

Girlene Lima Portela

O Fenômeno da Intertextualidade na Produção
Caetaneana:

O intertexto como veiculador de sentidos

Campinas
UNICAMP
1998

Girlene Lima Portela

**O Fenômeno da Intertextualidade na Produção
Caetaneana:**

o intertexto como veiculador de sentidos

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística, tendo como Orientadora a Professora-Doutora Ingedore Grunfeld Villaça Koch.

Campinas
UNICAMP
1998

7903443

V.	Ex.
TCMDA 82/36422	
PROC. 229/99	
C ☐	D ☒
PREÇO R\$ 11,00	
DATA 30/01/99	
Nº CPD	

CM-00120769-3

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

P832f

Portela, Girlene Lima

O fenômeno da intertextualidade na produção caetaniana: o intertexto como veiculador de sentidos / Girlene Lima Portela. - Campinas, SP: [s.n.], 1998.

Orientador: Ingedore G. Villaça Koch

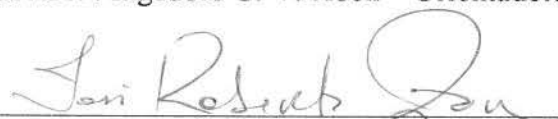
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas Instituto de Estudos da Linguagem.

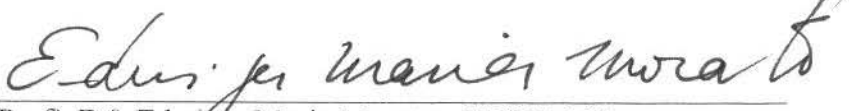
I. Linguística. 2. Intertextualidade. 3. Música. 4. Literatura. I Koch, Ingedore G. Villaça. II. Universidade Estadual de Campinas Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Folha de Aprovação

Membros da Banca


Prof.^a. Dr.^a. Ingedore G. V. Koch – Orientadora- UNICAMP


Prof. Dr. José Roberto Zan – Co-orientador- UNICAMP

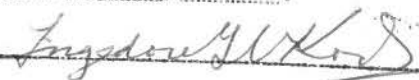

Prof.^a. Dr.^a. Edwiges Maria Morato - UNICAMP


Prof. Dr. Charles A. Perrone- University of Flórida

Data de Aprovação: 30 / 10 / 98.

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por SIRLENE LIMA PORTELA

e aprovada pela Comissão Julgadora em
30 / 10 / 98.


Prof.^a. Dr.^a. Ingedore G. V. Koch

*A Jorge, Nataly e Laís,
pela compreensão e apoio irrestrito aos meus ideais.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, construtor-mor

À Professora-Doutora Ingedore G. Villaça Koch, pelo apoio, seriedade e profissionalismo, que propiciaram a realização deste trabalho;

Aos demais professores da área de Linguística do Curso de pós-graduação da UNICAMP, responsáveis pelo meu crescimento, não só intelectual, mas também profissional e pessoal;

Ao Professor-Doutor José Roberto Zan, pela Coorientação, disponibilidade e sugestões valiosas na área de Música;

Aos professores Cyrio Pereira e Gogô, do Instituto de Artes da UNICAMP, pelas sugestões;

A professora Irma Amorim, a Jota, Mabel e Nicinha Veloso pelo contato com Caetano Veloso, em Santo Amaro.

À minha mãe, por ter deixado tudo para cuidar das minhas coisas;

Ao Grupo Renovação e à Comunidade Cristãos Unidos, pelas orações;

Aos colegas da UEFS, pelo incentivo, especialmente a Marina Augusto e Carla Luzia;

A D. Lenita, pela acolhida e cuidados de mãe, em minha estada em Campinas.

A Hely Dutra e Silvânia Capua, pela ajuda na produção do Summary.

A Telma, pela amizade e colaboração.

Caetano Transcendental¹

Sou um mulato nato no sentido lato

Mulato democrático do litoral

"Destino eu faço não peço"

Tenho direito ao avesso

Botei todos os fracassos nas paradas de sucesso

o certo é fazendo música

pra gente que quer comer

pra gente que quer ser feliz

que quer respirar ar pelo nariz.

Meu trabalho? É traduzir a história.

E as coisas que ela dirá, fará não sei dizer assim de um modo explícito

Surpreenderá a todos não por ser exótico

mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto quando terá sido o óbvio.

*Tudo é filtrado ali. Eu tô fazendo saber. Eu vislumbro certas coisas de onde
estou: A luta de classes, os melhores passes de Pelé, um Registro Geral, uma mensagem á-
toa, os filhos, os filmes, livros. Carecem de revisão!*

Nenhuma força virá me fazer calar.

Faço no tempo soar minha sílaba

Tudo que eu quero

é um acorde perfeito, maior

Com todo mundo podendo brilhar, no cântico.

¹ Mosaico de citações de trechos retirados da produção caetaniana da década de 70.

S U M Á R I O

1 – Introdução.....	8
1.1 – Estrutura da Dissertação	13
1.2 - Objetivos	14
1.3 – Metodologia	14
Cap. 2- Pressupostos Teóricos	
2.1- Texto e Textualidade	16
2.2 – Dialogismo, intertextualidade e polifonia	18
2.3 – O fenômeno da intertextualidade na produção textual	21
Cap. 3- A interpenetração da literatura e demais artes na canção	
3.1- Tropicalismo e vanguarda tupiniquim	27
3.2 - Tropicalismo e tensividade.....	34
3.3 - O poeta-compositor no contexto	35
3.4 - Influências histórico-sociais na produção caetaneana.....	38
Cap. 4- Análise do Corpus	
4.1 - O fenômeno da intertextualidade na produção caetaneana	41
4.2 - O arcaico e o moderno na construção de sentidos	54
4.3- A produção caetaneana na década de 70	57
4.4 - Convergências e divergências na retomada textual	69
5 - Conclusões	93
6- Discografia	95
7- Anexos	97
8 - Referências Bibliográficas	104

Resumo

Alvo de muitas discussões e trabalhos acadêmicos, a produção artística de Caetano Veloso parece ser uma fonte inesgotável de análises. Por isso, mesmo ela constitui também o corpus desta dissertação, composto por canções por ele produzidas em dois momentos de suma importância para a sua obra: as décadas de 60 e 70. Destas, terá destaque a década de 70, dada a contribuição das canções dessa época para o cenário artístico e até histórico da canção brasileira.

Tal contribuição caracteriza-se por uma maior liberdade de criação e pela valorização da oralidade em suas letras. A genialidade de Veloso revela-se, entre os muitos outros recursos por ele utilizados, no uso que faz da intertextualidade, com o fim de produzir novos sentidos, o que torna sua obra ainda mais universal.

Esta dissertação tem por objetivo estudar a forma como a intertextualidade opera na obra de Caetano, na construção dos textos de suas canções, conjugando outros textos, contextos e pré-textos, bem como analisar os aspectos dialógicos, inter e intratextuais e/ou polifônicos de suas produções.

Uma vez escolhidos, como objeto de análise, os textos produzidos para serem cantados, tornou-se necessário proceder, a par da análise lingüística, a alguns comentários sobre retomadas de arranjos, ritmos, e *readymades*², para dar um tratamento global e evidenciar sua força comunicativa, que só pode ser apreendida como um todo se considerarmos a canção inteira, observando a combinação de letras, arranjos e melodias, que resultam de uma ambivalência que torna sua obra sempre instigante e atual.

Palavras-chave: *Textualidade, intertextualidade, canção, literatura, dialogismo, polifonia.*

² *Readymade* é um processo de incorporação de material não musical (sons e ruídos diversos), utilizado para produzir novos sentidos, a partir da impressão que essa incorporação causa no ouvinte e, por isso mesmo, foi um processo muito utilizado por Caetano Veloso em sua composição, especialmente da década de 70, com maior recorrência nos LPs *Araçá Azul* e *Jôia*.

1 - Introdução

A partir da segunda metade da década de 60, a canção brasileira ganhava novos rumos com o surgimento do Tropicalismo, um movimento que visava ao resgate de antigos valores, para dar-lhes novos sentidos, a partir de meios modernos e escrachados de musicar os fatos histórico-sociais do cotidiano.

Surgido num momento especial, aquele movimento figurava como uma ponte entre o arcaico e o moderno, o que se dava de forma alegre, pulsante, com muitas cores, muito som e, claro, com muita rebeldia, gerando discussões em todo o campo das artes.

Revisitando as mudanças implementadas pela Jovem Guarda e pela Bossa Nova, o Tropicalismo surgia como um movimento de vanguarda e seus integrantes entraram para a história da canção brasileira, pela ousadia rítmica e melódica, letras desconcertantes, indumentárias provocativas e outras *mumunhas mais*, diria Veloso, *Saudosista*.

Tropicalistas, os baianos Gil, Gal e Caetano faziam a festa da crítica. Destes, porém, nenhum outro foi mais discutido, analisado, criticado que Caetano Veloso, seja pelas declarações bombásticas que fazia, seja pelas canções surpreendentes que compunha e interpretava.

Suficientemente hábil para compor e interpretar qualquer tipo de canção, como Caetano salta de um extremo a outro revertendo toda expectativa em torno de sua obra e obedecendo unicamente aos impulsos internos da criação. Não há qualquer padrão de gênero, estilo, letra ou musicalidade que resista muito tempo em sua produção, como se todas as formas fossem o mínimo indispensável para se expressar em canção. De outra parte, como se a canção fosse a canção mais bem acabada das oscilações do mundo subjetivo e só com essas mantivesse compromisso. (Tatit, 1996:263).

Apesar de ter sido alvo de muitos comentários e de trabalhos em diversas áreas de conhecimento, especialmente na literatura, muito ainda há para ser discutido a respeito do trabalho de Caetano Veloso e de um de seus momentos, a meu ver, mais importantes: sua produção pós-exílio (a década de 70), pois esta marca um período de 'ruptura' com uma série de elementos encontrados no Tropicalismo, a exemplo das

baladas aparentemente inocentes (cf. “Alegria, alegria”), das canções compostas para os festivais, que contribuíam para uma divulgação diferente das décadas posteriores, em que o artista precisava lançar mão de outros meios para fazê-lo, além do amadurecimento próprio do momento sócio-histórico da década de 70, que certamente veio a influenciá-lo para uma criação mais rebuscada, mais moderna, com novos aparatos eletrônicos e, conseqüentemente, mais rica, tanto em material lingüístico quanto em arranjos e ritmos mais complexos. Daí minha opção pela década de 70 e todo o material que ela ‘emprestou’ à criação artística a partir daquela década.

No transcorrer da década de 70, a canção fez a “mixagem” de todas as conquistas dos anos anteriores e foi, aos poucos, adquirindo uma feição moderna do ponto de vista técnico-eletrônico, mas controvertido do ponto de vista ético e mesmo artístico. (Tatit 1990:41)

Considerada por Sant’Anna (1980:113) como o movimento da pós-vanguarda e da marginália, a década de 70 é marcada pela maior liberdade de expressão, pois os poetas retomam a oralidade das frases, a descrição prosaica e irônica do cotidiano. Nessa década, “usa-se a gíria jovem e o palavrão, ao mesmo tempo que as relações eróticas são descritas sem subterfúgios”.

Impregnado de discurso poético, o texto caetaneano instala internamente, graças ao *diálogo intertextual*, à *complexidade* e às *contradições dos conflitos sociais*, dentre outros mecanismos, uma cosmovisão que apresenta características tanto *monofônicas* quanto *polifônicas*, numa ambivalência manifestada nas diferentes etapas de organização dos textos, produzidos para serem cantados. (cf. Tatit, 1996)

Dono de um repertório que se vale, criticamente do arcaísmo, que tira antigos ritmos e composições do baú, do esquecimento, Veloso os justapõem de forma inusitada. Sabe como ninguém fazer conviver o velho e o novo, o arcaico e o moderno, enfim, elementos díspares que sempre fizeram parte do nosso dia a dia.

Fazendo uso de *máximas*, *frases feitas*, *passagens bíblicas* e outros elementos de conhecimento partilhado por uma cultura, a música, de uma forma geral e, em especial, a canção caetaneana, cola citações, *subverte-as* ou *as capta*, com o intuito de chocar, para fazer o alocutário pensar e tentar descobrir o que está por trás de

construções tão surpreendentes.

Sobre o assunto, Wisnik (1988:8) diz que:

A aplicação de Caetano ao campo da canção, com intervenções deslocantes, pontes inesperadas, e sua homenagem permanente à força radiosa do que é belo e forte, faz da sua obra um comentário muito amplo do mundo através das inumeráveis refrações da palavra cantada.

Como vimos, muitos são os aspectos que podem ser abordados na poesia/canção de Caetano Veloso. Contudo, o que mais impressiona é a forma como o *fenômeno da intertextualidade* é utilizado por esse cancionista.

O presente trabalho visa, pois, ao estudo de algumas canções de Caetano Veloso, produzidas especialmente na década de 70, por representarem a transformação estética e criativa da canção, que se iniciou com a *Bossa Nova* e teve no *Tropicalismo* seu momento mais áureo, por todos os fatos histórico-sociais que a antecederam, como o regime ditatorial, o conseqüente exílio e demais contextos responsáveis por uma produção instigante e genial, que, mesmo implicitamente, constituíram críticas “num dizer carregado de ideologias”, como postula Ducrot (1980).

Como postula Tatit (1996:263):

Caetano libertou a canção brasileira de qualquer padrão provinciano, inaugurando uma nova era lastreada por uma vasta e fecunda produção. Todo jovem cancionista pós-1970, com alguma coisa a dizer, tem em Caetano um modelo.

No corpus delimitado para análise, temos o compositor, representante de dois momentos históricos distintos (as décadas de 60-70), que personificam “dizeres” de formas originais e diversas: o primeiro apresenta um Caetano lírico, que buscava respaldo para a produção de sentidos nas frases comportadas e no estilo galaico-português; o segundo é o Caetano da anti-poesia, das frases prosaicas, do concretismo, das paródias, além de valer-se de inúmeros outros códigos linguístico-musicais na sua composição.

Não pretendo remeter à realidade daquelas décadas em si mesmas, mas considerar os modos de relação do “dizer” em Veloso com outros campos de significação, ou seja, buscarei mostrar *as relações intertextuais e/ou polifônicas*, e também rítmicas e melódicas, presentes na canção caetaneana, quando isso se fizer necessário, pois, quando se avalia a estrutura, o significado e a efetividade poética da letra de uma canção, é preciso considerar, como postula Tatit (1996), a forma em que o fluxo das palavras está arrumado para a entoação harmoniosa e se as características melódicas têm algum efeito notável sobre o texto.

Complementando tal assertiva, Tatit (1996:24) diz que “operando nos níveis das palavras e das frases, diversos compositores optaram, sobretudo nos anos 70, pelas construções icônicas desprendidas das hierarquizações discursivas”.

Dotada de uma linguagem *multidimensional*, a *canção* apresenta dupla substância: *musical e verbal*. Por isso, Morin (1973) diz que, ao se estudar a canção, deve-se considerar, de modo equivalente, “as individualidades criadoras tanto na composição quanto na interpretação”. Para esse autor, uma análise eficiente da canção só pode ser feita levando-se em conta todos os seus componentes.

Tatit (1996:9) postula que “no mundo dos cancionistas, não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre esta base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso”.

As letras de canções são destinadas à transmissão oral num contexto musical. Se um texto é criado com a finalidade de ser cantado, e não para ser lido ou recitado, ele deve ser estudado na forma dentro da qual foi concebido. (Perrone, 1988: 11)

Pautando-me nas postulações de Tatit e Perrone (op. cit.), decidi que faria um trabalho interdisciplinar, procurando integrar alguns elementos melódicos (campo da canção) e texto verbal (campo da linguística e da literatura), empreendendo, assim, um projeto um pouco mais abrangente no que tange à análise do texto caetaneano, o que não poderia ocorrer de outra forma senão passando pela discussão da importância do *Tropicalismo* e da pós-vanguarda musical, a década de 70, tanto para a análise das

canções como para a virada que essas fases representaram para os músicos que surgiram desde então.

É sabido que outras fases da obra de Caetano Veloso teriam, também, muitos dos elementos encontrados na década escolhida para análise, mas considerando-se que a produção desses anos, por todas as suas condições de produção (tanto de ordem contextual, quanto de ordem textual-melódica), apresenta-se mais rica em material tanto lingüístico quanto melódico, optei pela análise de um corpus que melhor demarcaria as diferentes fases da obra de um cancionista que surpreendeu, especialmente nas décadas de 60 e 70, pelas suas inovações, com maior recorrência naquele momento sócio-histórico, como é o caso da disposição de elementos dispares (arcaico x moderno; diferentes idiomas, especialmente o português e o inglês; instrumentos musicais inusitados; sons diversos, como os *readymades*, dentre outros tantos).

Ciente das possíveis críticas à escolha, aparentemente arbitrária do corpus, uma vez que é realmente difícil estabelecer uma ruptura tão brusca numa obra vasta e ao mesmo tempo interessante, procurei demarcar um momento histórico (entre 1971 e 1979), que me pareceu mais propício, dadas as razões aventadas e a limitação natural desse tipo de trabalho.

Contudo, uma vez que analiso, dentre os mecanismos de intertextualidade, a *intratextualidade*, outra característica marcante do poeta e cancionista Caetano Veloso, em alguns momentos rompo a barreira das décadas de 60 e 70 e cito e/ou comento algumas composições de outras décadas, já que tais canções retomam outras produzidas no período escolhido para análise.

1.1 - Estrutura da Dissertação

No capítulo 2, apresento, entre os *pressupostos teóricos*, os conceitos de texto encontrados nas variadas correntes que o concebem como principal objeto de análise. Para tanto pauto-me em Bahktin (1929/1981), Kristeva (1969), Koch (1991-1997), Jenny (1979), Ducrot (1987) e Maingueneau (1989), dentre outros.

Nos sub-capítulos seguintes, procuro apontar as diferenças básicas entre os conceitos de *dialogismo* (proposto por Bahktin), *intertextualidade* (proposto por Kristeva) e *polifonia* (proposto por Ducrot), uma vez que ainda hoje tais conceitos apresentam-se muitas vezes como se fora um só fenômeno.

Início o capítulo 3 com uma breve história da *interpenetração da série literária na canção brasileira* e, a seguir, apresento algumas considerações sobre o Tropicalismo, bem como as contribuições dadas por este movimento e seu maior representante: Caetano Veloso, para a produção contemporânea.

Nesse capítulo, serão revistos alguns estudos realizados por Tatit (1990-1996), Campos (1968-1986), Sant'Anna (1986), Schimiti (1989) e Perrone (1988), dentre outros, que reavaliam as funções desempenhadas pela canção, especialmente a caetaneana, no cenário artístico e cultural do país.

O capítulo 4 é destinado às *análises das canções*, o qual procura dar conta das operações intertextuais, dialógicas e polifônicas, tanto de *caráter convergente* quanto de *caráter divergente*, empreendidas por Veloso ao longo da sua produção, buscando, através dessas operações, o estabelecimento de novos sentidos, especialmente no texto feito para ser, também, cantado e atingir um número maior de interlocutores. Como diria Veloso:

Minha palavra cantada pode espantar, e aos seus ouvidos parecer exótica. (Canção “Muito romântico”, 1978)

1.2- Objetivo Geral

Analisar os mecanismos dialógicos, inter e intra-textuais e/ou politônicos na produção caetaniana, a fim de apontar a importância do papel do intertexto para a produção textual

1.2.1- Objetivos Específicos

- 1- Identificar elementos textuais que corroborem intertextos na produção caetaniana;
- 2- Ressaltar o papel do intertexto, através da obra de Caetano Veloso, para a produção textual;
- 3- Identificar diferentes lugares de fala na produção de sentidos;
- 4- Apontar alguns arranjos, ritmos e acentos na linha melódica, entre outros elementos musicais que se apresentem relevantes para a compreensão do papel do intertexto em determinada composição, com o intuito de veicular-lhe novos sentidos.

1.2.2- Metodologia

1.2.2.1 – Definição do corpus

Este trabalho tem como objeto de análise algumas produções de Caetano Veloso, compostas na década de 60 e, sobretudo na década de 70⁴.

Fruto de vivências das mais diversas, a produção caetaniana da década de 70 aponta para formas mais implícitas de “dizer coisas, sem contudo deixar de lado seu gênio contestador e criativo, valendo-se, mais que nunca, do recurso do intertexto na sua produção, conforme será discutido no capítulo destinado à análise dos elementos intertextuais encontrados na obra de Veloso.

⁴ bem como algumas (poucas) produções da década de 80, em razão da intratexualidade, empreendida por Veloso em sua obra.

1.2.2.2 – Procedimentos

Após o estabelecimento do objeto de pesquisa “O intertexto na produção caetaneana”, procedi à escolha das fases musicais vivenciadas pelo compositor Veloso, detendo-me, inicialmente, no *Tropicalismo*, por concebê-lo como um período rico de transformações culturais e artísticas, além de sócio-políticas.

Mas, à medida que lia a respeito da obra de Veloso, percebi que a década de 60 já havia sido muito comentada e que minha contribuição poderia ser menos significativa. Por isso, optei por analisar algumas canções produzidas por Veloso na década seguinte à *Tropicália* e, através da análise das canções produzidas na década de 70, proceder à discussão de uma nova etapa da obra caetaneana.

Procurando melhor compreender a produção caetaneana e o universo que a envolvia, passei a fazer leituras sobre a música e seu universo tão atraente e ao mesmo tempo complexo, o que contribuiu para a decisão de fazer um trabalho mais abrangente que aquele proposto inicialmente.

Por isso, além de simplesmente analisar o texto escrito (letras de música), passei a escutar as canções de Veloso, a fim de melhor compreender o que fizera dele um cancionista tão festejado. Claro que apenas as letras já davam suporte para esse julgamento, mas eu já vislumbrava algo mais interdisciplinar, como por exemplo observar as nuances apresentadas pela canção como um todo, respeitando a totalidade do texto musicado (letras x arranjos e melodia).

A partir das leituras críticas empreendidas e das análises das canções, dentre outros procedimentos de rotina em trabalhos como esse que ora realizo, a produção do texto foi iniciada, mediante as sugestões dos orientadores e de minhas intuições de aluna, o que culmina agora nesta *Dissertação de Mestrado em Lingüística*, tendo como sub-área a *Lingüística Textual*, permitindo ainda um adentramento à área da literatura e da canção, numa busca da interdisciplinaridade que este tipo de corpus sugere.

Cap. 2 - Pressupostos Teóricos

Todo texto, de certo modo, procede a uma absorção e a uma transformação de um outro texto, numa infindável rearticulação textual.

