



## **O cinema falado, de Caetano Veloso: entre “transas” e tramas de memória**

### **Caetano Veloso's spoken cinema: between "transas" and memory plots**

#### **Givanildo Brito Nunes**

Doutor em Memória, Linguagem e Sociedade

Instituição: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)

Endereço: Estr. Bem Querer, Km-04, 3293, 3391, Campus de, Candeias - BA, CEP: 45083-900

E-mail: gilbritonunes@gmail.com

#### **Milene de Cássia Silveira Gusmão**

Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia

Instituição: Departamento de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)

Endereço: Estr. Bem Querer, Km-04, 3293, 3391, Campus de, Candeias - BA, CEP: 45083-900

E-mail: milene.gusmao@uesb.edu.br

#### **RESUMO**

Este artigo analisa o longa-metragem *O cinema falado* (Brasil, 1986) como uma síntese pela qual perpassam – e no qual convergem e deságuam – diferentes tramas de memória, postas em relevo na trajetória de seu diretor, o cantor e compositor Caetano Veloso, que em 2022 completou 80 anos. Pensa-se a película como uma obra em cujo conteúdo se identificam reflexos e consequências de eventos anteriores vivenciados pelo realizador. A ideia central é destacar a relação afetiva de Caetano com o universo do cinema, experimentada desde a infância em sua cidade natal, Santo Amaro da Purificação, no interior da Bahia, e reforçada ao longo de sua trajetória no campo artístico, até atingir seu ápice com a realização de *O cinema falado*. Para atender ao objetivo deste trabalho, assumiu-se uma proposta de pesquisa qualitativa como suporte metodológico, com fundamento no referencial teórico de Pierre Bourdieu e Norbert Elias. A opção metodológica se justifica por ensejar uma compreensão a partir da análise de um conteúdo audiovisual. Desta forma, fez-se a utilização, a título de ilustração, de trechos da obra em que são retratados os elementos abordados neste artigo.

**Palavras-chave:** o cinema falado, Caetano Veloso, transa, memória.

#### **ABSTRACT**

In this paper, the movie *O cinema falado* (Brasil, 1986) is analyzed like a synthesis pervaded by different memory plots that converges in it. These memory plots are highlighted in the trajectory experienced by its moviemaker, the singer and songwriter Caetano Veloso, who in 2022 got the age 80. We think about this



movie like an work in whose content is possible identify results and consequences of previous events that were experienced by the moviemaker. Our main idea is highlight the affective relationship between Caetano and the cinema universe. This relationship was experienced by him since his childhood in his hometown, Santo Amaro da Purificação, in Bahia, and it was reinforced through his trajectory in the artistic field, until get the top when *O cinema falado* was made. To fulfill this goal, our methodologic support was a qualitative research proposal, based on Pierre Bourdieu and Norbert Elias theoretical system. The methodological option is justified because it enables a understanding about an audiovisual content. In this way, we used, as illustrations, pieces of the movie in which the elements analyzed in this paper are showed.

**Keywords:** o cinema falado, Caetano Veloso, transa, memory.

## 1 INTRODUÇÃO

Para nos debruçarmos sobre a análise desta que foi a única – até o momento – experiência de Caetano Veloso como realizador na área cinematográfica, optamos pela seleção de alguns trechos dessa obra ficcional intitulada *O cinema falado*, a fim de exemplificar a maneira como o criador levou à grande tela passagens afetivas de sua trajetória, revestindo-as com outras referências informacionais que acumulou ao longo desse percurso existencial.

Neste trabalho, desenha-se uma modalidade de análise de conteúdo baseada naquela abordada por Martin W. Bauer (2002) – ou seja, uma técnica híbrida que articula elementos quantitativos e qualitativos de pesquisa. Conforme o autor, essa metodologia é “uma técnica para produzir inferências de um texto focal para seu contexto social de maneira objetificada” (BAUER, 2002, p. 191).

A análise de conteúdo utiliza a sistemática de regras de categorização para a análise, com enfoque nas frequências e ausências do material analisado. A partir da observação, categorização e análise de *O cinema falado*, foi possível traçar um mapa de sentido sobre o *corpus* analisado. Assim, trechos do filme, nos quais se evidenciam tramas de memória articuladas por Caetano, são aqui transcritas, à guisa de ilustrações.

Ao longo do filme, Caetano Veloso tece uma narrativa fragmentada, não-linear e marcada por um experimentalismo metalinguístico que abarca várias facetas de sua *persona*: o adolescente que descobriu o neorrealismo italiano



com Federico Fellini e Giulietta Masina, antes de ser influenciado por João Gilberto e pela bossa nova; o jovem crítico que analisava a efervescência do Cinema Novo na Bahia entre as décadas de 1950 e 1960; o exegeta do ofício da crítica de cinema; o exaltador do cinema como principal linguagem do século 20; o defensor ardoroso do estilo autoral de Jean-Luc Godard na Nouvelle Vague – papel que ele desempenharia na realização da obra que inspira este artigo.

Com tais facetas, Caetano Veloso entrevistou na realidade à sua volta, modificando-a e, simultaneamente, sendo afetado, influenciado e mobilizado por ela. Assim, tratamos *O cinema falado* como uma síntese de memória – esta como propulsora da criação artística que mobiliza afetos e, pela mesma via, torna-se também uma geradora de memória a ser incorporada por outros criadores.

Ao nos referirmos às tramas tecidas nas relações sociais entre os agentes, lançaremos mão do termo “transa”, que nos inspira algo mais que a mera alusão a uma relação sexual. Aqui, “transa” traduz qualquer manifestação de encontro de afetos que mobilizem os agentes nela envolvidos. Ou seja, apropriamo-nos do sentido que tal palavra continha entre as décadas de 1960 e 1980, algo próximo da elasticidade semântica descrita pela revista *Veja* na página 80 de sua edição 189 (19 de abril de 1972), ao comentar o álbum gravado por Caetano em Londres e lançado no Brasil pouco depois de seu retorno do exílio:

Na linguagem da moda, a palavra “transa” tem a mobilidade das ideias vagas. [...] pode referir-se desde transações comerciais aos negócios mais abstratos, envolvendo ou não duas ou mais pessoas. E é nesse vasto campo de possibilidades que se desenham os limites do novo LP de Caetano Veloso, **TRANSA** [...] (aspas, grifo, negrito e maiúsculas mantidos do texto original).

Mas as “transas” não ocorrem somente entre pessoas. Podem envolver mobilizações afetivas a partir do contato com tudo o que puder afetá-las. Considera-se que a “transa” envolve memória, afeto e criação – partindo do pressuposto de que a mobilização afetiva pode instigar os agentes a criações artísticas posteriores, sobretudo na música e no cinema.



O termo, enfim, alude às lidas entre o agente e o mundo que o cerca, que resultam na incorporação de disposições subjetivas e culmina com a “individuação” – como sintetiza Pierre Bourdieu:

O mundo me abarca, me inclui como uma coisa entre as coisas, mas, sendo coisa para quem existem coisas, um mundo, eu compreendo esse mundo; e tudo isso, convém acrescentar, *porque* ele me engloba e me abarca: é de fato por meio dessa inclusão material [...] e de tudo o que dela decorre, ou seja, a incorporação das estruturas sociais sob a forma de estruturas de disposições, de chances objetivas sob a forma de esperanças e de antecipações, que acabo adquirindo um conhecimento e um domínio práticos do espaço englobante [...]. (Bourdieu 2001, 159)

Dito isto, propomo-nos analisar como certas “transas” experimentadas por Caetano Veloso, em sua trajetória, contribuíram para que se amalgamasse o enredo mostrado por ele em *O cinema falado*. Da nossa perspectiva, são as experiências afetivas que possibilitam novas experiências criadoras, por intermédio da sétima arte.

