



## “Asa Branca” no tempo e na voz de Caetano: a ditadura militar e o exílio como lugares de escuta

### “Asa Branca” in Caetano's time and voice: military dictatorship and exile as places of listening

Pedro Paulo Salles<sup>1</sup> (USP)

**Resumo:** Este artigo discute um *lugar de escuta* que se inaugura quando Caetano Veloso grava e apresenta em Londres, em 1971, sua versão de “Asa Branca”, a emblemática canção nordestina. Lugar, esse, situado num tempo histórico e simbólico caracterizado pelo golpe militar e o regime ditatorial no Brasil e pelo exílio do compositor na capital da Inglaterra. Pretende-se demonstrar que, por meio de um hábil deslocamento de perspectiva e contexto – através das vocalidades e historicidades em jogo – Caetano nos faz ver e ouvir outra canção na mesma, reescrevendo-a de ouvido. O sujeito da enunciação – o retirante nordestino que foge das queimadas e da seca irreduzíveis – passa a ocupar outra posição, a do exilado político que foge da seca dos direitos e das liberdades democráticas. No texto serão analisados aspectos históricos e formais dessa canção e a maneira como engendram na escuta temporalidades e sentidos.

**Palavras-chave:** lugar de escuta; Caetano Veloso; Asa Branca; Luiz Gonzaga; exílio.

**Abstract:** This article discusses a *place of listening* that opens when Caetano Veloso records and presents in London, in 1971, his version of “Asa Branca” (White Wing), the emblematic northeastern song. This place is located in a historical and symbolic time characterized by the military coup and the dictatorial regime in Brazil and the composer's exile in the capital of England. It is intended to demonstrate that, through a clever displacement of perspective and context - through the vocalities and historicities in play - Caetano makes us see and hear another song in the same one, rewriting it by ear. The subject of the utterance - the northeastern refugee (retirante) who flees from irreducible burning and drought - occupies another position, that of the political exile fleeing from the lack of democratic rights and freedoms. The text will analyze historical and formal aspects of this song and how they engender temporalities and meanings through listening.

**Keywords:** place of listening; Caetano Veloso; Asa Branca; Luiz Gonzaga; exile.

### **Os ouvidos nativos de Gonzaga**

Na cidade de Exu, Pernambuco, onde nasceu e cresceu, Gonzaga desde menino construiu suas escutas, começando por se afeiçoar ao instrumento que seu pai tocava, o fole, como era chamada a sanfona naquela região do Nordeste<sup>1</sup>. Seu Januário já era um conhecido tocador de fole e ganhava uns cobres animando os forrós ali na região da Serra do Araripe, também chamados de “sambas”, onde tocava mazurcas, valsinhas, polcas, xotes e músicas das quadrilhas juninas, muitas dessas de influência europeia, além das emboladas e outras toadas da tradição nordestina. Tocava também nos festejos como reisados, pastoris e benzimento. Santana, por sua vez, era puxadeira das novenas, sobretudo no mês de Maria (maio), “tanto na leitura quanto na voz, cantando os benditos mais bonitos” (GONZAGA, depoimento, 1982), em que predominava o aspecto devocional leigo e o sentido de penitência dirigido àquilo que era considerado castigo de Deus, como a seca (AZIZ, 1992, p. 170; FRAGOSO, 1992, p. 219).

Nas feiras, Gonzaga ouvia a música das bandas de pífaros, também chamadas de “bandas cabaçal” (dois pífaros, tarol e zabumba), a dos tocadores cegos, dos pandeiristas e dos violeiros, com seus repententes, desafios, cantorias e os improvisos dedilhados (ou ponteados) na viola, entre um verso e outro, que davam o tempo para a criação dos versos seguintes e que teriam inspirado Gonzaga na reinvenção do ritmo do baião na sanfona (sobretudo o clássico refrão instrumental de “Asa Branca”). Mencionemos ainda os aboios, que são gritos e cantos que os vaqueiros entoavam enquanto tangiam os bois pela caatinga.

Graças aos ensinamentos de Januário, que o assumiu como aprendiz, o menino passou a acompanhá-lo nos bailes, revezando com ele no fole, e “com 14 anos de idade era cada vez mais chamado para tocar nas festas” (DREYFUS, 1997, p. 47).

### **A censura, a crônica social e o canto de protesto em Gonzaga**

Já no Rio de Janeiro, Gonzaga passa a participar de gravações nos estúdios da RCA Victor a partir de 1942, mas só como instrumentista. A despeito de suas vocalidades, que

---

<sup>1</sup> A sanfona também era chamada de pé-de-bode, concertina ou harmônica. A cidade de Exu fica na região noroeste de Pernambuco, próxima das fronteiras com Ceará e Piauí.

depois se tornaram tão conhecidas e apreciadas, demorou a se lançar como cantor. No princípio sua voz e seu sotaque foram vetados pela direção da Rádio Tamoio, considerados “inadequados” para os tipos de música em voga veiculadas pelas rádios na época – sambas, polcas, fox-trots, fox-blues; e mais tarde, a Rádio Nacional o proibiria de usar o traje de cangaceiro por considerar apologia ao cangaço (RAMALHO, 2000, p.42, 43).<sup>2</sup> Por essa razão, seu primeiro grande sucesso como compositor em parceria com Humberto Teixeira, a música “Baião”, não fora inicialmente gravada por ele, mas sim pelo grupo *Quatro Azes e Um Coringa*, grupo vocal e instrumental formado por cearenses. Foi com essa gravação, lançada em 1946, que o gênero baião ganhou forma e começou a se popularizar. A voz de Gonzaga só começaria a ser aceita em janeiro de 1945, a partir do momento em que grava a mazurca “Dança Mariquinha” nos estúdios da RCA Victor, cujo logo representa justamente a expressão “A voz do dono”. Gonzaga começara a ser *o dono da voz*.

No final da década de 1940, o baião conquista espaço e, “à frente de toda uma família de derivados, não só do Nordeste como de outras regiões do país, passa a se constituir no principal gênero da nossa música popular, depois do samba” (GIL in DREYFUS, 1997, p.9), trazendo a crônica de costumes, a crítica social e o flagelo da seca para os alto-falantes. Em conversa com Gonzaga, Humberto Teixeira declara:

O Luiz já dizia que a nossa música foi o primeiro ensaio de música de protesto. Só que nós fazíamos um tipo de protesto lírico; eu usava o retirante, a seca, a penúria do Nordeste pra chamar a atenção de nossos irmãos do Sul, bem mais privilegiados, pra botar um olhar de candura lá para aquelas terras abandonadas. (In: O HOMEM, 2009 – Transcrição nossa)

Desde 1939, quando o Brasil já vivia o Estado Novo, Getúlio introduz a censura pública a todos os meios de comunicação e casas de show, como cassinos e teatros, inclusive o rádio e a indústria fonográfica, através do DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda (mais tarde SNI, Serviço Nacional de Informação). Em 1946, Gonzaga teve uma de suas músicas vetada pelo DIP durante o governo do marechal Eurico Gaspar Dutra por ser considerada subversiva. Era um samba em parceria com Jeová Portela, e se chamava “Olá seu Generá”, que protestava contra a falta de alimentos para o povo, cujo refrão começava com “Ai, seu Generá!”. Para que a liberassem, tiveram que ser alterados o título

---

<sup>2</sup> Formas semelhantes de censura, lembremos, existe no Brasil desde 1500, seja com viés linguístico, seja religioso ou de costumes, quando povos indígenas passaram a ser proibidos de cantar em seu idioma ou de performar cantos tidos como “idolatria demoníaca”, práticas que perduram ainda hoje.

(para “Feijão com couve”) e o refrão (para “Ai, que será?”), excluindo o interlocutor militar ao qual o narrador lançava perguntas capciosas.

