

INTERTEXTUALIDADE MUSICAL NA OBRA DE CAETANO VELOSO

EDUARDO LARSON
ESTUDANTE DE MESTRADO
UNICAMP
dudalarson@hotmail.com

Resumo: Caetano Veloso sempre se mostrou preocupado com os rumos tomados pela música no Brasil. Desde o início de sua carreira, tornou-se ato freqüente em sua atividade como cancionista a incorporação de fragmentos da cultura lítero-musical brasileira e mundial e a rearticulação destes elementos de maneira a olhar criticamente a tradição, o estado presente da arte e suas projeções para o futuro. Tal conduta é coerente com a prática artística no século XX, que tem se caracterizado por um processo constante de auto-reflexão, através de procedimentos intertextuais. Dos procedimentos adotados por Caetano, podemos destacar a paródia. Porém, pelo grau de complexidade alcançado pelas manifestações artísticas modernas em “virar-se para dentro”, faz-se necessário a ampliação deste conceito. Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, a paródia deve ser estudada ao lado da paráfrase, da estilização e da apropriação. Estes conceitos iluminam o processo criativo de Caetano ao nível lingüístico, porém, sendo a canção uma forma de arte essencialmente verbo-musical, faz-se necessário a observação de que forma a música contribui neste jogo de sentidos. A presente comunicação abordará uma das canções de Caetano Veloso que faz uso da *intertextualidade* e levantará questões a respeito de como essa noção pode ser aplicada aos estudos de música popular.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira, Caetano Veloso, Intertextualidade

Abstract: Caetano Veloso has always been concerned about the course of music in Brazil. Since the beginning of his career as a songwriter and performer, he frequently incorporated fragments of the Brazilian and world literary and musical culture, and reorganized these elements as a way of looking critically at the tradition, the present state of art, and their projections towards the future. This behavior is coherent with artistic practices in the twentieth century, characterized by a constant process of self reflection thru intertextual procedures. From the several procedures adopted by Caetano, it is usually emphasized the use of parody. The complexity attained by modern artistic expressions makes it necessary to broaden this concept. According to Affonso Romano de Sant’Anna, parody must be examined in the light of the notions within the concept of intertextuality. These concepts clarify the creative process used by Caetano at the linguistic level; however, understanding the song as a verbal-musical form of art, we affirm the necessity to observe how the musical context contributes to the ensemble of meanings of the song. This presentation will analyze one of Caetano Veloso’s songs that practices intertextuality and will discuss the applications of the concept of intertextuality in the study of popular music.

Key words: Brazilian popular music, Caetano Veloso, Intertextually

1. Intertextualidade

Segundo Fávero e Koch (1985), o conceito de intertextualidade abrange as várias formas pelas quais a produção e a recepção de um texto pressupõe o conhecimento de outros textos, isto é, “diz respeito aos fatores que tornam a utilização de um texto dependente de um ou mais textos previamente existentes” (Fávero & Koch, 1985: 28).

Sentindo a necessidade de ampliar este conceito, Koch (1986) propõe a divisão da noção de intertextualidade em um sentido amplo e em um sentido restrito.

Para Koch, “em sentido amplo, é lícito afirmar que a intertextualidade se faz presente em todo e qualquer texto” (1986: 40). Conforme Orlandi (1987), um texto relaciona-se com outros textos dos quais nasce e para os quais aponta (seu futuro discursivo), o que caracteriza todo texto como necessariamente incompleto. *Incompletude* atestada tanto pela correspondência de um texto com outros textos, quanto pela sua ligação com a experiência do leitor em relação à linguagem, seu conhecimento de mundo, à sua ideologia, etc.

Segundo Kristeva (1974), a “palavra literária” encontra-se numa intersecção tridimensional, num “cruzamento de superfícies textuais”, três dimensões que correspondem ao sujeito da escritura, ao destinatário e aos textos exteriores. Enquanto que, horizontalmente, a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, verticalmente, ela está “direcionada para o corpus literário anterior ou sincrônico” (Kristeva, 1974: 62-63).

