

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**JORGE LUÍS VERLY BARBOSA**

**A HORA DA PALAVRA:  
INTERTEXTUALIDADE EM CAETANO  
VELOSO**

**Vitória  
2006**

JORGE LUÍS VERLY BARBOSA

# **A HORA DA PALAVRA: INTERTEXTUALIDADE EM CAETANO VELOSO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo – Mestrado em Estudos Literários –, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.  
Orientador: Prof. Dr. Alexandre Jairo Marinho Moraes

**Vitória  
2006**

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

B238h Barbosa, Jorge Luis Verly, 1981-  
“A hora da palavra : intertextualidade em Caetano Veloso” /  
Jorge Luis Verly Barbosa. – 2006.  
166 f.

Orientador: Alexandre Jairo Marinho Moraes.  
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal  
do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Veloso, Caetano, 1942-. 2. Intertextualidade. 3. Poesia  
brasileira. 4. Tropicalismo (Movimento musical). 5. Dialogismo. I.  
Moraes, Alexandre. II. Universidade Federal do Espírito Santo.  
Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

---

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Alexandre Jairo Marinho Moraes - UFES  
(Orientador)

---

Prof. Dr. Eucanaã de Nazareno Ferraz – UFRJ

---

Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza – UFES

---

Prof. Dr. Wilberth Claython Salgueiro Ferreira – UFES (suplente)

**Este texto é para Mary, com quem  
*sete mil vezes / eu tornaria a viver assim***

## **Agradecimentos:**

**A Deus, pelo equilíbrio e pela direção durante esta pesquisa. Também agradeço pela proteção nos milhares de quilômetros que percorri de Boa Esperança e São Mateus a Vitória durante o mestrado.**

**A CAPES, pela concessão da bolsa sem a qual a pesquisa seria impossível.**

**Aos colegas do Mestrado, sobretudo Kamila, Wanda, Camila, Enock e Karina, pelas conversas vespertinas, entre a aridez dos teóricos.**

**Ao Robson, pela amizade, companheirismo e solidariedade mútua entre dois “forasteiros” em Vitória.**

**A Joice, pela amizade e pela hospitalidade nas terças e quartas.**

**A Ana Lucia, amiga de hoje e de sempre.**

**Ao meu avô, Emerson, que sempre foi modelo intelectual para mim.**

**Ao professor Alexandre Moraes, meu mais que orientador, cujo brilhantismo, sagacidade, inteireza e coerência foram fundamentais para que as idéias se firmassem neste texto. Ele também é seu.**

**Ao Vinícius, *meu irmão / nesse mundo vão.***

**Aos meus pais, Luiz e Miriam, pelo incentivo sempre e pelo amor que, sendo incondicional, nunca se esgota. Vocês não encheram minha vida com livros, mas possibilitaram o caminho para que eu chegasse naturalmente até eles.**

**A minha mulher, Mary, que foi a primeira leitora desse texto e que, mesmo sem saber, me ajudou a escrevê-lo. Que teve paciência de escutar e discutir todas essas idéias comigo. Que manteve o amor na distância e que é, também, responsável por essa conquista.**

**Sobretudo, a Caetano Veloso, luz que emana desse texto.**

*Hora da palavra, quando não se diz nada.*

Caetano Veloso, *A terceira margem do rio.*

## Resumo

As letras de canções de Caetano Veloso filiam-se à melhor tradição poética, versos em constituição, forma e significação. São marcadas por uma auto-reflexão inesgotável, referenciadas pelo mundo e pela cultura. Também dialógicas, no que diz respeito à relação com as mais diversas tradições literárias e poéticas. Analisando-as por este ângulo, a presente dissertação se constrói na pesquisa acerca da relação entre esta poética e a tradição, à luz da teoria da intertextualidade. Sob essa perspectiva, procuraremos analisar as marcas autorais intertextuais, diretas e indiretas, da tradição literária presentes na produção poética de Caetano Veloso, através de explicitação de paródias, paráfrases, pastiches, citações, referências, alusões e outros procedimentos intertextuais evidenciados nas análises de alguns de seus poemas.

## **Abstract**

The lyrics of Caetano Veloso are connected to the best poetical tradition, verses by nature, form and significance. They are setting by an inexhaustible self-reflection, endorsed by the world and the culture. Dialogical too in concern with the many literary and poetical traditions. Analyzing them by this way, this academic essay was constructed from a research about the connections between this poetic and the tradition, trough the studies of intertextuality. On this view, will show the authorial marks, direct and indirect, of tradition in the poetic production of Caetano Veloso, through of parodies, paraphrases, pastiches, quotations, references, allusions and others intertextual acts showed by the analysis of some of his poems.

## Índice

|                           |           |
|---------------------------|-----------|
| <b>1. Introdução.....</b> | <b>11</b> |
|---------------------------|-----------|

### PARTE I

|  |           |
|--|-----------|
| <b>2. Sobre intertextualidade.....</b>   | <b>16</b> |
| Entre textos e tradição.....   | 17        |
| Bahktin, Kristeva, Barthes e outros: pequeno percurso teórico.....                   | 22        |
| Citação.....   | 37        |
| Paródia .....  | 38        |
| Paráfrase.....   | 40        |
| Pastiche.....  | 42        |
| <b>3. Liquidificador Caetano Veloso: Antropofagia, Tropicalismo intertextos.....</b> | <b>45</b> |
| <i>Tropicália</i> : liquidificando.....  | 58        |
| Caetano pós-tropicalista: intertextos.....   | 65        |

### PARTE II

|   |            |
|---|------------|
| <b>4. Línguas.....</b>                                    | <b>69</b>  |
| <b>5. Tantos Josés e suas mães.....</b>                   | <b>87</b>  |
| <b>6. A terceira margem do rio.....</b>                   | <b>102</b> |
| <b>7. O neo-trovador.....</b>                             | <b>116</b> |
| 7.1 <i>Queixa</i> .....                                   | 120        |
| 7.2 <i>Esse cara</i> .....                                | 127        |
| 7.3 <i>Clara</i> .....                                    | 133        |
| <b>8. O querer e o barroquismo de Caetano Veloso.....</b> | <b>141</b> |
| <b>9. Conclusão: em torno do poético e do poeta .....</b> | <b>157</b> |
| <b>10. Referências.....</b>                               | <b>160</b> |

## 1 – Introdução:

*“Eu sou poeta sem coragem de fazer poemas,  
mas também a canção é um forma de poesia”.*  
Caetano Veloso<sup>1</sup>

A citação que abre este texto procura, inicialmente, responder a uma questão pontual que reside no centro da obra do compositor baiano Caetano Veloso: ele é poeta? Muitas respostas, em muitos sentidos, são dadas a essa pergunta. Há os que defendem não haver poesia nas letras da música popular brasileira, por se tratarem de linguagens diferentes, poesia e música. Outros – entre os quais nos inserimos – pensam numa poética da canção, vendo a letra como poema, como poema-cantado. A questão é extensa e não desejamos, no espaço desse texto, levá-la para fora do âmbito da obra de Caetano. Nesse sentido, escolhemos uma resposta para a polêmica questão que partisse do próprio compositor, objeto desse estudo. Claro que a fala de Caetano não possui o esperado peso teórico para respondê-la. Entretanto, é uma sinalização da predisposição do compositor em aceitar-se como produtor de poesia e sua obra, então, como poética.

Podemos falar dessa obra como um universo poético. Contudo, não se trata aqui de um estudo que procure analisar a estrutura versificada das canções, tampouco levantar dados que comprovem certos procedimentos poéticos nas letras – embora, e muito freqüentemente, esses elementos permeiem as análises. O que pretendemos é,

---

<sup>1</sup> VELOSO, C. Sou um poeta sem coragem de fazer poesia. **A Gazeta**, Vitória. Caderno Dois, p. 6. 07 de novembro 2005. Entrevista concedida a Antonio Gonçalves Filho.

no dizer de Todorov, ficarmos “em torno da poesia”. Em volta daquilo que podemos denominar como linguagem (sentido) poética de Caetano Veloso e das sete canções que analisaremos ao longo deste trabalho.

Há, no entanto, armadilhas que poderiam embotar a análise das letras das canções enquanto poesia. Uma das muitas armadilhas que dificultam o caminho é: toda letra de canção é poética? Ou melhor, o que faz de Caetano poeta? É necessário fazer, nesse sentido, distinções. Podemos começar afirmando que uma letra de canção não se trata, nunca, de prosa, embora Caetano tenha musicado textos em prosa – um exemplo disso é *Noites do norte*<sup>2</sup>, musicada a partir de um texto de Joaquim Nabuco<sup>3</sup>.

Por outro lado, uma canção é escrita e destinada ao canto, à voz do cantor, do intérprete e não para ser lida como poesia. Todavia, algumas canções – sobretudo as que pretendemos analisar – esbarram no indizível e que, por sua introdução, tornam-se repletas de sentido, configuram-se polissêmicas, o que, no dizer de Roland Barthes, é a característica primordial da linguagem poética:

[...] Se chamo prosa a um discurso mínimo, veículo mais econômico do pensamento, e se chamo a, b, c atributos particulares da linguagem inúteis mas decorativos, tais como metro, rima ou ritual de imagens, toda a superfície das palavras se alojará na dupla equação de M. Jourdain:

Poesia = Prosa + a + b + c

Prosa = Poesia – a – b – c

Donde se ressalta que a Poesia é sempre diferente da prosa. Mas essa diferença não é de essência, é de quantidade.<sup>4</sup>

Essa é a distinção clássica que Barthes retoma para designar a poesia e distingui-la da prosa. O que pretendemos ressaltar é que a poesia se aproxima da

<sup>2</sup> Do disco homônimo, de 2001.

<sup>3</sup> *O abolicionismo*, mais precisamente.

<sup>4</sup> BARTHES, R. **O grau zero da escrita**. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo Martins Fontes, 2004. p. 37-38

prosa, conforme a equação que Barthes recupera de Jourdain, mas que se distingue dela a partir de elementos específicos (e veremos, nas análises, que esses elementos aparecem, de uma forma ou de outra), mas, sobretudo, pela quantidade de imagens que podem abarcar no mínimo. Esse “mínimo” se constitui na realidade, como uma multiplicidade sêmica. Assim é que em alguns textos de Caetano Veloso, a organização dos signos aponta para muitos sentidos, produzindo expressão poética sofisticada em diálogo com a tradição da poesia.

Ainda sobre o estatuto da poesia, outra questão crucial é: a poesia caracteriza-se pelo verso? Vejamos o que escreve Tzvetan Todorov a respeito da poesia:

O discurso da poesia caracteriza-se, em primeiro lugar, e de modo evidente, por sua natureza versificada. Mas o verso não basta para definir a poesia. Eu poderia, por conseguinte, formular a pergunta que gostaria de discutir [...] do seguinte modo: dado que a poesia é um discurso versificado, seria possível descobrir-lhe outras características lingüísticas?<sup>5</sup>

O teórico fornece uma série de respostas para essa questão, coligindo idéias de diversas teorias da poesia. Uma das que nos parecem mais interessantes para a definição do que seja o poético é a teoria simbolista da poesia – o que, certo modo, prenuncia as questões do intertexto, que pretendemos expor adiante. Procurando elucidar mais uma vez a distinção entre poesia e não-poesia, Todorov diz:

[...] Nesse caso, a diferença semântica entre poesia e não poesia não é mais procurada no conteúdo da significação, mas na maneira de significar: sem significar outra coisa, o poema significa de outro modo. Uma maneira diferente de dizer a mesma coisa seria: as palavras são

---

<sup>5</sup> TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 95.

(somente) signos na linguagem cotidiana, ao passo que elas se tornam, em poesia, símbolos.<sup>6</sup>

Desse modo, a obra de Caetano Veloso caracteriza-se por apresentar letras de canções repletas de signos e de significações, em que a maneira “diferente” é a transfiguração simbólica de momentos e instantes da história brasileira, da realidade política e dos objetos do mundo cultural circundante.

Se poéticas, e, se repletas de signos e significações com sentido poético, podemos seguramente empreender um estudo desses elementos visando a análise dos cruzamentos intertextuais que aparecem em algumas das letras de Veloso, a saber: *Língua* (1984), *José* (1987), *A terceira margem do rio* (1991), *Queixa* (1982), *Esse cara* (1972) *Clara* (1967) e *O quereres* (1984)<sup>7</sup>. A escolha desses e não de outros textos de Caetano se deveu, em parte, à sua enorme possibilidade interpretativa, no sentido de se construírem como textos em que o diálogo com os procedimentos literários se mostram bem mais evidentes e, em parte, pelo *corpus literário* com o qual evidentemente elas dialogam.

Vozes, temáticas, textos esparsos, citações, paródias, pastiches, uma multiplicidade de elementos aparecem nessas canções. Nosso objetivo é, separando-as da melodia – que, de modo algum pretendemos abordar no decorrer do texto –, trazê-los à luz, levantá-los, escrutiná-los e fazer com que se perceba que a poesia de

---

<sup>6</sup> Ibidem, p. 97.

<sup>7</sup> Após o cotejo com outras fontes, decidimo-nos pela antologia de poemas organizada pelo prof. Eucanaã Ferraz, pelo rigor, pelas fartas e elucidativas notas e pelo fato de, segundo o organizador, terem sido revistas pelo próprio Caetano. Da presente edição retiramos também as informações quanto à cronologia das composições.

Caetano é, na verdade, um jogo sofisticado de criação intertextual, dentro daquilo que, no dizer de Kristeva<sup>8</sup>, faz da cultura um grande mosaico.

---

<sup>8</sup> Sobre a teoria intertextual desenvolvida por Julia Kristeva, falaremos adiante.

## 2 – Sobre Intertextualidade

Julia Kristeva, formuladora do termo *intertextualidade*, escreve em seu já clássico *Introdução à semanálise*, a respeito daquilo que convencionamos chamar de estatuto da palavra:

[...] Estudar o estatuto da palavra significa estudar as articulações dessa palavra (como complexo sêmico) com outras palavras da frase, e encontrar as mesmas funções (relações) ao nível das articulações de seqüências maiores.<sup>9</sup>

Desse modo, a palavra, em seu estado semântico, nunca é unívoca. A palavra estabelece relações com outras palavras, com outras linguagens e com outros discursos. O discurso, seja poético, seja simples *fala*, é ambivalente, ao menos. Para a própria compreensão e para o estabelecimento de seu estatuto, há que se desvendar, no nível dialógico, as implicações que a palavra tem com outras.

No perímetro do texto, e temos aqui a noção barthesiana de texto como espaço de exercício dos signos, podemos também pensar num jogo de relações, num grande mosaico onde os textos se confundem, encontram-se, jogam e constroem entre si um sentido que é a própria medida do dialogismo. Aliás, a respeito dessa noção, dirá Roland Barthes:

[...] Pode-se dizer que a terceira força da literatura, sua força propriamente semiótica, consiste em *jogar* com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques

---

<sup>9</sup> KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Trad. de Lucia Helena França. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 67

e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas.<sup>10</sup>

A literatura seria a única possibilidade de escapar daquilo que Barthes chama de “fascismo” da linguagem, de autoritarismo de uma fala monológica, para transformar-se num constructo, num fenômeno que só pode ser compreendido por vias da intertextualidade. Aliás, fora da intertextualidade, qualquer análise literária torna-se incompleta, uma vez que só podemos distinguir semas fundamentais de um texto se levarmos em consideração os demais “textos” que formam o mosaico relacional que o compõe.

## 2.1 – Entre textos e tradição

Nenhum texto se constrói sem que dialogue com outros. Por outro lado, temos a noção de tradição literária, de cânone, em torno do qual todos os textos gravitam. São os chamados textos “clássicos”, livros que fundam tradições incontestáveis e se tornam verdadeiros “monumentos” da literatura universal. Nesse rol, estão autores de todas as épocas, evidenciando que a noção de tradição é temporalmente elástica, cobrindo milênios: Homero, Ovídio, Dante, Petrarca, Chaucer, Shakespeare, Cervantes, Voltaire, Flaubert, Zola, Proust, Joyce, Borges. Muitos são os autores dignos do título de clássicos, ao mesmo tempo, abrangente e estático. Sobre a noção de clássico, Italo

---

<sup>10</sup> BARTHES, R. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 10 ed. São Paulo: Cultrix, 2002. p. 28-29.

Calvino (outro “clássico”) nos dirá na introdução de sua “anárquica” coletânea de ensaios sobre esses autores ditos fundamentais:

Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato, mais se revelam novos, inesperados, inéditos. Naturalmente isso ocorre quando um clássico funciona como tal, isto é, estabelece uma relação pessoal com quem o lê<sup>11</sup>.

Desse modo, a própria idéia de clássico é aberta, polissêmica, já que depende muito do gosto de quem o lerá e de que instrumentos se munirá para essa leitura. Melhor colocando, a percepção e os sentidos de um texto clássico dependem do ponto de vista do leitor, do lugar através do qual fará sua leitura do clássico, como bem nos dirá Calvino na continuação de suas observações. Nesse sentido, um texto clássico, de leitura obrigatoriamente aberta, gerará outros textos, que dialogarão com ele. Serão contestadores, laudatórios, paródicos, mas serão, fundamentalmente, textos emergidos dessa experiência com a tradição.

A definição que tomamos emprestada de Calvino, pertencente ao espaço do século XX, possui especificidades. Durante algum tempo, sobretudo na vigência do Romantismo, se acreditou que o diálogo com esses textos fundadores gerava textos medíocres, sem valor, ou simplesmente tentativas frustradas de imitação. Por outro lado, poderíamos sustentar que a própria idéia de imitação, por si só, constituiria um procedimento intertextual.

---

<sup>11</sup> CALVINO, I. **Por que ler os clássicos?** Trad. de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 12.

A questão que emerge de tudo isso é mais complexa, e cabe-nos colocá-la aqui: o que seria, de fato, tradição? Harold Bloom, que provocou controvérsias há algumas décadas ao publicar *O cânone ocidental*, no qual elencou os (seus) autores “mais significativos” – e por isso fundadores de tradição, canônicos – da literatura ocidental, dirá, num outro trabalho sobre a importância da leitura dos clássicos:

Lemos Shakespeare, Dante, Chaucer, Cervantes, Dickens, Proust e seus companheiros porque nos enriquecem a vida. Na prática, tais escritores tornaram-se a Bênção, no sentido primeiro conferido por Javé “mais vida em um tempo sem limites”.<sup>12</sup>

Temos aqui a formação *elitista* de um elenco de escritores, todos ocidentais (dentro do conceito de Ocidente de Bloom), todos “*benesses literárias*”, todos fundadores. Entretanto, podemos perceber também que esses escritores, originais e inegavelmente importantes, postos nesse cânone de Bloom, funcionam na realidade como subprodutos. Explicamos: cada um, portador de seu estilo específico e de caracteres ficcionais próprios são parte de uma idéia maior, que é a própria Literatura com L maiúsculo.

Por esta razão, a formulação de Bloom é contestada por diversos teóricos, já que a própria idéia de literatura ocidental seria excludente de outras tradições literárias que não a ocidental, uma vez que o fenômeno literário não se restringe à Europa e aos Estados Unidos<sup>13</sup>. O próprio Harold Bloom polemiza acerca desse embate entre sua

---

<sup>12</sup> BLOOM, H. **Como e por que ler?** Trad. de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 25.

<sup>13</sup> Embora em *O cânone ocidental* Harold Bloom tenha incluído, sobretudo no período posterior ao século XVIII, autores latino-americanos, africanos e alguns orientais, o grande destaque são os autores europeus e americanos.

idéia de cânone e o desdém dos departamentos de universidades dedicados aos Estudos Culturais:

Originalmente, o cânone significava a escolha de livros em nossas instituições de ensino e, apesar da recente política de multiculturalismo, a verdadeira questão continua sendo: Que tentará ler o indivíduo que ainda deseja ler, tão tarde na história?<sup>14</sup>

Isso porque os chamados Estudos Culturais vão se opor à noção bloomianiana de tradição, uma vez que, mesmo no seio de minorias, sejam elas ocidentais ou não, existe produção literária qualitativa, geradora inclusive de outras obras, o que faria delas também uma espécie de tradição.

Temos, portanto, a chamada ‘crítica culturalista’, que preconiza a inclusão de todos os “excluídos”. Todos os produtores de sentido, marginais, devem ser reabilitados, estudados e qualificados para o bom funcionamento da literatura. Assim, o culturalismo rejeita a idéia de tradição estática e imutável. Contudo, não a ignora. Vejamos o que escreve Silviano Santiago, investigando as razões da permanência da tradição no modernismo brasileiro<sup>15</sup>:

[...] me encaminho para o propósito básico do trabalho: indagar, nesta revisão presente do moderno e do modernismo, se a questão da tradição (do chamado “passadismo”, como a tradição era vista pelos olhos da década de 20) esteve realmente ausente da produção teórica de alguns autores modernos, ou da produção artística dos modernistas brasileiros. A resposta é não. Há uma presença sintomática da tradição dentro do modernismo brasileiro.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> BLOOM, H. **O cânone ocidental**. Os livros e a escola do tempo. Trad. de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995. p. 23.

<sup>15</sup> A esse respeito, discutiremos outros aspectos no capítulo 3, no qual abordaremos a influência do antropofagia de Oswald de Andrade na estética tropicalista e na obra contemporânea de Caetano Veloso.

<sup>16</sup> SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 96.

Temos uma formulação curiosa. Isto porque, de fato, a tradição se insinua e, em torno dela, organizam-se as outras produções. Conforme vimos, a própria vanguarda tem em seu seio a presença inelutável da tradição. A literatura, em seu anseio primordial de significação, é representação, *mimêsis*. Diz Antoine Compagnon:

De que fala a literatura? A *mimêsis*, desde a “Poética” de Aristóteles, é o termo mais geral e corrente sob o qual se concebem as relações entre a literatura e a realidade.<sup>17</sup>

Compagnon, de certo modo, apresenta contestações a essa noção aristotélica de literatura como representação, podemos tomá-la, no sentido estrito, para dizermos então que a própria literatura é uma relação com a realidade material, que circunda o artista. Assim, se entendermos o mundo “real” também como tradição, escrever – representá-lo, melhor dizendo – seria subordinar-se à tradição, mesmo que a originalidade esteja no cerne da idéia do criador e, ainda, que sua criação funde e se transforme, ela mesma, numa tradição.

Nos aproximamos do conceito de intertextualidade. Antes de passarmos a ele, entretanto, cabe discutirmos um pouco mais a respeito do texto. Perguntamo-nos: o que é o texto? Qual a noção de textualidade? O senso comum nos responderá que texto é uma construção gráfica que, por palavras, evidencia um conjunto de semas quaisquer. Noutros termos, texto é aquilo que, escrito, significa. Entretanto, essa é uma noção fechada e que reduz o conceito de texto ao imediatismo de uma representação, se assim fosse, a intertextualidade não seria possível enquanto formulação teórica.

---

<sup>17</sup> COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. p. 97.

Ocorre que o conceito de texto, desde o estruturalismo, é muito mais amplo. Pense-se, por exemplo, numa idéia ampla de leitura, que é a chamada “leitura de mundo”. Se o mundo é passível de leitura e interpretação, então podemos crer que o texto está além do papel e do significado imediato. Em outras palavras, tudo pode e é texto, desde que seja passível de uma decodificação semiótica. Se todo texto se constrói com um ou vários sistemas de signos, então o texto pode representar uma possibilidade de intercâmbio com a tradição, pode construir, a partir dela, um novo e diverso sentido, pode repetir-lhe o sema, mas com direção de sentidos nova. Isso porque,

Se a semiologia de que falo voltou então ao Texto é que, nesse concerto de pequenas dominações, o Texto lhe apareceu com um índice de *despoder*. O Texto contém nele a forma de fugir infinitamente da palavra gregária.<sup>18</sup>

O Texto (aberto, polissêmico) seria, então, uma espécie de rebelião contra a imposição dos signos criados pela tradição. Em outras palavras, através da idéia aberta de texto é que podemos construir o procedimento intertextual, que é, por excelência, diálogo e crítica da tradição.

## **2. 2 – Bahktin, Kristeva, Barthes e outros: pequeno percurso teórico**

---

<sup>18</sup> BARTHES, R. Op. cit. p. 35

A expressão intertextualidade é relativamente recente, cunhada na década de sessenta do século passado pela teórica búlgara Julia Kristeva. O fenômeno intertextual, no entanto, é, conforme vimos prenunciando anteriormente, bastante antigo. Podemos dizer, inclusive, que nasce com a própria literatura. Falávamos que a *mimèsis*, ou seja, a representação do mundo, é incessantemente utilizada pela literatura ao longo dos tempos. O que nos interessa é percorrer o caminho teórico da intertextualidade e seus postulados básicos, através dos quais apoiaremos nossa análise e interpretação dos textos de Caetano Veloso e suas relações com outros textos, verbais ou não.

Em um sentido bastante amplo, podemos tomar emprestada a definição que nos dão Cury, Paulino e Walty para o fenômeno intertextual:

As produções humanas, embora aparentemente desconexas, encontram-se em constante inter-relação. Na verdade, constrói-se uma grande rede, com o trabalho de indivíduos e grupos, onde os fios são formados pelos bens culturais. Se se considerar toda e qualquer produção humana como texto a ser lido, reconstruído por nós, a sociedade pode ser vista como uma grande rede intertextual, em constante movimento.<sup>19</sup>

Temos nessa definição, ao mesmo tempo simples e abrangente, clara e complexa, uma espécie de condensamento da teoria erigida em torno da intertextualidade, formulada desde o início do século XX e que abarca o pensamento de Mikhail Bakhtin, de Julia Kristeva e Roland Barthes, teóricos cujos percursos

---

<sup>19</sup> CURY, M. Z. PAULINO, G. WALTY, I. **Intertextualidades**. Teoria e prática. 3 ed. Belo Horizonte: Lê, 1998. p. 12.

procuraremos seguir para a explicitação de um possível panorama da teoria intertextual, ainda que também nos apoiando em outras formulações e percepções teóricas.

Voltemos antes à questão da representação. Citamos anteriormente a idéia aristotélica acerca do procedimento mimético. Devemos, entretanto, para a compreensão daquilo que pretendemos demarcar como intertextualidade, retomar a premissa platoniana do modelo e da cópia, presente em seu *O banquete*. Escreve Platão, usando a voz de seu mestre, Sócrates:

Pois bem. Então estamos de acordo, Glauco, em que na cidade que busca uma organização perfeita haverá a comunidade das mulheres, a comunidade dos filhos e de toda a educação, assim como a das ocupações em tempo de guerra e de paz, e serão reconhecidos como soberanos os que se revelarem como filósofos e como guerreiros.<sup>20</sup>

Aqui temos uma fatia da idéia de Platão sobre o mundo real e de como ele se apresentava como uma imitação de um mundo ideal. Entretanto, o filósofo logo apregoará que essa imitação é evidentemente falsa, uma vez que esse mundo, idealizado, é abstrato e só pertence ao campo das idéias, acabado e perfeito. Comparando, nesse sentido, o mundo poético a uma República, dirá que os poetas são meros imitadores desse plano idealizado.

O que nos interessa é reforçar essa idéia de uma representação impossível. Desse modo, Platão deixará latente uma espécie de crítica à linguagem poética, designada por ele como imitação imperfeita do mundo ideal:

---

<sup>20</sup> PLATÃO. *A república*. Trad. de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2004. p. 257.

E produzem grande quantidade de livros de Museu e Orfeu, descendentes, dizem eles, de Selene e das Musas. Regulam os seus sacrifícios por esses livros e convencem não apenas os simples cidadãos, mas também as cidades, de que se pode ser absolvido e purificado dos crimes, em vida ou depois da morte, por intermédio de sacrifícios e festas a que chamam mistérios. Estas práticas os livram dos males do outro mundo, mas, se as desprezamos, esperam-nos terríveis suplícios.<sup>21</sup>

No cerne da linguagem poética estaria, desse modo, a emergência de idealização, que, segundo Platão, afastar-se-ia do real e perderia seu sentido. Está é uma idéia que depois será retomada por Aristóteles, reabilitando o discurso poético. Assim, partindo da idéia platoniana, encontraremos um caminho para uma evidenciação da intertextualidade. Se a imitação do real é na verdade um discurso sobre o real, deduzimos que a literatura configura-se, geneticamente, como dialógica e intertextual, já que em seu bojo está presente essa antítese entre o real e o discurso sobre este, que é o próprio Texto.

Claro está que a literatura se constrói como representação entre textos. Como, entretanto, a teoria inicialmente compreende esse dialogismo primordial da palavra literária?

Para Bakhtin, o dialogismo é algo inerente à própria constituição da palavra. A palavra se constrói como um elemento dialógico, posto que estabelece relações entre si, sendo esta interação um procedimento necessariamente social. Os indivíduos construirão a língua e a linguagem a partir das relações que vão estabelecer entre si. Escreve ele:

---

<sup>21</sup> Ibidem, p. 49.

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas lingüísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua<sup>22</sup>.

A visão de Bakhtin se dá a partir daquilo que classifica como *plurilingüismo*. Para ele, a idéia de uma língua surda aos outros discursos não mais poderia existir, sendo o romance, por constituição, a exemplificação da vivacidade da língua. Na linguagem do romance, literária por constituição, os níveis lingüísticos compararam-se entre si, quer dizer, há um dialogismo imanente que faz com que a linguagem se torne múltipla. Assim, muitas vezes vão se encontrar no texto e a língua, em si, dá-se como interrelação, pois:

A nova consciência cultural e criadora dos textos literários vive em um mundo altamente plurilingüístico, que se tornou irremediavelmente assim de uma vez por todas. Havia terminado o período da coexistência surda e fechado das línguas nacionais. As línguas se esclarecem mutuamente.<sup>23</sup>

Um dado importante e que nos interessa particularmente, uma vez que analisamos os textos de Caetano Veloso por seu veio poético, é a distinção que Bakhtin faz entre a linguagem poética e a linguagem romanesca. Claro está que, por linguagem poética, o teórico refere-se exclusivamente à poesia. Contrapondo a estética poética à estética romanesca, afirmará que a primeira é “multiforme” e “indizível”, mas que dialoga apenas consigo, com os signos lingüísticos de sua própria constituição. Assim,

---

<sup>22</sup> BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981. p. 123.

<sup>23</sup> Idem. **Questões de literatura e estética**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini. 3 ed. São Paulo: Unesp, 1993. p. 404.

a linguagem poética não escapa para fora da forma. Por um outro lado, a linguagem romanesca é sempre, por seu caráter plurilingüístico, ligada ao contexto, às vozes que nela se incluem e que com ela dialogam.

