

## MELOS E LOGOS: CAETANO VELOSO E A CRÍTICA DO DOMÍNIO PÚBLICO NA POESIA ATRIBUÍDA A GREGÓRIO DE MATOS

Leonardo Davino de Oliveira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Baianos e poetas, o barroco Gregório de Matos e o tropicalista Caetano Veloso se conectam no uso da mesma “linguagem tropical e desmistificadora” (ÁVILA, 1994) das ruas, do trânsito entre palavra escrita e palavra cantada. Porém, os afetos e os efeitos éticos e estéticos são bastante diversos. Ao cantar “Triste Bahia”, Caetano recupera todos os procedimentos técnico-persuasivos da poesia à época de Gregório, no entanto, para inverter o ethos colonial, expor sua decadência e impertinência. Cantar Gregório do modo como Caetano canta, inserindo versos de domínio público, restitui a discussão em torno da autoria da poesia atribuída ao poeta do Brasil colônia. À “ostensiva ornamentalidade da retórica barroca” (OLIVEIRA, 2003), Caetano propõe um novo olhar sobre a permanência do “antigo estado” no Brasil da década de 1970.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gregório de Matos; Caetano Veloso; Barroco; Tropicália; praça pública; vocoperformance.

### MELOS AND LOGOS: CAETANO VELOSO AND THE CRITICISM OF THE PUBLIC DOMAIN IN THE POETRY ATTRIBUTED TO GREGÓRIO DE MATOS

**ABSTRACT:** Bahians and poets, the baroque Gregório de Matos and the tropicalist Caetano Veloso are connected in the use of the same “tropical and demystifying language” (ÁVILA, 1994) of the streets, of the transit between written and sung words. However, the affects and the ethical and aesthetic effects are quite diverse. When singing “Triste Bahia”, Caetano recovers all the technical-persuasive procedures of poetry at the time of Gregório, however, to reverse the colonial ethos, exposing his decadence and impertinence. Singing Gregório the way Caetano sings, inserting verses in the public domain, restores the discussion around the authorship of the poetry attributed to the poet of colony Brazil. To the “ostensible ornamentality of Baroque rhetoric” (OLIVEIRA, 2003), Caetano proposes a new look at the permanence of the “old state” in Brazil in the 1970s.

**KEYWORDS:** Gregório de Matos; Caetano Veloso; Barroque; Tropicália; public square; vocoperformance.

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura Comparada, professor de Literatura Brasileira do Instituto de Letras da UERJ. leonardodavino@yahoo.com.br.

Esquecido até o Romantismo, quando foi publicado por Varnhagen (*Florilégio da poesia brasileira*, 1850), só em 1968 teve-se acesso ao que se considera serem as “Obras completas” da poesia atribuída a Gregório de Matos Guerra (1636-1696), graças à iniciativa do escritor e crítico James Amado. Quatro anos após essa publicação, exilado em Londres como consequência da ditadura militar brasileira, Caetano Veloso incluiu o canto de parte do soneto “À cidade da Bahia” no disco *Transa* (1972).

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

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

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

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

Os versos “Triste Bahia! ó quão dessemelhante / Estás e estou do nosso antigo estado!” diagnosticam o estranhamento e a vontade de pertencimento do sujeito cancional de Caetano no seu primeiro disco de grupo, gravado como um show ao vivo e arranjado por Jards Macalé, Tutti Moreno, Moacyr Albuquerque e Áureo de Sousa. Se, para Gregório, a Bahia, capital política do Brasil colônia, era triste porque mestiça, mulata, cabocla, para Caetano a Bahia torna-se triste porque, sob o julgo da ditadura militar, a liberdade e a diversidade estão sob ameaça – aquilo que era a alegria da cidade, ou seja, a mistura, o encontro, o contraditório, encontra-se solapado.

“A alegria é a prova dos nove”, escreveu Oswald de Andrade. Alegria é a força maior, sugeriu Nietzsche. Por sua vez, “Eu quero aproximar o meu cantar vagabundo / Daqueles que velam pela alegria do mundo”, cantaria Caetano em “Podres poderes” (1984). E, de fato, a alegria trágica (em nada alienada) é um dos eixos de sua poética. Em postagem no Facebook<sup>2</sup> do dia 12 de maio de 2021, Caetano retorna ao tópico ao publicar: “Acho que temos uma oportunidade que a história nos deu, que o destino nos deu. E temos de ser capazes de realizar esse potencial. Essa é a ideia central, que dá base à Tropicália. É uma situação estranha, única, cheia de desvantagens, e temos a obrigação de transformar essas

---

<sup>2</sup> Disponível em:

[https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=320615276092394&id=100044317725369&sfnsn=wiwspmo](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=320615276092394&id=100044317725369&sfnsn=wiwspmo)

desvantagens em oportunidades. E não estou falando apenas da alegria. Estou falando também do sofrimento, de tudo. A nossa experiência poderia ser útil para nós e para o mundo. E nós poderíamos transformar essa nossa estranha história em algo que poderia ser interessante para todos”.

É Clément Rosset quem anota que “há na alegria um mecanismo aprovador que tende, a ir além do objeto particular que a suscitou, para afetar indiferentemente qualquer objeto e chegar a uma afirmação do caráter jubiloso da existência em geral” (2000, p. 7). Por aqui entendemos o “interessante para todos” que Caetano comenta. Para Rosset, “a alegria tem sempre contas a acertar com o real, enquanto que a tristeza, debate-se sem descanso – e é essa sua própria infelicidade – com o irreal” (ROSSET, 2000, p. 10). Eis o eixo para pensar a “praça pública” real e possível na Bahia estetizada, logo experimentada e desejada por Gregório de Matos e Caetano Veloso.

