

O DEUS NO SILÊNCIO: O EXÍLIO E O DIVINO EM “NEOLITHIC MAN”, DE CAETANO VELOSO

Mateus Baldi (PPGLCC-PUC-Rio)

RESUMO

Gravada no disco *Transa*, lançado em 1972, a música “Neolithic man” oferece uma mirada aguda para as inquietações de Caetano Veloso durante seu exílio em Londres, na Inglaterra, entre 1969 e 1972. No presente artigo, propomos uma leitura que privilegia o lado religioso da canção, em diálogo com “Transa” e com a carreira de Caetano naquele momento, amparada pelas leituras que o compositor fez de Claude Lévi-Strauss (2008), anteriores à criação de “Neolithic Man”.

PALAVRAS-CHAVE: Neolithic man; Caetano Veloso; Transa; Exílio; Deus.

ABSTRACT

Recorded on the album *Transa*, released in 1972, the song “Neolithic man” offers an acute look at the concerns of Caetano Veloso during his exile in London, between 1969 and 1972. In this paper, we propose a religious reading of the song, in dialogue with “Transa” and with Caetano’s career at that time, supported by the composer's readings of Claude Lévi-Strauss (2008), prior to the creation of “Neolithic Man”.

KEYWORDS: Neolithic man; Caetano Veloso; Transa; Exile; God.

Exílio é um nome: Tumulto.

Cacaso

*Unicamente a beleza interior,
a da expressão religiosa, é que tem realidade.*

Thomas Mann

INTRODUÇÃO

Em 1969, no disco conhecido como *Álbum branco*, pensado imediatamente após a prisão e antes da partida para o exílio, Caetano Veloso escreveu uma música intitulada “Lost in the paradise”. Conta ele, em *Verdade tropical* (2017, pp. 425-6), que, apesar de serem bombardeados pela língua inglesa, os brasileiros não tinham o direito de usá-la como fosse possível. O gesto de “devolver ao mundo esse inglês mal aprendido, fazendo-o veículo de um protesto contra a própria opressão que o impunha a nós”, portanto, inscrevia-se como

um modo de tentar abrir um respiradouro nesse universo fechado que é o Brasil. [...] sabia que o Brasil precisava (precisa) abrir diálogos mundiais francos, livrar-se de tudo o que o tem mantido fechado em si mesmo como um escravo desconfiado. Assim, a canção que escrevi então era um grito de socorro às avessas: eu me dirigia a alguns interlocutores imaginários no mundo lá fora e, descrevendo minha pobreza e minha solidão de brasileiro, pedia que não me ajudassem, apenas me dissessem seus nomes e me deixassem dizer quem era eu (VELOSO, 2017, pp. 425-6).

Há aqui sobretudo um gesto de pensar a ação artística a partir do Sul global como instância reguladora, devolvendo ao Norte seus códigos em atitude antropofágica, isto é, não mais o Norte seria o guia que contamina tudo, mas sim o Sul, aquele capaz de devolver e subverter os significantes dominantes, como, por exemplo, é o caso da língua inglesa. Nas palavras do próprio Caetano (2017, p. 261), esse “canibalismo cultural”, que remetia à Antropofagia proposta por Oswald de Andrade, servia aos tropicalistas “como uma luva”:

A antropofagia, vista em seus termos precisos, é um modo de radicalizar a exigência de identidade (e de excelência na fatura) [...]. Nós tínhamos certeza de que João Gilberto (que, ao contrário das “fusões” tipo maionese, para usar a palavra escolhida por Calligaris, criou um estilo novo, definido, fresco, inaugural por seus próprios

méritos) era um exemplo claro de atitude antropofágica. E queríamos agir à altura (VELOSO, 2017, p. 262).

No presente artigo, tentaremos apresentar, a partir da canção “Neolithic man”, a penúltima do disco *Transa*, esta estratégia utilizada por Caetano Veloso. Na gravação, podemos dizer que o compositor baiano vai muito além do Tropicalismo e sua “guerra de relatos”, buscando se colocar no epicentro do conflito entre tradição e inovação, o arcaico e o moderno, o artesanal e o industrial” (DINIZ, 2013, p. 52), essa dualidade – para não dizermos dialética – que parece se estender e se perpetuar na vida cultura brasileira. Há um novo *design* nessa devolução, para usar o verbo empregado pelo próprio Caetano. O desenho que se institui agora busca falar para fora, intervir na performance do colonizador, incomodá-lo até que seja possível olhar para o Sul do globo e apresentar, em inglês, uma mirada para si estando no Norte.