## **2 PRÓLOGO: MEMÓRIA, AFETO, CINEMA E MÚSICA**

Em setembro de 1997 – onze anos após lançar *O cinema falado* –, Caetano Veloso se apresentou no Teatro Nuovo, em San Marino, Itália, com um recital em homenagem ao casal Federico Fellini (1920-1993) e Giulietta Masina (1921-1994), a convite da atriz italiana Maddalena Fellini (1929-2004), irmã do cineasta. O espetáculo *Omaggio a Federico e Giulietta* (que seria lançado em CD em 1999) sintetiza o envolvimento afetivo de Caetano com o cinema felliniano, manifestado desde a primeira vez em que, ainda adolescente, assistira ao filme *La strada*<sup>1</sup> (Itália, 1954), num cinema de Santo Amaro da Purificação. Ele rememora, décadas depois: “Chorei o resto do dia e não consegui almoçar [...]”. (Veloso 2017, 64)

Podemos perceber que o repertório do recital, que incluía obras autorais e canções que fizeram parte de trilhas sonoras dos filmes de Fellini, foi

---

<sup>1</sup> Lançado em 1954, *La strada* conta a história da jovem Gelsomina, vendida pela mãe a Zampànò, um homem rústico que viaja pela Itália se apresentando como artista mambembe.



influenciado pelos afetos de Caetano. O compositor incluiu também *Chega de saudade* (Antônio Carlos Jobim-Vinícius de Moraes), descrita por ele como “tão fundamental na formação da minha sensibilidade quanto *La strada*” (Veloso 2005, 167). A canção, gravada por João Gilberto (1931-2019) em 1958, é considerada o principal hino da bossa nova, que Caetano costuma pôr ao lado do filme felliniano numa espécie de “altar” pessoal de inspirações estéticas e existenciais.

O recital expôs uma conexão afetiva entre a infância na Bahia e a maturidade como artista já legitimado em nível internacional.

Estava frio e úmido em Rimini, mas havia também uma emoção grande demais em mim. Essa emoção envolvia tristeza, orgulho exaltado e vagos medos ligados ao sentido da minha vida. O show que tínhamos preparado já me aproximava de uma atmosfera mágica e, tanto nos ensaios quanto na hora de nos apresentarmos, o grau de inspiração dos músicos me enternecia e me assombrava. Eles me pareciam beatificados. Eu sabia que ia cantar “Giulietta Masina” e, portanto, “Cajuína” e “Lua, lua, lua, lua”. Estava certo de cantar “Trilhos urbanos” também, pois era preciso pôr tudo na perspectiva de minha meninice em Santo Amaro, onde eu vi os filmes de Fellini pela primeira vez e de onde me vem esse sentimento de recuperação metafísica do tempo perdido que é semelhante ao sentimento que percebo nesses filmes. (Veloso 2005, 166-167)

*Giulietta Masina* é a canção<sup>2</sup> em que Caetano homenageia a atriz que tanto o impressionara e que, ao lado do marido, chegara a embalar seus sonhos. Essa relação onírica com ambos o motivou a incluir ainda as canções *Mercado persa* e *Coimbra*, por esta última conter na letra a palavra “saudade”. Diz Caetano:

Por isso é que “Mercado” introduz “Coimbra” – que vai fechar o espetáculo com a palavra saudade, que é a palavra-emblema da língua portuguesa e é o nome do que eu sentia (e sinto) em relação a Federico e Giulietta, uma saudade infinita por nunca tê-los visto em pessoa, por ter conversado com eles (muitas vezes) apenas em sonhos. (Veloso 2005, 169)

Desde que se consagrara em âmbito internacional, Caetano levava para além das fronteiras brasileiras seu sentimento em relação à obra de Fellini.

---

<sup>2</sup> *Giulietta Masina* integra o álbum *Caetano*, de 1987.



Naquele momento, o espetáculo parecia tornar-se algo como uma representação metafísica do encontro que não ocorrera em vida.

Maddalena deplorava (quase tanto quanto eu) que o casal tivesse morrido sem que um encontro pessoal nos tivesse sido concedido pelo acaso, o destino, Deus, os deuses. Ela tinha lido minhas declarações à imprensa italiana de amor à poesia do cinema de Masina – Fellini. Amor que se destacava como algo especial dentro da minha admiração pelo cinema italiano dos anos 40, 50 e 60. O fato de isso encontrar resposta no misterioso amor de alguns italianos famosos e anônimos pela minha música levou-a a considerar a oportunidade de um tal concerto. [...] (Veloso 2005, 166)

Dessa forma, a canção *Giulietta Masina* se caracteriza como materialização sonora de sentimentos que tomaram Caetano durante a fruição a que se entregara quando assistira a *La strada* pela primeira vez. Um exemplo de como a memória e os afetos permeiam os processos criativos nos entrelaçamentos entre cinema e música popular. Isso já se havia manifestado nas telas, em *O cinema falado*. Mas esse processo se iniciara bem antes, conforme veremos.

### 3 NASCE UM CINÉFILO

Resgatando a contribuição bourdieusiana: como um ser abarcado pelo mundo, “uma coisa entre as coisas”, e compreendendo tal mundo por ser por ele englobado e abarcado, é razoável supor que Caetano Veloso, ao expressar sua compreensão acerca do mundo, manifeste as estruturas sociais que incorporara. O artista já afirmou, por exemplo, que “sempre quis ser cineasta” (Veloso 2005, 205). Mas, antes de materializar esse desejo com *O cinema falado*, pode-se especular sobre como Caetano começou a se interessar pela linguagem cinematográfica. A feitura do filme pode ser considerada um dos desfechos possíveis para uma trajetória que tivera escalas anteriores em outras estações do universo do cinema. A ascensão ao posto de diretor-realizador teria sido a passagem desse agente para um lugar que ele mesmo, antes, analisara sob diferentes pontos de vista.

Na infância e na adolescência, Caetano frequentara assiduamente os cinemas santamarenses – em cujas sessões havia uma diversidade de estilos



que lhe permitiu iniciar-se numa cultura cinematográfica mais diversificada do que seria se todas as salas fossem ocupadas somente por produções hollywoodianas. O “transe” estético pelo qual passara ao ver o filme *La strada* pela primeira vez, levava-o a admirar Fellini e Giulietta – e, por extensão, a estética neorrealista, por trazer uma simplicidade técnica e uma narrativa que destacavam a aridez do cotidiano num cenário imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial. Assim, era possível que o espectador se reconhecesse nessas narrativas.

Os filmes franceses e italianos eram exibidos regularmente em Santo Amaro. Os mexicanos também. [...] Mas o cinema italiano, à medida que o tempo passava e nós crescíamos, nos interessava cada vez mais pelo que considerávamos ser sua “seriedade”: o neorrealismo e seus desdobramentos nos foram oferecidos comercialmente e nós reagimos com a emoção de quem reconhece os traços do cotidiano nas imagens gigantescas e brilhantes das salas de projeção. (Veloso 2017, 64)

Num artigo escrito para *O Globo* (4 de outubro de 1997), Caetano revela ter sido “preso” na teia de afecções armada por Fellini em *La strada*. Diz-se tomado por um “choque metafísico” (Calado 1997, 34) que se devia, também, à maneira como ele, um futuro compositor, fora “atingido” pela trilha sonora, a cargo de Nino Rota (1911-1979):

A cara de Giulietta Masina ficou no fundo de minha alma como se fosse uma instância metafísica universal. [...] Passei o resto da adolescência sonhando que conversava com Federico e Giulietta. Nessas conversas eu quase desvendava o mistério de minha própria vida. Nas tardes assombrosas, eu passava horas tocando o tema de *La strada* no piano. (Veloso 2005, 217)

Trata-se de um caso em que um produto cultural (no caso, um filme) é capaz de provocar uma mobilização afetiva em quem o acessa – a tal ponto que esse espectador absorve tal sensação e a traduz racionalmente, diluindo-a em novas criações artísticas. Tal processo é permeado pela memória, que garante ao agente as condições plenas para lembrar e, novamente, criar.

