Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

DOSSIÊ TEMÁTICO

Outras bossas de Tropicália: samba e cinema, baião e profecia

Enio Bernardes de Andrade[1]

Resumo: Este artigo tem como objetivo discutir processos da construção poético-musical da canção "Tropicália" (1968), de Caetano Veloso, tecidos a partir de duas obras da tradição cancional: "São coisas nossas" (1932), samba de Noel Rosa que serviu de mote para a composição da canção-manifesto, segundo o próprio Veloso (1997); e "Baião" (1946), de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, cujo contorno das primeiras notas da melodia é incorporado pela canção tropicalista. De início, o debate se volta à frequente associação de "Tropicália" à poesia Pau-Brasil e à Antropofagia de Oswald de Andrade, observando que sua teia de citações e sua visão crítica do Brasil tiveram como ponto de partida a própria série cancional. Em seguida, o artigo investiga as reverberações de "São coisas nossas" na canção de Caetano, em três níveis: os intertextos poéticos, nos quais expressões da letra do samba servem como desencadeadoras da miscelânea de citações de "Tropicália"; a tematização crítica do Brasil, edificada pela oposição de contradições trazidas de Noel; a estrutura cancional, constituída por estrofes-cenas e refrãos, formatados em diálogo com o cinema pelo samba noelino, composto como crítica ao primeiro filme falado produzido no Brasil (*Coisas nossas*, de 1931). Por fim, considerando que, melodicamente, "Tropicália" não remete a "São coisas nossas", a forma musical da faixa tropicalista sinaliza para uma segunda canção-matriz: "Baião", emblemática canção difundida na voz de Gonzagão. Pontua-se como a assimilação da melodia, com escala musical típica do gênero baião, aproxima "Tropicália" da música modal, característica das sociedades pré-modernas. Essa matéria sonora se apresenta como campo propício para o discurso poético-profético materializado no canto, fugindo da lógica racional. Assim, ao apontar para o samba de Noel Rosa e para o baião de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira como bases para a construção de "Tropicália", o artigo debate como o fio das inúmeras citações, referências e intertextos da canção tropicalista é puxado da própria linguagem cancional, gravada e difundida por meio do disco e do rádio.

Palavras-chave: canção; intertextualidade; Caetano Veloso; Noel Rosa; Luiz Gonzaga.

Resumen: *El objetivo de este artículo es analizar los procesos de construcción poético-musical de la canción de Caetano Veloso «Tropicália» (1968), tejida a partir de dos obras fundamentales de la tradición cancional brasileña: «São coisas nossas» (1932), samba de Noel Rosa que, según el propio Veloso (1997), sirvió de lema para la composición de esta canción-manifiesto; y «Baião» (1946), de Luiz Gonzaga y Humberto Teixeira, cuya introducción melódica se incorpora en la canción tropicalista. Inicialmente, el debate se centra en la frecuente asociación de «Tropicália» con la poesía Pau-Brasil y la Antropofagia de Oswald de Andrade, destacando que su entramado de citas y su mirada crítica sobre Brasil parten del propio universo de la canción popular. A continuación, el artículo explora las reverberaciones de «São coisas nossas» en la canción de Caetano en tres niveles: los intertextos poéticos, donde expresiones de la letra del samba funcionan como disparadores de la miscelánea de citas en «Tropicália»; la tematización crítica de Brasil, construida a partir de las contradicciones ya*

[1] Pós-doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com bolsa FAPERJ, por meio do Programa Pós-doutorado Nota 10 2024. É doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU, 2023), com bolsa FAPEMIG. Possui mestrado em Estudos Literários (2017) e graduação em Letras pela UFU (2004).

presentes en la obra de Noel; y la estructura de la canción, conformada por estrofas-escena y estribillos, en diálogo con el cine, a partir del samba noelino compuesto como crítica a la primera película sonora producida en Brasil (Coisas nossas, de 1931). Por último, considerando que melódicamente «Tropicália» no remite a «São coisas nossas», la forma musical de la canción apunta hacia otra matriz: «Baião», obra emblemática en la voz de Gonzagão. La asimilación de su melodía, basada en una escala típica del género baião, aproxima «Tropicália» a la música modal, característica de sociedades premodernas. Esta materia sonora se presenta como un campo fértil para el discurso poético-profético que se materializa en el canto, en fuga de la lógica racional. De este modo, al señalar el samba de Noel Rosa y el baião de Luiz Gonzaga y Humberto Teixeira como fundamentos para la construcción de «Tropicália», el artículo discute cómo el hilo conductor de las innumerables citas, referencias e intertextos de la canción tropicalista se desprende del propio lenguaje de la canción, difundido a través del disco y de la radio.

Palabras clave: *canción; intertextualidad;* Caetano Veloso; Noel Rosa; Luiz Gonzaga.

Bossa modernista, bossa do disco e do rádio

"Tropicália", a emblemática canção-manifesto do Tropicalismo, foi composta por Caetano Veloso em 1967, no período de efervescência do movimento, e lançada no primeiro álbum solo do artista, o LP *Caetano Veloso*, de 1968. De imediato, o poeta concretista Augusto de Campos associou a faixa à poesia Pau-Brasil e à Antropofagia de Oswald de Andrade, elegendo-a como "nossa primeira música Pau-Brasil, homenagem inconsciente a Oswald de Andrade, de quem Caetano ainda não tinha conhecimento, quando a escreveu" (Campos, 1974, p. 162-163).

O próprio Augusto já anunciava, pois, que a confluência da canção tropicalista com o projeto oswaldiano não se deu de maneira deliberada, uma vez que Caetano sequer conhecia a obra do poeta modernista, até então. A observação dessa convergência levou os concretos Augusto de Campos e Décio Pignatari a introduzirem Caetano Veloso à obra de Oswald, o que se somou à encenação, à época, da peça *O Rei da Vela* (escrita por Oswald de Andrade na década de 1930) pelo Teatro Oficina, sob direção de Zé Celso Martinez Corrêa. Desde então, Caetano passou a assumir a associação entre Tropicália e Antropofagia: "atualmente, eu componho, depois de ter visto O Rei da Vela. O espetáculo é a coisa mais importante que eu vi" (Veloso *apud* Campos, 1974, p. 286); "O Tropicalismo é um neo-Antropofagismo" (Veloso *apud* Campos, 1974, p. 207).