A intertextualidade, numa concepção ampla, se faz presente em toda manifestação textual-discursiva, e configura-se como condição de existência do próprio discurso. A esta noção, pode-se equiparar a noção de interdiscursividade, sendo este o lugar em que se constitui o sentido do texto (Koch, 1991: 530-531). A interdiscursividade configura-se como o processo de incorporação de temas e/ou figuras de um discurso em outro (Fiorin, 2003: 32).

Para Koch, a intertextualidade em sentido restrito, se dá quando há a relação de um texto com outros textos previamente e efetivamente produzidos, ou seja, “quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido” (Koch, 1997: 108).

Portanto, podemos diferenciar interdiscursividade, como sinônimo de intertextualidade numa perspectiva ampla e como fenômeno inerente à constituição do discurso, de intertextualidade, como forma de manifestação particular daquela. Como explica Fiorin: “A interdiscursividade não implica a intertextualidade, embora o contrário seja verdadeiro, pois, ao se referir a um texto, o enunciador se refere, também, ao discurso que ele manifesta” (Barros & Fiorin, 2003: 35).

Tratando da questão da paródia (sem se limitar à literatura: propondo uma abordagem semiológica do assunto), Sant’Anna (2000) aponta que ela se

define, modernamente, através de um jogo intertextual. Para o autor, a paródia deve ser estudada não só ao lado da estilização¹, mas da paráfrase e da apropriação, sendo estes quatro conceitos agrupados em dois conjuntos: conjunto das similaridades e conjunto das diferenças.

No conjunto das similaridades, ou a *intertextualidade das semelhanças*, fazem parte os textos que incorporam um intertexto com o intuito de seguir-lhe a orientação argumentativa ou “como modo de transmitir valores ou manter a vigência ideológica de uma linguagem” (Sant’Anna, 2000: 22). No conjunto das diferenças, ou *intertextualidade das diferenças*, estão os textos que incorporam intertextos para ridicularizar, refutar, colocar em questão o texto original, ou seja, argumentar num sentido diferente ou “contra-ideológico”.

2. Música popular e significação

Abordando a questão da música popular sob um ângulo semiológico, Tagg propõe um tipo de análise musical que busca, através do processo de correspondência hermenêutica por meio de comparação entre objetos, entender “porque e como alguém comunica o que a quem e com que efeito” (Tagg, 1982: 3). Segundo o autor, partindo da premissa de que a música tem um alto grau de autoreferencialidade - remete ou a sua própria estrutura ou a outras estruturas semelhantes encontradas em outras músicas- o significado musical se constrói através de associações feitas com outras músicas, além de associações paramusicais como sensações, cenas, imagens, palavras, etc.

De maneira geral, Tagg, em sua metodologia, propõe que se compare o objeto em análise com outras músicas que apresentem similaridades musicais, criando assim, um banco de material comparável (Tagg, 1987: 11). A partir do banco criado, busca-se a identificação de elementos musicais, ou “musemas”², e a relação entre o objeto em análise, o banco de material comparável e seus contextos paramusicais para se chegar a uma compreensão das associações de sentido encontradas na música em questão.

Para Tagg, a música caracteriza-se como um discurso associativo, de aspecto afetivo e significados não denotativos, portanto o estudo de sua significação só pode avançar por comparação entre objetos. Esta noção me parece corresponder, num certo nível, com as noções de intertextualidade e interdiscursividade, conceitos que trabalham o sentido no espaço interdiscursivo/intertextual.

Sabemos que certas músicas, fragmentos musicais ou “musemas”, por vezes estereotipados, acabam fazendo parte da memória coletiva de uma comunidade, e que funcionam como indicadores de determinados gêneros ou estilos musicais, de práticas sociais e de repertórios específicos. Como evidencia Trotta, Aragão & Ulhôa:

¹ Tynianov (1919) e Bakhtin (1928) foram os primeiros a ampliar o conceito de paródia - antes relacionado com o burlesco e considerado um sub-gênero literário - e a estudá-lo lado a lado com o conceito de estilização.

² “Unidade mínima de discurso musical, recorrente e significativa dentro de determinado gênero musical” (Tagg, 1999: 32).