Utilizando as armas do idioma dominante e assim subvertendo a hegemonia, Caetano Veloso em *Transa* se vale dos signos da modernidade – o cinema e o anúncio de sabonetes, em “Nine out of ten”, os automóveis, em “Neolithic man” – e acaba por criar, na penúltima canção do álbum, um percurso que *raspa* os elementos mais imediatos, a saber os carros, a cidade, até restar, na ausência-presença daquilo que não pode ser visto, a possibilidade de conexão com o divino – a mola que o *encaminhará* para o retorno físico ao Brasil, à Bahia, de onde desejava nunca ter saído.

HOMEM NEOLÍTICO

Segundo disco gravado por Caetano Veloso no exílio, *Transa* se tornou objeto de culto ao longo dos anos. Segundo Nuno Ramos (2019, p. 101), o álbum vai apontar um “ponto de vista [...] cósmico”. Embora Ramos esteja falando de algo que é “poupado do presente [...], mas puxado agora de volta para o chão”, é interessante observarmos esse universal que aparece aqui: a língua inglesa dominando as sete faixas do disco – a única inteiramente em português é “Triste Bahia” –, uma banda tocando sons brasileiríssimos, uma energia *flâneur* (Idem, p. 102) que contém uma dispersão – pense em “Walk down Portobello Road to the sound of reggae, I’m alive”.

Nesta mesma toada, a própria faixa “Nine out of ten” apresenta sua valorização antropofágica da língua latina a partir do momento em que Caetano manifesta *being alive* também em português: “I’m alive, and vivo, muito vivo, vivo, vivo” (VELOSO, 2022, p. 374) não é *very much alive*, é *muito vivo*. Essa escolha, para além de todas as notas de comicidade (174) Revista Garrafa, v. 21, n. 60, p.171-183. jul./dez. 2023.2 “O deus no silêncio...” ISSN 18092586

que não nos cabe analisar neste trabalho, denota o fluxo de trazer ao Brasil a experiência de existir no exílio – mais que isso, sentir-se vivo –, posta lado a lado em português e inglês, numa espécie de equivalência cômica, apesar de complexa do ponto de vista geopolítico, mas que funciona no interior da canção como um gesto especulativo de inversão das coordenadas que organizam a importância global de cada uma dessas línguas. Que seja feito usando o inglês como ponte – além, como alavanca/trampolim – somente reforça seu caráter de “sábio, canibal e *griot* da tradição cultural de nosso tempo” (DINIZ, 2012, p. 55).

Mas seria muito pouco instituir ao disco *Transa* apenas a sua capacidade de proferir uma antropofagia na vanguarda de certa estética musical. Há ainda um aspecto importante quando se pensa em outra música de *Transa*, “Neolithic man”: a religiosidade, manifestação aguda de um autor no exílio cujo intenso sofrimento só começou a diminuir após uma visita ao Brasil, no começo de 1971, para o aniversário de casamento dos pais.

Existe algo de *circular* em “Neolithic man”, uma música cuja melodia se repete, sejam as batidas de madeira que se intensificam ao longo da gravação ou o jogo de acordes em looping ao fundo, marcado por breves intervalos de silêncio. Esse aspecto de vai e vem, o jogo de acordes que se completam e se solicitam, dão o sentido da circularidade da canção, que, ao mesmo tempo em que convoca uma repetição, insinua também uma ruptura marcada pelos silêncios e pela intensificação da dinâmica. Esse mesmo aspecto também traz consigo certa uniformidade variante, músicas cheias de arestas que, justamente por essa diferença, acabam formando um todo coerente interno — pensemos numa figura de contornos definidos, porém, maleáveis, capazes de se estender e recolher à medida em que a melodia pede. É interessante como essa dinâmica algo fluidica vai se definir já ao final da canção, quando o “Away”, bem dividido, estilhaça a ordem e permite que a Bahia entre para sacramentar a proximidade — e mais que isso, a amorosidade — divina.