Assim, Bakhtin vai constatar na poesia a ausência do elemento dialógico, ao menos nesse primeiro momento de sua análise. Para ele, na poesia “(...) A palavra esquece a história da concepção verbal e contraditória do seu objeto e também o presente plurilíngüe desta concepção<sup>24</sup>”. A interferência de vozes e de fluxos discursivos dar-se-ia exclusivamente na linguagem romanesca. Essa noção será, posteriormente, revista por Júlia Kristeva que, mesmo tratando do romance como elemento de discussão e de evidência da intertextualidade, já nos falará em dialogismo na linguagem poética.

Dentro do contexto do dialogismo e do plurilingüismo, Bakhtin questionará, de certo modo, a “ditadura do narrador”. Não que desconsidere o papel da voz narrativa na linguagem romanesca, certamente condutora da história e de seus acontecimentos. O que ressaltamos é que para o teórico russo, além da importância que tem o narrador, devemos atentar para a significância de seu *discurso*. A voz que conta a história é, na realidade, o instrumento através do qual o discurso se enuncia e, é através dele, as vozes se entrecruzam, formando uma língua (linguagem) plural<sup>25</sup>. Bakhtin, que ao contrário de Roland Barthes, conferia importância à intenção autoral, ressalta que o próprio autor é afetado por essa interdiscursividade típica do dialogismo romanesco, já que ele se coloca no discurso ao lado do narrador, dos personagens e das outras vozes

---

<sup>24</sup> Ibidem, p. 87.

<sup>25</sup> A tradutora de *Questões de literatura e estética*, a esse respeito, redige uma nota salutar. Segundo Aurora Fornoni Bernadini, o original russo *rasnoriétchie* (plurilingüismo) também pode ser traduzido como “pluridiscorso”. p. 107.

que nele confluem e que produzem um todo coerente que é o romance. Escreve Bakhtin:

O autor se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem (que, num grau mais ou menos elevado, são objetivos e evidenciados), mas também no objeto da narração, e também realiza o ponto de vista do narrador.<sup>26</sup>

Ficamos, portanto, diante dessa constatação: não é a voz do autor que impera no discurso do romance. O que temos é uma linguagem ao menos dupla. Será, desse modo, a voz do narrador e as vozes das personagens ou a voz do autor e a voz do narrador. Todas essas vozes fazem com que o romance seja sempre “o discurso de outrem na voz de outrem<sup>27</sup>”. Essa é, talvez, a grande definição do dialogismo bakhtiniano.

É na leitura dos romances de Dostoievski e, depois, nos textos de Rabelais, que Bakhtin primeiro perceberá esse dialogismo. Sobretudo porque essa leitura surge a partir da comparação do primeiro com Tolstoi, em quem enxergará um monologismo que não se pratica no autor de *Os irmãos Karamazov*. Nesse sentido, detecta em Dostoievski um “realismo” que estará menos presente em Tolstoi. Ora, se o texto é uma representação, o romance dostoievskiano seria uma representação realista das interações sociais, uma vez que as diversas vozes que nele presentes, sejam elas

---

<sup>26</sup> BAKHTIN, M. op. cit. p. 118.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 127.

narrativas, reminiscências, observações, fluxos de pensamento, ou seja, as vozes que permeiam a literatura do escritor russo, são uma reprodução dessas interações<sup>28</sup>.

Assim, Dostoievski seria um exemplo de autor polifônico. Contudo, não enxergará nele o início do estudo do fenômeno dialógico. Para Bakhtin, essa idéia esteve sempre presente na literatura e nas artes, nas interações sociais, enfim. Para tal, ele irá utilizar como exemplo os ritos carnavalescos medievais. Além dessa premissa dialógica, há no pensamento de Bakhtin outra idéia relevante para a compreensão da gênese da teoria intertextual: a carnavalização. Para ele, o carnaval, antes de se tornar uma festa ritual e popular medieval, estava presente como procedimento representativo nos ritos das sociedades primitivas. Dirá ele, na introdução de sua obra sobre François Rabelais:

A dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva. No folclore dos povos primitivos, encontra-se paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (“riso ritual”); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, seus sócios paródicos.<sup>29</sup>

Nota-se uma espécie de carnavalização primitiva, que estaria, por exemplo, no cerne da paródia ou da imitação. Ritos sérios teriam seus duplos nos ritos cômicos, que ocorriam sempre paralelamente às cerimônias oficiais. Após um percurso sobre a gênese no carnaval e sua manifestação nas festas saturnais pagãs na antiga Roma,

---

<sup>28</sup> Vide BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense / Universitária, 2000.

<sup>29</sup> BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. Trad. de Yara Frateschi. 2 ed. São Paulo, Brasília: Hucitec/EdUnb, 1993. p. 5.

Bakhtin tratará do carnaval medieval, como matriz para a profusão de linguagens e de discursos, imitatórios e paródicos, usando como contexto a obra de Rabelais. O carnaval era uma espécie de escape para as pesadas convenções sociais impostas aos homens e mulheres medievais. Assim, a carnavalização dessas situações representaria, além de uma inversão de papéis – o senhor se torna servo, o servo se transforma em senhor –, um tipo de fuga ritualizada dos fardos convencionais que todo cidadão do medievo naturalmente carregava. Mais uma vez, escreve Bakhtin:

[...] Os festejos de tipo carnavalesco eram limitados e encarnavam a idéia do carnaval de uma forma pelos menos pura; no entanto, a idéia subsistia e era concebida como uma fuga provisória dos moldes da vida ordinária (isto é, oficial).<sup>30</sup>

O carnaval, portanto, pode ser considerado, primordialmente, como um jogo entre o real e o desejável. E ainda como um jogo Bakhtin concebia o dialogismo lingüístico. São muitas as vozes que jogam e que carnavalizam a linguagem. Temos, assim, a formulação de uma espécie de “linguagem carnavalesca”. Além da troca de papéis e do caráter de jogo (o lúdico) entre os participantes, o carnaval pode ser também considerado, como dissemos, uma festa dos contrários. É no carnaval que o contrário se expressa e é também na carnavalização da linguagem que o contrário da língua aflora. Nesse sentido é que Bakhtin verá o carnaval como o nascimento de uma linguagem totalmente inovadora e que estará no centro de sua idéia de dialogismo e de polifonia:

---

<sup>30</sup> Ibidem p. 6.

Ao longo de séculos de evolução, o carnaval da Idade Média [...] originou uma linguagem própria, de grande riqueza, capaz de expressar as formas e símbolos do carnaval e de transmitir a percepção carnavalesca do mundo, peculiar, porém complexa, do povo. Essa visão, oposta à toda idéia de acabamento e de perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade [...] caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”.<sup>31</sup>

Temos na carnavalização medieval um elemento essencial para a construção da teoria intertextual: a renovação do discurso. Como no carnaval, no discurso encarado como intertextual nada permanece imutável. Tudo é redito e ressignificado.

Entretanto, apesar de toda essa elaboração acerca do dialogismo e da carnavalização da linguagem, Bakhtin ainda não falará em intertextualidade. Esse termo, conforme dissemos, será estabelecido por Julia Kristeva, que retomará o pensamento do mestre russo na década de sessenta. Kristeva, assim como Bakhtin, ressalta que a linguagem nunca é monológica. Ela se põe, ao menos, em situação de duplicidade. O próprio discurso, que *a priori* poderia ser classificado como algo encerrado em si, que mantém relações apenas consigo mesmo, é um exemplo dessa ambivalência lingüística. Porque no centro do próprio discurso estão presentes as relações que a palavra estabelece, mesmo abstratamente, com outros signos, com outras representações. É nesse sentido que Kristeva afirma:

A noção de duplo, resultante da reflexão sobre a linguagem poética, designa uma ‘especialização’ e um correlacionamento da seqüência literária (lingüística). Implica que a unidade minimal da linguagem poética é pelo menos dupla.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Ibidem, p. 9-10.

<sup>32</sup> KRISTEVA, J. Op. cit. p. 72.

Vejamos que aqui Kristeva fala não apenas na linguagem do romance, mas sim em linguagem poética. É nesse sentido que, no caso estrito de nosso objeto de análise (os textos de Caetano Veloso), podemos nos apoiar tanto nas afirmações teóricas de Kristeva, como em Bakhtin que, mesmo negando o dialogismo no discurso poético, primeiro evidenciou o caráter dialógico da palavra. Partindo, nesse sentido, da noção de duplicidade na linguagem, reformula o pensamento bakhtiniano acerca do dialogismo para finalmente falar em intertextualidade. Para Kristeva,

[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla<sup>33</sup>.

Elaborando a tese do mestre russo, Kristeva nos dirá que não é apenas o signo ou a idéia de um texto que estará presente no outro. Não apenas intersubjetivamente os textos se cruzam, mas sim *textualmente*. Assim é que podemos definitivamente falar em intertextualidade. Além disso, essa evidenciação de que a literatura se constrói com base em citações é uma operação deveras interessante, já que postula o principal e mais usual procedimento intertextual. Citar é e sempre foi comum na história da literatura. Por muito tempo, entretanto, a citação foi encarada pela teoria como plágio. Plagiar seria roubar de outro autor sua idéia ou mesmo um fragmento desta que, por mais insignificante que pudesse parecer, resultaria numa apropriação indevida. Hoje, diante dessas perspectivas teóricas a respeito do fenômeno intertextual, podemos afirmar inclusive que o próprio plágio é um procedimento que define o intertexto.

---

<sup>33</sup> Ibidem p. 68.

Voltemos a Kristeva. Conforme dissemos, a teórica elabora o conceito de intertextualidade seguindo os passos do discurso bakhtiniano sobre o dialogismo. Embora tenhamos dito que ela vai além do mestre, suas preocupações referem-se às mesmas postulações de Bakhtin, sobretudo em relação ao enunciado, ao emissário do discurso, ao receptor, ao próprio discurso. À lingüística, enfim, que está por detrás da própria possibilidade intertextual. Como é possível, assim, detectarmos a ocorrência do intertexto? Podemos, primeiramente, contar com a nossa própria memória poética<sup>34</sup>, instrumento através do qual perceberemos a incidência de um texto em outro. Há, porém, um procedimento que se dá lingüisticamente, antes, e que opera como evidenciador da intertextualidade. Julia Kristeva nos dirá que a palavra, em sua origem e em seu estatuto, possui três dimensões fundamentais:

Essas três dimensões são: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores (três elementos em diálogo). O estatuto da palavra define-se, então, a) *horizontalmente*: a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e b) *verticalmente*: a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico.<sup>35</sup>

Desse modo, a percepção da intertextualidade se dá ao nível da palavra e é definida pelas relações que esta estabelece com a literatura anterior ou mesmo a que está sendo produzida. Isso é um dado interessante, já que a construção da intertextualidade pode dar-se sincronicamente. Autores contemporâneos podem estar dialogando entre si.

---

<sup>34</sup> Um caso interessante a respeito da idéia de memória poética é o ensaio de Gianfranco Contini, *Dante e a memória poética*. In: **Poétique**. 27. Coimbra: Almedina, 1979.

<sup>35</sup> KRISTEVA, J. op. cit. p. 67.

Voltemos, contudo, a esse tridimensionalismo apontado por Kristeva. Ela, claro, está reformulando uma tese que aparece antes, no formalismo russo, em Tynianov. O teórico, contemporâneo de Bakhtin, ao dedicar-se às diversas formas de construção da linguagem, vai assinalar que

A existência dum facto como *facto literário* depende da sua qualidade diferencial (ou seja, da correlação com a série literária, ou então como uma série extra-literária) – por outras palavras, depende da sua função<sup>36</sup>.

O interessante no discurso de Tynianov é observar que, além da duplicidade de linguagens, que é o próprio cerne da língua e da intertextualidade, ele já antevê a possibilidade de que outras linguagens não-literárias apareçam no texto e que serão passíveis de um tratamento interpretativo de ordem intertextual. Assim, as citações e alusões ao mundo cultural, tão presentes em Caetano Veloso, evidenciados como dados da produção intertextual do poeta baiano, apóiam-se teoricamente na premissa de Tynianov.

Assim, tudo o que é produzido – falamos, sobretudo, de produções culturais – tem uma alta carga de significações que se remetem, por sua vez, a outras produções anteriores ou simultâneas. E é a própria linguagem que nos permite enxergar esses referenciais, pois, no dizer de Greimas, é no próprio discurso verbal “que se tornam comparáveis todas as outras linguagens”<sup>37</sup>.

Todo o pensamento de Kristeva está amparado também naquilo que Roland Barthes teorizou sobre a impossibilidade de aplicar à linguagem poética um signo

---

<sup>36</sup> TYNIANOV *apud* JENNY, L. **A estratégia da forma**. In: **Intertextualidades**. Poétique nº 27. Lisboa: Almedina, 1979. p. 12.

<sup>37</sup> GREIMAS, A. *apud* CURY, M. Z; PAULINO, G; WALTY, I. op. cit. p. 20

apenas; ela é ao menos dupla. Além disso, o teórico francês, em *O grau zero da escrita*, prenuncia o que viríamos depois a chamar de intertextualidade, via Kristeva, quando nos fala sobre a noção de escritas sobrepostas:

[...] já não posso desenvolver uma duração sem me tornar pouco a pouco prisioneiro das palavras de outrem e até de minhas próprias palavras. Um remanescente obstinado, vindo de todas as escritas precedentes e do passado mesmo de minha própria escrita, cobre a voz presente de minhas palavras.<sup>38</sup>

Antes de Kristeva<sup>39</sup>, Barthes verá no ato de escrever uma transitividade inerente. Para ele, mais que uma representação da realidade, a literatura é uma representação de signos. E esses signos transigem entre si, são intercambiantes e ambivalentes. Para tal, Barthes enxergará na lingüística e na literatura uma característica comum, o *poético*. Como Kristeva, preconizará que o elemento poético (essencialmente intertextual) existe tanto para a lingüística, como para a linguagem literária.

Barthes, como dissemos na introdução deste capítulo, possui uma visão aberta de texto. Ora, no cerne do conceito de intertextualidade, está a noção de texto. Para Barthes, o texto é, antes de mais nada, um sistema de signos. Deste modo, podemos considerar todo e qualquer objeto significativo como texto. Apoiados nisso, por exemplo, é que nos propomos a considerar as letras de canções de Caetano Veloso como textos. Antes de serem textos poéticos, como dissemos antes, são textos, amplos em signos, significações, diálogos. O texto, como objeto cultural, sobretudo, nunca é unívoco. O texto é minimamente duplo. Escreve Barthes:

---

<sup>38</sup> BARTHES, R. Op. cit. p. 16

<sup>39</sup> O livro de Barthes é de 1959. Kristeva formula sua teoria em 1969, em tese que foi orientada justamente por Roland Barthes.

[...] Por outro lado, incita-nos a reconhecer que, contrariamente aos factos físicos e biológicos, os factos da cultura são duplos, que eles remetem para qualquer coisa de diferente: é, como observou Beneviste, a descoberta da “duplicidade” da linguagem que dá todo o valor à reflexão de Saussure<sup>40</sup>.

Essa duplicidade constitui a possibilidade do fenómeno intertextual. Se tudo é texto e se o texto é um conjunto de signos e, se esses signos são ambivalentes, duplos em seu diálogo fundamental entre si, então podemos, mais uma vez, afirmar que sem aceitarmos que todo o texto é, na verdade, um intertexto, não poderemos compreender o próprio funcionamento da literatura. Isso porque

[...] a cultura aparece-nos cada vez mais como um sistema geral de símbolos, regidos pelas mesmas operações: há uma unidade no campo simbólico e a cultura, sob todos os aspectos, é uma língua.<sup>41</sup>

Essa unicidade é a própria ligação que os textos possuem entre si, os textos que formam a ideia que temos de cultura. Podemos notar que a intertextualidade é inerente à própria ideia de cultura. Se ela é uma língua e se intercambia, dizemos que o Texto está em constante diálogo. Ele é, por própria constituição, intertextual. É, usando uma ideia presente em *O rumor da língua*, um murmurejar que podemos, ao menos, encontrar em todo o texto.

Ficamos, como fim do percurso, com a afirmação de Michel Riffaterre sobre a funcionalidade da intertextualidade. Para ele,

---

<sup>40</sup> BARTHES, R. **Escrever, verbo intransitivo**. In: **O rumor da língua**. Trad. de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 20.

<sup>41</sup> *Ibidem*, *idem*.

O intertexto é a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou se lhe seguiram. [...] A intertextualidade é [...] o mecanismo próprio para a leitura literária. Somente ela, na verdade, produz a significância, enquanto a leitura linear, comum aos textos literário e não literário (*sic*), não produz senão o sentido<sup>42</sup>.

Nesse sentido, o intertexto opõe-se a essa leitura monológica e linear, que apenas captará um sentido, em tudo manco e fechado. O verdadeiro sentido de um texto – e que é sempre um sentido polissêmico – só pode ser encontrado em termos de uma leitura aberta. A própria leitura, assim, é um ato intertextual. Ao ler, o sujeito têm diversas referências em mente e é com elas que vai jogar para decifrar o verdadeiro sema de um determinado texto. O leitor, então, é o verdadeiro evidenciador da intertextualidade, já que é, como dissemos através de Kristeva, o destinatário do discurso.

Caberia, depois desse pequeno percurso teórico, uma explicitação dos principais procedimentos intertextuais. A simples menção de um texto em outro faria dele um produto intertextual, mas devemos colocar a questão em nível formal. Devemos ter em mente, de uma maneira clara, as diversas formas em que esse fenômeno se dá. Para tal, faremos um apanhado dos principais procedimentos intertextuais em que nos apoiaremos para as análises dos textos de Caetano Veloso.

### 2.3 – Citação

Podemos conceituá-la como:

---

<sup>42</sup> RIFFATTERE, M. *apud* COMPAGNON, A. op. cit. p. 113.

À retomada de um fragmento de texto no corpo de outro texto denomina-se citação. Trata-se, tradicionalmente, de um modo convencionado de marcar com aspas ou com outros recursos gráficos a presença do texto do outro para o leitor.<sup>43</sup>

A citação é, por exemplo, muito comum em textos teóricos – e veja-se que acabamos de recorrer a ela. É assim, por exemplo, que um teórico vai apoiar-se para a formulação de suas idéias, para a construção de suas análises. Nada se faz do nada. É, como diz Barthes em sua “autobiografia” *Roland Barthes por Roland Barthes*: “(...) pois para falar, é preciso apoiar-se em outros textos<sup>44</sup>”. Portanto, um dos mais comuns procedimentos textuais é a retomada de outros autores.

Conforme se disse, é comum o uso de aspas em citações; mas isso ocorre com mais freqüência em textos acadêmicos e em texto literários anteriores ao que poderíamos chamar de pós-modernismo. Hoje, é muito comum encontrarmos referências claras e citações explícitas sem o uso de aspas. Mas nem por isso trata-se de plágio. Como vivemos numa cultura alicerçada na complexa trama de elementos intertextuais, a marcação torna-se dispensável. Cada texto novo que retome um outro através da citação é uma nova produção de sentido e, como tal, é um *outro* texto. Daí estar o autor liberto do uso das aspas.

## 2.4 – Paródia

---

<sup>43</sup> CURY, M. Z. PAULINO, G. WALTY, I. op. cit. p. 28.

<sup>44</sup> BARTHES, R. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 76.

Como paródia, entendemos a retomada de um determinado texto, sempre com um novo e irônico sentido. Quase sempre, na paródia, a forma do texto-fonte (aquele que é parodiado) é respeitada no texto-criação (aquele que parodia). Vejamos, como exemplificação, um trecho do célebre *Poema de sete faces*, de Carlos Drummond de Andrade:

Quando nasci, um anjo torto  
 desses que vivem na sombra  
 disse: vai, Carlos! ser *gauche* na vida.<sup>45</sup>

Esse poema, primeiro do primeiro livro de Drummond, é um dos mais conhecidos e mais citados do autor mineiro. E é também um dos mais parodiados. Vejamos o poema *Com licença poética*, em que Adélia Prado retoma o texto drummondiano:

Quando nasci,  
 um anjo esbelto,  
 desses que tocam trombeta, anunciou:  
 vai carregar bandeira.  
 [...]  
 Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.  
 Mulher é desdobrável.  
 Eu sou.<sup>46</sup>

A ironia da paródia de Adélia consiste no fato de que, ao contrário do anjo torto de Drummond ter-lhe profetizado uma espécie de desgraça, o seu, pelo inverso, lhe anuncia uma grande benção. Tanto que é esbelto e toca trombeta, profético em lhe anunciar que, por sua condição feminina lhe cabe não ser *gauche*, mas sim carregar uma esplendorosa bandeira. Talvez o centro da paródia de Adélia esteja na inversão do

<sup>45</sup> ANDRADE, C. D. *Antologia poética*. 40 ed. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 13.

<sup>46</sup> PRADO, A. *Poesia reunida*. 8 ed. São Paulo: Siciliano, 1998. p. 11.

gauche; nela, a palavra se torna coxo. O que é bastante interessante, uma vez que o homem, sendo coxo, será limitado, enquanto a mulher será múltipla, desdobrável. Não podemos deixar também de notar que coxo é uma parodização do som da palavra francesa *gauche* (esquerda).

Portanto, a paródia é sempre irônica e se constitui sempre como uma modificação do sentido original de um texto. Embora nem sempre essa ironia e essa inversão sejam ou beírem o elemento ridículo. Sobre isso, Linda Hutcheon, em sua *Teoria da paródia*, nos dirá:

[...] Nada existe em *paródia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou na burla, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença.<sup>47</sup>

Assim, a principal característica da paródia seria inverter criticamente a obra parodiada. Como pudemos observar na leitura do poema de Adélia Prado, realizado sobre sua leitura do poema de Carlos Drummond de Andrade, o que permanece, além da ironia e da inversão, é uma olhar crítico sobre a condição masculina apresentada por Drummond. O curioso é que talvez nem mesmo o próprio Drummond tenha percebido essa dimensão, ressaltada pela paródia de Adélia. No que podemos reforçar o caráter reflexivo da paródia.

## 2.5 – Paráfrase

---

<sup>47</sup> HUTCHEON, L. **Um teoria da paródia**. Trad. de Teresa Louro Perez. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 48.

Ao contrário da paródia, a paráfrase é uma retomada mais “docilizada” de um determinado texto por outro. É quando uma idéia aparece re-contextualizada em outra, mas seu sentido é preservado, quando seu sema não se perde naquilo que é parafraseado. Segundo Cury, Paulino e Walty, o próprio ato de recontar uma história é parafraseá-la<sup>48</sup>. Usaremos, aqui, para exemplificação da paráfrase, o poema de Gonçalves Dias *Canção do Exílio*:

Minha terra tem palmeiras  
Onde canta o sabiá;  
As aves que aqui gorjeiam  
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,  
Nossas várzeas têm mais flores,  
Nossos bosques tem mais vida,  
Nossa vida mais amores.<sup>49</sup>

Esse trecho, muito conhecido e também construído intertextualmente, já que parte do poema *Mignon*, de Goethe, serviu para a construção parafrástica do Hino Nacional Brasileiro, cuja letra foi escrita pelo poeta Osório Duque Estrada:

[...]  
Do que a terra mais garrida  
Teus risinhos lindos campos têm mais flores;  
Nossos bosques têm mais vida,  
Nossa vida no teu seio mais amores.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> CURY, M. Z., PAULINO, G., WALTY, I. op. cit. p. 30.

<sup>49</sup> DIAS, G. **Cantos e recantos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. p. 5.

<sup>50</sup> ESTRADA, O. D. **Hino Nacional Brasileiro**. Domínio Público.

A retomada do texto de Gonçalves Dias no Hino Nacional não lhe ironiza nem inverte o sentido. É como se o sema viajasse de um texto ao outro sem qualquer prejuízo para a compreensão do que originalmente significaria.

## 2.6 – Pastiche

Silviano Santiago, falando a respeito de seu livro *Em liberdade*, considerado por ele mesmo como uma pastichização do estilo literário de Graciliano Ramos, escreve sobre a distinção entre a paródia e o pastiche:

[...] A paródia é mais ruptura, o pastiche é mais imitação, mas gerando formas de transgressão que não são as canônicas da paródia. E uma das formas de transgressão, que eu utilizei e que mais incomoda, é você assumir o estilo do outro.<sup>51</sup>

Temos, portanto, evidenciada a principal característica do pastiche: a imitação. Ainda no perímetro do romance de Santiago, em que ele narra a vida de Graciliano Ramos pós-*Memórias do Cárcere*, o que ele realizou foi um exercício de estilo, já que procurou *escrever como* Graciliano Ramos. Ele não se restringe, contudo, ao estilo, mas também podemos dizer que quando estamos escrevendo algo que se filie a um gênero, ao gênero épico, por exemplo, temporalmente ultrapassado dentro da história da literatura, podemos dizer que estamos pastichizando esse gênero. Por isso, quando dizemos que alguém está “fazendo um dramalhão”, na verdade poderíamos dizer que sua atitude é um pastiche do gênero dramático.

---

<sup>51</sup> SANTIAGO, S. op. cit. p. 117.

No pastiche, tudo é sempre amplificado, ressaltado, a fim de que fique de fato evidenciado que se trata de uma atitude transgressora, lembrando Silviano Santiago. Assim é que se deve ter acuidade durante análise de um texto. Isso porque a

[...] paródia tem uma relação de negatividade com o texto-base, enquanto o pastiche é positivo ao assumir, de fato, as características do gênero. A diferença está na recepção que não consegue mais ser idêntica à de um drama do passado.<sup>52</sup>

Assim, podemos dizer que o pastiche repete ao esgotamento semântico. Repete e reforça fora do contexto, para romper com esse mesmo.

\*

Caberia ainda refletir a respeito do viés crítico por detrás da intertextualidade. Repetir, conforme vimos, implica instaurar outros campos semânticos, ou revalidar campos antigos. Repetir não é simplesmente *redizer*. É, sobretudo, *redizer resignificando*. Laurent Jenny escreve, a respeito da funcionalidade crítica da repetição:

[...] A análise do trabalho intertextual mostra bem que a pura repetição não existe, ou, por outras palavras, que esse trabalho exerce uma função crítica sobre a forma. Isso, quer a intencionalidade seja explicitamente crítica ou não<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> CURY, M. Z., PAULINO, G., WALTY, I. Op. cit. p. 41.

<sup>53</sup> JENNY, L. op. cit. p. 44.

A criticidade independe e precede a intenção do autor, se é que, depois de Roland Barthes e da “morte do autor”<sup>54</sup>, podemos ainda falar em intenção do discurso literário. Antes, a intertextualidade seria um escape e uma renovação de verdades e dogmas culturais, cujo peso, segundo Jenny, “se tornou tirânico”<sup>55</sup>. Redizê-los, nesse sentido, seria primordialmente criticá-los. Tirar-lhe a poeira do signo e revivificá-lo.

Todo texto é referente, todo texto é dialógico, todo texto é, inevitavelmente, intertextual. Apoiados nessa noção, cujo percurso seguimos, é que procuraremos realizar nossas análises dos textos de Caetano Veloso, procurando evidenciar quais diálogos, citações, parodizações, pastichizações e outros procedimentos intertextuais estão presentes em sete de suas letras de canção.

---

<sup>54</sup> Para mais dados, vide BARTHES, R. **A morte do autor**. In: **O rumor da língua**. Trad. de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

<sup>55</sup> JENNY, L. op. cit., idem.

### 3 – O liquidificador Caetano Veloso: antropofagia, tropicalismo, intertextos.

A partir dessas perspectivas teóricas a respeito da intertextualidade, devemos situar a obra poética de Caetano Veloso. Para tal, escolhemos o uso da metáfora do “liquidificador”, instrumento que acolhe ingredientes diversos, díspares entre si e que, depois de misturá-los, produz uma “receita” completamente nova. Contudo, possui matrizes dos ingredientes originais, mas que é, ainda assim, nova.

Podemos analisar a obra de Caetano sob essa perspectiva. Já se disse que Caetano Veloso é algo próximo de um neo-trovador<sup>56</sup>. Se pensarmos no contexto da literatura produzida no medioevo provençal, o *troubador* seria aquele artista que produzia versos e os cantava em vários lugares. Era, desse modo, uma figura pública, que aparecia e que era reconhecida por sua música e por seus poemas. Já dissemos que nossa intenção não é abordar aqui os aspectos musicais da obra de Caetano Veloso, vista aqui na perspectiva de “letra só”. No entanto, é interessante pensarmos nele como um poeta-cantor, como alguém que, usando a “letra e a voz” (para usar uma expressão de Paul Zumthor), instala-se, produz signos, poéticos e musicais, e estabelece um discurso de relevância no âmbito da cultura.

Para esboçar uma possível compreensão da *persona* Caetano Veloso, recorreremos ao *Caetano Veloso enquanto superastro*, no contexto do que nos diz Silviano Santiago:

---

<sup>56</sup> Analisaremos melhor as relações entre Caetano Veloso e o Trovadorismo no capítulo 7.

O superastro é o *mesmo* na tela e na vida real, no palco e na sala de jantar, na Tv e no bar da esquina, no disco e na praia, porque nunca é sincero, sempre representando, sempre deliciosa e naturalmente artificial, sempre espantosamente ator, sempre se escapando das leis de comportamento ditadas para os outros cidadãos (e obedecidas com receio). Porque ele é diferente dos outros é sempre o mesmo.<sup>57</sup>

O que transparece – e esse é o grande eixo para a compreensão do que é, de fato, Caetano Veloso – é um imenso grau de inteireza. Porque, mesmo sendo persona pública, astro superlativizado, camaleão de si mesmo, sua pessoa se apresenta sólida. Enquanto em seu imenso e criativo liquidificador entram dados e signos, arcaicos ou modernos, medievais ou contemporâneos, Caetano é sempre o mesmo artista.

O mesmo, entretanto, não pode ser dito de sua produção. Ao contrário, podemos identificar nela duas fases distintas – embora em alguns pontos uma distinção não se mostre tão fácil. Seguindo a linha do que diz Affonso Romano de Sant’Anna, podemos na verdade identificar dois Caetanos, de certo modo opostos entre si:

A título de introdução pode-se falar da existência de dois Caetanos, embora dele se pudesse dizer como Mário de Andrade: “Sou trezentos”. O primeiro Caetano personifica-se no disco<sup>58</sup> *Gal e Caetano Veloso* (1967). Seu lirismo seguiu uma linha convencional de pesquisa. Ser lírico era a forma de se sentir poeta. [...] O segundo Caetano aflora no trânsito Rio-São Paulo. Urbanizando e industrializando seu lirismo, participa do espetáculo tragicômico e televisivo da sociedade de consumo<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> SANTIAGO, S. **Caetano Veloso enquanto superastro**. IN: **Uma literatura nos trópicos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 146.

