

O GÊNESIS DE CAETANO VELOSO

Ana Maria Felipini NEVES¹

- RESUMO: O tratamento peculiar concedido a dois momentos do primeiro livro do Antigo Testamento nas canções *Gênese* e *José*, de Caetano Veloso, que traduzem importantes aspectos de sua obra: a utilização da transtextualidade e a presença do vate.
- PALAVRAS-CHAVE: Caetano Veloso; *Gênese*; transtextualidade; vate.

A novidade da década, o tropicalismo

Entre uma usina hidrelétrica e o luar do sertão,
não há dúvida possível – fica-se com os dois.

Glauber Rocha

A partir de 1967, o cenário artístico brasileiro começa a sofrer uma série de mudanças, de onde nasce a tropicália ou o tropicalismo. No âmbito das artes plásticas, Hélio Oiticica consolida um projeto iniciado no ano anterior, o da instalação denominada de *Tropicália*, com influências da antropofagia oswaldiana; no cinema, Glauber Rocha realiza *Terra em transe*, filme de um estilo marcadamente barroco; no teatro, José Celso Martínez Correa monta *O rei da vela* (peça de Oswald de Andrade que esperou trinta anos para ser encenada) e surpreende pela agressividade crítica; na música, Caetano Veloso e Gilberto Gil apresentam *Alegria, alegria* e *Domingo no parque* no III Festival de MPB, realizado pela TV Record. Sobre a canção de Caetano Veloso escreveu Augusto de Campos naquela ocasião: “*Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, parece-me assumir, neste momento, uma importância semelhante a *Desafinado*, como expressão de uma tomada de posição crítica em face dos rumos da música popular brasileira” (1974, p.151).

De fato, desde o surgimento da bossa nova em 1958, nenhum evento significativo havia dado continuidade ao alto nível de elaboração musical conseguido pelos primeiros bossa-novistas. Na história da música popular, o Brasil conseguira, pela primeira vez, exportar para países desenvolvidos uma música moderna, não condicionada pela “cor local”. Consciente deste avanço obtido pelos músicos da década anterior, afirma

¹ Doutoranda em Letras – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP – 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – irmfilip@terra.com.br

Caetano Veloso em 1966: “Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação [...] Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez” (BARBOSA, 1966, p.378).

A chamada “música de protesto”, que era realizada desde o início dos anos 60, não tinha obtido avanços estéticos capazes de marcar a época. Impregnada de nacionalismo e tendo como finalidade transmitir uma mensagem de cunho político, não raras vezes abre mão de pesquisas formais em favor de uma linguagem mais acessível ao público. Por outro lado, a atitude romântico-rebelde que se via na produção paralela à da “música engajada” também não provocou transformações profundas na música popular brasileira. Com os tropicalistas, este quadro sofre alterações, pois ao elemento crítico vem juntar-se o experimentalismo, não havendo dissociação entre estes planos.

No caminho das revoluções artísticas, comportamentais e políticas que ocorreram naquela década em todo o mundo, os vários participantes do movimento procuraram, de uma maneira não programática – “não há proposta, nem promessa, nem profeta, nem procela” (SALOMÃO, [19--], p.27) – redimensionar a nossa produção artística. Malgrado a ausência da divulgação de um programa com os princípios do tropicalismo, “alguns textos podem servir como manifestos didáticos do que seja esse movimento” (SANT’ANNA, 1980, p.241), entre eles, *Tropicália*, de Caetano Veloso, e *Geléia Geral*, de Gilberto Gil e Torquato Neto. Apenas quando as linhas gerais do movimento já estavam delineadas em função de trabalhos anteriores, os tropicalistas se reúnem para elaborar um disco-manifesto, o LP *Tropicália ou panis et circencis* (1968), com composições de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Capinam, Tom Zé, Torquato Neto, arranjos e regência de Rogério Duprat, além da participação de Gal Costa, Nara Leão e Os Mutantes.