Quando “Neolithic man” começa, acabamos de sair de “Mora na filosofia” e seu aumento de dinâmica final, característica parecida com a que se repete em “Neolithic man”, com o aumento de ritmo. Esse jogo de mudança de dinâmicas irá se repetir com o acréscimo de uma ruptura: se “Mora na filosofia” consiste num ponto de inflexão no disco, com a transformação de um samba típico dos anos 1950, de tonalidade alegre, em uma *protossofrência*, com a banda em tom menor explorando os lamentos, quase jazz, para só então explodir ao final, crescendo em dinâmica conforme Caetano repete que vai dar a decisão e novamente terminando lenta. “Neolithic man”, com seu título, seu início composto por dois pedaços de madeira batidos por Gal, consiste em uma continuação-em-transição, algo que, por exemplo, o Led Zeppelin seria mestre em fazer — pensemos em *Led Zeppelin III* e a mudança de

(175) Revista Garrafa, v. 21, n. 60, p.171-183. jul./dez. 2023.2 “O deus no silêncio...” ISSN 18092586

“Friends”, solar, para “Celebration day”, soturna, cheia de rasgados e remendos, camadas, anti-folk.

“Neolithic man” também é o anti-samba. Ou anti-tudo, uma vez que é uma canção gospel — evoquemos Roberto Carlos e “Jesus Cristo”, um ano antes; Maria Bethânia e *A tua presença*. Os afrossambas de Baden Powell e Vinicius de Moraes.

Caetano estava numa melancolia profunda no purgatório londrino, amortizada pelo retorno ao Brasil em janeiro de 1971 para o aniversário de casamento dos pais, mas não o suficiente para aplacar o sentimento de prisão que lhe invadia desde o cárcere: só se sentiria libertado ao retornar em definitivo para sua terra natal. Em 1968, havia lido e ficado “surpreso e maravilhado” com *Tristes trópicos*, de Claude Lévi-Strauss, e no exílio, em inglês, emendou a leitura de *O pensamento selvagem*. Quando o antropólogo francês morreu, ele declarou que a leitura o levou a “pensar muitas coisas sobre nosso país de um modo que não seria possível antes”¹.

Antes de aparecer na faixa-título do álbum *Estrangeiro* (1989)— “O antropólogo Claude Lévi-Strauss detestou a Baía de Guanabara/ Pareceu-lhe uma boca banguela” (VELOSO, 2022, p. 184) — e no disco *Circuladô* (1991) — a frase “Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína” (Idem, p. 166), em “Fora da ordem” —, o pensamento estruturalista aportou em “Neolithic man”.

Em *O pensamento selvagem*, Lévi-Strauss (2008, p. 28) escreve que a magia, num certo sentido, é completa como o corpo, “tão acabada e coerente em sua materialidade quanto o ser sólido por ela simplesmente precedido”. Ou seja, em lugar de oposição, magia e ciência deveriam ser colocadas em paralelo. Essa dinâmica suscita “um problema”, cujo nome de “paradoxo neolítico lhe conviria perfeitamente”.

Foi no período neolítico que se confirmou o domínio do homem sobre as grandes artes da civilização: cerâmica, tecelagem, agricultura e domesticação dos animais. Hoje ninguém mais pensaria em explicar essas conquistas imensas pela acumulação fortuita de uma série de achados feitos por acaso ou revelados pelo espetáculo passivamente registrado de determinados fenômenos naturais (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 29).

O paradoxo proposto por Lévi-Strauss reside no fato de que há “milênios de estagnação” científica entre o neolítico e a ciência contemporânea. A solução, portanto, estaria em admitir

¹ Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/Ciencia/0,,MUL1365394-5603,00-LEVISTRAUSS+ME+LEVOU+A+PENSAR+MUITAS+COISAS+SOBRE+O+PAIS+DIZ+CAETAN+O+VELOSO.html>. Acesso em: 13 dez. 2023.

que existem dois modos diferentes de pensamento científico, um e outro funções, não certamente estágios desiguais do desenvolvimento do espírito humano, mas dois níveis estratégicos que a natureza se deixa abordar pelo pensamento científico — um aproximadamente ajustado ao da percepção e ao da imaginação, e outro deslocado; como se as relações necessárias, objeto de toda ciência, neolítica ou moderna, pudessem ser atingidas por dois caminhos diferentes: um muito próximo da intuição sensível e outro mais distanciado (Idem, *ibidem*).

Ao final de *O pensamento selvagem*, Lévi-Strauss (Idem, p. 298) arremata: “seria necessário esperar até a metade deste século para que caminhos separados por tanto tempo se cruzassem”.