<sup>58</sup> Como já está evidenciado, neste capítulo trataremos também de alguns aspectos musicais, indelévelmente presentes no universo de Caetano Veloso. No entanto, gostaríamos de ressaltar que tratam-se apenas de aspectos ligados ao mundo cultural e à figura de Caetano Veloso enquanto cantor e artista múltiplo. Continuamos a frisar que, em nível analítico, as letras nos interessam apenas em seu caráter escrito, não-musical.

<sup>59</sup> SANT’ANNA, A. F. **Música popular e moderna poesia brasileira**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 106.

E no centro dessa transformação está, evidentemente, o advento do Tropicalismo, movimento erigido em fins de 1967 e que pode ser lido como o resultado de um trabalho de grupo de artistas que, no contexto da ditadura militar, enviesaram e particularizaram os certos procedimentos artísticos, os inverteram parodisticamente, antiteticamente, criando um todo novo e coerente, moderno e original. Celso Favaretto, pesquisador do tropicalismo, sobre esse ponto, nos diz:

Desde o lançamento de *Alegria, alegria* e *Domingo no parque*, e mesmo antes, o trabalho de Caetano e Gil vinha tendo uma outra dimensão, responsável pela virada da música popular brasileira. Trabalhando criticamente o acontecido nos festivais, com outros artistas, uma posição cultural de revisão das manifestações críticas, decorrentes do golpe de 64<sup>60</sup>.

As manifestações tropicalistas foram canalizadas, em 1968, na gravação do LP *Tropicália ou panis et circensis*, em que participaram, além de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Torquatto Neto, Os Mutantes, Tom Zé, Nara Leão e Rogério Duprat. Antes, devemos ter, em linhas gerais, uma definição do que foi o Tropicalismo. Heloísa Buarque de Hollanda, que investigou a cultura nos anos sessenta, faz uma preciosa síntese do espírito do movimento:

Recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada do poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção do poder, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, o Tropicalismo é a expressão de uma crise. Ao contrário do discurso das esquerdas, para ele “não há proposta, nem promessa, nem proveta, nem procela”.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> FAVARETTO, C. **Tropicália, alegoria alegria**. 3 ed. Cotia: Ateliê, 2000. p 24.

<sup>61</sup> HOLLANDA, H. B. **Impressões de viagem**. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. 3 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 55.

É evidente que essa referência à crise remete-se à chamada *canção de protesto*, surgida logo após o golpe de 64. Tratava-se de um movimento musical contrário à ditadura e à repressão que os setores da vida pública vinham sofrendo. Faziam parte do movimento cantores e letristas de peso na mpb, como Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré, entre outros; era uma forma de, através das canções, criticar o que havia de mais horrendo e de mais sofrido no controle político e cultural exercido pelo regime implementado pelos militares desde o golpe.

Vejamos, nesse sentido, um trecho da letra de *Para não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré:

Caminhando e cantando e seguindo a canção  
Somos todos iguais braços dados ou não  
Nas escolas, nas ruas, campos, construções  
Caminhando e cantando e seguindo a canção  
Vem, vamos embora que esperar não é saber  
Quem sabe faz a hora não espera acontecer  
Vem, vamos embora que esperar não é saber  
Quem sabe faz a hora não espera acontecer

A letra da canção é repleta de significado político. Aqui, de algum modo, podemos substituir a palavra “canção” por “luta”, e então teremos um verdadeiro chamamento ao protesto, à luta contra a virulência instituída pela ditadura militar. Há no texto de Vandré alguma dose de lirismo, representado pelas imagens que constrói para ilustrar seu caminho (“pelas ruas, escolas, campos, construções”). Aparecem as paisagens e o chamado fundamental: “Vem, vamos embora que esperar não é saber / quem sabe faz a hora não espera acontecer”. Trata-se de um alerta à aniquilação do momento político proposta pela ditadura, disposta a neutralizar as ações dos grupos

opositores do regime e toda e qualquer forma de protesto contra o sistema de governo instituído.

Mas, apesar dessas características, o discurso é típico do esquerdismo ideológico e esquemático, do qual nos fala Heloísa Buarque. Há, e isso fica claro após uma leitura mais atenta do texto, uma forte tentativa de doutrinação político, de alinhamento obrigatório à esquerda. Os tropicalistas, por sua vez, não desejavam, de modo algum, esse alinhamento. Ao contrário, desejam o meio, quer dizer, procuravam (e acabaram por construí-lo ao fundar o movimento) um *entrelugar*, que não fosse nem convertido à esse doutrinário e ideologizante discurso de esquerda, tampouco aos arroubos autoritários da direita.

Vejamos, por exemplo, um trecho da letra da canção *Alegria, alegria*, de Caetano, e que pode, além de ser lida como uma proposta contrária à mensagem de Geraldo Vandré, ser considerada um dos primeiros textos tropicalistas:

Caminhando contra o vento  
 Sem lenço sem documento  
 No sol de quase dezembro  
 Eu vou  
 [...]  
 Por entre fotos e nomes  
 Sem livros e sem fuzil  
 Sem fome nem telefone  
 No coração do Brasil.<sup>62</sup>

O texto de Geraldo Vandré chama (“vem”), o de Caetano Veloso responde resolutamente: “eu vou”. Porém, não se trata de uma clássica pergunta e resposta. O que temos é uma grande oposição. Enquanto Geraldo quer doutrinar, Caetano parece

<sup>62</sup> VELOSO, C. **Letra só**. FERRAZ, E. (Org). São Paulo: Companhia das letras, 2003. p. 56-57.

responder: eu vou aonde quiser. Desse modo, temos a distinção básica e o principal motivo da divergência entre os dois movimentos e seus representantes: o sentido da mensagem. Enquanto a canção de protesto é direta<sup>63</sup>, o Tropicalismo é indireto; quer dizer, ele aponta para o lado oposto, para o inesperado. Esse foi o motivo, por exemplo, para que muitos lessem o texto de Vandré como sendo politizado e lúcido, *engajado* – para usar uma expressão muito comum   época – e apenas classificassem o texto de Veloso como despojado, mas destituído de sentido e de conteúdo político. O que Caetano quer dizer – e, na realidade, o que os tropicalistas todos disseram –  : não vamos por a .

Refletindo sobre essa antítese básica entre os dois grupos, e analisando a atua o de Geraldo Vandré no contexto dos festivais, que eram, geralmente, locais de embate entre eles, o historiador Marcos Napolitano vai sintetizar as oposi es básicas entre eles:

[...] Vandré foi um dos mais agressivos protagonistas no panorama musical brasileiro. Os conflitos com executivos, diretores e outros artistas (principalmente com Caetano Veloso) foram inúmeros. Seu nome esteve envolvido em pol micas, como por exemplo a manipula o de torcidas durante os festivais. Num certo sentido, Vandré sintetizou as contradi es da realiza o da can o engajada.<sup>64</sup>

Querelas,   parte, tratemos agora de inventariar a est tica do Tropicalismo. Devemos, antes, pensar no movimento como sendo uma amplia o da Antropofagia,

---

<sup>63</sup> Embora devamos lembrar que essa mensagem deveria ficar subentendida, clara apenas para os ouvintes antenados com os acontecimentos políticos e com a situa o provocada pela ditadura, que censurava as artes e que, por essa razão, obrigava os artistas a usar camuflagens e mensagens sub-rept cias em seus textos e can es.

<sup>64</sup> NAPOLITANO, M. **Seguindo a can o**. Engajamento político e indústria cultural na mpb (1959-1969). São Paulo: Annablume / Fapesp, 2001. p. 170.

proposta por Oswald de Andrade. No seu jogo referencial (poderíamos até chamar de intertextual), o título escolhido para o disco-manifesto do grupo, retirado de uma instalação homônima do artista plástico Hélio Oiticica, diz bastante sobre como a antropofagia oswaldiana estava no cerne, no olho do furacão do Tropicalismo. Escreve, sobre sua obra, o próprio Hélio, explicando o porquê de *Tropicália*:

Na verdade, quis eu com *Tropicália* criar o mito da miscigenação – somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo –, nossa cultura nada tem a ver com a européia, apesar de estar até hoje a ela submetida: só o negro e o índio não capitularam a ela. Quem não tiver a consciência disso que caia fora. Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita européia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e pela índia de nossa terra, que na verdade são as únicas significativas, pois a maioria dos produtos de arte brasileira é híbrida, intelectualizada ao extremo, vazia de um significado próprio.<sup>65</sup>

O próprio Oiticica, antes que o movimento se organizasse<sup>66</sup>, apresentou as bases intelectuais em que o grupo liderado por Caetano e Gil apoiou suas idéias: a Antropofagia oswaldiana. Erigido no esteio da Semana de Arte Moderna de 1922, o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, de 1928, procurava, a par de uma cultura brasileira que fosse apenas reprodução do sema cultural europeu, sustentar a tese de que para o bem da arte brasileira, esta deveria se apropriar, antropofagicamente, de tudo quanto fosse estrangeiro, para que, de posse desse material, pudesse com significado próprio, expressar-se dentro de sua própria experiência cultural:

---

<sup>65</sup> OITICICA, H. **Tropicália**. In: CALADO, C. **Tropicália**. A história de uma revolução musical. São Paulo: 34, 1997. p. 163.

<sup>66</sup> A instalação do artista é de 1967. O disco-manifesto do movimento tropicalista foi lançado em 1969.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o carnaval. O índio vestido de senador do Império. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses. [...] Antes de os portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.<sup>67</sup>

A proposta de Oswald, ao escrever o *Manifesto Antropófago* não era, contudo, a de resgatar essa cultura primitiva que ele sabia perdida desde o “descobrimento” do país. Não era possível regressar ao estágio primitivo, à felicidade mítica a qual ele se refere, que seria anterior à incorporação do branco e do negro. O que, então, pretendia a Antropofagia? A resposta talvez soe cômica: se não era possível livrar-nos da influência da cultura européia, branca – aqui metaforizada pela figura do português, que será recorrente em Oswald –, assim como os indígenas não puderam se livrar dos colonizadores, deveríamos então fazer como nossos ancestrais fizeram, deveríamos comer (*fagia*) os europeus. Melhor seria absorver as influências do outro, para o bem e o enriquecimento da própria cultura brasileira.

No centro dessa atitude estava, definitivamente, inserido um grande elemento de criticidade. Desse modo, se aceitarmos – como já foi dito aqui – a intertextualidade como sendo, primeiramente, um instrumento de crítica, podemos aproximar essa “razão antropofágica” do procedimento intertextual. Diz Haroldo de Campos;

[...] No Brasil, com a “Antropofagia” de Oswald de Andrade, nos anos 20, tivemos um sentido agurdo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal. A Antropofagia oswaldiana é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada

---

<sup>67</sup> ANDRADE, O. **Manifesto antropófago**. In: TELLES, G. M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. 3 ed. Petrópolis: Vozes / INL, 1976. p. 294.

do “bom selvagem” [...], mas segundo ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago.<sup>68</sup>

A Semana de 22 e tudo que os modernistas construíram depois acabou sendo a “prova dos nove” do ideal antropofágico. O professor Alfredo Bosi escreve a esse respeito que, no caso específico de Oswald, vai se processar uma espécie de radicalização da antropofagia. O poeta levará às últimas conseqüências a idéia de uma arte com sentido próprio, criando aquilo que o ensaísta chamará de “primitivismo anarcóide”:

[...] Oswald de Andrade, em 1924, entra por uma linha de primitivismo anarcóide, afim às suas origens de burguês culto em sua perpétua disponibilidade; a Pau-Brasil (revista modernista) contrapõe-se a uma corrente de nacionalismo não menos mítico, cheio de apelos à Terra, à Raça, ao Sangue, ao *Verde-Amerilismo* [...], que seria por sua vez revidado com sarcasmo pela *Revista de Antropofagia* [28], de Oswald, Tarsila e Raul Bopp entre outros, cujo Manifesto exacerba as posições de Pau-Brasil, quer regredir a ao matriarcado primitivo já agora sob sugestões de um Freud equívoco e mal deglutido<sup>69</sup>.

Apesar do tom pejorativo do termo, podemos detectar que no cerne dessa radicalização primitivista estava a percepção de que, para o bem da cultura, o elemento brasileiro deveria ser colocado no centro. Não de forma arquetípica, como fizera José de Alencar e sua mitificação do indígena, em *O guarani* ou *Iracema*. Desse modo, no bojo do modernismo antropofágico, o Brasil deveria ser representado como de fato era, o resultado de misturas e de incorporações culturais, da absorção do estrangeiro, de seus elementos e de seus dados culturais e subjetivos, em sua forma e sua

<sup>68</sup> CAMPOS, H. *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*. In: *Metalinguagem e outras metas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p . 234.

<sup>69</sup> BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1985 . p. 388.

gestualidade. O modernismo, desse modo, desmontava a estrutura clássica da cultura brasileira, encarada como repetição do antigo, do modelo europeu:

O Modernismo rompia com este estado de coisas. As nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades. [...] O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura.<sup>70</sup>

A Antropofagia, entendida aqui como crítica da realidade nacional no pré e no pós-modernismo<sup>71</sup>, será uma importante chave de compreensão do Tropicalismo, que por sua vez nos fará compreender o processo intertextual em Caetano Veloso. Ora, os tropicalistas aprenderam e apreenderam bem a lição antropófaga de Oswald de Andrade, em sua eterna incorporação e carnavalização da realidade e da cultura nacional. Sobre a relação do movimento com as propostas estéticas de Oswald, o próprio Caetano Veloso nos dirá, em seu *Verdade tropical*:

Oswald de Andrade, sendo um grande escritor construtivista, foi também o profeta da nova esquerda e da arte pop: ele não poderia deixar de interessar aos criadores que eram jovens nos anos 60. Esse “antropófago indigesto”, que a cultura brasileira rejeitou por décadas, e que criou a utopia brasileira de superação do messianismo patriarcal por um matriarcado primal e moderno, tornou-se para nós um grande pai<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> CANDIDO, A. **Literatura e cultura de 1900 a 1945**. In: **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000. p. 110.

<sup>71</sup> Entendido como o período imediato a 1922.

<sup>72</sup> VELOSO, C. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 1997. p. 257.

Temos, desse modo, na voz do nosso objeto de estudo, a confirmação da ligação dialógica entre a Antropofagia e o Tropicalismo. Mas também nos textos essa ligação se evidencia. Tomemos, por exemplo, o poema *Pronominais*, de Andrade:

Dê-me um cigarro  
Diz a gramática  
Do professor e do aluno  
E do mulato sabido  
Mas o bom negro e o bom branco  
Da Nação Brasileira  
Dizem todos os dias  
Deixa disso, camarada  
Me dá um cigarro<sup>73</sup>

O que transparece no poema de Oswald é uma grande ironia, seja pela escolha do título, representando uma gozação do falar o “bom português” de uma prosódia perfeita, ao trato da questão antropofágica. Os principais dados da questão da cultura nacional estão colocados no texto. Nos versos “diz a gramática / do professor e do aluno”, vemos a doutrinação cultural que o Brasil sofreu desde os tempos da colonização, já que somos postos na condição de alunos e os portugueses (e, metaforicamente, os europeus), professores; desse modo, poderíamos substituir a palavra “gramática” pela palavra “cultura”, já que ambas funcionam como elementos instituidores da ordem, modelos que devem ser seguidos. Já o verso “e do mulato sabido” apresenta, de forma humorística, o brasileiro doutrinado, aquele que de fato absorvera a cultura europeia e tornava-se, na visão de Oswald, “sabido”.

---

<sup>73</sup> ANDRADE, O. **Poesias reunidas**. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 89.

A mesma ironia aparece na letra da canção *Três caravelas*, cuja versão brasileira foi escrita por João de Barro e que Caetano e Gilberto Gil cantam no disco-manifesto do Tropicalismo:

Um navegante atrevido  
 Saiu de Palos um dia  
 Vinha com três caravelas:  
 A Pinta, a Nina  
 E a Santa Maria  
 [...]  
 Viva Cristóvão Colombo  
 Que, para nosso alegria,  
 Veio com três caravelas:  
 A Pinta, a Nina  
 E a Santa Maria.<sup>74</sup>

Embora pareça um texto laudatório à figura do “descobridor maior”, Cristóvão Colombo, a atitude irônica aparece já no modo como ela é cantada, com Caetano e Gil dividindo os vocais e cantando de maneira comportada, como discípulos doutrinados da cultura européia, encarada como uma benção trazida pelo navegador: “Viva Cristóvão Colombo / que para a nossa alegria / veio com três caravelas”. Podemos desse modo aproximar a atitude tropicalista da atitude antropofágica, uma vez que ambas representaram uma ruptura com a idéia de uma cultura simplesmente imitação ou produto da européia.

Desse modo, a conexão entre os dois textos, o primeiro de Oswald, o segundo cantado pelos tropicalistas, seria seu grande elemento de deboche e de ironia. Diz, a esse respeito, Affonso Romano de Sant’Anna, analisando as características

---

<sup>74</sup> ALVES, G. P. (Org) **Todo Caetano**. 66/96. Encarte. Rio de Janeiro: Polygram, 1996. p. 36.

tropicalistas da peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, e montada por José Celso Martinez Corrêa em 1968:

O painel que autor e diretor tentam mostrar é um painel tropicalista. O deboche é a principal arma. Não fica pedra sobre pedra. Do escritório de usura em São Paulo ao carnaval verde-amarelo na Guanabara com toda a seqüência de tipos exóticos presentes à orgia momesca, o denominador comum é sempre o mau gosto, que ia é combatido pela caricatura e pelo sarcasmo. Segundo José Celso, “toda essa simbologia procura conhecer a realidade de um país sem história, preso a determinados estágios, que não permitem que essa história possa fluir”.<sup>75</sup>

E o que dizer da grande ironia do tropicalismo de seu deboche extremo? Um deboche sempre em tom de crítica, que procurava, mesmo sem a compreensão do público, apresentar um retrato verdadeiro do Brasil, um retrato que, através do riso e do ridículo (e do riso do ridículo) mostrasse aos brasileiros o quanto o país – assim como o Brasil país pintado em *O rei da vela* – tinha de subdesenvolvido.

Os tropicalistas tampouco acreditavam, assim como Oswald, na possibilidade de uma cultura brasileira pura. Assim é que o movimento estará repleto de incorporações e de elementos vindos de fora, assim como os modernistas, nos idos de 22, usaram as vanguardas européias para expressarem suas idéias e realizarem suas obras de arte. Trata-se de outro ponto de toque entre os dois movimentos, conforme dissemos. O professor Celso Favaretto, nos diz que

A atividade dos tropicalistas foi associada à antropofagia oswaldiana pela crítica e por eles próprios, enquanto proposta cultural e maneira de integrar procedimentos de vanguarda. A teoria e prática da devoração, pressuposto simbólico da antropofagia, foram erigidas em estratégia básica do trabalho de revisão radical da produção cultural,

---

<sup>75</sup> SANT’ANNA, A. F. op. cit. p. 92.

empreendido pela intelectualidade dos anos 60 e parte significativa de artistas.<sup>76</sup>

Assim é que os tropicalistas, para usar uma expressão bakhtiniana, vão carnavalizar, incorporar todos e quaisquer elementos da cultura, não importa quais sejam, e transformá-la em arte e signo. Entram, no universo tropicalista, guitarras elétricas – que os artistas da esquerda e representantes da canção de protesto repudiavam –, ritmos latinos e africanos, canções em inglês e espanhol e referências ao mundo cultura americana. O curioso é que o movimento, em vez de chocar a muitos, como talvez fosse esperado, acabou atraindo um tipo de crítica inusitada: foi classificado como reacionário. Pois, ao reunir nesse liquidificador toda a sorte de elementos modernos, os tropicalistas não esqueceram também colocar nele dados culturais simbólicos de um Brasil considerado arcaico e atrasado. Assim é que Caetano, no disco-manifesto, interpreta (procurando de certo modo imitá-lo) Vicente Celestino e sua canção *Coração Materno*. Outro exemplo são as referências à Carmem Miranda em *Tropicália* e a presença, nos *layouts* do disco e nas apresentações públicas do grupo, de muitas e muitas bananas, símbolos brasileiros esquecidos e ligados ao passado pré-colonizador. Na realidade, o que poucos enxergavam é que no uso desses elementos “arcaicos” estava uma reflexão sobre o momento reacionário que próprio país estava vivendo sob o comando da ditadura militar<sup>77</sup>.

### 3.1 – *Tropicália*: liquidificando...

---

<sup>76</sup> FAVARETTO, C. op. cit. p. 55.

<sup>77</sup> Sobre esse dado, ver SANT’ANNA, A. F. op. cit. p. 93.

Embora o Tropicalismo tenha sido um movimento de grupo e suas manifestações e procedimentos devam ser, desse modo, associadas a ele, devemos ressaltar que o texto que melhor expressa os anseios e que delinea suas características é *Tropicália*, aparecida pela primeira vez no disco *Caetano Veloso*, de 1968. Caetano, como que antevendo tudo o que viria e que seria desenvolvido pelos outros artistas e munido do embasamento teórico oferecido pela antropofagia oswaldiana, apresenta uma imagem do Brasil tropical bastante desabusada, incomum e conflitante em relação ao país que os militares pintavam, mas também divergente do Brasil cantado pela mpb engajada.

Um dado interessante se dá logo no início da audição da canção. Antes que a voz de Caetano soe no disco, ouve-se um recitativo, uma voz que procura, de forma pomposa, resumir e antecipar o que se vai em seguida escutar:

Quando Pero Vaz de Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao rei: tudo quanto nela se planta, tudo cresce e floresce. E o Gauss da época gravou.<sup>78</sup>

No perímetro da leitura intertextual que este texto pretende fazer da obra de Caetano Veloso, ficamos diante de uma espécie de paródia da famosa carta que o escriba Pero Vaz de Caminha endereçou ao rei de Portugal D. Manuel, o Venturoso, por ocasião da descoberta das terras brasileiras. Como vimos, a paródia tem por objetivo a imitação muitas vezes humorística e sempre crítica de um determinado texto, para mudar-lhe o sema. *Tropicália* seria uma releitura da carta de Caminha, uma releitura que, no entanto, evidenciasse não a louvação da natureza exuberante do

---

<sup>78</sup> Citado por PAIANO, E. **Tropicalismo**. Bananas ao vento no coração do Brasil. São Paulo: Moderna, 1996. p. 33. Segundo Paiano, essa voz é, na realidade, do baterista Dirceu, que fez uma brincadeira envolvendo o responsável pela gravação, o engenheiro de som Rogério Gauss.

Brasil, mas que lhe apresentasse todos os contrastes e todos os arcaísmos e modernismos. Desse modo, texto mostra em todas as suas facetas o Brasil proposto pelos tropicalistas, em tudo ridículo e parodístico. Vladímir Propp, a respeito do riso e da comicidade na paródia, dirá:

A paródia é um dos instrumentos mais poderosos de sátira social. Exemplos muito evidentes disso são fornecidos pelo folclore. No folclore mundial e no russo existe uma quantidade de paródias da missa, da catequese, das orações.

A paródia é cômica somente quando revela a fragilidade interior do que é parodiado.<sup>79</sup>

No poema de Caetano encontramos os dois elementos apontados por Propp. O primeiro, a dessacralização, aqui não investida de teor religioso; o que se assiste é a parodização da pseudo-monumentalidade do Brasil, que Caetano Veloso aponta e que será adiante explorado. E, de algum modo, realiza-se nisso a segunda premissa de Propp, que é, por intermédio da paródia, aqui revestida de um grande dado de comicidade, zombar da fragilidade daquilo que se supunha grande, que é a própria cultura brasileira.

Por todos esses dados é que podemos atestar a relevância de *Tropicália*, como ponta de lança do movimento tropicalista. No dizer do professor Celso Favaretto,

*Tropicália* é música inaugural; [...] Com uma operação de bricolagem, o Brasil emerge da montagem sincrônica de fatos, eventos, citações, jargões e emblemas, resíduos, fragmentos. Resulta uma

---

<sup>79</sup> PROPP, V. **Comicidade e riso**. Trad. de Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. p. 87.

imagem mítica do Brasil, grotescamente monumentalizada, que “emite acordes dissonantes”.<sup>80</sup>

Como confirmação dessa premissa, no primeiro verso do poema temos a visão desse Brasil contraditório, arcaico e moderno, repleto de incorporações:

Sobre a cabeça os aviões  
 Sobre os meus pés os caminhões  
 Aponta contra os chapadões  
 Meu nariz  
 Eu organizo o movimento  
 Eu oriento o carnaval  
 Eu inauguro o monumento no planalto central  
 Do país<sup>81</sup>

Ficamos diante daquilo que Affonso Romano chama de *justaposição*<sup>82</sup> ou simplesmente de montagem. Montando elementos díspares, temos, em linguagem quase cinematográfica, uma interpretação da realidade nacional daquele momento, que não deixa de ser um retrato carnavalizado, na linha bakhtiniana. O sociólogo Octavio Ianni, ao analisar a carnavalização da ditadura no contexto da arte latino-americana, dirá que

A tirania que aparece na obra de arte – mural, romance, peça de teatro, poesia – entre na categoria do mágico, maravilhoso, paródico, grotesco. Ao mesmo tempo que tem muito a ver com a real vivido, histórico, tem muito a ver com a invenção ou fantasia do artista<sup>83</sup>.

<sup>80</sup> FAVARETTO, C. op. cit. p. 63-64.

<sup>81</sup> VELOSO, C. op. cit. p. 53-54. As demais citações dessa letra dispensarão referências.

<sup>82</sup> SANT'ANNA, A. R. op. cit. p. 107.

<sup>83</sup> IANNI, O. **Revolução e cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 101-102.

Assim é que a oposição entre “aviões”, que passam ao alto, e “caminhões”, passam abaixo, dão a mostra do arcaísmo e do modernismo do Brasil da década de 60, dentro de um clima que beira, ao mesmo tempo, a paródia do real e o grotesco do imaginário. E nesse mesmo clima, o poeta tem um destino certo: seu nariz aponta para os “chapadões”, que poderíamos ler como uma referência à Brasília, capital do país. Em seguida, Caetano distingue seriedade e deboche: “Eu organizo o movimento / Eu oriento o carnaval / Eu inauguro o monumento no planalto central / do país”. Estão, pois, colocadas as características essenciais do Tropicalismo, em toda a sua dimensão de grupo organizado em torno de um ideal estético e formal e que se materializa através da letra da canção de Caetano (“eu organizo o movimento”), mas também em sua imensa e inconfundível carnavalização da realidade e dos elementos da cultura brasileira (“eu oriento o carnaval”), a fim de construir um monumento, que nesse caso é o próprio Tropicalismo, esteticamente disforme – mas repleto de conteúdo e de significância – e colocado no centro das decisões político-arbitrárias do Brasil (“eu inauguro o monumento no planalto central / do país”).

O refrão é ainda mais tropicalista:

Viva a bossa-sa-sa  
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça

Ao contrapor elementos díspares, como “bossa” e “palhoça”, Caetano Veloso está na verdade fazendo uma dupla crítica. A primeira, à natureza contraditória de nossa sociedade e de nossa cultura, aqui polarizadas entre a bossa e a palhoça. E a segunda crítica diz respeito ao fato de que a arte brasileira – nesse caso, a bossa nova

– negar, em alguns casos, as raízes nacionais, ideal antropofágico e que é aqui retomado pelo Tropicalismo.

Toda o poema se constrói, portanto, como uma dessacralização do monumento Brasil:

[...]  
 O monumento é de papel crepom e prata  
 E os olhos verdes da mulata  
 A cabeleira esconde atrás da verde mata  
 O luar do sertão  
 O monumento não tem porta  
 A entrada é uma rua antiga, estreita e torta  
 E no joelho uma criança sorridente, feia e morta  
 Estende a mão

Ficamos sabendo que o monumento é, em sua falsa grandiosidade (dissonância), de “papel crepom e prata”. E circundando o monumento, está uma das figuras centrais do imaginário cultural brasileiro: a mulata. Aqui, Caetano a representa com olhos verdes, para dicotomizar, mais uma vez, a questão da cultura local e a recebida, uma vez que a própria mulata é um “produto” resultante do processo miscigenatório brasileiro. E, por detrás da bela cabeleira dessa mulata – e que poderia ser a própria cabeleira de Caetano Veloso – está o verdadeiro sentido da cultura nacional (“o luar do sertão”) e a valorização de suas matrizes.

O recurso intertextual é amplamente usado em *Tropicália*. Aqui, num verdadeiro mosaico de citações, aparecem referências à cultura dos anos sessenta, não havendo por parte de Caetano Veloso nenhum preconceito nesse uso:

[...]  
 Domingo é o fino da bossa  
 Segunda-feira está na fossa  
 Terça-feira vai à roça  
 Porém  
 O monumento é bem moderno  
 Não disse nada do modelo do meu terno  
 Que tudo mais vá pro inferno, meu bem

Viva a banda-da-da  
 Carmem Miranda-da-da-da-da

Desse modo é que aparecem a TV (“domingo é o fino da bossa”, referência ao célebre programa comandado por Elis Regina<sup>84</sup>), Carmem Miranda, Chico Buarque e sua canção *A banda* (“Viva a banda-da-da / Carmem Miranda-da-da-da-da”), Roberto Carlos (“E que tudo mais vá pro inferno, meu bem”). Um outro dado intertextual que transparece em todo o poema de Caetano é, como já frisamos, seu teor de carnavalização. Robert Stam, analisando a teoria bakhtiniana, escreve, a respeito do conceito de carnavalização cultural proposto pelo teórico russo:

No carnaval, todas as distinções hierárquicas todas as barreiras, todas as normas e proibições são temporariamente suspensas, estabelecendo-se um novo tipo de comunicação, baseado no contato livre e familiar. O carnaval, para Bakhtin, gera um tipo especial de riso festivo<sup>85</sup>.

Esse riso torna-se, em *Tropicália*, duplo: é, ao mesmo tempo celebratório, e grotesco. É através do uso de elementos grotescos (“uma criança feia e morta estende a mão”, “urubus passeiam a tarde inteira entre os girassóis”) que esse riso carnavalizante é obtido. Do mesmo modo que a celebração está também presente na visão de Brasil que é apresentada no texto de Caetano, monumental, no centro do país.

<sup>84</sup> De acordo com CALADO, C. op. cit, p. 82.

<sup>85</sup> STAM, R. **Bakhtin**. Da teoria literária à cultura de massa. Trad. de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992. p. 44.