Além de espectador assíduo, Caetano era leitor de reportagens e críticas nas revistas *O Cruzeiro* e *A Cigarra*, e de textos sobre cinema no jornal *A Tarde*. Chegara a atuar como crítico no início da década de 1960, quando o Cinema



Novo, liderado por Glauber Rocha (1939-1981), já se impunha como uma vanguarda a ser observada. Na coluna *Humberto, França e Bahia*, que assinara no jornal santamarense *O Archote* (4 de março de 1962), o jovem crítico convocava seus conterrâneos a observarem as manifestações vanguardistas que despontavam na capital baiana.

Embora vivendo nesta cidade tão próxima a Salvador, a maioria de nós não sabe que a capital da Bahia está se tornando o centro cinematográfico do Brasil. Não só pela existência de um Clube de Cinema que promove estágios culturais, cinematográficos e festivais retrospectivos, mas também, e principalmente, pelo trabalho de uma equipe de jovens cineastas, produtores, atores e iluminadores que estão realizando, aqui na Bahia, a despeito de tudo, o renascimento do cinema nacional. (Veloso 2005, 240)

Segundo Caetano, Glauber já era, em 1960, “o garoto que absorvia essa atmosfera e a transformava em ação, dirigindo um grupo de jograis, curtas-metragens e o suplemento cultural do *Diário de Notícias*, procurando de forma exigente extrair o máximo da situação” (Veloso 2005, 273). Escrevendo para esse jornal, em 1962, Caetano analisou o primeiro longa-metragem de Glauber, *Barravento*, situando-o didaticamente na historiografia cinematográfica brasileira.

Como todos os filmes que têm surgido do movimento Cinema Novo, ele não é uma obra gratuita: é uma tentativa de cinema vinculado com a verdade e a cultura do Brasil. Um cinema que supere a nossa pré-história (chanchada) e redima os erros dos que tentaram iniciar uma arte brasileira do filme, mas que correram para o preciosismo alienado ou que não saíram da intenção de fazer cinema caboclo. (Vera Cruz; produtores independentes). (Veloso 2005, 233)

Quando se mudou para Salvador, em 1960, Caetano imergira-se na efervescência cultural da Universidade Federal da Bahia (Ufba), então sob a gestão do reitor Edgard Santos (1894-1962). Nessa época, conheceu o diretor Álvaro Guimarães (1943-2008), com quem colaborou em espetáculos teatrais (*O primo da Califórnia*, de Joaquim Manuel de Macedo; *A exceção e a regra*, de Bertolt Brecht; e *Boca de ouro*, de Néelson Rodrigues) e num curta-metragem de 16mm, *Moleques de rua*, dirigido por Álvaro e produzido por Glauber.



Anos depois, Orlando Senna (Leal 2008, 98) se recordaria do jovem colunista do diário soteropolitano: “Foi editando o segundo caderno do *Diário de Notícias* que conheci Caetano Veloso, recém-chegado do interior, ele se apresentou como crítico de cinema e eu o incluí em uma página de críticas que saía aos domingos”. Caetano chegara a colecionar recortes do *Diário de Notícias* com os artigos assinados por Glauber. O contato com a obra do cineasta amadureceria sua relação com a sétima arte e sofisticaria sua visão sobre o assunto.

#### 4 FALANDO DESCARADAMENTE

*O cinema falado* é uma obra radicalmente autoral que se apresenta como um “filme de ensaios” dedicado a dois “polos”: o filósofo, poeta e ensaísta Antônio Cícero e o escritor José Agrippino de Paula<sup>3</sup> (1938-2007), por se tratarem de figuras caras a Caetano, responsáveis, cada uma a seu modo, por mobilizá-lo afetivamente.

O Cícero é um racionalista radical. Um dos mais radicais racionalistas que pisam o solo do planeta Terra hoje. O Zé Agrippino de Paula foi, dos meus amigos irracionaisistas que se aproximaram de mim no período do tropicalismo, o mais radicalmente irracionaisista. E isso faz com que Zé Agrippino e Antônio Cícero, dois intelectos que me impressionaram e me impressionam muito, aparecessem pra mim como polos opostos, mesmo (Veloso 2003).

O filme custou um milhão e quinhentos mil cruzeiros e foi distribuído pela Embrafilme<sup>4</sup>. As filmagens duraram 21 dias, com locações em Santo Amaro da Purificação, Salvador e Rio de Janeiro – um roteiro que, se incluísse também São Paulo, poderia ser um resumo geográfico da trajetória artística inicial de Caetano, durante a qual acumulara saberes que desaguiariam na elaboração teórica e estética do movimento tropicalista, entre 1967 e 1968. O artista poderia

---

<sup>3</sup> Autor do livro *PanAmérica* (1967), considerado um marco da contracultura no Brasil. Em 1969, junto com a esposa, a bailarina Maria Esther Stockler (que protagoniza uma performance de dança em *O cinema falado*) e o Grupo Sonda, montou o espetáculo teatral *Rito do amor selvagem*, protagonizado pelo ator Stênio Garcia.

<sup>4</sup> Empresa Brasileira de Filmes, estatal criada pelos militares em 1969, dedicada à produção e distribuição de obras cinematográficas nacionais. Foi extinta em 1990, no governo de Fernando Collor de Mello.



ter repetido bem mais cedo as trajetórias dos cineastas ligados à Nouvelle Vague (que, antes de irem para trás das câmeras, também haviam sido críticos de cinema), não fosse a sua prisão com Gilberto Gil em dezembro de 1968, após a decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) pela ditadura militar iniciada em 1964. Àquela altura, embora já fosse reconhecido como cantor e compositor, Caetano ainda se sentia inseguro quanto à sua competência como músico. Relembriaria: “Eu tinha planos de passar a fazer filmes e deixar a música para os verdadeiros músicos. Com a prisão, perdi a força para realizar tão séria mudança (Fortuna 2020)”. Daí vieram meses de prisão no Rio e na Bahia e o posterior exílio em Londres, de onde os baianos retornaram em 1972. O desejo de filmar só viria a se concretizar mesmo em 1986, quando o regime militar já terminara oficialmente fazia um ano, o Cinema Novo já era história e Glauber Rocha estava ausente desde sua morte em 1981, aos 42 anos. Caetano, com 44, arriscava-se numa linguagem diferente da que dominava havia duas décadas, mas com a qual lidava desde muito jovem.