No texto “Navilouca/Entrevista”, de 1977, Caetano (p. 150) termina sua resposta à pergunta “a que você atribui o fato de ter a opinião pública o distinguido?” dizendo que todos os seus amigos “são reencarnações de lampião de dom bosco de rodolfo valentino de akenaton”, mas ele não: “eu sou a reencarnação de um cujo nome não consta homem neolítico e porisso”.

Em 2012, em sua coluna no jornal *O Globo*, ele voltou ao homem neolítico ao relembrar o pensamento de Lévi-Strauss num comentário sobre o economista André Lara Resende:

Talvez o artigo tenha chegado a meu coração com calor porque ele se expande, para além da economia, para os terrenos da antropologia e da filosofia. Não pude deixar de lembrar as considerações de Lévi-Strauss a respeito da inviabilidade (e mesmo da vergonha que representava a seus olhos, mesmo nos anos 1930, a poluição dos mares e das terras em que o homem ocidental punha a pata) do crescimento populacional e técnico arrogante, colocando o homem neolítico como o momento de percepção realista do lugar que nossa espécie pode ocupar no planeta.²

É importante frisar o contexto político da obra de Lévi-Strauss nos anos 1960, quando Caetano o leu pela primeira vez. Para além de uma discussão teórica, há a valorização dos saberes indígenas, uma espécie de defesa contemporânea desse outro modo de encarar a existência, que não *necessariamente* pelo viés científico. Em resumo, uma arma contra o etnocentrismo, na esteira dos seus textos escritos nas décadas anteriores, de modo a

² Disponível em: <https://caetanoefoda.blogspot.com/2021/05/andre-lara-resende-29012012.html>. Acesso em: 01/03/2023.

combater, por um lado, o evolucionismo antropológico e, de outro, o etnocentrismo da filosofia europeia.

UMA LEITURA DE “NEOLITHIC MAN”

“Neolithic man” é a primeira canção religiosa *de facto* da carreira de Caetano. É mais: a primeira em que ele escreve sobre Deus diretamente, que já havia aparecido em “It’s a long way” e, de forma ainda maior, em crônica para o *Pasquim* — “O Brasil é muito esquisito. Mas Deus é grande” (VELOSO, 1977, p. 47). Uma canção, portanto, alinhada aos valores de uma geração, que, por sua vez, parecia coadunar-se a Lévi-Strauss e sua descrição da equivalência entre mística e técnica — não por acaso, a marca de João Gilberto. Em resumo, o convívio brutal entre o silêncio dos carros e o estrondo de Deus.

Márcia Fráguas nos dá uma boa visão de sua estrutura melódica:

A canção se estrutura ao redor da pulsação do contrabaixo e do acorde de Sol menor com sétima, com o baixo em Si bemol. “Neolithic man” é uma canção cujo tema é o silêncio e, não por acaso, se estrutura como uma bossa nova ao modo de João Gilberto, porém às avessas. O músico baiano construiu um estilo de interpretação vocal que prima pela contenção rigorosa, enquanto toda a dinâmica da canção acontece no violão e no modo como este se relaciona com a voz. Nesta faixa, o violão mantém sempre o padrão de pulsação, ao passo que a voz executa um desenho melódico sinuoso que nuança a interpretação dos versos: “I’m the silence that’s suddenly heard/after the passing of a car”. Nas duas primeiras vezes em que o verso é entoado, a banda silencia; na segunda vez, apenas o contrabaixo continua a pulsar. A canção é retomada nos versos “Spaces grow wide about me”, como se o silêncio da canção tivesse proporção e volume. Os versos e a rítmica da canção exploram a reiteração e a dinâmica entre som e silêncio. Neste sentido, é especialmente notável como “Mora na filosofia” e “Neolithic man” evidenciam a dimensão da criação coletiva na *performance* das canções (FRÁGUAS, 2021, p. 91).