(Kristeva, 1974:64)

2.1- Texto e textualidade

Anterior a qualquer análise, necessário se faz uma revisão dos conceitos de texto, tanto em sentido amplo quanto em sentido estrito, que se têm postulado desde o surgimento da Linguística Textual, para que melhor se vislumbrem seus elementos formadores, especialmente em se tratando do *fenômeno da intertextualidade*.

Os enunciados não são indiferentes uns aos outros, nem auto suficientes; são mutuamente conscientes e refletem um ao outro ... Cada enunciado é pleno de ecos e reverberações de outros enunciados com os quais se relaciona pela comunhão da esfera da comunicação verbal.

(...) Cada enunciado refuta, confirma, complementa e depende dos outros; pressupõe que já são conhecidos e de alguma forma os leva em conta. (Bahktin, 1929)

Segundo os seguidores de Bahktin, o enunciado, enquanto matéria lingüística e como contexto enunciativo, pode ser concebido como o objeto dos estudos da linguagem. Assim, a conceituação atual do texto prega ser este o objeto dos estudos da significação. O texto-enunciado concilia, assim, as abordagens externas e internas da linguagem, recuperando o estatuto pleno de objeto de discurso, social e histórico.

A partir de Bahktin, muitas foram as concepções teóricas que tomaram o texto como objeto de análise, dentre as quais a Análise do Discurso, a Semiótica e a Linguística Textual.

Na Análise do Discurso, destaca-se Maingueneau (1989) que, ao estudar o *discurso jansenista*, defende o texto (ainda baseado em Bahktin) como uma encruzilhada de trocas enunciativas que o situam na história e propõe, para seu exame, a determinação de um espaço de interação semântica que explique, ao mesmo tempo, os fundamentos dos discursos que dialogam e a relação polêmica existente entre eles.

Já Ducrot (1987), em sua teoria acerca da *polifonia*, afirma que um texto pode contar com mais de um locutor ou com vários enunciadores. No *discurso direto*, por exemplo, há diversos locutores, e a polifonia é dita “fraca”; já no *discurso indireto livre*, na *negação polêmica* ou na *ironia*, entre outros, variam os enunciadores, o que permite uma plenitude da polifonia, uma vez que, para ele, as vozes que dialogam e polemizam “olham” de posições sociais e ideológicas diferentes, e o discurso se constrói no cruzamento dos pontos de vista.

O texto pode ser abordado de dois pontos de vista complementares: de um lado, podem-se analisar os mecanismos sintáticos e semânticos responsáveis pela produção do sentido; de outro, pode-se compreender o discurso como objeto cultural, produzido a partir de certas condicionantes históricas em relação dialógica com outros textos. (Florin, 1996:10)

Barthes (apud Koch, 1991), numa ampliação do conceito comumente adotado para o texto, diz que ele

redistribui a língua. Uma das vias dessa *redistribuição* é a permuta de textos, seus fragmentos, que existiriam ou existem ao redor do texto considerado, e, por fim, dentro dele mesmo; *todo texto é um intertexto*; outros textos estão presentes nele, em vários níveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis.

Já Koch (1997:26) postula que

o texto pode ser considerado um conjunto de pistas, representadas por elementos linguísticos de diversas ordens, selecionados e dispostos de acordo com as virtualidades que cada língua põe à disposição dos falantes, no curso de uma atividade verbal, de modo a facultar aos interactantes não apenas a produção de sentidos, como a fundear a própria interação como prática sociocultural.

Por isso, para produzir-se um texto, deve-se ter em mente certas condições que venham a validá-lo como tal. Essa produção ocorre obedecendo-se a uma organização, mediante elementos linguísticos e pragmáticos⁴, resultando, assim, na sintonia entre

⁴ Ou objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto sócio-histórico.

relações lógicas e relações de redundância, que operam uma rede de relações, permitindo uma distinção das suas unidades constitutivas, o que desembocará no sentido global do texto e resultará na sua *coerência*, como consequência de uma interdependência entre os demais fatores de textualidade, como veremos a seguir.

Outros fatores convergem para a textura (ou tessitura) de um texto ou enunciado, a saber a *coesão*, que pode ser lexical ou gramatical; a *informatividade*, a *situacionalidade*, a *aceitabilidade* (que está atrelada à *intencionalidade*) e demais fatores pragmáticos, normalmente centrados nos usuários.

Além desses fatores aqui elencados, tem-se, segundo Guimarães (1997:26), a estrutura temática que se estende a outros eixos da significação, como as *práticas intertextuais* (ou intertextualidade), que inscrevem o texto novo num campo intelectual já conhecido do leitor, com quem estabelecem uma espécie de ‘convivência’, pela reutilização de material que remete a um já-escrito que predetermina o texto e lhe assegura a previsibilidade - desde a simples *reminiscência* até a *citação*, as *operações metalingüísticas* e os procedimentos que venham a assegurar a coesão e a coerência textuais.

2.2. - Dialogismo, intertextualidade e polifonia

Bakhtin (1929), utilizando o termo dialogismo para caracterizar o romance polifônico de Dostoiévski, inaugurou um novo período para o trato com o texto.

Para esse autor, o *dialogismo* é discursivo e se desdobra em dois outros aspectos: o da *interação verbal* entre o enunciador e o enunciatário do texto e o do *intertexto*, que está no interior do discurso; é uma característica essencial da linguagem e princípio constitutivo, muitas vezes mascarado, de todo discurso. O dialogismo é, assim, condição de todo discurso.

Baseada nessas idéias, Kristeva (1966) criou uma nova visão desse diálogo entre textos, proposto por Bakhtin, dando-lhe o nome de “intertextualidade” que, segundo a autora, “é o encontro de duas vozes, ou ainda a coexistência de estruturas profundas do discurso”. Como tal, situa os problemas filosóficos na linguagem, pois

conforme essa autora, “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e transformação de um outro texto”.

Segundo Kristeva (1974:60), o termo intertextualidade designa essa transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos noutro (...) “num sistema significativo, o qual exige uma nova articulação do fético – da personalidade enunciativa e denotativa”.

Quando ocorre um diálogo entre os muitos textos de uma (ou várias) cultura(s) que se instala no interior de cada texto e o define, tem-se o *fenômeno da intertextualidade*, um ponto de intersecção de muitos diálogos, cruzamento de vozes oriundas de práticas da linguagem socialmente diversificadas, que têm no texto sua realização.

Entendido como um tecido *polifônico* que entrecruza fios *dialogicos* de vozes que polemizam entre si, se completam ou respondem umas às outras, o texto, na concepção bahktiniana, tem, na função intertextual, uma dimensão de primazia em detrimento do textual, pois é através dela que as vozes falam e polemizam, reproduzindo, a partir do texto, o diálogo com outros textos.

Já o termo *polifonia*, trazido para o interior da lingüística por Ducrot (1980-1984), ganhou muitas interpretações nas variadas correntes de análise do texto e do discurso.

Ampliando a noção dialógica bahktiniana acerca da palavra, como produto da relação recíproca entre falante/ouvinte, emissor/receptor, Ducrot postula que existem dois tipos de figuras discursivas que participam de uma enunciação: o locutor (responsável pelo enunciado) e os enunciadores, que representam os diferentes pontos de vista, as diferentes perspectivas dentro de um mesmo enunciado.

Entre os *casos de polifonia* estão, segundo Ducrot, a *negação*, seja ela polêmica ou metalingüística, a *ironia*, o *discurso indireto livre*, o *aspeamento* e a *contrajunção*, como formas de encenação do jogo enunciativo representacional, proposto por este autor.

É o caso da negação que pode apresentar-se de forma polêmica ou metalingüística. No caso da negação polêmica, ocorre a encenação entre dois enunciadores (E1, que produz o enunciado afirmativo e E2= L, que o contradiz); já na

negação metalingüística, visa-se atingir o próprio locutor do enunciado oposto, do qual se contradizem os pressupostos.

O aspeamento acontece, por exemplo, quando o enunciador (E1) é responsável pela produção de um enunciado, expressão ou termo e um segundo (E2=L) menciona, “aspeia” o enunciado do primeiro, para manter distância, eximindo-se da responsabilidade pelo dito.

No caso da ironia, um fenômeno muitas vezes confundido com a negação polêmica, ocorre quando o segundo enunciador faz eco à voz de um primeiro enunciador, real ou virtual, para mostrar o absurdo dessa voz.

O discurso indireto livre, por sua vez, se apresenta ambíguo já que dificulta sobremaneira a distinção entre as posições, bem como os pontos de vista dos enunciadores, mesclando-se, assim, as vozes dos enunciadores envolvidos na enunciação.

Na contrajunção, introduz-se uma perspectiva de um outro enunciador E1, genérico ou representante de um grupo ou de um “topos”, ao qual se opõe o segundo enunciador, com o qual o locutor se identifica (E2=L). Neste caso, tem-se, segundo Ducrot, o mecanismo da concessão, uma vez que acolhe-se no próprio discurso o ponto de vista do Outro (E1).

Analisando os conceitos de intertextualidade e polifonia, Koch aponta características capazes de diferenciá-los, já que, para ela, a polifonia apresenta-se de forma mais ampla que a intertextualidade. Se, para haver a intertextualidade, se faz necessária a presença do intertexto, para haver a polifonia, tal como a concebe Ducrot (1980-1984), exige-se apenas que se representem, encenem, em dado texto, perspectivas, pontos de vista de enunciadores diferentes.

Segundo Koch (1997:57), não há coincidência total entre os conceitos de intertextualidade e polifonia.

Na intertextualidade, a alteridade é necessariamente atestada pela presença de um intertexto: ou a fonte é explicitamente mencionada no texto que o incorpora ou o seu produtor está presente, em situações de comunicação oral; ou ainda, trata-se de provérbios, frases feitas, expressões estereotipadas ou formulaicas, de autoria anônima, mas que fazem parte de um repertório partilhado por uma comunidade de fala. Em se tratando de polifonia, basta que a alteridade seja encenada, isto é, incorporam-se ao texto vozes de enunciadores reais ou virtuais, que

representam perspectivas, pontos de vista diversos, ou põem em jogo "topoi" diferentes, com os quais o locutor se identifica ou não.

Deste modo, o conceito de polifonia recobre o de intertextualidade, isto é, todo caso de intertextualidade é um caso de polifonia, não sendo, porém, verdadeira a recíproca: há casos de polifonia que não podem ser vistos como manifestações da intertextualidade.

2.3. - O fenômeno da intertextualidade na produção textual

Na perspectiva da Linguística Textual, a intertextualidade sempre foi vista como um dos critérios de textualidade de considerável relevância. Muitos trabalhos já deram conta desse fenômeno como coadjuvante na construção/reconhecimento da tipologia textual e do estabelecimento de novos sentidos.

Dentre estes trabalhos, destacam-se aqueles produzidos por Koch (1986, 1991, 1994, 1997), os quais procuram estabelecer critérios para a uma melhor compreensão desse fenômeno.

Em 1986, Koch propunha uma ampliação do conceito de *intertextualidade*, que para ela pode ser desdobrada em dois sentidos: o amplo e o restrito.

Em sentido amplo, a intertextualidade constitui a condição de existência do próprio discurso, sentido esse comparável à noção de *interdiscursividade*.

Em sentido restrito, ela ocorre quando há uma relação de um texto com outros textos previamente existentes. Para Koch (op. cit.), nesse sentido, a intertextualidade pode ser de *forma* e de *conteúdo*⁵.

Enquanto na intertextualidade de conteúdo os textos relacionam-se entre si, por tratarem de um mesmo assunto ou pertencerem a uma mesma área de conhecimento (ou a uma de suas tendências), a intertextualidade de forma pode estar ligada à tipologia textual ou ao estilo.

Além dos dois sentidos acima apresentados, Koch também aponta a intertextualidade das *semelhanças* e a das *diferenças*⁶, propostas por Sant'Anna (1985).

⁵ Embora Koch discuta a validade de se considerar apenas a intertextualidade de forma, já que esta molda, por sua vez, um conteúdo.

⁶ Também Grésillon e Maingueneau apontam estas formas de intertexto como resultantes de um processo de captação (semelhança) ou de subversão (diferença).

No caso da intertextualidade das semelhanças, e por isso mesmo de sentido *convergente*, ter-se-ia a incorporação de outros textos, com o intuito de seguir-lhes a orientação argumentativa, apoiando-se nela - como é o caso da paráfrase; já no caso da intertextualidade das diferenças, lança-se mão de um texto para argumentar em sentido contrário àquele que foi retomado, o que ocorre com a paródia, a negação polêmica e a ironia, por exemplo. Tais recursos operam com o intuito de ridicularizar, refutar ou mesmo colocar em questão o intertexto incorporado, ganhando um sentido *divergente* do texto retomado.

A autora destaca, ainda, a *autotextualidade* ou *intratextualidade* em que se intertextualiza com textos próprios; e os casos em que se argumenta a partir de (ou contra) textos produzidos por um enunciador genérico (provérbios frases feitas, etc.), facilmente recuperáveis por fazerem parte do repertório de toda uma comunidade.

Inicialmente Koch distingue a intertextualidade *implícita* da *explícita*. Implicitamente, a intertextualidade ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto anteriormente produzido, que faz parte do domínio estendido de referência dos interlocutores⁷, havendo, pois, a necessidade de ativação da memória enciclopédica para o reconhecimento do texto fonte. Nesse tipo de intertexto, portanto, apesar de não haver citação (expressa) da fonte, espera-se que o interlocutor recupere a(s) fonte(s) utilizada(s), a fim de construir o sentido do texto⁸.

Já a intertextualidade explícita ocorre quando se utilizam trechos, frases de outros textos e/ou autores, apontando-lhe as fontes, o que ocorre por meio de aspas, notas, citação literal do nome do autor e a data do respectivo trabalho, etc., garantindo ao novo texto certa credibilidade, como sói acontecer em textos acadêmicos.

Retomando a noção de "*détournement*", proposta por Grésillon e Maingueneau (1984), segundo os quais tal processo "consiste em produzir um enunciado que possui as marcas lingüísticas de uma enunciação proverbial, mas que não pertence ao estoque dos provérbios reconhecidos"; Koch propõe uma ampliação

⁷ Termo usado por Garrod (1985).

⁸ Koch discute, ainda, a questão do plágio, que representa um tipo particular de intertextualidade implícita com valor de captação em que, ao contrário dos demais casos, o produtor "torce" para que seu interlocutor não ative seus conhecimentos acerca do texto-fonte; para tanto, ele tenta despistar o leitor/ouvinte, através do uso de operações de ordem lingüística, dentre outros mecanismos que venham a camuflar as intenções do produtor do texto.

dessa noção por acreditar que esta “seria capaz de subsumir grande parte dos casos de intertextualidade implícita”.

A autora apresenta, a partir de alguns exemplos retirados de textos propagandísticos, jornalísticos e musicais, alguns dos tipos de “*détournement*”, resultantes de operações de *retextualização*⁹, como a *substituição*, o *acréscimo*, a *supressão* e a *transposição*¹⁰.

Na análise dos tipos mais comuns de “*détournement*”, tratados por Frasson (1991, apud Koch) e retomados por Koch, observa-se que, ao contrário do que normalmente se postula, o “*détournement*” não se apresenta de forma apenas lúdica, mas sempre de forma militante, pois não existe uma *captação* ou *subversão* de um dado texto pelo simples jogo lúdico, pelo prazer inocente de se converter algo para simplesmente visar à distração, como ocorre normalmente com brincadeiras infantis¹¹.

Consideramos militantes todos os tipos de “*détournement*”, pois, parafraseando os próprios criadores do termo “*détournement*”, Grésillon & Maingueneau, “todos os tipos de “*détournement*” visam a dar autoridade a um enunciado ou a destruir-lhe os argumentos”.

Caso considerássemos o tipo lúdico, tal qual ele é concebido por esses autores, estaríamos negando tal afirmação, uma vez que, quando se lança mão de um provérbio ou de uma “verdade” adotada por uma comunidade e modifica-se o seu sentido literal, dando-lhe um novo sentido, consequentemente espera-se contraditá-los, o que certamente representa uma forma “militante” de argumentar.

No caso do intertexto, em qualquer das suas variadas manifestações, segundo Elisa Guimarães (1997: 26), “a leitura linear cede o espaço a uma leitura em travessias e vinculações, fixando-se na confluência de enxertos emergentes de

⁹ Sobre o assunto ver também Marcuschi, 1986.

¹⁰ Tais tipos serão oportunamente discutidos nesse trabalho, no capítulo destinado à análise dos textos caetaneanos.

¹¹ Aliás, essa preocupação com a função do “*détournement*” de tipo lúdico, apontado por Grésillon & Maingueneau, foi também aventada por Koch (1997), uma vez que para ela essa função apresenta-se problemática.

horizontes múltiplos”, ou seja, através do intertexto torna-se possível vislumbrar outros contextos, o que vem a garantir-lhe novos sentidos.

Segundo Maingueneau (1987), um texto incorpora outro(s) para seguir-lhe a orientação, adotando sua linha argumentativa (processo de captação) ou para simplesmente, ridicularizá-lo, refutá-lo ou colocá-lo em questão, ou seja, subvertê-lo (processo de subversão).

De acordo com Lopes (1978, apud Koch, 1985)

O mecanismo da intertextualidade se dá quando parte-se de um texto, desqualificando-o, inicialmente, na sua qualidade de algo já interpretado, para requalificá-lo em seguida, como algo passível de nova interpretação, fazendo com que o texto se converta em outro discurso a ser interpretado.

Véron (1980, apud Koch, 1991:53), examinando a questão da produção de sentidos, sob um ângulo sócio-semiológico, diz que a pesquisa semiológica deve considerar três dimensões do princípio da intertextualidade; em primeiro lugar, as operações produtoras de sentido são sempre intertextuais no interior de um certo universo discursivo (ex. música); em segundo lugar, o princípio da intertextualidade é também válido entre universos discursivos diferentes (ex. música, TV e cinema); em terceiro lugar, no processo de produção de um discurso, há uma relação intertextual com outros discursos relativamente autônomos que, embora funcionando como momentos ou etapas de produção, não aparecem na superfície do discurso “produzido” ou “terminado”.

Já Arrivé (apud Jenny et alii, 1979) propõe que “o trabalho intertextual deve erigir-se em termos de uma relação de transformação de textos, envolvendo, de algum modo, uma alteração de conteúdo”.

Essa relação a que Arrivé se refere parece ser a garantia dos novos sentidos, buscada até as últimas consequências pelo texto caetaneano, com o intuito de veicular idéias, levando-se em conta uma (ou várias) ideologia(s).

Analisando a intertextualidade em seus dois sentidos, o implícito e o explícito, Jenny (1979) diz que tal fenômeno

não só condiciona o uso do código, como também está explicitamente presente no nível do conteúdo formal da obra. Assim sucede com todos os textos que deixam transparecer a sua relação com outros textos: imitação, paródia, citação, montagem, plágio, etc.

Citando Tynianov, quando ele diz que “a existência dum fato como fato literário depende de sua qualidade diferencial, ou seja, depende de sua função”, Jenny (op. cit.) diz que a intertextualidade parece estar ligada à poeticidade e à evolução literária. Ela aponta, baseada nesse autor, as relações diferenciais, que têm por função “tecer” as obras literárias, quais sejam, os textos literários preexistentes e os sistemas de significação não literários, como as linguagens orais, por exemplo.

Jenny (1979:16) distingue ainda a *intertextualidade forte* da *intertextualidade fraca*, buscando, através de exemplos retirados da literatura mundial, os limites do intertexto, acrescentando que “de um texto para o outro, o tom, a ideologia, o próprio movimento da cena mudaram, não ao acaso, mas por uma série de contradições e de simetrias termo a termo”.

Além da dimensão do intertexto, essa autora procura relacionar outras formas lingüísticas e tipológicas, a fim de examinar a possibilidade de se relacionar um texto com um gênero.

Complementando, ela diz que através da intertextualidade “é introduzido um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto”. Completando essa caracterização, a autora postula que “o estatuto do discurso intertextual é assim comparável ao de uma super-palavra, na medida em que os constituintes deste discurso já não são palavras, mas sim coisas já ditas, já organizadas, fragmentos textuais”. (Jenny, 1979: 21 – 22)

Cap. 3 - Intertextualidade na MPB: a interpenetração da literatura (e demais artes) na canção

Sobre o assunto, veja-se estes depoimentos de Caetano Veloso, acerca da interpenetração das demais artes e culturas em sua produção, tanto textual quanto musical:

"Nós, os jovens tropicalistas, ouvíamos muitas histórias de personagens do movimento dadá, do modernismo anglo-americano, da Semana de Arte Moderna Brasileira e da fase heróica da poesia concreta. Trocávamos opiniões com naturalidade, sem que a grande diferença de volume de conhecimentos fosse motivo para constrangimentos. É uma experiência brasileira que representa motivo de orgulho, pois a confusão da alta cultura com a cultura de massas, tão característica dos anos 60, pôde, nesse caso, produzir frutos substanciais, e no refluxo da onda, os sujeitos envolvidos conseguiram, apesar de alguns episódios dolorosos, manter o diálogo e as amizades essenciais foram poupadas".

(...) "Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade cultural brasileira".

(...) Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela".

"(...) De minha parte, tentava fazer uma poesia como a de Lorca, partindo dos sambas de roda de Santo Amaro, tratando-as à maneira de Caymi, revisto por João Gilberto.

"Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou, nas palavras de Haroldo Campos, assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais iniludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe conferiam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação".

"(...) e eu me atirei a ler tudo quanto fosse poeta, tentando aproveitar uma poesia já consagrada como material musical, é que eu achava uma proeza e um desafio o sucesso de alta qualidade literária da dupla Baden-Vinícius".

3.1 - Tropicalismo e Vanguarda Tupiniquim

(...) A linguagem de um texto artístico, pela sua essência, representa um modelo determinado do mundo e, nesse sentido, por toda a sua estrutura e conteúdo, é portador de uma informação.

Iuri Lotman (apud Jenny, 1979:17)

À medida que variados ritmos eram incorporados à cultura brasileira, a exemplo da junção da modinha com o lundu, dando lugar ao nascimento do samba, nascido com caráter dionisíaco, cultivado tanto nas ruas quanto em salões fechados, especialmente no carnaval, rompendo, com o passar do tempo, a barreira do período carnavalesco, a canção brasileira cedia espaço para o surgimento de grandes nomes da MPB, iniciando-se aí, as mudanças implementadas no campo da canção popular.

Ao lado do samba, muitos outros ritmos surgiram nas décadas seguintes, revelando nomes de peso no cenário nacional, como foi o caso de Ari Barroso, Pixinguinha, Lamartine Babo, Ataulfo Alves, Noel Rosa, Luís Gonzaga e Jackson do Pandeiro, dentre outros, o que permitiu à música brasileira tornar-se conhecida do grande público.