Em 1977, durante a Ditadura Militar, Gonzaga voltaria a ter músicas vetadas pela Censura, como “Impossibilidade” (parceria com Valderedo Gomes da Silva). Eis alguns versos da letra da música que nunca chegou a ser gravada:

Quero falar, mas não posso  
 Estou com um nó na garganta  
 Quero ouvir, mas não posso  
 Estou com o ouvido vedado  
 Quero entender, mas não posso  
 Estou alienado  
 Quero ver, mas não posso  
 Estou com os olhos tapados  
 [...] (BRASIL, 1977, p.3)

Na ocasião, o Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, diante de dois pareceres – um favorável ao veto e outro contrário – decide pelo veto, amparado pelo artigo 41 do Decreto 20.493, declarando o seguinte:

Com efeito, a letra musical examinada tem o objetivo flagrante de protestar, de condenar um estado de coisas em que nada é permitido, nem mesmo pensar.  
 Este tipo de mensagem data vênua, não é indicado para utilização num veículo de comunicação social como o rádio e a televisão.  
 Assim, VETO a presente letra, proibindo a sua divulgação por meio de gravação sonora. (BRASIL, 1977, p.4 – grifo do autor)

Em dois depoimentos, Gonzaga nos fala da censura a “Asa Branca” e outras canções:

Igual àquela história, que me chamaram na Censura uma vez, para ser ouvido. Tinha quatro músicas minhas lá, ‘na geladeira’. E não podiam ‘andar’ porque eram censuradas. Eu fui ver qual era, era Asa Branca, era Vozes da Seca, era.... eram quatro músicas, enfim, eu não me lembro direito qual era. (ESPECIAL, 197-? – Transcrição nossa)

Durante o governo Médici [1969-1974], eu recebi uma notificação que haviam censurado três músicas minhas: “Asa Branca”, “Vozes da Seca” e “Paulo Afonso”. Mas eu não me conformei. [...]. (apud DREYFUS, 1997, p. 262)

Nesse aspecto, Gonzaga era uma figura controversa e complexa. Se, num primeiro momento, foi complacente com o governo militar (com o argumento de que havia sido soldado do exército) e compôs uma canção denominada “Canto sem protesto”, em 1968, por outro lado, gravou “Para não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré, em 1980,

a mais emblemática das canções de protesto dos anos 1960.<sup>3</sup> O próprio Vandr , por sua vez, havia gravado "Asa Branca", em 1965, no  lbum *Hora de Lutar*, com arranjo do maestro Erlon Chaves, considerando-a como porta-voz das forças de oposi o ao regime, declarando desta forma o seu *ethos* de rebeldia:

Quando eu resolvi incluir a composi o do Gonzaga e do Humberto Teixeira era daquele jeito que eu fiz mesmo, como um aboio de guerra, um brado do homem nordestino. "Asa Branca" eu cantei como quem aboia mesmo, e a minha ideia era fazer isso *a capela* [sic], somente a voz angustiada anunciando a rebelião. (RITMO, 2004)

A julgar pela grava o, o aboio *a capella* que Vandr  havia idealizado para sua interpreta o de "Asa Branca" não se realizara, soterrado que foi por um denso arranjo orquestral em ritmo de rumba, mas se cumpriria, depois, na concep o de Caetano.

### Vocalidades de rádio e vitrola: as escutas de Caetano

Desde sua infância, ouvindo músicas na vitrola de casa e no rádio (cujas melodias tentava tirar no piano), e ainda cantando as cantigas que sua mãe, Dona Can , cantava, Caetano vai formando sua memória e sua escuta de músicas, desde Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Herivelto Martins e Noel Rosa até Nelson Gonçalves, Caymmi, João Gilberto, e uma infinidade de outros músicos do universo cosmopolita do rádio (VELOSO, s/d [1977], p.22)<sup>4</sup>.

Vindas da diversidade dos modos de cantar no Brasil e fora também, essas vocalidades emergem em sua obra como um amplo *lugar experimental de escuta*. Exemplo disso   música "Onde andar s" (1968), meio bolero, meio samba-can o, gravado em seu primeiro álbum solo, com letra de Ferreira Gullar, em que contrastam (A) um cantar suave e intimista (  maneira de Lupicínio Rodrigues e em ritmo de bolero) e (B) um cantar bem mais aberto, forte e com erres salientes, como era comum até o final dos anos de 1940 (  maneira de Nelson Gonçalves e seu vozeir o, em ritmo de samba-can o). Assim, elementos-chave

<sup>3</sup> "Para não dizer que não falei de flores" foi vetada pela censura após tirar o 2  lugar no Festival da Can o em 1968, e só foi gravada pelo compositor durante seu exílio no Chile, no ano seguinte. Pelo que se diz, o compacto duplo de Gonzaga com a can o teria sido retirado de circula o pela censura, embora não tenhamos encontrado evidências disso.

<sup>4</sup> Fui testemunha do repertório e da memória prodigiosa de Caetano para can es quando assistia na TV Record, em 1967, ao programa de auditório "Esta noite se improvisa", no qual, sorteada uma palavra, os competidores deveriam cantar uma música que a tivesse em sua letra. Caetano era imbatível, seguido de Chico Buarque, que, em toda sua timidez, inventava músicas na hora, para vencer.

nos procedimentos composicionais e estéticos do tropicalismo, as justaposições, interpolações e citações (FAVARETTO, 1979, p.79-90), também se traduziam nesses diferentes vocalismos, dando-nos uma visão caleidoscópica do cardápio vocal brasileiro e daquilo que chegava aos ouvidos do Brasil: “Janis Joplin segue a tradição: canta como se fosse um instrumento. Como se fosse uma guitarra elétrica com distorção e tudo” (VELOSO, s/d [1977], p. 30).

Essa escuta (e o canto) do canto dos outros é comentada no livro *Alegria, Alegria*, uma compilação de textos de Caetano organizada por Waly Salomão (s/d [1977]), quando fala de seu primeiro álbum, *Domingo*, que divide com Gal Costa, mencionando inclusive o baião:

Eu gosto muito de cantar. Mas jamais consegui gostar muito de cantar as minhas composições. Um velho baião, uma canção antiga, o último samba de um amigo, isso é bom de cantar: u’a música que eu mesmo tenha inventado me parece informe pela proximidade e eu desconfio de tudo que escrevi. (p. 18)

Em diversos depoimentos, fala de sua paixão por Luiz Gonzaga. Lembremos que quando este lançou “Asa Branca”, Caetano tinha apenas cinco anos de idade:

E Luís [sic] Gonzaga. Quando era bem pequeno, gostava era de Luís Gonzaga mesmo, era louco por Luís Gonzaga, minha mãe dizia assim: ‘Liga o rádio no programa do Luís Gonzaga que Caetano gosta!’ Eu era pequenininho mesmo. (VELOSO, 1981, p.3)

Para Caetano, revisitar músicas do passado é uma busca de conhecimento: “Eu quero olhar as coisas de novo. Se não tiverem mais gosto, então não há mais esperanças para mim. Mas há sempre de haver. Vou recomeçar.” (VELOSO, s/d [1977], p. 34). Partindo dessa acepção antropofágica do “gosto” (que assume aqui um duplo sentido), numa de suas colunas semanais para o Pasquim, intitulada justamente “London, London”, Caetano principia todos os parágrafos com “Reouvindo”. E assim vai passando por Luiz Gonzaga, Rosas de Ouro, Clementina, Gil, Torquato, Rogério Duprat, Aracy de Almeida, Bethânia e João Gilberto. Sobre Gonzaga, o primeiro da lista, diz:

Reouvindo Luiz Gonzaga, lua, molhando os pés no riacho, que água fresca, nosso senhor! Uma casa com varanda dando para o norte, centro, sul inteiro onde reinou o baião. [...] Você já conheceu Luiz Gonzaga no rádio e no disco não venha agora com onda carioca careca. Ele foi o cara que, no seu tempo, mais e melhor explorou a riqueza possível dos novos meios técnicos. Ele inventou uma forma de conjunto [sanfona, zabumba e triângulo], um tipo de arranjo, um uso do microfone. Ele sugeriu uma engenharia de som. Se você é surdo, azar o seu. (VELOSO, s/d [1977], p. 69)

Quando chega a João Gilberto, refere-se a seus modos de escuta, inferidos de suas interpretações. Trata-se, aqui, dessa escuta que produz sonoridades no intérprete: o ouvido não está mudo. Sobre isso, diz: "Reouvindo João Gilberto sempre e reaprendendo com ele a ouvir." (VELOSO, s/d [1977], p. 70).