Podemos inferir que, além de iluminar o Tropicalismo com a chave de leitura modernista-antropofágica, a associação com Oswald também serviu para legitimar o novo

movimento no território das artes. Lembremo-nos de que a canção popular gravada em discos é uma forma artística constituída sob a condição de "obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", para falarmos com Benjamin (2017). Materializada na voz, registrada e difundida graças à gravação em fonogramas, essa arte poético-musical possui um "modo de concretização" (Zumthor, 2014, p. 16) distinto da escrita. Hierarquicamente, no campo das artes, a valorização da tradição escrita, em detrimento do vocal e do midiatizado, posicionaria a canção popular em um *status* inferior ao da tradição da poesia impressa em livros.

Por ser edificada no seio da cultura de massas, a canção popular foi percebida, por vezes, como arte menor ou vulgar, tal qual provocava o próprio Caetano à época do Tropicalismo: "o que chamamos, hoje, de música *popular* não passa de uma forma *vulgar* de expressão poético musical" (Veloso, 1977, p. 10). Praticando seu conhecido exercício de ambiguidade, Caetano assumia a sua própria linguagem artística como "vulgar", ao mesmo tempo em que a associava ao projeto poético de vanguarda de Oswald de Andrade, marca da atualização e da modernização da poesia na sociedade industrial, urbana, de consumo.

Independentemente do regime hierárquico no panteão das artes, o fato é que a canção popular ocupou um lugar de destaque no Brasil, a partir do século XX, ou mesmo uma posição central nesse período, definido por Tatit (2008) como "o século da canção". Esse lugar começou a ser construído e conquistado a partir da década de 1930, conhecida como a "era de ouro do rádio", graças a uma geração de artistas, sobretudo no mundo popular do samba, que passou a compor obras para serem gravadas em disco — o que foi possível em decorrência da mudança da gravação mecânica para a gravação elétrica, possibilitando a instalação de gravadoras estrangeiras no Brasil a partir de 1927 (Tinhorão, 2014, p. 40) — e difundidas largamente no rádio, rapidamente consolidado na década de 1930 (Almirante, 1977, p. 95).

A partir desse momento, passa a se delinear uma nova tradição: a da canção popular midiatizada; ou, em outros termos, a constituição de um "sistema da canção", como aponta Walter Garcia (2012), inspirado no modelo de sistema literário de Antonio Candido (2000). Aplicada à linguagem cancional, tal adaptação engendra um "conjunto articulado" composto por:

> 1) produtores (compositores, cantores, músicos, produtores fonográficos) e obras, havendo o reconhecimento de influências, continuidades e rupturas, bem como de gêneros e de estilos, que funcionam como exemplo ou como justificativa daquilo que se faz; 2) receptores, ou seja, o público consumidor, sem o qual as obras "não vivem"; 3) meios técnicos de gravação e reprodução aliados a meios de transmissão em massa e a locais de venda (Garcia, 2012, p. 32).

Amparado nas tecnologias de gravação e difusão de áudio, esse novo sistema, ao longo do tempo, foi ganhando novos "produtores", os quais, a partir do contato com obras e artistas veiculados no rádio e nos discos, se formaram, inicialmente, como "receptores". A crescente popularização da canção midiatizada, após a década de 1930, teve como consequência um processo em que as obras do "sistema cancional" passaram a se inscrever na memória afetiva das pessoas, desde a infância, constituindo "um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental" (Wisnik, 2004, p. 218).

Nascido na década de 1940, Caetano Veloso cresceu ouvindo e cantando as canções do rádio e do disco, tecendo nesse território sonoro a sua própria formação poético-musical, constituinte de sua "educação sentimental". Nesse universo, um dos artistas de maior importância era Noel Rosa que, apesar de falecido em 1937, ocupava posição central no tempo da infância de Veloso, graças às regravações de suas obras iniciadas por Aracy de Almeida na década de 1950 (Máximo; Didier, 1990, p. 485). Se, por um lado, como canta na canção "Livros" (1997), "quase não tínhamos livros em casa / e a cidade não tinha livraria", por outro, o mundo das canções legava a Caetano Veloso (e à sua geração) um vasto campo poético-musical absorvido pelos ouvidos.

O samba-fonte

Como visto, a composição de "Tropicália" não partiu de um diálogo deliberado com a Antropofagia oswaldiana. Entretanto, a concepção da faixa foi motivada por uma outra obra-fonte, não advinda do terreno da poesia escrita, mas do próprio "sistema da canção". Como nos conta o autor, "Tropicália" foi composta a partir do samba noelino "São coisas nossas", obra gravada em 1932 pelo próprio Noel, contando com regravações e relançamentos a partir da década de 1950:

> Pensando num velho samba de Noel Rosa chamado "Coisas nossas", que enumerava cenas, personagens típicos e características culturais da vida brasileira, e os emoldurava com o refrão [...], imaginei uma canção que tivesse temática e estrutura semelhantes, só que [...] não ficasse no tom simplesmente satírico e valesse por um retrato em movimento do Brasil de então. [...] Mas eu não queria que a nova canção fosse, como "Coisas nossas", um mero inventário. (Veloso, 1997, p. 184)

"Tropicália" foi concebida, pois, a partir de um samba "satírico" (como eram muitos dos poemas de Oswald de Andrade), que tematiza criticamente o Brasil, cuja imagem é sintetizada no refrão: "o samba, a prontidão e outras bossas / são nossas coisas / são coisas nossas". Tematicamente, Caetano retoma Noel Rosa ao propor um retrato atualizado do país, sob viés crítico. Esse retrato, no samba de Noel, tematiza o país por meio do jogo de contrastes entre "o samba" (alegria e festa) e "a prontidão" (pobreza e precariedade), desdobrados em "outras bossas", ao longo do texto cancional, que apontam para contradições entre prazer e privação; suburbano e rural; modernização e atraso.