Quando “Neolithic man” começa sua parte vocal, após as madeiras se chocando, há uma instância da voz como elemento de falsa gravidade: se o violão e o baixo abafam o eco, trazendo o som para perto, a voz de Caetano dispersa mais ainda. O que Márcia Fráguas escreve é verdade: desenho melódico sinuoso, pulsação, proporção e volume. Está tudo ali, porém não ao rés do chão; antes, Caetano solta no ar a voz e as possibilidades. Prestemos atenção na letra: um homem, exilado em Londres, após cinco canções citando, mimetizando,

profetizando o Brasil – para todos os efeitos terra natal, da qual se encontra longe –, retorna à madeira – pensemos em pau-brasil – e imediatamente à entrelaça aos carros: eu sou o silêncio que é subitamente ouvido após a passagem de um carro. Pensemos numa rua de Londres no ano de 1971, na melancolia. Mais: pensemos na cadeia, o quartel onde ele e Gilberto Gil ficaram três meses presos. “Neolithic man” é, antes de tudo, sobre os ruídos. Há um som que atravessa e é ancestral a toda modernidade, a todo carro, a tudo: eu sou o que resta, parece dizer, quando o progresso vai embora. Quando o aço, o motor, a gasolina e tudo mais passam e eu fico. Silêncio – e tudo o que se consagra a partir dessa anatomia sonora, desse jogo de silenciar o silêncio após o ruído – de um carro, de uma cidade, de uma Europa: eu fico existindo em mim mesmo após tudo que não é Brasil me deixar sozinho.

Espaços crescem ao meu redor. Espaços crescem sobre mim. Por qualquer ângulo que se olhe, a frase “spaces grow wide about me” (VELOSO, 2022, p. 377) soa algo deslocada. Esse aumento de percepção, no entanto, não advém das drogas. Apesar de toda a lisergia do começo dos anos 1970, e da Londres, Caetano ali já era o futuro Caretano³.

Se você olhar da sua janela para a estrela da manhã — “You won’t see me/ You won’t see/ You won’t see me/ You’ll only see/ You won’t see me/ You’ll only/ You won’t see me/ You’ll only see/ You won’t see me/ You’ll only/ See that you can’t see very far” (Idem, *ibidem*). Ver, ver, ver, enxergar o quê?

Para Márcia Fráguas (2021, p. 92), a repetição de “You won’t see me/ You’ll only see” cria “a homofonia de “You won’t see me you lonely (see)”, produzindo o sentido variável em português de “você não me verá, você só verá, você verá só”, evocando o muro por trás do qual não vemos o sujeito cancional de “You don’t know me”.

É interessante pensar em “You don’t know me” e o eu-lírico o mesmo apropriador que busca, no desespero do exílio, Edu Lobo, Vinícius de Moraes e Carlos Lyra – para não falar da experiência de “Triste Bahia” e seu eu-lírico regressivo, ancestral, indo aos limites da fundação do Brasil, retorcendo-o com Gregório de Matos e pontos de música africana; pense em “Língua” e sua recusa da pátria-patriarcal, masculina, o eu-lírico da nação-mãe, desejante de uma nação-irmã, pense em Portobello Road mais de dez anos antes, Caetano e Péricles Cavalcanti caminhando e descobrindo o reggae. *Transa* está coalhado dessas retorções, citações dentro do álbum, as músicas que praticamente se formam uma só, como uma

³ Entrevista à revista *Bondinho*, publicada em 1972: “O Caretano sou eu. Foi o Rogério Duarte [n.e. Baiano de Ubaíra nascido em 1939, Rogério Duarte é artista gráfico, músico, poeta e tradutor. Figura-chave do tropicalismo, criou célebres capas de discos de Caetano, Gilberto Gil, Jorge Ben e Gal Costa, além dos cartazes dos filmes *Deus e o diabo na terra do sol e Idade da terra*] que botou esse apelido em mim. Porque eu sou careta e pega bem com o nome. Ficou Caretano, eu adoro esse nome. Caretano... eu adoro quando o pessoal me chama.” (disponível em: <https://medium.com/gafieiras/caetano-veloso-1972-dcd8be8b7f67>)
(179) Revista *Garrafa*, v. 21, n. 60, p.171-183. jul./dez. 2023.2 “O deus no silêncio...” ISSN 18092586

pequena ópera do exilado, arrancado à força de seu solo e se refazendo acusticamente, como um mapa, a dez mil quilômetros de casa enquanto pessoas são presas, caçadas, mortas – a vida estraçalhada.

