que Caetano passou para se tornar quem se tornou, dos pre-conceitos, por ser um jovem afeminado, nordestino, que trouxe a guitarra elétrica do rock n’ roll para assustar a galera da Bossa Nova, do tropicalista que cantava sobre corpo e desejo quando todos queriam que ele cantasse sobre a opressão da ditadura militar, suas vaias em festivais, sua prisão, seu exílio em Londres, tudo, na trajetória de Veloso, tentou retirar as curvas que suas músicas faziam (e fazem) nas ondas sonoras dos rádios que escoavam nos ouvidos dos brasileiros.

Ele nunca foi uma figura que pertenceu: era muito liberal para a esquerda e muito de esquerda para a direita. Politicamente e musicalmente, os entremeios, os entrelugares, foram os únicos lugares que o cantor chamou de casa. Entretanto, este sobreviver no entremeio se dissolve num ponto de cume de sua trajetória: seu exílio (forçado) em Londres, onde Caetano parou de observar o Estrangeiro e de tentar assumir o papel de Estrangeiro no próprio país, para se tornar um verdadeiro estrangeiro, na condição de político exilado pela ditadura. Mas, antes de adentrar ao

Caetano no estrangeiro, passemos a observar o como o processo de compor em língua estrangeira ingressou em seu repertório.,

## 2 CAETANO E A LÍNGUA DO ESTRANGEIRO

Caetano menciona no VT<sup>4</sup> que, já quando morava em São Paulo, tinha pretensões de escrever em inglês, pois “achava que, sendo bombardeados pela língua inglesa todo o tempo, nós tínhamos o direito de usá-la como nos fosse possível” (VELOSO, 2017, p. 245). Usava a estratégia de lidar com o idioma estrangeiro como forma de destruição (e integração), da (na) cultura de consumo que adentrava o país. Em sua ideologia tropicalista, subvertida e influenciada pela antropofagia, de deixar-se tragar pelo mar dessa indústria para renascer dela, concebia o enfrentamento dessa cultura exportada pela nossa autoinserção nela e usava o ritmo da bossa-nova, da elite letrada para fazer isso em primeira mão.

Kim Timmermans em seu texto **Bossa Nova e a identidade do Brasil** (2021), realiza uma reflexão interessante sobre a importância cultural da Bossa Nova para o Brasil, que nos cabe citar aqui. O estudioso relaciona a integração do gênero à cultura da elite letrada do Rio de Janeiro como sendo um processo identitário cultural propagado durante o governo Kubistchek, mediante a transferência da capital do Brasil do Rio para Brasília. O gênero cancional passou a ser usado como uma imagem branda do país, que alimentaria a ideia de um país tranquilo e ideal para o turismo, que estava relacionado principalmente ao Rio de Janeiro. Entretanto, a comercialização estrangeira da Bossa Nova e esse vínculo à elite carioca fez com que o gênero sofresse muitas críticas de apagamento identitário e principalmente da falta de criticidade de suas letras. Nas palavras de Timmermans:

---

<sup>4</sup> A partir daqui referenciaremos o **Verdade Tropical** como sendo VT, pela grande extensão de vezes que o citaremos ao longo do texto.

a bossa nova reflete uma realidade social específica e uma visão de um Brasil lindo, que depois foi projectada para outras partes do mundo. Faz ressoar o estilo de vida e o otimismo da classe média alta da zona sul do Rio de Janeiro durante a presidência de Kubitschek. Por outro lado, poderia ser uma reação conservadora contra a mobilidade social que o governo de Kubitschek tinha gerado. Além disso, o centro de produção musical foi transferido de um local público ao ar livre para os apartamentos privados de pessoas de classe média. A música partiu do samba, e integrou elementos estrangeiros do jazz. A afinidade da bossa nova com os Estados Unidos, a sua ruptura com certas tradições do samba, e os seus temas apolíticos, foram coisas que causaram críticas ao género, especialmente depois de 1964. No entanto, a importância da bossa nova na inovação da cena musical brasileira e depois na exportação da imagem do Brasil para o resto do mundo não pode ser negada (TIMMERMANS, 2021, p. 16).