Voltando à exposição de Veloso, observamos que o compositor baiano afirma que a faixa noelina seria retomada não apenas como tema, mas também na estrutura da nova canção. Estruturalmente, o samba de Noel é composto por quatro estrofes de melodia idêntica, cada uma com uma nova letra. Em cada bloco estrófico, o texto poético-musical constrói cenas independentes umas das outras, do ponto de vista do fio condutor narrativo, mas aproximadas por retratarem, entre a crítica e o humor, "personagens típicos e características culturais da vida brasileira" (Veloso, 1997, p.184).

Cabe observar que, em seu relato, Caetano Veloso faz referências à composição, mas não menciona um fonograma específico. Como dito, o processo de retomada da obra noelina na década de 1950 se deu a partir das gravações de Aracy de Almeida. No caso de "São coisas nossas", a faixa foi lançada pela cantora em 1955, no álbum *Canções de Noel Rosa com Aracy de Almeida*. No ano seguinte, o movimento em torno da obra do sambista motivou o lançamento do álbum *Canções de Noel Rosa cantadas por Noel Rosa* (1956), reunindo fonogramas gravados pelo compositor na década de 1930, dentre os quais "São coisas nossas" (faixa 3). Portanto, é possível que Caetano Veloso tenha ouvido as duas versões do "velho samba" (Veloso, 1997, p. 184). Como a versão de Noel está mais próxima do momento da composição (década de 1930), além de ser interpretada pelo próprio compositor, a tomaremos como referência.

Nessa gravação, as cenas independentes das estrofes, cantadas originalmente na voz pequena e malandra de Noel Rosa, culminam sempre no refrão cantado em coro. Podemos citar, como exemplo do "inventário" de cenas brasileiras mencionado por Veloso, as três primeiras estrofes do samba:

> Queria ser pandeiro
> Pra sentir o dia inteiro
> A tua mão na minha pele a batucar
> Saudade do violão e da palhoça
> Coisa nossa, coisa nossa.
> (...)
> Malandro que não bebe, que não come,
> Que não abandona o samba
> Pois o samba mata a fome,
> Morena bem bonita lá na roça,
> Coisa nossa, coisa nossa.
> (...)
> Baleiro, jornaleiro
> Motorneiro, condutor e passageiro,
> Prestamista e vigarista
> E o bonde que parece uma carroça,
> Coisa nossa, muito nossa.
> (Rosa, 2000, p. 39)

Na primeira estrofe, evoca-se o prazer do samba no desejo do sujeito cancional de corporificar-se no instrumento musical: "queria ser pandeiro". Na segunda, a precariedade desponta como marca da vida do malandro (brasileiro, sambista) que "não bebe" e "não come", para quem a alegria do samba funciona como antídoto contra a "prontidão" da fome. Completa o quadro a "morena bem bonita lá na roça" que, ocupando a mesma melodia e posição na estrofe de "saudade do violão e da palhoça" (do primeiro bloco), cria um contraste nostálgico, no tempo ("saudade") e no espaço ("lá na roça"). Esse tempo-espaço não é o do presente do sujeito cancional, habitante do subúrbio carioca, como se fará explícito na sequência da canção.

Na terceira estrofe, personagens suburbanos são reunidos em uma imagem na qual a modernidade do bonde é contrastada com a precariedade da carroça (que rima e ocupa a mesma posição da "palhoça" da primeira estrofe, e "roça", da segunda). No jogo poético, o bonde com aspecto de carroça é metonímia da precariedade de um país recém urbanizado. Tal contraste associativo entre o "bonde" e a "carroça" nos remete ao poema "Pobre alimária", de Oswald de Andrade (2000, p. 115), que, como observa Schwarz (1987, p. 12),

expõe a "justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês" — o que coincide com a base da leitura de Schwarz (1978) sobre o Tropicalismo, como veremos adiante. A diferença no contraste entre modernização e atraso na cena noelina é que o bonde não leva "advogados para os escritórios" (Andrade, 2000, p. 115), como no poema oswaldiano, e sim a população suburbana. Assim, "bonde" e "carroça" são equiparados como traço de uma modernização precária.

Nas estrofes do samba, Noel desenvolve, pois, um conjunto de fragmentos de imagens (estrofes-cenas) que exemplificam a visão crítica sobre o Brasil, sintetizado no refrão. Podemos ligar essa estrutura de estrofes-cenas ao fato de que, assim como "Tropicália", "São coisas nossas" foi composta a partir da releitura crítica de uma outra obra artística, da qual espelha a estrutura. Como nos contam Máximo e Didier (1990, p. 178), o samba foi concebido como reação de Noel Rosa ao filme *Coisas nossas*, lançado em 1931. A obra cinematográfica teve grande impacto à época, por ser a pioneira do cinema falado no Brasil:

> *Coisas Nossas* (Wallace Downey, 1931) foi o primeiro longa-metragem brasileiro 'inteiramente sincronizado' com o uso do sistema *vitaphone* a conter não apenas música, mas também vozes e ruídos. Inspirado em revistas musicais norte-americanas, como *Hollywood Revue* (Charles Reisner, 1929), o filme, que não tinha um enredo específico (como fio condutor), apresentava números musicais e esquetes cômicas, ambos com artistas populares que já circulavam pelo teatro, pelo rádio e no mercado fonográfico local. (Miranda, 2015, p. 30)

Suzana Reck Miranda nos informa que, embora os originais do filme tenham se perdido, a trilha sonora foi preservada, além de peças de divulgação. Esse material nos demonstra a "presença dominante de ritmos e melodias interioranas" (Miranda, 2015, p. 40), apresentados não como enredo, mas como números (fragmentos) que representavam o Brasil em sua diversidade regional, constituindo uma visão idealizada da autenticidade do país. A essas cenas interioranas folclóricas, Noel Rosa contrapõe sua visão crítica, construindo suas estrofes-cenas suburbanas que contrastam a alegria do samba com as misérias da prontidão. Tal qual no filme, não há um "enredo específico" na letra da canção, e sim cenas de fragmentos que, metonimicamente, representam o país, subvertido pela abordagem crítica.