Apesar de muito valorizada nos anos 20 e 30, a música nordestina, teve, a partir de Luís Gonzaga, maior espaço para a reflexão sobre os problemas enfrentados pelo homem do campo, permitindo, assim, uma maior aproximação entre os meios urbanos e rurais.

Além das marchinhas carnavalescas, do baião, um ritmo influenciado pela música européia, com traços africanos; da música nordestina em geral e de tantos outros gêneros musicais, surgem ainda, em 1951, dois outros ritmos que parecem ter vindo para ficar: a música *country*, criada e desenvolvida no Sul e no Oeste dos Estados Unidos, conhecida como música rural ou *blues*, feita por brancos, e o *rock and roll*, um ritmo resultante de uma verdadeira *salada* musical e cultural do *blues*, do *boogie-woogie*, do *jazz*, do *swing*, do *western*, da música *gospel*, música popular e mesmo do *rhythm & blues*.

Responsável pela propagação do samba, Ari Barroso (compositor-intérprete e ex-radialista), inaugurou uma nova etapa para a MPB, criando-se, a partir dali, os tão famosos e polêmicos programas de calouros, que ajudaram a propagar ainda mais esse tipo de música.

Sobre o assunto, Caetano Veloso (1997: 29-30) diz que

ao lado de exitosas carreiras de artistas, que apresentavam estilizações de música característica das diferentes regiões do Brasil, havia também lugar para o sucesso de engenhosas versões para o português de canções importadas do Oeste Americano". Complementando, o compositor defende essa influência como algo mais produtivo que o simples ato de copiar: (...) Mas a influência americana brasileira não começou com o rock' in roll (...). O cinema e a canção popular americanos - que nos anos 20 já marcavam forte presença na vida brasileira - a partir dos anos 40 passaram a dominar a cena, contudo, ela encontrou por aqui uma competição não apenas da rumba cubana, do tango argentino e do fado português, mas também - e sobretudo, da música brasileira, que nunca foi vencida no consumo nacional por nenhum produto de importação.

Com o advento da "canção de massa", que levou o mercado fonográfico a uma maior penetração nas demais camadas sociais, surgem novos mecanismos de produção musical, que envolvem variados estilos, que misturam sons, ruídos, vozes e demais aparatos vocais e instrumentais, resultando daí novos rumos para a música, que, agora, tem um sentido muito mais amplo e, por isso mesmo, difícil de discurrir em sua textualidade (melodia, texto, arranjo).

Na década de 50, tão decisiva para a música brasileira, segundo Schurmann (1989:184), um grupo de intelectuais cariocas, pertencentes à classe média, praticavam autênticos atos tonais de musicar, obedecendo a trajetórias tonais consideravelmente mais complexas do que as populares, sem chegar, entretanto, ao ponto de exigir aquelas referências ideológicas que caracterizavam a linguagem musical burguesa propriamente dita; por isso, não tardariam a ser cooptados sob a denominação de Bossa Nova, pela cultura de massa.

Nessa década, a música popular brasileira passou por uma revolução que a projetou no exterior. Influenciado pelo jazz, o samba deu luz à Bossa. Desse movimento destacam-se Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Carlos Lira, Baden Powell e João Gilberto.

Depois da Bossa Nova, passou-se a levar música popular muito mais a sério no Brasil. E isso em todos os sentidos; dos aspectos propriamente musicais e literários aos políticos, havia uma atitude pretensiosa e responsável em toda atividade ligada à canção. (Vieloso, 1997: 274)

Vasconcelos (1977:37) fazendo uma análise das mudanças implementadas pelos movimentos surgidos na década de 60, assevera que “em 1964, nossa história deu uma guinada. Um de seus registros mais importantes talvez seja a música popular que, ao lado disso, emerge também como um importante veículo de poesia, domínio de pesquisas estéticas e campo de batalha entre as vanguardas artísticas”.

Também o cancionista e analista da canção Tatit nos situa, através dos seus postulados sobre as mudanças implementadas na canção, a partir da década de 60:

No final dos anos 60 – talvez em função do alastramento de fenômenos internacionais de amplo alcance ideológico, mercadológico e comportamental, como a consolidação do rock e a sintetização promovida pelos Beatles – alguns ensaístas brasileiros, em geral poetas, músicos ou sociólogos, constataram um deslocamento do foco da evolução criativa e de transformação estética de domínio predominantemente literário, para uma esfera muito mais popular e dinâmica do ponto de vista da comunicação: a canção. (Tatit, 1989:41)

Após a Bossa Nova, o Tropicalismo reciclou¹² todos os materiais musicais e linguístico-literários, buscando inspiração, também, no Concretismo de 56¹³ e produziram, a partir de então, textos marcadamente polifônicos e polissêmicos, valorizando a tradição da literatura estrangeira, especialmente de Ezra Pound, Maiakovsky, Mallarmé, entre outros, procedendo à redescoberta e à revalorização da literatura brasileira. (cf. Sant’Anna, 1980: 109-111)

¹² Nos anos seguintes à Canção de Protesto, à Jovem Guarda e à Bossa Nova, a canção absorveu, segundo Tatit (1990: 41), o que de melhor existiu na área da literatura e das artes em geral e se transformou, adquirindo uma feição moderna do ponto de vista técnico-eletrônico, mas controversa do ponto de vista ético e mesmo artístico.

¹³ Entre 1956 e 1968, seis foram os movimentos que revisitaram a poesia brasileira, dentre os quais o Concretismo (1956), o Neoconcretismo (1959), a Tendência (1957), a Praxis (1962), o Violão de Rua (1962) e o Poema Processo (1967) que unificaram o casamento entre a canção e a poesia. (cf. Sant’Anna, 1980)

De 1962 em diante, quatro anos após o advento da Bossa Nova, a MPB ingressa numa nova fase: começa a questionar a cultura *erzats*¹⁴. Com essa preocupação, a tônica fundamental de setores significativos da nossa produção musical passa a ser a de incorporar elementos diversos num mesmo contexto, o que aconteceu com os discos de Caetano Veloso, especialmente aqueles produzidos no período pós-exílio, como o *Araçá Azul*, no qual ele passa a se valer da linguagem *pop*, do *readymade* e da música moderna, para tocar de maneira crítica na raiz do *divertissement*, uma ideológica função musical que mantém vínculos com os efeitos da divisão de trabalho. (cf. Vasconcelos, 1977:40-41)

Sobre isso Veloso (1997:177-178) diz que:

quando chegou a hora do Tropicalismo, vários estilos extrovertidos foram convocados, e o estilo cool da bossa nova aparecia apenas eventualmente como elemento a mais nas canções-colagens e um dos principais elos de ligação entre o que fazíamos e o que estávamos passando a fazer.

Preocupados com essa mudança, musicólogos e demais intelectuais promoveram discussões e produziram muitos trabalhos acerca dos novos rumos tomados pela música, até então 'comportada', que obedecia a determinados critérios, dentre os quais os estéticos e os de cunho crítico que tinha no povão seu mote, procedimento esse que é abandonado a partir do Tropicalismo.

A tropicália iria pôr fim ao mito populista da Canção de protesto. Com isso ela, no dizer de Vasconcelos (1977:45), viria a significar, "do ponto de vista cultural, ao nível da MPB, a primeira formulação da deglutição estética estrangeira e a conseqüente superação do tradicional nacionalismo musical".

Complementando essa constatação, Favaretto (1996:28) postula que

O Tropicalismo elaborou uma nova linguagem da canção, exigindo que se formassem os critérios de sua operação, até então determinado pelo enfoque da crítica literária. Pode-se dizer que o Tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico.

¹⁴ cultura que se funda no entretenimento da indústria cultural, no meramente agradável, da qual

Esse autor diz ainda que:

O contexto é articulado nas produções tropicalistas através da justaposição de diversos discursos que o tomam como referência; de várias proveniências artísticas e críticas, essas mensagens se interpenetram constituindo um conjunto plurisignificante¹⁵.

Marcado pela ruptura com o americanismo vigente que influenciava o público brasileiro, especialmente o jovem, através de filmes, danças e músicas, o Tropicalismo tentava resgatar, dentre outros valores culturais brasileiros, a música regionalista popular, tendo sido diretamente influenciado pelo teatro de arena, pelas artes plásticas e por alguns filmes realizados pela corrente cinematográfica de vanguarda, conhecida como Cinema Novo, na qual destacou-se um dos muitos influenciadores da obra caetaniana, o cineasta baiano, Glauber Rocha¹⁶.

Buscando inovar no campo da canção, os artistas tropicalistas passaram a buscar maior 'apoio' nos elementos enunciativos (a exemplo dos pronomes, expressões estereotipadas, gírias e outros aspectos lingüísticos), como forma de veicular a visão do mundo como algo efêmero: é o que Tatit (1990:44) chama de "reprodução do colóquio na canção, contribuindo para que uma mesma canção possa transitar por todos os estilos, desautorizando qualquer classificação unilateral".

E os tropicalistas estavam ligados em toda a modernidade internacional, sem esquecer que, "no fundo do peito batia sempre um pandeiro..." .

Segundo Campos (1993: 261-262),

Os baianos estão usando uma metalinguagem musical, vale dizer, uma linguagem crítica, através da qual estão passando em revista tudo o que se produziu musicalmente no Brasil e no mundo, para criarem conscientemente o novo, em primeira mão.

constitui uma das principais vertentes a canção ligeira ou gastronômica (Vasconcelos, op. cit.)

¹⁶ O Cinema Novo, de acordo com Veloso (1997: 78) "nasceu de uma ambição bifida. No início dos anos 60, jovens intelectualizados e politicamente engajados quiseram apresentar uma visão do Brasil que valesse por uma intervenção transformadora da nossa realidade social". Conforme Caetano, "Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas idéias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme "Terra em transe" de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-67".

Responsáveis por uma série de mudanças implementadas no campo da canção e das artes em geral, os tropicalistas tinham um compromisso com o novo e com o internacional, precisavam da reciclagem de antigos valores e isso foi muito bem traduzido num dos livretos distribuídos pela BASF, como brinde aos seus clientes, intitulado “Rock in Brasil: o balanço das gerações”¹⁷, que cita Feliciano (1995:55):

O Tropicalismo foi o iê iê iê que frequentou a Universidade, leu Marcuse, Mc Luhan e soube que os estudantes franceses estavam pichando as ruas com slogans como “a imaginação no poder” e seus colegas tchecos protestavam contra a invasão de seu país pelos tanques soviéticos. Foi a primeira geração que viveu sob o impacto dos satélites de informação.

E isso é referendado por Veloso (1997:279), quando afirma:

(...) 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 estiver por mim incorporado.

Veloso declara ainda que:

(...) para fazer o que acreditávamos que era necessário, tínhamos de nos livrar do Brasil tal como o conhecíamos. Tínhamos de destruir o Brasil dos nacionalistas, tínhamos que ir mais fundo e pulverizar a imagem do Brasil Carioca, o Brasil com seu jeitinho e seu carnaval, acabar de vez com a imagem do Brasil nacional popular e com imagem do Brasil garota da Zona sul, do Brasil mulata de maiô de pastel, meias brilhantes e salto alto. Completando, o compositor assume que “não era apenas uma revolta contra a ditadura militar.

O Tropicalismo “introduziu uma espécie de fratura num país enrijecido por maniqueísmos que se infiltravam nos setores artísticos, coibindo diversas formas de criação”, (cf. Tatit, 1995:11), o que o coloca numa situação privilegiada e seduz muitos analistas que pretendam descobrir o fascínio que envolve tal movimento, mesmo depois de 30 anos de sua existência.

Ou ainda, como postula Perrone (1988:61):

¹⁷ BASF. - *Rock in Brasil: o balanço das Gerações*. São Paulo, s/d, Supervisão de Ricardo Botelho.

A sofisticação textual das músicas de Caetano Veloso, Gilberto Gil e demais participantes do Tropicalismo teve grande influência sobre o conhecimento literário das gerações mais novas e tornou-se um novo modelo para a poesia da canção.

Ao lado da poesia sócio-política, o texto caetaneano representa, no dizer de Campos (1971:152), “a consciência verbal de um postulado crítico e uma diversificada montagem de imagens, que servem para apresentar o momento sócio-histórico”.

E, como postula Tatit (1996:263),

Caetano, ao compor e ao interpretar, prefere viajar pelas dicções dos outros cancionistas, encarnando seus dons. (...) Quando volta a ser Caetano, sua obra está completa e fortalecida por muitas dicções.

Segundo Sant’Anna (1980:91), percebe-se, na produção caetaneana:

a diluição da música folclórica, o emprego do ritmo africano, frases melódicas que lembram os desafios e, revestindo tudo isto, a sofisticação musical que indica a influência dos Beatles e outros grupos musicais estrangeiros como Jefferson Airplane, Beach Boys e The Association.

A *carnavalização*, um processo de retomada textual, proposta por Bahktin, é buscada por Veloso para congregar a popularidade de estilos e vozes, o erudito e o popular mesclados, o poético e o prosaico, tudo dentro de um efeito crítico de paródia. As máscaras revezam-se e a ironia é uma constante. (cf. Sant’Anna, 1989).

No *Tropicalismo*, a *carnavalização* ocorre quando descreve-se um mundo às avessas, a vida é vista de uma forma totalmente nova - o homem pode tudo, tudo é possível, tudo é permitido, ou seja, “tudo é *samba, suor e cerveja*”, num eterno carnaval, numa constante releitura do mundo, proposta por seu maior representante: Caetano Veloso. Parodística, crítica e justaposta, a obra de Veloso alcança ares vanguardistas, por comungar todos estes elementos tanto num LP como numa única canção, como veremos no capítulo destinado às análises do texto caetaneano.

3.2 - Tropicalismo x tensividade

As tensividades, responsáveis pelas sensações despertadas no ouvinte, operam em dois pólos: de um lado, a *euforia*, provocada pela música ligeira, de cunho mais comercial, a exemplo das marchinhas carnavalescas, do axé-music, do samba, do forró; de outro, a *contemplação*, provocada pelo romantismo da música feita para relembrar os grandes amores ou ainda para elevar o espírito por meio de temas religiosos (um bom exemplo é o canto gregoriano), cantada com acompanhamento mais solene, mais calmo, dando ao ouvinte a sensação de estar sendo invadido, de estar-lhe sendo perscrutada a alma e descoberto o seu segredo mais recôndito, envolvendo-o¹⁸.

Na *tensividade somática*, ocorre a redução de frequência e duração, uma vez que não importam os contornos isolados, mas sim a sua reiteração, produzindo os chamados temas melódicos, os quais irão, por meio de uma pulsação regular, produzir estímulos corporais que entram em sintonia com nossa pulsação somática, que pode ser sentida através da escuta das canções “Samba, suor e cerveja”, uma marcha de carnaval de autoria de Veloso e “Escapulário”, um poema de Osvald de Andrade, que é retomado e atualizado por Veloso, através de um sambão¹⁹.

Já na *tensividade passional*, há uma dependência da ampliação de frequência e duração. Isso repercute na expansão do campo de tessitura e na valorização de cada uma das vogais. As canções tornam-se assim, naturalmente, mais lentas, de forma que as tensões concentram-se nos contornos individuais e na permanência da voz em cada frequência emitida. Este tipo de canção provoca uma ‘introspeção solene’, compatível

¹⁸ É Tatit (1990: 43-44) quem nos explica como esse fenômeno ocorre. Segundo ele, nem o texto linguístico dessas canções escapa a essa conformação temática. Em compatibilidade com a melodia, os textos produzem personagens ou temas de exaltação, que se definem por uma série de qualidades ou atividades automaticamente identificadas aos temas melódicos.

¹⁹ É importante que se comente o significado dessa re-atualização, uma vez que no texto original a expressão “Dai-nos Senhor já retorna a oração do “Pai Nosso”, dando-lhe outro sentido. Uma vez retomado o poema por Veloso, esse sentido original já traz uma informação nova: é uma oração em ritmo moderno, em tom divergente do sentido original que uma oração cristã encerra.

com sentimentos passionais, decorrentes dos processos de *disjunção* e *conjunção* afetiva (músicas românticas).

O LP *Jóia* (1975) e boa parte das suas composições (“Minha mulher”, “Pelos olhos”, “Lua, lua, lua”, “Canto do povo de um lugar”, “Gravidade”, “Tudo, tudo, tudo”), representa esse tipo de tensividade e que traz, logo na capa, a ilustração da família Veloso e seus contatos com a natureza e seus elementos: a lua, os pássaros, a natureza em harmonia, o LP se mostra extremamente lírico e crítico, ao mesmo tempo, buscando a valorização da vida através de canções-eco, com arranjos melódicos que beiram à solenidade e o lamento das canções religiosas.

E como aponta Tatit (1996:9):

E na função da sequência melódica com as unidades linguísticas, ponto nevrálgico de tensividade, o cancionista tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção. Seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto.

3.3 - O poeta-compositor no contexto

Com uma carreira meteórica, Veloso logo figurava entre os grandes nomes do tão disputado mundo da MPB e, com tratamento de estrela, ele não deixou de valer-se dessa posição privilegiada para divulgar suas mensagens carregadas de elementos contextuais, que variavam desde a preocupação com o futuro do país até as relações emocionais e afetivas do mesmo povo formador desse país, num jogo polifônico, buscando a produção de sentidos, via canção.

Sobre isso, Schimiti (1989:70-71) assevera que

as melodias ouvidas dentro do próprio ambiente familiar, somadas àquelas ouvidas através dos meios radiofônicos e de apresentações musicais de que participava como ouvinte assíduo, foram fundamentais para a determinação de um vasto repertório na mente do artista.

Dono de grande habilidade em reter, na mente, dados de variadas áreas de conhecimento, especialmente aqueles relacionados à Literatura²⁰, à música, seus trechos, seus elementos formadores (tanto verbais quanto melódicos), Veloso se destacou, em meados dos anos 60, no Programa de Blota Jr. “Essa noite se improvisa”, na TV Record, pelas suas habilidades relacionadas à história da música, passando, a partir daquele momento, a ser visto não mais como o “irmão da Bethânia”, mas alguém capaz de competir com o genial Chico Buarque, que até então obtivera o melhor desempenho naquela atividade.

Nascido numa família com tendências para as artes, especialmente a música, Caetano Veloso desde cedo recebera dos pais um aval - embora de forma implícita - para desenvolver suas habilidades inatas no campo da canção.

Embalado desde a mais tenra idade pelas canções veiculadas no rádio e ouvindo a mãe cantarolá-las, o menino logo encantou-se com elas, sem nenhum preconceito, elegendo até as músicas mais antigas para fazerem parte do seu repertório, o que lhe rendeu inúmeras gozações dos irmãos mais velhos: (...) Reminiscências me fascinam, me estimulam, me animam, eu gosto de lembrar (...). (Veloso, “Alegria, alegria, s/d:193)

Apesar de não ter ainda descoberto suas habilidades na área musical, Veloso sabia que a música era uma forma prazerosa de ver a vida. Gastava horas ouvindo canções das mais diversas, especialmente aquelas mais antigas e, às vezes, até arriscava-se tirá-las, imitando o estilo de alguns intérpretes e demonstrando, ao longo dos anos, sua inigualável habilidade de inserção de realidades e feitos de personalidades ou pessoas comuns com as quais convivera ou das quais ouvira falar ou ainda como fruto das muitas leituras empreendidas ao longo da vida, embora não se considere um leitor ‘aplicado’²¹.

Assim, Veloso demonstrara desde cedo sua aptidão para as artes e, entre uma pintura e uma performance nas atividades lúdicas em Santo Amaro, ele ainda tinha tempo para ouvir música e ler, além das suas aptidões, provenientes de várias

²⁰ Ver trabalhos de Favaretto (1996), Morin (1973), Perrone (1988), Sant’Anna (1980) e Tatit (1990-1996), citados nesse trabalho, no capítulo destinado ao intertexto e seus elementos na produção caetaniana.

²¹ Segundo o próprio Veloso em entrevistas (Revista Realidades e outras fontes) acerca da sua genialidade e repertório cultural.

situações a que se dedicara, sem ter sido “cobrado” para que as coisas se desenvolvessem.

Tudo sempre aconteceu em sua vida de forma quase que “por acaso” e, sem o rigor de leis ou obrigações, outras situações se sucederam de forma a garantir-lhe condições para que ele se transformasse na figura pública e respeitada que é hoje.

Nos anos subseqüentes à sua estada no Rio e depois em São Paulo, já como cantor e compositor de sucesso, uma outra situação inesperada viria a ser computada a favor do músico e da personalidade, já conhecida do público por suas críticas bombásticas.

Com a sua prisão e conseqüente exílio, na época da ditadura militar, juntamente com outros artistas e intelectuais, Veloso passa a ver a vida de uma forma inteiramente nova e isso pode ser apreendido em suas composições, que passam a ser mais centradas nas relações afetivas, como pode ser visto ao longo de sua produção, especialmente da década de 70, a exemplo dos LPs Caetano Veloso (1971- gravado no exílio), Jóia e Qualquer coisa, ambos do ano de 1975, Bicho (1977) e tantas outras canções dos demais LPs que se sucederam ao episódio da prisão e do exílio londrino.

A prisão representava uma página antes dolorosa e depois responsável por mais aprendizagem, por mais conhecimentos que o transformaria num homem que praticamente viveu todas as emoções e, por isso mesmo, tornou-se capaz de avaliar momentos histórico-sociais que o colocaram numa situação privilegiada no cenário social, se levamos em conta seu desempenho acadêmico: nem sequer terminou o curso de Filosofia, mas é doutor Honores Causa²², pelo seu auto-didatismo em diversas área do conhecimento.

Veloso busca, através de sua obra universal, ocupar o seu espaço num mundo que ele acredita mais justo, dando, tanto à sua existência como a dos demais ‘mortais’, um novo sentido, uma nova razão *“de ser e de estar, criando uma*

²² Título dado pela UFBA, em circunstâncias que lembram as atitudes “transviadas” dos tropicalistas, pois o referido título lhe foi entregue em cima de um trio elétrico, causando inúmeras discussões, como aquelas causadas pelos atos inesperados do próprio Caetano, como por exemplo cantar uma canção natalina com um revólver apontado para sua frente num gesto que sugeria o fim do Tropicalismo.

*confusão de prosódia e uma profusão de paródias que encurtem dores e furem cores como camaleões*²³.

3.4 - Influências histórico-sociais na produção caetaneana.