O fato de Caetano usar do gênero para iniciar seu trabalho com a língua estrangeira é um ato de muita perspicácia. Como podemos subentender que ele era lúcido mediante a situação do gênero e de sua entrada no mercado internacional, ele se apossou dessa ideia para realizar uma reflexão com contragosto em cima da polêmica, em um ato de percepção do entorno das relações do mercado cancional no Brasil.

Pierre Bourdieu em sua obra **A economia das trocas linguísticas** (2008) comenta que a comunicação é também um modo de exercer poder na sociedade. Existe um *habitus* linguístico que leva os sujeitos a reproduzirem falas de determinadas hierarquias. Sendo assim, o teórico crê que todo ato de fala consagra disposições sociais e individuais simultaneamente, afinal, o “mercado” linguístico não é moldado pela língua em si, mas pelos discursos que a linguagem carrega, que podem ser de ordem tanto individual quanto coletivas, caracterizando um paradoxo no meio comunicacional, que, apesar de se supor coletivo, tem a capacidade de suscitar experiências singulares.

Se, para Veloso, o problema da reforma que desejava fazer na sociedade brasileira, se concentrava em fazer o país liberar suas energias criativas, não intimidando-se pela própria cultura, e o fazendo colocar seu “gozo narcísico acima da depressão de submeter-se o mais sensatamente possível à ordem internacional”

(VELOSO, 2017, p. 264), ele aportou-se, de início, ao ritmo mais “mercadorizado” pelas rádios e mais apreciado nas casas brasileiras como um subterfúgio da materialização de sua ideia, que unia a bossa nova ao inglês, mas com letras que destoavam quase que completamente da proposta original da bossa nova, num processo de subversão do gênero musical e da cultura de inserção do inglês no cotidiano brasileiro. Usando das estratégias do *modus operandi* do *habitus* linguístico da época como contraposição ao próprio *habitus*.

No capítulo *Língua*, do VT, ele menciona a ideia de uma das primeiras canções que escrevera em língua inglesa *Lost in the Paradise*, onde chama a atenção no qual ele inverte o nome de um dos mais célebres textos escritos em língua inglesa **The Paradise Lost**, de Milton. Na canção Caetano relata que o sentimento surgiu a partir de sua composição, fora a “desimportância” que a canção popular passou a adquirir no delongar dos anos em nosso país.

Deste modo, no enredo, trabalhou com a ideia de um diálogo com o público exterior ao Brasil, descrevendo, na canção, que se sentia-se pobre e sozinho no Brasil, mas que não queria ajuda, apenas queria conhecê-los e ser conhecido por eles. (*Don't help me, my love/My brother, my girl/Just tell her name /Just let me say who am<sup>5</sup>*). Sem poder prever um destino que se seguiria posteriormente, em seus anos de exílio: lançar um de seus álbuns mais monumentais em relação à sua relação com a língua estrangeira, o **Transa** (1972).

### 3 CAETANO: O ESTRANGEIRO NO ESTRANGEIRO

Transa é o álbum composto no exílio de Caetano em Londres, e consagrou-se por ser um disco com canções que, quase que como um todo, contém composições em língua inglesa, uma proposta que ainda não havia adentrado o cotidiano de Veloso.

---

<sup>5</sup> Oh não me ajude, meu amor/meu irmão, minha garota/ só me diga o nome dela/ só deixa que eu diga quem eu sou (tradução minha)

Para além disso, é interessante ressaltar que o álbum não foi composto na primeira vez em que ele foi para fora do país, impellido pelo governo, e sim no seu retorno ainda na ditadura.

O que aconteceu foi que, ao voltar do primeiro exílio em Londres, o compositor chegou no Brasil de Garrastazu Médici, do AI-5 e da política do “Ame-o ou deixe-o”, o que fez o cantor ficar horrorizado e pensar consigo mesmo que, esse ainda não era o Brasil que ele queria, decidindo por voltar a Londres, para esperar o contexto político do país melhorar.

Em seu primeiro exílio, o cantor sentiu-se ferido, não conseguiu aproveitar o país, socializar com as pessoas ao seu redor. Sentia saudades imensas do Brasil e se recusava a aproveitar o momento com imersões culturais como seu amigo Gilberto Gil. Já nesse segundo exílio, Caetano conta que já estava mais resignado, que já era capaz de aproveitar o país e o tempo que passava por ali. Deste modo, ele comenta no VT, que tem memórias muito boas da composição do *Transa*, por ser um álbum fruto de um trabalho coletivo, por contado com a ajuda de vários na composição do álbum para atingir os resultados estéticos que ele desejava.