Portanto, a obra-fonte da qual Caetano se valeu para edificação do tema e da estrutura de "Tropicália", buscada no "sistema da canção", havia sido composta como releitura crítica de uma obra de outro campo artístico (o cinema), trazendo daí não apenas o

tema (o Brasil, invertido pelo viés crítico), como também a estrutura cinematográfica: o inventário de cenas que culminam na síntese de um país multifacetado. Desse procedimento, podemos observar como, desde a década de 1930, a série cancional já propunha relações intermidiais com outras linguagens artísticas. O "sistema da canção", apesar da especificidade de sua linguagem, nunca foi fechado; sempre foi poroso, passível à assimilação das mais diversas artes e mídias.

Décadas depois, o Tropicalismo ficou conhecido, dentre outros traços, pela exploração de jogos interartísticos e intermidiais; entretanto, chamamos a atenção, neste estudo, para dois aspectos importantes desse procedimento: ao mesmo tempo em que dialogava com outras artes, as produções cancionais tropicalistas tinham consciência do "sistema" no qual estavam inseridas, travando incessantes diálogos com a tradição cancional; o "sistema da canção", desde muito antes do Tropicalismo, já se relacionava com outras artes e mídias, como no caso observado no samba de Noel Rosa.

Nova bossa, nova palhoça

Na trilha de "São coisas nossas", "Tropicália" edifica uma nova tematização crítica do Brasil, atualizando-o, em relação à matriz, ao cenário moderno da década de 1960 — aviões, caminhões, programas e ídolos de TV, a capital-monumento Brasília —, que contrasta com as mazelas do país. O "retrato em movimento do Brasil de então" proposto por Caetano Veloso (1997, p. 184) configura-se como manifesto que emerge do campo cancional — que já dialogava com o cinema e com as contradições urbanas em Noel — para confrontar aquele Brasil da década de 1960, opondo-se tanto à ditadura militar quanto ao cerceamento estético de uma ideia de nacionalismo impregnada ao que se compreendia como MPB.

Em um olhar comparativo com "São coisas nossas", e já considerando o relato do próprio compositor, podemos apontar em "Tropicália" as relações intertextuais com o samba de Noel Rosa em três níveis: o tema, a estrutura e os intertextos poéticos. Os jogos intertextuais são estabelecidos tanto no plano vertical da derivação (mote para a composição, do qual derivam o tema e a estrutura) como no plano horizontal da copresença (colagens de citações).

No plano vertical (mote para uma nova obra), "São coisas nossas" pode ser enquadrada na categorização de Genette (2006, p. 12-13) para o hipertexto: “texto derivado de outro texto preexistente”. Nessa perspectiva, "Tropicália" constitui um procedimento de “transformação” (Genette, 2006, p.13) da obra noelina. Em jogo de reescrita, a canção de Caetano retoma o tema da visão crítica do Brasil, ao mesmo tempo em que reconstrói a estrutura de estrofes-cenas.

Na camada horizontal do texto cancional, os intertextos ligados à canção noelina aparecem em conjunto a uma miscelânea de citações juntadas pela prática da colagem de fragmentos — procedimento já dissecado em análises como as de Campos (1974) e Favaretto (1996), além do próprio compositor (Veloso, 1997). Grande parte dessas citações — a Bossa Nova; a canção “Luar do Sertão”, de Catulo da Paixão Cearense; o romance “Iracema”, de José de Alencar; a canção “A banda”, de Chico Buarque — é percebida de maneira mais imediata do que o samba de Noel, menos explícito do que outras obras, artistas e elementos que compõem o que Caetano chama de "lista monstruosa" ao classificar os versos de sua canção (1997, p. 135).

A citação direta ao samba noelino desponta no primeiro refrão, quando o clima tenso da primeira estrofe se transmuta em um "viva" celebrativo: "viva a bossa-sa-sa, viva a palhoça-ça-ça-ça-ça". Aqui estão a "bossa", trazida do refrão "o samba, a prontidão e outras bossas"; e a "palhoça", um dos signos da “prontidão”, buscado no verso da primeira estrofe do samba: "saudade do violão e da palhoça". No contexto de criação de "Tropicália", o termo "bossa" evoca sentidos inexistentes à época de Noel Rosa, como destaca o compositor:

> A palavra bossa, que já estava no samba de Noel (anos 30), se impunha, naturalmente (era claro para mim que ela estaria, como em "Coisas nossas", no refrão da nova música), e sua rima com palhoça punha, mais do que a bossa nova, a TV do Fino da Bossa de Elis em confronto com uma população que mal deixava de ser rural. (Veloso, 1997, p. 184)

"Bossa" e "palhoça", portanto, figuram como metonímias das contradições sobre as quais se desdobram a canção, e daí o seu posicionamento consciente na primeira explosão musical do refrão. Entretanto, em "Tropicália" a moldura do estribilho não é invariável como em "São coisas nossas". A "bossa" e a "palhoça" se transformam em outros signos (outras bossas) nos refrãos seguintes que, sendo iguais do ponto de vista musical (melodia e

harmonia), apresentam uma nova letra a cada retorno, compondo o que o autor chama de "retrato em movimento": musicalmente fixo, poeticamente mutante. Em variações de paralelismo, os refrãos seguem um mesmo procedimento: cada um consiste na evocação ambígua (entre celebrativa, contraditória e irônica) de uma dualidade entre palavras icônicas, que evocam ainda uma "outra bossa" no eco das sílabas finais, como a "iaiá" de Maria, ou o "dadá" de Carmem Miranda, em referência ao Dadaísmo.

