

A lírica cancional brasileira em “Você-você”, de Caetano Veloso: não podes negar que é lindo

Ênio Bernardes de Andrade¹

Este artigo tem como objeto a canção “Você-você”, lançada por Caetano Veloso em seu álbum mais recente, *Meu Coco* (2021), com participação da cantora portuguesa Carminho. No lançamento da faixa – pela plataforma digital *Spotify* –, há um *storyline*² em que o autor explica a origem da composição:

Nasceu do fato de Carminho tirar “você” das letras de canções brasileiras que cantou. Disse primeiro a ela. Suas respostas foram sinceras e pertinentes. “Você”, em Portugal, não se usa como tratamento íntimo e amoroso. Impasse: por que então cantar canções brasileiras? Resposta: sentimento intenso mas não podendo sair sincero se digo “você”. Ela não queria perder as canções nem cantá-las de modo a sentir-se distanciada. No fim das contas transatlânticas, retomamos o assunto quando fui a Lisboa e isso resultou numa participação dela no disco. Tudo ficou mais lindo quando Carminho cantou. (VELOSO, 2021)

A canção parte, assim, de um diálogo factual entre os dois artistas, que se desdobra em discussões mais complexas e abrangentes, tais como: as diferenças na língua portuguesa falada em Portugal e no Brasil, em um distanciamento de linguagem; o reconhecimento da força das canções brasileiras e de sua capacidade de irradiação pelo mundo; a propriedade demandada ao intérprete para entoar versos que façam de sua voz a matéria encarnada do sujeito cancional.

Fado do afastamento

Para início da análise, vejamos a letra da canção – e ouçamos o fonograma:

Você-você

Depois que nós nos perdemos
Amor, amor, nossos demos
Afastam-nos ano a ano
Você-você é teu nome
Ês quem ressurgue e quem some
Do outro lado do oceano

¹ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), com bolsa FAPEMIG. Pesquisador, músico e escritor, com o nome artístico Enzo Banzo.

² Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/4v0dwfxRuwR1l13h4xWFQY?si=65633ed8fff64be7>>. Acesso em: 12 set. 2023.

Eu cá nesta Americáfrika
Vivo entre miséria e mágica
Não sei dizer o que valho
Tu que és você não me chamas
Tambor, tambor sob as camas
Langor rebaixa-me o galho

“O orvalho vem caindo”
Não podes negar que é lindo
Requer de nós grande arte
Criar novo mundo louco
É muito e inda é muito pouco
Que aprendas a conjugar-te

Tu és você, sou você
Eu e tu, você e ela
Ary, Noel, Tom e Chico
Amália, blues, tango e rumba
Atabaque e bailarico
Peri, Ceci, Ganga Zumba
(VELOSO, 2022, p. 31)

A audição nos leva a reconhecer, de imediato, a forma musical do fado – pela escala melódica, construção harmônica e rítmica –, assumida no arranjo, tal qual fizera Caetano em “Os argonautas” (no disco *Caetano Veloso*, de 1969). Entretanto, a composição musical à moda portuguesa não deixa de apresentar uma marca autoral de Caetano, justamente pela multiplicidade de sua “dicção”: “gosta de ser Jorge Ben Jor, Roberto Carlos, Chico Buarque, Carmem Miranda, Vicente Celestino, Peninha, João Gilberto, gosta de ser um pouco de cada um. Quando volta a ser Caetano, sua obra está miscigenada e fortalecida por muitas dicções” (TATIT, 1996, p. 263). Compor um fado – ou uma canção de qualquer outro gênero – não é estranho ou surpreendente em Caetano: é o seu modo de tocar as inúmeras possibilidades da linguagem cancional, deixando nelas sua presença. Em “Você-você” esta apropriação dos gêneros – contaminados pelo projeto de mistura edificado desde a Tropicália – pode ser observado no arranjo, no qual o papel timbrístico e melódico da típica guitarra portuguesa é exercido pelo bandolim do músico brasileiro Hamilton de Holanda.