Assim, num plano extremamente aberto, Caetano Veloso incorpora, abarca a cultura brasileira de uma forma ampla, em que todas as referências são válidas. Não há valorização de raízes, tampouco valorizações modernas. O que temos é um Brasil contraditório, no caminho entre o novo e o antigo, e por isso repleto da mais imensurável beleza.

### 3. 2 – Caetano pós-tropicalista: intertextos

A intertextualidade, embora sem uma percepção clara dos tropicalistas, já estava no cerne do movimento. A incorporação de elementos díspares e a carnavalização da realidade, o desabuso, a paródia, a citação e o pastiche tropicalistas são um prenúncio da abrangência do processo intertextual, vista por Kristeva posteriormente.

É a própria Kristeva quem nos dirá:

A estrutura *carnavalesca* é semelhante ao indício de uma cosmogonia que não conhece a substância, a causa, a identidade, fora da relação com o todo que existe apenas em e pela relação. A sobrevivência da cosmogonia carnavalesca é antiteológica [...] e profundamente popular. [...] O carnaval é essencialmente dialógico<sup>86</sup>.

Desse modo, em sua carnavalização da realidade dos anos sessenta, os tropicalistas expressavam uma cosmogonia múltipla. Quer dizer, nada subsiste a não ser o riso e a incorporação de todos os elementos, para que esse riso possa se formular, um riso em tudo paródico e cômico. Por isso é que o carnaval e sua estrutura,

---

<sup>86</sup> KRISTEVA, J. op. cit. p. 82.

enquanto inversão de papéis e enquanto gozação da realidade e do cotidiano, estão presentes em seu universo.

Mas, e Caetano? Como poderíamos imaginar a obra do poeta baiano, persona fundamental para o Tropicalismo, como sendo uma grande repercussão do movimento? Primeiro, devemos pensar naquilo que o próprio Tropicalismo fez para a abertura da poesia, nas décadas posteriores, aos elementos mais prosaicos e inerentes ao próprio cotidiano social. Diz-nos Eucanaã Ferraz que ele fundamentou os novos rumos da poesia brasileira e

[...] a radicalização do processo de “abertura” do poema teve grande impulso, e os poetas surgidos então, na esteira do tropicalismo, apostaram na inserção do efêmero, do volátil, do circunstancial no território pretensamente estável e mais ou menos cerrado da poesia.<sup>87</sup>

Podemos assim supor a grande abrangência e influência do movimento, não apenas no universo poético, do qual nos fala Ferraz, mas também para boa parte da cultura dos anos 70, imediata à emergência do movimento, chamada por muitos de *desbunde*. Enor Paiano, em seu curto, mas brilhante ensaio sobre o Tropicalismo, coloca em pauta as questões que o aproximam do desbunde, apontando os elementos que fizeram com que ambos fossem “desentendidos” pelo público:

Não é por acaso que a cultura do desbunde sofre com o mesmo tipo de crítica de que foram vítimas os tropicalistas. Não podemos dizer que o tropicalismo tenha sido o único elemento gerador dessas novas tendências, mas sem dúvida ele abriu portas: franqueou o acesso à

---

<sup>87</sup> FERRAZ, E. **Cinema falado, poema cantado**. In: VELOSO, C. op. cit. p. 18.

produção internacional, principalmente aquela resenhada pela cultura pop.<sup>88</sup>

Assim, após a avalanche tropicalista, o trânsito e o diálogo entre o local e o universal fica bastante fácil, passa a ser um procedimento utilizado por poetas, cineastas, músicos, que procuram enriquecer a cultura nacional através da influência direta (intertextualidade) com as demais culturas. Mas aí, cada um imbuído por seu próprio caminho. E Caetano Veloso, como herdeiro de si mesmo, continua tropicalista, continua pensando tropicalisticamente.

É a partir dessa visão que poderemos apoiar nossas análises da intertextualidade em Caetano Veloso. É seu olhar de tropicalista que o permite enxergar na tradição uma fonte inesgotável de matrizes para a composição de sua obra. Seja a tradição poética, seja a tradição cotidiana, que permitem com que em seus poemas entrem todos os elementos e a intertextualidade processe uma fusão que resulte em temas novos, ou que resultem num processo de redizer com nova significância. Mas, fundamentalmente, poeticamente, o que temos é um Caetano que, ao beber de todas e inusitadas fontes, cria uma nova perspectiva estética na poesia moderna brasileira.

Sua poesia é a formulação de intertextos constantes. Seus textos, sobretudo os que procuraremos privilegiar e analisar nesse ensaio, constituem-se como diálogos fundamentais com Fernando Pessoa, Camões, Carlos Drummond de Andrade, Sá de Miranda, o Trovadorismo, o Barroco, D. Dinis, a Bíblia. Todos são vozes que, no dizer de Eucanaã Ferraz, emergem da poesia de Caetano Veloso, em seu eterno diálogo com a tradição:

---

<sup>88</sup> PAIANO, E. op. cit. p. 55.

[...] Em conversa com a tradição poética: o retorno à síntese alegórica e anárquica de Oswald de Andrade e, simultaneamente, ao lirismo cotidiano e irônico de Manuel Bandeira. O filtro: a radicalidade construtiva de João Cabral de Melo Neto e sua releitura pelos concretistas.<sup>89</sup>

É, portanto, uma poesia que se faz, em parte pela angústia da tradição, em parte pela beleza da criação, tendo sempre a intertextualidade como baliza. Já aludimos anteriormente à questão da tradição e da influência poética e como ela se encaixa na formulação da teoria da intertextualidade. Entretanto, cabe lembrar aquilo que diz Harold Bloom:

A palavra “influência recebeu o sentido de “ter poder sobre o outro” já no latim escolástico de Tomás de Aquino, mas durante séculos não iria perder o sentido do radial “influxo”, nem o sentido básico de emanação ou força vinda das estrelas sobre a humanidade.<sup>90</sup>

Com essa formulação teórica surpreendentemente poética, já que advinda de Harold Bloom, podemos pensar em Caetano e na intertextualidade por ele praticada como receptora desse *influxo*, da luz que emana dos poetas e autores que incidem sobre o poeta baiano e que passam sobre seu filtro poético. E se aceitarmos a formulação de que, inexoravelmente, toda a cultura constrói-se dessa forma, enxergaremos não apenas esses, mas muitos outros autores, muitos outros dados culturais e signos da realidade na poesia do artista baiano.

Passemos, pois, às análises.

---

<sup>89</sup> FERRAZ, E. op. cit. p. 19.

<sup>90</sup> BLOOM, H. **A angústia da influência**. Uma teoria a poesia. Trad. de Marcos Santarrita. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002. p. 76.

## 4 – Línguas

No poema *Língua*, Caetano Veloso estabelece as bases de sua relação com a língua portuguesa. É também uma defesa desse elemento como verdadeira pátria de quem fala e de quem escreve, do povo e do poeta. Não há, porém, uma noção de língua como tradição absoluta e universalizante. Tampouco transparece a negação da noção da tradição que tem a língua portuguesa no Brasil. O que se quer ressaltar é que o país a herdou e a fez sua. A questão colocada por Caetano é que, no contexto brasileiro, a língua, mesmo sendo uma marca identitária, constrói-se, na verdade, como um signo multifacetado.

Vejamos o que ele escreve no primeiro verso do poema:

Gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luís de Camões<sup>91</sup>

Está estabelecida, desde já, a ligação com a tradição da língua portuguesa, uma vez que Caetano Veloso evoca a sua figura mais proeminente, seu “moderno”<sup>92</sup> fundador, Luís de Camões. Camões pode ser comparado à Dante, no sentido de ser um formador da concepção moderna de língua literária; se o poeta florentino fundou a

---

<sup>91</sup> VELOSO, C. op. cit. p. 290-292. As demais citações dessa letra dispensarão referências.

<sup>92</sup> Devemos lembrar que o uso deste termo é bastante restrito. A língua portuguesa tem uma origem que, como sabemos, remonta ao Império Romano. O que queremos ressaltar o caráter que lhe deu Luís de Camões, fundando-lhe as bases lexicais até hoje utilizadas.

língua italiana em sua *Divina Comédia*, Camões também o faz na concepção de sua obra máxima, *Os Lusíadas*.

Entretanto, devemos nos ater ao verbo que Caetano usa, “roçar”. Roçar significa circular por perto, tocar de leve. Não há, portanto, um sentido de devoção incondicional à tradição portuguesa iniciada por Luís de Camões. Desse modo, a análise que Caetano Veloso faz da língua portuguesa, lançando mão de diversos elementos de intertextualidade, como veremos, não se traduz numa única língua, mas sim em diversas e múltiplas *línguas*.

Um exemplo disso pode ser encontrado nos versos,

[...]  
 Gosto de ser e de estar  
 E quero me dedicar a criar confusões de prosódia  
 E uma profusão de paródias  
 Que encurtem dores  
 E furem cores como camaleões.

A negação de uma unicidade lingüística pode ser percebida por essa subversão da ordem e da tradição que supostamente deveria reinar no bojo da tradição lingüístico-literária portuguesa. Ao dizer “confusões de prosódias” e “profusão de paródias”, Caetano Veloso, evidencia duas questões importantes. Por um lado, a língua será violada naquilo que tem de mais sagrado, ou seja, no elemento prosódico, que supõe o bem escrever e o bem falar, já que a prosódia é a figura de linguagem que permite a adequação dos elementos da língua (acentuação, grafia) em seus devidos lugares. Assim é que Caetano, munindo-se dessa auto-licença que confere a si no poema, poderá dizer da tradição e da não-tradição. O outro dado interessante é a própria

evidenciação do elemento intertextual, tão caro ao universo poético de Caetano e quem vem sendo explicitado nesse texto. Ao armar-se de uma “profusão de paródias”, fica patente que o poeta assume o diálogo com os outros elementos da tradição, um diálogo que se constrói em grande parte paródico. Poderíamos perguntar: trata-se, então, de uma imensa gozação da tradição? Não devemos ser tão apressados. Lembremo-nos do que escreve Linda Hutcheon:

[...] Nada existe em *paródia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou na *burla*, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença.<sup>93</sup>

Nesse sentido, a paródia em *Língua* será muito mais reflexiva, muito mais uma análise da tradição e de suas implicações. Poderemos verificar esse dado com mais clareza ao longo da análise. Continuemos, pois, com o poema:

[...]  
 Gosto do Pessoa na pessoa  
 Da rosa no Rosa  
 E sei que a poesia está para prosa  
 Assim como o amor está para a amizade  
 E quem há e negar que essa lhe é superior?

Podemos identificar um rico processo de inversão dos elementos “pessoa” e “rosa”. Enquanto o primeiro identifica tanto *as pessoas*, como o poeta português Fernando Pessoa, o rosa é significante, neste caso, tanto para a flor, como para o

---

<sup>93</sup> HUTCHEON, L. op. cit.. p. 48.

romancista João Guimarães Rosa<sup>94</sup>. Ainda ficamos, aqui, no perímetro da tradição, já que é desses elementos literários que se alimenta a poesia de Veloso.

Em seguida, temos os versos “E sei que a poesia está para a prosa / Assim como amor está para a amizade / E quem há de negar que esta lhe é superior?” Não se trata apenas de um jogo de palavras. Após uma leitura mais detida, percebemos mais uma vez o funcionamento do mecanismo intertextual em Caetano. Ao evocar a superioridade da amizade sob o amor, Caetano está re-elaborando uma das idéias centrais de *O banquete*, de Platão. O filósofo grego utilizava o diálogo como recurso estilístico de seus textos, para melhor discutir suas idéias e construir suas sentenças filosóficas. Assim é que Aristófanes, mito utilizado pelo filósofo grego, em certo momento do texto vai nos dizer:

[...] Quando então se encontra com aquele mesmo que é a sua própria metade, tanto o amante do jovem como qualquer outro, então extraordinárias são as emoções que sentem, de amizade, intimidade e amor, a ponto de não querendo por assim dizer separar-se um do outro nem por um pequeno momento. E os que continuam um com o outro pela vida afora são estes, os quais nem saberiam dizer o que querem que lhes venha da parte de um ao outro.<sup>95</sup>

É evidente que para Platão, filósofo que entendia o mundo de uma forma idealista, enxergava a amizade como uma conseqüência e como uma continuidade, sobretudo, do amor. Caetano, ao se apropriar desses elementos da filosofia clássica grega, vai misturá-los a própria noção de escrita, uma vez que o amor está para a

---

<sup>94</sup> Sobre a relação intertextual entre Caetano Veloso e João Guimarães Rosa, falaremos adiante, na análise de *A terceira margem do rio*.

<sup>95</sup> PLATÃO. *O banquete*. 3 ed. São Paulo: Difel, 2003. p. 194.

poesia, e amizade para a prosa. Fica a grande questão: “E quem há de negar que essa lhe é superior?”. Seria, para alguns a negação da poesia – e se assim de fato fosse, decretaria a inutilidade desse texto presumivelmente teórico. É evidente que em Caetano Veloso, nada do que é dito é absolutamente sentencial, estático. Assim é que um poema como é *Língua* é a negação e a exaltação da língua e das línguas, da poesia e da prosa, da escrita.

Tanto que a explicitação dessa idéia pode ser encontrada no encerramento do primeiro bloco de versos:

[...]  
 E deixa os Portugais morrerem à míngua  
 “Minha pátria é minha língua”!  
 Fala Mangueira! Fala!

O uso do neologismo “Portugais” nos remete, num primeiro momento, à universalidade da língua e da tradição lingüística de Portugal. No entanto, o plural colocado imediatamente ao final da palavra indica, na realidade, uma multiplicidade de tradições, vários Portugais.

Caetano enseja essa idéia com uma citação de Fernando Pessoa, representante dessa mesma e múltipla tradição. O recurso da citação é muito comum ao universo poético de Caetano Veloso, uma vez que ele cumpre o ideal pós-moderno em que tudo deve ser incorporado ou parodiado. No entanto, o poeta marca sua citação com aspas, procedimento que seria dispensável, de acordo com as premissas teóricas que expusemos. E por que o faz? Talvez essa pergunta possa soar complexa, mas não o é, se pensarmos numa resposta condizente com aquilo que vimos teorizando desde o

início desse estudo. Caetano Veloso marca sua citação porque seu ideário, em *Língua*, é a subversão da tradição. Assim é que, ao poder não informar sua fonte, como é tradição pós-moderna, ele subversivamente a informa. Mesmo porque a citação não é fiel.

Vejamos exatamente o que escreve Fernando Pessoa, na voz de um de seus heterônimos, nesse caso Bernardo Soares. Trata-se de um trecho do *Livro do desassossego*, escrito em prosa. Num dos trechos do texto Bernardo Soares reflete, como faz Caetano em *Língua*, acerca do real sentido da língua e sobre o que significa falar a língua portuguesa. Diz Pessoa, na voz de Soares:

Gosto de dizer. Direi melhor: gosto de palavrar. As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. Talvez porque a sensualidade real não tem para mim interesse de nenhuma espécie - nem sequer mental ou de sonho -, transmutou-se-me o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais, ou os escuta de outros.<sup>96</sup>

Transparece a idéia da língua como um elemento sensual e, por isso, ligada ao sentido do *lúdico*. Brincar com as palavras e trasmudá-las é procedimento tão comum em Caetano, como em Pessoa, nesse caso específico. Exemplo disso é a invenção da expressão “palavrar”, neologismo que ganha muito sentido no contexto de uma língua inventiva.

Quanto à citação presente em Caetano, vejamo-la diretamente na fonte pessoana:

---

<sup>96</sup> PESSOA, F. *Livro do desassossego*. Cunha, T. S. (Org) Campinas: Editora da Unicamp, 1994. p.279

Não tenho sentimento nenhum político ou social. Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriótico. Minha pátria é a língua portuguesa. Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que não me incomodassem pessoalmente.<sup>97</sup>

Para o poeta Fernando Pessoa, a verdadeira pátria, aquém do elemento político, é a própria língua portuguesa. Nesse sentido, temos a matriz da idéia da pátria lingüística de Veloso. E quando falamos anteriormente sobre a não fidelidade do poeta baiano para com a citação de Pessoa, trata-se justamente dessa subversão: a citação vem entre aspas, mas não é uma reprodução fiel, já que em Pessoa a frase original é “Minha pátria é a língua portuguesa” e em Caetano Veloso, “Minha pátria é minha língua”. Além de soar como subversão do original, trata-se também da demarcação de uma língua própria, que não a língua portuguesa, à qual se refere Fernando Pessoa. A língua de Caetano é uma outra, absolutamente nova.

É assim que o refrão do poema alude à polissemia da língua portuguesa:

Flor do Lácio Sambódromo Lusamérica Latim em pó  
O que quer  
O que pode esta língua?

Pela via da intertextualidade, encontramos um grande número de referências. A primeira e mais evidente é a evocação do conhecido soneto do poeta parnasiano Olavo Bilac, exatamente chamado *Língua Portuguesa*:

Última flor do Lácio, inculta e bela  
És, a um tempo, esplendor e sepultura:  
Outro nativo, que na ganga impura

---

<sup>97</sup> Ibidem, p.281

A bruta mina entre os cascalhos vela...<sup>98</sup>

Falando de lugares absolutamente distintos – o parnasianismo e o pós-modernismo –, os dois poetas acabam explicitando a mesma idéia de língua e de tradição. Bilac considera a língua “esplendor e sepultura”, vida e morte, ao mesmo tempo. Caetano, por sua vez, recriará a idéia de uma tradição – e por isso morte, estaticismo – e uma não-tradição – e por isso vida, transformação. Quando aludimos ao fato de o poeta apenas roçar a língua, era exatamente desse procedimento que falávamos, o de tratar a língua portuguesa, essa flor do Lácio, último refúgio e metamorfose do latim romano, como um elemento passível de todas e possíveis dimensões recriadoras. Assim é que, quando Bilac se refere ao nativo que na ganga<sup>99</sup> guarda o tesouro, podemos enxergar uma metáfora do próprio Caetano e de sua obra, que é a recriação e, ao mesmo tempo, a preservação e a continuidade dessa língua através do tempo.

Exemplo disso é o uso da palavra “sambódromo” no mesmo verso. Neologismo criado para designar a obra arquitetônica de Oscar Niemayer – construída para transferir os desfiles das escolas de samba da Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, para lá –, seu uso no poema tem o poder de demonstrar o poder metamórfico da linguagem, já que une tradição (samba) e modernidade (sambódromo).

O verso seguinte explica a subversão lingüística do texto: “O que quer / o pode essa língua?”. Temos, portanto, a explicitação da constante mutabilidade da língua portuguesa, sendo ao mesmo tempo *querer* e *poder*, mesmo que não se saiba

<sup>98</sup> BILAC, O. **O caçador de esmeraldas e outros poemas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997. p. 78.

<sup>99</sup> Segundo o **Dicionário Brasileiro Globo** (LUFT, C. P. et alii. 9 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989), uma das acepções da palavra “ganga” seria: “Parte pétreia ou inútil que acompanha os minerais”.

exatamente o que quer e o que pode. De certo modo, essa pergunta encontra eco e resposta na própria maravilha criativa que é o poema de Veloso.

Prossigamos com ele:

[...]  
 Vamos atentar para a sintaxe dos paulistas  
 E o falso inglês relax dos surfistas  
 Sejam imperialistas! Cadê? Sejam imperialistas!  
 Vamos na velô da dicção *cho-cho*, de Carmem Miranda  
 E que o Chico Buarque de Holanda nos resgate  
 E – xequemate – explique-nos Luanda.

Há uma preocupação em expressar a multiplicidade de falares no Brasil, num sentido regionalista. Assim é que a atenção (“atentar”) deve ficar para a fala absolutamente dentro da sintaxe – e, nesse sentido, correta – do paulista, confrontando-se com o relaxado inglês-português dos cariocas (surfistas). Trata-se, portanto, da evidenciação de um quadro lingüístico erudito e popular ao mesmo tempo, já que há um cotejo entre a “sintaxe” e o “relax”, o correto e o incorreto, conforme a norma culta da língua portuguesa falada no Brasil.

Mais evidente nesse conjunto de versos é a preocupação de Caetano em realizar uma proposta que remonta ao Tropicalismo. De acordo com a premissa antropofágica de absorção da cultura estrangeira (nesse caso, o falar) é que Caetano conclama o leitor a uma postura imperialista. Ao exclamar “Sejam imperialistas”, há a repetição do ideal tropicalista de “abrir as portas para o produto estrangeiro, combatendo a xenofobia<sup>100</sup>” Assim é que a alusão à figura de Carmem Miranda é significativa. Devemos lembrar que a cantora e atriz teve uma carreira importante nos anos quarenta,

---

<sup>100</sup> PAIANO, E. op. cit. p. 32.

nos Estados Unidos, participando de inúmero filmes, quase todos musicais. Nesses filmes, Miranda interpretava muitas canções em inglês, além de dialogar com os outros atores naquele idioma. Quem já assistiu a algum deles sabe que a dicção de Carmem é quase macarrônica, embolada e evidenciadora de sua condição de falante do idioma português. É nesse sentido que Veloso se refere a esse falar como *cho-cho*, quase com um paródico e irônico deboche. Dentro da teoria intertextual, podemos aludir ainda à letra de uma canção bastante conhecida de Vicente Paiva e que o próprio Caetano Veloso gravou: *Disseram que eu voltei americanizada*<sup>101</sup>. Na letra, o eu-lírico – na verdade, a própria Carmem Miranda – reclama de ser tratada como americanizada pela mídia brasileira:

Disseram que eu voltei americanizada  
Com o “burro” do dinheiro  
Que estou muito rica.  
[...]  
Mas pra cima de mim, pra que tanto veneno?  
Eu posso lá ficar americanizada?<sup>102</sup>

Desse modo, a citação da figura de Carmem estaria ligada a essa postura tropicalista, de absorção criativa da cultura estrangeira.

Interessante é também a citação que Caetano faz de si mesmo. Ao dizer “Vamos na velô da dicção...”, podemos entendê-lo referindo-se à velocidade com que a artista dizia seus textos e interpretava suas canções, como podemos também entrevê-lo falando de si mesmo – e “velô” seria tanto uma abreviação de Veloso, como também

<sup>101</sup> No disco *Circulado Vivo* (1992)

<sup>102</sup> PAIVA, V. **Disseram que eu voltei americanizada**. In: ALVES, G. P. (org) **Todo Caetano**. 66/96. Encarte. Rio de Janeiro: Polygram, 1996. p. 217.

uma alusão ao título do disco em que a letra de *Língua* aparece<sup>103</sup>. Uma referência também à sua própria percepção da polissemia de significações que estão à sua volta, da multiplicidade de signos que ele recolhe e que deseja representar, como faz no poema.

Outra figura da música popular brasileira que aparece e que se contrapõe à figura de Carmem Miranda, é Chico Buarque. Ao passo em que Miranda tem uma dicção americanizada, Buarque é chamado a nos explicar Luanda, como uma chave para a compreensão da própria língua, ou das línguas faladas. Ao explicar Luanda, na verdade Chico estaria nos proporcionando um retorno à própria Língua Portuguesa, já que Luanda é a capital de Angola, outra nação lusófona e que, por isso, dialoga com a mesma tradição de Caetano Veloso.

O poema prossegue no mesmo sentido do falar e dos falares:

[...]  
 Ouçamos com atenção dos deles e os delas da TV Globo  
 Sejamos o lobo do lobo do homem  
 Lobo do lobo do lobo do homem.

Continuam prevalecendo as muitas referências que poeta faz ao mundo cultural. Primeiro, a TV Globo, rede de televisão para a qual Caetano Veloso nos chamará atenção para os “deles e os delas”, numa alusão ao modo como os apresentadores dos programas da emissora – sobretudo os dos telejornais – têm uma preocupação em apresentar as informações de uma forma clara, bem falada. Entretanto, logo em seguida, o texto abandona o caráter contemporâneo e midiático para dialogar

---

<sup>103</sup> **Velô**, 1984.

intertextualmente com uma máxima latina *homo homini lupus*. Ou, em português: *O homem é lobo do homem*. No entanto, se a frase latina apresenta um tom de pessimismo em relação ao homem ser o seu próprio devorador, Caetano contrapõe-se a esse tom, parodia a sentença e pedindo para que, de fato, “Sejamos o lobo do lobo do homem”. Ou seja, num ritual antropofágico, devemos comer a nós mesmos e aos outros, incorporar suas linguagens, sejam as da TV Globo, sejam as do homem da roça.

O interessante é que o poeta acabou conectando o *homo homini lupus* com o próximo conjunto de versos. Isso porque *lupus* em latim significa tanto *lobo*, quanto *nome de homem*<sup>104</sup>. Assim é que essa idéia de nome próprio está presente em

Adoro nomes  
 Nomes em ã  
 De coisas como rã e imã  
 Imã imã imã imã imã imã imã imã  
 Nomes de nomes  
 Como Scarlet Moon de Chevalier, Glauco Mattoso e Arrigo Barnabé

A idéia do nome como marca lingüística e identitária está presente nesse conjunto de versos. Tanto o nome de coisas como o de pessoas. Assim é que, talvez, esse seja um dos trechos mais significativos do texto. A língua é vária, como dissemos, mas a marca de um nome delimita, de certo modo, o espaço que ele ocupa. Ao dizer que nomes como “rã” e “imã” são seus adorados, Caetano pontua sua ligação e, de algum modo, afeição ao nome, ao substantivo, que é o cerne da língua. O substantivo determina o que são as coisas e o que são as pessoas. Assim é que, além desses

---

<sup>104</sup> TORRINHA, F. **Dicionário latino português**. 2 ed. Lisboa: Gráficos Reunidos, 1982. p. 489.

nomes comuns, aparecem novamente o nome de personagens do mundo cultural brasileiro, como a jornalista Scarlet Moon, o poeta Glauco Mattoso e o músico Arrigo Barnabé. Porém, ao lado dessas pessoas conhecidas aparece simplesmente uma Maria da Fé. Ignoramos que possa ser uma personalidade, a princípio, mas acabamos logo percebendo que ela o é. Já que todos os possuidores de nomes acabam inseridos na tradição da língua e irmanados por ela.

Em seguida temos os versos:

Se você tem uma idéia incrível é melhor fazer uma canção  
 Está provado que só é possível filosofar em alemão  
 Blitz quer dizer corisco  
 Hollywood quer dizer Azevedo  
 E o Recôncavo, e o Recôncavo, e o Recôncavo meu medo

No verso “Se você tem uma idéia incrível é melhor fazer uma canção”, há uma alusão ao próprio espaço da canção como local para a veiculação de idéias. Mas além disso, existe também uma auto-valorização do poeta-compositor: *Língua*, é poema e é também canção. E como tal, espaço repleto de idéias e de representações simbólicas, intertextuais e lingüísticas. Desse modo, citando a canção como arte de expressar idéias, é a sua própria arte que Veloso exalta. E nesse sentido, Caetano diz que “Está provado que só é possível filosofar em alemão”. Essa afirmação, cunhada da obra de Martin Heidegger, é uma parodização irônica e uma brincadeira com associação entre idéia e filosofia. Vejamos o que diz Caetano Veloso a esse respeito, numa entrevista de agosto de 2001:

Isso é Heidegger, que eu li também. É Heidegger quem diz isso; eu citei essa frase na canção “Língua” para ironizar o Heidegger. Aliás, eu acho que a Adélia Prado pensou eu era mesmo quem dizia isso<sup>105</sup>.

Há a evidenciação da intertextualidade dada pelo próprio poeta Caetano. Nesse caso, uma gozação voluntária em que, diminuindo a canção e supervalorizando a filosofia alemã, de Heidegger e de outros, acaba resvalando para a auto-valorização.

Nos versos “*Blitz* quer dizer corisco / Hollywood quer dizer Azevedo / e o Recôncavo, e o Recôncav7o, e o Recôncavo, e o Recôncavo, meu medo”, está presente a mistura de tradições. Embaralhando criativamente expressões e palavras de sentido oposto, Caetano recria uma nova tradição, que é a própria mistura que produz a originalidade inventiva da língua portuguesa e das línguas, de um modo geral. O interessante é que, nesse caso, a tradição aparece para o artista como uma fonte de medo, de algo original que, se seguir, de certa forma o engolirá. Assim é que “O Recôncavo, meu medo” pode ser lido e interpretado como a relação de Caetano com a tradição, com o lugar que nasceu<sup>106</sup> e com essa relação pode conter o medo de subordinação a ela.

Os versos seguintes reforçam o ideal de uma língua híbrida:

A língua é minha pátria  
E eu não tenho pátria, tenho mátria  
E quero frátria  
Poesia concreta, prosa caótica,  
Ótica futura,  
Samba-rap, chic-left com banana.

<sup>105</sup> **Outras palavras.** Entrevista concedida à Revista Cult. São Paulo: Lemos, agosto de 2001. p. 58.

<sup>106</sup> Caetano é, como sabemos, natural de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano.

Numa nova alusão à já comentada recriação da obra de Fernando Pessoa, o poeta demarca o verdadeiro lugar da língua, um lugar para além da tradição. Isso porque o hibridismo deve ser a tônica, a polissemia deve comandar os falares e as produções literárias, na concepção do poeta. Assim é que, negando o ideal pessoano de língua (pátria), Caetano reafirma que no Brasil não há essa pátria geradora da língua – que é essencialmente Portugal. O que há é uma mátria (pátria adotiva da língua portuguesa), mas o que ele deseja, de fato, é uma frátria (hibridismo). Uma língua que aceite tudo e que seja aceita pelos seus diversos falantes, uma língua que incorpore até mesmo aqueles que não a falam, uma língua rica e que nada rejeite, que acolha e que recolha as mais diversas expressões.

Desse modo é que se torna possível associar os elementos mais díspares possíveis, citações do mundo cultural americano e de dados da cultura brasileira, num todo que, parecendo confuso, produz um sentido bastante claro, que é a própria medida do hibridismo: “samba-rap, chic-left com banana”. Essa é, na concepção do poeta, a língua ideal, a, talvez, língua brasileira.

Na audição da canção, podemos entreouvir diversas vozes que, a partir desse trecho, falam as “línguas”:

[...]  
 (- *Será que ela está no Pão de Açúcar?*  
 - *Ta craude brô*  
 - *Você e tu*  
 - *Lhe amo*  
 - *Qué queu te faço, nego?*  
 - *Bote ligero!*  
 - *Ma' de brinquinho, Ricardo!? Teu tio vai ficar desesperado!*  
 - *Ó Tavinho, põe esta camisola pra dentro, assim mais pareces um*  
*[espantalho!*  
 - *I like to spend some time in Mozambique*  
 - *Arigatô! Arigatô!*)

O português falado corretamente, as gírias (paulista, sulista, carioca, gay, nordestina) que condensam e “sanduichizam” a língua portuguesa; o português de Portugal e suas expressões idiomáticas às vezes incompreensíveis para os brasileiros; o inglês impostado dos falantes britânicos da língua; o “arigatô” japonês que talvez seja a mais conhecida palavra dessa língua desconhecida. Essas vozes mixam a linguagem, e efetuam a função primordial da língua, de qualquer uma delas, que é a de comunicar. Na babel pós-moderna, todos acabam falando e todos acabam sendo compreendidos.

