

## “... Foda!”: a bossa das palavras, música e imagens de Caetano Veloso

**Fausto Borém**

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)  
Escola de Música, Brasil  
faustoborem@gmail.com

**Resumo:** Estudo sobre o trinômio texto-música-imagem no videoclipe *A Bossa Nova é foda* do compositor, poeta e cantor Caetano Veloso, dirigido por Fernando Young e Tonho Quinta-feira (VELOSO, BANDA CÊ, YOUNG e QUINTA-FEIRA, 2013), a partir de referenciais analíticos multidisciplinares: [1] a interação entre as linguagens verbais, sonoras e imagéticas na compreensão e comunicação de significados (PEIRCE, 2005; SANTAELLA, 2005; PLAZA, 2003); [2] os conceitos de Segmentação, Contorno de Ativação, Cinemática, Dinâmica e Pontos de Sincronização em movimentos de dança (HAGA, 2008, adaptados à análise de vídeos de música por BORÉM, 2014, BORÉM, 2106); [3] o reconhecimento de emoções e sensações na linguagem corporal, especialmente nas expressões faciais (emoções básicas, EKMAN e FRIESEN, 2003). Os resultados mostram que a intrincada codificação na letra da música apresenta grande correspondência com ambos os sons da gravação de áudio e o videoclipe. Mais do que isso, a integração entre estas três instâncias de comunicação – palavras, sons e imagens – forma um complexo e sofisticado mosaico com grande unidade estrutural nos níveis locais, médios e global da obra, permitindo tanto uma leitura e fruição imediatas quanto uma compreensão analítica mais aprofundada.

**Palavras-chave:** estilo musical de Caetano Veloso; análise de vídeo de música; trinômio texto-música-imagem; análise da música popular brasileira; fricção de musicalidades.

### **"... Fucking good!": bossa nova in Caetano Veloso's words, music and images**

**Abstract:** Study on the text-music-image trinomial in the video clip *A Bossa Nova é foda* ["Bossa nova is fucking great!"] by Brazilian composer, poet and performer Caetano Veloso, directed by video makers Fernando Young and Tonho Quinta-feira (VELOSO, BANDA CÊ, YOUNG e QUINTA-FEIRA, 2013). It departs from multidisciplinary analytical references: [1] the interaction among textual, sound and imagistic languages in the comprehension and communication of signifieds (PEIRCE, 2005; SANTAELLA, 2005; PLAZA, 2003); [2] the concepts of Chunking, Activation Contour, Cinematics, Dynamics and Synch Points in dance movements (HAGA, 2008, adapted to music video analysis by BORÉM, 2106; BORÉM, 2014); [3] the recognition of emotions in body language, especially in facial expressions (basic emotions, EKMAN and FRIESEN, 2003). Results show that the intricate codification in the lyrics reveals great correspondence with both sounds and the video clip recording. Moreover, the integration among these three communication strata – words, sounds and images – shapes a sophisticated and complex mosaic that yields great structural unity at local, medium and global levels, allowing immediate reading and fruition as well as a more in depth analytical understanding.

**Keywords:** musical style of Caetano Veloso; analysis of music video; analysis of Brazilian popular music; hybridism of musical genres.

Artigo dedicado à também baiana Ilza Nogueira, pela sua inspiração, pés-no-chão na música, leitura prévia e sugestões valiosas.

"Sou um medalhão rebelde; essa ideia já me ocorreu."  
(Caetano Veloso, citado por Lichote, 2012).

"Começa com João Gilberto, tem o Carlos Lira, tem o Tom [Jobim],  
tem o Vinícius [de Moraes] e desemboca nos lutadores de MMA ..."  
(TVFolha, 2012, [1:10-1:20]).

"Coração no ringue: Caetano Veloso lança novo CD,  
em que compara o MMA à Bossa Nova".  
(*O Dia Online*, manchete de Capa do Caderno D, 2 de dezembro, 2012).

## 1- Caetano Veloso aos 70 anos: um eterno contestador

Em 2012, quando se tornou septuagenário, Caetano Veloso (n.1942) lançou o CD de áudio *Abraço* com 11 músicas, cuja primeira faixa é *A Bossa Nova é foda*. Este disco encerra a trilogia de discos do cantor-compositor com a Banda Cê, formada por músicos de natureza roqueira, músicos que são pelo menos três décadas mais jovens do que ele (Pedro Sá, guitarra; Ricardo Dias Gomes, baixo e piano elétricos; e Marcelo Callado, bateria). A instrumentação e sonoridade da banda refletem uma simplicidade, contracultura e experimentalismo que remetem o ouvinte ao "indie rock" (Ferreira, 2015), que traduz uma "... concepção imperfeita no melhor dos sentidos, isto é, no inacabamento roqueiro..." (Oliveira, 2013). A inquietação de Caetano em busca de renovação e descoberta tem se refletido de maneira contundente na sua carreira há muito tempo, a exemplo das "sujeiras sonoras" (Correa, 2001, p.169) e complexidades do LP *Araçá azul*, de 1973. Caetano confessa que fez este disco

... como um movimento brusco de autolibertação dentro da profissão: precisava me desembaraçar no estúdio, testar meus limites e forçar meus horizontes [...] inventei uma palavra que era legível nos dois sentidos (palindrômica) e que, para surpresa do próprio Augusto [de Campos], se fazia igualmente reversível na gravação: *amaranilnilinalinarama* (amar anil anilina li na rama). Eu a pronunciei de modo que ela soasse como uma oração hindu. E justapuz à gravação normal uma cópia sua com a fita rodando ao contrário que soava quase indistinguível da outra, num espelhamento perfeito. É uma das coisas que mais gosto no disco *Araçá azul*. (Veloso, 1997, p. 228).

Apesar de suas complexidades e desafios para o ouvinte, *Araçá Azul* "... não foi o único disco experimental brasileiro da época [década de 1970], mas seguramente foi o mais ouvido, e o que mais repercutiu... [pois vai] do samba de roda ao microtonalismo de Walter Smetak..." (Dietrich, 2003, p.8). Dois anos depois, motivado por novas descobertas na música, o eclético Caetano teve

... a ideia de produzir um disco do Walter Smetak [o disco *Smetak*, 1975] [...] no dia em que fiquei conhecendo a série de instrumentos que ele inventou e fabricou [...] me pareceu absolutamente necessário documentar o trabalho deste homem singular. (Scarassatti, 2008, p.64).

Quatro décadas depois de *Araçá azul*, outra mudança radical de Caetano, ao escolher uma banda de rock de sonoridade “crua” e “áspera”, visou e representou a conquista de um público mais jovem (Antunes, 2013)<sup>1</sup>. Os elogios da crítica especializada, tanto pelo disco *Abragaço* quanto pela canção analisada no presente artigo, foram imediatos. A revista online *Rolling Stone Brasil* escolheu o disco *Abragaço* como o primeiro de sua lista dos 25 melhores discos nacionais de 2012, enquanto que a música *A Bossa Nova é foda* foi eleita como a terceira das 25 melhores músicas nacionais de 2012 (Rolling Stone Brasil, 2012a, 2012b). Já em 2013, *Abragaço* recebeu o prêmio Grammy Latino de melhor disco de compositores (Folha de São Paulo, 2013). O videoclipe da música *A Bossa Nova é foda*, escolhido como “música de trabalho”, ou seja, o carro-chefe do disco, foi lançado em 2013, filmado profissionalmente pelos *video makers* Fernando Young e Tonho Quinta-feira (Veloso, Banda Cê, Young e Quinta-Feira, 2013) e patrocinado pela Vevo.

O *Dicionário do Aurélio* online (Buarque de Holanda, 2015) traz três significados para a palavra “foda”. Se em Portugal ainda predomina largamente o primeiro significado, ou seja, o substantivo “ato sexual” (Pacheco, 2012), Caetano, um ágil aprendiz e criador de gírias, adjetivou o segundo e o terceiro significados deste substantivo. Primeiro, no seu filme *O Cinema falado* (roteiro, direção e atuação) e, quase três décadas depois, na sua música *A Bossa Nova é foda* (letra e música), respectivamente. No filme, de 1986, ele fala de si mesmo e de outros compositores de protesto como sendo “foda!”, ou seja, seres “complicados!” ou “difíceis de serem aceitos!” pela mídia. Sua expressão de raiva é muito aparente, tanto no tom de voz quanto na expressão facial (testa franzida ao centro, boca contraída e tensão no pescoço; Ekman e Friesen, 2003, Figura 37), como mostra o *MaPA* (veja definição mais à frente desta ferramenta analítica) da Figura 1a (Veloso, 1986, citado por Veloso, 2012, [0:24-0:49])<sup>2</sup>. Ao retomar esse episódio 29 anos depois, em uma entrevista para o lançamento de *A Bossa Nova é foda*, a voz e a expressão de Caetano estão, emocionalmente, no extremo oposto e refletem o

---

<sup>1</sup>Os dois discos anteriores dessa trilogia de Caetano Velosos com a Banda Cê são *Cê* (2006) e *Zii e Ziê* (2009).

<sup>2</sup>Exemplifico aqui as indicações, nos vídeos, dos timings de início, fim e duração de um evento: em [0:24-0:49] significa um evento que vai de 24 a 49 segundos do início do vídeo; [em 0:24] significa um evento que se inicia em 24 segundos do início do vídeo; [7"] significa um evento com duração e 7 segundos

significado mais moderno da palavra, identificada com outra geração de jovens, principalmente masculina, que admira o rock e os esportes radicais. Ser “foda” agora, na sua voz tranquila e rosto alegre (rugas nos olhos, bochechas e cantos da boca levantados, dentes à mostra de alegria; Ekman e Friesen, 2003, Figuras 44b e 50b), como mostra o *MaPA* na Figura 1b (Veloso, 2012) e significa ser “extraordinário” ou “muito bom”. Ele próprio narra estes dois pontos de vista opostos da gíria “foda”, visualmente refletidos nas suas expressões faciais:

Uma vez eu estava com raiva de um jornalista; [era] até da *Folha de São Paulo* [...] e eu disse assim: [há neste momento, um corte para outra filmagem mais antiga com declaração de Caetano nos extras do filme *O Cinema falado*] ‘Tem muita gente que tem problema [...] com a gente de música popular, porque a gente é foda! A verdade é essa: Chico Buarque é foda! Eu sou foda! A verdade é essa: Milton Nascimento é foda! Gilberto Gil é foda! Entendeu? Djavan é foda! [...]’ ” [0:24-0:49] [corte de volta para a filmagem mais recente...] eu não me lembrava que eu tinha falado isso! E agora eu fiz essa música que fala “a Bossa Nova é foda!”. Eu acho que a Bossa Nova é mais foda do que o Tropicalismo e do que essa turma toda que eu citei, o que já é mais foda do que eu, he, he, he [...]” [0:50-1:05]. (Veloso, 2012)

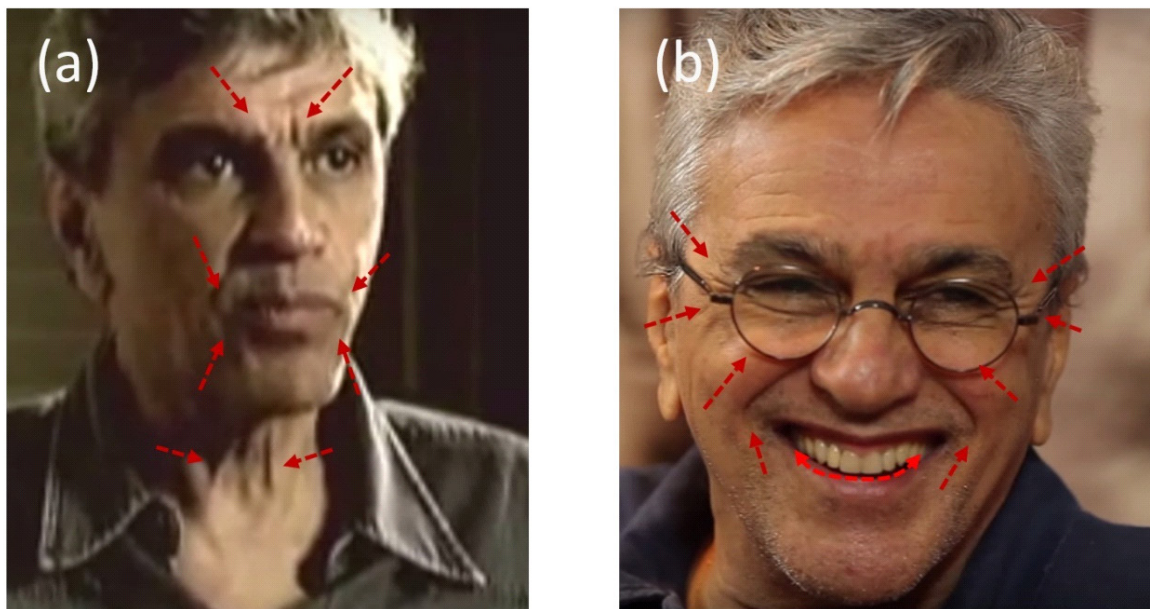


Figura 1a, 1b – *MaPAs* das expressões faciais e tons de voz de Caetano Veloso ao usar a gíria “foda” em dois vídeos expressando sentimentos básicos opostos: raiva (Veloso, 1986, citado por Veloso, 2012 [em 0:33]) versus alegria (Veloso, 2012, [em 1:04]).

Caetano teve muitas experiências com a expressão artística no cinema (Adorocinema, 2015), seja como ator coadjuvante (em 36 filmes, de 1966 a 2014), como compositor de trilha sonora (em 13 filmes, de 1967 a 2009) ou como roteirista e produtor (em 1 filme). Neste último, *O Cinema Falado* (1986), mostrou seu lado experimental, que ele sintetiza como um

[...] ensaio de ensaios de filmes possíveis para mim e para outros. Quase 100% composto de falações teóricas ou poéticas ou poético-teóricas, mas ditas em meio a uma ação relativamente indefinida e mais ou menos indiferente ao que o texto está dizendo. (Veloso, 1986).

Essa ambivalência também está presente na mudança de significado de uma gíria no tempo (um valor negativo transformando-se em um valor positivo), gerando uma enantiossemia<sup>3</sup> que torna um significado praticamente o seu antônimo, o que reflete a natureza contestatória e mutante de Caetano Veloso. Na primeira das três epígrafes acima que abrem o presente artigo, ele fala de sua natureza irrequieta, demonstrada ao longo de uma carreira de mais de 40 anos. Como compositor de letras indiciais, icônicas e simbólicas, Caetano sempre se identificou com a persona múltipla e polêmica do performer, poeta, produtor e formador de opinião. Sua aversão a qualquer obrigação com alinhamentos políticos pode ser ilustrado por suas críticas às patrulhas ideológicas, tanto de direita quanto de esquerda, especialmente durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Ele se mostra abertamente partidário das liberdades individuais e contra os totalitarismos:

[...] eu sempre [es]tive no campo da esquerda, desde de dentro de casa, meu pai, meus irmãos, meus amigos, amigos da faculdade; depois o trabalho artístico, as passeatas contra a ditadura, mas os desrespeitos e a violência contra os direitos individuais que se viu... e se vê! [...] nos países socialistas, é um negócio tétrico [...]. (Veloso, 2012).