Entreguei a direção musical a Macalé, que era um violonista de verdade, mas o que nós criamos juntos em nossos ensaios no Art’s Lab só poderia ser criado para um trabalho meu. Gravamos o disco como se fosse um show, em duas ou três sessões. Mace ficou entusiasmado (até hoje se orgulha de tê-lo produzido) (VELOSO, 2017, p. 450).

No texto “*Ó quão dessemelhante? Dialogismo e campo musical no LP Transa, de Caetano Veloso*” (2018), Allan de Paula Oliveira e João Pedro Schmidt comentam alguns recursos usados na produção do álbum que nos auxiliarão em nossa análise. O primeiro ponto ressaltado pelos autores seria o fato de o disco possuir um teor satírico vinculado ao humor e paródia, efeito este que estaria permitia a retomada uma linha evolutiva da música brasileira. Outra questão ressaltada por eles é a de que os procedimentos citacionais do disco, estariam alinhados aos seus arranjos, a citar os autores:

Neste ponto, a figura de Rogério Drupat – arranjador que trabalhou nos dois discos de 1968 e no disco de 1969 – é central. Esse uso tropicalista das citações aparece em *Transa* na versão de Mora na Filosofia, samba de Monsueto Menezes e Arnaldo Passos. No entanto, nesta versão o sentido humorístico já não existe, nem na interpretação, nem no arranjo. E o afastamento da forma tropicalista do uso das citações em *Transa* fica evidente no fato de que, em todas as outras canções, as citações assumem as formas de vinhetas, em um jogo de justaposição de elementos que dá às citações um caráter mais explícito. Enquanto nos discos tropicalistas elas são, muitas vezes, sub-reptícias, exigindo do ouvinte uma ‘competência linguística’ específica na escuta dos arranjos, em *Transa* elas se tornam mais explicitadas (OLIVEIRA; SCHMIDT, 2018, p. 129).

As colocações dos estudiosos no trecho acima se fazem férteis para análise. Esse discurso de que a *transa* exige uma competência linguística do ouvinte mediante as séries de paródias que realiza, pode provocar uma ideia não muito certa sobre o disco. O **Transa** é sim um álbum cujo as colagens são importantes para o entorno de sua composição, entretanto, mediante ao conjunto sólido da produção e dos projetos de Veloso, podemos vislumbrar os intuitos do disco como sendo algo mais profícuo do que aparentemente se colocam.

Muito para além de uma jogada tropicalista entre paródias em busca de uma reinvenção, ou de um aparente eruditismo em que se possa soar elitista, ou até mesmo, em algumas opiniões, soar como um álbum “preguiçoso” do cantor, pautado apenas em colagens de outras canções já feitas, sem muito trabalho composicional, há algumas questões controversas que pairam nas intencionalidades dos discursos envolvidos na formulação do disco, das quais faremos menção aqui.

Devido à extensão do álbum e das possibilidades de extensão analítica do presente texto, privilegiaremos apenas uma canção como centro de nossa análise, para que possamos ter a materialização das ideias pelas quais dissertamos sobre Veloso de um modo coerente e satisfatório. Para esse trabalho, selecionamos *Its a long way*, a quarta faixa do álbum, pelo fato de ela ter uma estrutura muito profícuo, que ecoa muito das intencionalidades que invadem o disco como um todo.

A canção inicia-se com os seguintes versos “*Woke up in this morning/ Singing an old, old Beatles song /We’re not that strong, my Lord/ You know we ain’t that Strong*” (VELOSO, 1972) onde Caetano referencia a banda de mais relevância no cenário da música internacional do momento em que compunha e, principalmente, de mais relevância no território britânico que habitava na circunstância: os *Beatles*. No trecho em que se sucede, ele enuncia que ouvia sua voz se sobrepor por entre as outras (*I hear my voice among others*) e, posteriormente, temos o refrão que cita o nome da canção.