Buscando aliar as novidades que se realizavam nos países de primeiro mundo (a música dos Beatles e de Bob Dylan, o cinema de Godard, etc.) a uma revisão crítica da cultura brasileira, os tropicalistas acabaram sendo a grande novidade da década e, em pouco tempo, adquiriram, ao lado de muitos simpatizantes, ferrenhos opositores, sobretudo pelo afastamento do nacionalismo ingênuo que reinava. Acostumada a enquadrar os eventos culturais dentro de um esquema maniqueísta (de um lado, a “arte engajada” e, de outro, a “alienada”), boa parte do público não percebia que o tropicalismo era justamente a configuração do impasse em que se encontrava a cultura brasileira.

Os concretistas haviam trazido para o debate cultural poetas e teóricos estrangeiros da modernidade (Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce, etc.), além de promoverem uma reavaliação de Oswald de Andrade. Muitas questões levantadas por este grupo serão retomadas posteriormente pelos autores da *tropicália*, entre outros fatores, devido ao contato direto que com ele tiveram, conforme confessa Gilberto Gil:

A gente morava em São Paulo nessa época [1967-68]. O Augusto de Campos começou a fazer ensaios sobre música popular, incluindo nosso trabalho num contexto particular, como importante no contexto atual. Toda essa coisa mútua foi fazendo com que a gente começasse a se interessar, ler os livros, a revista *Invenção*. A gente começou a ler Joyce, Ezra Pound. A visitar o Haroldo, o Décio, promovendo reuniões em que se falava muito de forma, signo, semântica, semiologia, toda essa codificação intelectual do movimento de renovação das formas. Então, a gente descobriu nesta forma nova de manuseio da palavra uma forma de enriquecimento do nosso trabalho, também do ponto de vista da música. (apud SANT’ANNA, 1980, p.125-6)

Por intermédio de integrantes do grupo Música Nova (Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Sandino Hohagen, Damiano Cozzella), o que havia de mais moderno na música erudita (Anton Webern, Boulez, Stockhausen, John Cage, etc.) chega ao tropicalismo, sendo essa aproximação de extremos que já havia sido feita pelos Beatles.

É assim que, em busca de novas formas de expressão, os tropicalistas valem-se da cultura de massas e da erudita, tanto no nível local quanto no nível internacional e o que vemos é um resultado ímpar. Para os críticos, a maior contribuição do movimento foram suas idéias neo-antropofágicas, as quais, ao lado de atitudes comportamentais arrojadas, trouxeram para a canção popular questões que estavam restritas aos meios intelectuais.

Assim como Oswald de Andrade havia declarado que se recusava a ser um exportador de macumba, Caetano Veloso afirmara que se negava a folclorizar seu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas. Uma das realizações neste sentido foi o uso da guitarra elétrica nos palcos da intocável MPB, que, até então, recusava-se a contaminar seu nacionalismo com instrumentos estrangeiros (ressalva feita aos artistas da Jovem Guarda). Tanto no modernismo, como agora, no tropicalismo, os autores sentem necessidade de elevar o nível de produção artística, procurando abandonar esquemas caducos. Entretanto, a ruptura com a tradição não se dá de maneira total, havendo um diálogo com o que vinha sendo feito até então.

A realidade brasileira, em termos estruturais, naquele momento, não era muito diferente da que se vira no início do século, configurando um contraste violento: ao lado da modernização que havia ocorrido, existiam problemas típicos da miséria. Muitos aspectos do modernismo de Oswald de Andrade vão estar presentes no âmbito da música popular, em novo contexto histórico. Assim, a paródia (tanto da realidade social quanto da tradição musical), a alegoria, o fragmentarismo, a conciliação do universal com o particular, do arcaico com o moderno e o uso do *kitsch* estarão presentes na estética tropicalista. Os compositores não se limitam à denúncia direta dos problemas, mas se valem de diversos recursos estruturais na elaboração e apresentação das músicas.

Como boa parte delas é levada a público através de *happenings*, a própria utilização do palco transforma-se em signos da estética tropicalista. É assim que vão estar, lado a lado, o berimbau, a guitarra elétrica e a roupa de plástico, ou seja, o primitivo e o industrializado. Paradoxalmente, uma vez que a revolução se dava também no âmbito do comportamento, os integrantes do movimento foram, frequentemente, incompreendidos e chamados de alienados.