Também o elenco expressava manifestações afetivas de Caetano. O diretor se cercou de pessoas que lhe eram próximas e as fez falarem por ele, enquanto autor. Participam, por exemplo, sua ex-esposa Dedé Gadelha, mãe de seu filho Moreno (que também atua no filme), e a jovem Paula Lavigne, com quem já iniciara um novo relacionamento. Há ainda o artista plástico e escritor Rogério Duarte (1939-2016), o músico Dadi Carvalho (a quem Caetano dedicara a canção *O leãozinho*<sup>5</sup> nove anos antes), o ator e diretor Hamilton Vaz Pereira, o cantor e compositor Dorival Caymmi (1914-2008), o escritor Antônio Cícero, o diretor de TV e cineasta Guel Arraes, o ator Maurício Mattar, entre outros que desfilam com maior ou menor destaque. Cenas filmadas numa festa na casa de Caetano mostram colegas como Gilberto Gil, Lulu Santos e Elza Soares (1930-2022) a atriz e jornalista Scarlet Moon de Chevalier (1952-2013), o cineasta Júlio Bressane, o empresário e produtor Guilherme Araújo (1936-2007). Entre os familiares, incluem-se o irmão Rodrigo Velloso, que aparece dançando em Santo Amaro ao som de *Águas de março* (Antônio Carlos Jobim), na voz de João

---

<sup>5</sup> Incluída no álbum *Bicho*, lançado em 1977 pela gravadora Polygram.



Gilberto, e até a mãe, Canô Velloso (1907-2012), cantando *Último desejo* (Noel Rosa). Além de Gildásio de Oliveira, o Dasiinho, amigo dos tempos de adolescência em Santo Amaro, que aparece ao lado de Caetano numa cena noturna, em frente à Igreja da Matriz da Purificação. Num breve diálogo, ambos relembram os filmes de Fellini. “Tinham três cinemas, mais ou menos. Hoje, não existe mais nenhum”, lamenta Dasiinho. Caetano pergunta se o amigo se lembra de “quando passou *I Vitelloni*<sup>6</sup> aqui”. Ambos relembram o choro de um antigo conterrâneo, “Agnelo Rato Grosso”, após a sessão. A conversa envolve ainda recordações de *Noites de Cabíria* e *La strada*, quando Caetano começa a assobiar músicas compostas por Nino Rota para filmes fellinianos, como o tema da personagem Gelsomina. Após um corte de câmera, Dasiinho baila ao som de uma versão em espanhol da canção *Mel*<sup>7</sup>.

Criações artísticas trazem em si experiências daqueles que as criaram. Filmes e canções são mostruários de vivências e informações acumuladas, resultantes de experiências afetivas. No caso de *O cinema falado*, o diretor admite ter-se inspirado no samba *Não tem tradução*, lançado por Noel Rosa nos anos 1930, de cujo primeiro verso (“O cinema falado é o grande culpado da transformação...”) pinçara a expressão que deu nome ao filme. Caetano o ouviu na voz de Aracy de Almeida (1914-1988) como parte da trilha do filme *Nem tudo é verdade*, lançado por Rogério Sganzerla (1946-2004) no mesmo ano em que Caetano produzia *O cinema falado*.

Já a estrutura do filme é tributária do livro *Três tristes tigres*, lançado em 1967 pelo cubano Guillermo Cabrera Infante (1929-2005). Com linguagem experimental e fragmentada, a obra é descrita como um “metarromance” pelo professor de teoria literária da Universidade Estadual de Campinas, Alcir Pécora (2010): “São capítulos escritos em primeira pessoa, por diferentes personagens ou vozes intercaladas em intervalos regulares, numa polifonia de gírias, jargões, sotaques, línguas”. Segundo Pécora, a narrativa polifônica de Cabrera Infante,

---

<sup>6</sup> Lançado por Fellini em 1953. No Brasil, recebeu o título *Os boas-vidas*.

<sup>7</sup> Composta por Caetano e Waly Salomão, *Mel* deu nome ao álbum lançado por Maria Bethânia em 1979, pela Polygram. A versão que embala a dança de Dasiinho é *Miel*, gravada por Willie Colón para o LP *Criollo*, de 1984.



com capítulos independentes um do outro, inventa “uma forma de música por escrito, o que imediatamente acusa o paradoxo de sua inscrição silenciosa”. Escreveu Caetano:

Quando eu vi essa frase [*O cinema falado...*], com as imagens, assim, eu logo pensei na ideia de um filme que fosse assim, em que as pessoas falassem. Como no livro *Três tristes tigres*, de Cabrera Infante. Foram as primeiras ideias que me vieram. Eu pensei: podia ser um filme assim... Como aquele livro é um livro de monólogos justapostos, assim, podia ser um filme de monólogos justapostos (Veloso 2003).

O conceito do filme, portanto, reúne elementos narrativos que prescindem de uma linha condutora dramática. Os personagens são postos para falar – e muito – em monólogos e diálogos sobre cinema, música, literatura, artes plásticas, política, sexo, etc. Um cinema literalmente *falado*, irônico em alguns momentos, denso e radical em outros, através de textos do próprio Caetano e de outros autores. Não há uma interligação linear entre as cenas. Algumas tomadas são longas como não se vê em obras comerciais, a exemplo da sequência em que Hamilton Vaz Pereira, ao lado do ator Chico Diaz, declama um longo trecho de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa (1908-1967). A câmera permanece estática por aproximadamente treze minutos. Outras surpreendem por serem demasiado curtas, mas ainda assim conterem densidade em dimensões inversamente proporcionais à duração da cena – como naquela em que, durante cerca de um minuto, aparece na tela a imagem noturna do pouso de um avião no Aeroporto Santos Dumont, no Rio de Janeiro. Ao fundo, ouve-se *Manhã de carnaval* (Antônio Maria e Luiz Bonfá), cantada por João Gilberto. Uma voz feminina diz, em francês (com legendas em português), trechos de uma crítica escrita pelo cineasta Jean-Luc Godard (1930-2022) na revista *Cahiers du Cinéma*, em julho de 1959, a respeito do filme *Orfeu negro*, coprodução franco-italo-brasileira dirigida pelo francês Marcel Camus (1912-1982). No texto, Godard – um dos ídolos de Caetano citados com frequência em *O cinema falado* – demonstra desaprovação ao que considera um “anacronismo (Muggiati 2009)” presente na obra de Camus, filmada no Rio de Janeiro e vencedora da Palma de Ouro de 1959, em Cannes, e do Oscar e do Globo de



Ouro de melhor filme estrangeiro em 1960: “Acontece que já estive na mesma situação e me surpreendo e me decepção de nada ter visto no Rio em *Orfeu Negro*. Não vi o maravilhoso pequeno Aeroporto Santos Dumont, onde se deveria fazer Eurídice aterrissar entre o oceano e os arranha-céus (Muggiati 2009)”.

Em outra sequência, filmada numa praia do Rio de Janeiro, o ensaísta e tradutor Paulo César Souza diz um monólogo em alemão, legendado em português, no qual reproduz um tratado de Thomas Mann (1875-1955) sobre relacionamentos afetivos e homossexualidade. A atriz Regina Casé aparece numa estação de trem no bairro do Méier, no subúrbio do Rio de Janeiro, declamando um texto de Gertrude Stein (1874-1946) ao som de Billie Holiday (1915-1959). Como contraponto a esses exercícios intelectuais em cena, Caetano inseriu performances de canto e dança. A certa altura, surge um espetáculo com a bailarina e coreógrafa Maria Esther Stockler (1939-2006). Noutro momento, uma roda de samba em Santo Amaro, comandada pela percussionista e cantora Dona Edith do Prato (1916-2009), em que dançam e batem palmas o próprio Caetano, seu irmão Rodrigo, o amigo Dasinho e outros conhecidos, enquanto Dona Edith produz seu tradicional som percussivo, extraído da raspagem de um prato com uma faca de cozinha. Para sequências de dança como essas, eis a justificativa do diretor:

Não é apenas um contraste, um contraponto com as falas. Mas poria as falas mais nitidamente nos lugares onde eu queria que elas estivessem. Ou seja, as danças, captadas frontalmente, trariam também a sensação de que as falas estavam sendo filmadas frontalmente como danças” (Veloso 2003).