Os versos finais são uma verdadeira apoteose dessa idéia de linguagem e comunicação:

[...]  
 Nós canto-falamos como quem inveja negros  
 Que sofrem horrores no gueto do Harlem  
 Livros, discos, vídeos à mancheia  
 E deixe que digam, que pensem, que falem.

O falar brasileiro é cantado segundo Caetano, numa referência à conhecida frase de Eça de Queiroz: “O brasileiro é o português dilatado pelo calor<sup>107</sup>”. E sendo assim, mais flexível e mais propenso a uma dicção espaçosa, quase cantada da língua. Mas a referência que impera no verso de Caetano é aos *negro spirituals*, às canções da música gospel dos negros americanos que, aquém de toda a segregação cultural em que sempre viveram, cantam-falam com sentimento e alma. Assim, nessa comparação, Caetano evidenciam que também os brasileiros falam com sua alma cantante, que é múltipla e inventiva por natureza.

---

<sup>107</sup> Apud ROLLEMBERG, M. **A face real do imaginado**. Dossiê Eça do Queiroz. Revista Cult. São Paulo: Lemos, setembro de 2000. p. 57.

O poema termina com duas novas referências intertextuais. A primeira é ao poema *O livro e a América*, de Castro Alves, poeta do Romantismo brasileiro e baiano como Caetano Veloso. Além de baianos, os dois são poetas da realidade social de suas épocas. Enquanto o primeiro exaltava as virtudes do negro e denunciava sua situação primordial de excludência, o segundo insere, como vimos, a pós-modernidade e suas questões e tópicos em sua obra. Mas vejamos um trecho do referido poema de Castro Alves:

[...]  
 Oh! Bendito o que semeia  
 Livros... livros a mão cheia...  
 E manda o povo pensar!  
 O livro caindo n'alma  
 É germe – que faz a palma,  
 É chuva – que faz o mar.<sup>108</sup>

O centro da preocupação de Castro Alves é o livro. O fundo, claro, é libertário, uma vez que, em sua concepção o conhecimento libertaria as classes oprimidas, faria “o povo pensar”. Assim é que o livro é um objeto de liberdade e quem o difunde, difunde o saber que ela guarda e que deve propagar. Em Caetano o viés é pós-moderno. Uma vez que ao substituir livros por “livros, vídeos, discos”, insere todos os objetos contemporâneos que podem conter informações, e não apenas os livro impresso. Essa premissa é uma evidenciação do mundo midiático, do conhecimento que chega por qualquer veículo. O importante é que a cultura viaje e chegue ao ouvinte e que se incorpore à voz do falante.

---

<sup>108</sup> ALVES. C. **Espumas flutuantes**. Rio de Janeiro: Globo, 1997. p. 18.

E se os receptores da língua devem recebê-la de todas as formas, nada mais evidente do que, citando literalmente Jair Rodrigues e o primeiro rap brasileiro, seguir o conselho de Caetano Veloso: “E deixa que digam, que pensem, que falem”.

## 5 – Tantos Josés e suas mães

Laurent Jenny nos dirá, a respeito da linearidade sêmica que podemos encontrar num texto literário:

Se é verdade que a intertextualidade convida a uma leitura múltipla (polissêmica, paradigmática), não é menos que a realização do discurso intertextual impõe, pelo contrário, ao texto, uma linearidade duma rigidez perfeitamente monológica.<sup>109</sup>

Desse modo, mesmo que a intertextualidade seja geneticamente polissêmica, muitas vezes o sema do texto-fonte<sup>110</sup> reaparece intacto no texto-criação. Essa harmonização do sentido será chamada por Jenny de *linearização*; há, portanto, a continuidade (linearidade) do sentido, de um texto ao outro. É como se o sema viajasse no tempo do texto original ao texto-criação, mas durante esse périplo nenhum resquício de seu conteúdo semântico se perdesse. É evidente que ele poderá apresentar-se metamorfoseado, transmutado, as próprias palavras originais podem perder-se. Mas o conteúdo permanece, como um signo eterno no tempo.

É nesse sentido que pensamos dar-se a relação intertextual entre o poema *José*, de Caetano Veloso, e o poema *José*, de Carlos Drummond de Andrade, que passaremos a analisar de agora em diante.

O texto, aparecido em 1988 no disco *Caetano*, é soturno. De certo modo, trata-se de uma exacerbação da solidão humana, tema também caro e implícito no texto drummondiano. *José* é também o poema em que Caetano Veloso “externa o pesar pela

<sup>109</sup> JENNY, L. op. cit. p. 33.

<sup>110</sup> Chamamos, neste estudo, texto-fonte, os textos primordiais, geradores, sobre os quais se constroem a intertextualidade, e texto-criação, aqueles que são resultado desse processo.

morte recente do pai<sup>111</sup>”. É, portanto, um texto de referências mórbidas. Entretanto, ele não se reduz apenas a isso. É, na realidade, produto de todo o referencial intertextual com o qual Caetano Veloso dialoga, nesse caso o poema de Drummond.

Vejamos o trecho inicial do poema de Caetano:

Estou no fundo do poço  
Meu grito  
Lixa o céu seco<sup>112</sup>

Temos, evidenciado, o caráter do texto. É um pesar profundo, de alguém que está em absoluto estado de solidão (“estou no fundo do poço”). Aparentemente, não haveria qualquer referência principal ao texto drummondiano, a não ser o título. Além disso, o título poderia advir daquilo que já expusemos, uma alusão ao nome do pai do poeta, falecido à época de sua escritura. O que nos faria, nesse sentido, sustentar a hipótese de que *José* seria o resultado de uma interface com Carlos Drummond de Andrade? Novamente, recorreremos a Laurent Jenny para encontrar essa resposta – ou a possibilidade dela:

[...] Mesmo na ausência desses laços sintáticos, instaura-se uma significação selvagem; já não é um jogo de lexemas, mas de semas que os compõem, uma multiplicação até o infinito do jogo do sentido.<sup>113</sup>

Assim é que, mesmo que a sintaxe usada por Carlos Drummond de Andrade não esteja em nenhum momento do texto – como veremos no decorrer deste capítulo –, o seu sentido está o tempo presente. E esse sentido é o da absoluta solidão que

<sup>111</sup> GARCIA, L. L. **Texto de apresentação do disco “Caetano”, 1987**. In: ALVES, G. P. (org) **Todo Caetano**. 66/96. Encarte. Rio de Janeiro: Polygram, 1996. p. 185.

<sup>112</sup> VELOSO, C. Op. cit. p. 294. As demais citações dessa letra dispensarão referência.

<sup>113</sup> JENNY, L. op. cit. p. 37.

acompanha cada um dos sujeitos líricos presentes nos textos. Assim é que podemos ler no poema de Drummond:

E agora, José?  
A festa acabou,  
A luz apagou,  
O povo sumiu,  
A noite esfriou,  
E agora, José?<sup>114</sup>

Nosso exercício de aproximação intertextual é, evidentemente, mais abstrato. Mas nos permite ensejar uma conexão profunda entre os termos “E agora, José?” e “Estou no fundo do poço”. Poderíamos, nesse sentido, pensar nesses termos como sendo uma pergunta, inicialmente feita por Drummond, e uma resposta, oferecida por Caetano Veloso. Assim é que após o sumiço de todos, a escuridão da luz apagada e o frio absoluto da noite drummondiana, Caetano situa seu José como estando, por isso mesmo, encerrado no fundo de um poço.

Esse tipo de procedimento, aliás, pode ser chamado como “intertextualidade crítica”<sup>115</sup>. Sabemos que todo o diálogo narrado estabelece relações, mais ainda quando falamos de diálogos intertextuais. Assim é que dirá Julia Kristeva, evidenciando o dialogismo imanente à própria concepção histórica da palavra:

[...] O autor é, portanto, o sujeito da narração metamorfoseado pelo fato de ter-se incluído no sistema de narração; não é nada nem ninguém,

<sup>114</sup> ANDRADE, C. D. **Antologia poética**. 40 ed. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 20-22. As demais citações dispensarão referências.

<sup>115</sup> Não confundir com o termo cunhado pela teórica Leyla Perrone-Moisés, que trata das relações entre críticos literários e textos de teoria, enfeixadas no ensaio “Intertextualidade Crítica” (1979).

mas a possibilidade de permutação de S (sujeito) com D (destinatário), da história com o discurso e do discurso com a história.<sup>116</sup>

Ora, se é essa permutação dialógica que permite a existência do fenômeno intertextual, podemos dizer que se um texto que se constrói em diálogo com outro, como é este caso dos dois “Josés”, temos a possibilidade dessa construção ter um tom crítico. A própria intertextualidade é crítica, enquanto re-falar e reflexão de um texto do passado. Revivificado, o antigo se ganha novos contornos no novo texto. Segundo Laurent Jenny:

As obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem suas lembranças, influenciam seus precursores, como diria Borges. O olhar intertextual é então um olhar crítico: é isso que o define.<sup>117</sup>

Portanto, a pergunta fundamental elaborada por Carlos Drummond de Andrade encontra uma resposta crítica em Caetano. Alguns, entretanto, poderiam perguntar, em tom duvidoso: mas a resposta dada por Veloso não está alinhada com o sentido proposto por Drummond, que o da solidão, do fundo do poço, do “E agora?”. E é justamente nesse ponto que reside toda a criticidade do poeta: ao redizer o texto, o poeta desmumifica a pergunta de sua profunda calma (e o lugar de calma seria o texto de Drummond, entronizado pelo cânone literário) e a coloca novamente em pauta – e, ao estabelecer como o fundo do poço o lugar em que José, agora, se encontra, Veloso

---

<sup>116</sup> KRISTEVA, J. op. cit. p. 78.

<sup>117</sup> JENNY, L. op. cit. p. 10.

retoma o diálogo com Andrade, reafirma o lugar primordial da solidão ocupado pelos Josés.

Seguindo a premissa – já tantas vezes aludida neste estudo – kristevariana do “mosaico de citações”, outros textos vão aparecer no contexto de representações do texto de Caetano Veloso. Vejamos, nesse sentido, os versos seguintes:

[...]  
 O tempo espicha mas ouço  
 O eco  
 Qual será o Egito que responde  
 E se esconde no futuro?

Salta à vista a referência ao texto bíblico, mais precisamente ao mito de José, filho dileto de Jacó e que, por ciúmes dos irmãos em face de essa deferência, acaba sendo encerrado num poço. A respeito das circunstâncias em que José é jogado no buraco por seus invejosos irmãos, escreve o autor do livro do Gênesis:

[...] Os irmãos o viram de longe e, antes que se aproximasse, começaram a planejar a morte dele. / Disseram entre si: / 'Aí vem o grande sonhador! Vamos matá-lo e jogá-lo num poço. Diremos que um animal feroz o devorou. Veremos, então, para que servem seus sonhos'.<sup>118</sup>

As referências aos sonhos de José são claras: desde muito jovem (o texto bíblico informa que José tem dezessete anos) o filho preferido de Jacó tem sonhos enigmáticos e que, por um poder místico, consegue ele mesmo decifrar. A respeito dos

---

<sup>118</sup> **Gênesis**. Versículos: 18-20. Bíblia Sagrada. Trad. de Euclides Martins Balancini. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1990. p. 52.

desses sonhos, escreve em nota Euclides Martins Balancin, tradutor da Bíblia católica para o português:

A história de José se abre num clima dramático; preferido pelo pai e odiado pelos irmãos, descortina-se diante dele um futuro importante, apresentado em sonhos. O final da história apresentará José como instrumento de Deus para salvar a própria família.<sup>119</sup>

José é retratado como um grande sonhador. E é justamente nesse fato que reside grande parte do descontentamento e ira de seus irmãos. Em um dos seus sonhos, José viu o sol, a lua e onze estrelas diante dele, prostradas<sup>120</sup>. Na realidade, tratava-se de uma predição do futuro: José, após ser retirado do poço e vendido pelos irmãos a um grupo de mercadores, acabará no Egito, como serviçal de Putifar, chefe da guarda do Faraó. Por coincidência, o monarca passa a sofrer de sonhos intranquilos e, sem obter de seus adivinhos uma interpretação, descobre as habilidades mediúnicas de José e ordena que o rapaz seja trazido a sua presença. O jovem consegue decifrar os sonhos do Faraó (que dizem respeito à prosperidade e fome no Egito) e, como recompensa, acaba sendo promovido ao cargo de governador de uma das províncias egípcias. Num encaixe dramático, sua família, desconhecendo todos esses fatos, passa por privações e resolve ir ao Egito em busca de ajuda. Ironicamente, é a José que recorrem e, ao descobrir-lhe homem tão poderoso prostram-se perante ele, e trazem também seu pai e sua mãe. Esta, pois é a chave de compreensão dos sonhos de José, sol, lua, estrelas diante dele.

---

<sup>119</sup> Idem, ibidem

<sup>120</sup> Idem, ibidem. Versículo: 10

Esse mito bíblico foi também revisitado por outros escritores ao longo dos tempos. Um deles é Thomas Mann, autor dos três volumes chamados *José e seus irmãos*. Mann, aliás, é um autor presente no universo de criação de Caetano Veloso, que, em seu filme de longa metragem *O Cinema Falado*, dedica grande espaço à uma discussão da obra e do homoerotismo de Thomas Mann. Não seria infundado, nesse sentido, imaginar que Caetano tenha aludido ao mito de José via Mann.

Assim, ao escrever “Estou no fundo do poço”, além de responder, conforme vimos, à canônica pergunta feita por Carlos Drummond de Andrade, Caetano Veloso também recria o mito de José. Cabe, portanto, perguntar aqui: qual a ligação possível que permite construirmos uma análise intertextual, além das referências sintáticas, entre essa tríade de Josés? A resposta, contudo, já foi dada, mas vale ser repetida: a solidão que os irmana. Podemos imaginar que o José bíblico, portador de um dom mágico que é a interpretação dos sonhos, seus e alheios, se sinta bastante só no fundo do poço em que é jogado por seus irmãos; sinta ainda uma profunda incompreensão, que é, talvez, um grau ainda mais exacerbado da solidão.

Na seqüência do poema, Caetano Veloso dirá:

[...]  
 O poço é escuro  
 Mas o Egito resplandece  
 No meu umbigo.

Nesse sentido é que a imagem resplandecente do Egito reproduz, no texto de Veloso, a idéia de bênção luminosa; o Egito é a concretização dos presságios de José, é seu triunfo e glória. Entretanto, ao menos no espaço do texto, esse triunfo permanece inalcançável. Assim é que, como a mítica cobra que morde o próprio rabo, o texto de

Caetano, que dialoga intertextualmente com a Bíblia – e, de maneira transversal, com a tetralogia<sup>121</sup> de Thomas Mann –, volta ao seu cotejo fundamental com o texto de Carlos Drummond de Andrade. Assim é que podemos aproximar a idéia de que o umbigo (ou seja, o próprio “eu” do poeta) como centro do corpo, expressa por Veloso, à indagação que o “narrador” do poema de Drummond faz ao seu José:

[...]  
 Sozinho no escuro  
 qual bicho-do-mato,  
 sem teogonia,  
 sem parede nua  
 para se encostar,  
 sem cavalo preto  
 que fuja a galope,  
 você marcha, José!  
 José, para onde?

Nesse ponto, podemos aludir a um exemplo não raro em Caetano: a auto-intertextualidade. Definiríamos esse procedimento como o processo em que um autor busca recursos dialógicos em seu próprio *corpus* literário. Assim é que podemos encontrar um paralelo entre *José* e uma outra letra de canção de Veloso, *Mãe*. Vejamos o que escreve Caetano na primeira estrofe desse poema:

Palavras, calas, nada fiz  
 Estou tão infeliz  
 Falasses, desses, visses, não  
 Imensa solidão<sup>122</sup>.

<sup>121</sup> Devemos esclarecer que a publicação original de *Joseph und seine Brüder* foi composta de quatro volumes, razão pela qual nos referimos ao texto como uma tetralogia. No Brasil, entretanto, a edição foi compactada em apenas três livros.

<sup>122</sup> VELOSO, C. op. cit. p. 32. As demais citações dessa letra dispensarão referência.

Desse modo, podemos identificar como sendo os dois textos essencialmente dialógicos, uma vez que a voz lírica escutada (lida) é a mesma; é o mesmo homem solitário que nos diz de sua triste condição.

Daí dizermos, no título desse capítulo, que os Josés, homens solitários, chamam, clamam por suas mães, no poço, no deserto, na noite fria e desolada. No nível sintático, isso fica muito mais evidente se confrontarmos o trecho anteriormente citado do poema de Carlos Drummond de Andrade com esta parte do poema *Mãe*:

[...]  
 Meninos, ondas, becos, mãe  
 E, só porque não estás  
 És para mim e nada mais  
 Na boca das manhãs

Sou triste, quase um bicho triste  
 E brilhas mesmo assim  
 Eu canto, grito, corro, rio  
 E nunca chego a ti

Enquanto Drummond dirá “Sozinho no escuro / qual bicho do mato”, a versão de Veloso nos dará conta de um “quase bicho triste”. E, conforme já dissemos, o José drummondiano marcha, mesmo não sabendo exatamente para onde se dirigia em sua infinda corrida do nada ao nada. E o eu-lírico de *Mãe* sabe que canta, grita, corre, ri, mas “nunca chego a ti”. Assim é que podemos imaginar esses Josés à procura de suas mães, talvez a única possibilidade de salvação do poço fundamental da solidão.

Outro exemplo desse abandono e da busca pela “mãe” fundamental, que é, ao mesmo tempo, consolo e origem, pode ser encontrado também na letra da canção *Abandono*, também de Caetano:

Mamãe  
 A noite é um pavor  
 Fria do teu calor  
 Por favor  
 Venha<sup>123</sup>

Aqui, a mãe, personificada na figura da mulher amada, representada toda a possibilidade de reabilitação, representa o regaste no abandono da noite fria. E esse auto-diálogo que Caetano Veloso empreende de si para si não se esgota no cotejo entre os dois textos, entre seus dois textos e o texto de Drummond. Assim é que em *Mãe* lemos

[...]  
 Eu sou um rei que não tem fim  
 E brilhas dentro aqui  
 Guitarras, salas, vento, chão  
 Que dor no coração

Desse modo, podemos conectar os versos aos versos do *José caetaniano*

[...]  
 O poço é escuro  
 Mas o Egito resplandece  
 No meu umbigo

Ou aproximá-los da idéia presente em Drummond, que dá conta de um José repleto de possibilidades, mas atado eternamente ao seu destino:

[...]

---

<sup>123</sup> VELOSO, C. Encarte do disco **Gal, de tantos amores**. São Paulo: BMG Brasil, 2001. p. 5.

Com a chave na mão  
 Quer abrir a porta,  
 Não existe porta;  
 Quer morrer no mar,  
 Mas o mar secou;  
 Quer ir para Minas,  
 Minas não há mais.  
 José, e agora?

Nesse sentido, forma-se uma tríade (acrescida, evidentemente, da matriz arquitextual, aqui representada pelo José mítico, bíblico) de Josés, tantos Josés solitários, reis sós em seus poços, em seus calabouços de aguda solidão, reis sem fim de um abandono infinito e que vivem à procura de suas mães. As mães, nesse sentido, representariam o laço perdido, um regresso e um escape do destino, do fado absoluto que se apresenta a cada um deles. Entretanto, como vemos, esse encontro é impossível e o Egito, mesmo luminoso, permanece distante.

Temos outra vez o mesmo e trino José, intertextual, que, à par do outro, o bíblico, permanece desterrado em seu poço – embora, em Drummond, essa condição seja apenas esboçada, talvez por força da aproximação, já que o verso “Sozinho do escuro” nos remeteria a “O poço é escuro”. Há, entretanto, uma diferença entre o José drummondiano e o José caetaniano. Embora o José de Drummond esteja despojado de todos os elementos necessários para um possível escape (“sem teogonia / sem parede nua / para se encostar / sem cavalo preto / que fuja a galope”), ele escapa. Como o outro, há, de certo modo, um Egito resplandecente para o qual partir. Entretanto, é uma jornada que já se configura inútil, pois seu destino é irreversível. Tanto que o narrador o inquire, com veemência: para onde? Por outro lado, o José de Caetano Veloso, mais soturno que o outro, uma vez que é por sua própria boca e voz que lhe conhecemos a

trajetória, conhece perfeitamente seu fado, que é o eterno e solitário poço. Embora haja a possibilidade de um luminoso lugar, de pompa e glória, ele permanece ali:

[...]  
 E o sinal que vejo é esse  
 De um fado certo  
 Enquanto espero  
 Só comigo e mal comigo  
 No umbigo do deserto.

Desse modo, ao contrário do outro José, este é definitivamente mais resignado, como que aceitasse sua condição de absoluto abandono e solidão.

Belo é o jogo de palavras que Caetano tece para confrontar o “eu” do poeta e o “eu” (centro) do deserto, onde está o poço, aceitando, conforme expusemos, a intertextualidade com o texto bíblico e o mito de José do Egito. Portanto, enquanto o “Egito resplandece / No meu umbigo”, ele reconhece que está só “No umbigo do deserto”.

Originalidade criativa? Ou mais uma evidência do processo de montagem intertextual, tão comum ao processo criativo do poeta baiano? E se aceitarmos a segunda alternativa como verdadeira, veremos emergir um quarto texto-fonte: o poeta do barroco português Sá de Miranda. Escreve ele em um texto do século XVI, *Trova*:

Comigo me desavim,  
 Sou posto em todo perigo;  
 Não posso viver comigo  
 Nem posso fugir de mim.  
 Com dor, da gente fugia,  
 Antes que essa assi crescesse;  
 Agora já fugiria  
 De mim, se de mim pudesse,  
 Que meio espero ou que fim  
 Do vão trabalho que sigo,

Pois que trago a mim comigo  
Tamanho imigo de mim?<sup>124</sup>

O texto de Miranda, barroco por excelência, expressa o estilo típico desse movimento, ou seja, o “[...] formalismo que se distingue pelo jogo de palavras, de construções e de imagens”<sup>125</sup>. Podemos interpretar o texto de Caetano Veloso, nesses termos, como produto de uma espécie de neo-barroquismo, uma vez que os versos finais também brincam e constituem um jogo de palavras e de imagens.

Podemos, tomando emprestada a fala de Óscar Lopes e António José Saraiva, aproximar ainda mais Caetano de Miranda. Assim como o poeta baiano, Miranda também representa, em sua obra, um ideal de suprema dualidade, que é uma característica do barroco e que está presente também em Caetano Veloso<sup>126</sup>. Isso porque, em Sá de Miranda, há sempre uma relação entre o arcaísmo lingüístico e o moderno, inovador, sobretudo sob a influência do *dolce stil nuovo* italiano. Assim, em Miranda,

Tal arcaísmo ostensivo – próprio sobretudo das composições da medida velha – combina-se, todavia, com uma acentuada originalidade, e até com um pessoalismo muito mais acurado.<sup>127</sup>

É evidente que a aproximação dos dois textos não se restringe a uma questão de estilo, apenas. As expressões usadas por Sá de Miranda são, primordialmente, as mesmas que Caetano Veloso utilizada para designar a solidão de seu José. Podemos

<sup>124</sup> MIRANDA, S. **Trova**. In: MOISÉS, M. **A literatura portuguesa através dos textos**. 21 ed. São Paulo: Cultrix, 1991. p. 93.

<sup>125</sup> TAVARES, H. **Teoria literária**. 7 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. p. 57.

<sup>126</sup> Sobre a relação entre Caetano Veloso e o Barroco, trataremos adiante, durante a análise de *O quereres*.

<sup>127</sup> LOPES, O., SARAIVA, A. J. **História da literatura portuguesa**. 16 ed. Porto: Porto Editora, s/d. p. 253.

sustentar a idéia de que *José* consista, ao menos o seu conjunto final de versos, como uma paráfrase de *Trova*.

Já tratamos, teoricamente, da paráfrase, mas caberia sua definição dada por Karl Beckson e Arthur Ganz,

[...] a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita. Uma paráfrase pode ser uma afirmação geral da idéia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil. Em geral ela se aproxima do original em extensão.<sup>128</sup>

É claro que um cotejo mais detido entre os dois textos não encontraria todas essas características parafrásticas; entretanto, o que faria do poema de Caetano uma paráfrase de Sá de Miranda é justamente essa “reafirmação do mesmo sentido”. É, em outras palavras, a repetição do sema de Miranda, que, dentro da proposta arquitextual de Veloso, é também o mesmo de Drummond e do mito Bíblico: a solidão. Ao dizer “Comigo me desavim”, vemos que o eu-lírico, indisposto consigo mesmo, deseja fugir de si, tornar-se solitário dele mesmo, o que é impossível. Além disso, a construção textual de Veloso apóia-se no que escreve Miranda. Enquanto ele diz “pois que trago a mim comigo / tamanho imigo de mim?”, Caetano o repetirá, através dos versos “Só comigo e mal comigo / no umbigo do deserto”. Essa redicção pode ser compreendida se pensarmos no que diz Julia Kristeva, a respeito da ambivalência da palavra dialógica:

Mas o autor pode se servir da palavra de outrem para nela inserir um sentido novo, conservando sempre o sentido que a palavra já possui.

<sup>128</sup> BECKSON, K. GANZ, A. *apud* SANT’ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase & cia**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1988. p. 17.

Resulta daí que a palavra adquire duas significações, que ela se torna ambivalente.<sup>129</sup>

Embora aqui Kristeva esteja falando num sentido quase lingüístico, podemos tomar-lhe a definição para entender que mesmo que a sintaxe seja diversa (como em Drummond), recriada (o mito Bíblico), auto-referencial (como em *Mãe*) ou parafraseada (em Miranda), o José de Caetano Veloso é universal, posto que construído como um mosaico de outros e tantos Josés, intertextual e absoluto, por isso mesmo.

---

<sup>129</sup> KRISTEVA, J. op. cit. p. 76.

## 6 – A terceira margem do rio

*A terceira margem do rio* poderia ser classificada como uma das narrativas mais “indizíveis” de João Guimarães Rosa. Possui um enredo a princípio prosaico: certo dia, um pai de família, taciturno por natureza, resolve mandar construir para si uma canoa, feita com boa madeira, pois ele deseja que ela dure muito, décadas até. Após despedir-se da família (mulher e três filhos), posta-se no barco e rema para o meio do rio, de onde nunca mais regressa, ante os protestos dos familiares e amigos. Escondido como um leproso (ou como um louco), aos poucos todos se acostumam com seu desígnio e seguem suas vidas. Os filhos partem para a cidade grande, a mãe, idosa e amargurada, segue a família; apenas o filho mais novo – que é também o narrador – mantém ainda com o pai uma espécie de diálogo silencioso, já que ele nunca responde aos apelos desesperados do jovem para que regresse para a convivência dos seus.

Muitas leituras já foram feitas sobre este texto, em várias direções: a metáfora fundamental da busca pelo sentido da vida, a antítese entre o civilizado e o selvagem, a desagregação familiar. Não há espaço – tampouco interesse – em revisá-las neste estudo. A leitura que nos interessa fazer de *A terceira margem do rio* é justamente seguir a leitura empreendida por Caetano Veloso, em seu poema homônimo, que é uma reconstrução intertextual do texto de Guimarães Rosa.

Antes de tudo, devemos apontar algumas características primordiais do texto, que por sua própria constituição e pela proposta dialógica de Caetano Veloso, vão se ressamantizar no poema do autor baiano. Conforme dissemos antes, o conto pode ser considerado “indizível”. Talvez tenhamos usado mal o termo, inadvertidamente. Melhor

seria considerá-lo inclassificável, uma vez que sua leitura é aberta e polissêmica. Aliás, a esse respeito, escreve Susan Sontag, diante da percepção crítica de Roland Barthes, que procuramos utilizar como balizamento intelectual:

O mesmo mandato é fornecido pelas noções de “texto” e de “textualidade” de Barthes. Elas traduzem em termos de crítica o ideal modernista de uma literatura de fim aberto e polissêmico; por conseguinte, torna o crítico, a exemplo dos criadores de literatura, um inventor de sentido<sup>130</sup>.

Desse modo, o crítico apresenta uma interpretação, que é uma nova fundação de sentido. Ao tentar levantar as questões presentes em um texto, um novo texto se abre, com possibilidades infinitas, que são diálogos com a obra que ele interpreta. É a “escrita sobre si mesma”. É também dessa forma aberta que vemos o conto, texto em construção e que proporciona, portanto, ao crítico, que é antes de tudo um leitor, uma interpretação abrangente.

Tradicionalmente a forma conto pressupõe uma narrativa curta e objetiva, cujo sentido é rapidamente absorvido pelo leitor durante a leitura. Não é assim, no entanto, que devemos interpretar *A terceira margem do rio*. Isso porque, embora ele obedeça a esse segundo pressuposto, estendendo-se por pouco mais de cinco páginas, sua mensagem não é, de modo algum objetiva. Ao contrário, mergulhamos numa busca, que é a própria busca pela linguagem, mas que também é uma busca pelo *sentido* da própria língua.

---

<sup>130</sup> SONTAG, S. **Roland Barthes: a escrita sobre si mesma**. In: “Questão de ênfase”. Trad. de Rubens Figueredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 93.

O que não impede, no entanto, de que o texto tenha um espaço delimitado, uma ação, um enredo. Consuelo Albergaria, que analisa o conto em suas relações com o trágico, vai observar que:

Por ser o conto uma forma narrativa que se prende a um só núcleo dramático, a um só conflito, a uma única ação, podemos traçar um paralelo (que nos parece válido) entre a unidade de ação em “A terceira margem do rio” e a do teatro clássico grego, quando as personagens se movem num espaço / tempo limitado.<sup>131</sup>

Mas mesmo neste espaço delimitado, a leitura é aberta. Vejamos, como exemplo, o título do conto, seu elemento primordial de identificação e chave de compreensão do conto: *A terceira margem do rio*. O senso comum nos coloca diante de uma verdade imediata. Não existe, geograficamente, nenhum rio que possua três ou mais margens, além das duas, únicas, direita e esquerda. E, no entanto, a nomeação está lá, *A terceira margem do rio*. Ficamos, portanto, diante de uma narrativa que se colocará ontologicamente: uma terceira margem, como sendo algo que não existe e que, por isso mesmo, acaba por representar uma espécie de busca primordial, uma busca, como dissemos, pelas margens da linguagem, da vida, da existência. Uma margem que ainda está por se construir. Alguns, nesse sentido, lêem o título desconstruindo-o para algo como “a tecer a margem do rio<sup>132</sup>”. Fazer surgir e elucidar essa margem mítica é a proposta principal do conto.