No presente artigo, recorro a duas ferramentas no método que tenho proposto para a análise de vídeos de música e suas duas ferramentas principais (Borém, 2016;

---

<sup>3</sup>Agradeço a um dos meus pareceristas anônimos, que me chamou a atenção para a existência deste conceito linguístico (LIEBERMAN, 2013). Outros exemplos dessa fluidez e antonimização de significados das gírias são, por exemplo, *merde* no francês (de "xingamento" para "desejo de sucesso"), ou *mean* e *bad* no inglês (de "mau" e "ruim" para "o melhor" e "bom").

Borém, 2014). O *Mapa de Performance Audiovisual* (que abrevio como *MaPA*) é elaborado a partir de um fotograma ou sequência de fotogramas selecionados de um vídeo de música aos quais são superpostas indicações de direções e movimentos. O *MaPA* tem o objetivo de explicitar significados do trinômio texto-som-imagem a partir das expressões faciais e gestos corporais maiores, objetos cênicos, iluminação e outros recursos cinematográficos. A partir destes *MaPAs*, construo a segunda ferramenta analítica, a *Edição de Performance Audiovisual* (que abrevio como *EdiPA*), na qual elementos visuais são inseridos em uma partitura de realização da música (geralmente por meio da transcrição de seu áudio). A *EdiPA* indica, na partitura, elementos estruturais da performance, como coincidências e reiterações, articulações formais, mudanças de atmosfera ou caráter, construção de clímax e relações do trinômio texto-música-imagem.

## 2 – A poesia intrincada de *A Bossa Nova é foda*

Caetano diz que, no processo de criação da letra de *A Bossa Nova é foda*, teve um desejo “[...] de fazer um retrato da Bossa Nova como gesto histórico e estético agressivo, e não o clichê da coisa doce e suave [...]” (Velooso, 2012, [1:27-1:43]). Assim, o artista transgressor vem novamente à tona para inverter o status quo vigente, para combater o preconceito reducionista tanto negativo (a Bossa Nova enquanto música “afeminada”, “sem contrastes” ou “música ambiente”)<sup>4</sup> quanto positivo (a Bossa Nova enquanto música “superior”, “sensível”, “cultura” e “sofisticada”). Para isto, coloca, lado a lado, materiais aparentemente imiscíveis: sete ícones da música popular e sete ícones da luta vale-tudo (ou MMA, abreviatura de *Mixed Martial Arts*). Ou o sertão baiano versus a urbe carioca. Ou, ainda, as gírias de ontem versus as gírias de hoje. Os versos (de 1 a 22) das três estrofes da letra dizem:

---

<sup>4</sup> Em entrevista a Almir Chediak, Chico Buarque diz que João Gilberto apareceu “[...] como uma coisa misteriosa [...] então] um amigo perguntava: ‘É verdade que ele é viado?’. ‘É viado’, garantia outro [...]” (BUARQUE DE HOLANDA e CHEDIK, 1999, p.6-7). Já o compositor e intérprete Lobão, em entrevista no Fórum de Letras de Ouro Preto (FLOP) de 2008, disse que “A Bossa Nova é a mesma coisa, uma música *easy listening* [ou música ambiente], que toca em loja de departamento quando a gente vai comprar uma meia” (TRIGO, 2008).

Estrofe 1	<p>1 O Bruxo de Juazeiro, numa caverna do louro francês  2 Quem terá tido essa fazenda de areais?  3 Fitas cassete, uma ergométrica, uns restos de rabada  4 Lá fora, o mundo ainda se torce para encarar a equação  5 Pura invenção, dança da moda  6 A Bossa Nova é foda!</p>
Estrofe 2	<p>7 O magno instrumento grego antigo diz que quando chegares aqui  8 Que o dom que muito homem não tem, que é a influência do jazz  9 E tanto faz, se o bardo judeu romântico de Minnesota  10 Porqueiro Eumeu o reconhece de volta a Ítaca  11 A nossa vida nunca mais será igual  12 Samba de roda, neocarnaval,  13 Rio São Francisco, Rio de Janeiro, canavial  14 A Bossa Nova é foda!</p>
Estrofe 3	<p>15 O Tom de tudo comanda as ondas do mar  16 Ondas sonoras, com que colore o nu espacial  17 Homem cruel, destruidor, de brilho intenso, monumental  18 Deu ao poeta, velho profeta, a chave da casa de munição  19 O velho transformou o mito das raças tristes  20 Em Minotauros, Júnior Ciganos, em José Aldo, Lyoto Machida,  21 Victor Belford, Anderson Silva e a coisa toda  22 A Bossa Nova é foda!</p>

A ideia de Santaella (2005, p.20) de “apenas três matrizes” de comunicação – verbal, visual e sonora – considera também a possibilidade de suas misturas em “linguagens híbridas”. Este ponto de vista semiológico apoia a força expressiva por trás



do trinômio texto-música-imagem. Ao mesmo tempo, recorro à tricotomia conceitual peirceana para reconhecer as sugestões veladas dos índices, as semelhanças expressas nos ícones, e os significados dos símbolos, culturalmente instituídos e aceitos (Peirce, 2005). Por outro lado, para observar um possível trânsito de significados entre as diversas artes (geralmente poesia, música e mídias visuais) no trinômio texto-som-imagem, recorro à tradução intersemiótica<sup>5</sup> de Plaza (2003).

Diversos ícones, índices e símbolos aparecem sugeridos ou codificados na letra de *A Bossa Nova é foda*, uma característica marcante que ecoa em Caetano Veloso desde a Tropicália. Este "... gosto tão tropicalista pelos trocadilhos..." (Veloso, 1997, p.466) e pela escrita sofisticada sobreviveu intensamente no estilo do artista:

Sempre cri numa espécie de organicidade da assimilação de informações, e faço questão de tratar com naturalidade a acumulação de cultura, retendo dos livros, das aulas, das canções, somente o que me for congenial, e transmitindo somente o que já tiver por mim incorporado. (Veloso, 1997, p.279).

No início da **Estrofe 1**, o índice "Bruxo de Juazeiro" é uma pista clara sobre João Gilberto, considerado o maior intérprete da Bossa Nova e criador da rítmica típica de acompanhamento ao violão que é reconhecida em todo o mundo. Já o "louro francês" é o engenheiro de som e músico amador francês Christophe Rousseau, melômano da Bossa Nova, que conseguiu pôr as mãos nas famigeradas "fitas casete" de João Gilberto em início de carreira, que o fotógrafo e diletante da Bossa Nova Chico Pereira gravou em sua casa (a "caverna") em 1958 (Oliveira, 2013). Rousseau masterizou essas fitas caseiras e teve a ideia de lançá-las gratuitamente na internet, uma vez que elas começaram a ser comercializadas ilegalmente no Japão a preços exorbitantes. O próprio Rousseau relata o caso:

---

<sup>5</sup>Com base nos conceitos peirceanos, PLAZA (2003) propõe a tradução de um meio artístico em outro, cujos limites não são estanques: (1) tradução icônica (ou "transcrição", em que original e tradução contêm estruturas semelhantes entre si), (2) tradução indicial (ou "transposição", em que a tradução contém o original na) e (3) tradução simbólica (ou "transcodificação", em que a tradução contém referências do original).

Existem mais sons da era de ouro da música brasileira armazenados no Japão do que no Brasil [...] Os japoneses foram os primeiros a colocar à venda lá nas terras deles esse documento, que se chamava João Gilberto - Private Sessions at Chico Pereira's House [...] Um amigo meu Sueco, o Sr. Lars Crantz, recebeu por troca de documentos, no Rio, o som digitalizado dessa gravação – de um colecionador cujo nome ficou protegido por ele [...] Imagina, eu: quando recebi de Lars essa cópia para remasterizar quase desmaiei de tanta felicidade! Por que eu?! Por que é que caiu sobre mim?! Eu tinha o livro de Ruy Castro, *Chega de Saudade*, onde se falou pela primeira vez sobre este assunto do som gravado em fitas magnéticas Basf, com aparelhagem bem profissional para época, no salão de Chico Pereira [...] Depois me coloquei a remasterizar. O resultado foi colocado na internet por nós de graça para contrariar o Japonês e o lucro deles, sem aviso nenhum a João Gilberto, o autor [...] estou bastante satisfeito de ter remixado este documento – que demorou 50 anos para aparecer e três dias para se tornar decente! [...] exatamente aos 1 minuto e 36 segundos, e durante 3 segundos, um cachorro latindo lá embaixo do prédio ou da casa do Chico Pereira, enquanto o João tocava o violão. (Evangelista, 2009).

Ainda na **Estrofe 1**, Caetano justapõe índices opostos (verso 3), que representam dois polos geográficos opostos de João Gilberto: um carioca (a bicicleta “ergométrica”, que é um índice de esporte e cultura da saúde) versus outro nordestino (a comida típica “rabada” e, talvez, a “fazenda de areais” do Verso 2). Depois, no verso 4, o “lá fora” [do Brasil], faz referência às dificuldades dos estrangeiros de sentirem e tocarem o samba (e, conseqüentemente, a bossa nova) em compasso binário, o que lhe dá a levada característica (ou o “molho” brasileiro). Há uma tendência dos norte-americanos de substituírem a métrica binária do samba pela métrica quaternária do jazz, dificuldade com a qual Caetano se diverte, observando que “... lá fora, o mundo se torce para entender a equação...”, ou seja, pensam a bossa em compassos 4/4, e não em 2/4.

Mas, em seguida, no verso 5, ele dá os créditos ao eclético dançarino-coreógrafo-diretor musical-cantor norte-americano da Broadway Lennie Dale (Figura 2) por ter criado e tornado a Bossa Nova, por “... pura invenção...” (verso 5), uma “dança da moda” (Castro, 2006, p.310-311)<sup>6</sup>. Ao final da *Estrofe 1*, Caetano usa a gíria do rock e dos esportes radicais “foda!” (como explicado na seção anterior do presente artigo), para elogiar a Bossa Nova e criar ambos o título e o refrão da música (verso 7).

---

<sup>6</sup>Três danças da moda predominavam no Rio durante o surgimento da Bossa Nova: o rock, o *twist* e o *hully-gully* (CASTRO, 2006, p.310).



Figura 2 – Lennie Dale homenageado por Caetano Veloso em *A Bossa Nova é foda*: (a) com Jobim ao piano; (b) sua coreografia da “dança bossa nova” com Sigrid e Leticia do conjunto de Sérgio Mendes; (c) cantando e encenando com Elis Regina; (Fotos 1 e 2 citadas por Castro, 2006, p.308; foto 3 retirada do vídeo da música *Me deixa em paz*, Dale e Regina, 1971 [em 1:24]).

Na **Estrofe 2**, Caetano propõe outra equação, desta vez na forma sofisticada de uma charada, para identificarmos Carlos Lyra (verso 8, Figura 3): “O magno [referência ao Imperador Carlos Magno] instrumento grego antigo [a lira grega]...”. Além do nome, o perfil culto e as harmonias sofisticadas de Lyra são homenageadas em “... o dom que muito homem não tem, que é a influência do jazz...”. Ao mesmo tempo, Caetano está citando o grande clássico da Bossa Nova *Influência do jazz* (1961), cuja letra e música são de Carlos Lyra (verso 9).

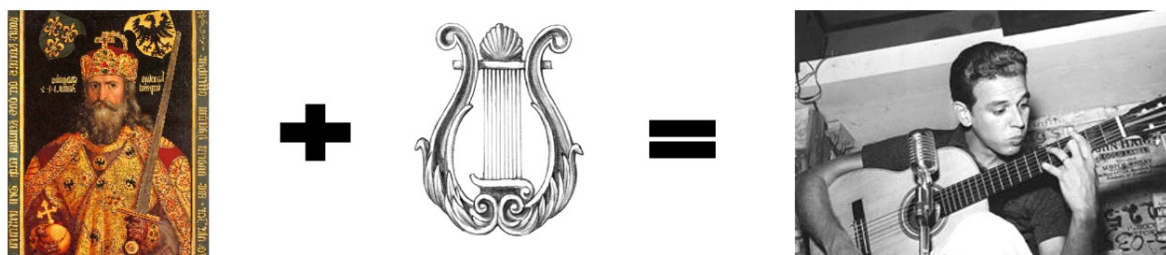


Figura 3 – Carlos Lyra homenageado por Caetano Veloso em *A Bossa Nova é foda* em forma de charada: nome e sofisticação de harmonias e melodias.

Ainda na **Estrofe 2**, o percurso epopeico de Ulisses é citado metaforicamente. Ulisses (também chamado de Odisseu) é o protagonista do romance clássico *Odisséia* do poeta grego Homero que, após longa ausência de seu reino usurpado, retorna como mendigo disfarçado, antes de ser reconhecido. O herói é finalmente percebido por seu cachorro Argos e por seu antigo servo (verso 10): o “Porqueiro Eumeu,

[que] o reconhece de volta... [à Ilha grega de] Ítaca” (Figura 4). Aqui, podemos apreciar a habilidade da gramática tropicalista de Caetano: a sugestão auditiva da conjunção explicativa “porque” se torna o substantivo “porqueiro”, profissão do personagem do livro de Homero. Da mesma maneira, na trajetória longe de casa, os heróis de Caetano – João Gilberto e Bob Dylan (ambos na Figura 4) – somente depois de muito tempo, muita luta e muito sofrimento reeberiam o reconhecimento, como cantores, no retorno ao seu reino desejado ou de origem. De fato, apesar de sua importância histórica e maturidade, ambos João Gilberto e Bob Dylan têm lutado contra o ostracismo e vaias ao longo de suas carreiras (Caldas, 2009).