“Um exemplo antológico do poder de evocação que têm determinados clichês musicais pode ser ouvido na gravação do show Seis e Meia, quando Sivuca apresentou o frevo ‘Vassourinhas’ como se fora tocado por um chinês, russo, árabe ou argentino. (...) As modificações consistiam em alteração de alguns elementos: uma ‘levada’ rítmica de tango, uma escala pentatônica, a citação de ‘Olhos negros’, uma modificação de andamento” (Trotta, Aragão & Ulhôa: 350).

A citação de fragmentos musicais, a utilização de clichês e a “releitura” de músicas, são alguns exemplos frequentes de retomada musical, que redistribuem seus significados na sociedade.

Tais retomadas ganham uma configuração semelhante à intertextualidade, como no caso das citações de fragmentos musicais e “releituras” de músicas, onde trabalha-se com os significados adquiridos pela música-fonte em nova música, dotada de novos sentidos. Os casos de utilização de clichês e musemas disseminados na memória coletiva podem ser equiparados à noção de interdiscursividade, onde temas e/ou figuras discursivas são reaproveitadas para a criação de novos “textos” musicais. Todos esses casos apontam a um procedimento dialógico comum na atividade musical: a reordenação dos “códigos” musicais como construção de novos sentidos na música popular.

3. Exemplo de intertextualidade na obra de Caetano Veloso

Na canção “Enquanto seu Lobo não vem¹” (Caetano Veloso. 02:31. 60866039. Warner Chappell.) ocorrem preciosos casos de interdiscursividade e intertextualidade.

Já no título encontramos a evocação alegórica da fábula do “Chapeuzinho Vermelho” através da cantiga infantil:

*Vamos passear na floresta
Enquanto seu Lobo não vem*

A estrutura da fábula, onde o passeio pela floresta se dá sob o perigo iminente da presença do “lobo mau”, é sugerida na canção através de sua estruturação poética (“*vamos passear na floresta escondida, meu amor/*”

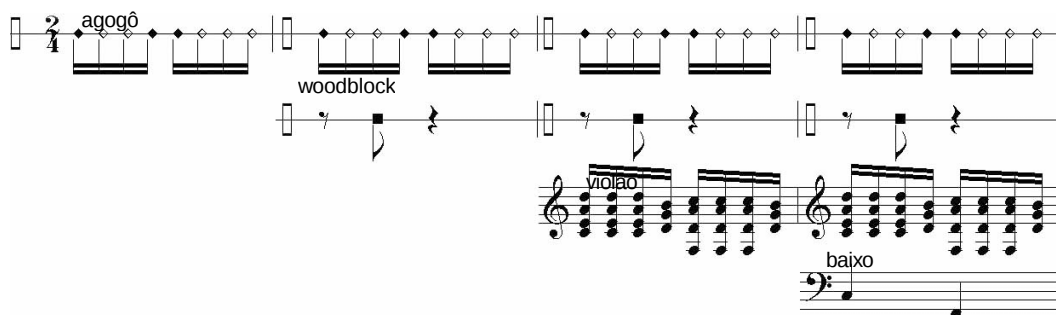
¹ Em *Tropicália ou Panis et Circensis*. 1968. Philips. Rio de Janeiro, 512 089 -2. Produção coletiva de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Torquato Neto, Capinam, Mutantes, Rogério Duprat, Tom Zé e Nara Leão, que “integra e atualiza o projeto estético e o exercício de linguagem tropicalista” (Favaretto, 2000: 78). Este disco insere-se num momento especial da história do Brasil, onde a repressão militar e os movimentos de resistência armada, temas da canção “Enquanto seu Lobo não vem”, faziam parte do cotidiano brasileiro.

vamos passear na avenida/.../ Vamos desfilas pelas ruas onde Mangueira passou/ Vamos por debaixo das ruas/...”) e também pela estrutura musical.

A canção possui uma forma binária, sendo que existe uma construção gradual de tensividade rumo a um clímax em cada seção. Esta construção se dá através da justaposição de elementos sobrepostos que podem ser diferenciados como: a base instrumental, a melodia principal executada por Caetano Veloso, o contracanto executado por Gal Costa e as intervenções instrumentais nos metais, percussão e flautas.

A base instrumental é construída gradativamente na parte introdutória da canção através da superposição sucessiva do agogô, do woodblock, do violão e do baixo (fig.1). Estes instrumentos realizam pequenos padrões de um compasso que se repetem até o final da canção, o que sugere um movimento constante e linear¹.