Caetano ressignifica os versos gregorianos “Pobre te vejo a ti, tu a mim empenhado / Rica te vejo eu, já tu a mim abundante” ao mover os parâmetros quiasmáticos do que sejam pobreza e riqueza, empenho e abundância, alegria e tristeza na canção cantada entre a realidade dos anos de chumbo e o falso “milagre econômico brasileiro” alardeado pelo governo militar. A astúcia de Caetano está em, enunciando um poema (hoje) do cânone, problematizar a permanência e a pertinência dos mecanismos de silenciamento daquilo que extraoficialmente caracteriza a cultura brasileira, a saber: o *logos* vocalizado, a sabedoria popular das ruas, dos terreiros, da fala sempre à margem da escrita. E isso singulariza o gesto cancional de Caetano porque todos os procedimentos técnico-persuasivos da poesia à época de Gregório são recuperados, no entanto, para inverter o *ethos* colonial, expor sua decadência e impertinência.

Caetano mostra que Gregório é seu (nosso) contemporâneo: ao invés do “Rica te vi” gregoriano, lemos “Rico te vejo eu”, no encarte do disco; assim como do “A mim foi-me trocando” ouvimos “A mim vem me trocando” na voz do cancionista. Essa presentificação do estado de ânimo do sujeito cancional é significativa para a construção de sentido do olhar retrospectivo e da atualidade da cidade e do país que tem, na praça pública, sua pulsão. Vejamos o verso “Estás e estou do nosso antigo estado”. À “ostensiva ornamentalidade da retórica barroca” (OLIVEIRA, 2003, p. 37), aqui marcada na aliteração em /t/, Caetano propõe uma nova mirada no “estado antigo” do estado atual (1970!). Para tanto, ele despreza e substitui os tercetos do poema, pondo no lugar uma profusão de significantes afro-ameríndios da língua viva na feira, no carnaval, nas experiências vividas à margem da cultura oficial, rasurando e recriando o conceito de autoria e a imagem do país. Com efeito, o cancionista engendra o cantar de outras verdades, de todos sabidas, mas de muitos esquecidas.

Triste Bahia, oh quão dessemelhante, triste...  
 Pastinha já foi à África  
 Pastinha já foi à África  
 Pra mostrar capoeira do Brasil

Eu já vivo tão cansado  
 De viver aqui na Terra  
 Minha mãe, eu vou pra lua  
 eu mais minha mulher

# 31 Criação & Crítica

Vamos fazer um ranchinho  
todo feito de sapé  
Minha mãe, eu vou pra lua  
e seja o que Deus quiser

Triste... Oh, quão dessemelhante  
Ê, galo cantou  
Ê, galo cantou, camará  
Ê, cocorocou,  
Ê cocorocou, camará  
Ê, vamo-nos embora,  
Ê vamo-nos embora camará  
Ê, pelo mundo afora,  
Ê pelo mundo afora camará  
Ê, triste Bahia  
Ê, triste Bahia, camará

Bandeira branca enfiada em pau forte  
Afoxé leí, leí, leô  
Bandeira branca, bandeira branca enfiada em pau forte

O vapor da cachoeira não navega mais no mar  
Triste Recôncavo, oh, quão dessemelhante

Maria pegue o mato é hora,  
arriba a saia e vamo-nos embora  
Pé dentro, pé fora,  
quem tiver pé pequeno vai embora

Oh, virgem mãe puríssima  
Bandeira branca enfiada em pau forte  
Trago no peito a estrela do norte  
Bandeira branca enfiada em pau forte

Lembremos que os “procedimentos antropofágicos”, identificados à primeira vista num soneto como “Aos principais da Bahia chamados caramurus”, cujos versos “Há coisa como ver um Paiaíá / Mui prezado de ser Caramuru, / Descendente do sangue de tatu, / Cujo torpe idioma é Cobepá?” podem ser lidos como um diagnóstico engenhoso da hibridização idiomática brasileira, guardam a aversão da época de Gregório à mistura cultural entre europeus e indígenas, por exemplo. A mesma ojeriza, por sua vez direcionada aos africanos escravizados, se verifica na ironia corrosiva das perguntas à cidade: “Quais são os seus doces objetos? ... Pretos. / Tem outros bens mais maciços? ... Mestiços. / Quais destes lhe são mais gratos? ... Mulatos. / Dou ao demo os insensatos, / Dou ao demo a gente asnal, / Que estima por cabedal / Pretos, mestiços, mulatos” – versos do poema “Juízo anatômico dos achaques

que padecia o corpo da República, em todos os membros, e inteira definição do que em todos os tempos é a Bahia”.

O fato é que a língua que Gregório cantou – incorporando os sons das ruas, do cotidiano, dos encontros, das transplantações – já não era mais a língua da corte. E isso também é motivo de empobrecimento àquele sistema que Gregório defendia. No Brasil colônia, definitivamente, riquezas não são diferenças. Registre-se que essas observações iniciais não negam que Gregório tenha devorado o barroco europeu e tropicalizado o estilo ibérico com sua engenhosidade e rebeldia de artista cindido entre a fé e a razão. Mas a serviço de que? De quem? Da manutenção de uma sociedade ideal e excludente.

Rafael Julião lembra que “os poemas satíricos não apontavam exatamente contra o modelo de estado, contra a Igreja ou contra as estruturas sociais injustas, mas contra os personagens corruptos que atrapalhavam o sistema de funcionar corretamente” (2017, s/p). E acrescenta: “A subversão vocabular, o riso crítico e a desproporção caricatural estariam, nesse sentido, a serviço da própria ordem e não o contrário. A sátira, portanto, mais reafirmava as estruturas sociais do que se propunha a transformá-las” (Julião, 2017, s/p). Assim, se hoje podemos inferir que Gregório de Matos foi o nosso primeiro poeta antropófago, ou tropicalista, justamente pelo tratamento dado à hibridização da língua falada no Brasil, esse trabalho era feito para explicitar e esconjurar a mestiçagem, o sincretismo, cuja consequência era a corrupção da língua, isto é, da pátria, conforme Fernando Pessoa formularia anos mais tarde no fragmento 259 do *Livro do desassossego*: “A minha pátria é a língua portuguesa” (PESSOA, 2011, p. 258). Ou seja, o “fauno de Coimbra”, como Gregório foi chamado por José Araripe Jr, não desempenhava papel anticolonialista. Ao contrário, ele era conservador nos costumes e na economia, defendendo todo o poder à Igreja-Coroa.