Por sua vez, a construção poética apresenta uma forma fixa, com versos divididos entre quatro sextetos compostos em redondilha maior, todos com um padrão regular de rimas em cada bloco estrófico (a-a-b-c-c-b, exceto por uma pequena variação na última estrofe). Musical e poeticamente, portanto, há uma apropriação de matrizes da música e da poesia portuguesa; entretanto, diferentemente da música do fado, as redondilhas foram assimiladas pela lírica brasileira, oral e escrita, desde seus primórdios. Assim, se a música evoca uma diferença (distância), a forma poética é um elemento de aproximação.

Os verbos e pronomes encaixados na redondilha seguem a regência formal da segunda pessoa (“tu”), característica da língua falada em Portugal, em consonância com a lírica dos fados, abrindo-se à naturalidade da vocalização no canto de uma portuguesa, tal qual argumentara Carminho. Ao mesmo tempo, a palavra “você” se insinua ao longo da letra em um movimento que a distingue e a identifica com este “tu”: “Você-você é teu nome”; “Tu que és você não me chamas”; “Tu és você, sou você / Eu e tu, você e ela”. Assim, o sujeito cancional, em seu modo de expressão, e o seu interlocutor (“tu” e “você”) se confundem, se diferenciam, se misturam, se espelham: é o jogo de identidade e diferença da língua portuguesa falada em Portugal e em suas antigas colônias de “Américafrica”; é o jogo de admiração e divergência entre Carminho e Caetano; é o campo das consonâncias e dissonâncias entre as culturas brasileira e portuguesa, em suas diversas faces: na literatura, na música, no universo cancional no qual se juntam as vozes.

Atendo-nos ao plano melódico-entoativo, observamos uma canção de andamento desacelerado, com alguns saltos de elevação das notas – traços característicos da “passionalização”, conforme a teoria entoativa de Luiz Tatit (1996), modalidade marcada pelos sentidos da falta, da carência, do desencontro. Essa construção melódica é, pois, coerente com a dimensão poética, que apresenta, logo nos três primeiros versos, a ideia de perder-se e afastar-se de seu interlocutor. A rima inicial, entre “perdemos” e “demos” (demônios, fantasmas), sintetiza a tormenta que abala esta relação entre dois sujeitos que se apartam. A construção da letra e a ambientação sonora dão a ver que esse distanciamento não se dá entre um par amoroso – contexto poético típico das canções passionais –, mas entre os dois países: Portugal (“do outro lado do oceano”) e o Brasil (“eu cá nesta Américafrica”); ou, em outros termos, entre um sujeito cancional e um interlocutor que personificam as duas nações, em um diálogo no qual a língua é elemento comum e diferença. Materializa-se, assim, o mote do afastamento pela linguagem, inspirado na atitude de Carminho diante do uso da palavra “você” para uma cantora portuguesa, como ela.

No fonograma, os dois primeiros sextetos são cantados por Veloso, que pronuncia as palavras simulando a emissão do português falado em Portugal. Esse gesto retoma o jovem Caetano, ainda na adolescência em Santo Amaro, como narra o autor em sua autobiografia:

e eu imitava muito convincentemente o sotaque português e os arabescos vocais das cantoras de fado, habilidade que levava as plateias a esquecerem o quanto a música portuguesa era convencionalmente considerada ridícula e a deixarem-se emocionar por ela, brindando-me com ovações. (VELOSO, 1997, p. 28-29)

Nesta memória, notamos como Caetano (sem modéstia quanto à sua performance de imitador amador) destoa da percepção convencional que ridicularizava os fados e as fadistas portuguesas, rompendo a barreira do ridículo (distância), na busca da emoção propiciada por aquele modo de cantar. É essa mesma emoção que o intérprete dedica à interpretação das duas primeiras estrofes, nas quais, pela imitação do sotaque sem o desvio caricato, há uma vocalização de duplo teor: da própria voz singular, em sua “unicidade” (CAVARERO, 2011); e do modo de cantar de um outro, objeto da imitação. No plano poético, essas duas estrofes materializam a dor da distância que pode ser sintetizada pelo sentimento de “langor”: um sujeito lírico abatido (“não sei dizer o que valho”) e abalado pelo afastamento – embora não deixe de evocar a magia (dos tambores, das canções) que contrasta com a miséria de seu lugar.