Em seu primeiro parágrafo temos a seguinte frase:

---

<sup>131</sup> ALBERGARIA, C. **O sentido do trágico em “A terceira margem do rio”**. In: **Guimarães Rosa: fortuna crítica**. COUTINHO, E. F. (Org). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / INL, 1983. p. 523.

<sup>132</sup> Vide CARVALHO, R. **A terceira margem do riso: viagem a nenhuma parte**. In: **Contexto**. nº 3. Vitória: UFES / DLL, 1994. p. 19-23.

Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação.<sup>133</sup>

O próprio narrador está à procura, quer descobrir o motivo da aparente insanidade do pai, de algum desvio mental que o levara a esse desatino, que é postar-se no rio em uma canoa. Podemos também interpretar sua ansiosa busca por pistas do suposto desarranjo mental do pai como sendo uma metáfora dessa busca obstinada pela compreensão do sentido a linguagem.

Mas, como Caetano Veloso responde a essas indagações todas em seu poema? Primeiro, devemos ter em mente que o artista, enquanto poeta, tem um sentimento agônico (a angústia da influência) por captar, no ato de escrever, o sentido da linguagem. Escreve Anazildo Vasconcelos:

Não é apenas o crítico que se preocupa com o ato criador e acalenta a pretensão de desvendar-lhe o mistério. Mais do que ele, os próprios poetas tentam surpreender o fazer poético no momento mesmo da criação<sup>134</sup>.

Quer dizer, ao recriar intertextualmente o conto do Rosa, é o próprio fazer poético, o próprio sentido do texto original, que veremos transparecer no texto de Caetano Veloso. Vejamos, para iniciar nosso cotejo entre os textos, o primeiro verso do poema:

<sup>133</sup> ROSA, J. G. **A terceira margem do rio**. In: **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 32-37. As demais citações do conto dispensarão referências.

<sup>134</sup> DANTAS, J. M. S.; QUESADO, J. C. B.; SILVA, A. V. **Desconstrução / construção no texto lírico**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 27.

Oco de pau que diz:  
 Eu sou madeira, beira,  
 Boa, dá vau, triztriz,  
 Risca certa  
 Meio a meio o rio ri  
 Silencioso, sério,  
 Nosso pai não diz, diz:  
 Risca terceira.<sup>135</sup>

Temos, poeticamente sintetizado, o enredo do conto. A canoa aparece representada pela expressão “oco de pau”. Podemos também interpretá-la como sendo nisso uma reprodução da dicção particular de Guimarães Rosa, que recorre muitas vezes a um vocabulário reduzido para expressar situações ou designar objetos. Esse procedimento, que é aqui revitalizado por Caetano Veloso, poético em sua renomeação do mundo, é uma das características marcantes do texto de Rosa, como é consenso crítico. Escreve Eduardo Coutinho que

Para Guimarães Rosa, é mediante a criação da linguagem que o poeta renova o mundo. E, deste modo, todo verdadeiro poeta é também um revolucionário, porque, ao libertar a língua da estrutura tradicional, estará automaticamente libertando o homem de suas categorias arcaicas de pensamento e o estará induzindo a enxergar a nova realidade de seu tempo.<sup>136</sup>

Desse modo, ao reproduzir o processo de criação e de minimalização da linguagem, Caetano mimetiza toda a postura estilística do Rosa e, da paráfrase que cria do conto do escritor mineiro, reproduz sua atitude poético-revolucionária diante da

<sup>135</sup> VELOSO, C. op. cit. p. 296. As demais citações dessa letra dispensarão referência.

<sup>136</sup> COUTINHO, E. F. **Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem**. In: **Guimarães Rosa: fortuna crítica**. COUTINHO, E. F. (Org). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / INL, 1983. p. 207-208.

língua. Atitude que, não é louvação infundada dizer, representa a grandeza da obra de Guimarães Rosa. Haroldo de Campos vai nos dizer, a respeito da linguagem roseana:

O lugar privilegiado que a prosa de Guimarães Rosa ocupa no ficcionismo de nossos dias se explica por uma coisa: sua maneira de considerar o problema da linguagem. Do assim chamado *rayonnement* de James Joyce [...] praticamente ninguém ousou herdar as implicações da revolução joyciana no que ela havia de perturbação do instrumento lingüístico.<sup>137</sup>

Não devemos, entretanto, reduzir – como muito já se fez entre a crítica brasileira – o escritor mineiro a isso, classificá-lo apenas como um inventor de uma nova linguagem literária, como o realizador de uma nova língua brasileira. Na realidade, Rosa escreve na língua profunda, que é, através das experimentações que faz, poética e em tudo brasileira. E assim é que, no uso de expressões como “boa, dá vau” e “triztriz”, que Caetano põe em seu texto, essa atitude está presente.

Mas atentemos para a conclusão desse primeiro bloco de versos “Risca terceira”. Aqui, temos Caetano designando a própria canoa como terceira margem (risca), assim como o faz Guimarães Rosa em seu conto:

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar.

Sem sair do lugar, o pai empreende sua viagem, sua busca, no meio do rio, que aparece como, sendo o lugar nenhum, o lugar intermediário, uma personificação da

<sup>137</sup> CAMPOS, H. **A linguagem do Iauaretê**. IN: **Guimarães Rosa: fortuna crítica**. COUTINHO, E. F. (Org). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / INL, 1983. p. 574.

margem oculta, a terceira margem. Assim é que Caetano, em sua atitude intertextual, parafrástica, repete palavras diretamente do texto do Rosa, como, “meio a meio”. Essa repetição, que é a própria repetição crítica da intertextualidade, simboliza a filiação do poeta ao sentido do texto-fonte, que é a expressão dessa viagem extraordinária à risca intermediária, ao meio do rio, que é o lugar do pai de agora em diante.

Outro dado do texto-fonte que aparece no texto-criação é a representação do silêncio do pai. Embora fiquemos sabendo que o rio transmite uma mensagem, irônica por excelência (“meio a meio o rio ri”), o pai nada diz. Permanece silencioso todo o tempo em que dura o conto e o poema. Até mesmo na despedida que antecede à realização de seu misterioso desígnio, ele apenas esboça dizer algo, mas apenas acena, esboça um aceno, melhor dizendo:

Sem alegria nem cuidado, nosso pai encalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula ou trouxa, não fez a alguma recomendação. Nossa mãe, a gente achou que ela ia esbravejar, mas persistiu somente alva de pálida, mascou o beijo e bramou: “ – *Cê vai, ocê fique, você nunca volte!*”

O pai, “estúrdio” como o filho-narrador o define, prefere o silêncio, enquanto é a mãe quem esbraveja contra o marido, em sua ânsia mesmo de perdê-lo; ora, esse silêncio se manterá por todo o conto, o pai jamais proferirá palavra alguma. É nesse sentido que Caetano vai aludir ao silêncio do pai em todo o texto. No entanto, é um silêncio que *fala*. Vejamos os versos seguintes:

Água da palavra,  
Água calada, pura

Água da palavra  
Água de rosa dura  
Proa da palavra  
Duro silêncio, nosso pai

O interessante é que, no sentido da paráfrase que é o texto de Veloso, entendendo paráfrase como uma construção textual a partir de um outro texto, mas que lhe preserve o sema, sentimos ser o mesmo o narrador do conto e o narrador do poema, o que podemos conferir pelo uso do mesmo termo para designar o homem na canoa tanto em Rosa, como em Caetano: “nosso pai”. É, portanto, a mesma voz que perpassa as duas narrativas (se pensarmos no poema também como uma narrativa) e que nos conta essa fantástica estória da mítica “viagem” pelo rio da linguagem. Esse rio que é, no dizer de Caetano, “água da palavra”. Assim é que, embora haja o silêncio do pai (“duro silêncio, nosso pai”), o rio fala e, mesmo estando imóvel e aparentemente indecifrável (“água calada, pura”), nos transmite essa busca.

Devemos ressaltar que essa mensagem é percebida apenas pelo filho. Os outros membros da família enxergam apenas insanidade no ato do pai. É apenas o filho, como um semiólogo, que lhe decifra o signo, justamente pela sua identificação com a figura paterna, como ele mesmo nos diz no conto: “Às vezes, algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com o nosso pai”. Podemos pensar nessa interlocução silenciosa entre o pai e o filho como sendo o sentido real do conto de Rosa e do poema de Caetano: como a representação de uma mensagem, uma mensagem que é transmitida pelo pai do narrador, que é a própria mensagem do isolamento nessa margem perdida da palavra, da linguagem.

Assim é que podemos interpretar o silêncio do pai como sendo o cansaço de um homem desiludido com a comunicação real, do mundo comum. E o que não é essa atitude extrema de se colocar à margem, se não a tarefa do escritor e do poeta? Roland Barthes diz, analisando o papel do escritor e sua relação com a linguagem:

A multiplicação das escritas é um fato moderno que obriga a uma escolha, faz da forma uma conduta e prova uma ética da escrita. A todas as dimensões que desenhavam a crítica literária, acrescenta-se doravante uma nova profundidade, constituindo a forma por si só uma espécie de mecanismo parasita da função intelectual. A escrita moderna é um verdadeiro organismo independente que cresce ao redor do ato literário<sup>138</sup>

E nos versos seguintes, Caetano Veloso apontará essa premissa de Barthes, que é também o cerne do conto de Guimarães Rosa:

Margem da palavra  
Entre as escuras duas  
Margens da palavra  
Clareira, luz madura  
Rosa da palavra  
Puro silêncio, nosso pai

Representada pela expressão “Margem da palavra / entre as escuras, duas / margens da palavra” está a liberdade da linguagem, que é a terceira margem desse mítico rio. Apesar do aprisionamento das convenções, as duas margens escuras, há a verdadeira “margem da palavra”, uma clareira, uma luz amadurecida, lugar onde reside o verdadeiro sentido do texto.

---

<sup>138</sup> BARTHES, R. op. cit. p. 73.

É evidente que essa percepção vem da leitura e da recriação poética que Caetano Veloso faz do conto, como vimos expondo. Esse dado, frisamos, vem da manutenção, por exemplo, do mesmo título. Mas Caetano, talvez para homenagear, ou mesmo para dar “crédito à sua fonte”, compõe uma bela imagem do universo roseano no verso “Rosa da palavra / puro silêncio, nosso pai”. É, além de mais um indício da poeticidade dos textos de Caetano, uma reverência a Guimarães Rosa e uma revitalização do sentido do conto e de sua expressão da verdadeira linguagem.

Essa voz do rio, verdadeira, fica evidente, nos versos seguintes:

Meio a meio o rio ri  
 Por entre as árvores da vida  
 O rio riu, ri  
 Por sob a risca da canoa  
 O rio riu, ri  
 O que ninguém jamais olvida  
 Ouvi, ouvi, ouvi,  
 A voz das águas

A ausência de fala por parte do pai é suplantada pela voz do rio (“a voz das águas”), que diz a mensagem. Assim é que, redimensionada por Caetano, a mensagem que Guimarães Rosa deixa suspensa no conto ganha corpo no poema intertextual. Não podemos deixar de notar o esmero poético com que Caetano Veloso compõe seu texto, usando um belo jogo de palavras para expressar a dicção das águas (“O rio riu, ri”). Como já observarmos, é uma reconstrução da dicção particular do Rosa. Dentro da perspectiva da intertextualidade, e mais, da influência de um poeta sob outro, devemos ter em mente o que nos diz mais uma vez Harold Bloom:

Nós sabemos, como sabia Blake, que a Influência Poética é ganho e perda, inseparavelmente entrelaçados no labirinto da história. Qual é a natureza do ganho? Blake estabelecia distinção entre Estados e Indivíduos. Os Indivíduos passavam por Estados de Ser, e permaneciam Indivíduos, mas estados estavam sempre em processo, sempre mudando.<sup>139</sup>

Nessa perspectiva, que é a da apropriação poética, é que devemos enquadrar a relação de influência poética (intertextualidade) entre Rosa e Veloso. Enquanto um pode ser considerado um Ser (Rosa), o outro é Indivíduo (Veloso). Este passa indubitavelmente pelo Ser, abastece-se dele (ganha), retira-lhe o sema (perde), mas, ambos permanecem. Quer dizer, a intertextualidade enriquece poeticamente o conto-matriz *A terceira margem do rio*, dando-lhe uma atualidade poética evidente. Assim é que esses versos representam uma remontagem da semântica roseana, dando-lhe, no entanto, uma roupagem nova.

O jogo criado por Caetano, como dissemos, é admirável. Ao construir seu poema na gradação de termos (“rio, riu, ri” e “olvida, ouvi, ouvi, ouvi”) de significados distintos, o poeta apresenta um todo coerente, que fica belo na página e também soa rítmico na voz, dita ou cantada.

Os versos seguintes, que prenunciam a conclusão do poema, são igualmente líricos, são a própria chave de compreensão do texto:

Asa da palavra,  
Asa parada, agora,  
Casa da palavra,  
Onde o silêncio mora,  
Brasa da palavra,  
A hora clara, nosso pai.

---

<sup>139</sup> BLOOM, H. op. cit. p. 79.

O uso de termos que, por si só, são antitéticos, mimetizam a idéia de mensagem oculta, verdadeira, a que está na margem terceira do conto e do poema. Enquanto a palavra é movimento (“asa da palavra”), ela, no entanto, se cristaliza na figura do rio (“asa parada agora”). Podemos supor as palavras como signos diversos, em que viajam os significados, transmitem mensagens ou carregam símbolos. No entanto, elas estão não são mais utilizadas pelo pai, silente:

[...] E nunca falou mais palavra, com pessoa alguma. Nós, também, não falávamos mais nele. Só se pensava.

É esse silêncio, ao mesmo tempo esquecimento e permanência, que o pai preserva em sua “jornada” no rio. Este, porém, é o lugar onde o pai mudo transmite sua mensagem (“Casa da palavra / onde o silêncio mora”). A palavra oculta na terceira margem, o rio e, mais, a própria canoa, risca de madeira no centro da linguagem, é, assim, vívida, uma brasa ardendo sua mensagem.

Devemos nos ater ao papel que é desempenhado, tanto em Guimarães Rosa, como em Caetano Veloso, pela canoa. Vejamos, no plano simbólico, uma definição de canoa, retirada do conhecido dicionário simbólico de Chevalier e Gheerbrant:

**Barca<sup>140</sup>:**

A barca é o símbolo da viagem, de uma travessia realizada seja pelos vivos, seja pelos mortos. [...] Na arte e na literatura do antigo Egito, acreditava-se que o defunto descia para as doze regiões do mundo inferior numa barca sagrada. Ela vogava, em meio a mil perigos: as serpentes, os demônios, os espíritos do mal, portadores de longas facas<sup>141</sup>

<sup>140</sup> Ressaltamos que o dicionário não apresenta um verbete específico denominado “canoa”. Achamos, nesse sentido, apropriado utilizar seu equivalente “barca”, que apresenta conteúdo simbólico idêntico a ele.

<sup>141</sup> CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Trad. de Vera da Costa e Silva et alii. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. p. 121.

É evidente que no conto e no poema, a canoa não apresenta essa simbologia de “nave dos mortos” – talvez apenas no final. No entanto, é interessante observar que a definição de canoa como objeto através do qual se realiza alguma viagem é bastante apropriado para a compreensão de seu sentido nos dois textos. Pelo signo da intertextualidade, vimos que ela aparece em ambos como nave portadora da palavra. Ela é a chave fundamental para abrir o segredo da mensagem.

No final do conto, o filho, já velho, mas que ainda permanece na casa, quando todos já se foram, como guardião do pai e também porque sente que deve permanecer para a continuidade daquela viagem, procura o pai na beira do rio e chama por seu nome, propondo uma troca de lugares:

[...] Chamei, umas quantas vezes. E falei, o que me urgia, jurado e declarado, tive que reforçar a voz: – *“Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu todo o seu lugar, do senhor, na canoa!*

É, sem dúvida, o momento crucial da estória, que é como Guimarães Rosa chama dos contos desse livro, *Primeiras estórias*. O filho parece definitivamente captar a mensagem transmitida pela canoa e por seu ocupante. O pai – e podemos tomá-lo como sobressaltado pela compreensão do filho de sua mensagem – se levanta, disposto à troca de posto. Mas o outro desiste, percebe a magnitude do ato e foge assustado e o rio leva para sempre a canoa e o pai. Encerra-se o texto e Caetano também encerra com a mesma imagem seu poema:

Hora da palavra,  
Quando não se diz nada  
Fora da palavra  
Onde o mais dentro aflora  
Tora da palavra  
Rio, pau enorme, nosso pai

O último verso, como um signo desse enredo banal, sintetiza o pai e seu isolamento numa só palavra (“Rio”), a grandeza da margem terceira, da oculta mensagem da palavra (“pau enorme”) e o pai, enfim, que leva para sempre, consigo, a mensagem (“nosso pai”). Antes, porém, Veloso nos apresenta o duelo entre pai e filho, entre aquele que não fala, mas diz (“Hora da palavra / Quando não se diz nada”) e aquele que fala, mas está fora da palavra, já que não consegue aceitar o fardo de também se isolar na margem oculta linguagem, uma vez que lhe capta o sentido (“Fora da palavra, onde o mais dentro aflora”).

Antes, porém, de fechar a narrativa, o filho diz que gostaria de poder, ao morrer – e ele intenta o suicídio, para abreviar a vida –, também ser posto numa canoa, no rio. E é talvez esse desejo de Caetano Veloso ao reproduzir belamente o conto, o de, na canoa da linguagem, preservar o sentido do texto de Guimarães Rosa. Preservar também o sentido das palavras. Não das banais, das palavras ditas ao léu, mas o verdadeiro sentido, o que não vemos, o que está oculto, o que está à margem, o que está na terceira margem do rio.

## 7 – O neo-trovador

Podemos afirmar, como de certo modo já vimos na análise da letra da canção *Língua*, que Caetano Veloso possui uma relação bastante forte com a tradição portuguesa. No caso específico desse poema, é a própria língua portuguesa que aparece como cânone em torno do qual Caetano gravita e em torno do qual se constroem as relações de caráter intertextual com os autores dessa mesma língua portuguesa. Além disso, pudemos ver como outros autores portugueses, como Sá de Miranda, Fernando Pessoa e Luís de Camões aparecem em seus textos, se renovam e se ressemantificam no universo do poeta baiano. Desse modo, pode-se afirmar que é a própria tradição oriunda de Portugal que se reflete em Veloso e é com ela que ele mantém o diálogo fundamental para a construção de sua poesia, um diálogo – nunca é demais frisar – que é sempre intertextual.

Um exemplo é o poema *Os argonautas*, cujo refrão é uma redicção do ideal do descobridor português. O texto de Veloso, porém, vai além disso, já que se propõe a uma construção da identidade portuguesa como alteridade fundamental com a qual ele pretende estabelecer sua obra. O barco, tão presente no texto e elemento náutico fundamental através do qual os portugueses empreenderam seus descobrimentos, se torna instrumento fundamental para se ir ao outro, se ir à tradição portuguesa:

[...]  
O barco, o automóvel brilhante  
O trilho solto, o barulho,  
Do meu dente em tua veia  
O sangue, o charco, barulho lento

O porto, silêncio.

Navegar é preciso,  
Viver não é preciso.<sup>142</sup>

Aqui, o barco é transformado em automóvel. Podemos identificar nisso uma transposição da tradição para a modernidade, sem que o sema da busca se perca. Sem que o tema fundamental da tradição portuguesa deixe de figurar no signo que o poeta cria. E esta paira sobre o texto, como algo imóvel e referencial, representada pela figura do porto, do qual partem e ao qual retornam tanto o barco quanto o automóvel. Assim, o verso “O porto, silêncio” representa o próprio Portugal, a própria tradição literária portuguesa. É a fonte silenciosa que nutre a obra de Caetano, nesse mar-tradição. Podemos dizer, assim, que seus textos representam a busca por essa tradição fundamental, são navegações empreendidas a ela.

É nesse sentido que o refrão constrói-se na dialética vida / morte. Navegar, ou seja, buscar, é fundamental, ao passo que viver é impossível, viver, paradoxalmente, é a própria morte. E como essa busca se dá por meio dos procedimentos intertextuais, podemos afirmar que a ele se configura como uma revivificação da tradição. Embora ela esteja estaticamente em silêncio, ele renasce em face do texto de Caetano. Por isso é que viver a tradição tal qual ela é representa uma morte, “viver não é preciso”. Diz Anazildo Vasconcelos da Silva, analisando também *Os argonautas*:

O refrão, afirmando uma coisa (“é preciso”) e negando outra (“não é preciso”) reduplica a estrutura do segmento que é, basicamente,

---

<sup>142</sup> VELOSO, C. op. cit. p. 289.

a afirmação do Barco (movimento / procura) e a negação do Porto (repouso / encontro).<sup>143</sup>

É, podemos assim dizer, uma tradição viva e navegante, que não se nega na morte, mas que vive na procura por reconstrução. Portugal aparece como esse porto fundamental do qual Caetano vai partir para a construção de sua poesia e ao qual vai sempre voltar, mesmo que ele esteja morto, em repouso. É sua tarefa, sobretudo, revivê-lo.

Se Portugal é um referencial para o poeta, cabe investigar também as relações intertextuais que possam existir entre os textos de Caetano Veloso e o Trovadorismo português. Conforme já dissemos anteriormente, não queremos tratar nesse estudo de aspectos musicais. Mas caberia, como identificação, salientar que a própria persona de Caetano Veloso, cantor e homem midiático, do *show bussines*, alia-se à noção portuguesa e, antes, provençal, de trovador. No medievo português, o trovador era alguém que apresentava os poemas através da voz, com música. Como, inicialmente, a tradição trovadoresca era oral, a música e a poesia tinham um entrelaçamento fundamental. Essa tradição, entretanto, se perde ao longo do tempo, já que, com o desenvolvimento da tipografia, se faz desnecessário utilizar a voz para a transmissão dos textos poéticos:

Por outro ângulo, a relação poesia / música, indissociável na época medieval, dissolve-se com o passar do tempo, fazendo com que se perca o elo advindo da necessidade de transmissão oral.<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> DANTAS, J. M. S.; QUESADO, J. C. B.; SILVA, A. V. op. cit.. p. 86.

<sup>144</sup> FONTES, M. H. **O trovador medieval e o poeta do moderno cancionero popular**. In: **Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001. p. 364.

No Brasil esse elo entre poesia e música será refeito, em parte, pela obra de Caetano Veloso, que podemos aqui chamar de neo-trovador.

No contexto das relações entre esse neo-trovador e a tradição trovadoresca, analisaremos três de seus poemas, *Queixa*, *Esse cara* e *Clara*. Nessas análises, entretanto, não veremos, a não ser em alguns momentos, uma articulação direta de Caetano com textos específicos do Trovadorismo. Como podemos então, teoricamente, evidenciar relações intertextuais entre o universo de Veloso e o universo poético produzido em Portugal a partir do século XI, sem que esse diálogo entre textualidades se dê? Para tal, nos apoiaremos no que diz Laurent Jenny:

[...] Será possível dizer que um texto entra em relação intertextual com um gênero? Observar-se-á que isso seria misturar desajeitadamente estruturas dependentes do código e estruturas dependentes de sua realização. Mas esta distinção parece dificilmente sustentável quando, no caso do gênero, o código impõe a si mesmo como limites a prescrição de um certo número de estruturas a realizar – estruturas que são igualmente semânticas e formais, e que formam assim uma espécie de arquiteyto.<sup>145</sup>

Desse modo, podemos pensar em intertextualidade quando o gênero está em outros textos. Há, se não uma articulação entre textos, uma repetição e resignificação de estruturas, quer dizer, os novos textos vão inscrever-se no contexto do gênero intertextualmente reconstruído. É nesse sentido, portanto, que podemos analisar os três poemas citados como construções, estruturais e semânticas, interligadas à poesia portuguesa medieval. Isso se dá pela arquiteyto e, mais, pela utilização do pastiche, que é, como vimos, a repetição de um gênero, de um estilo literário.

---

<sup>145</sup> JENNY, L. op. cit. p. 17.

Vejam os dados, portanto, nas análises.

## 7.1 – Queixa

No comentário que Caetano Veloso faz a respeito da letra da canção *Queixa*, limita-se apenas a dizer que foi composta em homenagem à sua primeira mulher, Dedé, e que a letra “fica muito bonita na página”<sup>146</sup>. Entretanto, podemos imaginar que, ao escrevê-la, o poeta tivesse em mente todo o universo das cantigas trovadorescas, com o qual a canção inegavelmente dialoga. Trata-se do lamento (queixa) de um homem, trovador, diante da distância de sua dama e de sua cruel indiferença.

No contexto das relações intertextuais entre *Queixa* e o Trovadorismo, podemos identificar no poema elementos que fariam dela uma cantiga de amor. Rodrigues Lapa, ao refletir sobre a estética desse gênero de cantigas, diz que elas

(...) aludem aos dois elementos já de nós conhecidos, da canção provençal: a descrição primaveril, tema consignado na retórica médio-latina sob o nome de *descriptio terrae vernantis*, e a descrição das qualidades da dona, também motivo estilístico da poesia latino-medieval.<sup>147</sup>

No texto de Veloso é forte a presença do segundo elemento, o louvor à dama, feito diretamente pelo poeta-trovador: trata-se de um homem falando à mulher amada.

---

<sup>146</sup> VELOSO, C. **Sobre as letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 62.

<sup>147</sup> LAPA, M. R. **Lições de literatura portuguesa**. A época medieval. 3 ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1952. p. 126.

E esse amado tece elogios constantes às características físicas e morais de sua dama, quase sempre idealizadas e amplificadas.

Outro ponto de contato é a referência ao amor cortês, que a lírica galego-portuguesa herdou das cantigas provençais. No primeiro verso, “Um amor assim delicado”, o termo “amor delicado” encontra uma ponte com o que o medievalista Georges Duby diz em seu ensaio *A propósito do amor cortês*, ao enfatizar que o amor cortês “é de início um objeto literário, (...) que nós dizemos cortês e que os contemporâneos de sua primeira manifestação chamavam de ‘amor delicado’”.<sup>148</sup> É interessante o fato de que Caetano Veloso tenha iniciado sua canção com esse verso, que evoca historicamente o espírito cortês da vassalagem amorosa, no qual o homem deveria cortejar e servir inteiramente à sua dama, obedecendo às regras por ela impostas. Além disso, toda cantiga narra o jogo de sedução e de conquista amorosa, por parte do amado em relação à dama. Duby nos diz, a respeito do ambiente do amor cortês:

Eis o quadro: um homem, um “jovem”, no duplo sentido dessa palavra, no sentido técnico que tinha na época – isto é, um homem sem esposa legítima –, e depois, no sentido concreto, um homem efetivamente jovem, cuja educação não havia sido concluída. Esse homem assedia, com intenção de tomá-la, uma dama, isto é, uma mulher casada, portanto inacessível, inconquistável, uma mulher cercada, protegida pelos interditos mais estritos erguidos por uma sociedade baseada em linhagens cujos fundamentos eram as heranças transmitindo-se por linha masculina e que, considerava o adultério da esposa como a pior das subversões e ameaçava com castigos terríveis o seu cúmplice. Portanto, no próprio coração do esquema, o perigo.<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> DUBY, G. **Idade Média, idade dos homens**. Do amor e outro ensaios. Trad. de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 59.

<sup>149</sup> Ibidem. p. 60.

Levando em conta esse ambiente da corte amorosa, *Queixa* pode ser interpretada como uma recriação desse ambiente de cortesia e vassalagem, no qual há o amado que empreende uma tentativa de sedução e conquista de uma dama, muitas vezes casada e, quase sempre, inacessível.

Entretanto, o que prevalece no texto – a começar por seu próprio título – é a coita amorosa, o sofrer de amor. Rodrigues Lapa diz que o amor, na tradição portuguesa, é “uma súplica apaixonadamente triste”<sup>150</sup>. Assim, a todo instante vemos o poeta clamar à sua amada que se digne a aceitar esse amor delicado, ao qual ela é aparentemente indiferente.

Um amor assim delicado  
 Você pega e despreza  
 Não o devia ter despertado  
 Ajoelha e não reza<sup>151</sup>

Torna-se claro, desde o princípio, que o amor que o trovador nutre pela amada – um amor delicado, frisamos, que sugere toda uma gama de nobres sentimentos e atitudes, finezas e delicadezas a ela dispensadas – não encontra correspondência, embora imaginemos que a amada, a princípio, tenha correspondido de alguma maneira – mas não da forma desejada. Os versos “Ajoelha e não reza” e “Não sou o único culpado” supõem que, num primeiro momento, a dama alimentou os sentimentos amorosos do poeta, só depois passando a desprezá-lo. Aliás, os termos “ajoelhar” e “rezar” nos remetem também ao universo vassálico-religioso medieval. E esse universo acabava por imiscuir-se nas cantigas trovadorescas; em muitos casos, a dama era

<sup>150</sup> LAPA, M. R. Op. cit. p. 122.

<sup>151</sup> VELOSO, C. op. cit. p. 140-141. As demais citações da letra dispensarão referência.

associada à figura de uma santa, digna, assim, de toda a adoração. O uso desses termos, desse modo, representa mais uma prova da filiação de Caetano Veloso à tradição trovadoresca galego-portuguesa.

O clima trovadoresco torna-se mais evidente no refrão da “cantiga” de Caetano:

[...]  
Princesa, surpresa, você me arrasou  
Serpente, nem sente, que me envenenou  
Senhora, e agora me diga aonde eu vou

Há uma gradação dos adjetivos que o poeta utiliza para designar sua dama: princesa – serpente – senhora. Estes supõem três momentos distintos da ligação amorosa entre o eu-lírico e a dama. “Princesa” é, claramente, uma idealização da mulher, revelando sua condição superior, ao menos para o amado; afloram também os sentimentos ligados ao amor cortês – o termo princesa é uma referência ao clima palaciano das cantigas de amor –, visto que o trovador-poeta coloca-se em condição de vassalo de sua suserana, de sua princesa. E ao dizer, em seguida, “Você me arrasou”, ele expõe ao leitor que a visão dessa dama de caráter nobiliárquico é tão superlativa, que chega mesmo ao ponto de arrasar todo o seu ser, devastar seu corpo.