Definitivamente, Gregório de Matos não recebeu a alcunha de “boca do inferno” por apresentar impulsos contraculturais ou antiescravistas, mas por sua “musa praguejadora” denunciar a “corrupção” que estava ruindo o *ethos* ideal, supostamente puro e belo trazido pelos colonizadores. Gregório soube utilizar o ambiente de liberdade e franqueza das praças públicas para educar e moralizar seus ouvintes. Exemplo disso é a famosa “Décima do Pica-Flor”, quando, respondendo a uma freira, que satirizando a delgada fisionomia do poeta lhe chamou “Pica-flor”, responde: “Pica-flor aceito ser, / mas resta agora saber, / se no nome que me dais, / meteis a flor, que guardais / no passarinho melhor!”. O teor erótico logo é desfeito quando atentamos para o fato de Gregório estar, na verdade, censurando a freira por perder tempo fofocando sobre a fisionomia alheia, corrompendo o olhar com um mundano pica-flor, ao invés cumprindo suas obrigações de religiosa e guardando-se para a terceira pessoa da santíssima Trindade, notadamente representada por uma pomba (do Espírito Santo).

Comentando o contexto de Rabelais, Mikhail Bakhtin lembra que “o charlatão de feira não era jamais acusado de heresia, não importa o que afirmasse, desde que se exprimisse de modo bufo. O aspecto cômico do mundo era legalizado” (2010, p. 141). Guardadas as proporções, podemos dizer que Gregório assumiu a persona satírica para melhor propagar e defender os interesses do colonizador. Tanto que, nomeando os corruptores, passou a incomodar e foi punido. Não tendo deixado nenhum poema autografado, a poesia atribuída a Gregório, sendo também circunstancial, tanto serve à compreensão cronística do Brasil colônia, quanto à performatividade da poesia no período. Com a imprensa proibida, apresentar o poema significava dramatizar, teatralizar, cantar. Nesse contexto, e porque todo poema contém as tecnologias de sua época, o poeta utilizou das formas fixas para grafar o

poema na memória de seu ouvinte/leitor. Aos copistas coube o trabalho de transcrição. Daí porque hoje encontramos variações de um “mesmo” poema. Assim como é possível encontrar arranjos melódicos diferentes para um mesmo texto.

Para o medievalista Paul Zumthor, “entre a mensagem a transmitir e seu receptor, a produção do manuscrito introduz (tanto na transcrição do texto como tal quanto na operação psicofisiológica do escriba) filtros que a imprensa em princípio eliminará, mas que, em contrapartida, são estreitamente análogos aos ruídos que parasitam a comunicação oral” (1993, p. 99). E são esses os ruídos das ruas que para Gregório entristecia a cidade. Bem diferente do que entristece a Bahia de Caetano.

Cantar Gregório do modo como Caetano canta, inserindo versos de domínio público, é também restituir a discussão em torno da autoria da poesia atribuída ao poeta. Sobre isso, Ana Lucia Oliveira destaca que: “1) não se conhece texto autógrafo de Gregório de Matos; 2) não há texto seu impresso em vida; 3) seus poemas foram recolhidos, sem nenhum critério normativo, em códices manuscritos por copistas dos séculos XVII e XVIII, que podem ter-lhe atribuído autoria da produção alheia” (OLIVEIRA, 2003, p. 33). Portanto, Caetano recoloca num disco de canção popular, ou seja, na boca do povo, algo que era, em origem, “público”. Para a autora, “em vez da acusação de plágio, que reiteradamente lhe foi imputada pela crítica, seria mais proveitoso examinar o posicionamento de Gregório no tabuleiro retórico de seu tempo, reconhecendo o relevante papel da imitação como norma retórico-poética do período, que funciona como uma espécie de freio para a criatividade individual” (OLIVEIRA, 2003, p. 37). Freio que as censuras impostas pelo governo militar também impõe aos artistas.

Para José Miguel Wisnik, no Brasil, a canção é “um modo de sinalizar a cultura do país que além de ser uma forma de expressão vem a ser também um modo de pensar – ou, se quisermos, uma das formas da *riflessione brasiliana*” (2010?2004?, p. 215). Para Caetano, a canção popular brasileira “é a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo, tantos insuspeitados amantes esta tem conquistado por meio da magia sonora da palavra cantada à moda brasileira” (1997, p. 17). Não é a toa, portanto, que Caetano canta “Se você tem uma ideia incrível / É melhor fazer uma canção / Está provado que só é possível / Filosofar em alemão”, em “Língua” (1984).

Nesse jogo de identidades entre quem escreve e quem canta, faz-se importante lembrar:

A confusão constante que, no fim da Idade Média, faziam entre os termos autor e ator. O “autor” é o avatar laicizado do elocutor divino, *Ditactor da Escritura*; avatar cujas primeiras manifestações, ainda esporádicas, aparecem durante a segunda metade do século XII, embora por longo tempo ainda o “autor” continue a ser o intérprete na performance de uma poesia que, presença total, não precisa declarar sua origem. Daí uma espécie de atemporalidade do texto; uma suspensão dos efeitos (estes, também, evidentes a nossos olhos) de distância histórica entre a gênese da obra poética e cada uma das suas realizações. (ZUMTHOR, 1993, p. 103-104)