João Gilberto, o recém maior-de-idade “Joãozinho da Patu”, saiu de Juazeiro, à beira do Rio São Francisco, para uma epopeia de cerca de oito anos (1949-1956) antes de retornar à sua casa. Seu calvário antes da redenção como criador da batida de bossa nova e estilo de cantar, pode ser apreciado na narrativa de colorido jornalístico de Ruy Castro ao longo de muitas páginas do livro *Chega de saudade* (Castro, 2006, p.23-162):

[...] desde as calças curtas, quando voava em sua bicicleta pelas ruas estilo faroeste de Juazeiro, já havia decidido preferir o caminho mais difícil (p.23) [...] Passara mais de um ano em Salvador e não conseguiu emprego fixo em nenhuma rádio (p.65) [...] no Galeão, tomou um táxi e subiu ao sexto andar da RádioTupi (p.66) [...] os Garotos da Lua [...] demitiram João Gilberto (p.69) [...] ele não saberia dizer ao certo como, quando e para onde havia ido (p.139) [...] havia chegado ao seu fundo do poço no Rio. Estava sem dinheiro, sem trabalho e quase sem amigos [...] mas ele resistiu (p.141) [...] passou cerca de sete meses em Porto Alegre (p.142) [...] Luíz Telles trouxe João Gilberto de novo ao Rio (p.145) [...] uma recepção de causar inveja ao filho pródigo (p.158) [...] Teve de voltar pelo caminho das cinzas [...] e lá se foi ele para São Paulo. E, assim como foi, voltou em poucos dias (p.162) [...] entrou em um ônibus para a cidade errada [...] Lavras (p.145) [...] passara oito meses em Diamantina (p.146) [...] bateu à porta de Luíz Telles [...] suprema humilhação [...] iriam de qualquer jeito a Juazeiro [...] sufocantes dois meses (p.148) [...] mais uma vez a [rodovia] Leste Brasileira para Salvador [...] onde foi fazer um tratamento psicológico, mas Dewilson decidiu voltar com ele para Juazeiro (p.150) [...] Faria uma escala a meio-caminho em Diamantina (p.150) [...] queira ter certeza de uma coisa: iria chegar musicalmente pronto ao Rio (p.150) [...]

Ficou impregnada, entre os colegas músicos, a imagem de João Gilberto como um cantor difícil de ser acompanhado e de se relacionar, como ilustram suas realiza-

ções rítmicas flexíveis e imprevisíveis, transcritas por Menezes (2012). E, mesmo reconhecido, ficou a pecha de um cantor “sem voz”, “desafinado” e “fora do ritmo”, como sugerem vários relatos:

Por que gravam cantores resfriados? [...] (Álvaro Ramos, gerente das lojas de discos Assumpção, citado por Castro, 2006, p.186)

Sofisticação de cantar baixinho, bem desafinado, desafinando bem musicalmente [...] (Brito, 1996, p.123).

[...] o mal-entendido de que cantores superafinados como João Gilberto não tinham voz ou eram “desafinados” [...] (Campos, 1974, p.54).

[...] os autores [Tom Jobim e Newton Mendonça] criaram a impressão de que o cantor semitonava, isto é, desafinava, o que levou muita gente a achar que João Gilberto é um cantor desafinado[...] (Block, 2007, p.98)

[...] Esta é a merda que o Rio nos manda! [...] não tinha voz e atravessava o ritmo; aliás, que raio de ritmo? [...] (Oswaldo Gurzoni da Odeon, sobre o disco de 78 rpm de João Gilberto, de 1958, que contém *Chega de saudade* e *Bim-bom*, citado por Castro, 2006, p.185)

Por seu lado, Bob Dylan, o “bardo judeu romântico de Minnesota” (verso 9), cantor de protesto da canção *folk* norte-americana, demorou décadas para vencer as duras críticas sobre sua maneira de cantar. Recentemente, reclamou: “Os críticos não têm me dado trégua desde o primeiro dia... dizem que não sei cantar. Eu coaxo. Soo como um sapo” (Dylan, 2015; veja Figura 4, na qual, emblematicamente, Bob Dylan segura um cartaz que diz “*I can´t sing*”, ou seja, “Não consigo cantar”). Mas se Dylan não demonstra um refinamento no canto, para Caetano ele traduz “... a atmosfera, a emissão vocal, o bem captado desleixo, o timbre geral de seu trabalho [que] me enriqueciam com sugestões inqualificáveis” (Veloso, 1997, p.271).

Finalmente, os versos 12 e 13 da **Estrofe 2** situam geograficamente o eixo da bossa novamente entre o polo baiano (o “Samba de roda” na Bahia do final do século XIX, o “Rio São Francisco”, o “canavial”) e o polo carioca (o “Rio de Janeiro”, o “neocarnaval”).



Figura 4 – Homenagem de Caetano Veloso a personagens odisséicos em *A Bossa Nova é foda*: o grego Ulisses com o Porqueiro Eumeu e o cachorro Argos, o norte-americano Bob Dylan e o brasileiro João Gilberto.

A **Estrofe 3** traz outra charada cuja resposta é Tom Jobim (Figura 5), o grande mentor musical e líder da Bossa Nova pois, para Caetano, ele é "... O tom de tudo [que] comanda as ondas do mar, ondas sonoras..." (versos 15, 16 e 17). Ondas que foram imortalizadas no título, letra e música de sua canção *Wave* ("... da onda que se ergueu no mar..."). O "mar" tornou-se um símbolo, "... o grande tema da Bossa Nova..." (Castro, 2001, p.73) e, Jobim, seu maior poetizador, "... o verdadeiro cantor do mar..." (Castro, 2001, p.77). Sua ascendência musical sobre todos os outros personagens da Bossa Nova é de tal ordem que Caetano recorre às gírias positivas do MMA, "cruel" e "destruidor", gírias que são reforçadas e traduzidas para os leigos pelo próprio Caetano pelas adjetivações "de brilho intenso" e "monumental". Jobim, diz Caetano, é dono de um arsenal musical (popular e erudito) e, por isso, tem a "chave da casa de munição". Como mentor, ele entrega o símbolo "chave" a Vinícius de Moraes, para que ele também se torne um cantor de bossa nova (Figura 5). Vinícius é retratado aqui, em mais uma charada, como o ícone "velho profeta" (verso 18). É o próprio Vinícius - nascido em 1913 e, por isso, o mais velho dos símbolos da Bossa Nova, quem fala de sua trajetória panorâmica:

[...] sou um dos pouquíssimos compositores brasileiros que atravessou essas gerações todas. Eu fiz música com o Pixinguinha, o Ary Barroso, com o pessoal da geração do Antônio Maria, o Paulinho Soledade; depois peguei o Tom, o Baden, o Carlos Lyra, o Edu, o Francis e, em 1969, o Toquinho. E mesmo com caras mais jovens que o Toquinho, eu já fiz música, como o Eduardo Souto Neto, o João Bosco. (Moraes e Almeida Filho, 1979).

Antes um literato do que um músico, o “poetinha” Vinícius de Moraes teve o incentivo e parceria de Jobim para se firmar, assim como ele próprio, como um cantor-compositor. Novamente a questão da voz “pequena” e “não ideal”, que se tornou um dos novos paradigmas trazidos pela Bossa Nova, retorna na homenagem de Caetano ao gênero. Conhecido pela dificuldade para cantar, Vinícius é colocado como um revolucionário, que desafia não apenas o padrão de voz da MPB, mas também aquele que “transformou o mito das raças tristes” (verso 19). Caetano faz desta uma metacitação, pois se refere à canção *Eu não tenho nada com isso*, parceria de Vinícius com Toquinho, cuja letra diz “Venho de três raças muito tristes [...]” (Moraes e Toquinho, 1971). Por sua vez, neste verso, o poeta Vinícius também está metacitando outro poeta, o parnasiano Olavo Bilac (Figura 5) que termina seu soneto *Música brasileira* (Bilac, 1919) assim: “[...] flor amorosa de três raças tristes”.



Figura 5 – Três metacitações nas homenagens de Caetano Veloso a três epítetos da música bossa-novista e poesia parnasiana: Jobim como o “Tom de tudo”, Vinícius de Moraes como o “Velho poeta” e Olavo Bilac como o porta-voz das “três raças tristes”.

Finalmente, o “gesto estético agressivo” de Caetano diz respeito à mobilidade social permitida pelos esportes populares no Brasil, que se materializa na letra da música como uma lista de lutadores de MMA: “Em Minotauros [os irmãos gêmeos Minotouro e Minotauro], Júnior Ciganos, em José Aldo, Lyoto Machida, Victor Belford, Anderson Silva e a coisa toda...” (versos 20 e 21; Figura 6). Aqui, os lutadores de MMA representam, assim como a bossa nova, um dos produtos brasileiros de maior sucesso no exterior.



Figura 6 – Homenagem de Caetano Veloso aos lutadores de MMA em *A Bossa Nova é foda*: (a) os gêmeos Minotouro e Minotauro, (b) Júnior Cigano, (c) José Aldo, (d) Lyoto Machida, (e) Victor Belford e (f) Anderson Silva.

Assim, Caetano compatibiliza a aparente contradição entre algo sofisticado (a Bossa Nova) e algo rude (uma luta violenta), contradição que foi calcada em estereótipos do “feminino” e do “masculino” fabricados pela mídia massiva. Caetano explica (grifos meus):

Eu gosto muito dessa resposta do João [Gilberto] a respeito da concentração na criação das canções, na escolha do tempo, do acorde mais preciso. E é uma visão da Bossa Nova que não tem nada a ver com ser doce, molinho [...] Numa entrevista a Tárík de Souza quando voltou ao Brasil, a imagem que [João Gilberto] usou para descrever seu estilo foi “um golpe de caratê”. Gosto muito disso [...] Esse tipo de luta tem uma formação que é semelhante à da Bossa Nova. O amálgama foi feito no Brasil, os Gracie [de Belém do Pará] com o jiu-jitsu [...] E hoje o maior número de lutadores dessa categoria é de brasileiros. A Bossa Nova foi uma criação assim, um golpe de caratê com uma capacidade brasileira encarnada no João Gilberto de fazer determinadas misturas impiedosamente bem achadas.



Todo mundo pensa que a Bossa Nova é passarinho, mar azul, doce, suave. Mas não é. É um gesto de grande força combativa e foi vivido conscientemente assim pelo seu inventor (Lichote, 2012).

Assim, vemos que a própria imagem de João Gilberto na mídia alija o fato de que ele é um grande fã dos lutadores de MMA. Isto achata o espectro de significados e nuances de sua personalidade e, em certa medida, esconde seu papel de “símbolo social mediador” que “revela velando e vela revelando, seja místico ou racional, intelectual ou emocional” (Gurvitch, 1964, p.xx-xxi).

### **3 – A música para a letra de A Bossa Nova é foda**

Os elementos musicais utilizados por Caetano e pela Banda Cê em *A Bossa Nova é foda* revelam um sofisticado mosaico que, na obra de Caetano Veloso, se tornou muito característico de sua forma de compor e interpretar desde o lançamento do álbum *Tropicália: ou Panis et Circencis*, em 1968. Percebe-se tanto na canção aqui analisada quanto neste álbum ícone do manifesto *Tropicália*, um gosto por uma grande variedade de contrastes, muito incomum na música popular. Uma análise de elementos dos gêneros musicais envolvidos (andamentos, ritmos, melodia, harmonia) e elementos formais permite ver com mais clareza os detalhes da homenagem de Caetano à Bossa Nova.

Ele recorre a quatro gêneros musicais (rock, blues, bossa nova e valsa-jazz) que demonstro aqui por meio de elementos estéticos, instrumentação, métricas e levadas (ou *grooves*). O **blues** (gênero representado neste artigo pela cor azul-escuro) e o **rock** (gênero derivado do blues e representado neste artigo pela cor roxa) aparecem sempre lado a lado, nessa ordem. Isto reflete a ordem histórica do surgimento do primeiro gênero no final do século XIX e que, depois, participa da gênese do segundo na década de 1950. Ambos compartilham da métrica quaternária (4/4) com *swing* (duas colcheias no mesmo tempo do compasso, realizadas, grosso modo, como uma quiáltera de semínima com colcheia). Nos trechos de **blues** e **rock**, é utilizada a instrumentação típica dos trios dos dois gêneros (guitarra elétrica, contrabaixo elétrico/acústico e bateria), se diferenciando apenas pelo ritmo, articulações e dinâmicas mais intensas no segundo. Nesta homenagem ao movimento da Bossa Nova, Caetano cita o próprio gênero **bossa** (gênero repre-

sentado neste artigo pela cor azul claro), com sua métrica binária do samba (2/4, sem o swing do jazz). A instrumentação se torna mais leve e a levada na bateria traz o típico molho da bossa nova (ou samba) com a baqueta sincopada no aro da caixa, emulando um tamborim com seus padrões de semicolcheias. Finalmente, sugiro a presença de uma **valsa-jazz** (gênero representado neste artigo pela cor rosa), cuja pulsação ternária pode ser transcrita em compasso composto, um 12/8 com o swing implícito do jazz e com ocasionais divisões rítmicas binárias. Aqui, a instrumentação muda radicalmente: saem a voz e os *grooves* de bateria para uma instrumentação leve com apenas violão e piano elétrico. Na **valsa-jazz** da gravação há também uma mudança de andamento, que cai de semínima = 132 para semínima = 180 (ou mínima pontuada = 60). Já no final da gravação, dentro do caráter experimental da canção, o cantor e a banda recorrem ao índice da sonoridade típica da música concreta do pós-guerras: a utilização do ruído de estúdio como um elemento estrutural associado ao **rock**. Todo este ecletismo de estilos e procedimentos, muito incomum na música popular, sinaliza uma construção composicional e de performance altamente organizadas e unificadas por elementos não explicitados à primeira audição da faixa do CD, ou à primeira vista das imagens do videoclipe. Apesar do experimentalismo e toda esta variedade em direção a um discurso fragmentado, *A Bossa Nova é foda* se tornou a canção mais popular do disco, ao contrário de todas as faixas de *Araçá azul*, cuja enorme impopularidade foi fruto de seu experimentalismo.

Normalmente, o meio musical de hoje associa a Bossa Nova ao *cool jazz*, especialmente às figuras do saxofonista Stan Getz e do guitarrista Charlie Bird, cuja gravação de *Desafinado* vendeu mais de 1 milhão de cópias (Castro, 2006, p.327-328). Mas se o **blues** foi uma matriz clara para o rock e para o jazz, Macann (2010, p.102) revela uma insuspeitada influência direta do blues no surgimento do estilo da bossa no Rio de Janeiro. Ele comenta sobre o papel dos instrumentistas de sopro, o norte-americano Booker Pittman e os brasileiros Moacir Santos e Paulo Moura neste processo, e analisa traços que, geralmente, passam despercebidos aos próprios músicos:

[...] a Bossa Nova não é normalmente vista como se tivesse algo do blues [...] [mas há o] uso de doze compassos, da forma AAB e o uso da escala blues na construção tanto da melodia como da harmonia [...]