Tem-se aqui um eu-lírico esfumaçado, portanto. Alguém que se esconde e não se mostra mesmo à vista, incorporado ao silêncio. Ao mesmo tempo, essa monumental recusa à decifração vem acompanhada de uma batida que lembra um ponto de macumba, um ritual sagrado que vai se desenhando por trás da canção, ao fundo, um som meio metálico, cheio de ecos, amplificando as madeiras de Gal e transformando-as numa cama na qual o violão e o baixo podem se deitar. Por volta do segundo minuto, um sibilo: a percussão-cobra, os ruídos selvagens que moldaram esse eu-lírico, e como não pensar justamente no chocalho da cobra se a palavra que se segue é “god”? Mas não apenas “god”, é bom que fique claro: cinco segundos de uma letra “o” sendo espichada a bem menos que o limite vocal. Cinco segundos de “god” evocativo, Deus-presença saltando por sobre a macumba – e sabemos tudo aquilo que Maria Bethânia nos diz sobre as macumbas, e também aquilo que Dona Canô e Santo Amaro da Purificação nos dizem sobre a religião católica: “god spoke to me” (VELOSO, 2022, p. 377).

Esta seção de “Neolithic man” talvez seja, sem trocadilhos, a pedra fundamental do que virá a seguir na música de Caetano. O que “Nostalgia”, a faixa seguinte, um blues, diz do resto, e de sua geração, mas também *Araçá azul* e todos os trabalhos por vir, em que a presença da religião, ora explícita, ora disfarçada, será cada vez mais forte. Portanto, convém pensarmos em termos de narrativa: “Neolithic man” nos conta algo, e *Transa*, mais ainda. A primeira amplifica o segundo e vice-versa. Mas também a figura de Caetano e tudo que já dissemos a respeito do exílio. Portanto: “god spoke to me”, após o silêncio, após este homem exilado e o início deste texto.

Silêncio – da voz. A música continua, a batida, os chocalhos, a cobra, o ritmo pulsante, indo e voltando, algo de um terreiro, Londres e Haroldo de Campos chamando a casa 16 da rua Redesdale de Capela Sixteena (VELOSO, 2017, p. 414), Caetano Veloso e religião e Santo Amaro e então o retorno da voz, mas não qualquer retorno, um retorno agudo, voz-lamento, voz-sublime: “you’re my son” (VELOSO, 2022, p. 377). Deus falou comigo, Você é meu filho. O que isso nos diz sobre o desespero do exílio? O que isso nos ensina a respeito de um homem – novamente – fora da terra e subitamente reconectado com ela a partir de um momento de silêncio.

A música continua, não para. Chocalhos. Existe algo suspenso no ar, uma tensão sublime que não se dissipa. Deus falou comigo, e agora, o que eu faço, Caetano parece nos

(180) Revista Garrafa, v. 21, n. 60, p.171-183. jul./dez. 2023.2 “O deus no silêncio...” ISSN 18092586

dizer, o que acontece, que barulhos são esses que, em vez de romper o silêncio, parecem dançar ao redor, criando uma atmosfera de consagração, Londres-catedral, eu-lírico catedral, a voz litúrgica driblando qualquer tentativa de elucidar o mistério, mais que isso, ampliando no limite da possibilidade estética, enquanto nunca, nunca para a dança: “And my eyes swept the horizon...” (Idem, *ibidem*).

Deus falou comigo: “tu és meu filho”, e meus olhos varreram o horizonte — a música se intensifica, o chocalho agora recende a choque, barulhos metálicos, tensão no limite, explosiva, um bicho exilado que está no centro do diálogo com Deus, não qualquer deus, mas Deus, com D maiúsculo, nem mesmo o “Lord” de “It’s a long way”, um bicho iniciado nas macumbas e nos ritos da fé católica, um bicho irmão de Maria Bethânia investido de uma posição incontornável: ele ouviu a palavra de Deus, não há mais volta, e a palavra é o reconhecimento do carinho, do calor e do afeto divinos, contra qualquer exílio, contra tudo e contra todos — pense na narrativa, pense em dez mil quilômetros, na tristeza de Londres, um sonho obscuro, meus olhos varreram o horizonte e logo a voz não é mais a voz, calma, suave, serena, alguns tons acima, não, a voz é aberta, profunda, em seu tom reconhecível, “my eyes swept the horizon a” — pausa — “waaaaaaaaaay” — e aqui entra a bateria de Áureo de Souza abusando dos tons, do bumbo, a bateria que retoma o fluxo em que Deus pode ser Deus, mas ainda existe macumba, ainda existem os pontos, ainda, sobretudo, existe Gal, que estava lá no início da música e aqui surge cantando “Que tem vovó?/ Pelanca só” (Idem, *ibidem*) — o canto do sabiá-da-mata, exatamente isso, uma fala aguda que parece dizer “Que tem vovó? pelanca só”, e o sabiá-da-mata, por nenhum acaso, também é conhecido como sabiá-baiano. Se Deus falar com Caetano e chamá-lo “Meu filho” significa algo, que seja então a Bahia, a direção, o caminho para onde todas as flechas apontam, e aí de quem ousar duvidar daquilo que ele já sabia, que sentiu diversas vezes durante o exílio — “eu era todo vontade de voltar para o Brasil. Afinal, esse era o momento de libertação da prisão, momento pelo qual eu tanto esperara e que, a rigor, nunca tinha se dado” (2017, p. 451).