Em seguida, ele refere-se a ela como “serpente”, numa oposição ao termo “princesa”. Segundo a tradição, a serpente é uma espécie de representação bestializada do pecado, capaz de envenenar aquilo que é por ela picado; de fato, ele diz-se envenenado pela mulher amada, o que torna a coita amorosa mais evidente e forte, além de mortal. Ao aludir dessa forma à mulher amada, Caetano transfere a ela toda a culpa por seu estado lastimável de desolação amorosa. Tanto que no termo

seguinte, “senhora”, o trovador confessa que, a partir de então, a dama é possuidora de todo o seu destino. Tanto que dela depende saber para onde seguirá ele (“Senhora, e agora me diga aonde eu vou”). Temos, portanto, três momentos distintos: a visão e a idealização da amada, o a “contaminação” amorosa e entrega total do amado a esse amor.

Observemos, ainda, que o uso do termo “senhora” revela outro ponto de contato da canção com as cantigas amorosas galego-portuguesas. Vejamos um trecho de uma cantiga de D. Dinis, o rei trovador:

Quer’eu em maneira de proença  
fazer agora um cantar d’amor  
e querei muit’i loar mia senhor  
a que prez nem fremosfera nom fal,  
nem bondade; e mais vos direi em:  
tanto a fez Deus comprida de bem  
que mais que todas las do mundo val<sup>152</sup>.

O termo *senhora* – grafado “*senhor*”, pois em galego-português antigo as palavras terminadas em **-or** são uniformes – nos indica posse; ela era a dona de todo o amor do trovador, numa relação, como dissemos, inteiramente vassálica, de subordinação. No caso de *Queixa* essa relação se torna clara quando o sujeito lírico permite que sua *senhora* o domine – “me diga aonde eu vou”.

Passemos às estrofes seguintes:

[...]  
Um amor assim violento

---

<sup>152</sup> DINIS, D. In: GONÇALVES, E. RAMOS, M. A. **A lírica galego-portuguesa**. Textos escolhidos. Lisboa: Editorial Comunicação, 1983. p. 284.

Quando torna-se mágoa  
É o avesso de um sentimento  
Oceano sem água

Ondas, desejo de vingança  
Nessa desnatureza  
Bateu forte sem esperança  
Contra a sua dureza

Podemos observar, aqui, uma intensificação da coita amorosa. A começar pela natureza do amor, que passa da condição de “delicado” para a de “violento”. É como se o trovador procurasse expor à sua dama que a irrealização de seus sentimentos tem o poder de subverter a ordem do amor, tornando-o ódio (“quando torna-se mágoa / é o avesso de um sentimento”). Para tal, lança mão de palavras e expressões fortes, que têm o intuito de advertir à sua senhora da urgência desse amor: “vingança”, “mágoa”, “desnatureza” – um neologismo que sugere, por si só, a inversão –, “batem forte” e “oceano sem água” confirma que os sentimentos do trovador podem se transformar e que o potencial destrutivo acumulado por ela é imenso.

Devemos ressaltar que esses rancores são despertados pela indiferença apresentada pela mulher amada. Em *Queixa*, no dizer da professora Maria Helena Fontes, a dama “se inscreve sob o signo da crueldade, indiferente ao sofrimento do homem”<sup>153</sup>. Encontramos também fortes referências aos elementos da natureza. A amada é metaforizada, em virtude de sua “dureza” em relação aos sentimentos do amado, a uma rocha, contra a qual as ondas da vingança prometem bater sem qualquer esperança.

---

<sup>153</sup> FONTES, M. H. op. cit. p. 367.

Em seguida, Caetano aparentemente retoma a docilidade do amor. Devemos comentar o fato de que, nos três momentos do texto, Caetano inicia as estrofes com o verso “Um amor assim”. Desse modo, o amor é, inicialmente, delicado, depois, torna-se violento e, agora, retoma sua delicadeza. Mas não devemos nos enganar: é o momento do poema em que a coita amorosa se torna mais evidente:

[...]  
 Um amor assim delicado  
 Nenhum homem daria  
 Talvez tenha sido pecado  
 Apostar na alegria

Você pensa que eu tenho tudo  
 E vazio me deixa  
 Mas Deus não quer que eu fique mudo  
 E eu te grito essa queixa

A coita amorosa é a expressão de um amor irrealizável, é a eterna espera de um bem, ao qual é impossível chegar. Ao lermos os versos “Um amor assim delicado / nenhum homem daria / talvez tenha sido pecado / apostar na alegria”, ficamos diante do desencanto de um homem, cujo sofrimento diante da irrealização de um amor que ele supõe maior que si mesmo é tão inexorável, que sua descrença recai, sobretudo, sobre a própria felicidade: ele julga pecado ter tido esperanças em relação à alegria que adviria da realização desse amor. É o momento, no texto, em que o sofrimento atinge seu ápice formal e sentimental. É a expressão de amor que, por sua potência, deixa-o vazio – “E vazio me deixa”.

Um outro detalhe importante reside no fato de que o uso da palavra “pecado” remete novamente à “serpente”, presente no refrão. Numa alusão ao episódio bíblico da

tentação e queda de Adão e Eva do Paraíso, temos a mulher (serpente) associada ao pecado (o amor que ela despertou no poeta).

A queixa do trovador transparece nos últimos versos, quando ele nos diz: “Deus não quer que eu fique mudo / e eu lhe grito essa queixa”. Tem-se a confirmação, através das palavras pungentes do próprio trovador, de que se trata de uma queixa amorosa diante da inacessibilidade deste amor.

Interessante é notar que na última repetição do refrão, que encerra o texto, Caetano acresça o seguinte verso, que tem a função de envio: “Amiga, me diga”. A palavra “amiga” está, no contexto da lírica trovadoresca, ligado à cantiga de amigo, sendo incomum utilizá-lo nas cantigas de amor. Entretanto, podemos interpretar sua presença aqui como mais um evidenciação do jogo intertextual e da filiação de Caetano Veloso à tradição galego-portuguesa. Podemos dizer que se trata da consciência poética de que, apesar das navegações pelos mares inventivos da criação e da linguagem, haverá sempre o porto da tradição, que precisa reviver.

## **7. 2 – *Esse Cara***

Uma das características primordiais da cantiga de amigo seria a expressão, por parte do trovador, de uma dicção feminina. Nos diz Rodrigues Lapa:

(...) usurpando a vez da mulher, o homem, tornado artista, respeita o uso antigo e finge de mulher namorada, ou antes, transforma-se nela por um

esforço admirável de imaginação. Assim surgiram entre nós<sup>154</sup> as cantigas de amigo.<sup>155</sup>

Desse modo, na cantiga de amigo, mesmo que o trovador seja um homem, os sentimentos representados são femininos; ou seja, trata-se de um *pensar feminino*. Para exemplificar, vejamos a cantiga *Enas verdes ervas*, de Pero Meogo:

Enas verdes ervas  
vi andalas cervas,  
*meu amigo.*

Enos verdes prados  
vi os cervos bravos,  
*meu amigo.*

E com sabor d' elhas  
lavei mias garcetas,  
*meu amigo.*

E con sabor d' elhos  
lavei meus cabelos,  
*meu amigo.*

Desque los lavei  
d'ouro los liei,  
*meu amigo.*

Desque las lavara,  
d'ouro las liara,  
*meu amigo.*

Douro los liei  
e vos asperei,  
*meu amigo.*

Douro las liara  
E vos asperava,  
*meu amigo*<sup>156</sup>.

<sup>154</sup> É evidente que o termo “entre nós” refere-se ao contexto da península Ibérica e de Portugal.

<sup>155</sup> LAPA, M. R. op. cit. p. 138.

<sup>156</sup> BRÉA, M. (Coord). **Lírica profana galego-portuguesa**. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica. Santiago de Compostela: Ramon Piñeiro, 1996. p. 872-873.

Temos uma mulher, presumivelmente de origem camponesa, narrando que, ao ir à fonte com a intenção de lavar os cabelos, encontra um casal de cervos, simbolizando o encontro dela com o amigo. Na lírica trovadoresca, é comum a associação da figura do cervo com os encontros amorosos, como um signo do amor, muitas vezes proibido, entre a amiga e o amigo.

Tendo, nesse sentido, a noção de dicção feminina das cantigas de amigo e o tópico do encontro amoroso, podemos conjecturar que o poema *Esse cara*, de Caetano Veloso, compreende-se num texto que evoca o universo dessas cantigas, uma vez que o eu-lírico do texto do poeta baiano é feminino. Trata-se de uma mulher narrando seus encontros com o amado e a coita amorosa que esses lhe causam.

O recurso da montagem é vastamente explorado por Caetano em seus textos. Os produzidos durante o Tropicalismo, como vimos, nos apresentam elementos que, aparentemente díspares e inconciliáveis, após sua junção produzem um sentido coerente e lírico, consistindo em uma das marcas do poeta<sup>157</sup>. Em *Esse cara*, encontramos nos primeiros versos um exemplo desse tipo de procedimento:

Ah, que esse cara tem me consumido  
A mim e a tudo o que eu quis<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> Exploraremos melhor esse aspecto no capítulo em que trataremos das articulações entre *O querer* e o Barroco.

<sup>158</sup> VELOSO, C. op. cit. p. 128. As demais citações da letra dispensarão referência.

Ao utilizar-se da moderna<sup>159</sup> expressão “cara” dentro do contexto estético da lírica trovadoresca, Caetano confere um novo sentido ao termo “amigo”. O verso poderia perfeitamente ser: “Ah, meu amigo tem me consumido”. Podemos notar que a recriação da poética do medievo na Península Ibérica ganha, pelas mãos do neotrovador, contornos bastante modernos, procedimento evidenciador do jogo intertextual entre tradição e modernidade.

O trecho “tem me consumido” dá, como vimos anteriormente em *Queixa*, uma idéia da coita amorosa, agora do ponto de vista da amiga. Massaud Moisés, nos diz que uma das características da cantiga de amigo é a “representação do sofrimento amoroso da mulher”<sup>160</sup>. No caso do eu-lírico do poema, trata-se de uma coita amorosa de grande potência, uma vez que o amigo devora a ela e também a seus próprios desejos – “A mim e a tudo o que eu quis”.

Outro pressuposto comum em relação à cantiga de amigo é a referência, sempre, à ingenuidade da amiga. Rodrigues Lapa, entretanto, nos esclarece a esse respeito:

A cantiga d’ amigo, na sua expressão literária de paralelismo impuro, não é, felizmente para nós, uma coisa ingénua; é um produto reflectido de arte, um feixe de observações do mais alto valor sobre o feitio da mulher.<sup>161</sup>

E, em *Esse cara*, notamos que essa ingenuidade, além de falsa, é, de certo modo, “consciente”. Observemos os seguintes versos:

<sup>159</sup> Ressaltamos que o poema é da década de sessenta.

<sup>160</sup> MOISÉS, M. **A literatura portuguesa**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 26.

<sup>161</sup> LAPA, M. R. Op. cit. p. 146.

[...]  
 Com seus olhinhos infantis  
 Como os olhos de um bandido.

Ao dizer que os olhos do amado são infantis, não podemos deixar de pensar na amiga como portadora de uma grande inocência, dada a doçura com que ela vê os olhos do amigo; entretanto, no verso seguinte, ela diz que esses olhos lhe parecem como os de um bandido. A montagem de elementos antagônicos (infantil X bandido, pureza X perversidade) nos faz pensar que a intenção de Caetano Veloso era descrever uma personagem ciente da sua condição dupla, já que ela tem em si a *percepção* da perversidade do seu amado, que deseja usá-la apenas para a concretização imediata de seu prazer, como veremos a seguir:

[...]  
 Ele está na minha vida porque quer  
 Eu estou pra o que der e o que vier

No contexto medieval, a repressão à mulher era um dado cultural. Às mulheres cabia o papel secundário no desenrolar dos acontecimentos. Na lírica trovadoresca, mesmo se consideramos o caráter idealizador com o qual os trovadores retrataram a mulher, elevando-as, inclusive ao *status* de senhora – no caso particular da cantiga de amor –, o papel social a elas atribuído era sempre, com esparsas exceções, o de dona-de-casa, esposa, amante, prostituta. Assim, temos uma prevalência absoluta da vontade masculina nas relações amorosas. Os versos “Ele está na minha vida porque quer / eu estou pra o que der e o que vier” nos apresentam a percepção dessa

realidade por Caetano Veloso, ao colocar a mulher ao inteiro dispor do amado, que está na vida dela por seu próprio arbítrio.

No nível classificatório, podemos dizer que *Esse cara* se trata de uma *cantiga de alba* (alvorada), já que o encontro amoroso se dá durante a noite e os amantes se separam nas primeiras horas da manhã:

[...]  
 Ele chega ao anoitecer  
 Quando vem a madrugada ele some

É um encontro com período determinado, a noite o encontro e a despedida quando se der a manha, a alba. Mercedes Bréa e Pilar Lorenzo Grandín dizem, a respeito da *cantiga de alba*:

A escena típica das *albas* representa ó vixía (*gaita*), normalmente un amigo ou servente do namorado, espertando ós amantes e advertíndo-lles que chegou a hora da separación, porque, coa chegada do día, podem ser descubertos pelo marido da dona (*grilos*) ou por algún malecidente (*lauzengiers*), que os vai denunciar.<sup>162</sup>

Temos os amantes se despedindo no início da manhã, quando correm o risco da descoberta. Além disso, o verso reforça a idéia do encontro amoroso. Aliás, o uso do termo “ele some” apresenta, mais uma vez, uma mostra de que o amigo – “esse cara” – tem com a amada uma relação apenas de caráter sexual, buscando-a todas as noites para a satisfação desse desejo; podemos talvez imaginar que, por parte dele, não haja um sentimento verdadeiramente amoroso.

<sup>162</sup> BRÉA, M. GRANDÍN, P. L. **A cantiga de amigo**. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1998. p. 222.

A cantiga se encerra reafirmando a supremacia masculina na relação e o expresso consentimento da amiga nessa supremacia – além de reforçar que a dicção que emana no texto é puramente feminina:

[...]  
 Ele é quem quer  
 Ele é o homem  
 Eu sou apenas uma mulher.

Nesse sentido, *Esse cara* representa, de uma forma geral, a filiação de Caetano Veloso ao corpus estético da lírica galego-portuguesa, conferindo a ela uma modernidade e, ao mesmo tempo, um senso de tradição impressionante.

### 7.3 – Clara

O poema *Clara* filia-se – assim como *Esse cara* – à cantiga trovadoresca de dicção feminina. Trata-se mais especificamente de uma cantiga dialogada. Sobre esse tipo de cantiga, teorizam Mercedes Bréa e Pilar Lorenzo Grandín: “Ainda que o monólogo constitua a técnica maioritária, os trovadores galego-portugueses também recorreram cunha certa frecuencia ó diálogo(...)”<sup>163</sup>

Como tal, o poema de Caetano Veloso ampara-se na interlocução entre o narrador oculto, ausente do desenvolvimento da “ação” da cantiga, que apresenta os fatos, e Clara, a amiga, da qual ouvimos a voz, no centro do poema, esperar e chamar pelo amado, que está o tempo inteiro ausente.

<sup>163</sup> BRÉA, M. Grandín, P. L. Op. cit. p. 38.

O poema se inicia com uma alusão à alvorada<sup>164</sup>:

Quando a manhã madrugava  
 Calma  
 Alta  
 Clara  
 Clara morria de amor<sup>165</sup>

Notemos que a repetição do fonema “a” (calma / alta / clara) configura a idéia de luz, clarificando o início do poema. Entretanto, contrapondo-se a esse clima luminoso, ocorre imediatamente à explicitação da coita amorosa: “Clara morria de amor”. Ora, conforme já foi dito, a coita pode ser definida como a expressão do sofrimento amoroso superlativo, tanto do trovador (nas cantigas de amor), como da amiga (nas cantigas femininas). Assim, a “moça chamada Clara”, nas primeiras horas da manhã, sofre por um amor distante.

Os versos seguintes nos apresentam alguns indícios de quem seja o amado da amiga Clara, pelo qual ela sofre:

[...]  
 Faca de ponta  
 Flor e flor  
 Cambraia branca sob o sol  
 Cravina branca amor  
 Cravina amor  
 Cravina e sonha

Podemos conjecturar que se trata de um marinheiro (“cambraia branca”) que se encontra em uma viagem (“sob o sol”), afastando-o por um determinado período da

<sup>164</sup> “Cantiga de Alba”, como vimos anteriormente em “Esse cara”.

<sup>165</sup> VELOSO, C. p. 126. As demais citações dispensam referências.

amiga. Além disso, nesse conjunto de versos fica explícito o jogo que Caetano Veloso faz com as palavras, a fim de evidenciar o gozo e a dor que se misturam no amor de Clara por seu amado ausente. O uso de elementos antitéticos, como “faca” e “flor”, são exemplos desse amor que é, ao mesmo tempo, dor e gozo. Outro exemplo é o uso da palavra “cravina”; ela pode significar tanto “plantas congêneres ao cravo” como “carabina”<sup>166</sup>. Ou seja, temos, numa mesma palavra, a suavidade e vida de uma flor e o potencial destrutivo de uma arma de fogo. Essa dualidade representa mais um indicativo da presença arquiteitual do universo lírico galego-português no texto de Caetano, que tem na coita amorosa, como vimos, uma de suas características primordiais. Os amantes estão sempre, desse modo, num amor entre viver e morrer.

Além da referência à roupa branca do amado de Clara, esse trecho dialoga de modo intertextual diretamente com uma cantiga de D. Dinis, em que amiga vai lavar camisas, mas tem problemas com o vento. Vejamos um trecho:

[...]  
 <E> vai lavar camisas;  
 levantou s’<aa> alva;  
 o vento lhas descia  
 eno alto,  
 vai las lavar <a alva>.<sup>167</sup>

Se na cantiga, D. Dinis utiliza a alvura das camisas para simbolizar a virgindade da amiga, Caetano Veloso serve-se do mesmo recurso para designar a pureza de Clara. Uma pureza, entretanto, que lhe causa desconforto, já que o desejo sexual é bastante forte – “Cravina e sonha”.

<sup>166</sup> LUFT, C. P. et alli. Op. cit.

<sup>167</sup> COHEN, R. **500 Cantigas d’Amigo**. Porto: Campo de Letras, 2003. p. 602.

Vejam os versos seguintes:

[...]  
 Galo cantando  
 Cor e cor  
 Pássaro preto  
 Dor e dor  
 O marinheiro amor  
 Distante amor  
 Que a moça sonha só

Além da confirmação de que o amado de Clara seja, de fato, um marinheiro ausente e que, por isso, ela sofre e sonha no abandono em que vive (“Distante amor / que a moça sonha só”), esse conjunto de versos revela o ambiente em que a “ação” se dá. “Galo cantando / cor e cor”, “Pássaro preto” são versos que desvelam um lugar bucólico e rural, tão típico das cantigas femininas. Sobre isso, diz Rodrigues Lapa:

[...] Aí notamos os dois caracteres fundamentais da cantiga de amigo: “o estado sentimental, criado à namorada pela ausência do amigo; a situação doméstica da filha sob o poder vigilante da mãe”. O aprofundamento dessas duas características conduz-nos a um meio rural e burguês [...].<sup>168</sup>

Na cantiga de Caetano, a figura da mãe inexistente; porém, a ausência do amado é a evidência de que o texto de Caetano Veloso se conecta com as cantigas de amigo.

Nos versos seguintes, o poeta constrói – e não podemos afirmar se propositalmente – um jogo intertextual com uma conhecida cantiga de amigo de Pero

---

<sup>168</sup> LAPA, M. R. Op. cit. p. 138.

Meogo, *Tal vai o meu amigo con amor que lh' eu de*. A referida cantiga gira em torno da desilusão da amiga diante do amado que, depois de usá-la, se vai embora, levando consigo o amor que ela lhe devotou:

-“Tal vai o meu amigo con amor lh' eu dei,  
Come cervo ferido de monteiro d' el Rei.

Tal vai o meu amigo, madre, con meu amor,  
Como cervo ferido de monteiro maior.

E se el vai ferido irá morrer al mar,  
Sí fará meu amigo se eu del non pensar”.

-“E guardádevos, filha, ca ja m' eu atal ví  
que se fezo coitado por guaanhhar de min”.

-“E guardádevos, filha, ca ja m' eu ví atal  
que se fezo coitado por de min guaanhhar”.<sup>169</sup>

Como podemos observar, trata-se de uma cantiga dialogada, entre a amiga e a mãe. A aproximação entre este texto de Pero Meogo e o de Caetano Veloso se dá antes por elementos sêmicos, que por semelhanças estruturais. Ora, nos dois textos temos a presença do mar como local em que o amor está escondido, levado pelo amado que lá o deixou. Clara se indaga:

[...]  
Onde andaré o meu amor  
Onde andaré o amor  
No mar amor  
No mar ou sonha

---

<sup>169</sup> BRÉA, M. (coord). Op. cit. p. 857.

Por sua vez, a amiga da cantiga de Meogo diz à sua mãe: “Tal vai o meu amigo, madre, con meu amor, / Como cervo ferido de monteiro maior. / E se el vai ferido irá morrer al mar”. Nesse sentido, há uma certa aproximação entre os dois textos. Ocorre aquilo que Laurent Jenny, ao analisar uma alusão que Lautréamont faz a Musset, chama de “intertextualidade fraca”<sup>170</sup>, por tratar-se mais de uma alusão por Caetano ao texto de Pero Meogo do que uma relação direta entre os dois textos. Nesse caso, podemos citar novamente Jenny:

[...] No entanto, não se pode aqui falar em intertextualidade, porque o papel temático desta imagem não estabelece qualquer relação entre os dois textos [...], não há, de texto para texto, relações enquanto conjuntos estruturados.<sup>171</sup>

Ou seja, não há uma transferência semântica entre os textos de Meogo e de Veloso, como ocorre com a cantiga de D. Dinis anteriormente analisada, em que a imagem da camisa branca ao sol como signo da pureza da amiga encontra equivalência e, mais, ressonância em *Clara*. Aqui, ao contrário, dá-se algo como uma coincidência temática. Entretanto, é mais uma prova de que, citando novamente Kristeva, a cultura e os textos nada são do que construções citatórias.

A seguir, o poema se fecha na intensificação da coita de amor:

[...]  
 Se ainda lembra meu nome  
 Longe  
 Longe  
 Onde  
 Onde estiver numa onda num bar  
 Numa onda que quer me levar

<sup>170</sup> JENNY, L. op cit. 14

<sup>171</sup> Ibidem, p. 15.

Para o mar de água clara

Clara se indaga se o marinheiro amado ainda se lembra dela. Um recurso para reforçar a distância entre os amados é o uso de palavras em que, além de significar distância propriamente, prevalece o fonema “on” (longe e onde), numa oposição ao fonema “a” no início do poema. Isso indica que o texto muda de perspectiva, pois se perde a “clareza” diante da acentuação da coita amorosa. Há, ainda, um gesto de profunda abnegação da amada nos versos seguintes. Mesmo sabendo que ele pode estar morto (“numa onda”) ou, não obstante, se divertindo – possivelmente com outras mulheres – em outro lugar (“num bar”), ela deseja que ele volte, ou melhor, deseja ir para onde ele está (“Numa onda que quer me levar / para o mar de água clara”).

E o retorno inesperado do amigo se faz ouvir nos versos seguintes:

[...]  
Clara  
Clara  
Clara  
Ouço meu bem me chamar

Poderíamos conjecturar que se trata de uma ilusão por parte de Clara, dada a situação de completo abandono em que ela vive até então. Entretanto, os versos finais confirmam não só a volta do marinheiro amado, como intensificam o caráter erótico do poema:

[...]  
Faca de ponta  
Dor e dor

Cravo vermelho no lençol  
Cravo vermelho amor  
Vermelho amor  
Cravina e galos  
E a moça chamada Clara  
Clara  
Clara  
Clara  
Alma tranqüila de dor

Em oposição à “cambraia branca sob o sol” que, além de simbolizar o uniforme e ausência do marinheiro, designam a virgindade de Clara, os versos “Faca de ponta / dor e dor / cravo vermelho no lençol” sinalizam que houve a concretização do amor carnal entre os amantes – daí o lençol estar vermelho, já que Clara perde sua virgindade. Esses versos ligam-se, numa espécie de chave de compreensão do sentido do poema, aos da segunda estrofe, que sugerem, por si só, um prévio desejo de Clara por manter relações sexuais com seu amado.

E, após todo o périplo do poema, temos sua conclusão com belas palavras, “alma tranqüila de dor”, indicando que Clara aceita a dor dessa ligação amorosa, seus infortúnios, com tranqüilidade, até. Indicam também que, em Caetano Veloso, a tradição do amor trovadoresco e mais, a própria tradição portuguesa, constituem-se num dos pontos mais intensos de sua poesia.

## 8 – Tantos querereres: o barroquismo de Caetano Veloso

Ainda sob a perspectiva de Laurent Jenny acerca da architextualidade, vejamos o que escreve o teórico:

Assim que o código perde o seu carácter infinitamente aberto, se enclausura num sistema estrutural – como acontece com os géneros cujas formas deixaram de se renovar –, o código torna-se então equivalente a um texto. Pode então falar-se de intertextualidade entre determinada obra e determinado architexto de género.<sup>172</sup>

O que não impediria, naturalmente, que nesse contexto de cristalização do género, haja renovação e criatividade. Aliás, a renovação configura-se como uma das premissas mais relevantes do procedimento intertextual, uma vez que o redizer do texto-produto representa, ao mesmo tempo, um modelo ou género antigos, e a construção de um texto absolutamente novo. Um exemplo disso, ainda no perímetro da architextualidade, é o pastiche, que vimos ser “redizer ao esgotamento semântico”. Que mesmo nesse esgotamento promove originalidade e novidade.

Sabemos que é a possibilidade do novo, seja sintática ou semanticamente, criado a partir de uma forma ou de um contexto antigo e estabelecido, que sinaliza a pertinência da intertextualidade. Não custa repetir: redizer é ressignificar. E é, portanto, a partir dessa idéia, portanto, de architextualidade criativa, via Jenny, que pretendemos tecer uma análise entre o Barroco e o poema *O querereres*, de Caetano Veloso.

---

<sup>172</sup> JENNY, L. op. cit. p. 17-18.

Como definição para o Barroco, em termos gerais, utilizaremos a fala dos professores Antonio Candido e José Aderaldo Castello, a respeito de sua revalidação como estilo artístico típico dos séculos XVII e XVIII:

[...] Intensamente dinâmico, opondo-se ao normativo racional do classicismo, o barroco se define libertador, amante da força, voltado para a paisagem e, sem prejuízo da forte impregnação cristã, apegado ao espírito pagão. Panteísmo, sentimento religioso e dinamismo, assim como audácia, imaginação e exageração são características barrocas, no seu desejo de valorização do humano contraditório e instável, transitório e finito.<sup>173</sup>

Desse modo, o Barroco literário se caracteriza, sobretudo, pela presença, nos textos, de elementos puramente antitéticos. Como ele absorve, digamos assim, o caos natural da vida humana, em tudo que ela apresenta de transitoriedade e da precariedade, de conflito e de beleza, acaba por resvalar na representação desse mesmo mundo através da antítese, instrumento pelo qual o poeta e o artista barroco expressam sua dor e sua delícia de ser o que são. Quer dizer, podemos teorizar e resumir todo esse bojo de experiência vivida em duas expressões, em tudo antitéticas: vida e morte. Dizem, novamente, Candido e Castello:

Na sua ânsia de valorização da experiência humana, acentuando os seus estados contraditórios, da exaltação dos sentidos à reflexão, a essência da temática barroca se encontra na grande antítese entre vida e morte.<sup>174</sup>

Pensamos nessas duas expressões justamente por seu potencial de evidenciação de todos os aspectos da vida, tais como a dicotomia entre religiosidade e

---

<sup>173</sup> CANDIDO, A. CASTELLO, J. A. **Presença da literatura brasileira**. Das origens ao Realismo. 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991. p. 13.

<sup>174</sup> Ibidem, p. 16.

ateísmo, cristianismo e paganismo, céu e inferno, belo e feio, razão e emoção, amor e dor. Todos esses sentimentos e essas temáticas que compõem a existência humana e que fundamentam toda a sua experiência provêm seguramente da questão humana fundamental: ser e ou não ser, estar vivo ou estar morto. Assim é que o Barroco, como estilo represador dessas ânsias primordiais do ser humano e que estavam na pauta das discussões filosóficas, morais e artísticas do século XVII, canalizará todas elas, formalizando-as num estilo rebuscado, contraditório, que é a própria expressão mesmo dessas dicotomias. Por isso é que, nos textos e obras barrocas, podemos encontrar, lado a lado, grandes temáticas e banalidades, convivendo nesse estilo forte e arrojado, despojado e simples.

O Barroco brasileiro, para aproximarmos-nos do perímetro da obra de Caetano Veloso, já que será, necessariamente, a essa tradição que ele se referirá para a construção de *O quereres*, tem raízes evidentes no Barroco português. Em Portugal, aliás, o estilo teve importantes relações com o Brasil Colônia, sobretudo no que diz respeito aos aspectos econômicos. De certo modo, no alvorecer do século XVIII, a Europa supera a forma barroca, com o advento da Revolução Inglesa e, posteriormente, da Revolução Industrial, que modernizam a Inglaterra e os demais países ligados a ela. Portugal, que, após a crise açucareira cai numa profunda depressão comercial, no entanto, sofre um prolongamento do fenômeno barroco, isso porque

[...] a descoberta do ouro e dos diamantes do Brasil, o incremento das exportações de vinhos [estabilizadas pelo tratado de Methuen<sup>175</sup> em

---

<sup>175</sup> Aqui podemos constatar uma supervalorização do fato histórico pelos pesquisadores portugueses António José Saraiva e Óscar Lopes, uma vez que o Tratado de Methuen (1703) foi, a longo prazo

1703] adiam de novo o problema econômico e social, propiciam um prolongamento e reajuste das formas barrocas em Portugal.<sup>176</sup>

Desse modo, incentivados por essa injeção de dinheiro colonial, proveniente da mineração, houve um reacendimento do movimento barroco na metrópole, com construção e revitalização de igrejas, realização de espetáculos de ópera, fabricação de imagens e de ornamentos dentro da proposta estética barroca.