No refrão é possível depreender que o cantor estende sua enunciação da palavra inglesa *long*, repetindo-a inúmeras vezes, de modo a dar enfoque para ela e de forma que, sua dicção, em alguns momentos, sutilmente, faça com que o vocábulo *long* se transforme em *languê*<sup>6</sup>, palavra de origem francesa que significa língua. Essa percepção pode, de certa forma, nos guiar para uma percepção de que, o longo caminho que o compositor percorre e, que aquilo que o faz não ser tão forte “*We are not that Strong, my Lord*” (VELOSO, 1972) seria a língua pela qual ele enuncia ou até mesmo sua língua materna. A segunda parte da canção é marcada por ser feita em língua portuguesa e por apresentar colagens ou paródias, de outras músicas e poemas.

com citações ao universo do baião (*Sodade Meu Bem, Sodade* que ficou conhecida como parte da trilha sonora de *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, em 1953, na voz da cantora Vanja Orico), da bossa nova (*Consolação*, de Baden Powell e Vinicius de Moraes, de 1963) e ao cancionero das décadas de 1940 e 1950 (citações de *Água com Areia*, sucesso de Pery Ribeiro em 1961, e *Lenda do Abaeté*, de Dorival Caymmi, lançada em 1948) (OLIVEIRA; SCHIMIDT, 2018, p. 131).

Na estrutura da canção, existe um contraste que se estabelece entre essas duas partes, entre a língua estrangeira e a língua brasileira. Veloso modifica sua entoação na canção, anteriormente branda, ao enunciar os versos cantados em português, adquire uma agressividade que contrasta muito bem com a posição anterior de sua entoação.

---

<sup>6</sup> Seria interessante, aqui, que o leitor do artigo ouvisse a canção novamente, de modo a prestar atenção na dicção de Veloso no refrão da canção.



Outro recurso estético usado é o de que, além de contrastar a entoação, os trechos de paródia utilizados são sempre aqueles que privilegiam uso da língua portuguesa fora de sua norma culta padrão, reproduzindo o português cotidiano, informal, característico do Brasil e completamente destoante de Portugal. Um exemplo prático dessa ação é quando ele inaugura os versos em português da canção, com uma citação de um texto que traz “Os zóio” ao invés de “os olhos”, como assinalaria a gramática tradicional da língua portuguesa.

Por meio desse recurso, Veloso, além de deixar claro que seu alvo é o povo brasileiro e não o lusitano, valoriza o contexto e a cultura popular do Brasil e, através dessa valorização e, principalmente, da língua falada, temos mais uma oposição que se une aos contrastes evidenciados por meio da mudança da entoação e do idioma: a oposição língua e fala, que rememora o trabalho realizado por Saussure, linguista francês que marcou a virada nos estudos linguísticos, opondo os conceitos de língua e fala (*langue e parole*), consagrando os estudos da linguagem enquanto ciência por meio de **Curso de linguística geral**.

A referência ao trabalho de Saussure alinha-se com a nossa interpretação do refrão da canção acerca da dicção da palavra *long* metamorfosear-se para *langue* no decorrer de suas inúmeras repetições realizadas no decorrer do refrão da música. Afinal, a contraposição da entoação entre os versos enunciados em inglês e em português na canção depreendem sentidos de modo a compreender que a língua só se realiza em completude no sujeito quando ele se insere na sua comunidade, quando se faz “viva” socialmente, em estágio de fala com seus semelhantes.

Um outro adicional é o de que, por um acaso (ou não), o refrão é a única parte em inglês isolada que volta a se repetir no delongar da canção, repetindo a ideia da língua contida no refrão e realizando, sempre, o contraste entre o estrangeiro e o brasileiro, de modo a ficar estridente a reflexão de que a força que contrasta o território brasileiro ao estrangeiro, ou melhor que aquilo que faz nossa força, que a voz que se

sobressai entre outras é a língua do povo, é a cultura popular e, na reflexão particular de veloso: a música popular.

Simultaneamente, temos, também, a reflexão de que o Caetano que não era tão forte, exibido lá no início da canção como comentamos era, no final das contas, o Caetano cantando em língua estrangeira, Caetano esse que se opõe categoricamente ao Caetano que enuncia em português na mesma canção, posteriormente, como podemos perceber pela análise aqui feita.