### **A prisão como lugar de escuta: a escuta mântica de canções do cárcere**

Caetano Veloso e Gilberto Gil são presos no mesmo dia, duas semanas depois da promulgação do Ato Institucional Nº5 (AI-5), e transportados no mesmo camburão até um quartel na Tijuca. Ficariam dois meses presos, mais quatro meses confinados em Salvador (regime condicional) e depois dois anos e meio exilados em Londres. Há um longo dossiê secreto, de 330 páginas, que encontramos no Arquivo Nacional, onde consta todo o "processo" de Caetano feito pelo SNI, Conselho de Segurança Nacional e a Polícia Federal, com acusações, registros de vigilância, investigações de suas participações em passeatas e movimentos, todas as suas letras de música até então, a transcrição de interrogatórios, a transcrição integral de seu famoso discurso diante das vaías do público no III Festival Internacional da Canção, no Tuca (Teatro da PUC-SP), quando apresentou sua música "É Proibido Proibir" (aliás, tema de um dos interrogatórios) e a sentença. Caetano já vinha tendo problemas com a censura e, depois do exílio, seguiria tendo, tanto no que se refere a letras, quanto a capas de seus álbuns e shows. O documento abre assim as acusações ao compositor:

- Tomou parte na passeata de cunho nitidamente subversivo (Passeata dos Cem Mil). [em protesto pelo assassinato do estudante Edson Luís de Lima Souto por policiais militares]
- Tem participado, em suas atividades artísticas, de grupos que vêm se constituindo em um dos principais meios de guerra psicológica; grupos êses constituídos de cantores e compositores de orientação filo-comunista.
- Apresentou um "Show", em companhia de GILBERTO GIL, para estudantes que ocuparam, em julho de 1968, a Faculdade de Economia da Universidade de São Paulo.
- Dirigiu, juntamente com outros indivíduos, carta aberta ao Ministro da Justiça, protestando contra a prisão pelo SNI de elementos suspeitos. [carta da qual foram signatários dezenas de outros artistas e intelectuais].
- Em algumas de suas composições musicais, incute subliminarmente, mensagens de cunho subversivo, de incitamento a animosidade entre as classes sociais e de exaltação de líderes comunistas. (BRASIL, 1969, p. 15 – Grifos do autor)

Mais adiante, no mesmo dossiê, Caetano é acusado de cantar o Hino Nacional em “ritmo de tropicália” durante um show na boate Sucata, o que é habilmente negado por ele em interrogatório, de cuja transcrição vemos abaixo um trecho:

[...] Perguntado se sabe cantar o Hino Nacional respondeu que sim [...] perguntado se sabe cantar a tropicália respondeu que sei [sic], por que é o autor e cantor dessa música; perguntado se sabe cantar o Hino Nacional com a melodia da tropicália, respondeu que é impossível, por que os versos do Hino Nacional são [do]decassílabos e os versos da tropicália têm oito sílabas poéticas e além disso a acentuação poética da canção é totalmente diferente da do Hino Nacional [...]. (BRASIL, 1969, p. 84)

Enfim, acusado de “subversão e incitação à desordem”, Caetano tem decretada a suspensão de seus direitos por dez anos. Inicialmente presos em São Paulo, Caetano e Gil foram jogados em solitárias no quartel da Polícia do Exército, na Tijuca, Rio de Janeiro, onde só havia um cobertor velho no chão, jornais velhos, uma latrina e um chuveiro. As conversas entre os presos (de uma cela para a outra) eram proibidas, a depender da boa vontade do soldado de plantão. Um dia, o vizinho de cela de Caetano, “um velho comunista, pediu que lhe cantasse ‘Súplica’, estranha valsa de versos brancos que fora sucesso na voz de Orlando Silva [...]” (VELOSO, 2017, p. 358), música que perseguiria sua memória por semanas.

Mais tarde, os dois foram despejados em outro quartel da PE, no subúrbio de Deodoro, onde havia vozes de escuta difícil, como “gritos horrendos” vindos de presos sob tortura e cantos que os soldados cantavam para encobrir estes mesmos gritos e ridicularizar o torturado (VELOSO, 2017, p. 376). Foi no quartel do 1º Grupo de Artilharia Aeroterrestre, dos Paraquedistas do Exército, também em Deodoro, que Caetano começou a construir um *lugar de escuta* (SEEGGER, 2015), um peculiar exercício auditivo e mental que compensaria seu torpor, sua desnutrição avançada e o desânimo:

E enquanto na Barão de Mesquita eu apenas temia que “Súplica” e baratas fossem de mau agouro, aqui no PQD comecei a distribuir significados a todas as canções que eu cantasse ou ouvisse. E a efetuar contas matemáticas com o número de vezes que via baratas ou que uma canção era ouvida ou cantada. Primeiro isso se deu com um repertório parco: eu cantava ou assoviava alguma canção; um soldado o fazia; às vezes um sargento parava ali perto com um rádio. Quando eu próprio consegui um radinho de pilha, [...] várias canções – cujo valor divinatório eu ia testando à medida que elas se repetiam – entraram no jogo e cheguei, no fim, a adivinhar com absoluta exatidão o dia, a hora e o local onde me encontraria para receber a notícia da liberação. [...]



Tornei-me um adivinho consideravelmente impressionante. (VELOSO, 2017, pp. 384, 385, 394)

Juntamente a outras canções, o lúgubre baião “Assum Preto”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (1950), era considerado de mau-agouro em seu sistema. Quando recebeu de um major a promessa de soltura imediata, calculou: “Atribuí à interpretação de sinais (baratas, canções etc.) o fato de eu ter certeza de que, apesar do que dissera o major, eu não seria solto em dois ou três dias.” E de fato não foi. Quando, semanas depois, lhe foi permitido sentar-se perto do portão de grades e observar a estrada de terra à sua frente, matutava seus cálculos cancionísticos, agora mais refinados:

O gesto silencioso de aspirar a paisagem da liberdade [...] foi adotado como obrigação ritual e as canções que eu ouvia então eram computadas com valor redobrado. “Hey Jude” dos Beatles era, de tudo o que se ouvia diariamente nas paradas de sucesso [...] o mais forte indício de aproximação da soltura. Se a frase melódica que se repete em tom triunfal ao fim dessa canção soasse de repente – por ter o rádio sido ligado ou seu dono mudado subitamente de emissora – no exato momento de uma aspiração profunda, com os olhos grudados na curva da estrada de terra vermelha [...], isso era a antecipação de minha saída luminosa e feliz. (VELOSO, 2017, p. 396)

Dessa maneira, seu oráculo, formado por uma intrincada contagem de canções (e baratas) colocadas na posição de elementos divinatórios, constituiu um *lugar de escuta* com características mânticas orientado pela ordem sequencial e pela (co)incidência da escuta em determinadas seções musicais e ações humanas.

Quando foram soltos dois meses depois, Caetano e Gil ficaram confinados em Salvador e deveriam se reportar diariamente ao chefe de polícia local. Depois de quatro meses nessa situação, foram convidados a deixar o país. Para angariar fundos para a viagem e a estadia inicial em Londres, fizeram o show *Barra 69*, no Teatro Castro Alves, no mesmo dia da transmissão do pouso da Apolo11 na Lua... simbólico desterro. Fechava o show, a canção “Aquele Abraço”, do Gil... simbólica despedida.