Além de demonstrar uma preocupação com a situação sócio-histórica, Caetano Veloso recorre, ao longo de sua obra, a operações intertextuais sob o ângulo sócio-semiológico, de acordo com Véron (1980), quando lança mão de mesmo universo discursivo (musical) ou de universos discursivos diferentes (canção, cinema, teatro, TV, dentre outros), procedendo, ao mesmo tempo, a uma retomada de textos literários preexistentes e dos sistemas de significação literária através da linguagem oral.

Dentre as muitas manifestações artísticas que influenciaram a produção caetaneana, especialmente a do período tropicalista, estão os inúmeros filmes a que Caetano Veloso assistiu, ainda na sua adolescência, em Santo Amaro, entre os quais, *Viver a vida*, *Pierrot le Fou* e *Uma mulher é uma mulher*, do franco-suíço Godard, e *Terra em Transe*, do baiano Glauber Rocha, “que são obras fundamentais da fermentação inicial do Tropicalismo”, conforme o próprio Veloso em *Verdade Tropical* (1997: 78).

Além do cinema e dos cineastas Glauber Rocha e Godard, dentre outros, a poesia foi outro forte aliado da sua produção. Muitos foram os poetas que influenciaram a produção caetaneana, dentre os quais o satírico Gregório de Matos (“Triste Bahia”), os concretistas irmãos Campos, especialmente Augusto de Campos, seu parceiro em composições produzidas na década de 70, a exemplo de “De palavra em palavra”, “Júlia/Moreno”, “Pulsar” e o antropofágico Oswald de Andrade, este último decisivo para a produção tropicalista, como atestam Schimiti (1989:83) e o próprio Veloso (1997:248).

²³ Trechos da canção “Língua” (1984).

Se o movimento antropofágico de Oswald objetivava deglutir o moderno para depois fazê-lo retornar revestindo o subdesenvolvido de modernidade, parte desse ideal pode ser encontrado nas composições de Veloso: o discurso que as realiza incorpora diferentes discursos, deglute todas as informações nele contidas para fazer brotar um produto polifônico e inovador.

O texto antropofágico (dentre outros) que serviu de pretexto para a criação do projeto Tropicália encerrava

a idéia do canibalismo cultural que servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos “comendo” os Beatles, Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva. Claro que passamos a aplicá-la com largueza e intensidade, mas não sem cuidado, e eu procurei, a cada passo, repensar os termos que adotamos. Procurei também relê-lo nos textos originais, tendo em mente as obras que ela foi concebida para defender, no contexto em que tal poesia e tal poética surgiram.

No campo da canção, muitos foram os músicos e demais profissionais que foram também ‘convocados’ a participar das criações de Veloso, dentre os quais muitos compositores que o influenciaram diretamente, como Luís Gonzaga (“*Como se eu fosse o saudoso poeta e fosses a Paraíba*”) e Noel Rosa, como pode ser constatado a partir do seguinte depoimento (1997: 184)

Pensando num velho samba de Noel Rosa chamado “Coisas Nossas”, que enumerava cenas, personagens típicos e características culturais da vida brasileira e os emoldurava com o refrão “O samba, a prontidão e outras bossas são coisas nossas” são nossas coisas”, imaginei uma canção que tivesse temática e estrutura semelhantes, só que, como no caso de alegria, alegria, em relação a “Clever boy samba”, não ficasse no tom simplesmente satírico e valesse por um retrato em movimento do Brasil de então. Com a mente numa velocidade estonteante, me lembrei que Carmem Miranda rima com “A banda” e imaginei colocar lado a lado imagens, idéias e entidades reveladoras da tragicomédia Brasil, da aventura a um tempo frustra e reluzente de ser brasileiro.

Na música, ele dialoga com *Roberto Carlos, Chico Buarque de Holanda, Catulo da Paixão Cearense, Jorge Ben, Luiz Gonzaga, Hermeto Pascoal, João Gilberto, Arrigo Barnabé, Milton Nascimento*, dentre outros tantos.

No texto caetaniano, sempre figuraram composições de variados autores e estilos, seja em forma de citações de seus nomes, de forma explícita, seja por meio de retomadas implícitas, como ocorreu com muitas canções de Chico Buarque, a

exemplo de “Carolina” e “A Banda”, como afirma o próprio Veloso (1997: 175-176)²⁴.

(...) O que eu imaginara para “alegria, alegria”, era um papel semelhante ao da banda de Chico (Buarque), guardadas as diferenças de projeto e estilo entre mim e Chico. Na verdade o fato de ser uma marchinha fazia de “Alegria, alegria”, no contexto do festival, uma espécie de anti-banda que não deixava de ser uma outra banda. Os três primeiros versos das duas canções são permutáveis sob as respectivas melodias e não apenas por serem heptassílabos, o metro mais freqüente na poesia popular brasileira (e ibérica em geral). (Veloso, 1997).

²⁴ Veloso diz ainda que: “Eu não estava plenamente consciente de todos os aspectos e implicações, mas sabia vagamente que “alegria, alegria” era, entre outras coisas, uma espécie de paródia de A banda”, um aproveitamento mais descarado da oportunidade do festival, trazendo a um tempo mais crítica e mais aceitação do fenômeno da TV”.

Cap 4- Análise do Corpus

Caetano viveu intensamente as emoções produzidas pelas canções de rádio da década de 50, a ponto de impregnar-se do "ethos" que caracterizava aqueles cancionistas (...). Tudo o que sentiu e pensou ao longo desse período de audição apaixonada parece ter definido seu parâmetro de escuta e de criação.

(Tatit, 1996: 275)

4.1 - O fenômeno da intertextualidade na produção caetaneana

Criado numa pequena cidade do interior baiano, Caetano procurava incorporar às suas primeiras produções, como na canção "Onde nasci passa um rio", os elementos mais cultuados pela sua gente, a flora (palmeiras), a geografia (rios),²⁵ o meio de transporte (o trole, o bonde, o trem), as luas, dentre outros.

Passada a fase inicial da rima, do romantismo, da exaltação aos elementos da terra natal, dos amores juvenis, o texto caetaneano encontra respaldo num ambiente criado por vários segmentos artísticos que desencavavam arcaísmos, coisas cafonas, canções, compositores e intérpretes antigos e aí sua obra decola como a mais dialógica de todas, apostando no fenômeno da intertextualidade para estabelecer jogos polifônicos entre muitos e diversos enunciadores.

Ao contrário do que ocorria na primeira fase, as composições da segunda fase já não falam dos amores idealizados ("Avarandado", "Um dia") e as relações, a partir desse período, reduzem-se à atração física, à liberação dos instintos, à acusação da sociedade repressora, à aceitação do narcisismo ("Esse cara", "Da maior importância", "Tigresa", etc.).

Buscando apoio em movimentos musicais nacionais, como a Bossa Nova e a Jovem Guarda, ou internacionais como a música pop americana, Veloso aposta na

²⁵ A exemplo do rio Subaé, que foi tema de uma canção muito conhecida, pelo menos entre os baianos, e interpretada por sua irmã Maria Bethânia, em que um dos versos fala na necessidade de purificação desse rio, um antigo projeto da cidade natal dos dois famosos artistas da canção.

"Purificaram o Subaé, mandaram os malditos embora"...

mistura, no mosaico de informações advindas desse universo ou da literatura, dos apelos da vida moderna, da sua vivência e demais elementos e constrói textos universais que revisitam todos os modelos e dá à sua criação ares mais intelectuais, por assim dizer, valorizando o brega e o chique, o nacional e o importado na mesma proporção.

Quando esse recurso é utilizado, ocorre a produção de novos sentidos, uma vez que, retomados de outros campos e contextos discursivos, os textos, discursos e contextos ganham uma reinterpretação capaz de imprimir uma nova visão àquilo que foi retomado e aí o fenômeno da intertextualidade opera como veiculador de novos sentidos, foi o que ocorreu, por exemplo na retomada da canção “A Banda” de Chico Buarque, conforme o próprio Veloso confessa²⁶, para a composição de “Alegria, alegria”.

Sobre o uso de guitarras no arranjo da composição “Alegria, alegria”, Campos (1993:154) diz que “(...) o deslocamento dos instrumentos da área musical definida da jovem guarda para o da MPB já tem, em si mesmo, um significado que é informação nova” ou a relação entre canções que se dá por meio de retomadas de gêneros, estilos, melodias, arranjos, etc.

Segundo Schimiti (1986:87):

A proposta artística do Tropicalismo não visava à indicação de uma saída para a canção popular, mas sim a apontar suas crises

... Música manifesto de um movimento que se iniciava, “Alegria, alegria” recusava todas as peias (...) e exprimia em seu estribilho, a ruptura com os preconceitos musicais, então simbolizados pela guerra à guitarra elétrica.

Veja-se o que Veloso (1997) pensa sobre o assunto, quando fala da produção de uma de suas composições mais discutidas:

(...) Eu não estava plenamente consciente de todos os aspectos e implicações, mas sabia vagamente que “Alegria, alegria” era, entre outras coisas, uma espécie de paródia de “A banda”.

²⁶ ver capítulo anterior desta dissertação.

(...)De todo modo, "Sem lenço sem documento" corresponde à ideia do jovem desgarrado. (...) Já o verso *nada no bolso ou nas mãos*, foi tirado diretamente da última página de *As Palavras* de Sartre (...).

O bordão "alegria, alegria!" que Chacrinha emprestara do bom cantor de samba-jazz em vias de aderir a um comercialismo vulgar, Wilson Simonal, era o modo de deixar o ouvinte ao mesmo tempo perto e longe da visão de mundo do personagem que, na canção, diz eu vou.

Consideradas por Campos (1993:143-144) como a tomada de consciência, as canções "Alegria, alegria" e "Domingo no parque" representavam uma manifestação, segundo ele, "de âmbito internacional, ao mesmo tempo que retomam a "linha evolutiva" da música popular brasileira, no sentido da abertura experimental em busca de novos sons e novas letras".

De acordo com Veloso (op. cit.):

A letra de "A banda" na melodia de "Alegria, alegria", soa particularmente natural. Isso revela que ambas as canções se dirigiam a expectativas formais bem sedimentadas no gosto do público – ambas são, portanto, antiquadas- e ressaltam o parentesco entre o personagem que diz que estava a toa na vida" e o que se vê "carninhando **contra** o vento sem lenço sem documento.

(...) Essas coincidências de forma e fundo entre as duas canções que rapidamente analiso aqui, não me eram de todo desconhecidas durante o trabalho de composição de Alegria, alegria.

Além do texto dessa canção vir recheado de paródias e citações, ela traz, também, um recurso melódico que lembra o cancionista nordestino, ligado mais remotamente ao canto gregoriano, pois seu texto é construído obedecendo-se a uma estrutura montada sob frases muito longas, que parecem romper a quadratura estrófica, seguidas de versos curtos, em que o substantivo emerge, subitamente, sendo, assim, mais valorizado em detrimento das demais classes de palavra. (cf. Campos, 1993: 165).

Ainda de acordo com Campos (1971:162-163)

A canção “Tropicália” pressupõe um projeto de intervenção cultural e um modo de construção que são de ruptura (...) Com uma operação de “bricolagem”; o Brasil emerge da montagem sincrônica de fatos, eventos, citações, jargões e emblemas, resíduos, fragmentos...

A música “Tropicália” se realiza na alternância de festa e degradação, em *carnavalização* e *descarnavalização*. A mistura de “Tropicália” é composta de ritmos populares brasileiros e estrangeiros, folclore, música clássica e de vanguarda, ritmos primitivos e Beatles, cancionista nordestino e poesia parnasiana, ou seja, do bom e do mau gosto... (cf. Favaretto, 1996: 54-57),

O texto e a melodia da canção “Tropicália” são compostos, segundo Perrone (1989: 69)

com um olho voltado para a integração de outros efeitos, como, por exemplo, as montagens de instrumentos de percussão de nativos brasileiros juntamente com instrumentos melódicos que imitam pássaros selvagens, visando evocar os virgens trópicos.

Dentre outros elementos intertextuais, encontram-se em Tropicália, segundo os analistas dessa canção:

1 - Citações históricas

a) “(...) tudo que nele se planta, tudo cresce e floresce”.

(Trecho da Carta de Pero Vaz de Caminha)

b) “(...) Viva a bossa sa sa sa”.

(Referência ao programa de TV “O Jô do Bossa” e ao movimento musical que antecedeu ao Tropicalismo).

c) “Não disse nada do modelo do meu terno”.

(Referência à canção “Mexericos da Candinha”, de Roberto Carlos que por sua vez remete à uma coluna social da época, que falava da classe artística e da sociedade carioca e paulistana).

d) “E que tudo mais vá pro inferno”

(Novamente a Jovem guarda é retomada através de um verso de outra canção de Roberto Carlos).

Além dos elementos já mencionados, ocorrem, nessa canção, outras colagens, como por exemplo, notícias jornalísticas, textos fragmentários, com dispersão de termos combinados e ao mesmo tempo contraditórios entre si, rimas primárias, como as define o próprio Caetano, em muitas entrevistas dadas em jornais e revistas.

Depois das transformações implementadas com o lançamento das canções “Alegria, alegria” e “Tropicália”, Veloso tem uma fase de reanálise de sua obra e passa a se interessar ainda mais pela poesia concreta, tanto nacional quanto importada de outras culturas, utilizando-a em suas composições.

Seguindo os passos de Oswald de Andrade²⁷, Veloso ironiza a ditadura militar, através da temática da canção infantil “Enquanto o seu lobo não vem”, fazendo um jogo discursivo entre a “temida” figura do lobo (mesmo tema de um verso de “Língua”: *sejamos o lobo do lobo do homem*) e as conseqüências desse jogo de esconde-esconde entre o permitido e o proibido e a censura que delimitava o espaço da liberdade de expressão.

De acordo com Vasconcelos (1977:3), naquela época só era possível publicar-se algo se se valesse de

uma linguagem oblíqua, uma linguagem da fresta e era esse o mote da criação naquele momento, a única talvez que conseguia driblar a censura, tendo como preço elipses constrangidas, psius despercebidos, forçados eufemismos....

Analisando-se a canção “Enquanto seu lobo não vem”, é possível perceber-se a crítica e ao mesmo tempo a utilização de alguns dos recursos citados por Vasconcelos, não só no nível textual/discursivo, mas também no nível melódico, para parodiar a luta armada nos anos 60.

Esse recurso parodístico, nessa canção, é usado, dentre outras coisas, através da retomada do arranjo do hino da “Internacional Comunista”.

²⁷ Oswald de Andrade tinha como uma de suas “marcas” a paródia de textos tradicionais, a exemplo da “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias.

Não satisfeito em retomar e atualizar os mais diferentes textos, contextos e canções, Veloso opta por retomar suas próprias composições (*autotextualidade*), inclusive para resolver problemas²⁸:

Eu fiz "Alegria, alegria" para solucionar a questão de "Paisagem útil", para salvar aquilo. (Veloso, 1997:118)

A partir do título, tomado de outro universo discursivo, "Inútil paisagem" de Tom Jobim & Vinícius de Moraes, já é possível perceber-se que todo o texto de "Paisagem Útil" constrói-se a partir de inúmeras retomadas, melódicas e rítmicas, além de estabelecer um diálogo com a Bossa Nova que se dá também nas canções "Saudosismo", que é um exemplo do legado da Bossa Nova, mas que, ao mesmo tempo, procura superá-lo ("eu você, nós dois já temos um passado ..."), através de uma crítica estética e política ("As notas dissonantes se integram ao som dos imbecis), como ocorre também em "Janelas abertas n. 2", que será comentada posteriormente.

De acordo com Veloso (1997: 129),

(...)Há um critério de composição em alegria, alegria que, embora tenha sido adotado por mim sem cuidados e sem seriedade, diz muito sobre as intenções e as possibilidades do momento Tropicalista. Em flagrante e intencional contraste com o procedimento da bossa nova, que consistia em criar peças redondas em que as vozes internas se movessem com fluência natural, aqui opta-se pela justaposição de acordes em perfeitos maiores em relações insólitas.

Segundo Campos (apud Perrone, 1988:63), "Alegria, alegria" foi uma espécie de tentativa de fazer uma coisa que justificasse ou explicasse tudo o que desejava fazer em "Paisagem útil".

²⁸ A resolução de problemas pendentes, na composição de Veloso ocorre através da *autotextualidade*, uma das muitas formas de intertexto, encontrada no texto caetaniano.



3.3 “A canção “Paisagem útil” foi composta basicamente em ritmo de marcha-rancho - um tipo de marcha de carnaval arrastado e solene que era a base de suntuosos desfiles - os ranchos- num tempo em que as escolas de samba ainda eram blocos modestos e desorganizados), com uma melodia que mais parecia uma colcha de retalhos de frases musicais de tradição sentimental”²⁹. (Veloso, 1997: 274)

Já a canção “Como 2 e 2” retoma “Tropicália”. Enquanto em “Como 2 e 2” há a encenação de vários “atores”, em Tropicália o locutor assume as ações (“eu organizo o movimento, eu oriento o carnaval” ...) e cola citações com humor crítico (“enquanto os urubus passeiam a tarde inteira entre os girassóis”).

É possível ainda observar, entre essas canções, a delimitação das duas fases da composição caetaneana. Em “Tropicália” e demais canções da época do Tropicalismo, pregava-se uma maior participação na vida social (“eu organizo ..., eu oriento ..., eu inauguro...).

Já em “Como 2 e 2”, assim como na maioria das canções pós-exílio – bem como as artes em geral -, seguem-se o mote de Jonh Lennon: “O sonho acabou”³⁰.

“Tudo em volta está deserto”

“Tudo vai mal, tudo...”

Com ritmo de balada e blues, essa canção trata metalingüisticamente a Jovem Guarda e seu comportamento centrado e “politicamente correto”, imitando a musica pop internacional sem comprometer-se através de inovações.

“Tudo certo”

“Tudo é igual quando canto e sou mudo”

²⁹ Na sequência da descrição do seu procedimento, Veloso (1997: 274) diz que “Quando um ano depois vim a gravar essa canção, imitei os estilos vocais de conhecidos cantores de serestas e uma letra que era a descrição, em imagens fortemente visuais, do Parque do Aterro do Flamengo, a então recente obra de alargamento da avenida de praia daquele bairro, destacando o efeito de quase ficção científica dos seus traços modernistas, mas sem perder de vista a atmosfera urbana dos veículos em velocidade e dos habitantes atarefados”.

³⁰ Nota-se essa desilusão, especialmente em “Como 2 e 2”, nos versos: “não me iludo... é a mesma porta sem trinco, em que re-enuncia trechos de “Tropicália”; já com o verso “a mesma luz a furar nosso zinco” ele nos reporta a “Chão de Estrelas”, de Orestes Barbosa.

Crítico, o compositor denuncia a situação sócio-política do país e a alienação decorrente dessa falta de sintonia, além de delatar, mesmo que implicitamente, os meios de comunicação a serviço da máquina administrativa, que tendem a camuflar a real situação por que passa o país, apresentando, no final dos enunciados, a avaliação por meio da *ironia e da negação*, dois expedientes polifônicos, de acordo com Ducrot (1987), numa retomada da voz de um outro enunciador:

"Quando você me ouvir cantar
venha não creia eu não corro perigo".
"digo não digo não ligo
"deixo no ar" "eu sigo apenas porque eu gosto de cantar"
Tudo vai mal
tudo
tudo é igual quando canto e sou mudo".
(...)
Tudo em volta está deserto *tudo certo*.
Tudo certo como dois e dois são cinco".
"Estou longe e perto
sinto alegrias tristezas e brinco
meu amor
(...)
Tudo vai mal
tudo
tudo mudou não me iludo e contudo
é a mesma porta sem trinco
o mesmo teto
e a mesma lua a furar nosso zinco
meu amor
tudo em volta está deserto tudo certo
tudo certo como 2 e 2 são cinco"

Polifônica, essa canção representa a relação recíproca entre as figuras discursivas que participam da enunciação, ou seja, o locutor é responsável pelo

enunciado (a voz lírica representada por Veloso) que põe em cena dois ou mais enunciadores (E1, E2, etc.), aderindo a um deles e permitindo, assim, o estilhaçamento do enunciado num conjunto de vozes (perspectivas, pontos de vista), instaurando-se o jogo polifônico.

O diálogo intertextual não se limita aos domínios dos enunciadores dessa composição. Veloso apresenta ainda um diálogo entre essa canção³¹, “Chão de estrelas” e “Tropicália”.

Através da retomada de alguns versos e exploração de mesmo tema, o autor manipula dados da sua cultura de forma crítica, como ocorreu com a canção “Tropicália”, um texto que comenta (parodia) outros textos, numa técnica de colagem de elementos díspares.

“A porta do barraco era sem trinco”

(Chão de Estrelas, 1937)

“é a mesma porta sem trinco”

“o monumento não tem porta”.

Tropicália, 1967)

“não me lembro e contudo

é a mesma porta sem trinco

o mesmo teto” ...

(Como 2 e 2, 1971)

Retomando canções de décadas distintas ou de mesma época, conforme mencionado anteriormente, a produção caetaneana recorre, frequentemente, ao diálogo entre textos de sua autoria, muitas vezes em um mesmo LP, com o intuito de acrescentar novos argumentos ou atualizar antigos, enfim, dar um novo sentido ao texto retomado.

³¹ A canção “Como 2 e 2” assemelha-se ainda à “A praça” de Chico Buarque e também a “Chão de estrelas” de Orestes Barbosa / Sílvio Caldas, através da estrutura dos versos.

Muito comum no texto caetaniano, a retomada, tanto de um mesmo tema quanto de uma frase ou de simples expressões, é um recurso que comparece na canção “Como 2 e 2” também através da expressão “Deixo sangrar”, presente em um frevo composto por Veloso para o carnaval baiano e que se constitui numa relação entre a festa do samba e a festa do rock, como ele mesmo atesta:

Bem, não foi por acaso que eu coloquei essa música de carnaval. Foi porque, vendo os espetáculos dos Rolling Stones, e vendo Mick Jagger em cena, eu vi muito claramente que o que ali se busca a gente vê aqui no carnaval. (Veloso, apud Salomão, s/d, p. 93)

Com esse processo de retomada, Veloso reintegra elementos de outros textos, como a paráfrase de uma canção do folclore popular, que, adaptada, ganhou o nome de “Marinheiro só” e que teve alguns dos seus versos inseridos em várias outras canções compostas nos anos seguintes, a exemplo de Clara (1968).

“Um marinheiro amor” (Marinheiro só)

“Um marinheiro sob o sol”. (Clara)

No nível lexical, ocorre entre as composições elencadas acima e “Irene” (1969), um diálogo que garante um processo contínuo de elaboração discursiva.

“Eu quero ir minha gente eu não sou daqui

eu não tenho nada

quero ver Irene rir

quero ver Irene dar sua risada”.