[Lee] Konitz uma vez lhe disse: 'Toots [Thielemans], nós já tocamos 'Wave' há quarenta anos. São dois refrãos de blues soltando um bebop' [citado de Jazz Times, 2007] Novamente, o fato de Jobim ter recorrido ao blues na primeira sessão de doze compassos de 'Wave' pode ter sido desintencional. Mas músicos bem versados na linguagem, tanto brasileira como norte-americana, logo perceberam isso desse jeito e tocaram adequadamente..." (Mccann, 2010, p.102, 104, 121).

Caetano, que viveu o processo histórico de surgimento da Bossa Nova, está atento a esta influência. Reflexos harmônicos do **blues** aparecem em inflexões cromáticas ao longo da canção, remetendo à blue note (principalmente a 3ª abaixada do tom maior). Isto ocorre massivamente no movimento descendente Mi-Si natural / Mi-Si bemol nas **Seções A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup>, A<sup>3</sup>, A<sup>4</sup>**, no **Refrão<sup>3</sup>** e no **Refrão<sup>4</sup>** (c.9-10, 17-18, 28, 33, 76, 88, 92, 96, 128, 140, 144 e 148; veja a *EdiPA* completa do videoclipe ao final do artigo).

As **Estrofes 1, 2 e 3** cantadas por Caetano são emoldurados por três seções instrumentais:

- uma **Introdução** (c.1-4, em [0:00-0:07]), de caráter minimalista e associada ao **blues**, se resumindo aos primeiros quatro compassos, com apenas uma guitarra repetitiva com swing (Mi-Sol, Mi-Sol, Mi-Sol ...) e com uma leve mudança de timbre (Figura 12, mais à frente).

- um **Interlúdio instrumental** (c.100-123, em [2:33-2:56]) associado à **valsa-jazz**, cuja suavidade é enfatizada com a retirada da bateria de blues/rock e da voz, além de uma redução da instrumentação aos timbres do violão e piano elétrico. Sua sofisticação (em relação ao blues e ao rock) aparece nas fluidas polirritmias na qual convivem subdivisões rítmicas do tempo organizado em 2 unidades (binário) e em 3 unidades (binário composto), o que evita as levadas anteriores, enfáticas (ver terceiro excerto da Figura 13, mais à frente). Também contribuem para a sofisticação desta seção instrumental, que é própria da **valsa-jazz**, as harmonias com mais alterações, como as que ocorrem nas valsas de Jobim (*Chovendo na Roseira*, *Luiza* e *Imagina*, entre muitas outras).

- A **Coda** (c.152-163, em [3:53-4:17]), também minimalista, está associada ao **rock**, se constituindo apenas de um ruído de estúdio com *crescendo*, que soa como uma típica retroalimentação (ou *feedback*) de guitarra elétrica.

Como em muitos dos processos criativos de Caetano, há mais de uma maneira de perceber a forma de *A Bossa Nova é foda*. A alternância entre as partes instrumentais (**Intro**, **Interlúdio instrumental** e **Coda**) e as partes cantadas (**Estrofes 1, 2 e 3**) forma um arco cujas proporções sugerem a seção áurea<sup>7</sup> (Figura 7):

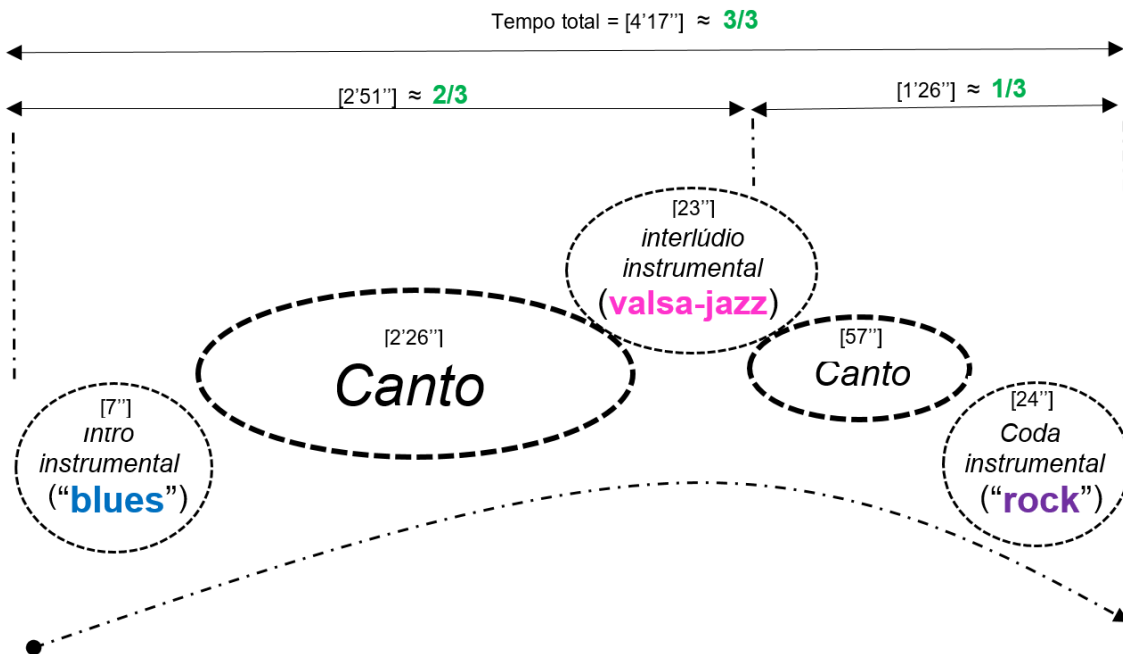


Figura 7 – Sugestão da seção áurea na forma em arco (instrumentação e gêneros) na gravação de *A Bossa Nova é foda* de Caetano Veloso.

Musicalmente, os versos da **Estrofe 1** (c.5-23, em [0:07-0:40]) se dividem para formar a **Seção A<sup>1</sup>** (c.5-19, em [0:07-0:32]) e o **Refrão<sup>1</sup>** (c.20-23, em [0:32-0:40]). Os versos da **Estrofe 2** (c.24-47, em [0:40-1:22]) se dividem para formar a **Seção A<sup>2</sup>** (c.24-38, em [0:40-1:06]) e o **Refrão<sup>2</sup>** (c.39-47, em [1:06-1:22]). Os versos da **Estrofe 3** (c.48-99, em [1:22-2:33]), que é a estrofe mais extensa, dão origem à **Seção B** (c.48-71, em [1:22-1:44]), à **Seção A<sup>3</sup>** (c.72-78, em [1:44-1:55]) e ao **Refrão<sup>3</sup>** (c.79-99, em [1:55-2:33]). Após esta exposição completa do poema, segue o **Interlúdio instrumental** sem a voz (c.100-123, em [2:33-2:56]). Depois, é repetida a **Seção A<sup>3</sup>** (c.124-130, em [2:56-3:08]), seguida do

<sup>7</sup>A seção áurea é uma proporção matemática observável na natureza, na arquitetura e nas artes. Na música, tem sido observada desde 1854, mas ganhou força com Ernő Lendvai (NAGY, 1997, p.94, 102) e está relacionada à ocorrência de eventos relevantes (um clímax, um anticlímax, uma recapitulação etc.) a cerca de 2/3 do início de um trecho, seção, movimento ou obra completa.

**Refrão<sup>4</sup>** (c.131-151, em [3:08-3:53]), cujo texto é parte da Estrofe 3. Finalmente, a **Coda** instrumental (c.152-163, em [3:53-4:17]) finaliza a canção. O quadro da Figura 8 sumariza as relações entre texto (versos e estrofes com *timings*) e música (seções com *timings*, métricas, gêneros, tipos de levada, instrumentação, timbres, tipos de harmonização e repetições de seções).

<b>Intro</b> [0:00-0:07] blues - 4/4 levada com swing guitarra minimalista	[7"]	(instrumental)	INTRODUÇÃO INSTRUMENTAL [7"]
<b>Seção A<sup>1</sup></b> [0:07-0:32] blues - 4/4 levada com swing harmonia simples	[25"]	O bruxo de juazeiro numa caverna do louro francês Quem terá lido essa fazenda de areais Fitas cassete, uma ergométrica, uns restos de rabada Lá fora o mundo ainda se torce para encerrar a equação	ESTROFE 1 [33"]
<b>Refrão<sup>1</sup></b> [0:32-0:40] rock - 4/4 levada com swing	[8"]	Pura invenção, dança da moda A Bossa Nova é fodal	
<b>Seção A<sup>2</sup></b> [0:40-1:06] blues - 4/4 levada com swing harmonia simples	[26"]	O magno instrumento grego antigo diz que quando chegares aqui Que o dom que muito homem não tem, que é a influência do jazz E tanto faz, se o bardo judeu romântico de Minnesota Porqueiro Eumeu o reconhece de volta a Ítaca	ESTROFE 2 [42"]
<b>Refrão<sup>2</sup></b> [1:06-1:22] rock - 4/4 levada com swing	[16"]	A nossa vida nunca mais será igual Samba de roda, neocarnaval, Rio São Francisco, Rio de Janeiro, canavial A Bossa Nova é fodal	
<b>Seção B</b> [1:22-1:44] Bossa - 2/4 levada sem swing harmonia sofisticada	[22"]	O Tom de tudo comanda as ondas do mar Ondas sonoras com que colore o nú espacial Homem cruel, destruidor, de brilho intenso, monumental	ESTROFE 3 [71"]
<b>Seção A<sup>3</sup></b> [1:44-1:55] blues - 4/4 levada com swing harmonia simples	[11"]	Deu ao poeta, velho profeta, a chave da casa de munição O velho transformou o mito das raças tristes	
<b>Refrão<sup>3</sup></b> [1:55-2:33] rock - 4/4 levada com swing	[38"]	Em Minotauros, Júnior Ciganos, em José Aldo, Lyoto Machida, Victor Belford, Anderson Silva e a coisa toda A Bossa Nova é fodal	
<b>Interlúdio</b> [2:33-2:56] Valsa jazz - 12/8 levada com swing harmonia sofisticada teclado de jazz	[23"]	(instrumental)	INTERLÚDIO INSTRUMENTAL [23"]
(REPETIÇÃO) <b>Seção A<sup>3</sup></b> [2:56-3:08] blues - 4/4 levada com swing harmonia simples	[12"]	Deu ao poeta, velho profeta, a chave da casa de munição O velho transformou o mito das raças tristes	REPETIÇÃO DO FINAL DA ESTROFE 3 [57"]
(REPETIÇÃO) <b>Refrão<sup>4</sup></b> [3:08-3:53] rock - 4/4 levada com swing harmonia simples	[45"]	Em Minotauros, Júnior Ciganos, em José Aldo, Lyoto Machida, Victor Belford, Anderson Silva e a coisa toda A Bossa Nova é fodal	
<b>Coda</b> [3:53-4:17] rock - 4/4 sem levada ruído de estúdio	[24"]	(instrumental)	CODA INSTRUMENTAL [24"]

Figura 8 – Letra e forma musical (**Intro** - **A<sup>1</sup>** - **Refrão<sup>1</sup>** - **A<sup>2</sup>** - **Refrão<sup>2</sup>** - **B** - **A<sup>3</sup>** - **Refrão<sup>3</sup>** - **C** - **A<sup>3</sup>** - **Refrão<sup>4</sup>** - **Coda**) com gêneros, métricas, timings e durações de cada seção de acordo com os versos do videoclipe de *A Bossa Nova é foda* de Caetano Veloso.

A primeira impressão ao se ouvir a canção é a de uma forma rapsódica (Figura 9) gerada pela justaposição de seções contrastantes, bem delimitadas pelos gêneros musicais **blues**, **rock**, **bossa** e **valsa-jazz**, precedidos de uma **Introdução** e finalizados por uma **Coda**.

**Intro** - **A<sup>1</sup>** - **r<sup>1</sup>** - **A<sup>2</sup>** - **r<sup>2</sup>** - **B** - **A<sup>3</sup>** - **r<sup>3</sup>** - **C** - **A<sup>3</sup>** - **r<sup>3</sup>** - **Coda**

Figura 9 – Análise formal de *A Bossa nova é foda* como uma estrutura rapsódica baseada em quatro gêneros populares (**blues**, **rock**, **bossa** e **valsa-jazz**; neste exemplo, **r** = **Refrão**).

Por outro lado, se considerarmos a alternância de gêneros musicais pesados (**blues** e **rock**) e gêneros musicais suaves (**bossa** e **valsa-jazz**), percebe-se uma forma rondó ("A-B-A-C-A"; veja a Figura 10). Neste caso, os materiais temáticos principais ("A"), incluindo a **Coda**, representam a essência roqueira da Banda Cê e o "gesto histórico e estético agressivo" mencionado anteriormente por Caetano. As partes contrastantes (B e C) mantêm a tradição da **bossa** ser percebida como um "... barquinho deslizando no macio azul do mar..."<sup>8</sup> e a **valsa** com a leveza das bailarinas **cor de rosa** nas pinturas de Degas.<sup>9</sup>

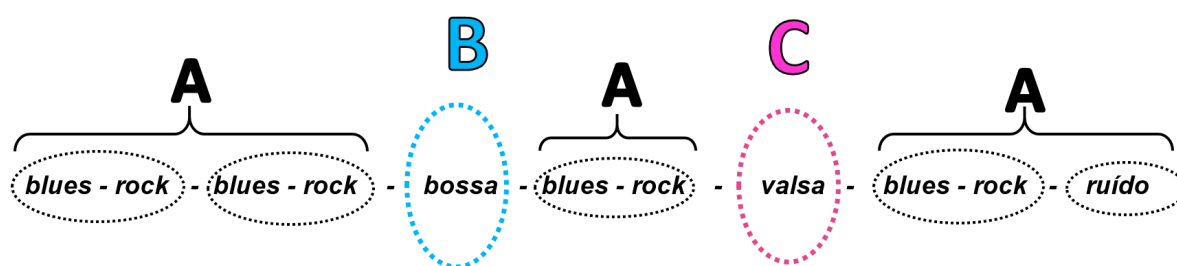


Figura 10 – Análise formal de *A Bossa Nova é foda* como um rondó, com o refrão "A" baseado no **blues/rock** e as seções contrastantes "B" e "C" baseadas na **bossa** e na **valsa-jazz**.