Canção do encontro

Os dois sextetos finais da canção soam diferentes dos anteriores, de imediato, pelo impacto da aparição da voz de Carminho. A fadista contemporânea surge entoando a redondilha “O orvalho vem caindo”, refrão e título de um samba de Noel Rosa, sucedido pelo verso-comentário: “não podes negar que é lindo”. Ante o movimento da falta cantado por Caetano, contrapõe-se o encontro propiciado pela presença materializada na voz de Carminho. Como signo dessa possível junção, desponta a tradição da canção popular brasileira, metonimizada em um verso de Noel Rosa.

O comentário metacancional sobre o trecho apropriado de Noel chama a atenção para a mencionada beleza do verso: na construção da imagem em movimento da queda da gota de orvalho, verificamos a aliteração em “v” – sutil fricção – e o passeio em descida das vogais nas sílabas tônicas, percorrendo os sons do “a” ao “i”: “o orvalho vem caindo”, partindo e retornando às átonas em “o”. No samba noelino, este retrato do movimento do orvalho é entoado, em isomorfia entre texto e música, por um desenho descendente na escala melódica: a primeira sílaba correspondente à nota mais aguda; a última à nota mais grave; entre elas, as notas vão descendo (“o orvalho vem caindo”). Na apropriação em “Você-você” – procedimento também usual na linguagem de Caetano – o intertexto poético-cancional não altera o texto, mas desvia-se no plano musical: da ambientação do samba à sonoridade do fado; pela alteração do desenho melódico, que, sem repetir o procedimento isomórfico de Noel, começa debaixo, sobe a escala e retorna, favorecendo os saltos vocálicos do fado e a carga dramática da passionalização.

Noel e seu verso – metonímias da beleza da lírica cancional brasileira – são incorporados pela voz portuguesa de Carminho, em um gesto que sintetiza toda a força de nossa canção popular, em língua portuguesa falada no Brasil, materializada nas vozes e irradiadas ao mundo pelos fonogramas. A escolha de um verso de Noel Rosa para representar e sintetizar a beleza lírica não se dá por acaso: o sambista – cuja obra foi edificada na década de 1930, em conjunto com o desenvolvimento do disco e do rádio – ocupa um papel central na configuração da linguagem cancional brasileira, desde que as canções passaram a ser compostas para a gravação em mídia – passagem para o mundo da “oralidade midiaticizada”, nos termos de Paul Zumthor (2010, p. 28).

Conforme o próprio Caetano, para muitos Noel é “o maior compositor brasileiro de todos os tempos” (VELOSO, 1997, p. 269); ou ainda, o formatador da canção “tal qual a conhecemos”, como observou Chico Buarque em entrevista à Folha de São Paulo (2004), na qual se discutia um possível “fim da canção” no séc. XXI. Some-se a isso a relevância de Noel Rosa na “educação sentimental” (WISNIK, 2004, p. 218) de Caetano Veloso: o Poeta da Vila era ouvido pelo compositor baiano no rádio e nos discos da infância em Santo Amaro; no canto da mãe, Dona Canô; nos comentários de seu pai sobre letras de canções como “Três apitos”; na voz da irmã, Maria Bethânia.

Noel Rosa – tal qual Dorival Caymmi, Luiz Gonzaga, Carmem Miranda – e todo o universo cancional das décadas de 1930 a 1950 estão na base da formação lírica de Caetano Veloso – “quase não tínhamos livros em casa”, canta em “Livros” (VELOSO, 2022, p. 126). É esse o universo artístico e cultural evocado quando a voz portuguesa da fadista contemporânea surge cantando o verso noelino.