A transtextualidade de Caetano Veloso

Uma das características fundamentais da produção de Caetano Veloso, desde o início de sua carreira, é o constante diálogo com a tradição literária e musical e com sua própria obra, que assume uma postura tanto convergente quanto divergente em relação ao texto-fonte. No que diz respeito à canção popular brasileira, Luiz Tatit afirma que Caetano Veloso compreendeu todas as suas dicções, valendo-se delas e “Quando volta a ser Caetano, sua obra está miscigenada e fortalecida por muitas dicções” (1996, p.263).

Para designar o intercâmbio entre os textos literários, Júlia Kristeva, a partir do estudo de Mikhail Bakhtin sobre o romance polifônico de Dostoiévski, cunhou o termo “intertextualidade”. Segundo a pesquisadora, “A linguagem poética surge como um diálogo de textos: toda seqüência se *constrói* em relação a uma outra, provinda de um outro *corpus*” (1974, p.98). Nesta linha de raciocínio, aproveitando-lhe o paradigma terminológico, Gérard Genette (1982) denomina de transtextualidade tudo o que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos, e amplia o conceito de Kristeva, desdobrando-o em cinco tipos de relações: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitekstualidade e hipertextualidade.

No processo transtextual de Caetano Veloso ocorrem retomadas de passagens bíblicas, algumas relacionadas a situações de vidência, como é o caso de *Gênesis* e *José*. Não se trata de uma cópia de motivos do livro sagrado, mas de uma recriação, pois “Cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.63). Com este procedimento, as composições de Caetano colocam o ouvinte diante de um novo discurso.

Videntes de toda espécie estiveram presentes nos diferentes desdobramentos da história do homem e, dado que, entre eles, havia poetas, em muitas ocasiões, a fronteira destes domínios tornou-se de difícil delimitação. Na cultura judaica, por exemplo, a evolução da poesia sagrada relaciona-se intimamente ao desenvolvimento das formas de revelação dos conteúdos proféticos. Assim é que, desde as suas origens, a poesia sempre esteve vinculada à vidência, seja ela mágica ou mística. Como a revelação mágica e a visão mística “*tienen en común el que ambas son la contemplación*

directa de lo que pertenece al otro mundo” (MUSCHG, 1965, p.112), ao poeta era concedido “vislumbrar certas coisas”, vedadas ao homem comum.

Em alguns momentos da história da literatura, a relação poesia-vidência aparece de forma mais intensa; em outros, discretamente, dando a impressão da inexistência deste elo. O fato é que nas épocas de maior ligação da arte literária com os poderes supra-sensíveis, os autores lidaram de maneira diferente com o mesmo material: muitos não distinguiam poesia de magia ou de mística como, por exemplo, o pré-romântico inglês William Blake, para quem “*no había diferencia entre arte y religión*” e “*sólo un artista era realmente un cristiano y el arte era el puente incólume que conducía al Más Allá*” (MUSCHG, 1965, p.149). Kierkegaard avança um passo e mergulha numa etapa em que “*luchó por decidirse entre el oficio de poeta y el de profeta*” (apud MUSCHG, 1965, p.173), enquanto outros fizeram a passagem da crença para o símbolo artístico.

A vertente grega do poeta adivinho, o inspirado legislador em nome das Musas, é redescoberta pelos humanistas italianos por intermédio da literatura romana (Virgílio e Horácio) e, a partir de Dante, os poetas voltam a conhecer a força desse “personagem”. Os românticos irão utilizá-lo de forma exaustiva como motivo literário, concorrendo para sua chegada à modernidade. Diferentemente dos vates anteriores, o poeta moderno que ousa vaticinar sabe que sua realização poética não é consequência de uma inspiração concedida por forças desconhecidas, mas de um refletido trabalho de linguagem, aliado à imaginação. Segundo Friedrich,

Na verdade, sempre existiram poetas que se atribuíram objetivos proféticos, falando destes com obscuridade sublime. Mas a profecia moderna não é sublime. Nela, o futuro não se transforma em imagem nítida. Sua poesia obscura gira inquieta ao redor de possibilidades não fixáveis. (1978, p.178)

Em Caetano Veloso, a figura do vate aparece sob diferentes formas, sendo que, do diálogo com a tradição literária, nasce uma obra estruturada sob o signo da modernidade, fruto da sua consciência estética e dessas “possibilidades” de que fala o crítico.