Há espaço ainda para um alívio cômico protagonizado por Regina Casé. Após a reprodução do trecho de uma entrevista de Mick Jagger a Caetano e ao jornalista Roberto D’Ávila no programa *Conexão internacional*, levado ao ar pela TV Manchete em 1983, em que se fala a respeito de Fidel Castro (1926-2016), a atriz começa a elaborar uma análise sobre a expressão corporal de Fidel numa entrevista à televisão. Com leveza e naturalidade, Regina chega a soar divertida



(uma característica ausente no restante do filme) ao analisar o comportamento algo “teatral” do líder cubano.

Outra coisa que ele tem é uma impaciência horrível de ouvir o que a outra pessoa tá falando, entendeu? Então, o cara tá perguntando e ele já tá assim: [*ergue a mão em riste, à frente do rosto*] “no, no, no!”, não se aguentando, porque não quer ouvir o que aquela pessoa tá falando, ele já quer falar, ele fala pra caralho, fala o tempo todo. [...] Ele tinha uma coisa forte, super teatral, que todas as pausas [...] todos os brancos que ele tinha, ele preenchia com uma coisa de corpo, entendeu? Quando ele pensava, ele ficava pegando na barriga. Ele tinha muita intimidade com as partes do corpo. [...] A andada, principalmente, quando ele tava pensando, era uma coisa mesmo de teatro, sabe? Clássico, assim. Era uma coisa de andar pra cá, apoiado aqui em cima da bunda. [*põe as mãos para trás e anda de um lado para o outro, de cabeça baixa*] [...] Ele tinha um bundão, apoiava em cima da bunda, e a bunda mexia! Impressionante, eu falando da bunda do Fidel... Mas ele mesmo falou na entrevista: “Acá no está proibido hacer chistes!”

O diretor levou às últimas consequências o cinema autoral sobre o qual tanto discorreu em seus tempos de crítico. Fez de *O cinema falado* uma experiência altamente pessoal – a ponto de reconhecer, anos mais tarde, que vários elementos do filme são *privates jokes*<sup>8</sup> que soam imperceptíveis para o público em geral, e cujo significado fazia sentido apenas para ele próprio. Como num rápido diálogo no início, em que Regina Casé diz a Maurício Mattar: “Você é bonito”. E o ator responde: “Eu sou mais bonito nu”. Mais à frente, haverá uma cena em que o ator de fato aparece despido. Caetano explicou tratar-se de uma citação ao dramaturgo espanhol Federico García Lorca (1898-1936).

No texto do García Lorca, o cara é um marinheiro, e ele responde: ‘Soy mas bello desnudo’. [...] Porém, não só aquilo é uma tradução de um trecho de literatura, porque é um diálogo do García Lorca, como é um anúncio do que vai acontecer muito mais tarde no filme, que o Maurício vai aparecer nu. E realmente mais bonito do que na imagem em que ele aparece quando conversa com Regina (Veloso 2003).

Agora, destaquemos o momento em que mais parece pulsar o propósito de discutir a questão da fala, ou do texto, no cinema. Na sequência mais longa da obra, Dedé Gadelha e Felipe Murray reproduzem por cerca de vinte minutos

---

<sup>8</sup> Expressão em inglês que se refere a piadas ou chistes internos, cuja graça é percebida apenas entre membros de um grupo específico.



um longo e espesso bloco de texto autoral, com digressões do diretor sobre a linguagem cinematográfica, padrões televisivos, a indústria do entretenimento, a literatura, o teatro, etc. Transfigurando-se num ensaísta audiovisual, Caetano revive sua faceta de cinéfilo e crítico de cinema. Eis alguns trechos e algumas amostras da densidade – e da diversidade – dos elementos tratados:

**Dedé:** A TV Globo resolveu uma questão séria. Nós tínhamos tanta vergonha de ouvir brasileiros falando nos filmes, e a nossa incapacidade de encontrar um estilo para a fala no cinema era tão total, que preferíamos acreditar que o problema era da língua portuguesa. [...] Fora das chanchadas, que não eram nenhuma maravilha, não achávamos o tom. As novelas, que nasceram como chanchadas dramáticas, desinibiram os atores e também os autores de diálogos. Criaram um sistema. Antes era impossível ouvir pessoas falando num filme sem que fosse numa língua estrangeira e por trás da barricada das legendas. Com a televisão, ganhamos credibilidade. Podemos falar o que quisermos. E aos ouvidos do telespectador, não há maus atores na TV Globo, como não havia maus atores em Hollywood. Elegeu-se um modo convencional de atuar. Novos problemas. Com a televisão, nos habituamos também a assistir filmes dublados. [...] Os italianos sempre dublam seus filmes. Adoro o som das falas nos filmes de Fellini. Tudo fora de sincro. Mas é como uma peça musical. Aquelas vozes que somem, outras que aparecem [...] Giulietta Masina tem a voz mais grave do que a gente imagina quando vê a cara dela [...]

**Felipe Murray:** [...] Todos os filmes brasileiros se beneficiaram com as telenovelas. Mas você repare: *Deus e o diabo na terra do sol* apontava para alguma coisa muito mais ambiciosa do que um bom padrão médio. Eu acho que os filmes de Rogério Sganzerla, e talvez até mais, os filmes mais esquisitos de Julinho Bressane, resultariam melhor no vídeo do que esses filmes mais convencionais. O artigo de Umberto Eco sobre *2001* revisto na TV me pareceu errado. [...] Stanley Kubrick fez *2001* como um filme experimental, mas com o sotaque do cinema comercial americano. Os filmes mais radicalmente experimentais, por contraste, podem chegar melhor ao vídeo. Assim como um videoclipe de rock and roll, que é a TV no seu máximo, chegou pelo caminho inverso às proximidades do cinema experimental. Quer dizer, pode-se perguntar, também: a TV passou no teste do cinema? Duro teste. A *Gabriela*, de Avancini e companhia, bebeu muito no Cinema Novo. Quando vamos assistir a *O Bandido da luz vermelha* e *O anjo nasceu* na TV?

**Dedé:** Hitchcock dizia que maus livros dão ótimos filmes. O *Brás Cubas* de Bressane é tão bonito que de certa forma transforma o romance de Machado de Assis num mau romance. O livro foi assassinado para que um filme digno de sua beleza pudesse se realizar? [...]

**Felipe Murray:** [...] Em Paris, fica todo mundo em silêncio durante a apresentação de um filme. Em Nova Iorque, os caras entram falando alto, com aqueles baldes de pipoca, muita manteiga, gritam, aplaudem, vaiam. Os próprios filmes são sempre feitos para esse tipo de ambiente. Parece que em Hollywood o cinema encontrou a sua essência. Enquanto que a ideia de um cinema de arte sempre deixou os europeus no meio caminho, meio ridículo. O maravilhoso de Godard foi reconhecer essa vitalidade no cinema americano e procurar



reencontrá-la. Um grande poeta comentou, na intimidade: “Cinema é uma abreviatura de cinema americano”.

**Dedé:** Mas o cinema nasceu na França. Eu vi na TV um pedaço de *Rocky 2*. Eu achei horrível. Aqueles calções com as cores da bandeira americana. Aquele ringue azul com estrelas brancas. Aquelas ideias grotescas sobre os grandes gestos, sobre a resignação e a vitória. Eu odiaria estar aqui falando, falando, se eu acreditasse que Godard é apenas uma nostalgia daquilo. Eu mesmo já ri muito dos filmes de Bergman. [...]