### **Asa da palavra**

“Asa Branca” sintetiza o flagelo da seca e o drama dos retirantes através da pomba-asa-branca (*Patagioenas picazuro*), uma ave migratória da categoria das *avoantes* ou *aves de arribação* (ou arribações), assim chamadas por acompanharem, avoando, o ciclo das chuvas a

fim de cumprir seu ciclo reprodutivo na caatinga longe das secas. Um dos pombais conhecidos, local de postura, bebida e alimentação, localiza-se na Serra do Ermo, ou “Sovaco do Catolé”, a duas horas ao norte de Exu, cidade natal de Gonzaga. Em seu percurso migratório, passam por Pernambuco e Piauí, e chegam ao Ceará no final de fevereiro. (DIÁRIO, 2004). No filme *Vidas Secas* (1963), seu voo é sinal da aproximação da seca<sup>5</sup>. Na música “Paraíba” (de Gonzaga com Humberto Teixeira; 1950), ela segue sendo um marcador da seca e do desterro: “Quando a lama virou pedra / e mandacaru secou / Quando a arribaça, de sede / bateu asas e voou / Foi aí que eu vim-me embora / carregando a minha dor [...]”

Gonzaga conta em depoimentos que a canção “Asa Branca” já circulava no repertório dos cantadores sertanejos, com autoria desconhecida e algumas diferenças. Havia tomado contato com ela por meio de seu pai, que a tocava no fole: “Asa Branca foi-se embora / Bateu asas do Sertão / Larará não chore não”, ganhando sempre versos novos a cada performance (GONZAGA apud DREYFUS, 1997, p. 120). De fato, o musicólogo Baptista Siqueira (1906-1992), nascido no semiárido paraibano, confirma essa declaração, quando apresenta transcrições em partitura de duas variantes que circulavam na região (1956, p.17; 1978, p. 187), infelizmente sem a data de registro. Ambas têm inegáveis similaridades melódicas, rítmicas e poéticas com a versão de Gonzaga e Teixeira, embora esta seja composta com a melodia no modo mixolídio e aquelas, no modo lídio<sup>6</sup> (ambos típicos da música nordestina), não trazendo na transcrição nenhum registro de refrão instrumental, como aquele criado por Gonzaga na sanfona. Uma delas foi coletada na Paraíba, no planalto da Borborema, entre Exu-PE (cidade de Gonzaga) e João Pessoa-PB.

Segundo Gonzaga, essa canção – que ressoava na região onde Pernambuco, Paraíba, Ceará e Piauí se encontram (ou seja, no justo território migratório da asa-branca) – era um canto de trabalho:

Quando apresentei a música a Humberto falei para ele: - Agora estou com vontade de fazer Asa Branca. Mas não boto muita fé, porque é **muito lenta**, cantiga de oito, de apanha de algodão. Humberto pediu para eu

<sup>5</sup> Sinhá Vitória (aos 1h:13:19 do filme), caminhando contra o vento e levando um pote de água lamacenta sobre a cabeça, interrompe sua caminhada e se volta para ver no céu, atrás de si, as aves de arribação voando em bando para o Sul, anunciando novo período de seca. Pouco depois (aos 1h:15:30), vendo as arribaças da janela, diz: “Mau sinal. O sertão vai pegá fogo.”

<sup>6</sup> Dois *modos* harmônicos (escalas) característicos da música nordestina, com possível origem no canto gregoriano e, antes, na teoria da música grega da Antiguidade, na qual, o mixolídio era codificado como tendo justamente um *ethos* queixoso.

cantar a música, eu cantei e ele me convenceu a fazê-la. (GONZAGA apud DREYFUS, 1997, pp. 119, 120 – Grifo nosso)

Na primeira gravação de “Asa Branca”, realizada no dia 3 de março de 1947 na RCA Victor, Luiz Gonzaga foi acompanhado por um *regional*, formado por músicos que depois viriam a formar o Regional do Canhoto (Canhoto do Cavaquinho), com sanfona, violão de seis cordas, violão de sete cordas e cavaquinho; portanto, sem percussão alguma. Essa versão, caracterizada como “toada”, ainda não tinha o ritmo de baião, mas o de marcha junina.

Em depoimentos, Gonzaga e Teixeira se lembram de que o Canhoto achava graça que “Asa Branca” parecesse uma cantoria de cego pedindo esmola, aspecto importante em nossa análise:

T - Quando nós gravamos pela primeira vez essa música, eles pensaram que era uma espécie de música de igreja ou música de cego. Tanto que – você se lembra, Luiz? – o conjunto do Canhoto saiu com um pirezinho [pires] pedindo esmola pelo estúdio da RCA...

G - ...fazendo chacota.

T - ...fazendo chacota. Eles não acreditavam jamais que um ritmo, como o da “Asa Branca”, e uma letra triste e enternecida contando aquela saga maravilhosa da última arribação que foge...

G - ...voa...

T - ...[pudesse fazer sucesso]... [gravação interrompida]

(GONZAGA e TEIXEIRA, depoimento, 1976 – Transcrição nossa)

Somente cinco anos depois, em 1952, Gonzaga faria a gravação que tornaria “Asa Branca” a canção emblemática que conhecemos, já constituída como baião, trazendo, na



formação instrumental, o trio (ou terno) formado por zabumba, triângulo (*tinguilim*) e agogô (*gonguê*), conjunto que Gonzaga chamava de “esquenta muié” e que, com a sanfona, viria a caracterizar e consolidar o gênero dali por diante, acrescido, ainda, dos violões de seis e de sete cordas. Principalmente nesta versão, o drama apresentado em “Asa Branca” é atenuado pelos ritmos vivos, pulsantes e alegres do acompanhamento instrumental (TATIT, 1996, p. 165; RAMALHO, 2000, p. 61), aspecto expressivo de considerável importância para nossa análise, a seguir.

Figura 1 – Selos dos discos das versões de 1952 e de 1971 de “Asa Branca” – Coleção do autor.

### O tempo e a voz de Caetano em “Asa Branca”

Quando se escuta pela primeira vez o álbum londrino *Caetano Veloso*, de 1971, conhecido como *London, London*, a faixa que salta aos ouvidos é justamente “Asa Branca” (a única em português), deixando uma forte impressão. Esse primeiro impacto se explica pela força da vocalização peculiar que o compositor baiano imprime à composição de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira e por outras metamorfoses que propõe à versão “original”, sobretudo em seu andamento: agora, lentíssimo. Dá-nos, de imediato, a sensação de que suas escolhas estéticas carregavam um sentido maior, de modo a criar um claro *lugar de escuta*, caracterizado por um sentido de crônica histórica, operando por meio de um jogo alegórico.

Quanto ao estatuto do tempo, nesta obra, observa-se que há diversas camadas temporais sobrepostas e, de algum modo, imbricadas. Podemos dar início à nossa análise

partindo do próprio texto poético (a letra), para depois avançarmos em sua enunciação cantada, o discurso sonoro, e também em outras camadas em que a experiência do cantar e do escutar se encontram. Pois, também a canção, “Como narrativa, vive de sua relação com a história que conta; como discurso, vive de sua relação com a narração que o profere” (GENETTE, 1969, p. 74 apud RICOEUR, 1995, p.138).

Logo de início, o que nos lança no tempo narrativo de “Asa Branca” é a conjunção temporal “quando”, referenciada a um passado. Ela nos retira do tempo cotidiano e inaugura o tempo narrativo (à maneira de um “Era uma vez...”). Como não há introdução instrumental na versão de Caetano gravada no disco, já que canto e violão entram juntos, lançam-nos de chofre ao tempo narrativo<sup>7</sup>. Dessa maneira, Caetano nos coloca diante de uma ambiguidade, na medida em que a distensão esperada não é absoluta, pois as tensões do cantar a contrabalançam (WEINRICH apud RICOEUR, 1995, p.121), não havendo uma clara disjunção, mas o discurso musical *na* narrativa. O desfecho do texto é indicado por outro “quando” (que inicia a última estrofe), aqui como conjunção condicional, referenciado a um futuro: “quando o verde dos teus óio...”.