Esta percepção auditiva da forma é bem notável quando se ouve o todo da canção como uma justaposição de gêneros musicais. O resultado é uma colagem auditiva que poderia ser melhor descrita como uma "fricção de musicalidades" (Piedade, 2003 and 2005) e não como o amálgama do hibridismo musical muito comum na música brasileira (Liberato e Borém, 2014; Magalhães Pinto e Borém, 2013; Barreto Linhares e Borém, 2011; Moreira Junior e Borém, 2011; Fabris e Borém, 2006). Já do ponto de vista temporal, evidencia-se uma importância crescente do material sonoro mais pesado ao longo da canção, o que é observado nas quatro recorrências do refrão de rock "... a Bossa Nova é foda!", cada vez mais presentes. De fato, o refrão se inicia com uma duração de apenas [8"] no **Refrão<sup>1</sup>** (c.20-23, em [0:32-0:40]), depois dura [16"] no **Refrão<sup>2</sup>** (c.39-47, em [1:06-1:22]), depois dura [38"] no **Refrão<sup>3</sup>** (c.79-87, em [1:55-2:33]) para, finalmente, chegar a [45"] no **Refrão<sup>4</sup>** (c.131-151, em [3:08-3:53]). Formalmente, esta progressão

<sup>8</sup>Trecho da letra de *O Barquinho* de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli.

<sup>9</sup>A cor **rosa** tornou-se um índice da leveza da **valsa** tanto nos tutus das bailarinas do pintor Edgar Degas, quanto na cor do papel que ele usava para seus desenhos em crayon ou pastel (SHEKELFORD, 1984).

quase aritmética pode ser vista aqui como uma dialética de materiais temáticos entre os gêneros “pesados” (**blues** e **rock**) e os gêneros “suaves” (**bossa** e **valsa-jazz**). Nesta luta, gradualmente, vence o rock ou, metaforicamente, o MMA, como quis Caetano, cuja estética ele utiliza para surpreender o público nesta inusitada homenagem à Bossa Nova. Mais contido no início, o **rock** se torna cada vez mais presente, chegando ao final com uma duração bem maior do que qualquer outra seção formal (Figura 11).

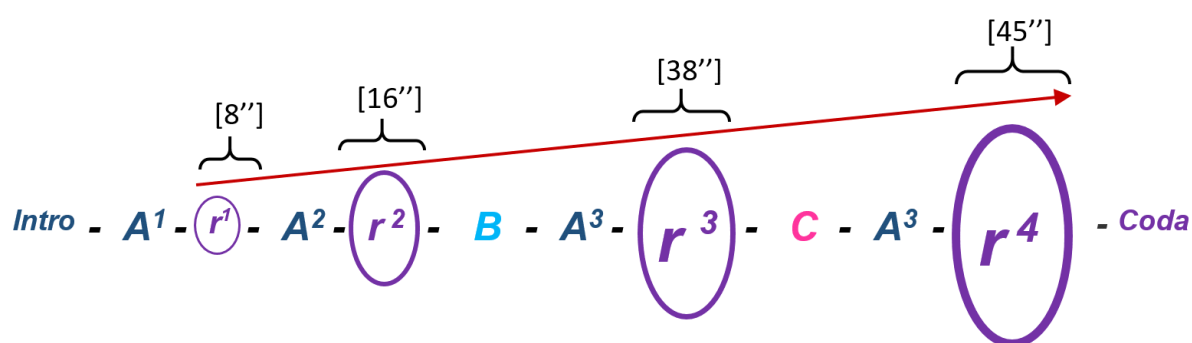
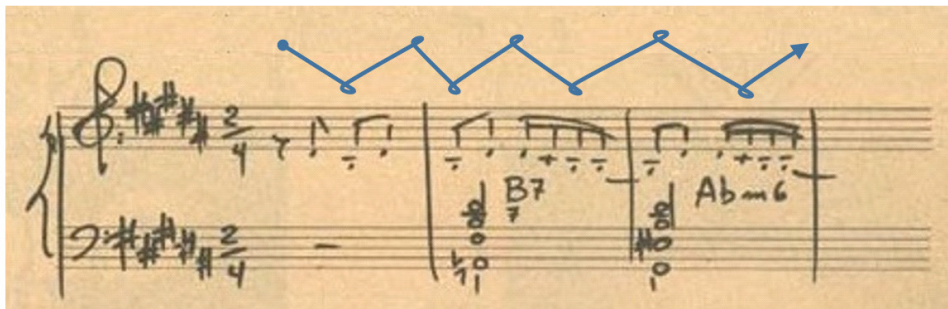


Figura 11 – Análise formal de *A Bossa nova é foda* como uma dialética de materiais temáticos “pesados” e “suaves”, com gradual predomínio temporal do rock (neste exemplo, *r* = **Refrão**).

Caetano é pródigo em citações indiciais e simbólicas não apenas na letra de *A Bossa nova é foda*, mas também na melodia e no arranjo desta canção. Ele presta tributo a dois símbolos do repertório da bossa nova. Primeiro, lembra as terças recorrentes do tema principal de *Águas de março* (música e letra de Tom JOBIM, 1972), fazendo um paralelo com as terças recorrentes da **Introdução** de *A Bossa nova é foda* (Figura 12).



[0:00-0:07]

**Intro**

*Blues* (♩ = 132) *swing* ♩ = ♩<sup>3</sup>♩  
 (guitarra minimalista com variação de timbre)

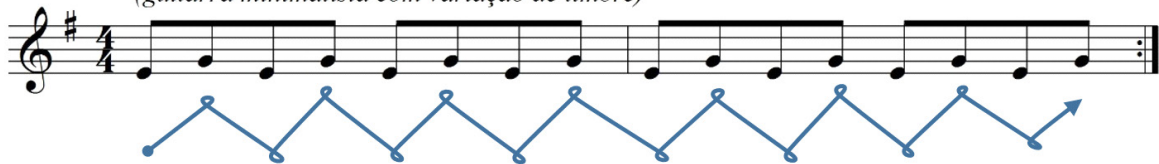


Figura 12 – Repetição de terças melódicas em *Águas de março* de Tom Jobim (manuscrito original; Jobim, 1972) e em *A Bossa Nova é foda* de Caetano Veloso.

Já a nota repetida e ritmada do tema principal do *Samba de uma nota só*, música de Tom Jobim e letra de Newton Mendonça (Figura 13a), reverbera no início de todas as seções cantadas de *A Bossa nova é foda*, ocupando boa parte de seu material melódico. Se no samba de Jobim há uma reiteração da nota que é a terça do tom menor (nota Ré em Si menor), na canção multifária de Caetano, são reiteradas as três notas da tríade de Mi menor (Figura 13b). Primeiro, a quinta do acorde (a nota Si), depois a terça (a nota Sol) e, por último a tônica (a nota Mi), cada uma caracterizando uma seção da forma. Detalhadamente, temos: a repetição da nota Si marcando a **Seção A<sup>1</sup>** (c.3-4, 7, 11-12, 15), a **Seção A<sup>2</sup>** (22-23, 26, 30-31, 34) e a **Seção A<sup>3</sup>** (c.70-71, 74) e sua repetição (c.122-123, 126). Depois, temos a repetição da nota Sol no **Refrão<sup>1</sup>** (c.17-20), no **Refrão<sup>2</sup>** (c.36-44), no **Refrão<sup>3</sup>** (c.77-84, 88-89, 92-93, 96-97) e no **Refrão<sup>4</sup>** (c.129-136, 140-141, 144-145, 148-149). Finalmente, há a repetição da nota Mi na **Seção B** (c.46-49, 62-69; e com bordaduras nos c.54-60). Este índice se torna ainda mais marcante na homenagem de Caetano à Bossa Nova quando estas notas repetidas são acompanhadas por harmonias cambiantes especialmente com baixos cromáticos descendentes (um índice do gênero), como é o caso da **Seção B** (levada de **bossa**) e da **Seção C** (**Interlúdio instrumental** com a levada de **valsa-jazz**, Figura 13c). Em ambos os casos, a nota Mi é repetida em meio às apojeturas Fá # e Ré # (Figura 13).



Antonio Carlos Jobim & Newton Mendonça **Samba de uma nota só** One note samba  
 vers. Antonio Carlos Jobim  
 arr. Paulo Jobim

*Moderato*

nota Ré repetida

harmonia cromática descendente

B m 7 B $\flat$ 7(9) A m 7(11) A $\flat$  m aj7(#11): A $\flat$ 7(#11)

Eis a - qui es - te - sam - bi - nha - Fei - to nu - ma no - ta só - Ou - tras  
 This is just a lit - tle sam - ba - Built up on a sin - gle note Oth - er

56

nota Mi repetida

harmonia cromática descendente (bossa)

G7M F# F7M

On - das so no - ras com que co - lo - re, o nú - es - pa - ci - al Ho - mem cru - el -

[ Valsa ]

108

nota Mi repetida

harmonia cromática descendente (valsa)

G7M F#7 F7M E7(b5)/B $\flat$

Figura 13a, 13b, 13c – Similaridades entre *Samba de uma nota só* de Tom Jobim e trechos das seções de **bossa** e **valsa** em *A Bossa Nova é foda* de Caetano Veloso: nota melódica repetida sobre harmonia cromática descendente.

Do ponto de vista dos efeitos vocais, além da utilização natural de sua voz, Caetano recorre a três práticas de performance contrastantes: o *yodel*<sup>10</sup>, o *fry*<sup>11</sup> no

<sup>10</sup>Tecnicamente, o efeito vocal *yodel* (ou iodelei) é caracterizado pela rápida e audível troca de registro entre a voz de cabeça e a voz de peito, entre os mecanismos laríngeos M1/M2 e M3 (KOB et al, 2011, p.362-363). Como um estilo de canto folclórico onomatopaico, é típico de zonas rurais em diversos países, especialmente nas montanhas do Tirol, que favorecem a reverberação e eco na sua execução. Na música erudita, foi um efeito vocal admissível somente até o final do século XIX (i.e., na canção *Il Viaggio a Reim* de Rossini, WISE, 2007, p.1). Por outro lado, teve grande popularização na música pop, country e sertaneja. Na canção *Tiroleite*, de Rita Lee com Os Mutantes (LEE, Polydor, 1972, faixa 7), este efeito é tratado com humor.

<sup>11</sup>O *fry* (ou *creak* ou *strobass*) é um estilo de canto que se popularizou em gêneros como o pop (na região média e aguda) e rock (na região grave, como no *rhythm and blues*, *heavy metal* e *punk rock*). Na fonoaudiologia, é conhecido como crepitação ou som basal, sendo produzido no mecanismo laríngeo M0 (KOB et al, 2011, p.363, 366), com uma rápida abertura e fechamento do ciclo respiratório (CIELO, 2011, p.365-367).

registro grave e o falsete<sup>12</sup>, os quais utiliza de acordo com o contexto da letra. Caetano emprega o *yodel* descendente (Mi<sup>4</sup>-Lá<sup>3</sup>, Mi<sup>4</sup>-Lá<sup>3</sup> bemol e Mi<sup>4</sup>-Sol<sup>3</sup>), a partir de sílabas específicas ditadas pelos ritmos da frase (como em "...fazenda de areais..." nos c.9-10) principalmente nas seções de **blues**, ou seja, na **Seção A<sup>1</sup>**, na **Seção A<sup>2</sup>**, na **Seção A<sup>3</sup>** e sua repetição (em intervalos descendentes nos c.9-10, c.15, c.17-18, c.28-29, c.36-37, c.76-77 e c.128-129 da *EdiPA* completa; na oitava ascendente Lá<sup>3</sup>-Lá<sup>4</sup> (em [0:15-0:18]), [em 0:25], em [0:29-0:31], em [0:48-0:50], em [1:02-1:04], em [1:52-1:54] e em [3:04-3:06])). Mas o *yodel* pode também ser percebido como um defeito do canto (um índice não-culto, inicialmente associado à zona rural) que deixa pistas sobre a "benevolência" dos diletantes com a técnica vocal sofrível de muitos cantores da bossa nova e, também, do blues e rock, a exemplo do símbolo Bob Dylan, "... o bardo judeu..." homenageado na letra. Talvez por isto, Caetano leva o *yodel* também para as seções de **rock**: no **Refrão<sup>3</sup>** (c.88-89, c.92-93, c.96-97; em [2:13-2:15], em [2:20-2:22] e em [2:27-2:29]) e no **Refrão<sup>4</sup>** (c.140-141, c.144-145, c.148-149 e c.152-153; em [3:25-3:27], em [3:33-3:35], em [3:40-3:42] e em [3:47-3:49]). Já o fry, efeito ruidoso muito comum nos estilos mais pesados do **rock** (punk rock, heavy metal etc.) é reservado para as ocorrências da frase que dá título à canção, e que contém a gíria "masculina" em "... a Bossa Nova é foda!". Assim, o fry ocorre 10 vezes: no **Refrão<sup>1</sup>** (c.22, [em 0:36]), no **Refrão<sup>2</sup>** (c.45, [em 1:17]), no **Refrão<sup>3</sup>** (c.85, 90, 94, 98; [em 2:07], [em 2:16], [em 2:23] e [em 2:30]) e no **Refrão<sup>4</sup>** (c.142, 146, 150, 164; [em 3:28], [em 3:36], [em 3:43], e finalmente com todos os músicos juntos a cappella [em 3:50]).

Caetano reserva o timbre suave do falsete para introduzir a **Seção B**, que tem a levada de **bossa** e a nota sustentada mais aguda de toda a canção, um Mi<sup>4</sup>, com a qual reconhece as contribuições de Tom Jobim para a bossa nova. Depois de sustentar o falsete por 14 segundos nesta nota aguda ("... O tom de tudo comanda as ondas do mar/com que colore o nu espacial..." em [1:22-1:36]), ele modula seu timbre de volta para a voz de peito, mais tensa, para elogiá-lo com energia: "homem cruel, destruidor" (ou seja, o músico "foda", que sabe tudo), "de brilho in-

---

<sup>12</sup> O falsete ou voz de cabeça ou registro *loft* (WISE, 2007) ou, ainda, chamado de som superagudo (CIELO, 2011, p.367) é um estilo de canto principalmente masculino para atingir a região do soprano. Do ponto de vista da fonoaudiologia, é produzido no mecanismo laríngeo M2 (KOB et al, 2011, p.363), por meio da justaposição incompleta durante a vibração das pregas vocais (GURRY, 2014, p.119).

tenso”, “monumental”. Mais à frente, podemos perceber nos *MaPAs* da Figura 19a, b, c, estes três efeitos vocais - *yodel*, *fry* e falsete - dialogando com as imagens do cantor no videoclipe em mensagens subliminares.