O mesmo recurso é utilizado, na década seguinte, nas canções “Guã”, “Asa, Asa” (Lp Jóia) e “De palavra em palavra” e “Sugar cane fields forever” (Lp Araçá Azul).

Veja-se:

(...) "*Verde Vênus*

Ir, ir indo. Ir, ir indo. Ir, ir indo

Pra passar fevereiro em Santo Amaro".

("Sugar cane fields forever")

Têm-se, ao lado de algumas homenagens prestadas por Veloso às pessoas que o influenciaram, a exemplo de Giulietta Masina e Peter Gast³², essa volta a muitas canções produzidas em momentos diversos.

Veja-se.

a) *As retomadas textuais*

"Pálpebras na neblina, pele d'alma

lágrima negra tinta *lua, lua, lua, lua*

Giulietta Masina

"Ah! tela de lua puríssima

(*existirmos a que será que destina*)³³

Ah, Giulietta Masina

Ah, vídeo de outra luz".

"Giulietta Masina" - (LP Caetano, 1987)

³² "(...) um alemão do século passado que o sensibilizou com uma música silenciosa". (Isto é 08/06/83)

³³ Normalmente quando retorna um verso, um trecho de uma outra canção, sua ou de outros compositores, Veloso opta por também trazer todo o arranjo melódico da canção retomada, como ocorreu com Cajuína, do LP "Cinema Transcendental" que, quando incorporada pela canção acima, traz consigo todo o seu contexto melódico, como postula Schimiti (1989:131) "O deslocamento temporal, bem como o contextual ou melódico favorece leituras diferentes, fornecendo bases para um exercício comparativo e abrindo um leque de ambigüidades."

b) *Os limites entre a dor e o prazer:*

"Sou um homem comum

qualquer um

enganado entre a dor e o prazer" -

"Peter Gast", (LP Uns, 1983)

"Onde queres prazer sou o que dói" ...

"O queres" - (LP Velô, 1984)

c) *O medo, comum a toda raça humana*

"A gente tem que ter medo mesmo, a gente tem medo, faz parte. (Veloso. s/d:199).

"Porto seguro onde eu vou ter

meu mar e minha mãe

meu medo e meu champanhe".

"Meu bem meu mal" - (1982)

"E o recôncavo e o recôncavo, meu medo".

"Língua" - (LP Velô, 1984)

d) *A dualidade bem x mal*

"Bem e mal e boca e mel".

("Ela e eu")

"A vida, que é meu bem meu mal"

(Retomada do título da canção "Ela e eu", *acima*)

"No mais as ramblas do planeta e orchata de chufa, si us plan é minhas lágrimas,
minhas risadas leite bom leite mau (...)"

("Vaca Profana", 1986)

e) *A transmutação humana, necessária à sua adaptação social*

"Rapte-me, adapte-me, capte-me"

("Rapte-me *camaleoa*")

"e furem cores como *camaleões*"

("Língua", 1984)

"E a seu olhar *tudo o que é cor muda de tom*"

("O homem velho", 1989)

f) *O cotidiano*

"Qualquer canção quase nada vai fazer *o sol levantar*"

("Avarandado" 1965)

"*Todo dia o sol levanta e a gente canta*"

("Canto do povo de um lugar", 1975)

"*Todo dia é o mesmo dia*"

("Tieta")

Segundo Schimiti (op. cit.) "As voltas em torno do mesmo núcleo temático são frequentes na trajetória poética de Caetano Veloso" e acontecem em variadas situações.

É o próprio Veloso (1997:279) quem afirma seu gosto pelas reminiscências e observação de fatos, sejam eles corriqueiros ou apreendidos mediante leituras de materiais diversos.

Veja-se o seu depoimento sobre o assunto:

(...) 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 estiver por mim incorporado.

4.2 – O arcaico e o moderno na produção de (novos) sentidos.

Toda a obra caetaneana é marcada pela dualidade tradição x modernidade. Algumas de suas composições ilustram essa dualidade, tanto no texto quanto no arranjo melódico, a exemplo de “Ave Maria”, “Tropicália” (década de 60); “Triste Bahia”, “Muito romântico” (década de 70), etc.

A canção “Ave Maria”, cantada em latim, tem ritmo atualizado, destoando da solenidade que esse tipo de canção encerra; já “Tropicália” tem estilo característico da poesia moderna, com acumulação de imagens, assemelhando-se à “Alegria, alegria”, além de um arranjo que dilui a música folclórica, que emprega o ritmo africano, com frases melódicas que lembram os desafios, e uma sofisticação musical que identifica a influência dos Beatles, entre outros. (cf. Sant’Anna, 1980:91).

As canções “Triste Bahia” e “Muito romântico” trazem diferentes formas de concepção e atualização. Na primeira, temos uma colagem de canções tradicionais, cantadas em tom solene; na segunda, Veloso dá nova interpretação à canção conhecida na voz de Roberto Carlos e revolucionaria quando a interpreta com acompanhamento de orquestra, numa atividade polifônica vocal.

“Tradicional”, Veloso redescobre o verso “*E pisavas nos astros distraída*”, da canção “Chão de Estrelas” (1937), de Orestes Barbosa e um “dos mais belos da língua portuguesa”, segundo Manoel Bandeira; e o incorpora à principal canção do seu novo Cd “Livros” (1997), através do processo de substituição.

“*Tropeçavas nos astros desastrada*” . (“Livros”, 1997 - CD de mesmo nome)

Mas essa tradição não se limita à retomada de versos de outras canções; por vezes, todo um estilo é incorporado, como aconteceu com as referências aos trabalhos “Toada de Amor”, “Quadrilha”, “Noite de Hotel” e “Cidadezinha qualquer”, de Drummond; “Poética” e “Evocação de Recife”, de Manoel Bandeira, além de “Bandeira de Niterói”, uma referência parodística à uma peça da ópera de Rossini e “Conversa de Botequim”, ambos de Noel Rosa, que apresentavam versos livres com

improviso e naturalidade, além da abolição da pontuação e presença de uma linguagem prosaica e coloquial, denotando o estilo modernista de composição.

Segundo Perrone (1988:105), (...) as atitudes e técnicas essenciais do fazer musical de Caetano que se refletem em suas produções escritas incluem a alusão, a paródia, o ludismo e a experimentação estrutural”. Sobre o uso da alusão em outros poemas, Perrone aponta o aspecto parodístico, especialmente com relação a famosos autores românticos. (...) “A mais fundamental de todas as funções na arte de Caetano – a expressão poética e o ato de cantar.

E como diz Caetano Veloso, na canção “Muito Romântico”:

Canto somente o que não pode mais se cair, noutras palavras sou muito romântico.

Retomando canções do cancioneiro nordestino (Edith do Prato, em “Sugar cane fields forever”), textos literários (“Gil Misterioso” e “Escapulário”), obras e peças clássicas (“Uma Odisséia no Espaço, em “Épico”) e até textos de cunho religioso (“Ave Maria” e “Gênesis”), só para ilustrar essa necessidade de “cantar o que não pode mais se calar”, vê-se na obra de Veloso o uso do fenômeno da intertextualidade com o intuito claro de estabelecer novos sentidos, pois cada retomada, cada menção, cada inserção de outros textos, provenientes dos mais diferentes contextos, como aponto, acima, tem seu sentido literal alterado, daí o papel do intertexto alheio com valor de captação (muitas vezes através da paródia³⁴) para dar, a cada novo texto um sentido diverso do original.

E como postula Sant’ Anna (1980: 109-110):

Em Caetano, a paródia se dá sempre em dois níveis. Primeiro, numa relação intertextual referindo-se a textos de outros autores, citando-os e deles se apropriando. Em segundo lugar, de uma maneira sonora, usando a linguagem musical que outros usam, mas justamente para lhes dar uma nova usança (...), produzindo uma nova relação textual-sonora e uma nova significação.

(...)

³⁴ De acordo com Sant’ Anna (1980:108), a paródia é uma linguagem que corta a linguagem convencional, invertendo o significado de seus elementos. Ela denuncia e faz falar aquilo que a linguagem normal oculta. Tirando o texto de seu uso habitual e, colocando-o em outro contexto, faz-lhe ressaltar o ridículo.

Cada Música que retoma é uma recriação e um novo descentramento. Assim, sua Asa Branca difere da de Luiz Gonzaga, como o seu Deus dará do de Chico Buarque (...). Cada música de cada canto exige, desse cantor sempre um outro canto

Fazendo parcerias inusitadas com correntes literárias diversas, com diferentes campos de conhecimento, além de ritmos, sons e outros meios naturais ou eletrônicos (o que pode ser perfeitamente comprovado através da escuta das composições dos LPs Transa, Araçá Azul e Jóia), é possível perceber-se que a dualidade arcaico x moderno é uma constante, pois garante a cada nova concepção um sentido diverso do universo discursivo retomado e, nesse momento, ocorre a produção de novos sentidos, uma vez que já não é o produtor do texto original quem enuncia mas um outro que, absorvendo algo anteriormente veiculado, garante-lhe uma nova acepção, um novo olhar, algo visto sob diferentes prismas.

Quando ouvimos "Sugar cane fields forever" e o jogo polifônico estabelecido entre as várias vozes que nela dialogam, sendo que cada uma de um lugar, de uma perspectiva diferente, podemos conceber a produção de novos e diversos sentidos dados ao samba de roda da lavadeira que incorpora os ditos populares, os provérbios nordestinos, as tradições baianas que, aos poucos, dão lugar à moderna instrumentação da canção que, apesar de moderninha, com nome em inglês e com arranjos dos mais diversos, também retomam trechos de conversas, de notícias jornalísticas (lugares comuns) e outras colagens, num mosaico, bem ao gosto da intertextualidade proposta por Kristeva (1969), que servem para ilustrar, como muitas outras, anteriormente citadas, como a intertextualidade garante ao texto final, a produção de novos sentidos.

E isso ocorre frequentemente, na década de 70, através das composições citadas acima e outras tantas, como "Asa Branca", de Luís Gonzaga/ Humberto Teixeira, que ganha na interpretação de Caetano Veloso, um sentido inteiramente diverso do original, levando-se em conta dentre outros aspectos, o momento sócio-histórico em que ela foi produzida originalmente. O mesmo se dá com "Marinheiro Só", "Gênesis", "Gilberto Misterioso, entre outras.

Retomando outras canções, seus arranjos, seus ritmos, suas diferentes modalidades (clássica, popular), seus textos, diferentes correntes literárias; correntes

filosóficas, religiosas; textos antigos e contemporâneos, lugares, temas e outros tantos fios que servem de materiais dos mais inesperados e ricos para tecer sua teia de relações e com isso garantir a textualidade, através do fenômeno da intertextualidade, Veloso estabelece, através de suas composições, diálogos dos mais surpreendentes, garantindo, tanto na análise dos seus textos como na escuta das suas canções, sentidos dos mais diversos, que são por ele buscados incessante e insistentemente, nem que para isso ele tenha que romper barreiras que variam desde a língua (português x inglês), do tempo, de correntes literárias, de classes sociais, entre tantas outras que poderiam ser aqui elencadas.

4.3– A produção caetaniana na década de 70: inventividade na canção.

(...) Mas essa fase pós-vanguarda demonstra a mutação das formas artísticas que se inter-relacionam com as mutações políticas e sociais.

(Sant' Anna, 1980:254)

Marcada pela inventividade poética, pela liberdade de criação, enfim, por resquícios do Tropicalismo, a década de 70 é destaque na obra de Veloso, dados os efeitos literários e a significância extra-musical, além da forma independente que marcou ainda mais sua produção, sem contudo deixar de lado seu traço mais marcante: a forma como mescla diferentes textos numa mesma composição, por meio do fenômeno da intertextualidade, buscando dar novos sentidos ao novo texto musical.

Buscando respaldo em diferentes fontes (contextos), essa década é ainda marcada pelo culto a correntes místicas e esotéricas orientalistas, numa espécie de busca do tempo perdido.

Nessa década observa-se, ainda, a mudança da posição da mulher que aparece não mais como um objeto, mas como alguém que assume uma linguagem realista, que descobre o seu corpo e descreve as relações eróticas num tom totalmente avesso à lírica feminina de uma Cecília Meireles, por exemplo.

“E a poesia fica adolescente de novo”, no dizer de Sant’Anna (1980: 253), pois,

É uma poesia com tom que lembra não apenas os poetas beat-nicks da década de 50, nos Estados Unidos, mas reedita, de alguma maneira, as “cantigas de escárnio e mal dizer”, que na Idade Média em Portugal era a maneira livre e pornográfica de satirizar os costumes.

Nessa década, Caetano compôs em inglês, fez um casamento perfeito entre a poesia concreta e a canção, explorou o lamento em “London, London”, “Queixa”, “Odara” e “Lua de São Jorge”, dentre outras canções de cunho lírico e teor protestante, crítico.

Essa década também foi marcada pelas homenagens ao canto popular, aos familiares, aos amigos, aos demais cancionistas, enfim à força da vida, que mais do que nunca ganhava um significado novo, mediante todos os momentos difíceis, que viveu na prisão e no exílio londrino. Isso foi claramente expresso por Maria Clara Jorge (1989)³⁵, quando ela diz que “todos os seus desvios de percurso foram transformados criativamente”.

Ainda no exílio, Veloso não se deixou abater e produziu artigos³⁶ e um disco que demonstram sua habilidade em converter etapas adversas em produções ainda mais ricas em força sociocomunicativa.

O Lp Caetano Veloso (gravado em Londres, 1971) traz sete composições, dentre as quais quatro escritas “na língua dos outros”.

Nesse LP é possível perceber-se a mágoa pelo regime militar do seu país, e isso pode ser constatado, observando-se a seleção da ilustração da capa: um homem triste, vestido com trajes europeus, destoando dos trajes tropicais brasileiros.

Além da capa sugestiva, vê-se, na escolha do repertório, um misto de composições críticas e saudosistas, compostas em dois idiomas, imitando o estilo de Vinícius de Moraes, na maneira diversificada de compor letras e músicas, assim como a produção de textos que passeiam por variadas dicções e tendências Veloso cria,

³⁵ In encarte do CD “O melhor de Caetano Veloso”.

³⁶ Tais artigos foram publicados, no Brasil, em coletânea organizada por Wally Salomão (s/d) e retomada por Franchetti & Pécora (1981).

assim como Vinícius, canções ‘políglotas’, como ocorreu com “You don’t know me”, “If you hold a stone”, “Shoot me dead”, dentre outras.

Além dessas canções, é possível elencar, ainda, a remissão aos trabalhos musicais de Bob Dylan em “Maria Bethânia” (LP Caetano Veloso, 1971) e The Beatles em “Sugar Cane Fields Forever”, através da substituição da palavra “strawberry”.

*“She has given her soul to the devil,
but the devil gave his soul to God
before the flood, after the blood,
before you can see...”*

(“Maria Bethânia”)

Esse recurso, apontado acima, ocorre ainda nas canções “If you hold a stone”, dedicada a Lygia Clark e “Shoot me dead”, através da retomada textual de outras canções de contextos diversos, como é o caso de “Marinheiro Só”, uma canção do folclore popular e “I want to go back to Bahia”, além da citação de um tipo físico muito comum na Bahia: a morena, que influenciou inúmeros poetas, romancistas e cancionistas.

Em “If you hold a stone”, a retomada de “I want to go back to Bahia” se dá por meio de um recurso polifônico: a negação lingüística que imprime um tom crítico quando encenam-se dois enunciadores: (E1), que produz o enunciado afirmativo e (E2=L) que o contradiz.

(...)

*Eu não vim aqui para ser feliz
Cadê o meu sol dourado
E cadê as coisas do meu país”*

Segundo Tatit (1990: 41):

No transcorrer da década de 70 a canção fez a “mixagem” de todas as conquistas dos anos e movimentos anteriores e foi, aos poucos adquirindo uma feição moderna do ponto de vista técnico-eletrônico mas controvertida do ponto de vista ético e mesmo artístico.

Diferente da era do rádio, em que o intérprete era extremamente valorizado, nos anos 60/70 são os compositores o alvo das atenções e a canção passa por uma espécie de revisão. A década de 70 representa, por isso mesmo, um momento especial para a vida e a obra de Veloso, pela multiplicidade de contextos convocados a participarem de sua criação. (cf. Tatit, op. cit.)

O exílio de Caetano Veloso (e demais intelectuais e artistas) durou dois anos e, em 1972, de volta ao Brasil, ele fez um show em Salvador, ao lado de Chico Buarque de Holanda. Desse encontro nasceu o disco Chico & Caetano, juntos e ao vivo³⁷.

Definitivamente no Brasil, Veloso elaborou discos que procuraram inovar, diferenciando-se daqueles produzidos na década de 60, especialmente no período de Tropicalismo.

O disco “Araçá Azul” (1972) é um bom exemplo disso. Um LP com muitas parcerias e experimentações das mais diversas, dentre as quais arranjos melódicos inusitados, que lhe rendeu um grande fracasso de vendas na época e que, hoje, é muito festejado pelos analistas da canção, exatamente pela ousadia que aquele projeto encerrava³⁷.

Desse LP, dentre outras canções geniais, destaca-se “Épico” que para sua composição, segundo Vasconcelos (1977: 41), “Veloso lança , num mesmo enunciado de cunho paronomástico, a música ligeira com som experimental de Walter Smetak, o qual exige do ouvinte uma postura atenta e reflexiva”.

³⁷ Cf as canções “De palavra em palavra”, “Sugar cane fields forever”, “Júlia/Moreno”, “Épico” e “Araçá azul”, que dá nome ao LP que experimentou um primeiro fracasso de vendas, pela experimentação de sons inusitados e demais inovações.

Nessa canção, é possível observar-se a crítica de Veloso à Canção de Protesto que, como postula Vasconcelos (op. cit.), tem “um componente textual reduzido a mero veículo de significados políticos”. Esse tipo de canção valia-se do pessimismo por que passava o país, fruto de ações governamentais e, como ‘urubus’, os compositores se aproveitavam desse estado caótico de coisas e, mesmo com a recessão, aqueciam o mercado fonográfico e faturavam alto.

Veloso elabora, nessa canção, um texto recheado de críticas implícitas e de citações diversas.

Veja-se:

*“É saudade
Todo mundo protestando contra a poluição
Até as revistas de Walt Disney
Contra a poluição
“É Hermeto
Smetak, smetak, Et Musak, Et Smetak
Et Musak Et Smetak Et Musak
Et Razão
É cidade
Sinto calor sinto frio
Nordestino do Brasil?
Vivo entre São Paulo e Rio
Porque não posso chorar
É começo
Destino eu faço, não peço
Botei todos os fracassos
Nas paradas de sucesso
É João”.*

Com um jogo polifônico estabelecido pela disposição em alternância, como que num diálogo inflamado, dos nomes de *Smetak*, um músico vanguardista e da *Musak*, espécie de música ligeira, gastronômica, Veloso aposta na crítica à música que tende ao consumismo. Daí o uso ‘discursivo’ de arranjos incidentais, dos sons da industrialização, enfim o barulho da vida moderna e; aí, cabem também trechos da canção tema do filme “Uma Odisséia no Espaço”, denotando o lado moderno da civilização, contrastando com o aboio nordestino em tom profético, denotando a dualidade modernidade x arcaísmo em sua produção.

De acordo com Vasconcelos (1977: 42), a canção “Épico” incorpora o material não musical que deve a cada instante nos surpreender (*readymade*), o que

ocorre por meio de ruídos do tráfego e aparatos eletrônicos, além de enunciado de cunho paronomástico, a música ligeira e o som experimental de *Smetak*.

Ao lado da justaposição de elementos lingüísticos, encontra-se a experimentação musical em ritmos e sons que lembram os fenômenos da natureza, produzidos por instrumentos musicais em arranjos à primeira vista confusos e irritantes, denotando sua necessidade de chamar a atenção do público para o que estava acontecendo de novo no campo da canção popular.

Nesse disco, Veloso já demonstrava a incorporação do concretismo dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, que o influenciou através de uma poesia ultramoderna, com uma disposição de versos diferente daquela com que se estava acostumado até então.

Risério³⁸ aponta o LP “Araçá Azul” como sendo uma homenagem explícita aos poetas concretos, a Osvald de Andrade e ao mais experimental de todos os poetas brasileiros do século XIX, Joaquim de Souza Andrade, que introduziu na literatura nacional a justaposição crítica de diversos elementos e fragmentos.

Souza Andrade aparece em uma composição do LP “Araçá Azul”, em “Gil Misterioso”, em homenagem dupla à obra daquele autor e ao amigo Gil, que é comparado a um rouxinol.

Veja-se essa incorporação de forma (disposição de versos na construção do texto), nas canções abaixo.

*“Som
Mar
Amarelanil
Anilina
Anaranilanilinalinarama”
 (“De palavra em palavra”)*

³⁸ Apud Tatit, 1996. Esse cancionista tem um trabalho bastante discutido nos meios acadêmicos, por tratar a *Tropicália* como um período de “marginalidade”, embora num sentido construtivo.

Além dessa canção de “Araçá Azul”, é possível notar-se ainda essa incorporação na maioria das canções do LP “Jóia”, a exemplo da canção “Asa, asa”.

*“Pássaro in
Pássaro pairando
Pássaro momento
Pássaro ar
Pássaro impar
Parou pousar
Parou repousar
Pássaro som
Pássaro parado
Pássaro silêncio
Pássaro ir
Pássaro ritmo
Passar voou
Passar avoou
Pássaro par”
(...)*

O disco *Transa* é outro trabalho que apresenta muitas características inovadoras e que tiveram início após o exílio. É comum, nesse disco, como em “Araçá Azul”, o uso da música ligeira em colagem à música pop dos sons preexistentes, além de canções do folclore popular baiano, textos literários e diferentes ritmos. Um bom exemplo é a canção “You don’t know me”:

*“The world is spinning round slowly
there’s nothing you can show me
From behind the wall
Show me from behind the wall
Nasci lá na Bahia
De mucama com feitor
O meu pai dormia em cama
minha mãe no pisador
Lata ladaia sabadana Ave Maria
Eu agradeço ao povo brasileiro
Norte, Centro, Sul inteiro
Onde reinou o baião”.*

Concomitantemente ao lançamento dos discos “Jóia” e “Qualquer coisa”, Veloso produziu manifestos com o mesmo nome, explicando seus projetos à crítica

(ou tentando confundir os seus opositores?) e ao público, que preferia canções mais melosas, com letras que exaltavam temas fúteis, como, por exemplo, a vida burguesa de jovens abastados e suas manias, como pode ser visto no manifesto (desabafo) transcrito abaixo.