A visão crítica do país, tema central de "Tropicália", é, pois, construída pela oposição poética de contradições, tal qual no samba de Noel. Esse princípio de exposição dos opostos conviventes e contraditórios no conduzem à consolidada leitura de Roberto Schwarz sobre o Tropicalismo, em ensaio de 1970, visualizando não apenas na canção-manifesto, mas no movimento, a "alegoria do Brasil" (Schwarz, 1978, p. 74) edificada na "conjunção esdrúxula de arcaico e moderno" (Schwarz, 1978, p. 76). Diferentemente da associação com a Antropofagia proposta por Augusto de Campos, Caetano Veloso não assumiu a leitura de Schwarz para a sustentação intelectual e artística do Tropicalismo: "sua redução da 'alegoria' tropicalista ao choque entre o arcaico e o moderno, embora revelasse aspectos até então impensados, resultava finalmente empobrecedora" (Veloso, 1997, p. 450).

A despeito da discordância do compositor, a leitura do Tropicalismo a partir da oposição entre o arcaico e o moderno consolidou-se na fortuna crítica sobre o movimento, reaparecendo em obras fundamentais como *Tropicália: alegoria, alegria*, de Celso Favaretto (1996), publicada originalmente no final da década de 1970. Como observa João Camillo Penna (2017, p. 66), "os termos dessa matriz retórica reaparecerão de forma quase inalterada adiante, deixando intacta a lição da sintaxe justapositiva do arcaico e do moderno, localizada por Schwarz como antinomia estrutural da imagem tropicalista, filtrando-lhes apenas o matiz 'crítico'".

Não constitui objeto deste estudo levantar os embates críticos a partir da leitura de Schwarz — o que já foi feito de maneira consistente por João Camillo Penna (2017). Nosso intuito é observar como a justaposição das contradições do Brasil (do "samba" e da "prontidão", do "bonde" e da "carroça", da "bossa" e da "palhoça") já despontava no samba noelino que serviu de mote para a canção-manifesto. Assim, Caetano Veloso absorve a justaposição das contradições nacionais a partir do próprio "sistema da canção" — que, por sua vez, já dialogava com outras artes e mídias.

Entre os desdobramentos desse jogo de justaposição de contrastes, observamos que a dualidade opositiva entre “samba” e “prontidão”, buscada na canção matriz, reverbera em outros intertextos ao longo da letra da nova canção: em "Tropicália", que não é um samba em termos musicais, o samba trazido da composição de Noel Rosa — e da própria ideia do gênero como símbolo nacional — ressurge em novos versos: "eu oriento o carnaval"; "mas seu coração balança a um samba de tamborim" (Veloso, 2003, p. 53-55). Por sua vez, a prontidão desponta em sua forma mais degradada na chocante imagem do verso: "e no joelho uma criança sorridente, feia e morta estende a mão" (Veloso, 2003, p. 53-55). Esse quadro tenebroso — mais radical que o noelino — paira como vulto sombrio sobre a tela colorida do Brasil, onde sobre o amarelo solar dos girassóis pairam os urubus.

Ampliando a perspectiva do samba de Noel — em que o Brasil contemporâneo se limitava ao subúrbio carioca — “Tropicália” é obra transformada, assimilando e atualizando o tema e a estrutura multifacetada da obra-fonte em “outras bossas”, marcadas pelo convívio das contradições — expostas com menos humor e com mais tensão e ambiguidade em relação ao mote noelino. Cravada na tradição do “sistema cancional”, “Tropicália” é obra inovadora em sua linguagem artística por ampliar as possibilidades dessa tradição. Seu olhar sobre o presente, o passado e o futuro tem como matéria prima a lírica vocal que formou Caetano Veloso em sua educação sentimental: uma poética cuja voz assimila fragmentos de outras artes e do mundo, tal qual em “São coisas nossas”.

A outra bossa do cinema

A proposição de relações entre o Tropicalismo e a linguagem cinematográfica pode ser identificada a partir do próprio Caetano Veloso, cancionista cinéfilo que já escrevia crítica sobre cinema desde a adolescência, em Santo Amaro. O compositor assume o impacto do Cinema Novo — sobretudo de *Terra em transe*, de Glauber Rocha — na composição da canção “Tropicália” (antes mesmo de ser nomeada) e para todo o movimento:

> Basta que se diga por agora que essa canção sem nome justificou para mim a existência do disco, do movimento e de minha considerável dedicação à profissão que ainda me parecia provisória: era o mais perto que eu pudera chegar do que me foi sugerido por *Terra em transe.* (Veloso, 1997, p. 187)

Entretanto, neste estudo, que se volta a “outras bossas” de “Tropicália”, nosso foco não é relação direta de Caetano Veloso com o Cinema Novo ou com outras obras e correntes cinematográficas; nosso objetivo é discutir a absorção indireta de procedimentos cinematográficos a partir de uma obra buscada no “sistema da canção”, bem como as transformações desse procedimento diante das atualizações propostas pela canção tropicalista. Nesse sentido, "Tropicália" remonta e radicaliza, na lírica cancional, a construção cinematográfica que marca a aparente desconexão entre as estrofes do samba de Noel, por sua vez transposto do filme *Coisas nossas*.

Para incorporar a estrutura de “São coisas nossas” na nova canção, não seria necessário a Caetano Veloso ter conhecimento prévio da relação do samba com o filme: a estrutura de cenas desconexas já estava assimilada pela matéria cancional noelina, da qual se desdobra. Entretanto, no jogo de transformação, o eco da forma cinematográfica de Noel se soma à perspectiva poético-cinematográfica do cancionista cinéfilo. Assim, a nova obra apresenta um novo ritmo de cenas no texto cancional. A sucessão de imagens poéticas na canção de Veloso é acelerada por uma linguagem em que diferentes fragmentos surgem não a cada bloco estrófico – como na canção de Noel –, podendo irromper entre um verso e o seguinte: “O monumento é de papel crepom e prata / Os olhos verdes da mulata”. Ou, ainda, em uma sequência, sem pausas: “Coqueiro, / brisa / e fala nordestina / e faróis” (Veloso, 2003, p. 53-55).