Fig.1



A partir do compasso 13 inicia-se a melodia principal, caracterizando o início da parte A. Esta melodia trabalha com a recorrência de quatro motivos (fig.2), o que contribui para a tematização² do sujeito que propõe o passeio entre o lícito e o proibido.

Fig.2



Entre os compassos 26 e 42, entra o contracanto executado por Gal Costa, que retorna após o compasso 55. Este contracanto caracteriza-se pela repetição de um padrão melódico de dois compassos, que enuncia o verso “*os clarins da banda militar*” (fig.3).

¹ Da base instrumental também faz parte o surdo, mas este entra somente nos compassos 29 a 42 e a partir do compasso 65, contribuindo com o aumento da textura nos momentos de clímax das seções.

² Isto mereceria uma análise aprofundada, que não cabe aqui, com base nos trabalhos de Tatit (1997, 1996).

Fig.3



Segundo Schimiti (1989), este verso faz alusão a uma das canções de Dorival Caymmi: “Dora”.

Dora

Rainha do frevo e do maracatu

(...)

os clarins da banda militar

tocam para anunciar sua Dora, agora vai passar

(...)

Ao contrário do samba de Caymmi, em que os instrumentos saúdam o desfile da “rainha”, aclamando-lhe a desenvoltura, em “Enquanto seu Lobo não vem”, os “clarins” somam-se ao contexto de repressão militar. Segundo a autora, a inserção deste trecho evidencia a intenção parodística do compositor, que tira proveito da possibilidade ambígua de realização semântico-pragmática do verso; “é que à presença da banda militar pode-se associar seja o clima eufórico das comemorações populares, seja aquele revestido de seriedade, evocador da presença da ‘autoridade’” (Schimiti, 1989: 235). Acredito ser mais coerente pensar que Caetano Veloso valesse do aspecto irônico e carnavalesco presente no verso de Caymmi para enriquecer as possibilidades ambíguas de sua composição, portanto não há uma atitude parodística quanto à utilização do intertexto, mas a intenção de reproduzir a ironia no contexto trágico de “Enquanto seu Lobo não vem”. Quero dizer, se o ouvinte não ativar o texto-fonte em sua memória, o verso torna-se vazio de ironia, colaborando para caracterizar o clima de repressão, se há a ativação do texto-fonte, o verso ganha um sentido irônico. Não por contradizer o verso original, mas por dar continuidade ao seu aspecto irônico e carnavalesco.

As intervenções instrumentais, realizadas com trompetes, trompa, flautas, flautim e caixa clara, têm importância fundamental na construção de sentidos nesta canção. O arranjo de Rogério Duprat, ao utilizar tais instrumentos e, principalmente com os trompetes, valorizando as articulações em *staccato* sobre notas repetidas e intervalos de quarta justa (fig.4), faz referência aos toques militares de clarim (Jeszensky & Zan, 2000: 24).

Fig.4



Em meio às intervenções instrumentais, Duprat utiliza-se da citação de trechos musicais com o intuito de colaborar na ampliação de significados possíveis nesta canção, a saber: a citação, com o trompete, do fragmento inicial do “Hino da Internacional Comunista¹” logo após a enunciação do verso “*vamos passear escondidos*” e, com trompete e trompa em uníssono, do “Hino à Bandeira²”, simultaneamente à enunciação do verso “*debaixo das bombas, das bandeiras, debaixo das botas*” (fig.5).

Fig.5

Citação do Hino da Internacional Comunista



Citação do Hino à Bandeira



Segundo Favaretto, esta canção não só faz alusão à repressão militar, mas também ao populismo através da citação de “Vargas” e “lama” (2000: 102) em seus versos. Acrescentamos a citação do “Hino à bandeira” como outra forma de fazer referência ao populismo. Podemos identificar, também, uma alusão à resistência armada através da citação do “Hino da Internacional comunista”, mas também no verso “*há uma cordilheira sob o asfalto*”. Na época, a imagem da “cordilheira” era associada à Revolução Cubana, já que foi na cordilheira de Sierra Maestra que se formou o grupo guerrilheiro que tomou o poder em 1959 (Jeszensky & Zan: 27).