#### **4 – As imagens para a letra e música de *A Bossa Nova é foda***

Não houve nenhuma intenção dos diretores Fernando Young e Tonho Quinta-feira em buscar uma naturalidade cênica no vídeo de *A Bossa Nova é foda*. Ao contrário, suas imagens com movimentos meticulosamente coreografados e ensaiados pelos músicos sem camisa, desprovidos de seus instrumentos musicais e sem objetos cênicos à frente do fundo preto buscam e reforçam o tipo de vídeo que chamo de “não-espontâneo” (Borém, 2016). Em [0:14], ouve-se o canto de Caetano Veloso, mas ele está de boca fechada. Há um evitamento da interação natural dos artistas com o público, que é mais característica das realizações musicais ao vivo (as quais proponho chamar de “quase-espontâneas” ou “espontâneas”:

[...] corpos nus são postos frente à câmera, despojados de qualquer sentido de interpretação, senão pela realização de ações que podem ser cênicas, mas ainda sim sem a postura do palco, do contato com o público [...] os corpos ali são apenas pessoas comuns [...] que não ostentam a pretensão de serem mais que isso [...] o bonito e artificial das luzes contra o feio e natural dos corpos [...] a falta de saturação de cor contra a supersaturação das luzes e efeitos. (Mello, 2014).

Esta artificialidade e contenção com vistas a uma “não-interpretação” da música se adéqua à “fricção de gêneros” com predomínio de uma estética “agressiva” e “masculina” planejada por Caetano para homenagear a Bossa Nova. Ao mesmo tempo, este afastamento proposital da performance ao vivo dá mais espaço de criação aos videomakers, que parecem buscar um acabamento estético inovador no vídeo. Assim como acontece no arranjo da música, o resultado visual se assemelha a uma colagem de imagens fragmentadas, geradas por muitos cortes e reiterações de cenas, vários tipos de enquadramento e efeitos visuais. Isto inclui imagens produzidas sem a presença dos músicos (como imagens do fogo, água e partículas brilhantes no ar) e só é possível com uma direção cinematográfica bem planejada e ensaiada, além de uma pós-produção de “ourives”, trabalhosa e

refinada. Os gestos, posturas e expressões faciais propostos pelos videomakers vão além de apenas sublinhar as charadas, gírias e trocadilhos de Caetano. Sua estética visual também dialoga ou refuta o esmerado uso de figuras de linguagem, mensagens subliminares, e contextos históricos e socioculturais da letra. Mas predomina um paralelismo dos elementos de tradução icônicos, indiciais e simbólicos (Plaza, 2003), direta ou, indiretamente, com um reforço de significados do texto e da música por meio de sugestões contidas nas imagens.

Assim, observa-se uma agudeza na sequência de imagens dos diretores do videoclipe, ao valorizar aspectos não-espontâneos da performance. A Segmentação do arranjo em seções formais (Figuras 8 e 9 acima) é muito clara, como se fossem os capítulos independentes de um livro. Por isso, os Contornos de Ativação de cada atmosfera são muito bem demarcados e seguem, grosso modo, a dialética entre índices e símbolos "masculinos" e "femininos". Os principais Pontos de Sincronização do trinômio texto-música-imagem no vídeo ocorrem em cortes, mudanças de enquadramento e gestos coreografados em articulações significativas da forma musical. A intensidade e direção dos movimentos na Cinemática da canção são também constituídas de níveis estanques, estimuladas pelas levadas e instrumentação de cada gênero musical (em ordem de aparição: **blues**, **rock**, **bossa** e **valsa-jazz**; e em ordem crescente de atividade rítmica: **valsa-jazz**, **bossa**, **blues** e **rock**). Da mesma maneira, a Dinâmica (força de início e término dos movimentos) geral do vídeo segue o mesmo contorno da Cinemática, alternando agressividade e suavidade, tensão e relaxamento, ação e contemplação, a força de Eusebius e a introspecção de Florestan em um só Schumann (como me lembrou Ilza Nogueira), que também associa com a alternância "masculina" e "feminina" que Caetano enxerga na bossa-nova.

Os gêneros musicais "masculinos" são marcados cenicamente por imagens que se repetem ao longo do vídeo, exercendo a mesma função de um motivo musical. Nas seções de **blues**, por exemplo, o índice da máscara de mãos sobre o rosto do cantor (veja *MaPA* na Figura 14), coincide com várias articulações formais: o início da **Seção A<sup>1</sup>**, (em [0:07]), o início e o meio da **Seção A<sup>2</sup>** (em [0:40] e [0:54]) e o meio da **Seção A<sup>3</sup>** (em [1:50]), ilustrando personagens descritivamente masculinos, sábios e heroicos da letra: "...o bruxo...", "...o magno...", "...o velho..." e "...o bardo...".



Figura 14 – *MaPA* da máscara de mãos para “o bruxo”, “o magno”, “o velho” e “o bardo” nas seções de blues em *A Bossa Nova é foda*.

Nas seções de **rock**, gestos mais explicitamente agressivos configuram índices meticolosamente escolhidos: a postura arrogante de afrontamento (olhar superior, cantos da boca caídos; Ekman e Friesen, 2003, Figuras 25 e 29b) no **Refrão<sup>1</sup>** (em [0:34]); a expressão de surpresa e/ou medo (olhos bem abertos, testa contraída, boca quase se abrindo em [0:34]; EKMAN e FRIESEN, 2003, Figuras 18 e 20) e o gesto obsceno com o dedo indicador (“foda-se” em [1:14]), ambos no **Refrão<sup>2</sup>**; o gesto de satisfação (o sorriso e punho cerrado) pela vitória (em [2:05]; Ekman e Friesen, 2003, Figuras 43c e 50b); o golpe na cabeça assustada cuja boca é amordaçada (em [2:06]); as mãos em forma de garras (em [2:08]); e o sufocamento da voz e a vendagem dos olhos (em [2:15]) no **Refrão<sup>3</sup>**. Finalmente, há o mata-leão, que é um dos golpes de misericórdia do MMA (em [3:14]) no **Refrão<sup>4</sup>**. Essas imagens podem ser arranjadas em uma ordem (pois no vídeo estão dispersas) de forma a contar uma história do MMA, como mostra a Figura 15. Para os lutadores homenageados por Caetano (veja Figura 6 acima), estas imagens contam uma história rotineira que eles conhecem bem: (a) o enfrentamento arrogante, (b) a agressão por gesto obsceno, (c) a surpresa/medo, (d) o ataque, (e) golpes físicos, (f) o golpe de misericórdia, (g) o aniquilamento e (h) a vitória.



Figura 15 – MaPA das imagens “masculinas” nas seções de **rock** em **A Bossa Nova é foda**, sugerindo sequencialmente: (a) enfrentamento arrogante, (b) gesto obsceno, (c) surpresa/medo, (d) ataque, (e) golpe físico, (f) golpe final (mata-leão), (g) aniquilamento e (h) vitória. Figura 15 – MaPA das imagens “masculinas” nas seções de rock em A Bossa Nova é foda, sugerindo sequencialmente: (a) enfrentamento arrogante, (b) gesto obsceno, (c) surpresa/medo, (d) ataque, (e) golpe físico, (f) golpe final (mata-leão), (g) aniquilamento e (h) vitória.

Há ainda a utilização de imagens do fogo (em [2:16]), um dos quatro elementos naturais esotéricos, que é um índice da masculinidade no temperamento colérico do deus grego Zeus (Bobgan e Bobgan, 1992, p.24-25).

Por outro lado, à estética “feminina” restaram (sim, restaram, pois a intenção de Caetano é afastar a Bossa Nova deste estereótipo) os gêneros musicais mais suaves (**bossa** e **valsa-jazz**), cujas imagens no vídeo, também suaves, estão relacionadas a um misticismo universal e ecumenismo religioso, dos quais Caetano é admirador. Primeiro, o hinduísmo (Figura 16a), na coreografia escultural dos músicos enfileirados em [1:09] (Figura 16c), sugerindo a dança coletiva de mulheres imitando divindades de muitos braços (Orser-Kooistra, 2014, p.5-6), que é um ícone de onipresença, busca e doação.



Figura 16a, 16b, 16c – MaPA do hinduísmo refletido em imagens do filme *O Cinema falado* e do vídeo *A Bossa Nova é foda* (em [1:10]) de Caetano Veloso.

Depois, o candomblé (Figura 17a), com Caetano, em [1:25], fazendo um movimento de cabeça para trás, braços fluidos articulando os punhos e os olhos virados em transe (Figura 17c), um ícone típico do “acolhimento das mulheres” no ritual da incorporação dos orixás femininos Iemanjá e Oxum (Barbara, 2002, p.69, 138, 140-141, 152, 159, 164; veja também o vídeo de Nóbrega, Almeida e França, 2007, [em 2:58]). Esses são índices caros ao músico-cineasta, que no seu filme *O Cinema falado*, incluiu a coreógrafa-dançarina Maria Esther Stockler<sup>13</sup> (veja acima a Figura 16b e, abaixo, a Figura 17b) realizando passos de dança inspirados tanto na cultura hindu quanto na cultura afro-brasileira (Veloso, 1986).



Figura 17a, 17b, 17c – MaPA do candomblé refletido em imagens do filme *O Cinema falado* e no vídeo *A Bossa Nova é foda* (em [1:26]) de Caetano Veloso.

<sup>13</sup> A dançarina e coreógrafa Maria Ester Stockler foi protagonista da contracultura artística das décadas de 1970 e 1980 (BRESSANE, 2006).

Completando as referências visuais de ecumenismo religioso, temos o catolicismo representado pela imagem do escapulário de Nossa Senhora do Carmo no peito do cantor durante a **valsa-jazz**, um ícone de proteção e virtude (Aróstegui, 2006, p.64). Cenicamente, a ideia de proteção é reforçada pelo entrelaçamento dos braços dos músicos da banda ao redor do peito do cantor, braços que se abrem aos poucos revelando o escapulário em [2:47] (Figura 18c). Contrapondo ao elemento "masculino" do fogo, há ainda na **valsa-jazz** outro dos quatro elementos esotéricos, desta vez a água (em [2:35], Figura 18b), "feminina" e ligada ao temperamento fleumático de Nestis, nome de culto da deusa Perséfone (Bobgan e Bobgan, 1992, p.24-25). Há aqui um importante Ponto de Sincronização: com o rosto no escuro e uma aura produzida por uma luz anterior, o movimento rápido de mãos do cantor deixa passar uma luz frontal que ilumina seu rosto subitamente (Figura 18a), movimento que é coreografado com a mudança do acorde dissonante E7(b5)/Bb (um índice de harmonia mais escura) para o acorde consonante Am (um índice de harmonia mais clara) no início do c.120 (ver *EdiPA* completa).

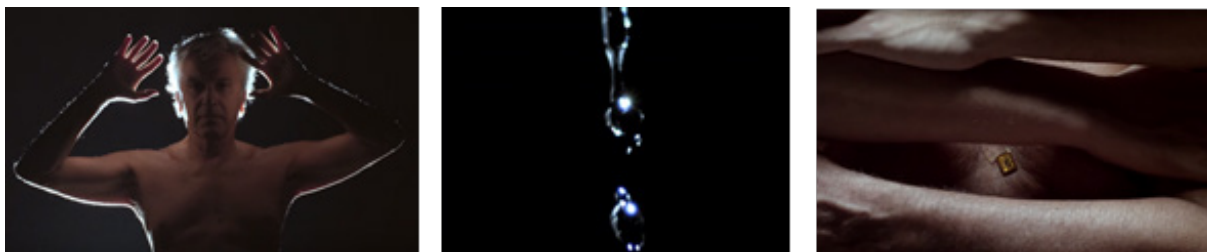


Figura 18a, 18b, 18c – *MaPA* das imagens "femininas" na **valsa-jazz** (Seção C ou Interlúdio instrumental) de *A Bossa Nova é foda*: aura, água e escapulário.

Retomo a análise dos efeitos vocais, agora relacionando o binômio texto-música com as imagens do videoclipe. Como vimos anteriormente, o *yodel* ocorre silabicamente (como em "...fazenda de areais...") 7 vezes nas seções de **blues** (**Seção A<sup>1</sup>**, **Seção A<sup>2</sup>**, **Seção A<sup>3</sup>** e sua repetição) e 7 vezes em vocalizações sem letra nas seções de **rock** (ou seja, o **Refrão<sup>3</sup>** e o **Refrão<sup>4</sup>**). Para construir uma *EdipA* do *yodel*, recorro aos discretos gestos do cantor que, de boca fechada (Figura 19a), faz um movimento de cabeça, deixando-a pender levemente para um lado, ao mesmo tempo em que começa a esboçar um sorriso com apenas metade da boca, na **Seção A<sup>1</sup>** em [0:17]. Ao mesmo tempo em que a sombra dos olhos caídos sugere um índice de tristeza



(sobrancelhas oblíquas e olhar preocupado; EKMAN e FRIESEN, 2003; Figura 52b), seu semi-sorriso sugere um índice de aproximação, talvez de admiração, gerando a expressão facial de uma emoção composta. Estes dados nos dão a oportunidade de contar "... os cacos de uma trama, os restos de uma história..." (Klein, 2015, p.50), cuja percepção da mistura de sentimentos pode nos levar à compaixão. Nesta emoção composta (uma tristeza, mas com uma afeição proativa), a imagem compassiva de Caetano pode sugerir um carinho por seus homenageados João Gilberto (no verso 1) e, depois, por Bob Dylan (no verso 9), em função da longa luta sofrimento de ambos para se tornarem cantores (veja Figura 4 acima).

Já o falsete, efeito que aparece apenas uma vez, na seção de **bossa (Seção B)**, ocorre de forma contínua, ocupando toda a duração dos versos 15 e 16: "...o tom de tudo comanda as ondas do mar/ondas sonoras com que colore o nu espacial..." em [1:22-1:36]. O início do falsete é coreografado com um pequeno e súbito movimento lateral de cabeça de Caetano Veloso, que arregala os olhos e levanta as sobrancelhas ([em 1:22], um índice de surpresa; Ekman e Friesen, 2003, Figura 10a), criando o Ponto de Sincronização que demarca a articulação formal da **Seção B**. Mas escolho o fotograma em [1:40] como imagem mais importante do falsete na *EdipA* (Figura 19b), pois contém mais informações além da emoção básica surpresa: a boca aberta, além dos olhos arregalados e testa franzida para cima (Ekman e Friesen, 2003, Figuras 9 e 11). Esta imagem mostra também um braço direito que chama a atenção do público e um braço esquerdo que tem uma mão em formato de concha na orelha, como se tentasse escutar, com atenção e perplexidade, um som ao longe que se aproxima, ou seja, a nova batida ao violão e a maneira de cantar de Joao Gilberto, que caracterizou a gênese da Bossa Nova e a difícil recepção deste músico pelos pares (Castro, 2001 p.265-266). Colocando estas duas imagens de estranhamento em perspectiva - um canto que sai de uma boca calada e uma escuta atenta e surpresa de algo inicialmente incompreensível - a homenagem de Caetano aos cantores "mártires" João Gilberto e Bob Dylan ganha maior profundidade na realização dos videomakers.