Desse modo, se Gregório imitou para superar seus modelos – Gôngora, Guevedo e, no caso de “Triste Bahia!”, a *Imitatio Sancta* fora aplicada sobre o soneto “Fermoso Tejo Meu” do português quinhentista Francisco Rodrigues Lobo: “Fermoso Tejo meu, quão diferente / Te

vejo e vi, me vês agora e viste: / Turvo te vejo a ti, tu a mim triste, / Claro te vi eu já, tu a mim contente. // A ti foi-te trocando a grossa enchente / A quem teu largo campo não resiste; / A mim trocou-me a vista em que consiste / O meu viver contente ou descontente!”, dizem os dois quartetos –, por sua vez, Caetano imita o modelo gregoriano para superar a visão limitada de Brasil que o contexto ditatorial instaura. Dito de outro modo, ao parodiar o soneto, implodindo, substituindo e corrompendo seus tercetos, Caetano inverte ironicamente, tanto o lugar privilegiado que o soneto ocupa em nossa cultura livresca, quanto o *ethos* eurocêntrico. Assim, a generalista e artificiosa técnica da sátira gregoriana ganha tons personalistas contraculturais do contexto do país em 1972: “triiiiiiiiste Recôncavo”, canta o santamarense.

Christopher Dunn escreveu que “diferentemente do soneto de Gregório de Matos, ‘Triste Bahia’ [a canção] vai além do olhar melancólico, escavando as ‘ruínas da história’ e expondo as fundações africanas da cultura e da sociedade baianas” (2009, p. 195). E completou: “‘Triste Bahia’ é mais bem interpretada como uma colcha de retalhos sonora, composta de fragmentos musicais e poéticos heterogêneos. Seu referencial espacial é a Bahia, em especial Salvador e o Recôncavo, a região onde Caetano cresceu. O escopo temporal é amplo, incluindo a era colonial, o século XIX e o presente” (DUNN, 2009).

A pergunta que surge é: quem é o autor desses versos que Caetano canta? Talvez seja uma entidade fractal, amorfa e anônima porque coletiva, que Caetano traduz e anima na diversidade de modulações, alturas e texturas vocais, reimprimindo na tematização sonora a aliteração figurativa das palavras do poema suprimidas. “A possibilidade de ser também a obra de Gregório uma expressão coletiva da Bahia do século XVII aproxima ainda mais o poeta do mosaico de cantos de domínio público que aparecem na composição de Caetano”, escreve Rafael Julião (2017). Não é qualquer cancionista que consegue manipular tais referências, registrá-las em disco, colocá-las nas casas e na voz da classe média brasileira. Lembremos que é de Caetano a frase “Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas” (apud Campos, 1978, 159). Logo, mais do que uma valorização acrítica do “domínio público” nacional, Caetano identifica na potência vocal desse domínio “a mais avançada das mais avançadas das tecnologias” (“Um índio”, 1976).

Se “no século XVII contrarreformista o envolvimento do público tinha que ser obtido através dos requintes persuasivos da eloquência, voltados para os objetivos de difundir a ortodoxia católica e de fazer face à Reforma protestante” (OLIVEIRA, 2003, p. 37), no Brasil de 1970, ápice de uma geração frustrada, formada na crença do mito das “três raças tristes”, Caetano convoca a empatia do público ao cantar versos matrizes de nossa história comum. Desprezando os terceiros circunstanciais do poema, Caetano justapõe o “descendente do sangue de tatu, / Cujo torpe idioma é Cobepá”, os “Pretos, mestiços, mulatos” e “a virgem mãe puríssima”. À aliteração isomórfica de “A ti trocou-te a máquina mercante”, Caetano amalgama o motor da força brasileira: seus ritmos e ritos afro-ameríndios. Ou seja, o que à época de Gregório se achincalhou, reprimiu e recalçou, Caetano reanima, elogia e libera na voz, no jeito de corpo. “Cantando eu mando a tristeza embora”, cantam Gilberto Gil e Caetano em “Desde que o samba é samba” (1993).

O Recôncavo Baiano foi o centro da economia açucareira escravista, concentrando inúmeros engenhos. Fundamental à época de Gregório – “Deste em dar tanto açúcar excelente / Pelas drogas inúteis, que abelhuda / Simples aceitas do sagaz Brichote”, dizem os tercetos suprimidos e substituídos na canção –, a cana doce, a “Sugar cane fields forever” como Caetano cantará em 1973 rasurando o título da canção “Strawberry fields forever” dos

Beatles, reaparece na paisagem da cidade de Santo Amaro caetânica: por exemplo, “Cana doce, Santo Amaro / gosto muito raro / trago em mim por ti” (“Trilhos urbanos”, 1979) e “Que doce amargo cada vez que o vento traz / a nossa voz que chama verde do canavial, canavial” (“Motriz”, 1983). Note-se que é em “Sugar cane fields forever” que o santamarense canta “Sou um mulato nato / No sentido lato / Mulato democrático do litoral”, para desespero de Gregório, digo, das forças antidemocráticas.

Enquanto os versos atribuídos a Gregório pedem que a Bahia se feche à ameaça estrangeira – “Oh se quisera Deus que de repente / Um dia amanheceras tão sisuda / Que fora de algodão o teu capote!”, dizem os últimos versos retirados da letra da canção –, o projeto antropófago e tropicalista de Caetano elogia a devoração crítica da diferença, do diferente: “Enquanto os homens exercem seus podres poderes / Índios e padres e bichas, negros e mulheres / E adolescentes fazem o carnaval / Queria querer cantar afinado com eles” (“Podres poderes”). Ao tom desiludido do primeiro acorde de berimbau seguido do icônico “triiiiiiiiste Bahia”, num procedimento de colagens já presente nas canções tropicalistas, Caetano justapõe: “Pastinha já foi à África / Pra mostrar capoeira do Brasil”.