**Dedé:** Nós dois estamos aqui falando há horas, parecendo aquela cena chata do sermão do puteiro do *Paris, Texas*.

**Felipe Murray:** *Paris, Texas* é um dramalhão da Pelmex<sup>9</sup> encenado como um catálogo de gravuras hiper-realistas americanas. Com um verniz alemão.

**Dedé:** [...] *Paris, Texas* parece as fotografias de negros africanos, tiradas por Leni Riefenstahl. Eu chorei pra caralho naquela cena em que o pai foge com o filho pra procurar a mãe. [...]

**Felipe Murray:** Mas é tudo uma lamentação da perda do núcleo familiar. E o mais careta e esquemático dos Édipos não deixa de fazer a sua aparição presunçosa. Godard é leve. Aquilo é a volta ao pesado.

**Dedé:** Mas *Detective* é um filme muito chato. Cheio de gente dizendo coisas eruditas, salpicado de cinema *noir* e boxe. Eu não posso me enganar com esse charme cansado de grandes autores e visual pop. O filme da *Ave Maria*<sup>10</sup> é maravilhoso. Godard vive reclamando dos atores. Mas é mesmo incrível como a gente pode ficar tão impregnado daquele filme e nem sequer se lembrar da cara do José quando sai do cinema. [...]

**Felipe Murray:** E o que nós estamos fazendo aqui? [...] Por que fazer filmes? E por que fazer filmes pretensiosos? E por que fazer filmes para falar sobre filmes?

**Dedé:** Jean-Luc Godard disse uma vez que o filme talvez devesse consistir apenas em alguém contando uma história na frente da câmera. [...]

A metalinguagem autoirônica permeia essa sequência. Há provocações ao filme *Paris, Texas*, de Wim Wenders, que estava, digamos, “na moda” quando Caetano filmava *O cinema falado*. Em outro trecho, Dedé faz digressões sobre a realidade brasileira e o cinema, num tom semelhante ao das críticas que, anos antes, Caetano escrevera para *O Archote* e para o *Diário de Notícias*, evocando Glauber e sua tendência à reflexão profunda sobre essa dita realidade. É o retorno do Caetano crítico que já fizera a mesma evocação nos tempos de estudante em Salvador, já atento aos movimentos de Glauber e de seus

<sup>9</sup> Películas Mexicanas S. A., distribuidora estatal de filmes. Foi fundada em 1945, no México, e se espalhou por vários países da América Latina, inclusive o Brasil.

<sup>10</sup> O filme *Eu vos saúdo, Maria (Je vous salue, Marie)*, de Godard, chegou a ser censurado no Brasil pelo governo do presidente José Sarney (1985-1990), devido a pressões da Igreja Católica – ato que foi repudiado publicamente por Caetano em artigos e entrevistas na imprensa.



seguidores. Há algo de épico nos tons dessa digressão, quando Caetano atribui aos cineastas – e aos artistas de outras linguagens, como o teatro e a música popular – uma responsabilidade social e política que transcende a realização periódica de filmes.

Cacá Diegues diz que o Brasil não para de parodiar *Terra em transe*. Glauber fez *Deus e o diabo* porque o Brasil iria precisar dominar a expressão audiovisual. Televisão é isso. *Grande sertão: veredas* na TV é o padrão e a vanguarda. Com seu desequilíbrio entre pobreza e riqueza, arcaísmo e modernidade, ignorância e sofisticação, o Brasil é ambiente propício para esses deslocamentos. Julinho Bressane experimenta porque o Brasil vai precisar. Nós fazemos o filme para o sonho, não porque a realidade permite. Formas bastardas de expressão como o cinema, a TV e a canção popular tendem a ganhar demasiada importância entre nós. Não porque somos pobres e incultos, mas sobretudo porque esboçamos um mundo novíssimo. [...] O teatro *es la fotografía hecha a mano*. O teatro brasileiro nunca teve os problemas de credibilidade diante do público que o cinema enfrentou. É que o cinema é atividade industrial. E o Brasil entra aos trancos na era da indústria. A montagem de *O rei da vela*, em 1968, foi dedicada a Glauber e inspirada em Chacrinha. Ou vice-versa. [...]

Se Dedé foi escolhida pelo diretor para expressar suas considerações acerca do texto no cinema, Paula Lavigne serviu ao desejo de abordar o sexo – um tema que não passa ao largo de *O cinema falado*, que traz imagens em *close* de órgãos sexuais femininos e masculinos, além de mostrar dois corpos – um homem negro e uma mulher branca – entrelaçados numa “transa” sexual estilizada, em poses esteticamente harmônicas. Mas, além dessas cenas explícitas, há uma sequência em que a personagem de Paula aparece sentada numa cama, envolta num ar de sensualidade, vestindo calcinha e camiseta – enquanto faz um monólogo didático e crítico:

Quase nunca é bom ver sexo no cinema. O corpo da mulher é uma farda. É preciso muita violência e muita delicadeza para arrancar da mulher esse uniforme. [...] O corpo nu de um homem nunca está onde o corpo nu da mulher está. Não há ninguém quando é uma cena de trepar. Godard, no filme sobre a Virgem Maria, despiu o nu da farda do nu. Pasolini filmou um pau de frente com a câmera sagrada. *O império dos sentidos* saiu pesado. É bonito o caralho como uma ferramenta encantada e infalível. A radicalidade do orgulho além do prazer. A mulher goza mais do que o homem. Mas é porque o homem é o senhor e o escravo do orgasmo. O cinema pornô é entediante. Sempre a caricatura da relação heterossexual e a permissão de espionar a homossexualidade feminina. A homossexualidade masculina está fora



do mundo. Só aparece em filmes onde só há homossexualidade masculina. E, no entanto, a curva da grande interrogação sobre o sexo passa necessariamente por ela.

A atriz modifica suas expressões faciais e o tom da voz, distorcendo-o para reproduzir uma fala extraída do filme estadunidense *O exorcista*: “Fuck me, fuck me... no meio do redemoinho”. No clássico de horror, a frase em inglês é dita originalmente por uma menina possuída pelo demônio. Já a segunda parte da fala é pinçada da obra *Grande sertão: veredas*, onde se lê: “o diabo na rua, no meio do redemoinho”. Dessa forma, Caetano cria algo novo ao compor uma “transa” entre duas “encarnações” demoníacas: uma proveniente do cinema hollywoodiano e outra a partir da literatura de Guimarães Rosa. A seguir, a personagem de Paula reproduz uma convocação do diretor a que os pudores sejam deixados de lado: “O medo do corpo é muito mais feio quando entra no corpo”.

A maneira como as falas são apresentadas pode soar incômoda para o espectador habituado a atuações mais naturalistas. Não há naturalismo na forma como os atores se expressam em *O cinema falado*. Trata-se de uma opção deliberada. Afinal, ali atuam vários *não-atores*, à exceção de Regina Casé, Maurício Mattar, Chico Diaz ou Hamilton Vaz Pereira. Ao instigar seu elenco a entoar verdadeiros discursos, Caetano emulava desabusadamente um traço dos filmes ligados ao Cinema Novo, cujos diálogos eram enxertados com citações e conteúdos ideológicos – o que lhes comprometia a espontaneidade. Mais um elemento estético absorvido de “transas” anteriores do artista.