Porém, o Barroco chegará antes ao Brasil. Segundo o historiador da literatura Alfredo Bosi, a introdução desse estilo entre nós se dará quando “Gregório de Matos, Botelho de Carvalho, Frei Itaparica e as primeiras academias repetiram motivos e formas do barroquismo ibérico e italiano<sup>177</sup>”. Esse fenômeno, anterior ao advento do ouro e da ascensão do barroco em Minas Gerais – mais ligado às artes plásticas –, é que, sendo puramente literário, servirá como baliza teórica e formal para o cruzamento do gênero e o texto *O querer*, que passaremos agora a analisar.

Antes, porém, chamamos atenção para um trecho do poema *Outras palavras*, escrito por Caetano Veloso na década de 80. Em um determinado momento, diz ele:

[...]  
Quase João Gil Ben muito bem mas barroco como eu  
Cérebro maquina palavras sentidos corações.<sup>178</sup>

O trecho citado apresenta algumas características claramente barrocas. Uma delas é o chamado “cultismo”, ou simplesmente o rebuscamento das palavras, aqui

---

desvantajoso para Portugal, uma vez que, em virtude do déficit das exportações, os lusitanos pagavam constantemente uma onerosa quantia à Inglaterra.

<sup>176</sup> LOPES, O., SARAIVA, A. J. op cit p. 463.

<sup>177</sup> BOSI, A. op. cit. p. 39.

<sup>178</sup> VELOSO, C. op. cit. p. 264.

representado pela seqüência de nomes de personagens da música popular brasileira (“Quase João Gil Ben”). Outro dado é presença dos elementos antitéticos: no verso “cérebro maquina sentidos corações”, Caetano está polarizando a razão (“cérebro”, “maquina”) e a emoção (“sentidos”, “corações”).

Não estamos evidentemente afirmando que Caetano Veloso é um autor Barroco – aliás, movimento artístico historicamente ultrapassado. Helmut Hatzfeld, criticando o uso e a abuso do termo barroco, vai nos dizer que

A questão de adotar ou rejeitar o termo “barroco” (e inclusive os termos “maneirismo” e “rococó”) no sentido definido no presente livro não me parece já aberta à discussão. O único problema consiste em usar o termo em sentido razoável e correto no contexto histórico, ou arbitrariamente, no sentido pejorativo e historicamente incorreto<sup>179</sup>.

Portanto, não podemos pensar numa repetição simples desse estilo nos dias atuais. O que se pode aceitar – e é o pressuposto que procuramos seguir, neste estudo – é a repetição, sim, mas de certos caracteres inerentes ao barroco na obra de Caetano Veloso, mais especificamente em *O quereres*. Uma repetição, nunca é demais frisar, que se propõe sempre crítica, aliás, como é todo o procedimento verdadeiramente intertextual.

Resumindo em poucas palavras, o texto de Caetano constrói-se sobre um desejo que é sempre negação de si mesmo, sempre irrealizável. Articula-se, desse modo, sobre elementos puramente antitéticos, que procuram expressar justamente esse desejo que é, na realidade, não-desejo. Antes, porém, devemos ater-nos ao título. Ao

---

<sup>179</sup> HATZFELD, H. **Estudos sobre o barroco**. Trad. de Célia Barretini. São Paulo: Perspectiva / Edusp, 1988. p. 287.

nomear seu poema como *O querereres*, temos a própria afirmação do desejo. É o querer (ou dos diversos querereres) que norteiam as afirmativas / negativas do eu-lírico do poema, que quer e que não quer, que deseja, na realidade, o que o outro não deseja.

Roland Barthes, em seus *Fragmentos do discurso amoroso*, nos diz, a respeito do querer – possuir:

Entendo que as dificuldades da relação amorosa devem-se ao fato de ele querer sempre sem cessar apropriar-se de uma maneira ou de outra do ser amado, o sujeito toma a decisão de abandonar doravante todo “querer-possuir” com relação a ele.<sup>180</sup>

Podemos entender o desejo como sendo sempre uma apropriação. Entretanto, dentro do espírito do Barroco, em Caetano Veloso esse desejo é sempre o contrário. O próprio título, nesse sentido, apresenta a antítese fundamental entre o querer, que é único, o os múltiplos desejos; “o” (singular) “querereres” (plural). É como se o querer não se fixasse, não se realizasse num único objeto e fosse, desse modo, sempre múltiplo.

Vejamos a primeira estrofe do poema:

Onde querereres revolver, sou coqueiro  
 Onde queres dinheiro, sou paixão  
 Onde queres descanso, sou desejo  
 E onde sou só desejo, queres não  
 E onde não queres nada, nada falta  
 E onde voas bem alta, eu sou o chão  
 Onde pisas o chão, minha alma salta  
 E ganha liberdade na amplidão<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> BARTHES, R. **Fragmentos do discurso amoroso**. Trad. de Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 283.

<sup>181</sup> VELOSO, C. op. cit. p. 149-150. As demais citações da letra dispensarão referências.

O conjunto de versos se estrutura sob a antítese fundamental: “onde queres isso, quero aquilo”. No entanto, há um elemento comum: o *querer*. É o desejo que determina ação dos amantes. Trata-se, claro, de um querer duplo, bifurcado entre a afirmação e a negação. Assim, aparecem os dados de antítese: “revólver” e “coqueiro”, “dinheiro” e “paixão”, “descanso” e desejo”, “só desejo” e “queres não”. Ficamos sabendo também que a articulação desse desejo dá-se entre o masculino e o feminino (outra antítese). Os versos “Onde voas bem alta, eu sou o chão” são exemplo dessa articulação.

Como vimos, impera a antítese. Vejamos como o poeta Barroco Gregório de Matos utiliza o mesmo recurso para expressar seus conflitos humanos no poema *A Jesus Cristo Nosso Senhor*:

Pequei, Senhor; mas não porque hei pecado,  
Da vossa alta clemência me despido;  
Porque, quanto mais tenho delinqüido  
Vos tenho a perdoar mais empenhado.

Se basta a vos irar tanto pecado,  
A abrandar-vos sobeja um só gemido:  
Que a mesma culpa, que vos há ofendido,  
Vos tem para o perdão lisonjeado.

Se uma ovelha perdida e já cobrada  
Glória tal e prazer tão repentino  
Vos deu, como afirmais na sacra história,

Eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada,  
Cobrai-a; e não queirais, pastor divino,  
Perder na vossa ovelha a vossa glória.<sup>182</sup>

A relação entre Caetano Veloso e Gregório de Matos remonta à década de setenta, quando o compositor gravou uma versão do soneto *Triste Bahia*<sup>183</sup>. Além disso,

<sup>182</sup> MATOS, G. **Poemas escolhidos**. WISNIK, J. M. (Org). São Paulo: Cultrix, 1976. p. 297.

<sup>183</sup> Mais precisamente no disco **Transa**, de 1972.

desde o Tropicalismo que artista enxergava no barroco e na poesia setecentista de Gregório um espelho para suas proposições estéticas. Charles Perrone escreve:

[...] O sincretismo e a revisão estética essenciais ao projeto tropicalista incluem uma (re)apreciação dos fenômenos barrocos e a nova roupagem velosense para (parte de) “Triste Bahia” de Gregório de Matos – embora fruto do primeiro momento pós-tropicalista – evidenciam esses fatos.<sup>184</sup>

O poema de Gregório de Matos citado, assim como *O querer*, articula-se através da antítese. O tema, ao mesmo tempo religioso e profano, é a parábola bíblica da ovelha perdida. No entanto, no contexto do século XVII, Gregório revoluciona o tema clássico, refletindo sobre o pecado e, ao mesmo tempo, sobre a delícia de estar em pecado. Ele se permite dizer: “Pequei, Senhor; mas não porque hei pecado da vossa clemência me despido”; é a antítese fundamental entre o sagrado e o profano. Ao errar e receber o perdão é-se, ao mesmo tempo, humano e divino. O cultismo da forma, do qual falamos, aparece no poema pelo uso de termos de efeito e opostos, pelo rebuscar dos versos e das palavras: “alta clemência me despido”, “sobeja um só gemido”, “glória tal e prazer tão repentino”.

Todos esses elementos, díspares, opostos e contrários, resultam numa fusão coerente que, é a própria coerência barroca. Hatzfeld nos diz, mais uma vez:

Se nos aprofundarmos mais ainda no processo da *estrutura e do estilo* que corresponde ao Barroco Literário [encontraremos] uma

<sup>184</sup> PERRONE, C. A. **De Gregório de Matos a Caetano Veloso e “Outras palavras”**: barroquismo na música popular brasileira contemporânea. In: ÁVILA, A (org). **Barroco**. Teoria e Análise. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 337.

tendência à fusão. Esta fusão, no que se refere à literatura, é uma fusão estrutural e estilística dos motivos até construir uma sinfonia literária.<sup>185</sup>

Em Gregório de Matos, esses elementos opostos se fundem numa eterna antítese entre o divino e o mundano. Em Caetano Veloso, no caso de *O quereres*, os elementos de desejo e de não-desejo se fundem e se completam para formular esta verdade: a impossibilidade do amor.

O bloco de versos seguintes diz-nos muito sobre isso:

[...]  
 Onde queres família, sou maluco  
 E onde queres romântico, burguês  
 Onde queres Leblon, sou Pernambuco  
 E onde queres eunuco, garanhão  
 Onde queres o sim e o não, talvez  
 E onde vês, eu não vislumbro razão  
 Onde queres o lobo, eu sou irmão  
 E onde queres cowboy, eu sou chinês

O jogo de antíteses permanece, agora ganhando atualidade e significância contemporânea. Ao juntar elementos díspares, mas que pertencem ao universo cultural, Caetano preconiza mais uma vez o ideal de Julia Kristeva e do mosaico citacional. É o caso, por exemplo, das oposições entre “romântico” e “burguês”, “Leblon” e “Pernambuco”, “cowboy” e “chinês”. Não necessariamente opostos, ganham, contudo, significância e oposição no universo coerente que Caetano Veloso monta em seus textos. Nesse caso, há uma preocupação em agrupar elementos díspares – dentro da premissa de um texto neo-barroco –, mas também podemos vislumbrar a existência de

---

<sup>185</sup> HATZFELD. H. op. cit. p. 89.

uma montagem articulada com o mundo cultural, com a cultura de massa e com os referenciais midiáticos.

Nesse sentido, escrevem os professores Alcyr Pécora e Paulo Franchetti:

[...] Daí que, mesmo nos textos em que predomina a montagem, não se privilegia a imitação da linguagem dominante na metrópole (a dos outdoors, dos jornais, da televisão), mas sim a incorporação dessa linguagem por um sensibilidade individual que nunca adere inteiramente a ela.<sup>186</sup>

Em meio a esse universo contraditório, neo-barroco como é o próprio mundo pós-moderno e suas contradições, o que subsiste é o *eu* do poeta, que mesmo na emergência de seu desejo, prevalece em sua individualidade e personalidade.

O refrão do poema é, nesse sentido, o clímax desses opostos e contrários barrocos:

Ah! Bruta flor do querer  
Ah! Bruta flor, bruta flor

Expressando mais uma vez o ideal estético do barroco, Caetano Veloso nos mostra, ao mesmo tempo, a dureza (“bruta”) e a beleza (“flor”) do desejo amoroso. Aqui, entretanto, aludindo à questão da personalidade, temos que admitir que o amor e o desejo presentes no poema são essencialmente narcisistas, um desejo preciosista como é próprio do barroco de uma maneira geral. Porque, antes desse desejo, da chama do querer, está o eu e está a impossibilidade de que esse eu se anule ou se

---

<sup>186</sup> FRANCHETTI, P. PÉCORA, A. **Caetano Veloso**. Literatura comentada. 2 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p. 140.

deixe completar com o outro. É, pois, um querer que não é querer. É uma imensa contradição. É, plenamente, o Barroco revisitado.

Pécora e Franchetti, nesse caso, voltam a nos dizer que em Caetano Veloso,

Além da existência indescartável de um *eu* que percebe e exhibe a sua própria individualidade, outra coisa que é importante notar é que os textos quase sempre apontam para a possibilidade de um momento efêmero, marcadamente sensual, do encontro com o outro.<sup>187</sup>

No caso específico deste poema, esse encontro com o outro permanece interdito pelos querereres que não se completam em sua infinita oposição. Um encontro com o outro, face a face, não é possível, porque “onde queres o lobo, sou irmão”. Ou vice-versa:

[...]  
 Onde queres o ato, eu sou espírito,  
 E onde queres ternura, eu sou tesão  
 Onde queres o livre, decassílabo  
 Onde buscas o anjo, sou mulher  
 Onde queres prazer, sou o que dói  
 E onde queres tortura, mansidão  
 Onde queres um lar, revolução,  
 E onde queres bandido, eu sou herói.

Nesses versos, a antítese se intensifica, o amor vai se fechando cada vez mais em impossibilidade. É curioso notar que há um jogo entre o querer e o não querer, que se alterna, como se os amantes se buscassem e fugissem de si mesmos. Assim, ao dizer “Onde queres o ato, eu sou espírito”, há a dicotomia entre ela, que quer o

---

<sup>187</sup> Ibidem, idem.

material, e ele (o eu-lírico, o próprio poeta) que quer o espiritual. Já no verso seguinte, há a troca (inversão) do desejo e do objeto desse desejo: “E onde queres ternura, eu sou tesão”. Notamos que as oposições “ato” e “espírito”, “ternura” e “tesão”, uma espécie de zigue-zague, são as próprias “volutas” do barroco, o rebuscamento da frase, mas também é a intensificação do desencontro amoroso.

Isso fica claro nos versos: “E onde queres o anjo, sou mulher”. Enquanto ela deseja que o eu-lírico se anule, quer dizer, que ele assuma uma identidade híbrida (“anjo”), ele decide-se, mas decide-se pelo seu contrário, decide-se antiteticamente; sendo homem e podendo optar pelo ser homem e fugir mais uma vez do querer, ele opta pela mulher, que é o oposto de si mesmo. E que é também o oposto da outra, que quer não o seu igual, mas o seu inverso.

Segundo Candido e Castello, uma das características do Barroco reside no fato de que sua estética não se prende a uma linguagem fixa, ao contrário, são as incorporações e as variantes da palavra que compõe seu estilo. Segundo eles,

A preocupação da elegância, o poder criador da imaginação exaltada, o predomínio da idéia abstrata, a valorização dos sentidos, a temática preferida, desde as trivialidades, até aos temas eternos, determinam as características principais da linguagem barroca.<sup>188</sup>

Por via da intertextualidade, nesse sentido, podemos aproximar essa definição dos historiadores do estilo barroco como sendo as mesmas que encontramos na poética empregada por Caetano no poema. O tema eterno – nesse caso o amor e o desejo amoroso – encontra diversas ressonâncias, viajam numa linguagem ágil, que vai

---

<sup>188</sup> CANDIDO, A. CASTELLO, J. A. op. cit. p. 14.

de negativa a afirmação, de afirmação em negativa, expressando a apenas um fato, indelével, este: o amor é impossível e o desejo, inextinguível. Desse modo, embora os amantes do poema estejam, usando uma expressão que já apareceu nestas páginas, num amor entre viver e morrer, precisam vivê-lo, precisam desencontrar-se, pois é o próprio querer (o querereres) que determina o desencontro. E, como vimos, não se pode deixar de desejar.

Vejamos os versos seguintes do poema de Caetano:

[...]  
 Eu queria querer-te e amor o amor  
 Construir-nos dulcíssima prisão  
 Encontrar a mais justa adequação  
 Tudo métrica e rima e nunca dor  
 Mas a vida é real e de viés  
 E vê só que cilada o amor me armou  
 Eu te quero (e não queres) como sou  
 Não te quero (e não queres) como és

Ficamos, portanto, a par desse amor impossível e irrealizável, mas necessário. Há, nesse caso, uma idealização do sentimento amoroso, ou ao menos uma disposição para torná-lo ideal: “Eu queria querer-te e amor o amor / construir-nos dulcíssima prisão”. No entanto, logo em seguida esse amor ideal, idílico (e que é pura negativa, pois se constrói apenas sobre o querer) esbarra na mais pura realidade, no nível em que o amor transforma-se em simples desejo: “Mas a vida é real e de viés / e vê só que cilada o amor me armou”.

Caetano, nesses versos, talvez leve sua “inspiração” barroca às últimas conseqüências. São belas as imagens antitéticas que ele cria para designar o delicioso tormento que é esse amor: “dulcíssima prisão” “cilada o amor me armou”. Também há o

reforço de imagens, dentro do pressuposto de que o barroco seria a forma em que nada, a par do exagero, se configurara casual: “justa adequação”, “métrica e rima”. Esses dados confirmam a citação de Candido e Castello por nós anteriormente aludida. Confirmam a ainda a “mais justa adequação” de Caetano ao Barroco.

No plano da intertextualidade (e da architextualidade), devemos lembrar o que diz Dominique Maingueneau, sobre a simples distinção entre citação (intertexto) e a recriação de um autor ou de um estilo (intertextualidade):

A partir do momento em que se trata de formações discursivas, toda a concepção retórica da citação é inadequada. O sujeito que enuncia a partir de um lugar definido não cita quem deseja, como deseja, em função de seus objetivos conscientes, do público visado, etc. São as imposições ligadas a este lugar discursivo que regulam a citação.<sup>189</sup>

Desse modo é que podemos, se alguma dúvida ainda restar, articular nossa tese de que, em *O querer*, não há uma mera repetição do estilo barroco, de suas regras e premissas estéticas. O que existe é uma verdadeira articulação entre o barroco e o texto de Caetano, pois é a partir dessa escola literária e, desse modo, de suas regras, que o texto de Caetano se faz, tendo como lugar discursivo o próprio estilo. Sem ser barroco e sem estar no espaço do barroco, ele constrói um texto articulado com ele.

Desse modo, temos a conclusão do poema, como que uma síntese desse querer, desse desejo insatisfeito e fracassado:

[...]

---

<sup>189</sup> MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. Trad. de Freda Indursky. 2 ed. São Paulo: Pontos / Unicamp, 1993. p. 86.

O querereres e o estares sempre a fim  
 Do que em mim é de mim tão desigual  
 Faz-me querer-te bem, querer-te mal  
 Bem a ti, mal ao querereres assim  
 Infinitivamente pessoal  
 E eu querendo sem ter fim  
 E querendo te aprender o total  
 Do querer que há e do que não há em mim.

Além do belo jogo de palavras (“querereres e estares”, “do que em mim é de mim”, “querer-te bem, querer-te mal”, “bem a ti, mal ao querereres”), que prezam mais uma vez pelo efeito da antítese, já que o texto é todo oposição entre o amor e o desejo, entre o desejo e não-desejo, a verdadeira face desse relação se apresenta: uma imensa dualidade, já que onde está o querer de um, está a ausência do querer do outro. O professor Wilberth Clayton Salgueiro nos diz, também analisando esse desencontro no texto de *O querereres*, que

Hoje, “querer” se traduz por, em síntese, “desejar”. No entanto, etimologicamente, “querer” veio do latim “quaerere”, que significa o que entendemos por “procurar, buscar”. Então, entre o desejo e a procura, o poeta parece dizer ao leitor: “eu não estou onde você quer”.<sup>190</sup>

Desse modo, o desejo vaga o tempo inteiro, vai de antítese em antítese, de desencontro em desencontro, para ao final destruir-se em irrealização, em incompatibilidade total. Isso é evidenciado ao logo de todo o poema, mas é nos versos finais que obtemos essa confirmação: “O querereres e o estares sempre a fim / do que em mim é de mim tão desigual / faz-me querer-te bem, querer-te mal / bem a ti, mal ao querereres assim”. Enquanto o amor é uma chama, sempre ação e verbo (querereres,

---

<sup>190</sup> SALGUEIRO, W. C. F. **Um ambivalente amor**: análise da canção “O querereres” de Caetano Veloso. Vitória: mimeo, s/d. p. 8.

estares), o objeto deste amor está sempre fora do foco e do alcance desse amor (“do que em mim é de mim tão desigual”).

O poema termina como começou, no mesmo tom de que o amor é possível e finito e impossível e infinito. Não se consegue captá-lo, não se chega nunca ao outro. Mas também não se deixa nunca de desejar, de querer. Devemos pensar, a respeito dessa urgência pelo outro, no que nos diz Emmanuel Lévinas, a respeito da alteridade e do desejo absoluto do homem em captá-la:

Outrem é o único ente cuja negação não pode anunciar-se senão como total: um homicídio. Outrem é o único ser que posso querer matar. [...] Eu posso querer. E, no entanto, este poder é totalmente contrário ao poder. O triunfo deste poder é sua derrota como poder. No preciso momento em que meu poder de matar se realiza, o outro se me escapou<sup>191</sup>.

O encontro com o outro, assim, seria a anulação dessa potência, seria cessar o querer. Assim é que no poema de Caetano Veloso esse poder fracassa. Porque este poder está no querer. E este, barrocamente, não se esgota nunca.

---

<sup>191</sup> LÉVINAS, E. **Ensaio sobre a alteridade**. Trad. de Pergentino Steffano Pivatto. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 31.

## 9 – Conclusão: Em torno do poético e do poeta

Este estudo procurou contemplar uma visão do processo intertextual na obra poética de Caetano Veloso. Vimos ao longo da análise detida de sete de suas letras de canção – que tratamos pelo nome de poemas – que o artista se vale dos mais diversos procedimentos intertextuais para a construção de imagens, vimos como Caetano articula sua palavra à palavra de outros autores, de outras escolas, de outros estilos. Como, enfim, seu texto e sua obra vêm de sua relação fundamental com a tradição. Assim é que, seguindo as teorizações fundamentais sobre o fenômeno intertextual – Bakhtin, Kristeva, Barthes, Jenny –, nosso trabalho procurou articular os poemas de Caetano Veloso com essa mesma tradição.

Para tal, seguimos, no estudo, a premissa fundamental de Kristeva: tudo é citação, a cultura é um mosaico delas. Fundados nela, portanto, nossa análise procurou exemplificar como a poesia velosense parte desse mosaico, utiliza-se dele e, inevitavelmente, acaba voltando a ele, completando-o. Como, enfim, sua obra bebe da tradição e, uma vez construída, acaba enriquecendo-a.

Ainda assim, pensamos na questão, que abriu este texto: Caetano Veloso é poeta? Procuramos, a partir desse texto e das análises nele empreendidas fornecer a resposta. Costuma-se dizer que a resposta para as motivações de um autor está em sua obra. E, como vimos, Caetano fornece um sem número delas.

Mas gostaríamos, para concluir este trabalho, de ensejar uma última resposta. Esta viria da análise do que seria o poético. Mas não nos aprofundaremos. Antes, é

uma resposta que ficará em torno dele. Poucos teóricos – e nos incluímos entre eles – seriam capazes de dar uma resposta cabal à pergunta: o que é a poesia e o que é o poético? Mesmo porque, em tempos pós-modernos, nada mais pode ser respondido de forma pontual, já que tudo é transitório e mutante. No entanto, gostaríamos de aludir à resposta de Mikel Dufrenne, que escreve a respeito da relação entre o poeta e o poético:

A poesia quer ser poética: ela quer realizar-se. Isto não significa que, ao poeta, seja proposto um certo modelo eterno que ele integralmente tenha de reproduzir. Existi seguramente uma tradição que formou o poeta, e um certo estado presente da poesia que o provoca. Ninguém inventa *ex nihilo* a poesia, assim como Pascal não inventou por sua própria conta Euclides. Mas o meio poético, onde o poeta se sente à vontade, o impele e ser ele mesmo<sup>192</sup>.

Mesmo que poeta tenha uma inegável ligação com a tradição poética – e evidenciá-la em Caetano Veloso foi o verdadeiro objetivo desse estudo –, ele é, antes de tudo, um *autêntico*. E se tomarmos a autenticidade com fator poético primordial, veremos que Caetano, não apenas é poeta, com é um dos mais representativos nomes daquilo que podemos classificar como moderna poesia brasileira.

Prova disso é que o estudo de sua obra se mostra cada vez mais freqüentes nas universidades, seus textos figurem com regularidade nos livros didáticos e sua figura seja cada vez mais abordada em livros e estudos acadêmicos. Assim, o objetivo primordial dessa dissertação, ao ocupar-se da análise detalhada dos aspectos

---

<sup>192</sup> DUFRENNE, M. **O poético**. Trad. de Luiz Arthur Nunes e Reasyilvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969. p. 9.

intertextuais nas obra de Caetano Veloso, foi justamente o de reforçar e contribuir na sedimentação de sua condição, inquestionável a nosso ver, de poeta.

**10 – Referências:**

ALVES, Gê Pinto. (org) **Todo Caetano**. 66/96. Encarte. Rio de Janeiro: Polygram, 1996.

ALVES, Castro. **Espumas flutuantes**. Rio de Janeiro: Globo, 1997.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Antologia poética**. 40 ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto antropófago**. In: TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. 3 ed. Petrópolis: Vozes / INL, 1976.

\_\_\_\_\_. **Poesias reunidas**. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 2000.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e estética**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini. 3 ed. São Paulo: Unesp, 1993

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 10 ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos do discurso amoroso**. Trad. de Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **O grau zero da escrita.** Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua.** Trad. de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

\_\_\_\_\_. **S/Z.** Trad. de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

**Bíblia Sagrada.** Trad. de Euclides Martins Balancini. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

BILAC, Olavo. **O caçador de esmeraldas e outros poemas.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência.** Uma teoria da poesia. Trad. de Marcos Santarrita. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

\_\_\_\_\_. **Como e por que ler?** Trad. de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

\_\_\_\_\_. **O cânone ocidental.** Os livros e a escola do tempo. Trad. de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

BRÉA, Mercedes. (Coord). **Lírica profana galego-portuguesa.** Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografia específica. Santiago de Compostela: Ramon Piñeiro, 1996.

BRÉA, Mercedes. Grandín, Pilar Lorenzo. **A cantiga de amigo**. Vigo: Edicións Xerais de Galícia, 1998.

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

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos?** Trad. de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. **Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira**. In: **Metalinguagem e outras metas**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

\_\_\_\_\_. CASTELLO, José Aderardo. **Presença da literatura brasileira**. Das origens ao Realismo. 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

CARVALHO, Raimundo. **A terceira margem do riso: viagem a nenhuma parte**. In: **Contexto**. Nº 3. Vitória: UFES / DLL, 1994.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. de Vera da Costa e Silva et alii. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

COHEN, Rip. **500 Cantigas d'Amigo**. Porto: Campo de Letras, 2003.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

COUTINHO, Eduardo (Org). **Guimarães Rosa**. Fortuna crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / INL, 1983.

CURY, Maria Zilda, PAULINO, Graça, WALTY, Ivete. **Intertextualidades**. Teoria e prática. 3 ed. Belo Horizonte: Lê, 1998.

DANTAS, José Maria de Souza, QUESADO, José Clécio Basílio, SILVA, Anazildo Vasconcelos. **Desconstrução / construção no texto lírico**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975

DIAS, Gonçalves. **Cantos e recantos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998

DUBY, Georges. **Idade Média, idade dos homens**. Do amor e outro ensaios. Trad. de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Trad. de Luiz Arthur Nunes e Reasyilvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria alegria**. 3 ed. Cotia: Ateliê, 2000.

FONTES, Maria Helena. **O trovador medieval e o poeta do moderno cancionero popular**. In: **Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001.

FRANCHETTI, Paulo, PÉCORA, Alcyr. **Caetano Veloso**. Literatura comentada. 2 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988

GONÇALVES, Elisa. RAMOS, Maria Ana. **A lírica galego-portuguesa**. Textos escolhidos. Lisboa: Editorial Comunicação, 1983.

HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o barroco**. Trad. de Célia Barretini. São Paulo: Perspectiva / Edusp, 1988.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. 3 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HUTCHEON, Linda. **Um teoria da paródia**. Trad. de Teresa Louro Perez. Lisboa: Edições 70, 1989.

IANNI, Octavio. **Revolução e cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

JENNY, Laurent. **A estratégia da forma**. In: **Intertextualidades**. Trad. de Clara Crabbé Rocha. Poétique nº 27. Lisboa: Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. de Lucia Helena França. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAPA, Manuel Rodrigues. **Lições de literatura portuguesa**. A época medieval. 3 ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1952.

LÉVINAS, Emmanuel. **Ensaio sobre a alteridade**. Trad. de Pergentino Steffano Pivatto. Petrópolis: Vozes, 1997.

LOPES, Óscar., SARAIVA, António José. **História da literatura portuguesa**. 16 ed. Porto: Porto Editora, s/d.

LUFT, Celso Pedro. et alii **Dicionário Brasileiro Globo**. 9 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Trad. de Freda Indursky. 2 ed. São Paulo: Pontos / Unicamp, 1993.

MATOS, Gregório de. **Poemas escolhidos**. WISNIK, José Miguel (Org). São Paulo: Cultrix, 1976.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

\_\_\_\_\_. **A literatura portuguesa através dos textos**. 21 ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**. Engajamento político e indústria cultural na mpb (1959-1969). São Paulo: Annablume / Fapesp, 2001.

PAIANO, Enor. **Tropicalismo**. Bananas ao vento no coração do Brasil. São Paulo: Moderna, 1996.

PERRONE, Charles A. **De Gregório de Matos a Caetano Veloso e “Outras palavras”**: barroquismo na música popular brasileira contemporânea. In: ÁVILA, Affonso (org). **Barroco**. Teoria e Análise. São Paulo: Perspectiva, 1997.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. Cunha, Teresa Sobral (Org) Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

PLATÃO. **A república**. Trad. de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

\_\_\_\_\_. **O banquete**. 3 ed. São Paulo: Difel, 2003.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. 8 ed. São Paulo: Siciliano, 1998.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. Trad. de Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

ROLLEMBERG, Marcelo. A face real do imaginado. In: Dossiê Eça do Queiroz. **Cult**: São Paulo, v. 38, setembro. 2000.

ROSA, João. Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SALGUEIRO, Wilberth Clayton Filgueira. **Um ambivalente amor: análise da canção “O quereres” de Caetano Veloso**. Vitória: mimeo, s/d

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. **Música popular e moderna poesia brasileira**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. **Uma literatura nos trópicos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SONTAG, Susan. **Questão de ênfase**. Trad. de Rubens Figueredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

STAM, Robert. **Bakhtin**. Da teoria literária à cultura de massa. Trad. de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

TAVARES, Hênio. **Teoria literária**. 7 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Trad. de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VELOSO, Caetano. **Letra Só**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Sobre as letras**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

\_\_\_\_\_. Outras palavras. **Cult**. São Paulo, n. 49. agosto de 2001. Entrevista concedida a Carlos Adriano e Bernardo Vorobow.

\_\_\_\_\_. Sou um poeta sem coragem de fazer poesia. **A Gazeta**, Vitória. Caderno Dois, p. 6. 07 de novembro 2005. Entrevista concedida a Antonio Gonçalves Filho.