Assim, logo no primeiro verso do segundo bloco de estrofes, todo cantado por Carminho, a perspectiva de percurso da língua é invertida: o afastamento (que pressupõe um encontro anterior, no qual a língua portuguesa chegou ao Brasil) é convertido em encontro de vozes, sob a força da cultura brasileira, cuja marca é a lírica cancional sintetizada no verso de Noel. Essa autoafirmação da língua portuguesa falada no Brasil pelo campo da canção converge com aquilo que Caetano observa em *Verdade tropical*:

a música popular brasileira tem sido, de fato, para nós como para estrangeiros, o som do Brasil do descobrimento sonhado (e aqui já se vislumbra um outro descobrimento, mútuo, em que o coração tende mais para o índio, que subiu à nau alienígena tão sem medo que ali adormeceu, do que para o grande Pedr'álvares, que mal pôs os pés em solo americano). Ela 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. (VELOSO, 1997, p. 17)

O comentário de Veloso reflete sobre a condição periférica da língua portuguesa no contexto internacional (“o português é um negro entre as eurolínguas”, canta na faixa-título “Meu coco”), apresentando a canção brasileira como via principal de afirmação dessa língua diante do mundo. Em “Você-você”, esse movimento de internacionalização ganha uma outra face, ao apresentar uma canção brasileira composta e cantada à moda portuguesa. Quando a voz de Carminho aparece cantando o verso de Noel incorporado à canção de Caetano, põe-se em prática o “outro descobrimento, mútuo”, movimento de encontro em oposição ao distanciamento, em que as culturas se entrecruzam: Caetano canta com sotaque português, Carminho entoa versos brasileiros. Os sentidos dos versos ganham sentidos, além do desenho melódico da composição, pelo contraste em conciliação entre os dois cantos performativos. O timbre singular de Caetano Veloso é contaminado pelo modo de expressão da fala da língua portuguesa em Portugal; a voz de Carminho materializa, no modo de cantar do português europeu personificado em uma cantora contemporânea, o poder de expressão poético-vocal da lírica cancional brasileira, edificada a partir da década de 1930 pela popularização das gravações e difusão em mídias.

Na sequência do verso noelino, o sujeito cancional abatido do primeiro bloco – “não sei dizer o que valho” – autovaloriza-se, diante da tradição cancional edificada: “requer de nós grande arte”. A canção, linguagem por vezes discriminada como inferior por sua origem popular e midiática, é a “grande arte” do Brasil, veiculadora maior da língua portuguesa pelo mundo. O diálogo que rompe o afastamento não deixa de provocar o interlocutor – numa alusão mais direta ao impasse do uso do “você” por Carminho –, convocado a absorver o novo “mundo louco” brasileiro, assimilando também em si a marca da linguagem do sujeito, em troca recíproca: “inda é muito pouco / que aprendas a conjugar-te”.

Esse aprendizado aponta para a aceitação da mistura e das contaminações, na qual a confusão das identidades não apaga as diferenças: “tu és você”, a mesma segunda pessoa nomeada nos diferentes tratamentos; “sou você” – ou “me chame de você”, como comentou Caetano em entrevista sobre a faixa³ –, a primeira e a segunda pessoa se fundem em uma só, como no canto em dueto, sem apagar as singularidades das vozes.

Entre nomes, vozes, tensões

Nesse atravessamento entre sujeito cancional e interlocutor – eu, tu, você – emergem outras citações e referências: o título “Você-você”, por exemplo, é quase o mesmo de uma

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=M43N2wpPDR0>>. Acesso em: 12 set. 2023.

canção de Chico Buarque (1998), intitulada “Você, você” (a diferença está entre o uso do hífen em Caetano, da vírgula em Chico Buarque), gravada no álbum *As cidades*, de 1998. A personificação do “Amor” como vocativo, no segundo verso, pode nos conduzir a ecos dos sonetos camonianos: “Busque Amor novas artes, novo engenho” (CAMÕES, 1998, p. 20).