[...] *Terra em transe*, ou o filme do Paulo César Sarraceni, *O desafio*, [...] *Chuvas de verão*, do Cacá Diegues, ou *A grande cidade*, do Cacá Diegues, ou *O padre e a moça*, que seria um filme lírico. Todos os filmes brasileiros desse período do Cinema Novo, e também do segundo período, os filmes do Jabor [...] Você encontra, mal disfarçados em diálogos mal resolvidos, do ponto de vista da linguagem coloquial, verdadeiros discursos ideológicos e intelectuais, opiniões políticas, filosóficas, existenciais, entendeu? Que partiram da pena do diretor, e você sente aquilo. Então, era como fazer uma grande piada com isso e levar às últimas consequências (Veloso 2003).



Tal irreverência explica a opção de Caetano por soar “antigodardiano”, embora admitindo seu amor pela estética de Godard – atitude que se assemelha à ideia de parodiar os diálogos cinemanovistas.

Tanto que se falou muito em Godard, por causa de Godard usar textos de literatura, de filosofia, de ciência nos filmes dele. Mas eu, que sou um grande fã de Godard, desde que pensei no filme, pensei em fazer um filme basicamente antigodardiano. O que era a inspiração para usar os textos assim, simplesmente falados, embora tivesse um aval do Godard, que numa entrevista disse – o que é citado no filme – que talvez os filmes devessem se reduzir à câmera ligada na frente de alguma pessoa que contasse uma história ou que dissesse alguma coisa. O fato é que os filmes do Godard são grandes filmes rítmicos, com grande influência da fluidez da linguagem do cinema de Hollywood e também da publicidade. O meu filme, não. Eu queria brincar com essa pretensão do cinema brasileiro, mas levá-la às últimas consequências. Brincar com amor, porque, quando eu estou falando disso que eu via nesses filmes, não é que eu desprezasse esses filmes. Eu os amo, esses filmes do Cinema Novo. [...] Então, a ideia era justamente tomar uma atitude muito descarada com relação à presença do texto nos filmes (Veloso 2003).

Tanto na música popular quanto em sua – até o momento – única experiência cinematográfica como diretor, Caetano defende “verdades” suas, que se constituíram à base de experiências afetivas vividas por ele. Houve quem traçasse paralelos entre a linguagem do filme e a forma como o compositor se expressa na produção musical – especialmente no álbum *Araçá azul*, de 1973, um disco radicalmente experimental e anticomercial. Caetano identifica similaridades:

De fato, sempre disse que o *Araçá azul* parece a trilha sonora de um filme “de arte” amador. E é notória a minha volta, depois dele, aos discos de canção popular típicos. É bem verdade que todo disco meu, de antes e de depois do *Araçá azul*, é sempre um atípico disco de canção popular típico. Creio que assim também seriam (serão?) meus outros longas-metragens: atípicos exemplares de típicos filmes populares. (Veloso 2005, 211-212)

A recepção da crítica e do público a *O cinema falado* não foi mais calorosa que a obtida por *Araçá azul*. Mas, a despeito de não terem caído no gosto popular na mesma proporção que boa parte da produção musical de Caetano, ambos materializam seus anseios em relação à já citada defesa de suas “verdades”. Os resultados alcançados nessas obras, se não soam perfeitos ou agradáveis,



trazem um aspecto das disposições subjetivas de Caetano, que ele identifica como um “amadorismo fundamental” que estaria entre as razões para possíveis deficiências identificadas por críticos em *O cinema falado*. Ao comentar essa característica (que, se é parte de sua personalidade, manifesta-se em suas criações), o multiartista parece responder à indagação de um de seus personagens: “Por que fazer filmes pretensiosos?”

Esse amadorismo, na música, é, em parte, consequência da limitação de minha acuidade; no cinema, também em parte, é causa dos gestos desabusados; em ambos, uma defesa feroz de alguma verdade minha. Pretendo tê-lo mantido nos bem-acabados shows e discos que se seguiram a *Caetano* e *O estrangeiro*. E continuar mantendo-o nos discos e filmes que venha a fazer, por mais polidos que se apresentem. Sou pretensioso. (Velo 2005, 213)

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: “TRANSAS” INTERSEMIÓTICAS

A realização de *O cinema falado* demonstra um *modus operandi* semelhante ao que culminou no movimento tropicalista, quase duas décadas antes. Lúcia Santaella (2017), ao analisar o amálgama de inter-relações artísticas que propiciou a elaboração do caleidoscópio tropicalista, utiliza o termo “aberturas intersemióticas”, informando que “intersemiose significa a conjunção de linguagens distintas em uma unidade coesa” (Santaella 2017, 31-32). *O cinema falado* também representa uma “unidade coesa” pela qual perpassam memória, afeto e criação. Muitas das “transas” em que Caetano se envolveu como cinéfilo, crítico de cinema e artista de música popular, deságuam nessa película.

Por ela desfilam Gilberto Gil, Jean-Luc Godard, Glauber Rocha, Cacá Diegues, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Federico Fellini, Giulietta Masina, João Gilberto, a bossa nova, Dona Edith do Prato, o samba de roda, Dorival Caymmi, a música heterodoxa de John Cage<sup>11</sup>, a literatura de Guimarães Rosa, Cabrera Infante e García Lorca, amigos, amigas, amores, afetos de variados

---

<sup>11</sup> Um tema musical de John Cage é tocado na cena final de *O cinema falado*, quando uma menina de sete anos pronuncia “uma pergunta de Heidegger sobre o futuro da civilização ocidental” (Velo 2005, 207). Caetano conheceu a produção musical de Cage no início dos anos 1960, em concertos de David Tudor na Universidade Federal da Bahia, em Salvador (Velo 2005, 272).



tipos. O artista incorporou saberes ao longo dos encontros em que se envolveu até a realização de seu filme. A descoberta de Fellini, as “transas” com Glauber e Godard, o exercício da crítica de cinema, a incorporação da linguagem cinematográfica à produção musical, o apogeu e o abatimento das ondas tropicalistas. Milene Gusmão (2014, 104), cujas reflexões partem do arcabouço teórico de Elias (2002), explicita esse aprendizado a partir da transmissão de saberes entre indivíduos de gerações diferentes e de uma mesma geração:

[...] certas expressões do indivíduo só são possíveis porque trazem em sua potência referências de continuidade, de ruptura ou de resignificação daquilo que foi possível a partir das experiências de outras pessoas, ou seja, dos processos de transmissão do conhecimento entre membros da mesma geração ou de gerações distintas.

Tal processo é intrínseco ao convívio humano. O criador, mobilizado afetivamente e embalado pela memória que lhe permite se valer de lembranças, movimenta-se em direção ao novo, valendo-se do que absorveu em si, a ponto de “transar” de forma intersemiótica com diferentes linguagens, em prol da criação – ainda que tais encontros não tenham ocorrido fisicamente, como no caso de Caetano e Fellini e Giulietta. A intermediá-los, houve o cinema e sua potência mobilizadora, manifestada pelo artista em sentidos diferentes, tendo como ancoradouro não apenas as letras e harmonias, mas também a grande tela. Cena final: *close* numa leitura *caetaneana* sobre as “transas” analisadas aqui:

Faço música popular e sou apaixonado por cinema. Minha música está cheia de imagens invisíveis que vieram das grandes telas. As imagens escondidas no mais fundo de meu som, as que marcam mais decisivamente seu sentido, vieram dos filmes de Fellini. (Veloso 2005, 218-219)



## REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. 2001. *Meditações pascalianas*. Tradução Sérgio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Edts.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

CALADO, Carlos. 1997. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34.

ELIAS, Norbert. 2002. *Teoria simbólica*. 2º Ed. Oeiras: Celta Editora.

GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. 2014. "Relações geracionais e aprendizados de cinema na Bahia". Em *Memória e cultura: itinerários biográficos, trajetórias e relações geracionais*, organizado por Milene Gusmão e Raquel Santos, 103-122. Vitória da Conquista: Edições UESB.

SANTAELLA, Lúcia. 2017. "O hibridismo semiótico da Tropicália". Em *Tropicália: gêneros, identidades, repertórios e linguagens*, organizado por Ana De Carli e Flávia Ramos, 22-33. Caxias do Sul: Educs.

VELOSO, Caetano. 2005. *O mundo não é chato* (apresentação e organização Eucanaã Ferraz). São Paulo: Companhia das Letras.

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

Entrevista com Caetano Veloso incluída nos extras da edição em DVD de *O cinema falado*, lançada pela Universal Music em 2003. Disponível no YouTube em: <https://www.youtube.com/watch?v=EarQsOUVe1Q>. Acesso em: 15 de setembro de 2022.

*O cinema falado* [longa-metragem, 35mm] Dir. Caetano Veloso. Sky Light Cine Foto Art Ltda., Elipse Produções Ltda.. Brasil, 1986. 110min. Disponível no YouTube em: <https://www.youtube.com/watch?v=CegOGwkNF-c&t=187s>. Acesso em: 15 de setembro de 2022.

FERREIRA, Mauro. *Discos para descobrir em casa - 'Omaggio a Federico e Giulietta', Caetano Veloso, 1999*. Publicado em 3/4/2020. Blog do Mauro Ferreira. G1. [online] Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/04/03/discos-para-descobrir-em-casa-omagio-a-federico-e-giulietta-caetano-veloso-1999.ghtml>. Acesso em: 17 de setembro de 2022.

FORTUNA, Maria. *Caetano Veloso: 'Minha vida teria tomado outro rumo, não fosse a prisão'*. O Globo, 7 de setembro de 2020. [online] Disponível em:



<https://www.oestadonet.com.br/noticia/17914/caetano-veloso-minha-vida-teria-tomado-outro-rumo-nao-fosse-a-prisao/>. Acesso em: 16 de setembro de 2022.

MUGGIATI, Roberto. *O mito grego em ritmo de bossa nova*. Gazeta do Povo. Caderno G, 13 de maio de 2009. [online] Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/o-mito-grego-em-ritmo-de-bossa-nova-bkostw571owob2awq2252gny/>. Acesso em: 16 de setembro de 2022.

PÉCORA, Alcir. *Segunda tradução reaviva polifonia de Cabrera Infante*. Folha de S. Paulo. Ilustrada, 2 de janeiro de 2010. [online] Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0201201009.htm>. Acesso em: 15 de setembro de 2022.

*A estrada da vida (La strada)* [longa-metragem, 35 mm, p&b] Dir. Federico Fellini. Ponti-De Laurenttis Cinematografica. Itália, 1954. 108 min.

*A grande cidade* [longa-metragem, p&b] Dir. Carlos Diegues. Di Film, Mapa Produções Cinematográficas, LC Barreto. Brasil, 1966. 90 min.

*Barravento* [longa-metragem, 35mm, p&b] Dir. Glauber Rocha. Iglu Filmes. Brasil, 1961. 80 min.

*Brás Cubas* [longa-metragem, 35mm] Dir. Júlio Bressane. Júlio Bressane Produções Cinematográficas. Brasil, 1986. 90 min.

*Chuvas de verão* [longa-metragem, 35mm] Dir. Carlos Diegues. Alter Filmes Ltda.; Terra Filmes Ltda.; Embrafilme S.A. Brasil, 1978. 86 min.

*Detetive (Déetective)* [longa-metragem] Dir. Jean-Luc Godard. Prod. Sara Films; JLG Films. França, 1985. 95 min.

*Deus e o diabo na terra do sol* [longa-metragem, 35mm, p&b] Dir. Glauber Rocha. Copacabana Filmes. Brasil, 1964. 118 min.

*Eu vos saúdo, Maria (Je vous salue, Marie)*. [longa-metragem, 35mm] Dir. Jean-Luc Godard. Gaumont International; Pégase Films; Radio Télévision Suisse Romande (RTSR); Sara Films; Channel Four Films; JLG Films. França, Suíça, Reino Unido, 1985. 107 min.

*Noites de Cabíria (Le notti di Cabiria)* [longa-metragem, 35mm, p&b] Dir. Federico Fellini. Dino De Laurentiis Productions; Le Films Marceau. Itália, França, 1957. 117 min.

*Moleques de rua* [curta-metragem, 35mm, p&b] Dir. Álvaro Guimarães. Prod. Glauber Rocha. Brasil, 1960/62.



*Nem tudo é verdade* [longa-metragem, 35mm] Dir. Rogério Sganzerla. Mercúrio Produções Ltda.; Rogério Sganzerla Produções Cinematográficas Ltda.; R. S. Produções Cinematográficas; Embrafilme S.A. Brasil, 1986. 95 min.

*O anjo nasceu* [longa-metragem, 16mm, p&b] Dir./Prod. Júlio Bressane. Brasil, 1969. 82 min.

*O bandido da luz vermelha* [longa-metragem, 35mm, p&b] Dir. Rogério Sganzerla. Distribuidora de Filmes Urânio Ltda. Brasil, 1968. 92 min.

*O desafio* [longa-metragem, 35mm, p&b] Dir. Paulo César Saraceni. Produções Cinematográficas Imago Ltda.; Mapa Filmes. Brasil, 1965. 100 min.

*Os boas-vidas (I vitelloni)* [longa-metragem, 35mm, p&b] Dir. Federico Fellini. PEG Produzione; Cité Films. Itália, França, 1953. 100 min.

*O cinema falado* [longa-metragem, 35mm] Dir. Caetano Veloso. Sky Light Cine Foto Art Ltda., Elipse Produções Ltda.. Brasil, 1986. 110min.

*O exorcista (The exorcist)* [longa-metragem, 35mm] Dir. William Friedkin. Warner Bros. Pictures; Hoya Productions. Estados Unidos, 1973. 120 min.

*O império dos sentidos (Ai No Korida/L'Empire de Sens)* [longa-metragem, 35mm] Dir. Nagisa Oshima. Argos Films; Oshima Productions; Anatole Dauman; Shibata Organization Inc.; Koji Wakamatsu. Japão, França, 1976. 102 min.

*O padre e a moça* [longa-metragem, 35mm, p&b] Dir. Joaquim Pedro de Andrade. Difilm; Filmes do Serro Ltda.; Filmes do Triângulo. Brasil, 1966. 93 min.

*Orfeu negro (Orphée Noir/Orfeo Negro)* [longa-metragem, 35mm] Dir. Marcel Camus. Dispat Films; Gemma Films; Tupan Filmes Ltda. Brasil, França, Itália, 1959. 110 min.

*Paris, Texas* [longa-metragem, 35mm] Dir. Wim Wenders. Road Movies Filmproduktion; Argos Films; WesDeutscher Rundfunk (WDR); 20<sup>th</sup> Century Studios; Channel Four Films. França, Alemanha, 1984. 147 min.

*Rocky 2* [longa-metragem, 35mm] Dir. Sylvester Stallone. United Artists. Estados Unidos, 1979. 120 min.

*Terra em transe* [longa-metragem, 35mm] Dir. Glauber Rocha. Mapa Produções Cinematográficas Ltda. Brasil, 1967. 107 min.

*2001 – Uma odisséia no espaço (2001 – A Space Odyssey)* [longa-metragem] Dir. Stanley Kubrick. Metro Goldwin Mayer (MGM); Stanley Kubrick Productions. Estados Unidos, Reino Unido, 1968. 140 min.