Uma outra interpretação que pode ser feita, ou mesmo estendida desta, é de que o Caetano em Londres não é tão significativo e tão potente quanto ele é no Brasil, justamente pelo fato de ele cantar em português. Portanto, *It's a long way*, expõe a força e a potência da cultura popular brasileira frente aos versos escritos em língua inglesa na canção. É a epítome da relação de Caetano no estrangeiro, com o estrangeiro, sendo um estrangeiro e tentando compor em língua estrangeira. Todos os estranhamentos vivenciados na sua vida eclodindo de uma só vez e sendo materializados, magistralmente, em seu álbum.

Por fim, uma reflexão contundente que se alinha com o início de nossas reflexões, é a de que, nossa afirmativa que se opunha à reflexão que o disco **Transa** exigia de seus ouvintes a erudição necessária para capturar suas referências, se faz correta. Afinal, em nossa análise, pudemos perceber, também, que não existe a necessidade de uma erudição do ouvinte da canção para com as referências utilizadas nas colagens, porque toda a composição estrutural feita por Veloso, sozinha, supre as possibilidades de significações que podem ser feitas na análise cancional. O poder de referenciação que o álbum possui como um todo, é apenas mais um fator de estímulo ao enriquecimento da valoração de nosso território, pois os textos citados são ricos para o conhecimento de nossa cultura.

Contudo, para apreciar a riqueza estética e estrutural do álbum não é necessário compreendê-las. A força da paródia feita por Caetano está, justamente, em fazer de suas referências um texto novo que, sozinho, é capaz de enunciar novos significados

em sua nova forma, mas que quando comparado a forma original, torna-os ainda mais potentes. Por isso os ecos do **Transa** se fazem grandes na cultura brasileira e por esse fato o álbum modificou completamente a carreira de Veloso.

Caetano, quando começou a planejar a Tropicália, comenta no **VT**, em um trecho já citado anteriormente que, para o nosso país se ressignificar mediante a sua dependência mimética do estrangeiro ele deveria incitar o “gozo narcísico acima da depressão de submeter-se o mais sensatamente possível à ordem internacional” (VELOSO, 2017, p. 264). O **Transa** é a materialização dessa ideia, o nome do álbum é a possibilidade dessa materialização: a transa é o que possibilita o gozo, e é o **Transa** que possibilitará o gozo narcísico da cultura brasileira em frente a ordem internacional, em sua dualidade que revela, potência da cultura brasileira em frente a estrangeira. Lacan, em seu ensaio *The desire and the interpretation of desire in Hamlet* (1977) categoriza o gozo como sendo esse momento de contentamento do sujeito mediante ao fato de sua subversão desafiar o simbólico, ou seja, desafiar o outro. É essa a potência deste álbum: a de mostrar a força do Brasil mediante as culturas estrangeiras e é, simultaneamente, a força de Veloso, de ressignificação da canção no território brasileiro mediante a consciência das transformações do mundo.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Após o **Transa**, outros álbuns vieram, seguindo as premissas ideológicas já consolidadas na carreira de Veloso. No viés da cultura estrangeira, podemos ressaltar aqui **O Estrangeiro**, de 1989, onde mais de 20 anos após a publicação do **Transa**, o compositor reflete as relações do estrangeiro novamente, esboçando inclusive sua visão mediante a todo vislumbre da cultura globalizada e, principalmente, das visões teóricas de autores estrangeiros sobre nosso território.

Outro pico da carreira do cantor, nesse sentido, é o próprio álbum já aqui citado, *A Foreign Sound* (2004), onde ele regrava versões de músicas estrangeiras mescladas a

produções autorais em língua estrangeira, em um disco feito sem nenhuma canção em língua portuguesa, atravessando ainda mais as barreiras já dissolvidas pelo **Transa**.

Por isso, talvez, lhe coube documentar a turnê do álbum no documentário **Coração Vagabundo** de Fernando Grostein de Andrade, porque o Caetano de **A Foreign Sound**, é um Caetano que já viveu e sobreviveu a inúmeras transformações do mundo, é um Caetano que pode ver e perceber os ecos de seus projetos fazendo efeito ou não e é, principalmente, um Caetano que tem a lucidez completa da sociedade e do mundo em que vive. Um Caetano não só resignado na cultura estrangeira, mas um Caetano aberto a ela e todas suas possibilidades, num claro desenvolvimento do *Ethos* criado anos antes, o fruto do amadurecimento de um homem que cresceu na história junto de seu país.