José

José (canção do LP *Caetano*, 1987) baseia-se na história do personagem bíblico atirado em uma cisterna no meio do deserto por seus irmãos e vendido a mercadores que iam para o Egito. Ali conhece a prosperidade, pois graças a seus poderes de predição, consegue interpretar o sonho do Faraó, que o nomeia governador. Esta narrativa ocupa quatorze capítulos do *Gênesis*, que acompanham a trajetória de venturas e desventuras do protagonista. No entanto, ao episódio que é central na recriação de Caetano Veloso são dedicados apenas alguns versículos:

Mas, logo que chegou José a seus irmãos, despiram-no da túnica ... E, tomando-o, o lançaram na cisterna, vazia, sem água ... E, passando os mercadores midianitas, os irmãos de José o alçaram e o tiraram da cisterna e o venderam por vinte siclos de prata aos ismaelitas; estes levaram José ao Egito. (BÍBLIA SAGRADA, 1969-Gênesis 37, 23-28)

Não há qualquer relato da situação de José concernente ao período de permanência no poço, ao contrário da música de Caetano, que rearticula a história a partir deste espaço. Seu desenvolvimento equivale à hipertextualidade estabelecida por Genette que, ao desdobrar o conceito de transtextualidade, assim denomina a relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto), por meio de transformação ou imitação. Dado que se trata de uma categoria genérica, a hipertextualidade se declara freqüentemente por meio de um índice paratextual que tem valor de contrato (título, subtítulo, prefácio, epígrafe, ilustração, etc.). O título, aliado a elementos sêmicos distribuídos ao longo da canção, inevitavelmente remete o ouvinte (ou leitor) ao texto bíblico (conforme se vê no primeiro verso), efetuando o contrato a que se refere o teórico.

A ambigüidade provocada pela expressão “Estou no fundo do poço”² torna, à primeira vista, este verso em prenúncio de uma situação disfórica, que prossegue com a imagem de aspereza que vem a seguir: “Meu grito/ Lixa o céu seco”, salientada pela reiteração de fonemas constritivos (/S/ e /s/), e se desfaz com os versos quatro e cinco que apontam uma direção oposta: “O tempo espicha mas ouço/ O eco”. Na realidade, se o ouvinte atenta para a melodia, para a interpretação de Caetano Veloso e para a vibração do instrumento que o acompanha, percebe que “o eco” acontece desde o primeiro verso, ou seja, o que é dado em nível lexical sofre uma antecipação no plano da música. Em consequência dessa simultaneidade de recursos, ocorre a sensação de prolongamento do “tempo”, que desvenda o simulacro de disforia e permite ao “grito” uma resposta (“o eco”). Aliás, este trecho da música se assenta em frases melódicas acentuadamente descendentes, com seguidas pausas na voz grave, imitando um retorno ao centro (ao poço e ao umbigo).

O que vem a seguir projeta a possibilidade de uma situação contrária à do momento presente: “Qual será o Egito que responde/ E se esconde no futuro”. Esta passagem mostra um desvio em relação ao texto-fonte, pois o ouvinte se depara com um personagem alterado, uma vez que o símbolo de prosperidade do José bíblico torna-se aqui uma indagação imprecisa. Ao encerramento do presente, contrapõe-se a luminosidade do futuro divisada pelo sujeito da canção: “O poço é escuro/ Mas o Egito resplandece/ No meu umbigo”, que estabelece dois diálogos: com o próprio autor, cujas composições envolvendo experiências visionárias são repletas de semas de claridade, e com o texto original, em que um dos sonhos proféticos de José está

cercado de muita luz: “Sonhei também que o sol, a lua e onze estrelas se inclinavam perante mim.”