O manifesto “Jóia” dizia:

...respeito contrito à idéia de inspiração. Jóia.
Meu carro é vermelho. Inspiração quer dizer:
estar cuidadosamente entregue ao projeto de um música posta
contra aqueles que falam em termos de década e esquecem o minuto e o milênio (...).
O sexo dos anjos e não fazemos por menos.

Nesse manifesto, encontra-se um misto de mágoa pela forma como o disco Araçá Azul foi recebido pelo público e crítica. Caetano parte para o “ataque”, mesmo que implicitamente, aos temas explorados por outros grupos musicais, a exemplo da Jovem Guarda.

“O meu carro é vermelho, só uso espelho pra me pentear ...”

A capa do LP Jóia, a meu ver uma das mais bonitas e críticas, sinalizam para a necessidade de se conservar as relações familiares, esfaceladas pelo feminismo e demais movimentos a favor do sexo livre, além da preservação à natureza, antes pregada por Tom Jobim. E as luas, o sol, a vida humana têm espaço nas críticas passionais de Veloso, que deixa o geral, a sociedade e seus problemas, e cultua a mulher, a água, o vôo dos pássaros, a lua, o povo de um lugar e tudo o que se perdeu com a invasão da tecnologia.

“Tudo é mesmo muito grande assim

Porque Deus quer ...”.

(“Minha Mulher”)

*"Água
Guama
Iguape
Ibualama"*

(*"Guá"*)

*"Ó Deus que mora na proximidade do haver avencas
Esse Deus dos fetos
Das plantas pequenas é a luz".*

(*"Pelos Olhos"*)

*"Por um momento meu canto contigo compactuar
É mesmo o vento canta-se"*

(*"Lua, lua, lua"*)

*"Quando a noite a lua mansa
É a gente dança venerando a noite"*

(*"Canto do povo de um lugar"*)

*"No pão-de-açúcar
De cada dia
Dai-nos Senhor
A poesia de cada dia"*

(*"Escapulário", canção-parceria com Oswald de Andrade*)

A Canção "Jóia", que dá nome ao LP, assim como boa parte das demais canções que compõem o LP citado, aludem ao tema poético de Oswald e apontam o contraste irônico primitivo/nativo; moderno/urbano, como ocorreu nos versos da canção:

*"Beira Mar"
(...) um selvagem
abre a mão e tira um cajá*

*"Copacabana"
a menina contente
toca a coca-cola na boca*

O poema "torto" de Carlos Drummond de Andrade também 'comparece' em dois textos de Veloso: "Canto do povo de um lugar" e "Noite de Hotel":

“(...) e a presença satânica é a de um diabo morto
em que não reconheço o anjo torto de Carlos,
nem o outro”.

(“Noite de Hotel”)

Nesses dois textos, têm-se a remissão a dois poemas de Drummond: “Poema de sete faces”, que aparece por meio da citação explícita de um personagem criado por aquele autor (o anjo torto) e pela citação explícita do seu criador (Carlos) e “Cidadezinha Qualquer”, que é o tema de “Canto do povo de um lugar”.

A partir da organização das canções, dos arranjos melódicos e líricos, dos tons arrastados e solenes, é possível visualizar-se, nas intenções do enunciador que permeia seu texto com contornos melódicos extremamente rebuscados, um tom crítico e dialógico, em que suas canções lembram o interlocutor os malefícios que a tecnologia pode trazer se não utilizada com moderação.

O manifesto “Qualquer coisa”, retoma ditos do manifesto “Jóia”, complementando o pensamento do compositor, que procura inovar, deixando de lado as tendências do mercado fonográfico para se aventurar numa carreira mais madura.

(...) IV soltar os demônios contra o sexo dos anjos ...
XI a década e a eternidade, o século e o momento, o minuto e a história.
XVII qualquer coisa é radicalmente contra os radicalismo
e paradoxalmente, considera ridículo tal paradoxo, nisso decididamente a favor do advérbio de modo (...).

Trazendo quatro figuras desfocadas, a capa do LP “Qualquer coisa”, bem ao gosto das canções que, a posteriori, são apresentadas, nos remete a um estado de tonteira, de ‘embriaguez’ causada pelas conflituosas relações daquela década.

Marcado por canções longas e frases curtas, os textos e a melodia desse LP remetem às relações a dois e aos períodos de adaptação que esse ciclo vive: no namoro, momentos de longos “papos”, na relação mais duradoura, frases cada vez mais monossilábicas e raras, de cunho normalmente conflituosos. Sob convergência, o elemento *conjunção/disjunção amorosa* leva a uma recorrência constante do mesmo tema, procurando, assim, nivelar as diferenças temáticas.

As voltas em torno do mesmo núcleo temático são frequentes na trajetória poética de Caetano Veloso” (Schimiti, op. cit. p.134)

Do ponto de vista do *intertexto temático* e da *autotextualidade*, a canção “Qualquer coisa” retoma “Da maior importância” (1975):

*“Esse papo já tá qualquer coisa
Você já tá pra lá de Marraqueche”
(...)
esse papo seu já tá de manhã”.*
(“Qualquer coisa”)

*“Escorpião, Sagitário, não sei que lá
ficou um papo otário
um papo ...”*
(“Da maior importância”)

Além destas canções, o mesmo tema “papo”, tão explorado pela Jovem Guarda, é retomado por “Muito Romântico” (1978)

*“Mas acontece que eu não posso me deixar
levar por um papo que já não deu não deu”...*

Nas canções desse LP são encontradas várias características comuns na segunda fase da obra caetaneana, dentre as quais a exaltação do lírico e uma atmosfera intimista na relação eu/tu.

*“Deve haver uma transa qualquer
Pra você, e para mim
Entre nós”*
(“Da maior importância”)

“A tua presença entra pelos sete buracos da minha cabeça”
(“A tua presença morena”)

No ano seguinte, em companhia de Gal, Gil, e Bethânia, Caetano faz uma excursão batizada de “Os mais doces dos bárbaros”, para divulgar seu novo trabalho em parceria com os amigos.

Ao ser questionado sobre esse novo projeto, Veloso declara apenas que “não saímos para discutir as leis nem a moral. Nem a religião, nem a política, nem a estética (...) Mas saímos com imensa carga de luz e de vida, com amor no coração”.

Nos anos seguintes, passada a fase inicial da experimentação e da elaboração, muitos outros discos foram lançados, ainda naquela década: “Bicho”

(1977), “Muitos carnavais” (1977), “Muito” (1978) e “Cinéma transcendental” (1979).

O disco “Bicho” é marcado por homenagens a todas as *gentes* e tribos e à atmosfera musical da época, com a explosão da discoteca, numa metalinguagem da canção.

Veja-se:

*“Deixa eu dançar
Pro meu corpo ficar Odara
Canto e danço que dará”.*
(“Odara”)

*“... E eu corri pra o violão num lamento
E a manhã nasceu azul
Como é bom tocar um instrumento”.*
(“Tigresa”)

*“Alguém cantando longe daqui
(...)
Alguém cantando é bom de se ouvir”*
(“Alguém cantando”)

*“No meu coração da mata gritou Pelé Pelé
Faz força com o pé na África
O certo é ser gente linda e dançar, dançar, dançar
O certo é fazendo música”.*
(“Two naira fifty kobo”).

(Observe-se, ainda a retomada da expressão “coração da mata”)

*“No coração da mata gente quer prosseguir
quer durar, quer crescer, gente quer luzir
“Narina Bethânia Dolores
gente vive brilhando estrelas na noite*

(Referência a João Gilberto e à Nara Leão, figuras importantes do movimento Bossa Nova, à sua irmã Maria Bethânia e a Dolores Duran, cantora muito festejada na era do rádio)

*“ (...)
Rodrigo Roberto Carlos Moreno Francisco Gilberto
João, Gente é pra brilhar pra não morrer de fome”
“(...) Se as estrelas são tantas só mesmo muito amor*

Mauricio Lucilla Gildasio Ivonete Agripino Gracinha Zezé.
(...) Gente espelho da vida doce mistério".

(Exemplos extraídos da canção "Gente"³⁹ - LP Bicho, 1977)

Naquela década, Caetano solidificou sua posição de pensador e dispensou o título de líder. Falou de música e pela música. Cantou com requinte o cimento paulista, em "Sampa" e um lamento amoroso, em "Lua de São Jorge", canções que trazem momentos líricos de um mesmo Caetano⁴⁰.

4.4 – Convergências e divergências na retomada textual.

A obra de Veloso, reconhecidamente intertextual e polifônica, conforme visto anteriormente, apresenta características tanto *convergentes* quanto *divergentes*.

São consideradas *convergentes* as relações textuais parafrásicas ou integradoras; já as *divergentes* representam as relações intertextuais parodísticas e, por isso mesmo, de caráter contrário ao texto retomado, o que pode se dar por meio da *ironia*, da *negação*, etc.

Num *continuum textual*, a partir de fragmentos diversos, retirados de variados contextos, Veloso estabelece um diálogo com a produção cultural e artística de variadas épocas, como veremos nas discussões acerca das canções que compõem o corpus dessa dissertação.

Até meados da década de 60, o procedimento mais comum de retomada textual era a paráfrase. Nessa fase, é possível encontrá-la em muitas situações, pois ela é, segundo Sant'Anna (1980:202-203), "a continuação dos padrões ideológicos dominantes, além de representar a preservação de uma mesma interpretação dos fatos de forma facciosa" e, por isso mesmo, não poderia deixar de figurar em muitas das

³⁹ Nesse último trecho, Veloso mescla nomes famosos com nomes de pessoas que lhe são 'caras', a exemplo de seu irmão Rodrigo e de seu filho mais velho, Moreno.

⁴⁰ Maria Clara Jorge - Encarte do CD "O melhor de Caetano Veloso. Sem lenço sem documento" (1989).

composições daquela década, já que como diz, ainda Sant'Anna (op. cit.), "na MPB, a paráfrase dá conta da ideologia à flor das frases, assim como a intencionalidade de apoio ou de crítica e apresenta-se mais desvelada".

Na produção caetaneana, especialmente da década de 70, é comum encontrar-se a paráfrase de uma linguagem antiga, recopiando modelos românticos e parnasianos, já que a função da arte, de um modo geral, é expressar a vida e seus conteúdos ideológicos, implícitos e explícitos. (Cf. Sant'Anna, 1980:202-205).

Apesar disso, é através da paródia que os textos de Veloso localizam a Bahia e uma série de valores ideológicos explorados até para a propaganda no exterior, levando Veloso a 'reclamar' dessa atitude na canção "Muito Romântico", quando diz: "Canto somente o que pede pra se cantar, noutras palavras sou muito romântico". Ou quando "faz" sua *mea-culpa*, num verso de uma outra canção:

"Tínjo-me romântico mas sou vadio computador".

("Outras palavras", 1981)

De acordo com Sant'Anna (1980:194),

A paródia só existe dentro de um sistema que tende à maturidade, pois é uma crítica ao próprio sistema (tanto social quanto musical). A paródia pressupõe elementos preexistentes que possam ser criticados. Por outro lado, através dela cria-se um distanciamento em relação a uma verdade comum e opera-se a possibilidade de uma outra verdade.

Com a produção caetaneana da década de 70 não foi diferente. A paródia foi um dos mecanismos mais utilizados por Veloso nas composições daquela década.

Pela paródia, Veloso

executa o conselho de Edgar Allan Poe e Ezra Pound: make it new; retomando o repertório musical e literário, trata-o com intimidade, produzindo uma nova relação textual-sonora e uma nova significação. (Sant'Anna, 1980:109)

Complementando, Veloso (1997:223-224) aponta seu “passo à frente”, como algo que veio para modificar a visão de música que se tinha até então.

(...) via no que fazíamos uma supersofisticação. E apontava isso em duas frentes: no aspecto paródico-carnavalesco e no aspecto inventivo-constructivista.

Assim como os poeta-músicos, especialmente Catulo da Paixão Cearense, Ari Barroso e Dorival Caymi, Veloso musica a vida cotidiana com uma linguagem às vezes exótica, numa reedição do elemento regional, de forma integradora, convergente ou parafrásica.

4.4.1 - O “*détournement*” como processo de captação e subversão

Segundo Maingueneau (1987), um texto incorpora outro(s) para seguir-lhe a orientação argumentativa ou para, simplesmente, ridicularizá-lo, refutá-lo ou colocá-lo em questão, ou seja, subvertê-lo, conforme visto anteriormente.

É exatamente o que ocorre nas criações de Veloso, quando ele (intencionalmente ou não) vale-se de intertextos, seja de autoridades constituídas, seja de enunciadores genéricos, ou até mesmo de determinados estilos, para a (re)construção de sentidos, através da *subversão* ou *contradição* dos textos-fonte.

Assim, ditos populares, provérbios e frases feitas, produzidos por enunciadores genéricos, sem fonte definida são retomados por Veloso, mas com seu sentido literal alterado.

O “*détournement*” representa, assim, um tipo de intertextualidade implícita e é um recurso muito utilizado por Veloso, em canções produzidas em toda a sua obra através de:

1) Substituição:

a- de palavras

E0 – Tudo certo como 2 e 2 são 4

E1 – *Tudo certo como 2 e 2 são 5*
“Como 2 e 2”

E0 – Há dez mulheres para cada homem

E1 – *Há dez mulheres para cada um*
“Da maior importância”

E0- Vamos passear na floresta - (*Canção infantil*)

E1- “Vamos passear na avenida”
“Enquanto seu lobo não vem”

b- de expressão

E0: “O leão é o rei dos animais” (*Truismo ou verdade evidente*)

E1: “O homem velho é o rei dos animais”
“O homem velho”

2) – Acréscimo de palavras e expressões:

E0 – Não conte comigo

E1 – *Tente não cante não conte comigo*
“Como 2 e 2”

3) Supressão de sílaba

E0 – Isso é apenas contigo e comigo

E1 – Isso é apenas contigo e ()migo (No latim, *mecum*)
“Oração ao tempo”

3.1.) Supressão e substituição de palavras.

E0 – “Onde não há lei também não há transgressão” (Rom.4,15)

E1 - “*onde não há pecado nem perdão*”,
“Alguém cantando”

4) Transposição:

E0 “Ajoelhou tem que rezar”

E1: “Ajoelha e não reza”
“Queixa”

E0 – Você é o ar que eu respiro, o meu alimento...

E1 – *A tua presença é tudo que se come, tudo que se reza*

“A tua presença Morena”

E0 – A vida imita a arte

E1 – *A vida é amiga da arte*

“Força Estranha”

E0 – Você não pode se deixar levar

E1 – *Eu não posso me deixar levar por um papo que já não deu.*

“Muito Romântico”

Por vezes, é possível perceber que a implicitude de uma argumentação caetaneana dá lugar a formas mais diretas de denunciar fatos, homenagear pessoas, refutar e, nesse momento, entra em cena a *citação*, um mecanismo de intertextualidade, na maioria das vezes explícita, utilizado para produzir-se sentidos a partir do contexto em que o texto ou o nome citado participou, como veremos nos exemplos a seguir.

1) Citação explícita

a) de nomes de pessoas do mundo da música

“*Gil* cantando o balancê

Como eu sei lembrar de você.”

(“Trilhos urbanos”, 1979)

“Ainda não havia para mim *Rita Lee*

A tua mais completa tradução”

(“Sampa”, 1978)

“*Maria Bethânia*, please send me a letter”

(“*Maria Bethânia*”, LP Caetano Veloso, 1971)

“*Gil* em gendra

Em *Gil* rouxinol”

(“*Gilberto misterioso*”, LP *Araçá Azul*, 1972)

b) de membros do grupo *Novos baianos* que surgiu na década de 70.

“ (...) Todos sabem voar

(*Baby, boca, Charles*)

a tribo blue nomadismo tenda-templo
circo transcendental

(Jorge, Pepeu, bola, Didi).

("Os meninos dançam")

c) de grupos musicais:

"Moço lindo do badauê

Beleza pura

Do Ilê Ayiê

(...)

"Dentro daquele turbante dos *Filhos de Gandhi*.

("Beleza pura", 1979)

d) Citação de nomes do humorismo brasileiro

"Eu sou Renato Aragão

santo trapalhão

eu sou Mussun, sou Dedé

sou Zacarias carinho

pássaro no ninho

qual tu me vê na TV".

("Jeito de corpo")

d) Nomes da mitologia Grega.

"É que Narciso acha feio o que não é espelho"

e) de grupo musical que participou de várias apresentações com os tropicalistas em programas de auditório.

"Nada do que não era antes

Quando não somos *Mutantes*..."

f) de lugar histórico que abrigou negros fugitivos na época da escravidão.

"Mais possível novo *Quilombo de Zumbi*." (Exemplos retirados de "Sampa")

Quando lemos algo ou ouvimos uma canção, sentimos um aroma, um determinado sabor, remetemo-nos a alguma situação anteriormente vivenciada. No caso da construção textual, a remissão é um poderoso mecanismo intertextual, pois nos leva a experienciar diversas situações ou mesmo a ativar scripts que estão adormecidos em nossa mente, atualizando-os.

Esse expediente foi utilizado em “Janelas abertas nº 2” (1972), uma canção que retoma criticamente e bem ao gosto da prosa intimista de Clarice Lispector e da poesia lírica de Cecília Meireles, “Janelas abertas” de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

“Sim eu poderia fugir, meu amor.
Eu poderia partir sem dizer pra onde vou
(...)
Mas quero as janelas abrir
Para que o sol possa vir
Iluminar nosso amor”
(Janelas abertas, Tom & Vinícius)

*“Sim eu poderia abrir as portas que dão pra dentro
Percorrer correndo os corredores em silêncio
(...)
Mas eu prefiro abrir as janelas
Para que entrem todos os insetos”.*
(Janelas abertas nº 2)

Destoando do lirismo romântico da Bossa Nova e da balada inocente da Jovem Guarda, a canção acima demonstra, parodisticamente, a nova fase que a canção estava vivendo, inovando não só nos arranjos melódicos, mas também (e principalmente) na produção textual.

Enquanto no texto-fonte o locutor busca uma fuga “impossível”, no texto retomado ocorre o contrário, o locutor não só aceita a situação incômoda, como tira um proveito inusitado dessa situação, demonstrando as mudanças de comportamento das pessoas no momento sócio-político em que aquelas canções foram produzidas.

Como já foi mencionado, no exílio londrino, Veloso escreveu, dentre outras, a composição “London, London”, um lamento escrito *na língua do povo do lugar que*

o acolheu, descrevendo suas impressões desse povo, do lugar, além de todos os sentimentos que poderiam ser expressos naquela situação.

Já no finalzinho dessa canção, Veloso, como que querendo 'agradecer' ao regime que o colocou naquela situação, ironiza: – *"God bless silent pain and happiness"*.

Esse tipo de ironia crítica também foi usada por seu companheiro Gil em "Procissão" e por Chico Buarque, em "Deus lhe pague", quando uma voz lírica 'agradece' a um benfeitor anônimo, que, segundo Perrone (1988:83), representaria "forças" da sociedade brasileira, por lhe ter imposto uma conduta correta, a repressão e o sofrimento".

*"Todo dia o sol levanta
e a gente canta ao sol de todo dia.
Finda a tarde a terra cora
E a gente chora
Porque finda a tarde
Quando a noite a lua mansa
E a gente dança venerando a noite.*

(*"Canto do povo de um lugar"* LP Jóia, 1972)

Essa canção apresenta, logo no seu título, características argumentativas que remetem a textos literários e a contextos sociais amplamente explorados por outros poeta-intérpretes daquela década. A expressão (canto do povo de um lugar) denota que o povo (definido, mas implícito, podendo tanto ser o santamarense, o baiano, o brasileiro ou mesmo o mundial) está num lugar qualquer (indefinido).

Incorporando outros textos de outros poetas que trabalharam o mesmo tema, Veloso acrescenta à sua canção um dado a mais, quando opta por rimar as mazelas da vida rural com as saídas (religiosas e por isso mesmo ideológicas), buscadas até as últimas consequências.

Com o mesmo tema explorado por Carlos Drummond de Andrade no poema "Cidadezinha qualquer", que versa sobre a rotina 'forçada' dos habitantes de um lugar fadado ao esquecimento e, por isso mesmo, deixado à própria sorte, Veloso busca, como que para reforçar essa idéia, o ritmo, a melodia da canção "Asa Branca", imortalizada na voz de seu autor Luiz Gonzaga, e constrói um todo que acaba por

criticar a falta de perspectivas de um povo, vítima da opressão religiosa e governamental, que espera somente (e sempre) em Deus, apesar de tudo 'remar contra': apesar da omissão das autoridades constituídas deste mundo físico e doloroso no qual vive.

Além de Drummond e Luiz Gonzaga, também Gilberto Gil e Chico Buarque apontaram o 'feito heróico' do povo maltratado pela seca que, mesmo remando contra a maré, põe em Deus suas esperanças, numa "Procissão" sem precedentes.

A resignação, a esperança de um povo na justiça divina, inspiraram os poetas, aqui destacados, a (re)criarem a realidade, a partir de fatos concretos das zonas rurais de todo o país.

Veja-se:

"Esperando,
esperando o que Jesus prometeu"(...)

("Procissão")

"Eu perguntei a Deus do céu,
por que tamanha judiação"

("Asa Branca")

"Todo dia o sol levanta
e a gente canta ao sol de todo dia"

("Canto do povo de um lugar")

"Um homem vai devagar,
um cachorro vai devagar,
um burro vai devagar.
Devagar as janelas olham".

("Cidadezinha qualquer").

Obedecendo a uma sequência lógica, o poema constrói-se numa regularidade, perfazendo, assim, o ciclo natural da dualidade dia/noite.

Manhã: o sol levanta, o dia nasce e também renascem as esperanças;

Tarde: a tarde cora, o dia está indo embora, mais um dia que se vai e com ele as esperanças;

Noite: fim do dia das esperanças e novas orações, novas expectativas de que algo aconteça durante a noite que prepara um novo dia.

Retomando a temática de “Cidadezinha Qualquer”, é possível complementarmos a situação apresentada com a frase avaliativa com a qual Drummond conclui o seu poema:

“Éta vida besta, Meu Deus”!

Retomando outras situações textuais, a canção “Canto do povo de um lugar” se constrói com frases curtas, como é curta a esperança desse povo.

Parafraseando a vida nos lugarejos, é possível perceber-se a temática social, a pesquisa estética e o texto de forte teor social, características que remetem ao estilo de João Cabral de Mello Neto. Parodiando as soluções encontradas pelas facções religiosas para o sofrimento e a pobreza, a canção faz uma crítica a esse estado de coisas, mesmo que de forma implícita.