Finalmente, o efeito fry ocorre 10 vezes, sempre nas seções de **rock (Refrão<sup>1</sup>, Refrão<sup>2</sup>, Refrão<sup>3</sup> e Refrão<sup>4</sup>)** com a frase "...a Bossa Nova é foda...". Para a *EdipA* do fry (Figura 19c), Escolho o fotograma em [2:15] o qual, apesar de não coincidir com esta frase-chave da música (mas que coincide com a imagem do fogo, que

ocorre 1 segundo depois, em [2:16]), comunica o gesto de sufocamento da boca e dos olhos do cantor por várias mãos (que grita, em desespero, "Ah!..."), um índice "masculino" que pode sugerir o golpe de estrangulamento do MMA, golpe que tem o poder de finalizar as lutas de MMA e, por isto, considerado muito eficiente, ou seja, "foda!".

(a) [0:17] **Seção A1** *Blues (swing)* yodel yodel yodel  
 Quem te - ri - ti - do, es - sa fi - zem da de, a re - nês...

(b) [1:40] **Seção B** *Bossa straight* falsete  
 O Toru de tu - do co - man - da as on - das do mar

(c) [2:15] **Refrão 3** *Rock (swing)* fry  
 A - ah! A - ah! A - ah! A - ah! A - ah! A - ah!

Figura 19a, 19b, 19c – EdIPAs das emoções e efeitos vocais de Caetano Veloso em *A Bossa Nova é foda*: (a) compaixão na suavidade no *glissandi* e no *yodel*; (b) surpresa e atenção no *falsete* e (c) sufocamento no efeito ruidoso do *fry*.

Apresento agora, dentro das limitações do espaço de uma página, um *MaPA* global do videoclipe *A Bossa Nova é foda* (Figura 20) contendo os seis Segmentos da dialética “masculino” versus “feminino” (I, II, I’, III, I” e I’’’), doze seções formais (**Intro**, **Seção A1**, **Refrão1**, **Seção A2**, **Refrão2**, **Seção B**, **Seção A3**, **Refrão3**, **Seção C**, a repetição da **Seção A3**, **Refrão4**, **Coda**), nas quais se alternam os quatro gêneros musicais (**blues**, **rock**, **bossa** e **valsa-jazz**) com suas respectivas durações em segundos (em vermelho a ênfase crescente no rock), e fotogramas selecionados do videoclipe que explicitam ícones, índices e Pontos de Sincronização.

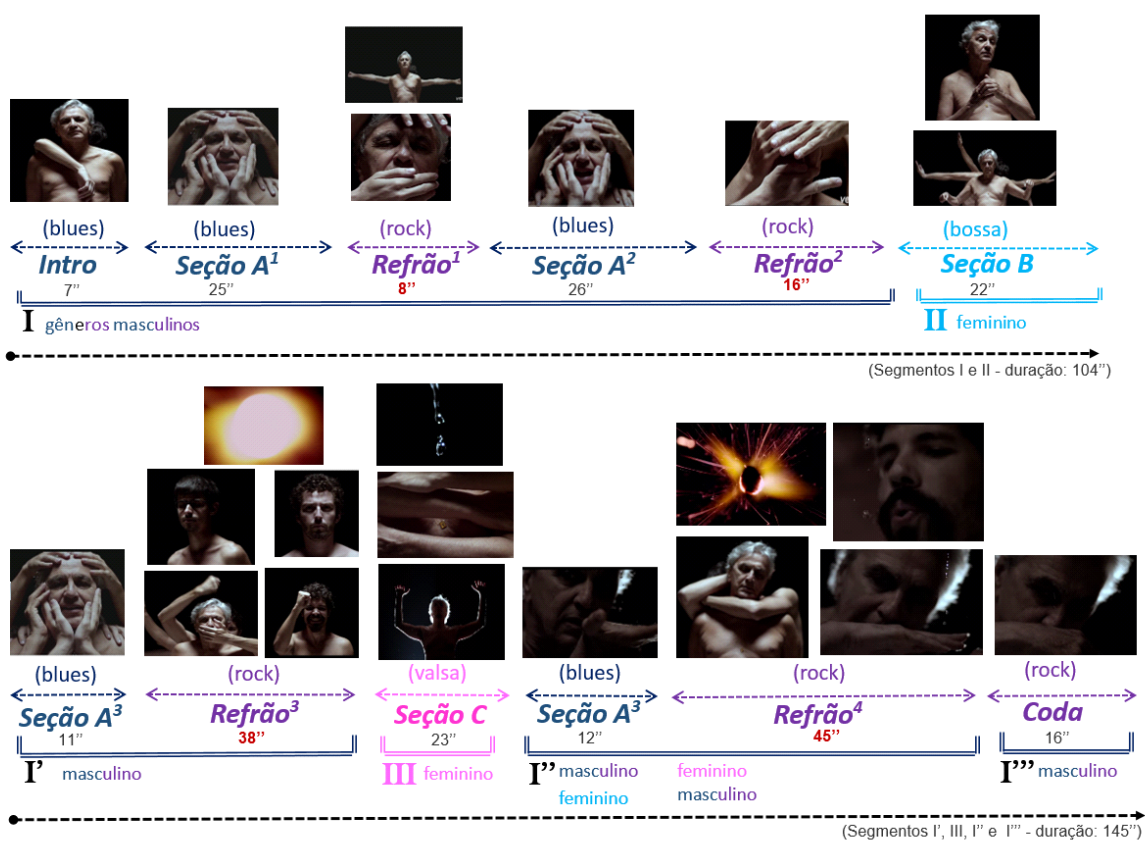


Figura 20 – *MaPA* global de *A Bossa Nova é foda* de Caetano Veloso.

Termino este artigo com uma análise do final do videoclipe. Depois do que pode ser considerada a seção áurea do vídeo (a **valsa-jazz** instrumental, veja Figura 7 acima), os videomakers buscam atenuar, na sequência final das imagens (**Refrão4** e **Coda**), o contraste entre o “masculino” e o “feminino”, alternando as imagens do fogo e da água (Figura 21) por 32 segundos ([3:21-3:53]), cada vez mais suaves.

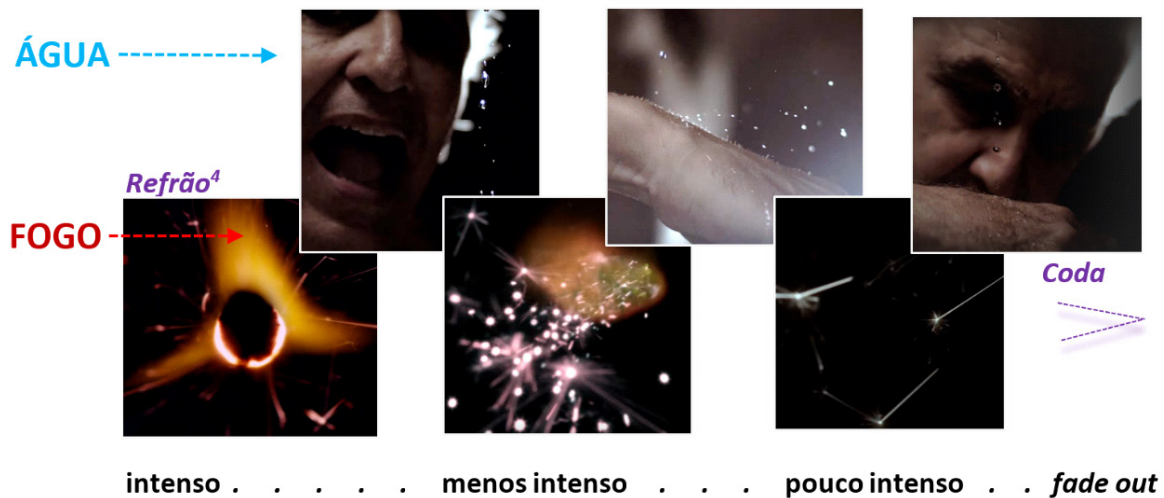


Figura 21 – *MaPA* da alternância e dissipação de Dinâmicas das imagens “masculinas” (fogo) e “femininas” (água) ao final de *A Bossa Nova é foda*.

Este conjunto de imagens que fecha o videoclipe, cujos sons vocais se resumem ao vocalize angustiado de Caetano (“... Ah!, ah!, ah!, ah!...”) e ao refrão em uníssono enérgico de todos os músicos (“... a Bossa Nova é foda!”), se caracteriza por uma Cinemática e uma Dinâmica paralelas e decrescentes (passando gradualmente de intensas a menos intensas, até desaparecerem). Seu início, no meio do *Refrão*<sup>4</sup>, é disparado por uma cabeça de fósforo sendo acendida e vista de topo, sem mostrar, entretanto, o corpo do palito. Como o fogo do próprio fósforo, a intensidade das imagens e a instrumentação vão se dissipando naturalmente. De acordo, o acompanhamento da banda cessa e o refrão é feito a *cappella* (em [3:50]). Aqui se inicia a *Coda*, cuja dualidade (não há mais o texto da letra) entre o som áspero e as imagens suaves remetem a uma tradução indicial antagônica, ao mesmo tempo em que sugere uma síntese da canção: a Bossa Nova é um todo feito de “masculino” e de “feminino”. De um lado, o som do ruído de estúdio (que tem a sonoridade de uma retroalimentação de guitarra), que se tornou um ícone “masculino” da aspereza e agressividade do rock (Silveira, 2012, p.35). E do outro lado, o movimento “feminino” da água, suave e fluida, mas rebelde, pois escorre verticalmente para cima, contra a gravidade (graças a um efeito de filmagem). Juntos, a imagem e o som desaparecem em um *fade out*. Esta alternância parece nos querer dizer que, no final das contas, a Bossa nova não se reduz a traços “masculinos” ou “femininos”, mas é rica o suficiente para conter ambos os universos.

## 5 - Conclusão

Neste artigo, procurei mostrar a sofisticada rede de inter-relações observadas no videoclipe de *A Bossa Nova é foda*, canção em que Caetano Veloso homenageia personagens relacionados à Bossa Nova, o movimento-gênero musical que tornou a música brasileira mais conhecida em todo o mundo. Embora no seu processo composicional Caetano Veloso provavelmente tenha criado simultaneamente letra e a música ou, pelo menos, as tenha refinado ao mesmo tempo, iniciei esta análise a partir do monômio "letra" apenas, a fim de decifrar sua complexa e culta codificação (símbolos socialmente instituídos, índices e figuras icônicas presentes em metáforas, citações, metacitação, charadas, gírias e termos com duplo sentido). Pareando símbolos da música popular e do esporte MMA (*Mixed Martial Arts*), o compositor-cantor mostra uma visão "masculina" da Bossa Nova, sem deixar de lado aspectos de seu estereótipo "feminino", com os quais normalmente o gênero é associado.

Em seguida, observando as relações do binômio texto-música, ficou mais perceptível as correspondências da letra na forma musical em vários níveis, correspondências que nos permitem mais de uma leitura de seus significados. O ecletismo do compositor-intérprete é reforçado pela justaposição de quatro gêneros musicais (o **blues**, o **rock**, a **bossa** e a **valsa-jazz**), cuja variedade é refletida também nos materiais composicionais (harmonia e melodia), no arranjo (instrumentação e timbres) e nas práticas de performance (realização rítmica, efeitos vocais e instrumentais).

Com o acréscimo das imagens do vídeo, a criação coletiva (Caetano Veloso, a Banda Cê e os videomakers Fernando Young e Tonho Quinta-feira) tornou o trinômio texto-música-imagem um amálgama complexo, mas fortemente coeso e unitário, no qual se valorizou ainda mais o caráter multifário e inovador do artista baiano. A natureza não-espontânea do videoclipe, com utilização de playback do áudio pré-gravado, deu mais liberdade para uma criação cinematográfica e uma encenação dos atores-músicos instigante e desafiadora para o público. Ao mesmo tempo, permitiu um grande controle sobre o resultado do ponto de vista de seu planejamento coreografia e realização. A transcrição da letra da música, juntamente com a seleção de fotogramas do videoclipe, permitiram a criação de *MaPAs* que, posteriormente, proveram materiais para a construção da *EdiPA*, cuja partitura completa é apresentada logo após este artigo.

Finalizo recorrendo à própria fala de Caetano Veloso, para ilustrar sua habilidade de síntese da tradição e do novo na música brasileira, harmonizando mundos aparentemente contraditórios: "Stravinski e Schönberg parecem empenhados em que ouçamos Bach com melhores ouvidos e não em que deixemos de ouvir Bach para passar a ouvir apenas a eles" (Veloso, 1997, p.228).

### Referências de texto:

ADOROCINEMA. *Caetano Veloso*. In: [www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-29101/filmografia/](http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-29101/filmografia/) (Acesso em 14 de dezembro, 2015).

ANTUNES, Pedro. Integrante da Banda Cê diz que fim de parceria com Caetano Veloso não é certo. In: *Rolling Stone Brasil*. Publicado em 24 de março, 2013. In: [rollingstone.uol.com.br/noticia/integrante-da-banda-ce-diz-que-iabracacoi-pode-nao-ser-ultima-parceria-com-caetano-veloso](http://rollingstone.uol.com.br/noticia/integrante-da-banda-ce-diz-que-iabracacoi-pode-nao-ser-ultima-parceria-com-caetano-veloso). (Acesso em 15 de novembro, 2015).

ARÓSTEGUI, Padre Luís (Org. e Preósito). *Regra, constituições e estatutos da Ordem Secular dos Carmelitas Descalços*. Tradução de Frade Pedro Lourenço Ferreira. Fátima (Convento de Avessadas), Portugal: Edições Carmelo, 2006.

BARBARA, Rosamaria Susanna. *A Dança dos Aibás: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé*. São Paulo: USP, 2002. (Tese de Doutorado em Sociologia).

BARRETO LINHARES, Leonardo; BORÉM, Fausto. A composição e interpretação de Victor Assis Brasil em Pro Zeca: hibridismo entre o baião e o bebop. *Per Musi* (UFMG), v. 23, p. 28-38, 2011.

BOBGAN, Marin; BOBGAN, Dreide. *Four temperaments, astrology and personality testing*. Santa Barbara, Califórnia: East Gate Publishers: 1992.

BORÉM, Fausto. *MaPA e EdiPA: duas ferramentas analíticas para as relações texto-música-imagem em vídeos de música*. *Musica Theorica*. Salvador: TeMA, 2016. p.1-36.

BORÉM, Fausto. Por uma análise da performance em vídeos de música, um "Mapa Visual de Performance" (MVP) e uma "Edição de Performance Audiovisual" (EPA). In: *Anais do 1º Congresso da TeMA*. Org. por Marcos da Silva Sampaio. Salvador: UFBA, 2014. p.100-108.