Nas referências nominais que marcam o disco *Meu coco*, o nome “Noel” – já citado na faixa-título do álbum – reaparece em “Você-você”, ao lado de Ary Barroso como na primeira faixa, dessa vez sucedido por Tom Jobim e Chico Buarque. Esses nomes que, assim como na citação ao verso noelino, são signos da tradição cancional, apresentam-se como desdobramentos identificados ao sujeito cancional e ao interlocutor, ao compositor e à interprete, ao Brasil e a Portugal: “Tu és você, sou você / Eu e tu, você e ela / Ary, Noel, Tom e Chico”. A esse conjunto somam-se e identificam-se a música portuguesa (no nome da fadista Amália Rodrigues e na expressão “bailarico”), de outros países da “Américafrica”: blues, tango, rumba, atabaque.

Ao mesmo tempo, tais encontros e misturas não deixam de evocar a tensão da colonização. A citação dos nomes de Ceci e Peri, personagens d’*O guarani* de José de Alencar, ecoa o indianismo oitocentista, símbolo da cultura nacional e da literatura brasileira em que o indígena é construído aos moldes do ideário português, ao qual se submete em um “complexo sacrificial”, como aponta Bosi (1992, p. 179). Por sua vez, a figura de Ganga Zumba – antecessor de Zumbi na liderança do Quilombo dos Palmares – personifica metonimicamente o negro insubmisso dos quilombos brasileiros, além de evocar o cinema nacional, no filme homônimo de Cacá Diegues (1964), no qual participa Cartola.

Este movimento entre tensão e celebração é materializado, musicalmente, nos três últimos versos da estrofe final, sob o canto em dueto de Caetano e Carminho (encontro), quando os tambores invadem a sonoridade característica do fado, construindo um ambiente musical polifônico e diverso, no qual quem invade o território português (fado) é a música da “Ameficáfrica”, entre seus tambores ritualísticos e íntimos “vocês”.

Se, nesse percurso histórico, “nos perdemos”, Brasil e Portugal, como evoca o verso de abertura, Caetano Veloso, partindo do distanciamento de linguagem da palavra “você”, sugerido por Carminho, compõe um fado brasileiro rumo ao encontro. Ao conjugar as línguas em suas diferenças, evoca-se a conjunção entre um e outro, Brasil e Portugal, língua portuguesa e o mundo.

A matéria desse novo descobrimento é a canção popular edificada no Brasil desde o tempo de Noel Rosa. A língua portuguesa falada no Brasil se autoafirma por meio da poética vocalizada das canções gravadas, constituindo e consolidando uma lírica cancional brasileira.

Essa lírica, se por um lado constrói seu próprio caminho, por outro é sempre aberta aos cruzamentos entre línguas, linguagens e culturas, atenta aos movimentos mais sutis, capazes de sintetizar toda a potência desses encontros e desencontros na materialização de um verso cantado: “o orvalho vem caindo”.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BUARQUE, Chico. *O tempo e o artista*. Entrevista à Folha de São Paulo. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2612200408.htm>>. Acesso em: 12 set. 2023.

BUARQUE, Chico. *As cidades*. Brasil: BMG Brasil, 1998. 1 disco sonoro (CD).

CAETANO Veloso e Carminho explicam “Você-Você”. 11 set. 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=M43N2wpPDR0>>. Acesso em: 12 set. 2023.

CAMÕES, Luís de. *Sonetos*. São Paulo: Zero Hora / Klick Editora, 1998.

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

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

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

VELOSO, Caetano. *Letras*. FERRAZ, Eucanaã (Org). São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

_____. *Meu coco*. Brasil: Sony, 2021. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/2WeCBdtzqLePJpI28q0mjz>>. Acesso em: 12 set. 2023.

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

_____. *Caetano Veloso*. Brasil: Philips, 1969. 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.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.