Os tempos verbais – passado, presente e futuro – e o condicional constituem a cadeia narrativa básica da letra, tendo como abertura o passado (pretérito perfeito): “Quando oiei [olhei] a terra ardendo”, “Eu perguntei a Deus do céu”, “Inté mesmo a asa-branca bateu asas e voou”, “Intonce eu disse adeus Rosinha”. Depois o presente do indicativo (como tempo base do discurso): “Hoje longe muitas léguas [...] espero a chuva cair de novo”; e o presente que olha para o futuro (infinitivo pessoal flexionado): “pra eu voltar, ai, pro meu sertão”. Depois, o futuro do subjuntivo (com a conjunção condicional): “Quando o verde dos teus óio se espaiá na prantação”; e o futuro do pretérito: “eu lhe asseguro [...] que eu voltarei”, ainda condicionado a um “quando” pressuposto, esperançoso de uma transformação da intriga por uma peripécia desejada: o fim da seca e o verdejamento dos campos de plantio.

Nota-se que há na letra uma distância espacial sugerida entre o sertão (passado; desterro) e a nova localidade (presente; destino), dando um sentido de expansão do espaço-tempo por meio da noção de lonjura incomensurável – “hoje longe muitas léguas” – como

---

<sup>7</sup> Na versão que Caetano apresenta no ano seguinte, em 1972, no programa *Discorama* (encontrável no *Youtube*), apresentado e produzido por Denise Glaser na TV francesa (RTF), mantém as mesmas características a não ser com relação a esse começo, pois inclui uma introdução instrumental ao violão.

medida fabulosa, equivalente àquela das aberturas narrativas do conto fabuloso, do tipo “Há muitos e muitos anos...”. Isso põe a localidade de partida em um distanciamento mítico, circunscrevendo um território de ficção, ainda mais intensificado pelas durações dilatadas do canto, e pelo contraste com a localidade presente do cantor, produzida por relações político sociais (APPADURAI, 1996). Sobre isso, podemos traçar uma breve, mas elucidativa, comparação entre a versão de 1952 e a de 1971 com relação às durações e andamentos expressos na enunciação musical.

Em primeiro lugar, enquanto a versão acelerada de Gonzaga, de 1952, flutua entre **121 e 119 bpm**<sup>8</sup> (com média de **120 bpm**), a versão de Caetano, de 1971, desacelera, flutuando entre **50 e 60 bpm** (com média de **55 bpm**), isto é, menos da metade da velocidade ou, dizendo de outro modo, mais que o dobro em lentidão. Isso, em termo musicais, é uma diferença colossal. Lembremos que Gonzaga temia que “Asa Branca” não agradasse por ser, entre outras coisas, “**muito lenta**” (GONZAGA apud DREYFUS, 1997, p. 120), referindo-se à sua forma “original folclórica”. Não sabemos ao certo o que ele quis dizer com “muito lenta”, isto é, o quão mais lenta ela era em comparação com a sua versão de 1947, o que seria um dado interessante para a presente análise, na qual os andamentos e outras noções temporais são determinantes. Porém, nas partituras daquelas duas variantes “folclóricas” observadas em campo por Siqueira (nascido no sertão paraibano), temos um claro indicativo de que os andamentos eram realmente mais lentos: uma, registrada em **84 bpm** (SIQUEIRA, 1956, p.17 – ver Fig 2.) e a outra, em **88 bpm** (SIQUEIRA, 1978, p. 187), andamentos que se situam precisamente entre a versão de Gonzaga e a de Caetano. ( $120 + 55 \div 2 = 87,5 \text{ rpm}$ ). Conclui-se daí que as versões da tradição oral eram realmente mais lentas e que Gonzaga as acelerou conscientemente.

---

<sup>8</sup> Medida de andamento (velocidade da marcação): batidas por minuto = bpm.

Tema N.º 13

M.M. ♩ = 84

Próclise cromática no descendente o fa# - no ascendente desaparece o semibreve fa# sol p/ evitar cromatismo?

Não chore não, viu?...

Figura 2 - Transcrição musical de Baptista Siqueira (1956, p.17), indicando andamento de 84 bpm em uma das variantes folclóricas da parte B de "Asa Branca", com marginália de minha tia Regina Sylvia de Miranda, compositora, pianista e pintora (Reprodução nossa).

Sabemos a razão pela qual Gonzaga acelerou "Asa Branca" para **120 bpm**, tornando-a menos disfórica: temia desagradar seu público. E ainda contrapôs à sua dramaticidade, a alegria do baião e o colorido dos instrumentos, como mencionado.

Mas, na versão de Caetano e os **55 rpm** de seu andamento, é preciso perguntar: qual a razão para tamanha desaceleração e qual o propósito disso? Podemos começar dizendo que a ênfase que Caetano propõe – oposta à de Gonzaga – resulta em um efeito disfórico. Mas para melhor compreendermos suas intenções, começemos observando outras interpretações suas de canções alheias, nas quais desacelerou radicalmente os andamentos. Com efeito, "Asa Branca" não é a única canção que Caetano retarda o andamento, embora tenha sido, ao que parece, a primeira. Seguem-se a ela "Mora na filosofia" (de Monsueto Menezes, no álbum *Transa*, 1972), "Felicidade" (Lupicínio Rodrigues, no *Temporada de Verão*, 1974), "Help" (Lennon e McCartney, no *Jóia*, 1974) e "Eleanor Rigby" (Lennon e McCartney, no *Qualquer Coisa*, 1975), todas elas interpretações marcadamente lentas em relação às versões originais.

Um dos efeitos desse procedimento "composicional" e interpretativo é o desnudamento dessas músicas, de modo a conseguir que o esgarçamento do tempo exponha traços somente "visíveis" na "câmera-lenta" (e na audição microscópica que ela proporciona), inclusive em "Asa Branca". Além disso, também retira a roupagem do arranjo, deixando a canção com seus elementos mínimos de significação expostos, nus ao tempo.

Com isso, reconstrói a escuta destas músicas, alterando inteiramente os modos de ouvi-las e revelando novas *soundscape*s à percepção. Sua dicção e as articulações, além dos prolongamentos, como que “escaneiam a laser” a topografia melódica, redimensionando a canção e seus fraseados, lançando luz aos contornos, curvas, profundidades, extensões, planícies, vales, elevações, fissuras, texturas.

Se o intérprete não procura as palavras, pois elas já estão dispostas a seu alcance, o que ele procura é a voz das palavras, sua ânima: *animots*, como disse Derrida em seu neologismo em trocadilho (graças à homofonia entre *animots* = palavras animadas, vivas – e *animaux* = animais, seres vivos, em francês). Essa voz da palavra, que, no tempo cantado, normalmente já alonga vogais, sílabas e palavras, aqui as hiper-alonga. De outro ponto de vista, cantando em um andamento tão lento, as vogais, sílabas e palavras “não têm outra alternativa” senão esticar-se, ocupar o território expandido do tempo, tornando a maioria dos sons mais longos. Tudo isso, independentemente de ser ou não mensurável, irá gerar um sentido de tempo inteiramente outro, uma distinta experiência do ouvir, na qual andamento e duração se influenciam mutuamente. Ao prolongar a conjunção temporal e o verbo em “Quando oiei”, na abertura abrupta da canção, por exemplo, Caetano prolonga e perdura o passado no presente, mimetizando vocalidades e localidades no tempo diegético, tanto mais notável ao dar vida, no discurso cantado, a um devir-canção. Prolongamentos dessa natureza aproximam o tempo narrativo do tempo vivido, propondo à experiência da escuta uma outra *Gestalt*, uma que dê conta dessas planícies, dessas lonjuras, dessa caatinga.