No final do documentário de Grostein, tem um trecho que, talvez, nos ajude a colocar um ponto final, ao menos neste texto. Nele, o cantor menciona que, certa vez, ao sobrevoar o céu de Nova Iorque em um avião, sentiu-se tomado por uma emoção que o deixou inquieto, em um sentimento que lhe fez sentir-se estranho, e do qual, em suas palavras, só se faria sanado e compreendido quando ele fizesse uma canção sobre o momento. Fiquemos com a possibilidade de que essa seja a compreensão possível para o incompreensível Caetano veloso - a canção é, para ele, onde os estranhos se fazem conhecidos, onde as peças de seus quebra-cabeças se juntam: o Caetano cancionista é, na verdade, o Caetano de Santo Amaro que reconheceu a si mesmo na sua paixão- como Julia Kristeva descreve em seu texto: o ser humano que sobrevive em entremeios, o dito estrangeiro, é aquele que encontrou seu lugar dentro de suas paixões.

Concluimos nosso trabalho dizendo que Caetano Veloso é um estrangeiro porque é um homem apaixonado pela canção popular brasileira e dotado de um coração que é tão amplo, que apenas ser brasileiro foi pouco, ele precisou abraçar o mundo para se ver satisfeito, ou melhor: ele é o homem que precisou colocar o Brasil no mundo para se ver nele

---

## REFERÊNCIAS

BERMAN, M. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer**. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

**Coração Vagabundo** (Brasil, 2008). Documentário. Direção de Fernando Grostein Andrade, 2008.

ALMEIDA, M. C. F. Só a antropofagia nos une. **Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder**, 2002, 121. Disponível em: [https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/50845684/Estudios\\_20y\\_20ot\\_85as\\_20pr\\_E1cticas\\_20-libre.pdf?1481546373=&response-content](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/50845684/Estudios_20y_20ot_85as_20pr_E1cticas_20-libre.pdf?1481546373=&response-content)

ANDRADE, O. Manifesto antropófago. **Periferia**, 3.1, 2011. Disponível em <https://www.redalyc.org/pdf/5521/552156376009.pdf>

OLIVEIRA, A. P.; SCHMIDT, J. P. Ó quão dessemelhante? Dialogismo e campo musical no LP Transa, de Caetano Veloso. **OPUS**, v. 24, n. 2, p. 119-139, 2018. Disponível em: [https://www.academia.edu/download/57268579/OLIVEIRA\\_Allan\\_de\\_Paula\\_e\\_SCHMIDT\\_Joao\\_Pedro.\\_O\\_Quao\\_Dessemelhante\\_.pdf](https://www.academia.edu/download/57268579/OLIVEIRA_Allan_de_Paula_e_SCHMIDT_Joao_Pedro._O_Quao_Dessemelhante_.pdf)

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2008.

FERRARA, Lucrécia. Do mundo como imagem à imagem do Mundo In: SANTOS, M., SOUZA, M. A.; SILVEIRA, L. **Território, globalização e fragmentação**. São Paulo: Hicitec, 1998.

FREUD, S. O infamiliar [*Das Unheimliche*] seguido de O homem da Areia / E.T.A. Hoffmann (1856-1930). Tradução de Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares (O homem da areia, tradução de Romero Freitas). Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 173-198. (Obras incompletas de Sigmund Freud, 8).

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACAN, J. **Desire and the interpretation of desire in Hamlet**. Yale French Studies. N

LACAN, J. (1998). O estádio do espelho como formador da função do eu. In: **J. Lacan, Escritos**. (V. Ribeiro, trad.; p. 96-103). Rio de Janeiro: Zahar. (Original publicado em 1966)

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. **Tropicalismo**: crítica & história. Cadernos do IL. Porto Alegre, RS. N. 51 (dez. 2015), p. 149-160, 2015. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/142541>>

NUNES, Benedito. **Oswald canibal**. Editora Perspectiva, 1979.

TIMMERMANS, Kim. **Bossa nova e identidade nacional do Brasil**. 2021. Disponível em: [https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/003/007/367/RUG01003007367\\_2021\\_0001\\_AC.pdf](https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/003/007/367/RUG01003007367_2021_0001_AC.pdf).

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

VELOSO, Caetano. **Transa**. Londres: Philips Records. LP (37:13 min), 1972.