Na organização das estrofes, na melodia arrastada e no jeito crítico de ‘dizer’ as coisas, percebe-se uma necessidade de envolver o ouvinte da canção na trama textual preparada com o fim de comunicar uma situação real de forma textual e melódica, valendo-se de argumentos incorporados pela sociedade, seja através da realidade física, seja através da virtual, encontrada na mídia e na literatura brasileira.

No texto caetaniano, o *discurso indireto*, concebido por Ducrot (1980) como uma polifonia de locutores em que o locutor (L1) incorpora o enunciado do outro locutor (L2), ocorre em pelo menos três composições, produzidas na década escolhida para análise.

*“Ela me conta sem certeza tudo o que viveu
que tem dado muito amor
e espalhado muito prazer e dor
Ela me conta que era atriz e que trabalhou no hair”.*

“Tigresa”

*“Pelé disse love, love, love
na densa floresta feliz
prolifera a linhagem da fera feroz”.*

“Love, love, love”.

*“(…) Dizem⁴¹ que existe uma tribo
de gente que sabe o modo
diz que existe essa tribo
de gente que toma vinho”*

“Gênesis”

⁴¹ As expressões “dizem que” e “diz que” aproximam o texto de um apelo característico do argumento por autoridade, o que garante um jogo polifônico, isto é, duas vozes paralelas caminham sob pontos de vista convergentes, numa re-atualização do texto fonte.

Por apresentar muitos elementos *intertextuais e polifônicos*, deter-me-ei na análise dessa última canção, pela sua importância para a compreensão da forma como os fenômenos da retomada textual são relevantes para a produção textual contemporânea.

A canção ‘Gênesis’ é um exemplo claro da genialidade criativa de Veloso que mescla, num mesmo texto, retomadas com valor *convergente* e depois, *divergentes*, como veremos a seguir.

1. e não havia nada
2. nem gente nem parafuso
3. céu era então confuso
4. e não havia nada
5. mas o espírito de tudo
6. quando ainda não havia
7. tomou forma de magia
8. espírito de tudo
9. pisando primeiro pulo
10. tornou-se o verso e o reverso
11. de tudo que é universo
12. dando o primeiro pulo
13. é assim que passou a haver
14. tudo que não havia
15. tempo pedra peixe dia
16. assim passou a haver

“Gênesis”

Veja-se o texto-fonte em paralelo com o trecho atualizado por Veloso.

Gênesis ⁴² (Texto Bíblico)

No princípio, Deus criou os céus e a terra. A terra estava disforme e vazia. ...
(...)
e o espírito de Deus pairava sobre as águas.
Deus disse: — “Faça-se a luz”
E a Luz foi feita (...) e separou a luz das trevas

“Gênesis” (Canção de Veloso)

E não havia nada
nem gente nem “parafuso”
O céu era então confuso
e não havia nada.
Mas o espírito de tudo
quando ainda não havia

⁴² Gênesis, 1, 1-31; 2, 1-2 In Bíblia Sagrada 72ª ed Editora Ave Maria, SP: Ave Maria, 1989
LP. (Ao vivo) Doces Bárbaros, 1967 – Phonogram

(...)
 Deus Chamou luz ao dia e trevas noite (...)
 Deus disse: (...) – “Produza a terra plantas,
 ervas...”
 (...)

 E assim se fez. Deus contemplou toda a sua obra
 e viu que tudo era muito bom.

tomou forma de magia
espírito de tudo
pisando primeiro pulo
tornou-se o verso e o reverso
de tudo que é universo
dando o primeiro pulo
é assim que passou a haver
tudo que não havia
tempo, pedra, peixe, dia.

A composição “Gênesis” inicia-se ‘recontando’ a criação do universo, de uma forma avaliativa e ao mesmo tempo com certa jocosidade, o que pode ser atestado pelo uso inusitado do vocábulo “parafuso”, um objeto do mundo moderno, industrializado, por isso, totalmente descontextualizado, dando um tom irônico ao texto religioso. Além disso, o enunciador lança mão de expressões afins para descrever os mesmos fatos, como o uso de “O espírito de tudo”, referindo-se a Deus; “pisando primeiro pulo”, designando a ação da primazia do criador do Universo e todas as demais ações ligadas àquele gesto, como a criação do dia e da noite, que o locutor (L=E2) analisa como “tornou-se o verso e o reverso”, num jogo sonoro.

Essa retomada, por convergência dos mesmos argumentos, ocorre nos dezesseis versos iniciais para, a partir do 17º verso (até o 33º), pôr em dúvida (contraditar), mesmo que de forma implícita, a existência de tais fatos. Trata-se, no segundo momento da canção, de um jogo polifônico ainda mais perceptível, pois o enunciador retoma outros discursos que “afirmam” ou ‘desmentem’ tais fatos, sempre com ironia.

1. dizem que existe uma tribo
2. de gente que sabe o modo
3. de ver esse quadro todo
4. diz que existe essa tribo
5. de gente que toma o vinho
6. num determinado dia
7. “e vê a cara da jia”
8. (...)
9. dizem que é tudo sagrado
10. devem-se adorar as jias
11. e as coisas que não são jias
12. diz que é tudo sagrado

O uso da 3ª pessoa, nessa estrofe, aponta a *polifonia discursiva*, pois o autor exime-se de asseverar as coisas, evitando comprometer-se, daí utilizar-se da voz de um outro enunciador para apresentar os fatos. Com este recurso intertextual, o autor faz, ainda, uma alusão crítica às religiões⁴³ (tribos), que obedecem a determinados rituais e procuram explicar (interpretar) a Bíblia, cada um a seu modo.

Vêm-se, ainda nesta estrofe, alguns argumentos que remetem a textos bíblicos que foram compilados após o livro de Gênesis, a exemplo do livro de Números⁴⁴ (que fala da ascendência de Jesus e de sua linhagem, proveniente de uma tribo específica, da qual veio seu pai José e sua mãe Maria, no Velho Testamento) e dos dons espirituais, descritos nas cartas de alguns apóstolos às comunidades (Novo Testamento), dentre os quais o dom da visão (“*de gente que sabe o modo de ver esse quadro todo*”), como é descrito, também, no *Ato dos Apóstolos*, através do “discurso de Pedro”.

“Acontecerá nos últimos dias – é Deus quem fala –, derramarei do meu espírito sobre todo ser vivo: profetizarão os vossos filhos e vossas filhas. Os vossos jovens terão visões, e vossos anciãos sonharão”. (At 2,17- 18a)

A incorporação do *Sacro*, passagens bíblicas, muito utilizadas em textos contemporâneos, é considerada um *argumento por autoridade polifônica*, por possuir uma ‘verdade incontestável’, já incorporada pela comunidade, e que, por isso, é sempre ‘resgatada’ para promover a produção de sentidos em muitos dos textos e canções de Veloso, como ocorreu com a retomada de ‘Gênesis’⁴⁵.

⁴³ Representadas pela palavra ‘tribo’, também muito usada na Bíblia para designar os povos e suas linhagens. (ver Êxodo e Apocalipse).

⁴⁴ O livro bíblico “Números”, o 4º dos 5 livros chamados de “Pentateuco”, traz, no capítulo 2, os acampamentos das tribos, citados por Veloso, no contexto por ele retomado.

⁴⁵ Não satisfeito em utilizar trechos bíblicos (acima elencados), Veloso utiliza-se de outros tantos, ao longo de sua carreira, a exemplo de episódios envolvendo “Jeremias”, um profeta que tinha falar ao povo e que tem uma frase de Deus encorajando-o e ao mesmo tempo ordenando “*Tem que ser vax*”, usada numa de suas canções; a história bíblica de José; as experiências do “Eclesiastes” na canção “Oração ao Tempo”; a carta de Paulo aos coríntios sobre a importância dos carismas, dentre outros tantos que poderiam figurar nessa análise. Devido, porém, à natureza desse trabalho, limito-me a uma análise mais resumida.

Passando por muitos livros bíblicos, Veloso finalmente ‘aporta’ num dos mais discutidos: o *Apocalipse*, que trata das visões do apóstolo João, sobre o dia do Juízo Final, quando Deus manda mensagens às sete igrejas, das sete nações por ele escolhidas:

Veja-se o texto bíblico:

“João às sete igrejas que estão na Ásia (...) da parte dos sete espíritos. (Apoc. 1:4 a-d)

“O que vês escreve-o num livro e manda-o as sete igrejas (...) tendo-me voltado, vi sete cancelabros de ouro” (Apocalipse. 1,11 a-b; 1-12 c).

Veja-se como Veloso vale-se das informações veiculadas pelo texto bíblico para produzir alguns dos seus textos, elencados abaixo:

“Sim eu poderia procurar por dentro a casa
cruzar uma por uma *as sete portas, das sete moradas*”.

“Janelas abertas nº 2”

O numeral sete, um número cabalístico, encerra misticismos ligados a temas religiosos (como vimos acima) e também a credices populares e, por isso mesmo, é usado em rituais de magia, ligados a movimentos africanos, dentre os quais o candomblé, além da astrologia, como veremos em alusões, feitas por Veloso em algumas de suas canções.

“(...) que em novembro do ano que inicia,
sete astros se alinham em escorpião”.

“Ela me deu um beijo na boca”

“A tua presença morena”.
entra pelos sete buracos da minha cabeça”

“A tua presença morena”

“*Sete mil vezes eu tornaria a viver assim*”
sempre contigo transando sob as estrelas (...)
Sete mil vidas sete milhoes e ainda um pouco mais”.

Este último exemplo parece ter ‘respaldo’ no primeiro livro do Novo Testamento, escrito por Mateus, um dos apóstolos mais letrados, que trata da vida de

Jesus e dos seus conselhos, dados enquanto pregava a salvação. Num desses conselhos, quando o apóstolo Pedro questiona sobre quantas vezes dever-se-ia perdoar as faltas de outrem, “(...) *Até sete vezes?*” e Jesus institui: “*Não te digo até sete vezes, mas até setenta vezes sete*”. (Mateus –18, 21-22)

Outros elementos bíblicos, cristãos são “recrutados” no texto caetaniano. a exemplo do *peixe* (simbologia cristã), alimento muito apreciado pelos católicos na Semana Santa e que tem, em Cristo, seu símbolo maior, pois os peixes ‘participaram’ de um dos seus milagres; já a *espada* é o instrumento usado, especialmente no Velho Testamento, por todos aqueles discípulos que visassem ganhar uma batalha.

*“Peixe-espada, peixe-luz
doce bárbaro Jesus
sabe bem quem é otário
peixe do aquário
nada”*

“Os mais doces dos bárbaros”

Isso leva Schimitt (1989:153-154):

Longe de simplesmente parafrasear o enunciado bíblico, Caetano vale-se de referências já incorporadas em nossa formação cristã, como recurso argumentativo que comprova a veracidade da sua afirmação, além de reiterar, contrastivamente, o caráter singelo da natureza.

Outro aspecto a ser observado na produção caetaniana e na produção contemporânea, em geral, é o *uso de clichês*. Incorporando-os, o autor opta por desviá-los de sua forma original, convertendo-os em momentos irônicos, o que favorece, segundo Schimitt (op. cit.), a queda do previsível e renova as possibilidades estatísticas de construção. Segundo ela, o estereótipo não se anula, pois é a partir dele que é fixado o novo conteúdo que funciona como pressuposto. Essa ruptura do estereótipo serve para ‘instaurar’ um conflito entre a voz do compositor e a voz da comunidade, que ampara a estrutura já consagrada.

Veja-se:

"Uma Tigresa me falou que o *mal é bom e o bem cruel*."

"E a tigresa possa mais do que o leão"

(Tigresa, LP Bicho, 1977)

"Tudo certo como 2 e 2 são 5"

(Como 2 e 2)

A retomada, no texto caetaniano, não se apresenta apenas por meio da subversão de ditos populares e afins, como vimos acima, mas também por meio da captação de títulos e trechos de canções e obras literárias, através da *alusão*, da *remissão* a fatos históricos e culturais, como pode ser constatado a seguir:

A genialidade de Fernando Pessoa não foi esquecida, sendo utilizada através de citações de criações assinadas por ele mesmo ou por seus heterônimos, a exemplo de "Cajuína", título de uma canção de Veloso, que é também um poema de Álvaro de Campos⁴⁶.

De Pessoa é possível perceber-se as retomadas através da *menção* à máxima dos navegadores antigos: "*Navegar é preciso viver não é preciso*", e, conseqüentemente, ao poema "Palavras do Pórtico", de Fernando Pessoa, recriando-os através da substituição de palavras e da negação, visando à construção de novos sentidos.

"*Viver não é preciso; o que é preciso é criar*"

Ou através do uso da negação que, segundo Ducrot (1980), como vimos no capítulo destinado aos pressupostos teóricos, estabelece um jogo polifônico em que visa-se ao enunciado oposto, do qual se contradizem os termos e cujos pressupostos podem ser rejeitados, como ocorreu no enunciado acima.

"Minha língua é minha pátria" e eu não tenho pátria, tenho mãe e quero irmã".
(Contradição à frase de Pessoa).

⁴⁶ Além de "Uns", outro título de canção de Veloso que foi nome de um poema de Bernardo Soares.

Além da remissão a trabalhos de poetas e prosadores brasileiros (João Cabral de Mello Neto, Carlos Drummond de Andrade, Manoel Bandeira, entre tantos outros), portugueses (Fernando Pessoa, Camões, etc.), ingleses (Edgar Allan Poe, Ezra Pound e outros), Veloso menciona fatos históricos de formas diversas, como ocorreu com a canção “Enquanto seu lobo não vem” e “Terra”.

a) “*Os clarins da banda militar*”, um verso da canção “*Enquanto seu lobo não vem*”; cantado por um coro em segundo plano, remetendo ao canto polifônico do período Plistoceno, e a um verso da canção “*Dora*” de Dorival Caymi.

b) A alusão às primeiras fotos espaciais tiradas do Planeta, que o mostra na sua totalidade, em “*Terra*”.

Cria, também mosaicos de citações num processo de subversão de frases originais, provenientes de universos discursivos diversos, numa atividade polifônica, como ocorre em muitas de suas canções, a exemplo de “*Língua*”.

a) “*Livros, vídeos, discos à mancheia, e deixem que digam, que pensem que falem*”. (Atualização da frase de Castro Alves e de trecho de uma canção de Jair Rodrigues.)

b) “*E deixa os portugueses morrerem à míngua, “minha pátria é minha língua”, “fala mangueira!”*.”

c) “*Flor do Lácio, sambódromo, lusamérica latim em pó ...* (Citação de título de um poema de Olavo Bilac, relativo a Língua Portuguesa, além de nome da Praça da Apoteose, onde acontecem os destiles de escolas de samba).

Quando Veloso reintroduz um verso, um trecho de uma outra canção, da sua autoria ou de outros compositores, ele opta por trazer, também, o arranjo melódico da canção retomada, como ocorreu com inúmeras composições, como, por exemplo,

“Cajuína”, retomada em “Giulietta Masina” e “Sampa”, que, melodicamente, remete à “Ronda” de Paulo Vanzolini, interpretada por sua irmã Bethânia.

Retomando (melodia e instrumentação, além do tema de outras composições), Veloso cria uma nova situação de busca. Em “Sampa”, o locutor (L=E1) busca uma identidade, traços antigos, familiares, ao passo em que, em “Ronda”, esse locutor busca alguns desses elementos que são transferidos para uma outra pessoa que lhe rouba o sossego.

“Sampa” se mostra polifônica, pois são muitas as vozes que se juntam a Veloso para apresentar, descrevendo, uma cidade discutida e “conhecida”. Mas, nessas vozes apresentam-se aspectos diversos, antes desconhecidos daqueles (muitos) que chegam a esta cidade em busca de melhores oportunidades, e dos que vivem das coisas de São Paulo (os artistas, especialmente) trazendo diálogos com inúmeros outros textos/canções (dentre os quais “Ronda” e “London, London”) e contextos (poesia concreta, boemia, situação sócio-econômica da cidade de São Paulo).

Produzidas em dois momentos diversos, “London, London” (1971) e “Sampa” (1978) apresentam-se como mentoras de experiências importantes na vida de um nordestino, proveniente de uma cidade interiorana que busca seu lado “família”, sua identidade em lugares estranhos, alheios ao seu cotidiano, à sua gente.

“Quando eu te encarei frente a frente
não vi o meu rosto...”

(“Sampa”)

O palco onde se encenam, onde se representam as ações da busca é o mesmo: a ‘Avenida São João’. O ritmo e a cadência também são convocados por Veloso, buscando uma identificação com elementos paulistas, a exemplo das canções do grupo boêmio paulista “Demônios da Garoa”.

As duas canções narram acontecimentos de locutores/enunciadores que vivenciam as situações: ambos buscam realizações de desejos inconscientes até a

consumação (aparente) de seus atos: a busca é constante, mas tem um objetivo recompensador.

Em “London, London”, vê-se, nas duas primeiras estrofes “I’m wandering round and round nowhere to go”, alusão à canção “Ronda”, de Vanzolini, que é mais tarde também retomada por “Sampa”, tanto no tema “procura” quanto no ritmo.

Segundo a tradução de Nestor Deola⁴⁷, os versos destacados acima dizem:

“Eu vagando pela cidade

Sem destino ...

(“London, London”)

“De noite eu rondo a cidade

a te procurar sem encontrar...

(“Ronda”)

“Sampa” retoma “London, London” em vários outros aspectos. O primeiro seria o tema: a busca de identidade num lugar estranho, onde o locutor narra suas experiências vividas em dois momentos distintos, mas que traduzem o mesmo objetivo.

Em “London London”, Veloso descreve sua solidão numa dimensão maior (outro país, outra cultura).

“(...) I’m lonely in London

(...) Estou só em Londres.

Sei que não conheço ninguém para dizer alô”.

Já em “Sampa”, a descrição é mais “familiar”, pois o locutor se encontra num domínio menor (mesmo país) que aquele vivenciado em Londres.

*“Alguma coisa acontece no meu coração
que só quando cruza a Ipiranga e a Avenida São João
é que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi”*

⁴⁷ Apud Franchetti & Pécora, 1981:52

Um outro exemplo de retomada textual e melódica, a ser considerado, é a canção “Saudosismo” (1968), que é introduzida pelo arranjo melódico de “you don’t know”, apresentando um caráter polifônico acentuado, cujo contraste gritante entre o conhecido/desconhecido apresenta um diálogo constante entre variados elementos, que divergem entre si, a exemplo do idioma (português x inglês, etc.).

("Saudosismo")

("You don't know me" - LP Transa. 1872)

Ex.: (...) eu estou para o que der e vier
ele chega ao amanhecer
quando vem a madrugada ele some
ele é quem quer
ele é o homem
eu sou apenas uma mulher
(“Esse cara”)

*(...) Há sempre um homem
para uma mulher
há dez mulheres para cada homem
uma mulher é sempre uma mulher
etcetera e tal*

("Da maior importância")

*Ela me conta que era atriz
e que trabalhou no hair
com alguns homens foi feliz
com outros foi mulher*

*porque ela vai ser o que quis
inventando um lugar
onde a gente e a natureza feliz
vivam sempre em comunhão
e a tigresa possa mais que um leão*

("Tigresa")

Veloso explora, ainda em suas composições, as impressões sensoriais em muitas de suas composições, dentre as quais "Sampa".

*"Da dura poesia concreta de suas esquinas
da deselegância discreta de tuas meninas*

*(...)
Da feia fumaça que sobe
Apagando as estrelas
(...)*

*Que os novos baianos passeiam
Na tua garoa.
E os novos baianos te podem curtir numa boa".*

As imagens corporais, provenientes da conjunção carnal, da sensualidade à flor da pele, também exploradas por canções de Chico Buarque, discutidas por Wisnik (1978) e Perrone (1988), também se fazem presentes, como ocorreu em "O que será".

*A tua presença
entra pelos sete buracos da minha cabeça
(...)
a tua presença
paralisa meu momento em que tudo começa
(...)
a tua presença*

*silencia os automóveis e as motocicletas
(...)
a tua presença
é tudo que se come tudo que se reza
(...)
a tua presença
mantém sempre teso o arco da conversa
(A tua presença morena)*

A *conjunção amorosa* tem em “A tua presença morena”, algo de mais sensual, mais romântico, simbolizando um encontro esperado, planejado, com início, meio e fim (prelúdio, *conjunção* e *êxtase final* ou *clímax*), que pode ser assim descrito.

a) O encontro (prelúdio):

Nesse momento é desencadeada, aos poucos, uma série de estímulos que envolvem os órgãos de sentido.

*A tua presença entra pelos sete buracos da minha cabeça
a tua presença pelos olhos, boca, narinas, e orelhas
a tua presença paralisa meu momento em que tudo começa
a tua presença desintegra e atualiza a minha presença.*

b) A conjugação:

Os estímulos, antes responsáveis pelas sensações que ‘desintegraram’ e ‘atualizaram’ os desejos, os instintos do outro, agora tornam-se mais táteis, mais ‘pele a pele’.

*A tua presença
envolve meu tronco, meus braços e minhas pernas
a tua presença
é branca verde vermelha azul e amarela
a tua presença
é negra negra negra ...
a tua presença
transborda pelas portas e janelas
a tua presença
é tudo que se come tudo que se reza
(...)*

c) O ápice da relação amorosa

*a tua presença
morena, morena, morena morena morena morena morena*

A palavra ‘morena’, repetida no final da canção por sete vezes, representa os sentidos que são desencadeados na relação amorosa, especialmente no momento final, “exitoso” dessa relação, dessa conjunção carnal.

De acordo com Tatit (1996: 268),

Em se tratando de uma composição com os moldes da canção caetaneana, há que se lançar mão de outras medidas musicais para compensar uma eventual ausência de naturalidade; uma delas, a mais óbvia, é a reiteração insistente de motivos e acentos na linha melódica, de tal forma que os temas tratados iconicamente pelo texto sejam alinhados pela tematização.

O fenômeno da intertextualidade ganha, assim, na composição caetaneana, um outro coadjuvante também sob o efeito de retomadas contextuais, só que essa incorporação se dá por meio da retomadas de outras canções, tanto a nível de arranjos (música ligeira, instrumental, percussão, dentre outros), quanto a nível das melodias (linha melódica, ligada à fonologia e à forma como a iconização acontece, como, por exemplo, a forma como ocorre o prolongamento das vogais em determinadas canções, como “Cajuína”, “Oração ao Tempo”, “Lua, lua, lua”, “Guá”, entre outras).

Sobre isso, Schimiti (1989:131) postula que

O deslocamento temporal, bem como o contextual ou melódico favorece leituras diferentes, fornecendo bases para um exercício comparativo e abrindo o leque de ambigüidades.

Sant’Anna (1980:106), por sua vez, diz que:

apesar da pluralidade da manifestação musical de Veloso, há um processo de composição presente no pequeno e grande planos, que passa pela construção interna das palavras.