Também aqui o contragolpe caetânico, ao evocar a ida do mestre Vicente Ferreira Pastinha (1889-1981) ao Senegal em 1966 para mostrar a transcrição realizada pelos afrobrasileiros no signo de africanidade: a capoeira. E seguem-se cantos de capoeira e pontos de candomblé, umbanda e rituais da Jurema: “Eu já vivo tão cansado / De viver aqui na Terra / Minha mãe, eu vou pra lua / Eu mais a minha mulher / Vamos fazer um ranchinho / Tudo feito de sapê, minha mãe eu vou pra lua / E seja o que Deus quiser”; “Ê, gallo cantou / Ê, gallo cantou, camará”; “Bandeira branca enfiada em pau forte / trago no peito a estrela do norte”, numa referência ao Terreiro da Casa Branca – Ilê Axé Iyá Nassô Oká –, registrado no “Ponto do guerreiro branco”: “oh Deus nos salve essa casa santa / oh Deus nos salve espada de guerreiro / bandeira branca enfiada em pau forte / trago no peito a estrela do norte”, gravado pela cantora Maria Bethânia, irmã de Caetano, em 1969.

Em “Triste Bahia”, acompanhado por uma massa percussiva singular, os versos “Bandeira branca enfiada em pau forte” e “O vapor de cachoeira não navega mais no mar” são repetidos num encaminhamento de êxtase, ou melhor, de “transe”, para dialogar com o título plurissignificante do disco. Após cantar “O vapor da cachoeira não navega mais no mar”, Caetano novamente rasura o texto de Gregório com “triiiiiiiiste Recôncavo, oh, quão dessemelhante”, personalizando e atualizando as visões do purgatório brasileiro às realidades éticas e estéticas do contexto histórico. Ao canto de “Maria pegue o mato é hora, / arriba a saia e vamo-nos embora / Pé dentro, pé fora, / quem tiver pé pequeno vai-se embora” une-se “Oh, virgem mãe puríssima”, numa reiteração elogiosa à mestiçagem, à miscigenação, ao sincretismo. Todos os símbolos religiosos dançam ao ritmo de afoxés e sambas de roda. Algo impensável à época de Gregório.

“Esse negócio de Gregório de Matos é de uma atualidade tão incrível que é um milagre. (...) “Que em tua larga barra tenha entrado” chama-se Centro Industrial de Aratu (CIA)”, comenta Caetano na gravação do programa *Chega de Saudade*, com João Gilberto e Gal Costa, para a TV Tupi em 1971<sup>3</sup>. O CIA é um complexo industrial fundado em 1967, ou seja, no auge tropicalista, na Região Metropolitana de Salvador, capital da Bahia. Esse registro é importante porque é feito antes mesmo de a canção circular no disco *Transa*. Caetano estava

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U40G802C62s>>

no exílio quando recebeu uma ligação de João Gilberto, convidando-o para vir ao Brasil participar de um especial de TV. O autor de *Verdade tropical* registra a situação:

João Gilberto ligou tarde da noite. Estávamos em nosso apartamento de Notting Hill Gate. A princípio não acreditamos que fosse ele realmente, mas logo percebemos que era verdade. Ele me chamava para juntar-me a ele e a Gal num especial de tv que já estava sendo rodado em São Paulo. Descrevi para ele todos os tormentos que tinha sofrido quando de minha vinda para o aniversário de meus pais. Ele assegurava que nada disso iria acontecer mais: “É Deus quem está me pedindo para eu lhe chamar. Ouça bem: você vai saltar do avião no Rio, todas as pessoas vão sorrir para você. Você vai ver como o Brasil te ama”. Tinham se passado apenas alguns meses desde minha vinda angustiada e eu não podia acreditar, mas não me dava o direito de descrever da palavra de João. Sobretudo não poderia desobedecer a ele. Amedrontado, me vi decidido a embarcar com Dedé no dia seguinte. Ao desembarcar no Rio, tudo se deu como João Gilberto tinha profetizado. As pessoas da alfândega e da imigração nos trataram como se nunca tivesse havido problema comigo no país. Dedé me olhava estupefata. Nós nos sentimos reacondicionados ao mundo e chegamos a São Paulo com outra perspectiva do futuro. (VELOSO, 1997, p. 459)

Na canção caetânica, a capoeira, os cantos e ritmos do Recôncavo Baiano (berço do samba) e as religiões de matriz afro-ameríndias, criminalizadas no Brasil colônia e tidas como subversivas no Brasil sob o regime ditatorial, recebem tratamento estético que transformam racismo em rito, exílio em crítica. Se Gregório diagnostica a decadência da aristocracia açucareira, Caetano, que anos depois perguntará “Será que nunca faremos senão confirmar / A incompetência da América católica / Que sempre precisará de ridículos tiranos?” (“Podres poderes”, 1984), diagnostica e metaforiza a permanência do autoritarismo excludente. É por isso que, ao canto dos versos “É, ô, galo cantou”, “É, cocorocô” e “É, vamo-nos embora”, um coro responde “O galo cantou, camará”, “ê cocorocô, camará” e “ê vamo-nos embora, camará”, respectivamente. Essa técnica de persuasão do outro através da pseudo inserção desse outro no ato estético é um procedimento do tempo de Gregório que Caetano reabilita, já devidamente contaminado pelos refrãos da canção popular urbana formatada no século XX, para afirmar a coletividade, a diversidade. Por exemplo, os versos decassílabos do poema são diluídos em redondilhas, forma mais comumente presente nas letras de canção popular – mais uma marca de como a praça pública formata nossos modos de escuta.