BILAC, Olavo. *Música brasileira*. In: *Poesias*. Posfácio de Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1978. (Reedição do livro original Tarde de 1919).

BLOCK, Mônica Dourado Furtado. *Caracterização discursiva da Bossa Nova no discurso literomusical brasileiro*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2007. 133p. (Dissertação de Mestrado em Linguística).

BRESSANE, Ronaldo. *Vai passando uma época: morre bailarina Maria Ester Stockler*. In: *Impostor*. Publicado em 27 de setembro, 2006. In:

[www.ronaldobressane.com/2006/09/27/vai-passando-uma-epoca](http://www.ronaldobressane.com/2006/09/27/vai-passando-uma-epoca). (Acesso em 12 de novembro, 2015).

BRITO, Brasil Rocha. Bossa nova. In: *Balanço da Bossa e outras bossas*. Org. por Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. Foda. In: *Dicionário do Aurélio*. In: [www.dicionariodoaurelio.com](http://www.dicionariodoaurelio.com) (Acesso em 13 de novembro, 2015).

BUARQUE DE HOLANDA, Chico; CHEDIAK, Almir. Chico Buarque: o mestre da canção. In: *Songbook Chico Buarque*. v.2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999. 210p.

CALDAS, Lewis. *João Gilberto @ Private Sessions at Chico Pereira's House -1958*. In: Carpatia Blog, pegue um bilhete a bordo. In: <https://carpatia.wordpress.com/2009/02/10/joao-gilberto-private-sessions-at-chico-pereiras-house-1958> (Acesso em 10 de fevereiro, 2015);

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CHION, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Foreword by Walter Murch. Edited and translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.

CORREA, Priscila Gomes. *Do Cotidiano urbano à cultura: as canções de Caetano Veloso e Chico Buarque*. São Paulo: USP, 2001 (Tese de Doutorado em História Social).

CASTRO, Ruy. *A Onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DIETRICH, Peter. *Araçá azul: uma análise semiótica*. São Paulo: USP, 2003. (Dissertação de Mestrado em Linguística).

DYLAN, Bob. Bob Dylan: Critics have been giving me a hard time since day one. *The Guardian*. Publicado em 9 de fevereiro, 2015. In:

[www.theguardian.com/music/2015/feb/09/bob-dylan-critics-have-been-giving-me-a-hard-time-since-day-one](http://www.theguardian.com/music/2015/feb/09/bob-dylan-critics-have-been-giving-me-a-hard-time-since-day-one). 2015.

EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace V. *Unmasking the face: A guide to recognizing emotions from facial expressions*. Los Altos, California: Malor Books, 2003.

EVANGELISTA, Ronaldo. A todos João intimida, faz coisas que até deus duvida. In: *Vitrola: Blog de Ronaldo Evangelista*. Publicado em 6 de fevereiro de 2009. In: <http://vitrola.blogspot.com.br/2009/02/todos-joao-intimida-faz-coisas-que-ate.html> (Acesso em 5 de julho, 2013).

FABRIS, Bernardo; BORÉM, Fausto. Catita na leadsheet de K-Ximbinho e na interpretação de Zé Bodega: aspectos da hibridação entre o choro e o jazz. *Per Musi*. n.13. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p.5-28.

FERREIRA, Mauro. Aos 40 anos, a conexão pop Londres-Brasil de 'Transa' conserva frescor. In: *Blog Notas Musicais*. 2015. In: [www.saraivaconteudo.com.br/Blogs/Post/45653](http://www.saraivaconteudo.com.br/Blogs/Post/45653) (Acesso em 14 de dezembro, 2015).

FOLHA DE SÃO PAULO. Caetano Veloso conquista Grammy Latino de melhor álbum de compositor. In: *Folha de São Paulo*. Seção Ilustrada. Publicado em 21 de novembro, 2013. In: [www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/11/1374894-caetano-veloso-conquista-grammy-latino-de-melhor-album-de-compositor.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/11/1374894-caetano-veloso-conquista-grammy-latino-de-melhor-album-de-compositor.shtml) (Acesso em 13 de novembro, 2015).

GURVITCH, Georges. *The Spectrum of Social Time*. Ed. por B. H. Kazemier e D. Vuisje. Coleção Synthese Library. Dordrecht, Holland: D. Reidel Publishing Company, 1964.

HAGA, Egil. *Correspondences between music and body movement*. Oslo: University of Oslo, Faculty of Humanities, 2008. (Tese de Doutorado).

KLEIN, Michael L. Música e narrativa desde 1900: o desafio hermenêutico da análise contemporânea. In: *O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*. Tradução de Alex Pochat. Org de Ilza Nogueira. Série Congressos da Tema, n.1. Salvador: TeMA, 2015 p.40-57.

LABAN, Rudolf. *Modern Educational Dance*. London: MacDonald & Evans, 1948.

LABAN, Rudolf. *The Mastery of Movement*. London: MacDonald & Evans, 1971.

LABAN, Rudolf; Lawrence, F. *Effort*. London: MacDonald & Evans, 1947.

LABAN, Rudolf; Ullmann, L. *Choreutics*. London: MacDonald & Evans, 1966.

LIBERATO, Alvimar; BORÉM, Fausto. O arranjo e a improvisação de Raphael Rabello sobre "Odeon" de Ernesto Nazareth. *Per Musi*. n.30. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p.98-113.

LIEBERMAN, Anatoly. Etymology gleanings for September 2013. In: OUPlog: Oxford University Press's Academic Insights for the Thinking World. <http://blog.oup.com/2013/09/simpleton-capsize-kibosh-hobo-bragi-sanction-coleslaw> (Acesso em 3 de junho, 2016).



LICHOTE, Leonardo. 'Abraço': a melancolia do medalhão rebelde Caetano Veloso. In: *O Globo*. Cultura. Contem trechos de entrevista de Caetano Veloso a Leonardo Lichote. Publicado em 30 de novembro, 2012. Infoglobo Comunicação e Participações. In: <http://oglobo.globo.com/cultura/abracaco-melancolia-do-medalhao-rebelde-caetano-veloso-6874094> (Acesso em 24 de novembro, 2015).

MAGALHÃES PINTO, Marcelo; BORÉM, Fausto. Frevo de Egberto Gismonti: práticas composicionais e de performance no piano. *Per Musi*. v.28. Belo Horizonte: UFMG, 2013. p.102-124.

MCCANN, Bryan. A Bossa Nova e a influência do blues, 1955-1964. *Tempo*. v.14, n.28. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2010, p.102-122.

MELLO, Tiago de. Entre gregos e tropicalistas: "A Bossa Nova é foda". Linda, Revista sobre cultura eletroacústica. In: *Linda: Revista Sobre Cultura Eletroacústica*. Julho, 2013. Postado em 21 de julho de 2014. In: <http://linda.nmelindo.com/2014/07/entre-gregos-e-tropicalistas-a-bossa-nova-e-foda> (Acesso em 21 de novembro, 2015).

MENEZES, Henrique Valarelli. *A Música tímida de João Gilberto*. São Paulo. USO, 2012 (Dissertação de Mestrado em Música)

MORAES, Vinícius de; ALMEIDA FILHO, Narceu de. A Última entrevista de Vinícius de Moraes. 1979. In: *Jornal Opção: entrevistas clássicas*. Publicado em 9 de junho de 2012. In: [www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/a-ultima-entrevista-de-vinicius-de-moraes](http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/a-ultima-entrevista-de-vinicius-de-moraes). (Acesso em 15 de novembro, 2015).

MORAES, Vinícius de; TOQUINHO. Eu não tenho nada com isso. In: *Toquinho e Vinícius*. Rio de Janeiro: RGE, 1971 (Disco LP 303.0010 Ed. Sonata).

MOREIRA JUNIOR, Nilton; Fausto, BORÉM. Traços do ragtime no choro Segura ele de Pixinguinha após a viagem à França em 1922: composição, performance e etnografia. *Per Musi*. n.23. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p.93-102.

NÓBREGA, Antônio; ALMEIDA, Rosane; FRANÇA, Belisário. *Danças populares brasileiras – Candomblé e Tambor de Minas*. DVD 2. Vídeo de 6 minutos e 44 segundos. Instituto Brincante: 2004. Publicado no Youtube por Hilton Sousa em 4 de outubro, 2007. In: [www.youtube.com/watch?v=9dISVHZtQ\\_A](http://www.youtube.com/watch?v=9dISVHZtQ_A). (Acesso em 13 de novembro, 2015).

NAGY, Dénes. Golden section(ism): from mathematics to the theory of art and musicology. Parte 2. *Symmetry: Culture and Science*. v.8, n.1, 1997. p.74-112.

O DIA ONLINE. Coração no ringue: Caetano Veloso lança novo CD, em que compara o MMA à bossa nova. In: *O Dia Online*. In: [www.agenciaodia.ig.com.br/capa-do-caderno-d/2012-12-02/CORAO-NO-RINGUE-0312Caetano-Veloso-lana-novo-CD-em-que-compara-o-MMA--bossa-nova-e-diz-que-amor-o-inspirou-a-comporO-nov-932465](http://www.agenciaodia.ig.com.br/capa-do-caderno-d/2012-12-02/CORAO-NO-RINGUE-0312Caetano-Veloso-lana-novo-CD-em-que-compara-o-MMA--bossa-nova-e-diz-que-amor-o-inspirou-a-comporO-nov-932465).

ORSER-KOOISTRA, Emma-Jayne. *Bharata Natyam: The connection between dance and the divine*. Culture and Civilization. Org. Dr. Prithvi Chandra. 2014. 10p.

PACHECO, Nuno. Caetano Veloso dá um "abraço" à música como prenda de Natal. In: *Público*. Publicado em 17 de dezembro de 2012. In: [www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx-caetano-1577503](http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx-caetano-1577503).

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução José Teixeira Coelho Neto. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities. In: *Planet Jazz: Transnational Studies of the "Sound of Surprise"*. Ed. por E. Taylor Atkins. University Press of Mississippi. 2003. p.41-58.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Opus*. Campinas: ANPPOM, 2005. p.197-207.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. Coleção Estudos, nº 93. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003 (publicado anteriormente em 1987).

ROLLING STONE BRASIL. *As Melhores músicas nacionais de 2012: 3 - "A Bossa nova é foda"*. 2015a. In: <http://rollingstone.uol.com.br/listas/melhores-musicas-nacionais-de-2012/bossa-nova-e-foda/> (Acesso em 13 de novembro, 2015).

ROLLING STONE BRASIL. *Os Melhores discos nacionais de 2012: 1- Caetano Veloso*. (2015b). In: <http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-melhores-discos-de-2012/caetano-veloso/> (Acesso em 13 de novembro, 2015).

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia*. 3ª Edição. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

SCARASSATTI, Marco. *Walter Smetak, o alquimista dos sons*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SILVEIRA, Fabricio Lopes. O "Metal Machine Music": a "estética do ruído" na música popular massiva. *Contemporânea*. Seção Música massiva e cidade. Ed.20, v.10, n,2. Rio de Janeiro: UERJ, 2012.p.31-42.

SHEKELFORD, George T. M. *Degas, the dancers*. Washington D. C.: National Gallery of Washington, 1984.

STERN, Daniel. *The Interpersonal World of the Infant*. New York: Basic books, 2000.

TRIGO, Luciano. "Chico Buarque é um chato". In: *Máquina de escrever: um olhar crítico sobre literatura cinema e artes plásticas*. Publicado em 5 de novembro de 2008. In: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2008/11/05/chico-buarque-e-um-chato>.

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

### Referências de vídeo:

DALE, Lennie; REGINA, Elis. *Elis Regina e Lennnie Dale - Me deixa em paz - 1971*. Vídeo de 1 minuto e 25 segundos postado por Ernesto Prohaska em 14 de fevereiro, 2014. Trecho retirado do programa Som Livre Exportação da Rede Globo (1971) e incluído no filme *Dzi Croquettes* (2010). In: [www.youtube.com/watch?v=TJGStH9nerk](http://www.youtube.com/watch?v=TJGStH9nerk).

VELOSO, Caetano. Caetano diz que 'bossa nova é mais foda que o tropicalismo'. 2012. In: *TV Folha*. Vídeo de 3 minutos e 43 segundos minutos, publicado em 2 de dezembro, 2012 por TV Folha. In: [www.youtube.com/watch?v=P8J4y5AZhMA](http://www.youtube.com/watch?v=P8J4y5AZhMA).

VELOSO, Caetano (Roteiro e direção). *O Cinema falado*. Com Regina Casé, Hamilton Vaz Pereira, Dedé Veloso, Felipe Murray e outros. Produzido por Caetano Veloso, Guilherme Araújo, Skylight e Eclipse. Filme com duração de 52 minutos e 52 segundos, 1986. In: [www.youtube.com/watch?v=VpmKMdpVL-0](http://www.youtube.com/watch?v=VpmKMdpVL-0). Publicado por "rafaeldutton" em 23 de março, 2014.

VELOSO, Caetano; BANDA CÊ; YOUNG, Fernando; QUINTA-FEIRA, Tonho. *A Bossa nova é Foda*. Com Caetano Veloso (música, canto, atuação), Pedro Sá (guitarra, canto, atuação), Ricardo Dias Gomes (baixo, piano elétricos, canto, atuação), Marcelo Callado (bateria, canto, atuação), Fernando Young e Tonho Quinta-Feira (direção de vídeo). Vídeo com duração de 4 minutos e 16 segundos, 2013. In: [www.youtube.com/watch?v=orPhkLpX3ps](http://www.youtube.com/watch?v=orPhkLpX3ps). Publicado por Universal Music Brasil em 15 de abril, 2013.

YOUNG, Fernando; QUINTA-FEIRA, Tonho. *Caetano Veloso - A Bossa Nova é foda: making of*. Vídeo com duração de 48 segundos, 2013. Publicado por Universal Music Brasil em 13 de abril de 2013. In: [www.youtube.com/watch?v=I7ERYJHiaZs](http://www.youtube.com/watch?v=I7ERYJHiaZs).

### Referências de partitura:

JOBIM, Tom. *Águas de março*. Rio de Janeiro: Manuscrito original do compositor, 1972. In: [https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81guas\\_de\\_Mar%C3%A7o#/media/File:PartituraJobim.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81guas_de_Mar%C3%A7o#/media/File:PartituraJobim.jpg)

JOBIM, Tom; MENDONÇA, Newton. *Samba de uma nota só*. Arranjo de Paulo Jobim. Letra em inglês de Tom Jobim. Rio de Janeiro: Jobim Music, 1960.

### Documento Suplementar:

VELOSO, Caetano. *A Bossa Nova é foda*. Partitura EdiPA de Fausto Borém. Belo Horizonte: Edição Musa Brasilis, 2016. 10p.