O procedimento poético-cinematográfico tomado de Noel é, portanto, transformado pela radicalização da fragmentação. No samba de referência, a linguagem já não é roteirizada por um fio condutor discursivo entre uma cena e outra, mas cada uma das estrofes forma um quadro autônomo, criando retratos das contradições do cotidiano brasileiro, em contraposição ao filme. Já em "Tropicália", o interior da própria estrofe é construído pela montagem de palavras-imagens que se sobrepõem rapidamente. Fugindo da lógica realista, o discurso poético é construído na esteira da "montagem discursiva" eisensteineana, retomada pelo cinema de vanguarda dos anos 1950 e 1960: "criam-se novos sentidos, uma nova lógica (...), nascida da associação de fragmentos" (Mourão, 2006, p. 246). Dessa forma, a aceleração das imagens justapostas no discurso da montagem, que não precisa se valer da linearidade da linguagem verbal corrente, cria um campo poético que desvia da racionalidade, questionando a própria lógica.

Esse procedimento da montagem desencadeia a instauração da polifonia, na acepção bakhtiniana, forma que se "estrutura em uma multiplicidade de vozes", em regime horizontal de "coexistência e interação" (Naves, 2015, p. 92-93). Assim, a polifonia poética e sonora é instaurada pelo procedimento cinematográfico da montagem dos versos justapostos, deflagradores de multivozes. Os fragmentos da montagem convergem na coexistência horizontal das diferentes imagens sonoras, que ecoam velozes e inesperadas, compondo o corpo aberto da canção.

Bossa modal, baião e profecia

Na reformatação crítica da canção de Veloso, podemos identificar uma expansão em relação à imagem de Brasil construída em "São coisas nossas" – movimento de atualização do país que é, ao mesmo tempo, atualização da linguagem cancional. Tal ampliação se revela no próprio campo espacial: como visto, o mapa de Noel Rosa é restrito ao subúrbio carioca onde vive, ambiente do malandro, do samba, do bonde e de seus personagens. Em “Tropicália”, a então recente mudança da capital nacional, saindo do Rio de Janeiro para alcançar os chapadões da capital-monumento Brasília, já apresenta, de imediato, este novo espaço. Os aviões estão sobre a cabeça, mas também na forma da cidade futurista; os caminhões propiciaram o percurso do concreto até o Planalto Central do país. Brasília é apontada por Caetano como o elemento capaz de deflagrar a composição de uma obra que expandisse a canção-matriz:

> Era preciso que um daqueles elementos — ou um outro em que não tinha ainda pensado — impusesse uma estrutura ao texto a ser cantado, de modo a manter um alto nível de tensão entre as abordagens que se sucederiam numa lista monstruosa. A ideia de Brasília fez meu coração disparar por provar-se imediatamente eficaz nesse sentido. Brasília, a capital monumento, o sonho mágico transformado em experimento moderno e, quase desde o princípio, o centro do poder abominável dos ditadores militares. Decidi-me: Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo. (Veloso, 1997, p. 135)

Mais do que a cidade real, como aponta o próprio autor, o elemento que desencadeia este "alto nível de tensão" é sua imagem de "sonho mágico" convertido em um monumento-experimento moderno-futurista. Este impacto simbólico de Brasília, que crava o

sonho − inclusive seus pesadelos − no real, é um dos elementos que propicia a mudança de perspectiva em relação a "São coisas nossas".

Se no samba noelino tínhamos uma canção de fragmentos do cotidiano do subúrbio carioca, numa voz identificada ao próprio personagem desse subúrbio (o sambista), a voz e a visão do sujeito cancional de "Tropicália" transportam o trivial do dia a dia brasileiro para um campo "algo *nonsense* " (Campos, 1974, p. 163) na construção poética, em que, por meio da montagem poético-cinematográfica, a justaposição da "lista monstruosa" tenta abraçar o país continente em torno do epicentro de sua nova capital, sem se limitar a um bairro ou a uma cidade. A paisagem polifônica construída por colagens, referências, intertextos − sendo a canção de Noel o ponto de partida desta teia − forma uma diversidade de círculos concêntricos e excêntricos na rede que tece até a nova capital, sonho e pesadelo do novo presente.

Os versos fragmentados de “Tropicália” apresentam um sujeito cancional de imprecisa posição no espaço: "sobre a cabeça os aviões, sob os meus pés os caminhões" (Veloso, 2003, p. 53-55). Abaixo do céu, acima da terra, o "eu" projeta-se a partir de um lugar misterioso, mágico, de onde vê e canta. Esse lugar (ou entrelugar) confere-lhe um tom profético de cuja voz o texto poético irá se desenvolver, desprendido da discursividade linear.

Esse tom “algo *nonsense*” (fragmentário, profético) pode ser ligado a procedimentos estéticos frequentemente associados ao Tropicalismo, sobretudo em correspondência com outras linguagens artísticas — o Cinema Novo, vanguardas da poesia e das artes visuais do início do século XX no Brasil (Antropofagia) ou na Europa (Cubismo, Surrealismo). Sem negar essas interlocuções, este estudo busca uma “outra bossa” como chave para a deflagração desse elemento mágico, voltando-se ao próprio “sistema da canção”; mais especificamente, à forma musical da composição.

A observação comparativa entre "São coisas nossas" e "Tropicália" nos conduz a um dado sensorial evidente: uma canção não se parece com a outra; do ponto de vista sonoro e musical, nossos ouvidos jamais nos conduzirão a essa aproximação. Isso porque, apesar da incorporação da estrutura e do tema, a composição rítmica e melódica de "Tropicália" não aproveita a matéria sonora e musical do samba.