Dito de outro modo, numa sociedade em que o grafocentrismo é eixo de controle e poder, a compreensão da força do coro é fundamental para propor mudanças, para reanimar e alegrar a vida, a cidade. Eis a ética caetânica presente em outras canções, por exemplo, quando insere um coro cantando “que navio é esse / que chegou agora / é o navio negreiro / com os escravos de Angola”, na canção feita a partir do poema “Navio Nегreiro”, de Castro Alves (1997); ou quando compõe “Nosso samba / Tem feitiço / Tem farofa / Tem vela e tem vintém / E tem também / Guitarra de rock’n’roll, batuque de candomblé” (“Feitiço”, 2002), contrariando o que é dito nos versos “A vila tem um feitiço sem farofa / Sem vela e sem vintem

/ Que nos faz bem”, da canção “Feitiço da Vila”, de Noel Rosa e Vadico. Observamos que, dialogando com poetas ou cancionistas, o autoafirmado “mulato democrático” sempre revisita criticamente o cânone a fim de expandir afetos e efeitos de inclusão. Bem diferente do poeta barroco que, ao colocar o próprio texto na boca do interlocutor, realizava o ensinamento do Padre Antonio Vieira, a saber, “eis aqui o que devemos pretender nos nossos sermões: não que os homens saiam contentes de nós, senão que saiam muito descontentes de si; não que lhes pareçam bem os nossos conceitos, mas que lhes pareçam mal os seus costumes, as suas vidas, os seus passatempos, as suas ambições, e enfim todos os seus pecados”, anota Vieira na parte X do Sermão da Sexagésima (VIEIRA, 2008, p. 23).

De fato, Gregório usou o canto responsorial católico como técnica de persuasão, convencimento, empatia e encantamento do ouvinte de seus poemas. Ele sabia que fazer o ouvinte “participar” do ato artístico, como no canto litúrgico, era um meio eficaz de controle do imaginário e de disseminação da moral absolutista. Exemplo disso também é o soneto que José Miguel Wisnik transformou na canção “Mortal loucura”, cuja primeira gravação foi feita em parceria com Caetano Veloso, para o espetáculo do grupo de dança Corpo (*Onçotô*, 2005). O soneto de Gregório não tem título. Mas não foi à toa que José Miguel Wisnik intitulou a canção – a poesia musicada, pois que nesse caso não há intervenção no texto – de “Mortal loucura”. Wisnik e Caetano trocam de turno enunciativo, criando o ritmo de complementaridade reiterativa – “Na oração que desaterra [diz um]... aterra [responde o outro]” – que se supõe ter marcado a performance do poema à época de Gregório.

A performance é a materialização (a “concretização”, dizem os alemães) de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que a acompanha, o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais. (...) Ora, nosso velho *corpus* poético medieval só tem “forma” nesse sentido; sua forma é alguma coisa que está se fazendo pela mediação de um corpo humano; esse corpo, através da voz, do gesto, do cenário onde ele se coloca, está em vias de realizar as sugestões contidas no “texto”. (ZUMTHOR, 2005, p. 55-56)

É em torno dessa ideia de performance enquanto ação do ouvinte que os versos desdobrados em eco giram numa espiral ascendente que figurativiza as ladainhas católicas, seus monocórdios tons, e iconizam o sacral que deve ser desejado por todo fiel. Só loucos destinados à morte agiriam contrários a isso. Como vimos, poeta de uma época em que a ideia de autoria ainda não estava configurada, posto que o eu (corpo individual) vivia na movência discursiva da praça pública, no domínio público diluído no “corpo místico” (HANSEN, 1989) anônimo e coletivizado administrado pela Igreja-Estado, Gregório de Matos faz de “Mortal loucura” um libelo à moral de então: “Quem do mundo a mortal loucura ... cura, / A vontade de Deus sagrada ... agrada”. E devido à forma de circulação da poesia (oral, mas já contaminada pela escrita) à época Gregório de Matos, as folhas volantes, poesia circunstancial, daí o volume de variantes do “mesmo” poema, a didascália (ou cabeçalho) que hoje acompanha o citado poema de Gregório no livro impresso, além de servir de rubrica à teatralização oral do poema por Wisnik e Caetano, reforça a intenção moralizante: “No sermão que pregou na Madre de Deus D. João Franco de Oliveira pondera o poeta a fragilidade humana”.

Destaco que essa versão musicada por Wisnik também foi gravada, entre outros, por Izabel Padovani (*Mosaico*, 2008), Mônica Salmaso (*Alma lírica brasileira*, 2011), José Miguel Wisnik (*Indivísivel*, 2011), Livia Nestrovski e Fred Ferreira (*Duo*, 2012) e Maria Bethânia na trilha sonora da telenovela *Velho Chico* (2016). Porém, o mesmo poema de Gregório já havia sido musicado por Paulo Weinberger e gravado por Maricenne Costa em 1980, com o título da canção “Fragilidade Humana”.

José Ramos Tinhorão afirmou que “a obra de Gregório de Matos Guerra deveria ser estudada quase toda não como obra poética mas como versos de música popular” (1998, p. 57). Rafael Julião destaca:

Vale lembrar aqui que José Ramos Tinhorão, ao defender o espaço de Gregório de Matos no âmbito da canção popular, argumenta que a maior parte de suas produções pertence a gêneros adequados ao canto (romances, coplas, chasonetas), enquanto apenas a menor parte é de sonetos, menos propensos ao suporte musical. Não deixa de ser interessante que Caetano tenha escolhido justamente um soneto para musicar, o que evidencia ainda mais o trânsito possível entre a poesia escrita e a poesia cantada. (JULIÃO, 2017, s/p)

Conforme escreveu Mário de Andrade, a música,

principalmente pela sua forma de manifestar-se pondo em excesso de evidência o ritmo, atua poderosamente sobre o físico, entorpecendo, dionisando, tanto conseguindo nos colocar em estados largados de corpo fraco e espírito cismarento, como nos violentos estados de fúria. Santo Agostinho explicava as vocalizações aleluiáticas do Gregoriano, como momentos em que a alma, liberta das suas prisões terrestres, se botava cantando sem palavras, sem consciência, boba, tonta de júbilo ao contato do Senhor. (ANDRADE, 2006, p. 36-37)

Não é isso que Gregório engendra com seu poema/canto responsorial? Não é este entorpecimento da arte que costumamos apreender como Barroca que Wisnik e Caetano recuperam ao revocalizar o poema do Brasil colônia? Vieira e Gregório ensinaram que tão importante quanto o dito (a mensagem) é o modo de dizer (a oralização), e Caetano parece ter compreendido bem o ensinamento.