Nesse tempo lentificado e alongado, uma sílaba que antes se fazia ouvir em uma nota (uma frequência afinada), aqui tem tempo de se subdividir em submelodias de melismas e *tremolos*, como fractais melódicos.

Comparativamente, considerando a diferença entre as versões de 1952 e de 1971 e tomando a média de seus andamentos (isto é, Gonzaga em **120 bpm** e Caetano em **55 bpm**), se Luiz Gonzaga estivesse de jégué atravessando a caatinga em “marcha picada” (a 10 km/h), Caetano teria de estar a pé ou em carro-de-boi (a 4,5 km/h).

Caetano ir “de carro-de-boi” também se justifica por sua *gemedeira vocal*, como ele e o próprio Gonzaga chamaram sua vocalização (como veremos). Ocorre que as rodas dos carros-de-boi, no atrito com o eixo de madeira, produzem um longo gemido; e espera-se que assim o façam, pois essa é uma de suas marcas. Diz-se que cada carro-de-boi “canta”



diferente, uns em tom mais agudo, outros em tom mais grave, e que uns “cantam” mais bonito que outros. A relação deste gemido com a seca e com a paisagem árida – e sua horizontalidade - pode ser potente, como nos mostrou Joaquim Pedro de Andrade no filme *Vidas Secas*. Tanto na cena de abertura quanto na cena final, sobrepõe à caminhada da família sobre o leito seco e sob o sol escaldante justamente um gemido de um carro-de-boi, a única trilha sonora destas duas cenas. O detalhe é que o carro-de-boi não está em cena, não há carro-de-boi, é um carro-de-boi metafísico. A lentidão dos passos sofridos e pesados, a gêmeira do carro-de-boi em sua longa continuidade solar, estão presentes nas vocalizações que Caetano inscreve em “Asa Branca”, emulando, como uma sanfona metafísica, o refrão instrumental que intercala as estrofes da canção, uma de suas marcas (por sua vez, emulação dos ponteiros de viola). A escuta da escuta da escuta: da viola para a sanfona, da sanfona para o disco, do disco para a vocalização.

Gonzaga reconhece na interpretação de Caetano uma legitimidade que o surpreende; ele se reconhece nela quando a escuta, emblematicamente em uma loja de discos:

Uma vez eu estava em Fortaleza, ia passando, lá, numa rua muito movimentada, e eu vi uma loja de discos. Quando o vendedor, que estava na porta, me viu, disse: - Luiz, vem cá! Você já ouviu a “Asa Branca” interpretada por Caetano Veloso em Londres? Eu digo: - Não! – Então vem cá que eu vou te mostrar! Aí, ele pegou o disco e me entregou a capa, eu fiquei olhando, e ele botou o disco na... na eletrola. Só em ver a capa eu já fiquei emocionado, porque ele estava numa tristeza incrível, com um agasalho... branco e... muito triste mesmo. Aí, eu comecei a me emocionar ali. Quando ele começou a fazer a gêmeira... do cantador nordestino: “Hummm hum hum hummm hummmm!” Aí eu chorei, pro povo vendo, ali na loja. Chorei mesmo, emocionado. [e abre um sorriso]. (ENTREVISTA, [S.I.] – transcrição nossa)

Outro vocalismo do Nordeste que implica em um prolongamento do som em *tremolo*<sup>9</sup> e melismas são os cantos de aboio. Eles têm a característica de serem cantados sem acompanhamento e ao aberto, na caatinga, pelo boiadeiro, geralmente montado em cavalo ou outra montaria. Seu canto é melismático e finaliza sempre em uma nota longa em *tremolo*. Com relação aos dois elementos percebidos por Gonzaga (isto é, a tristeza e esse gemer relacionado tanto aos aboios, ao carro-de-boi e aos prolongamentos da lonjura, quanto ao modo de entoar dos cantadores cegos) o escritor paraibano José Lins do Rêgo, autor de *Menino de Engenho* e *Fogo Morto*, observa:

<sup>9</sup> Mais que um *vibrato*, o *tremolo* é uma oscilação veloz entre duas notas (em ziguezague, digamos).

Ele [Luiz Gonzaga] trouxe o sentimento melódico das extensões sertanejas, das léguas tiranas, das asas brancas, do gemer dos aboios. As tristezas dos violeiros se passaram para sua sanfona. [...] O que nos prende ao cantar de Gonzaga é o que nos arrebatava em Noel, é a simplicidade da melodia, é a doce música que ele introduz nas palavras, a magia dos instrumentos, a candura de alma tranquila que se derrama nas canções. (RÊGO, 1949, p. 2)

No âmbito do tempo-ritmo, na versão de Caetano, o pulsar da narrativa de “Asa Branca” é outro. Situa-se quase fora do baião, como um baião estendido, esgarçado, quase sem medida se não fosse o violão (que se lhe encaixa, ainda que instável) e o estribilho que vocaliza o ritmo de baião, embora lento, lentíssimo, num arrastar árido e sofrido. Assim, mesmo neste macro-ritmo, que exigiria uma consideração sobre a *Gestalt* de sua escuta, Caetano consegue, na gêmeira do estribilho em forma de “m-nhóm m-nhóm”, pontuar o ritmo do baião dramatizando a fonética telúrica de “Asa Branca”.

Nesse sentido, é preciso pontuar que os prolongamentos vocais de Caetano também devem ser vistos no sentido intensivo (e não só extensivo), ou seja, suas qualidades sonoras ou sonoridades inerentes, como os *tremolos*, os melismas, as gêmeiras e as mastigações. Os melismas e *tremolos* típicos dos cantos do Nordeste, notadamente os de cantadores cegos e de aboios (melismas de possível origem árabe andaluz e *tremolos* de origem indígena<sup>10</sup>), pontuam o ponteio no estribilho, outrora instrumental (na sanfona), agora, de ouvido, vocalizado: m-nhóm, m-nhóm, m-nhóm, m-nhóm, m-nhóm, m-nhóm, m-nhóm-nhóm. A voz que ouviu o instrumento decanta suas sonoridades sanfonadas, feitas de dois elementos contrastantes que se articulam como discurso: a) *m-* (nota longa, acentuada e de timbre agudo); b) *-nhóm* (o abrir-e-fechar abrupto de boca, de timbre mais grave). É característica desse estribilho instrumental, originalmente feito pela sanfona, justamente este sobe-e-desce que vai, como um todo, “descendo” em ziguezague, sanfonado. Esta série descendente de onomatopeias ou ideofones ritmados – autêntico *scatting* da caatinga – recoloca o canto no rumo e o posiciona diante da estrofe seguinte, a sequência da narrativa, a cada vez. Desse modo, o estribilho vocal reposiciona o campo sonoro no local de partida, de onde o retirante retoma sua narrativa da retirada, sua *tônica* (diríamos, em linguagem musical), para que a estrofe que vem retome o fio do novelo.

<sup>10</sup> Vibratos intensos são bem frequentes nos cantos indígenas encontrados no Brasil. Alguns deles, como os de cantadores do Nordeste, poderiam até ser chamados de *tremolos* por oscilarem entre duas notas.

Esse estribilho, feito de vocalizações que mimetizam a sanfona, são arranques súbitos, extrações abruptas que o canto decanta em tons p(r)o(f)éticos de cantador cego, ao mesmo tempo em que são, simplesmente, “mastigações”, mastigações de palavras de farinha seca. Quando essa “mastigação seca” ritmada ocorre, a vocalização passa a pertencer à categoria dos ideofones, na medida em que tem um sentido mimético (ainda que siga sendo um significante, na forma de um *scatting*, e tendo significados: fome, sede e antropofagia musical). Justo na transição silábica de cada “m-nhóm” que pronuncia e, principalmente, depois da descida, quando há o solo rítmico em “m-nhóm”, ouvem-se estalidos de sua boca abrindo, lábios, língua e palato se descolando ao abrir. Com isso, cria uma espécie de “segunda voz”, um acompanhamento de percussão vocobucal; e quando seu canto vai se extinguindo, de sua vocalização ouvem-se apenas esses estalidos, com os quais desenha um ritmo, micro, esquelético, que se opõe às longas mastigações que vinha fazendo. Mastiga-se um nada até o silêncio, até o último grão de farinha, num gesto vocal que traz o corpo como parâmetro de entendimento do sonoro (BARTHES, 1972, p. 59), o grão da voz.