É interessante notar como o arranjo cria um ambiente ambíguo onde convivem a repressão, a guerrilha e o populismo unificados através da figurativização propiciada pelos elementos musicais que remetem à música praticada nos meios bélicos.

Podemos concluir que esta canção apresenta-se de forma polifônica, no sentido mais amplo do termo, onde elementos com significações próprias são sobrepostos de maneira a criar um sentido global à canção. Partindo da alegoria do “Chapeuzinho vermelho”, a canção desenvolve-se com uma base instrumental que valoriza o movimento linear e constante. A melodia principal trabalha a recorrência e contribui na caracterização do sujeito que propõe um passeio cerceado pelo “lobo-repressão”, “que afirma o desejo além de qualquer forma de proibição” (Favaretto, 2000: 98). Sujeito imerso num ambiente caracterizado, pelas intervenções do arranjo, como bélico, onde convivem a repressão, o populismo e a resistência. Além do contracanto de Gal, cujo enunciado ambíguo contribui para caracterizar o clima de repressão militar, mas, intertextualmente, também promove um sentido irônico ao evocar sua utilização carnavalesca na canção de Caymmi.

¹ Letra de Eugène Pottier e música de Pièrre Degeyter.

² Letra de Olavo Bilac e música de Francisco Braga.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. 1997. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra – 2a ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- BARROS, D. L. P. & FIORIN, J. L. (orgs.). 2003. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. 2. ed. 1. reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- DUCROT, O. 1987. *O dizer e o dito*. Revisão técnica da tradução Eduardo Guimarães. Campinas, São Paulo: Pontes.
- FAVARETTO, C. 2000. *Tropicália - Alegoria, alegria*. 3ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial.
- FÁVERO, L.L. & KOCH, I. G. V. 1985. "Critérios de textualidade". *Revista Veredas* 104: 17-34.
- JESZENSKY, L. & ZAN, J. R. 2000. "A construção polifônica como recurso expressivo na canção popular – uma análise da canção Enquanto seu Lobo não vem". *Cadernos da Pós-Graduação*. IA/Unicamp. Ano 4, vol. 4, nº 2: 22-27.
- KOCH, I. G. V. 1987. *Argumentação e linguagem*. 2a ed. São Paulo: Cortez.
- _____. 1986. A intertextualidade como fator da textualidade. *Cadernos da PUC* 22: 39-46.
- _____. 1991. "Intertextualidade e polifonia: um só fenômeno?". *D.E.L.T.A.* vol.7 No 2: 529-541.
- _____. 1997. "O texto e a (inevitável) presença do outro". *Letras - Revista do mestrado em Letras da UFSM (RS)*, janeiro/junho: 107-124.
- KRISTEVA, J. 1974. "A palavra, o diálogo e o romance". *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva.
- ORLANDI, E.P. 1987. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 2a ed. Rev. e aum. Campinas, São Paulo: Pontes.
- PERRONE, C. A. *Letras e letras da música popular brasileira*. Tradução José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- PORTELA, G. L. 1999. *Da Tropicália à Marginalia: o intertexto ("a que será que se destina?") na produção de Caetano Veloso*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana.
- RIBEIRO, S. C. N. 1988. *Objeto não identificado - a trajetória de Caetano Veloso*. Tese de mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ. Rio de Janeiro.
- SANT'ANNA, A. R. de. 2000. *Paródia, paráfrase & Cia*. Série Princípios, 2a ed. São Paulo: Ática.
- SCHIMITI, L. M. 1989. *Caetano Veloso: Memória e criação (a produção da intertextualidade)*. Dissertação de mestrado em Linguística, UNESP.
- TAGG, P. 1982. "Analysing popular music: theory, method and practice". In *Popular Music*, 2: 37-65.

_____. 1987. "Musicology and the semiotics of Music". *Semiotica* 66, 1/3: 279-298.

_____. 1999. "Introductory notes to the semiotics of music". Liverpool: Institute of Popular Music. [version 3: Brisbane].

TATIT, L. 1996. *O cancionista – composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

_____. 1997. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume.

ULHÔA, M., ARAGÃO, P. & TROTTA, F. "Música Híbrida – matrizes culturais e a interpretação da música brasileira". *Anais do XIII Encontro da ANPPOM*: 348-354.