Segundo a formulação de Giorgio Agamben,

Os gregos sabiam perfeitamente isso que nós fingimos ignorar, isto é, que é possível manipular e controlar uma sociedade somente através da linguagem, mas antes de tudo através da música. Assim como o mais eficaz no comando do oficial é, para o soldado, o toque da trombeta ou o rufar do tambor, em cada âmbito e antes de cada discurso, os sentimentos e os estados de ânimo que precedem a ação e o pensamento são determinados e orientados musicalmente. (AGAMBEN, 2020, s/p)

Por essa perspectiva, como apresentado anteriormente, em “Triste Bahia” Caetano imita Gregório, ao levar o ouvinte não ao estado místico católico do entorpecimento, mas sim ao êxtase ritualístico primal que desperta, no ritmo de atabaques e agogôs, o transe. Assim o corpo recalcado pela religião à época de Gregório de Matos dança odara na canção caetânica. E assim o êxtase vocopercussivo de “Triste Bahia”, no Brasil de 1970, eclode como um gesto contracultural.

Sobre ritmo e significação, som e sentido, temos ainda a importante observação de Marjorie Perloff:

Num breve ensaio de 1913 sobre os cognatos da palavra *solntse* [sol], Khlebnikov observa: “É assim que a sílaba *so* [com] é um campo que abrange *son* [sono], *solntse* [sol], *sila* [força], *solod* [malte], *slovo* [palavra], *sladkii* [doce], *soi* [clã, no dialeto macedônico], *sad* [jardim], *selo* [assentamento], *sol* [sal], *slyt* [ter renome], *syn* [filho]”. E, para deixar mais vividas as relações, Khlebnikov as deseja como os raios de um sol com a palavra chave “SO”. Logicamente, a relação entre as unidades verbais é, em grande parte, arbitrária – o que o sal tem a ver com o sol? – mas, poeticamente, como demonstra Khlebnikov, elas são forçadas a habitar o mesmo universo. (PERLOFF, 2013, p. 107)

A proliferação aparentemente aleatória das metáforas sonoras afro-ameríndias, amalgamadas na canção a um texto de eco colonial, circula e engendra uma nova cidade, um novo país. Com o objetivo de alegrar a cidade, Caetano religa *melos* e *logos*: praça pública e gaia ciência.

É no livro *Verdade tropical* que Caetano anota “ter como horizonte um mito do Brasil gigante mestiço lusófono americano do hemisfério sul como desempenhando um papel sutil mas crucial nessa passagem é simplesmente uma fantasia inevitável” (1997, p.501). Sobre a força primal que anima a canção “Triste Bahia” e sua proposta biopolítica, em julho de 1977, ao escrever sobre o lançamento do disco *Bicho*, Caetano Veloso registrou:

Sempre tive (e talvez tenha hoje mais que nunca) a vontade de ampliar o repertório de possibilidades sonoras dentro do campo de criação de música popular no Brasil. Quando musiquei “Triste Bahia”, escrevi a Augusto de Campos: “quero que o resultado pareça ao mesmo tempo folclore e ficção científica”. A paixão compartilhada com Gil pela Banda de Pífaros de Caruaru, desde 1967, era a expressão dessa vontade. O tropicalismo foi um espernear contra um cercado pequeno. A gravação londrina de “Asa Branca” foi um primeiro esforço de concentração no sentido de realizar algum som a mais. *O Araçá azul* – depois da música para o filme *São Bernardo*, de Leon Hirshman – foi o luxo de entrar no estúdio sem nada e deixar esse desejo fluir para que eu, assim, pudesse testá-lo. O nordestino fanhoso, o negro rouco, o índio, o marciano, o árabe, o indiano, o roqueiro distorcido, os Smetaks, o insólito – tudo isso é a minha identificação. A letra para a pipoca moderna. O chinês, o

japonês, o baiano. Havia planejado fazer muitos sons “de índio”. Queria fazer um disco de canções doces com swingue e queria trabalhar em casa uns sons “primitivos”. (VELOSO, 2005, p. 192)

Ao combinar, repetir, encaixar e remanejar significantes sonoros e imagéticos, Caetano emula um procedimento a *la* Gregório, porém, não mais para registrar uma tristeza ressentida, e sim para lamentar a perda da utopia que a mestiçagem representara. “Talvez tenha sido pecado apostar na alegria”, canta em “Queixa” (1982). É assim que, quem lamenta na canção de Caetano não é o homem branco trocado pela “máquina mercante”, mas o africano escravizado feito mercadoria, o indígena exterminado, mas preservado “em átomos, palavras, alma, cor / em gesto, em cheiro, em sombra, em luz, em som magnífico” (“Um índio”, 1976) – é a Língua Portuguesa *tocada* pelas sonoridades das ruas de então. Aliás, é sintomático que em “Triste Bahia” Caetano cante “tocou-te” em vez de “trocou-te”, alterando a voz por trás da voz que canta. E é no coro, novamente, na abstração da coletividade, na carnavalização da praça pública grávida de significantes que o cancionista anima essa voz indeterminada e primal recalcada no soneto à época de Gregório.

Inferimos que, ao cantar “Triste Bahia”, Caetano reverbera mais o sujeito que diz “a Bahia já me deu régua e compasso”, na canção “Aquele abraço” (1969), de Gilberto Gil. Aliás, é Gil, companheiro da Tropicália e do exílio londrino, quem canta em “Back in Bahia” (1972) a saudade da “luz do luar / do luar que tanta falta me fazia junto com o mar / mar da Bahia / cujo verde vez em quando me fazia bem lembrar”. Ou seja, é mais saudade do que ressentimento o que entristece o sujeito caetânico. Saudade da Bahia que ele cantara em “Viva a Bahia, ia, ia”, em “Tropicália” (1969), em que Bahia rima com Maria, musa invocada nos versos da canção barroco-tropicalista: “Maria, pegue o mato é hora / arriba a saia vamos embora”.