A percussão martelar o compasso é simples jogo de texturas: a repetição está posta, e ela diz Bahia, Bahia, Bahia.

CONCLUSÃO

Segundo Guilherme Wisnik (2022, p. 87), a política mais afiada, presente no modo como Caetano lê o mundo e o tensiona, passa por uma estética das relações humanas, cujo (181) Revista Garrafa, v. 21, n. 60, p.171-183. jul./dez. 2023.2 “O deus no silêncio...” ISSN 18092586

motor é essencialmente corporal e erótico. Não seria exagero, portanto, inserir essa *humanidade* no prisma gospel levantado por “Neolithic man”, escolhida para ser a penúltima faixa de *Transa* e o resultado de uma série de aspirações éticas e estéticas iniciadas no período de elaboração do projeto tropicalista.

É o fato de ser concebida em termos humanos, com características que remetem ao sofrimento do exílio, que potencializa a relação corpo-mundo irrigada por Deus manifestada pelo eu-lírico. Ao conjugar certa percepção realista, como depreendeu de suas leituras de Lévi-Strauss, e a possibilidade de transcendência, Caetano Veloso prepara o terreno de suas investigações musicais futuras. Não apenas “Nostalgia (That’s What Rock ‘N Roll Is All About)”, a última faixa de *Transa*, pesa a mão nessa brincadeira com Londres e seus tipos, muito distantes do desejado Brasil, da desejada Bahia, como também a própria pacificação de “Neolithic man” – o percurso da modernidade industrial simbolizada pelos carros desaguando no canto do sabiá-da-mata, símbolo de Bahia – aponta para o que será mais desenvolvido no disco seguinte, *Araçá azul* (1973), e no que o sucederá, *Jóia* (1975).

Aqui, o pulso se volta para uma economia libidinal em que a ausência – o súbito silêncio após a passagem de um carro; aquilo que, mirado, não será visto – permite a passagem à transcendência, como se numa cadeia muito bem montada pudéssemos traçar um fluxo de espasmos contínuos, capitaneados pela dinâmica da canção: a progressiva raspagem dos signos modernos, despindo o eu-lírico de tudo que não seja ele próprio, conduz ao divino, cuja única consequência só pode ser a volta física para casa – da qual, em espírito, nunca saiu.

O fato de que “Nostalgia” existe, com seu 1 minuto e 22 segundos, é menos um fecho do que a confirmação de que Londres e seus hippies, seus estilos de vida, não acrescentam muito aos desejos de Caetano – “Nostalgia” é um epílogo, simples e direto: eu quero voltar para o Brasil.

Não por acaso, a primeira faixa de *Araçá azul* começa com Dona Edith do Prato dizendo, sobre uma percussão semelhante àquela de “Neolithic man”,

vou-me embora pro sertão
ô viola, meu bem, ô viola
eu aqui não me dou bem

REFERÊNCIAS

DINIZ, Júlio. **Caetano, um *griot* antropofágico no teatro do mundo**. In: *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.17, n.1, p. 49-56, jan./jun. 2013.

FRÁGUAS, Márcia. **It's a long way**: poética do exílio na obra fonográfica de caetano veloso (1969-1972). 2021. 115 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, USP, São Paulo, 2021.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Papyrus, 2008.

RAMOS, Nuno. **Verifique se o mesmo**. São Paulo: Todavia, 2019.

VELOSO, Caetano. **Alegria, alegria**. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.

VELOSO, Caetano. **Araçá azul**. Rio de Janeiro: Polygram: 1972. 39 min.

VELOSO, Caetano. **Letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

VELOSO, Caetano. **Sobre as letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VELOSO, Caetano. **Transa**. Rio de Janeiro: Polygram: 1972. 37 min.

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

WISNIK, Guilherme. **Lançar mundos no mundo**. São Paulo: Fósforo, 2022.