Mas no movimento melódico da canção de Caetano pode ser identificada outra apropriação, tomada de outro campo musical, afeito à região de origem do compositor. A

melodia busca suas matrizes na música da ancestralidade nordestina, a qual já havia sido assimilada pela tradição da canção do rádio e do disco por Luiz Gonzaga. As frases melódicas iniciais dos blocos estróficos de "Tropicália" apresentam "exatamente o mesmo contorno inicial de *Baião*" (Tiné, 2008, p. 173), metacanção de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, cartão de visitas de sua música: "eu vou mostrar pra vocês / como se dança o baião". Desta forma, sob a estrutura poético-cinematográfica da canção noelina será engendrado o corpo musical nordestino herdado de Gonzagão. No arranjo da versão original de "Tropicália", a orquestração omite o acento rítmico do baião, o que torna mais sutil a apropriação desse elemento: um "baião subliminar", como aponta Favaretto (1996, p. 57).

Embora o arranjo, a interpretação e o contexto fonográfico nos cause a impressão de que a obra se volta a uma forma mais moderna, o que temos é a apropriação e a recriação de uma música característica da tradição oral nordestina, absorvida sob a mediação de Luiz Gonzaga. E o Rei do Baião era, na ótica tropicalista, um artista *pop* que promovia o cruzamento entre a fonte regional e a cultura das mídias, como sinaliza Gilberto Gil:

> Eu fui criado no interior do sertão da Bahia, naquele tipo de cultura e de ambiente que forneceu todo o material para o trabalho dele em relação à música nordestina. Uma outra coisa bacana no Luís Gonzaga — e a consciência disso realmente só veio depois, quando eu já especulava em torno dos problemas da MPB — foi o reconhecimento de que LG foi também, possivelmente, a primeira grande coisa significativa do ponto de vista da cultura de massa no Brasil (Gil *apud* Campos, 1974, p. 191).

Musicalmente, nas estrofes de "Tropicália" as notas percorrem a escala melódica do baião, delineando arpejos que fazem contínuos movimentos de ida e volta. Esses círculos são construídos sobre apenas dois acordes, que se sustentam longamente, alternando-se a cada quatro compassos nas estrofes. Tais acordes são "relativos" (desempenham a mesma função harmônica), o que cria, nas estrofes, um centro que se alterna como se não se alterasse. Ao invés do percurso harmônico característico da música tonal ocidental − como na canção de Noel, em que a harmonia acompanha a melodia, entre tensões e resoluções −, temos uma música que tende ao sistema modal, aquele em que "a circularidade da escala gira em torno de uma nota fundamental, que funciona como via de entrada e saída das melodias, ou, em uma palavra, como tônica, ponto de referência mutante para as demais notas" (Wisnik, 2002, p. 79).

Tal funcionamento musical abre o campo para os sentidos poéticos construídos na canção:

> Nas sociedades pré-modernas, um *modo* não é apenas um conjunto de notas mas uma *estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso*. As notas reunidas na escala são fetichizadas como talismãs dotados de certos poderes psicossomáticos, ou, em outros termos, como manifestação de uma eficácia simbólica (dada pela possibilidade de detonarem diferentes disposições afetivas: sensuais, bélicas, contemplativas, eufóricas ou outras). Esse direcionamento pragmático do *modo* (que se consuma no seu uso sacrificial ou solenizador) já está geralmente codificado pela cultura, onde o seu poder de atuação sobre o corpo e a mente é compreendido por uma rede metafórica maior, fazendo parte de uma escala geral de *correspondências*, em que o modo pode estar relacionado, por exemplo, com um deus, uma estação do ano, uma cor, um animal, um astro. (Wisnik, 2002, p. 75)

Assim, a audição do movimento musical que se delineia nas estrofes de "Tropicália", mesmo que inconscientemente, estabelece uma "correspondência" com o campo simbólico associado à cultura oral de ancestralidade nordestina — embora não mais em sua forma "pré-moderna", diante da mediação de Gonzaga.

Como aponta Tiné (2008, p. 86), em seu estudo sobre os procedimentos modais na música brasileira, "entre os cantadores, o baião era a introdução instrumental dos desafios, manifestação que embasou Luiz Gonzaga, levando-o a popularizar o gênero na esfera da comunicação de massa dos rádios, discos e, posteriormente, da televisão". Há, pois, um processo de formatação de Gonzaga sobre essa música, do improviso à composição, assim como se deu com a geração de Noel Rosa, em relação aos sambas de partido alto do início do século XX. Entretanto, a formatação e veiculação da forma de Gonzaga aproveita a matéria musical do modo, por meio da composição recorrente sobre as escalas melódicas identificadas ao universo nordestino. A difusão dessa música no campo das canções gravadas e veiculadas em mídias não impede, portanto, que se instaure o jogo de correspondência entre música, cultura e ancestralidade.

Comparando musicalmente "Baião" e "Tropicália", observamos que na canção de Caetano o movimento em direção ao modal pode ser percebido como mais acentuado em relação a Gonzaga. Em "Baião", a melodia inicial (assimilada por Caetano) sustenta-se a princípio sobre um mesmo acorde; mas a seguir a harmonia desenvolve o caminho que conduz à subdominante e à dominante, resolvendo-se no retorno à tônica, em um percurso que conduz o modal para o tonal. Já nas estrofes de "Tropicália", a alternância entre acordes

relativos, e não entre subdominante e dominante, aprofunda a procedimento modal, compondo um caminho que tende à espiral em torno do centro modal. Assim, a moderna música de Caetano caminha mais em direção ao pré-moderno do que o "Baião" de Luiz Gonzaga.

Ecoando nesse contexto sonoro, coletivo e ancestral, a voz individual do baiano Caetano Veloso constrói suas imagens poéticas fragmentadas em justaposições aceleradas, como se encarnasse o canto de uma figura mítica (um profeta, um cantador, um cego repentista), cujo olho e voz se posicionam em um lugar mágico (abaixo dos aviões, acima dos caminhões): o chão modal desencadeia o voo do sujeito cancional. Em torno desse centro fixo pairam as imagens sonoras que giram espiraladas, em um conjunto polifônico sem ordenação direta, que aponta para um mesmo ponto, o monumento poético edificado no Planalto Central do Brasil, novo lar dos nordestinos que migraram para construir a nova capital. A constituição modal da melodia é a matéria sonora sobre o qual se constroem as imagens poéticas que, graças a esse corpo, podem desprender-se da ordem dos encadeamentos lógicos e racionais.