Em uma reticente entrevista sobre sua “Asa Branca”, Caetano fala dessa mastigação seca e do canto de cegos, referindo-se ao modo de cantar em vocalizações alongadas com extremo vibrato ou *tremolo*, e *bocca chiusa* (boca fechada), que ora abre-e-fecha em mastigações: “...Aquele ruminar... mastigado... não sei... parece aquele coisa de cego nordestino” (O HOMEM, à 1h:19:28, 2009 – Transcrição nossa).

O estatuto ontológico desta versão, mediada por uma escuta fonográfica e sua materialidade, mas antes nascida na oralidade dos cordelistas, boiadeiros e cantadores cegos, produz uma escuta performática, num musicar que nos desloca para uma zona de tradução instável (APTER apud LIBRANDI-ROCHA, 2015, p.135), em que se exige o *trabalho da escuta* e não uma legibilidade imediata. Só pode ser fruto do desconcerto, do desconforto, do estranhamento, dados inclusive pelo deslocamento que Caetano propõe e essa obra alheia, já superssignificada, cantada aos quatro ventos desde sua primeira gravação em 1947. Aqui, ela é retirada de seu lugar, des-e-ressignificada à maneira de um *objet trouvé* do dadaísmo e dos procedimentos antropofágicos da tropicália. “Asa Branca” de Caetano é despida de clichês que se acumularam sobre ela, restando ossos e sofridos músculos que, para ouvidos descalços, ainda sustentam, insistentes, o lento e pesado caminhar dessa melo-epopeia pelo chão ardente. Caetano nos deixa, à primeira impressão

da escuta, de ouvidos seminus; despe-nos de toda expectativa fácil e previsível de que nossa escuta se arma e se põe em prontidão auditiva quando os olhos leem no cardápio o nome da canção a ser digerida. Gonzaga mesmo comenta: “Muitos criticaram...”. Mas a digestão não é fácil, pois trata-se de um procedimento antropofágico: toma tempo (mas tempo é o que não falta nesta versão).

### **O entre-lugar de escuta: leitura de ouvido**

Em uma das noites de primavera que atravesssei escrevendo este artigo, julguei que ainda haveria tempo para um último trago. Quem sabe ele me renderia mais algumas linhas antes do sono reparador. Desci a rampa sinuosa do condomínio e fui ao encontro do botequim que, com as portas de ferro já semi-arreadas, oferecia-me a última chance. Lá dentro, enquanto um dos empregados empilhava mesas e cadeiras, o outro varria o chão assobiando uma canção. Em poucos segundos a reconheci; era “Asa Branca”! A chicha de cevada teria que ficar para depois. Subi de volta a rampa apressado, meditando sobre a conexão entre o ritmo do varrer e a canção e, principalmente, sobre o fato de que, ao escutarmos uma música tão conhecida sendo assobiada, sua letra, não sei com que voz, começa a ser cantada em nossa mente; ela se dá à nossa escuta interna movida por uma poderosa memória sonora e por um mecanismo metonímico ativado pelos sentidos, sobretudo a escuta. Nesse caso, não seria uma escrita de ouvido, mas uma *leitura de ouvido*, somente possível no âmbito das socialidades e da historialidade na medida em que depende de mais de um sujeito e de histórias de escuta entrelaçadas por um encontro.

Há, portanto, nesta “Asa Branca” uma segunda voz, pois enquanto escutamos Caetano em seu lânguido esticamento, contrassoa em nosso ouvido interior o canto de Gonzaga. Da baquelite em 78rpm ao vinil em 33½rpm, distintas formas de vibração e andamentos articulam a *phoné* de Luiz Gonzaga e a de Caetano, dando dupla vibração ao texto. A escuta desta “Asa Branca” ocorre justamente neste entre-lugar, nessa *leitura de ouvido*, espaço liminar entre as duas versões que se contrapõem e dialogam, gerando uma terceira escuta: a da alegoria carnalizada típica do tropicalismo, aqui com teor disfórico: “quarta-feira de cinzas no país”.

O conhecimento do Brasil proposto pelo tropicalismo volta-se simultaneamente para a tradição e o presente, e vincula-se a esta forma crítica de compor e cantar. A importância que [os tropicalistas] atribuíram à

reinterpretação de compositores e cantores da tradição brasileira – alguns totalmente esquecidos [...] – decorre desse fato. (FAVARETTO, 1979, p. 21)

Caetano, em poucas palavras, declara o sentido: “Eu quis gravar a Asa Branca por causa da minha situação de exilado e a necessidade de voltar.” (O HOMEM, à 1h:19:01, 2009 – Transcrição nossa). Seu discurso ritual performativo projeta um locutor engajado e implicado no mundo narrado. Obliquamente, canta e decanta “Asa Branca”, dando-lhe outra substância, a de uma longa metáfora programática, alegoria dos anos de chumbo e do exílio. O lugar enunciativo que Gonzaga/Caetano ocupam sincrônicamente (porém anacronicamente) perfaz um discurso de dupla feição, típico das metáforas e alegorias. Como um texto que acompanha, de ouvido, a canção original, mas à margem, como uma digressão melódica – tal qual o extrato de *Biffures* de Michel Leiris (1948) colocado na margem de *Tímpano*, ensaio de Derrida (1972, p. 11-31) – atuando como um contracanto, isto é, um segundo canto que, embora tenha sua lógica própria, também dialoga com o canto original (ou “texto principal”), colocando-o em perspectiva: um quirótipo, marginália da tropicália.

### **Asa-branca retorna do exílio**

A rara gravação de Caetano interpretando “A Volta da Asa Branca” nos servirá de desfecho analítico. Composição de Gonzaga (de 1950) com seu outro grande parceiro, o médico e compositor Zé Dantas, pensada como uma continuação de “Asa Branca”, foi gravada ao vivo pelo compositor baiano no Teatro João Caetano, no show que marcou sua volta definitiva ao Brasil, em 1972, e lançada em um compacto simples que acompanhava o semanário *O Pasquim*, em edição especial<sup>11</sup>.

Eu tinha gravado a *Asa Branca* naquele Lp que fiz em Londres. (Aliás é a única faixa de que eu gosto. Eu acho aquele disco muito enjoado.) Em Londres eu estava cantando muito *A Volta da Asa Branca* em casa e resolvi então colocá-la no show. Eu estava com ela na cabeça e coincidiu com uma coisa muito importante que foi o espetáculo do Luiz Gonzaga no Rio. Foi uma das coisas mais lindas que eu já vi na minha vida. *A Volta da Asa Branca* é uma canção lindíssima. (VELOSO, 1972, p. 7 - grifos do autor)

---

<sup>11</sup> Caetano chega do exílio em 11 de janeiro de 1972.