Nessa *fratria*, aparecem ambos, Gil e Caetano, saudosos da “São Salvador, Bahia de São Salvador / A terra do branco mulato / A terra do preto doutor” cantada por Dorival Caymmi; da “Bahia, terra da felicidade / morena, eu ando louco de saudade” cantada por Ary Barroso e que inspirou os versos “quem me dera a alegria / de ter de novo a Bahia / e nela o amor que eu quis” compostos e gravados por Caetano em “Quem me dera” (1967). Eis o paideuma sonoro que nos ajuda a entender o estado (ânimo) do sujeito que canta “Pobre te vejo a ti, tu a mim empenhado / Rico te vejo eu, já tu a mim abundante”. Esse sujeito sabe o que a Bahia já ofereceu e ainda tem a oferecer.

Esse lugar catalizador e potencializador do Brasil brilha forte em “Bahia, minha preta”, cujos versos “Ê ô! Bahia, fonte mítica, encantada / Ê ô! Expande o teu axé, não esconde nada / Teu canto de alegria ecoa longe, tempo e espaço” dão a dimensão da tradução caetânica. Além de dialogar com a ideia de pobreza/riqueza dos versos gregorianos quando a canção diz “Vender o talento e saber cobrar, lucrar / Insite no que é lindo / E o mundo verá / Tu voltares rindo ao lugar que é teu no globo azul”. Enquanto o projeto utópico de manutenção do amalgamas de saberes institucionais e populares é reforçado nos nomes evocados nos versos “Te chamo de senhora / Opô Afonjá / Eros, Dona Lina, Agostinho e Edgar / Te chamo Menininha do Gantois / Candolina, Marta, Didi, Dodô e Osmar”. O objetivo dessa revisão da imagem da Bahia é evidente: “Teu novo mundo / O mundo conhecerá / E o que está escondido no fundo emergirá / A voz mediterrânica e florestal / Lança muito além a civilização ora em tom boreal / Rainha do Atlântico Austral”.

Caetano recanta “Triste Bahia” em dois importantes momentos: 1) em 1989, quando interpreta Gregório de Matos no filme *Sermões – a história de Antônio Vieira*, de Júlio Bressane. Na tela, Caetano canta os dois quartetos a *capella* logo depois de Vieira (Othon Bastos), pregando para o rei D. João IV dizer:

(...) Perde-se o Brasil, digamos em boa palavra. Porque o ministro de sua majestade não vem cá buscar o nosso bem, vem buscar os nossos bens. Muito deu Pernambuco em seu tempo. Muito deu e dá hoje a Bahia. E nada se logra, porque o que se tira do Brasil, tira-se ao Brasil. O Brasil dá, Portugal leva. Tudo o que der a Bahia, à Bahia há de ser dado. Tudo o que se tirar do Brasil, com o Brasil se há de gastar. (BRESSANE, 1989, s/p.)

No mesmo filme, mais adiante, Caetano declama os versos gregorianos “Estes secretos primores / não são da ideia sonhados, / são da escritura tirados, / e dos Santos Escritores: / e se não cito os Doutores, / e poupo esses aparatos, / é, porque basta a insensatos / por madureza<sup>4</sup>, e por cegueira, / que em prosa o compôs Vieira, / traduziu em versos Matos” e diz “Matos” apontando para si. E 2) no disco *Abraço ao vivo* (2014), quando forças ultraconservadoras novamente começaram a ameaçar a democracia e a utopia antropofágica.

Baianos e poetas, Gregório e Caetano se conectam no uso da mesma “linguagem tropical e desmistificadora” (ÁVILA, 1994) das ruas, do trânsito entre palavra escrita e palavra cantada. Porém, os afetos e os efeitos éticos e estéticos são bastante diversos. “Quase João Gil Ben muito bem mas barroco como eu / Cérebro máquina palavras sentidos corações”, canta Caetano em “Outras palavras”, canção que começa cantando “Nada dessa cica de palavra triste em mim na boca / Travo trava mãe e papai, alma buena dicha loca”, em seu recorrente investimento na alegria (trágica, nietzschiana, da praça pública).

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *A música suprema. Música e política*. Tradução de Pedro Rodrigues Naccarato. Disponível em: <<https://tradutoresproletarios.wordpress.com/2020/09/14/giorgio-agamben-a-musica-suprema-musica-e-politica/>>

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2006.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BRESSANE, Júlio. *Sermões - a história de Antônio Vieira*. (Filme). 1989.

---

<sup>4</sup> No Códice Asensio-Cunha lê-se “rudeza”. MATOS, Gregório. *Poemas atribuídos: Códice Asensio-Cunha*, Volume 1. Edição e estudo João Adolfo Hansen e Marcello Moreira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 195.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Tradução de Cristina Yamagami. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

JULIÃO, Rafael. Triste Bahia: Caetano Veloso e o caso Gregório De Matos. In. *Revista Terceira Margem*, v. 21, n. 36, UFRJ, 2017. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/17831/10820>>

OLIVEIRA, Ana Lúcia Machado de. Breves anotações sobre a musa praguejadora da “Época Gregório de Matos”. In: ROCHA, Fátima Cristina Dias. *Literatura brasileira em foco*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PERLOFF, 2013

ROSSET, Clément. *Alegria a força maior*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

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

VIEIRA, Antonio. Sermão da Sexagésima. In: *Sermões I*; edição crítica. Direção científica de Arnaldo do Espírito Santo. Lisboa: Centro de Estudos de Filosofia / Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008. p. 21-62.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência: literatura e Música Popular no Brasil. In: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISNIK, José Miguel. *Poemas escolhidos de Gregório de Matos*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

**Recebido em:** 09/08/2021

**Aceito em:** 03/11/2021

**Referência eletrônica:** OLIVEIRA, Leonardo Davino de. Melos e Logos: Caetano Veloso e a crítica do domínio público na poesia atribuída a Gregório de Matos. *Criação & Crítica*, n. 31, p., dez. 2021. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.