Desta forma, a palavra cantada é capaz de se desvincular do *logos* de um pensamento ordenador dominante. Tendo como base a escala modal, a voz materializa um "*logos* vocalizado" (Cavarero, 2011, p. 50-65) que, ao mesmo tempo, atribui à voz o poder de centro do pensamento, e questiona o modo de pensar vigente, marcado pela ordenação silenciosa da escrita. Esse *logos* que se desprende da lógica racional resulta na deflagração de uma voz inovadora para a prática poética da linguagem cancional. Essas inovações poéticas, caso das inúmeras apropriações por meio da justaposição de colagens e referências intertextuais, se valem do tecido vocal e musical sobre o qual se edificam para se sustentarem. Pelo efeito sensorial da escala modal, o profético desencadeia o poético, a voz incorpora as multivozes, o texto rompe a lógica racional para se aproximar da profecia.

Nesse sentido, podemos buscar uma observação de Caetano, sem se referir a "Tropicália", ao comentar, já no início dos anos 2000, sua reaproximação com o antigo parceiro Jorge Mautner (o mais profético de sua geração): "mas nunca tive tão claro em minha mente a pergunta sobre minha verdadeira ambição quanto durante esses papos mais recentes: certamente o que ambiciono não é a fama e menos ainda a riqueza 'material'; será a poesia?, a política? ou... a profecia?" (Veloso, 2005, p. 160).

A "ambição" profética de Caetano Veloso é, pois, o motor oculto por trás dos círculos espiralados da tessitura modal em que se sobrepõem as os versos de imagens fragmentadas e aceleradas, reveladoras das multivozes coexistentes e contraditórias do Brasil. É da voz do profeta que será construída a canção-monumento, vazada de fragmentos que circundam o corpo do Brasil.

Considerações finais

A discussão aqui proposta buscou investigar como a canção "Tropicália" — obra reconhecida por sua originalidade poético-musical — sustenta-se em fios puxados do próprio "sistema da canção", base da educação sentimental de Caetano Veloso e de sua geração. Partindo de uma composição de Noel Rosa − que, nos primórdios da indústria fonográfica, já incorporava o cinema em seus primórdios −, conjugada à matéria sonora ancestral e *pop* tomada de Luiz Gonzaga, Caetano Veloso apresenta uma canção metacancional, intentando uma "reestudada geral na tradição e no significado da música popular brasileira" (Veloso, 1997, p. 138), em diálogo com a cultura e o ser do Brasil, que por sua vez não está exilado do mundo.

Os procedimentos de assimilação da montagem poético-cinematográfica — derivado da estrutura do samba de Noel —, associados ao campo sonoro, buscado na música modal mediada por Luiz Gonzaga, servem de base para as inovações poético-proféticas da canção: desprendida da linearidade do discurso, a voz desencadeia, nos versos cantados, uma visão de mundo que foge da lógica racional, ao mesmo tempo em que entretece uma nova figuração crítica do Brasil.

Ainda sem notícia da Antropofagia oswaldiana, embora venha a assumi-la posteriormente, a base crítica e formal de "Tropicália" está cravada no "sistema da canção". A observação do samba de Noel Rosa e do baião de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira como chaves para a construção da canção-manifesto demonstra como seu fio de inúmeras citações, referências e intertextos é puxado da própria tradição da linguagem cancional midiatizada. Essa tradição transforma e renova as matrizes ancestrais, ao mesmo tempo em que se edifica como produto industrial e midiático, registrado em fonogramas e veiculado pelos meios de comunicação. Nessa linguagem poético-musical, concretizada no som e não no papel, os

versos retornam à voz, agora midiatizada. Cantada nos microfones, gravada nos discos, disseminada no rádio e na TV, a voz voa longe, evocando a profecia.

Referências

ALMIRANTE. **No tempo de Noel** *Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. 5 ed. São Paulo: Globo, 2000.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CANDIDO, Antonio. Literatura como sistema. *In:* CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira:** momentos decisivos, v.1. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

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

FAVARETTO, Celso. **Tropicália:** alegoria, alegria. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

GARCIA, Walter. De "A preta do acarajé" (Dorival Caymmi) a "Carioca" (Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 1, v. 1, p. 30-57, jul.-dez. 2012.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos:** a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

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

MIRANDA, Suzana Reck. Que coisas nossas são estas? Música popular, disco e o início do cinema sonoro no Brasil. **Significação:** Revista De Cultura Audiovisual, 42(44), 29-44. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais / ECA/USP, 2015.

MOURÃO, Maria Dora Genis. A montagem cinematográfica como ato criativo. **Significação:** Revista De Cultura Audiovisual, 33(25), 229-250. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais / ECA/USP, 2006.

NAVES, Santuza Cambraia. A canção polifônica. *In:* NAVES, Santuza Cambraia. **A canção brasileira:** leituras do Brasil através da música. COELHO, Frederico et al. (Org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

PENNA, João Camillo. **O tropo tropicalista**. Rio de Janeiro: Circuito/Azougue, 2017.

ROSA, Noel. **Noel pela primeira vez:** discografia completa. JUBRAN, Omar (Org.). Brasil: Funarte/Velas, 2000. Caixa com 14 CDs e um livreto.

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. *In:* SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?:** ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas. *In:* SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Procedimentos modais na música brasileira:** do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960. 2008. 196 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-13122009-102355/publico/Tesefinal.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2025.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular:** do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Editora 34, 2014.

VELOSO, Caetano. **O mundo não é chato**. FERRAZ, Eucanaã (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VELOSO, Caetano. **Letra só.** FERRAZ, Eucanaã (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VELOSO, Caetano. **Livro.** Brasil: Polygram, 1997. 1 disco sonoro (CD).

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

VELOSO, Caetano. **Alegria, alegria:** uma Caetanave organizada por Waly Salomão. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.

VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso**. Brasil: Philips, 1968. 1 disco sonoro (LP).

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. *In:* WISNIK, José Miguel. **Sem receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.