Caetano se referia ao show "Luiz Gonzaga Volta Pra Curtir", ocorrido no Teatro Tereza Raquel, no Rio de Janeiro, em março de 1972. Quanto à simetria entre a "Asa Branca", como canção de exílio de Caetano, e "A Volta da Asa Branca", como sua canção de retorno do exílio (como se ele fosse a própria asa-branca, a metáfora final), Costa relata o seguinte:

Para o segundo "Disco de Bolso" convidaram Caetano Veloso, recém-chegado do exílio em Londres. Por escolha própria Caetano Veloso não quis gravar uma composição sua, preferindo recriar, com um pouco de ironia, *A Volta da Asa-Branca*, de Zé Dantas e Luiz Gonzaga. (COSTA, s/d – grifo do autor)

Destacamos, finalmente, o jogo alegórico estabelecido, em que, os elementos do texto cantado, principalmente pelas vocalidades e historicidades em jogo neste lugar de escuta, tornam-se uma sequência de metáforas encadeadas, em que o sujeito da enunciação – o retirante nordestino que foge das queimadas e da seca irreduzíveis – passa a ocupar outra posição, a do exilado político que foge da "seca dos direitos essenciais e das liberdades democráticas". Tanto mais disfórico é o desfecho, a diáspora e o desterro, por não haver, nesta versão, o contraponto eufórico dos instrumentos do baião e nem do tempo acelerado e dançante. As alegorias se estendem para um plano mais amplo, o da conjuntura política e social do Brasil no final dos anos 1960, agravada pelo AI-5 e as torturas, perseguições e mortes decorrentes, e que ainda iriam seguir ocorrendo nos anos 1970, como o assassinado do professor e jornalista Vladimir Herzog em 1975. Os personagens e elementos de "Asa Branca" representam as forças em conflito, que teatralizam, em canção, o drama da seca e do desterro, mas também o drama do cerceamento das liberdades democráticas, dos direitos civis e o silenciamento da expressão artística.

A materialidade dessa voz que sulca o disco (que dá substância ao tempo) e que é lançada aos corpos pelo girar da vitrola, adentra o caracol do ouvido e abala não só nossos paradigmas estéticos, mas também afetos historicamente situados, memórias, identidades e modos de ver o mundo. É, em suma, um regime de escuta pautado pela localidade e por um jogo de vocalidades e temporalidades que cria este lugar de escuta.

### **Bibliografia Citada**

APPADURAI, Arjun. "The Production of Locality." In: *Modernity at Large*. Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1996.

AZIZ, Riolando. "A Instituição Eclesiástica durante a Primeira Época Colonial." In: *História da Igreja no Brasil, II 1*. E. Hoornaert (ed.). Petrópolis: Vozes-Paulinas, 1992.

BARTHES, Roland. "La grain de la voix." *Musique en Jeu*, n.9, 1972, p. 74-96.

BRASIL. *Letras Musicais Vetadas*. BR DFANBSB NS.CPR.MUI.LMU 36095. Rio de Janeiro: Serviço Público Federal, Departamento de Polícia Federal, Ministério da Justiça, 5 de dez. de 1977.

BRASIL. *Processo de Caetano Emanuel Viana Teles Veloso*. Brasília/Rio de Janeiro: Conselho de Segurança Nacional, Presidência da República, Secretaria Geral. Ato Institucional N°5, jan.-jun., 1969. (330 págs.)

COSTA, Evangê. *Discografia, Pasquim*. Raimundo Fagner Website Oficial. Acesso em: [http://www.itarget.com.br/clients/raimundofagner.com.br/CSpasquim\\_disco.htm](http://www.itarget.com.br/clients/raimundofagner.com.br/CSpasquim_disco.htm) Consultado em 16 de set. 2019.

DERRIDA, Jacques. "Tímpano." In: *Margens da Filosofia*. Campinas: Papyrus, 1972.

DIÁRIO do Nordeste. Avoantes completam ciclo no Ceará. *Diário do Nordeste*, Sucursal do Crato, 18 de maio de 2004.

DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Editora 34, 1997.

ENTREVISTA. *Entrevista – Luiz Gonzaga Parte 6*, [S.l.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FuZasincrmA> Acesso em: 14 out. 2019

*ESPECIAL Luiz Gonzaga - 50 anos de chão - 1ª Parte*. Documentário. São Paulo: TV Tupi, 197-?. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QiKnEyG63Xs> Acesso em: 2 out. 2019

FAVARETTO, Celso. *Tropicália – Alegria, Alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.

FRAGOSO, Hugo. "A Igreja na formação do Estado Liberal (1840-1875)." In: *História da Igreja no Brasil, II 2*. E. Hoornaert (ed.). Petrópolis: Vozes-Paulinas, 1992.

GIL, Gilberto. "Prefácio." In: DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 9-10.

GONZAGA, L.; TEIXEIRA, H. *Luiz Gonzaga - Brasil Especial*, Programa Sexta Super. Depoimento. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1976.  
Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=vnMeho\\_DZpo](https://www.youtube.com/watch?v=vnMeho_DZpo)>  
Acesso: 29 de out. 2019.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. "Escritas de ouvido na literatura brasileira." *Literatura e Sociedade*, n.19, abril 2015, p.131-148.

*O HOMEM que Engarrafava Nuvens*. Direção: Lírio Ferreira. Produção: Denise Dumont. Documentário em 16mm. Brasil / Reino Unido: Good Ju-Ju Produções, Asylum Films, Total Entertainment, 2009. DVD (1h50min).

RAMALHO, Elba B. *Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

RÊGO, José Lins do. "O Sertanejo Luiz Gonzaga." *Recife: Diário de Pernambuco*, seção *Homens, Coisas e Letras*, n. 243, ano 124, 20 de outubro de 1949, p. 2

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo II. Campinas: Papirus, 1995.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SIQUEIRA, Baptista. *Pentamodalismo Nordestino*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1956.

\_\_\_\_\_. *Os Cariris do Nordeste*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.

TATIT, Luis. *O Cancionista*. São Paulo: Edusp, 1996.

VANDRÉ, G. "Entrevistas – Geraldo Vandré." *Site Ritmo Melodia*. Entrevista a Ricardo Anísio, 1º fev. 2004. Disponível em:  
<http://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/geraldo-vandre/>  
Acesso em: 03 out. 2019.

VELOSO, Caetano. "O mano, o mito, humano, Caetano." In: *Caetano canta A Volta da Asa Branca de Luiz Gonzaga*. Encarte. Disco de bolso, Ano I, n. 2. Rio de Janeiro: Pasquim/Zen Produtora, 1972.

\_\_\_\_\_. *Alegria, Alegria – uma caetanave organizada por Waly Salomão*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, s/d [1977].

\_\_\_\_\_. *Caetano Veloso*. Col. Literatura Comentada. São Paulo: Ed. Abril, 1981.

## Discografia

GONZAGA, L.; TEIXEIRA, H. *Asa Branca - toada*. Fonograma em disco de 10", 78 rpm. Rio de Janeiro: RCA Victor 80 0510 - Lado B, 1947.

\_\_\_\_\_. *Asa Branca - baião*. Fonograma em disco de 10", 78 rpm. Rio de Janeiro: RCA Victor, 80 0510 - B, 1952.



GONZAGA, L.; DANTAS, Z. *A Volta da Asa Branca*. Fonograma em disco de 10", 78 rpm. Rio de Janeiro: RCA Victor, 80 0699 - B, 1950.

GONZAGA, L. "Fala de Luiz Gonzaga". In: GONZAGA, L. *Luiz Gonzaga - ao vivo - volta pra curtir*. Lp 33½ rpm, Rio de Janeiro: BMG, 1972. Faixa 1.

\_\_\_\_\_. "Depoimento." In: *O Rei Volta pra Casa*. Lp, 33½ rpm, 103 0568, Rio de Janeiro: RCA Victor, 1982.

VELOSO, Caetano (intérprete). "Asa Branca". De L. Gonzaga e H. Teixeira. In: *Caetano Veloso*. Lp, 33½ rpm, 6349 007 – Lado B. Londres: Philips, 1971.

\_\_\_\_\_. (intérprete). "A Volta da Asa Branca". De Luiz Gonzaga e Zé Dantas. In: *Caetano canta A Volta da Asa Branca de Luiz Gonzaga*. (Gravado ao vivo no Teatro João Caetano). Disco de bolso 2801 005-A, Ano I, n. 2, Rio de Janeiro: Pasquim/Zen Produtora, 1972.

---

<sup>i</sup> Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo, no campo da etnomusicologia.  
E-mail: [ppsalles@usp.br](mailto:ppsalles@usp.br)