Por isso, no dizer, ainda desse autor, a partir do momento que Caetano descobre as várias possibilidades musicais, ele passeia pelo fado (*Os Argonautas*), pela Bossa Nova (*Saudosismo*), pela marcha (*Qual é! Baiana*), pelo frevo (*Atrás do Trio Elétrico*) e demais ritmos como o Samba (*Desde que o Samba é samba; Língua*), a rumba, o bolero, o tango, rock, etc. (cf. Sant'Anna, 1980: 106)

O texto caetaniano apresenta-se, assim, heterogêneo e se constrói a partir de “já-ditos”, seja sobre o mundo real, seja sobre o mundo fictício, apresentado especialmente pela mídia, numa contramão, *onde a vida imita a arte e a arte imita a vida* e vice-versa, uma vez que ele vale-se de muitos outros textos para garantir novos sentidos, já que tais textos, no dizer de Koch (1991), “revelam uma relação radical de seu interior com seu exterior”.

Início estas considerações finais, convocando Tatit (1996:1718) para acentuar acerca do texto feito para ser musicado, interpretado de variadas formas:

E o texto vem da vida. Mais precisamente, vem dos estados de vida: estado de enunciação, estado de paixão, estado de decantação. Num, o cancionista fala, simplesmente, noutro, fala de si, no último, fala de alguém ou de algo.

E o texto de Caetano Veloso pode ser assim entendido, pois através de uma soma de variados contextos e pretextos, organizados, obedecendo a determinados fatores textuais, musicais e pragmáticos, veicula idéias novas a partir de idéias já consagradas, com o intuito de produzir novos efeitos (ou sentidos), numa interação homem-língua (gem)-mundo, *sociocomunicativamente*, o que permeia todo o seu processo criativo.

Observando-se sua produção, desde a fase inicial, ainda impregnada de características bossanovistas, passando pelo Tropicalismo, que marcou sua trajetória na música, até a década de 70, quando esse cancionista apresenta-se mais amadurecido, é possível apontá-la como uma obra que se ancora, fortemente, no dialogismo, na intertextualidade, na polifonia, permitindo a expressão de outras vozes, que, juntas, vão propagar a história de várias gerações, na busca de novos sentidos para velhos fatos.

Vê-se, ainda, nessa produção, a primazia da *intertextualidade implícita* sobre a intertextualidade explícita: seus intertextos, em geral, não têm a fonte expressa, já que têm por intuito levar o interlocutor (não todos, evidentemente, já que tais citações e referências não pertencem a um domínio comum) a recuperá-la para construir o sentido do texto, o que não deixa de ser um pouco complexo, em se tratando das criações de Veloso, dada a natureza intelectual do seu estilo poético-musical.

Por outro lado, o conhecimento partilhado, buscado pelo locutor, estabelecerá uma relação de cumplicidade entre locutor/alocutário, através de uma conexão intertextual que tem como objetivo 'situar' o interlocutor no momento

histórico em que os textos foram produzidos, o que nos leva a concordar com a posição segundo a qual não existe “texto sem intertexto”, defendida por Koch e muitos outros pesquisadores.

E essa tentativa de estabelecer uma cumplicidade ocorre quando Veloso retoma diversos textos e canções, observando a poética e a evolução literária da vida moderna, reescrevendo a história da canção brasileira pautado em situações concretas.

Uma vez pautado nessas situações observáveis e constatáveis através dos fatos históricos ou cotidianos, ele incorpora, magistralmente, inúmeros outros textos e contextos, deglutindo sons, imagens, linguagens das mais diversas para construir textos impregnados de vida latente, buscando renovar velhos conceitos, tornando-os novos através de sua re-atualização.

E isso se dá mediante o fenômeno da intertextualidade, ou no dizer de Kristeva, através de um “mosaico”, que serve para designar o que ocorre no momento do estabelecimento da relação intertextual, uma vez que a superposição, a organização, a pesquisa realizada por esse artista da palavra é facilmente percebida nos seus textos, que remetem, sempre, a uma outra realidade.

Diante da análise empreendida ao longo desse estudo, procurou-se enfatizar - considerando-se a ênfase dada na escolha de determinadas construções - algo que vai além da significação de elementos num determinado contexto e seus efeitos junto a um público, também pré-determinado por fatores econômicos e sociais.

Concluo, citando Perrone (1988:166), quando ele diz que:

As canções de Caetano Veloso, Chico Buarque e outros poeta-compositores e letristas, vão além dos parâmetros da música popular tradicional e desafiam os conceitos estreitos de poesia e literatura. Eles redefiniram o significado de “letras”, para uma apreciação da poesia brasileira dos anos 60 e 70. A atenção destes poetas da canção confirma a diversidade da literatura contemporânea brasileira e a vitalidade das artes no Brasil.

6 – Discografia Consultada

6.1. LPs/CDs de Caetano Veloso

Década de 60

LP	No de Catálogo/ Selo/ Ano
Domingo.	765 026 L Philips R, 1967
Caetano Veloso	60171588/Musiclave (P), 1967
Caetano Veloso	61277860/Warner Chappel (P) 1967
Caetano Veloso e Mutante	6441249/ Warner Chappel, (P), 1968
Caetano Veloso	60866039/ Warner Chappel, (P), 1968
Caetano Veloso	60299959/ Gapa/Warner Chappel, (P), 1969

Década de 70

LP	No de Catálogo/Selo/Ano
Caetano Veloso.	838 561-2 Philips, 1971
Araçá Azul.	824 691-2 Philips, 1972
Transa.	838 511-2 Philips, 1972
Jóia.	838 559-2 Philips, 1975
Qualquer Coisa.	838 558- 2 Philips, 1975
Os mais doces Bárbaros.	6641 745-2 Philips, 1976
Bicho.	838 562-2 Philips, 1977
Muitos Carnavais.	6349 356-2 Philips, 1977
Muito.	6349 382-2 Philips, 1978
Cinema Transcendental.	6349 436-2 Philips, 1979

6.2 - Canções das diversas décadas, citadas ao longo do trabalho.

Título	Compositor/intérprete	Ano
--------	-----------------------	-----

A Banda, Chico Buarque – 1966

Alegria, Alegria, Caetano Veloso- 1967

Águas de março, Tom Jobim- 1974

Atrás do trio elétrico- Caetano Veloso- 1969

Asa Branca, Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira – 1947

Avarançado, Caetano Veloso- 1967

Baby, Caetano Veloso- 1968

Beleza Pura, Caetano Veloso- 1979

Cajuína, Caetano Veloso- 1979

Carolina, Chico Buarque – 1967
Chão de Estrelas, Orestes Barbosa/Silvio Caldas – 1937
Da Maior Importância, Caetano Veloso- 1973
De palavra em palavra, Caetano Veloso- 1975
Enquanto Seu Lobo não Vem, Caetano Veloso- 1968
Esse Cara, Caetano Veloso- 1973
Força Estranha, Caetano Veloso-1979
Garota de Ipanema, Tom Jobim/Vinicius de Moraes – 1963
Gente, Caetano Veloso-1977
Giulietta Masina, Caetano Veloso-1987
Irene, Caetano Veloso, 1969
Janelas abertas n. 2, Caetano Veloso-1971
Jóia, Caetano Veloso-1975
Júlia/Moreno, Caetano Veloso- 1972
Língua, Caetano Veloso – 1984
Livros, Caetano Veloso- 1997
Lua, lua, lua, Caetano Veloso-1974
Lua de São Jorge, Caetano Veloso-1979
Meu bem meu mal, Caetano Veloso - 1982
Não identificado, Caetano Veloso – 1968
O Ciume, Caetano Veloso- 1987
Odara, Caetano Veloso-1977
O homem Velho, Caetano Veloso - 1989
Onde eu nasci passa um rio, Caetano Veloso- 1967
O Quereres, Caetano Veloso-1984
O que será, Chico Buarque, 1976
Oração ao Tempo, Caetano Veloso-1979
Os Argonautas, Caetano Veloso- 1969
Outras Palavras, Caetano Veloso- 1981
Paralba, Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira – 1950
Parei na contramão, Erasmo Carlos/Roberto Carlos- 1962
Peter Gast, Caetano Veloso - 1983
Podres poderes, Caetano Veloso- 1984
Procissão, Gilberto Gil – 1965
Pulsar, Caetano Veloso/Augusto de Campos-1984
Queixa, Caetano Veloso -1982
Quero que vá tudo pro inferno, Erasmo Carlos/Roberto Carlos, 1965
Ronda, Paulo Vanzolini – 1972
Saudosismo, Caetano Veloso- 1969
Superbacana, Caetano Veloso- 1967
Terra, Caetano Veloso-1978
Trilhos Urbanos, Caetano Veloso-1979
Tropicália, Caetano Veloso- 1967
Um mão, Caetano Veloso-1977
Vaca Profana, Caetano Veloso- 1986
Você é linda, Caetano Veloso, 1983
Você já foi à Bahia?, Dorival Cayiri – 1941
Você não entende nada, Caetano Veloso- 1971

7 - Anexos

Canções Analisadas - década de 70

1- London London

I'm wandering round and round
nowhere to go
I'm lonely in london, london is lovely so
I cross the streets without fear
Everybody keeps the way clear
I know i know no one here to say hello
I know they keep the way clear
I am lonely in london without fear
I'm wandering round and round here
Nowhere to go
While my eyes go looking for flying saucers in the sky
Oh Sunday, Monday, autumn pass by me
And people hurry on so peacefully
A group approaches a policeman
He seems so pleased to please them
It's good at least to live and i agree
He seems so pleased at least and
It's good to live in peace and
Sunday, Monday, years and i agree
While my eyes go looking for flying saucers in the sky.
I choose no face to look at
Choose no way
I just happen to be here and it's ok
Green grass, blue eyes, gray sky – God bless
Silent pain and happiness
I came around to say yes and i say
But my eyes go looking for flying saucers in the sky.

(Caetano Veloso - 60686820/Gapa/Warner Chappell (P) 1971

2- A tua presença morena

A tua presença
entra pelos sete buracos da minha cabeça
a tua presença
pelos olhos, boca, narinas e orelhas
a tua presença
paralisa meu momento em que tudo começa
a tua presença
desintegra e atualiza a minha presença
Atua presença
envolve meu tronco, meus braços e minhas pernas
A tua presença

É branca, verde, vermelha, azul e amarela
Atua presença
É negra negra negra negra negra
negra negra negra negra
Atua presença
transborda pelas portas e pelas janelas
A tua presença
silencia os automóveis e as motocicletas
A tua presença
se espalha no campo derrubando as cercas
Atua presença
é tudo que se come; tudo que se reza
Atua presença
coagula o jorro da noite sangrenta
A tua presença
é a coisa mais bonita em toda a natureza
A tua presença
mantém sempre teso o arco da conversa
A tua presença
morena morena morena morena morena morena
morena.

(Qualquer coisa- 8385582/Gapa/ Warner Chappell (P) 1975)

3- Como 2 e 2

Quando você me ouvir cantar
Venha não creia eu não corro perigo
Digo não digo não ligo
deixo no ar
Eu sigo apenas porque eu gosto de cantar
Tudo vai mal
tudo
Tudo é igual quando eu canto e sou mudo
mas eu não minto não minto
estou longe e perto
sinto alegrias tristezas e brinco
meu amor
tudo em volta está deserto tudo certo
tudo certo como dois e dois são cinco
quando você me ouvir chorar
tente não cante, não conte comigo
falo não calo não falo
deixo sangrar
algumas lágrimas bastam pra consolar
tudo vai mal, tudo
tudo mudou não me iludo e contudo
é a mesma porta sem trinco
o mesmo teto
e a mesma lua a furar nosso zinco
meu amor
tudo em volta está deserto tudo certo

tudo certo como dois e dois são cinco.

(Composta para a interpretação de Roberto Carlos,1971)

4- Qualquer coisa

Esse papo seu já tá qualquer coisa
Você já tá pra lá de Marrakesh
Mexe qualquer coisa dentro doida
Já qualquer coisa doida dentro mexe
Não se avexe não baião de dois
Deixe de manha pois
sem essa aranha sem essa aranha sem essa aranha
nem a sanha arranha o carro nem o sarro arranha a Espanha
Meça tamanha meça tamanha
Esse papo seu já tá de manhã.

(refrão)

*Berro pelo aterro pelo ásterro
Berro por seu berro pelo seu erro
Quero que você ganhe que você me apanhe
Sou o seu bezerro gritando mamãe
Esse papo meu tá qualquer coisa e você tá pra lá de Teerã*

Qualquer coisa
Você já tá pra lá de Marrakesh
Mexe qualquer coisa dentro doida
Já qualquer coisa doida dentro mexe
Não se avexe não baião de dois
Deixe de manha deixe de manha pois
Sem essa aranha sem essa aranha sem essa aranha
Nem a sanha arranha o carro nem o sarro arranha a Espanha
Meça tamanha meça tamanha
Esse papo seu já tá de manhã.

(refrão)

(Caetano Veloso- 60686863/Gapa/ Warner Chappell (P) 1975)

5- Canto do Povo de um lugar

Todo dia
o sol levanta
e a gente canta
ao sol de todo dia
fim da tarde
a terra cora
e a gente chora
porque finda a tarde
Quando a noite
A lua mansa
E a gente dança
Venerando a noite.

No pão de açúcar
de cada dia,
dai-nos Senhor
a poesia de cada dia

(LP *Jôia* – 61664448/Gapa Warner Chappell (P) 1997)

7 - Gênesis

E não havia nada
nem gente nem parafuso
o céu era então confuso
e não havia nada
mas o Espírito de tudo
quando ainda não havia
tomou forma de magia
espírito de tudo
pisando primeiro pulo
tomou-se o verso e o reverso
de tudo o que é Universo
dando o primeiro pulo
é assim que passou a haver
tudo que não havia
tempo pedra peixe dia
assim passou a haver
dizem que existe uma tribo
de gente que sabe o modo
de ver esse quadro todo
diz que existe essa tribo
de gente que toma o vinho
num determinado dia
e vê a cara da jia
de gente que toma o vinho
dizem que existe essa gente
dizem que tudo é sagrado
devem-se adorar as jias
e as coisas que não são jias
diz que tudo é sagrado
que não havia
O espírito de tudo
dando o primeiro pulo
Assim passou a haver
Diz que existe essa tribo
gente que toma o vinho
Diz que existe essa gente
Diz que tudo é sagrado.

8- Tigresa

Uma tigresa de unhas negras
e íris cor de mel
Uma mulher uma beleza
que me aconteceu
Esfregando a pele de ouro marrom
do seu corpo contra o meu
me falou que o mal é bom e o bem cruel
Enquanto os pêlos dessa deusa
tremem ao vento ateu
Ela me conta sem certeza
tudo o que viveu
que gostava de política
em mil novecentos e sessenta e seis
e hoje dança no frenetic Dancing' days
Ela me conta que era atriz
e trabalhou no Hair
com alguns homens foi feliz
com outros foi mulher
que tem muito ódio no coração
que tem dado muito amor
e espalhado muito prazer e muita dor
mas ela ao mesmo tempo diz
que tudo vai mudar
porque ela vai ser o que quis
inventando um lugar
onde a gente e a natureza feliz
vivam sempre em comunhão
e a tigresa possa mais do que o leão
As garras da felina
me marcaram o coração
mas as besteiras de menina
que ela disse não
e eu corri pra o violão num lamento
e a manhã nasceu azul
como é bom poder tocar um instrumento.

(LP *Bicho*- 8385622/ Gapa/ Warner Chappell (P) 1975)

9-Sampa

Alguma coisa acontece no meu coração
que só quando cruza Ipiranga e a Avenida São João
é que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi
da dura poesia concreta de tuas esquinas
da deselegância discreta de tuas meninas
ainda não havia para mim Rita Lee
a tua mais completa tradução
alguma coisa acontece no meu coração
que só quando cruza Ipiranga e a Avenida São João

quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto
chamei de mau gosto o que vi de mau gosto o mau gosto
é que Narciso acha feio o que não é espelho
e à mente apavora o que ainda não é mesmo velho
nada do que não era antes quando não somos mutantes
e foste um difícil começo afasto o que não conheço
e que vem dentro de outro sonho feliz de cidade
aprende depressa a chamar-te de realidade
porque és o avesso do avesso do avesso do avesso
do povo oprimido nas lãs nas vilas favelas
da força da grana que ergue e destrói coisas belas
da feia fumaça que sobe apagando as estrelas
eu vejo surgir teus poetas de campos e espaços
tuas oficinas de florestas teus deuses da chuva
panaméricas de Áfricas utópicas tumulto do samba
mais possível novo quilombo de Zumbi
e os novos baianos passeiam na tua garoa
e os novos baianos te podem curtir numa boa.
Caetano Veloso-60454237/ Gapa/ Warner Chappell (P) 1978)

10- Muito Romântico

Não tenho nada com isso nem vem falar
eu não consigo entender sua lógica
Minha palavra cantada pode espantar
e a seus ouvidos parecer exótica
Mas acontece que eu não posso me deixar
levar por um papo que já não deu não deu
Acho que nada restou pra guardar
do muito ou pouco que houve entre você e eu
Nenhuma força virá me fazer calar
Faço no tempo soara minha sílaba
Canto somente o que pede pra se cantar
Sou o que soa eu não douro pílula
Tudo que eu quero é um acorde perfeito maior
com todo mundo podendo brilhar no cântico
Canto somente o que não pode mais se calar
noutras palavras sou muito romântico.

(Caetano Veloso-60454105/Gapa/Warner Chappell (P) 1978)

Summary

Caetano Veloso's production seems to be an inexhaustive source for analysis and academic discussions, and is therefore taken as the corpus of this dissertation, which analyses the song produced by Veloso in two different moments of extreme importance in his work: the 60's and 70's. The major focus is on the 70's, due to its enormous contribution to the artistic and even historical, scene of Brazilian music.

This contribution is characterized by a greater freedom in creation as well as by the valorization of orality in his compositions. The genality of Veloso is revealed, among many other linguistic means, by the use that he makes of the resource of intertextuality in order to produce new meanings, which renders his work even more universal.

These dissertation aims at the study of his song, by conjoining other texts, contexts and pre-texts, and at analyze their dialogical, intra-and intertextual and/or polyphonic aspects.

Once chosen as object of analysis texts written to be sung, it became necessary to make, besides the linguistic analysis, some comments about arrangements, rhythmus and retake of other songs and ready-mades, in order to give a global treatment to the process of creation in Caetano's productions, and evidence his sociocommunicative force, which can only be felt as a whole if we consider the entire song, observing the combination of verses, melody, and arrangements, which results in an ambivalence that makes his work always instigating, and actual

Key words: *Textuality, intertextuality, dialogism, polyphony, song, and literature.*

8- Referências Bibliográficas

8.1- Área de Linguística

- BAIKTIN, M. . *Estética da Criação Verbal* . Trad. Bras. Maria Ermantina G. G. Pereira (Original russo, 1929) São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem* . TEAD. BRAS. MICHEL MAHUD E YARA PRATECHI VIEIRA (ORIGINAL RUSSO, 1929) São Paulo: Hucitec, 1981.
- BARROS, D. e FIORIN J. L. *Dialogia, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1994
- DUCROT, O. . *O Dizer e o Dito*. Trad. Bras.: Campinas. Pontes, 1987. (Original Francês, 1984)
- FIORIN, J. L. . *Elementos de Análise do Discurso*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 1996.
- GUIMARÃES, Elisa. . *A Articulação do Texto*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1997
- GRÉSILLON & MAINGUENEAU . Polyphonie, Proverbe et Détournement *Langages* 73, 1984:112-125.
- JENNY, L. . A Estratégia da Forma. Trad. port. In "*Intertextualidade*". Coimbra, Almedina, 1979: 5-49
- KOCH, I. V. . *Argumentação e Linguagem* - São Paulo: Cortez, 1984.
- _____. . Intertextualidade e Polifonia: um só Fenômeno? *DELTA* vol. 7, n. 2, 1991: 529-542
- _____. . *O Texto e a Construção dos Sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997.
- _____. . O Texto e a (inevitável) Presença do Outro – *LETRAS* 14, Universidade Federal de Santa Maria, jun./jul. 1997:107-124.
- _____. . A Intertextualidade como Critério de Textualidade. In *Cadernos da PUC*, 22, São Paulo: EDUC,1985:39-46.
- KRISTEVA, J. . A Palavra, o Diálogo e o Romance. Trad. Bras. L. H. França Ferraz . (Original, 1969) In: *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MAINGUENEAU, D. . *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Trad. bras. Freda Indursky. Campinas: Pontes, 1997. (Original francês, 1987)
- SCHIMITI, L. M. . *Caetano Veloso: Memória e Criação (a produção da Intertextualidade)*. Dissertação de Mestrado (inédita. Assis: UNESP, 1989
- VERÓN, E. . *A Produção do Sentido*. Trad. bras. São Paulo: Cultrix, 1980.

8.2 - Área de Música e Literatura

- CAMPOS, A. de. - *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CARVALHAL, T. F.- *Literatura Comparada*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1986.
- FAVARETTO C. F. - *Tropicália, Alegoria, Alegria*. 2 ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996
- FELICIANO F. A. - Jovem Guarda: 30 anos do 1º fenômeno pop musical de massas no Brasil- música e TV. In *Revista Comunicação e Sociedade*. Ano XIII, n. 24. São Bernardo do Campo-SP: IMS-Edims. Dez/1995: 53-76
- FRANCHETTI, P. e PÉCORA, A.- *Caetano Veloso*. Seleção de Textos, Notas, Estudos Biográficos, Histórico e crítico por. 2ª ed.. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- MORIN, E. - *Não Se Conhece a Canção*. Petrópolis: Vozes, 1973
- PERRONE, C. A. . *Letras e Letras da Música Popular Brasileira*. Trad. Bras. José Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo Distribuidora Ltda., 1988.
- SANT'ANNA, A. R. . *Paródia, Paráfrase & Cia* - 4.ed. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- SCHURMANNE F. . *A Música como Linguagem: uma abordagem histórica*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- TATIT, L. . Canção, Estudo e Tensividade. *Revista da USP*, n 4, 1989/90: 41-44.
- _____. *O Cancionista: composição de canção no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- SALOMÃO, Wally . *Alegria, Alegria: Uma Caetanave*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, (s/d)
- VASCONCELOS, G. . *Música Popular: De Olho Na Fresta*. São Paulo: Graal, 1977
- VELOSO, C. . *Verdade Tropical* . São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WISNIK, J. M. . Onde Não Há Pecado Nem Perdão. In *Almanaque 6*. São Paulo: Brasiliense, 1978: 11-16.