O sujeito da canção vale-se de um símbolo importante para as tradições religiosas, o do “umbigo”, uma das imagens de centro e origem do mundo. É nela que o futuro “ecoado” resplandece. Ao mesmo tempo esta expressão dá margem a outro significado: o de individualismo, ou seja, a possibilidade de um devir que diz respeito apenas ao eu da canção. Trata-se, de todo modo, de uma atitude típica do vate, aquele com poderes não concedidos aos homens comuns.

Como tem ocorrido com outras músicas que tratam da vidência, o verbo ver está presente: “E o sinal que vejo é esse/ De fado certo” e, com ele, o sujeito se manifesta em toda sua capacidade divinatória. Ressalte-se que o jogo verbal do texto se dá entre o presente do indicativo (tempo predominante) e o futuro do presente (uma única ocorrência), que se combinam com o agora (escuro) esperando o devir (resplandecente).

Através de imagens que equivalem à condição negativa de “estou no fundo do poço” (estar mal) e à aridez do “céu seco”, o final repete o quadro disfórico do início: “Enquanto espero/ Só comigo e mal comigo/ No umbigo do deserto”. A metáfora do espaço onde se dá a visão, “o umbigo do deserto”, ou seja, “o poço”, encerra o texto e traça sua circularidade, que se realiza também no nível musical pela repetição. Apesar da abordagem rápida concedida na passagem bíblica a este espaço inicial, marcante para o protagonista, o ouvinte percebe que, na recriação de Caetano Veloso, ele ultrapassa o caráter de pretexto (“pré-texto”) e ocupa-a por inteiro.

Gênesis

Entre as muitas ousadias do vate na obra do compositor, está a releitura do capítulo 1 do *Gênesis*, em uma canção com o mesmo título deste livro, gravada em 1976 em um dos LPs do álbum duplo *Doces bárbaros* e relançada posteriormente no LP *Cores, nomes* (1982). Formada por um texto de caráter narrativo, distinguem-se nesta música duas posturas em relação ao sagrado: a primeira consiste em recriar uma história religiosa e a segunda em relatar uma experiência mágica com a recriação, em busca da manifestação divina. Em princípio, o entrelaçamento das dimensões mística e mágica não equivale a um desvio em relação ao texto original, posto que esta prática é comum no Velho Testamento. No entanto,

A lírica moderna está rica de versos plenos de ressonâncias, de um patrimônio universal poético, mítico e arcaico [...] Tais fenômenos, porém, já não provêm de um vínculo autêntico com a tradição o qual pressupõe que se sinta à vontade numa época histórica unitária e conclusa em si. Esta retomada de motivos, alusões e citações, colhidos ao acaso, são restos espectrais de um passado feito em pedaços. (FRIEDRICH, 1978, p.167-8)

² Esta imagem é retomada no *videoclip* da música *Haiti* (LP *Tropicália 2*, 1993), dirigido por Lula Buarque de Hollanda e Cláudio Torres.

Percebe-se, no decorrer da canção, que os procedimentos utilizados pelo autor afastam-na do caráter genuinamente místico ou mágico da produção do passado, de onde advêm somente restos espectrais.

Diferindo do relato pormenorizado do livro bíblico, o texto tem início com uma espécie de síntese da situação primordial: “Primeiro não havia nada”. Em seguida, o ouvinte (ou leitor) é surpreendido por um elemento inusitado na combinação que antecede a imagem do caos: “Nem gente nem parafuso/ O céu era então confuso”. Embora mantenha uma analogia estrutural com o texto sagrado, distancia-se dele à medida que a história da criação avança na música, o que pode ser visto nos versos: “E não havia nada/ Mas o espírito de tudo/ Quanto ainda não havia/ Tomou forma de uma jia”, quando confrontados com os da Bíblia: “No princípio criou Deus os céus e a terra./ A terra, porém, era sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava por sobre as águas./ Disse Deus: Haja luz; e houve luz.” (BÍBLIA SAGRADA, 1969-Gênesis 1, 1-3).

Sem fazer o primeiro ato criador na canção corresponder ao do texto bíblico, o narrador, através da imagem de materialização do espírito na forma de uma “jia” (rã), antecipa o relato do quinto dia: “Disse também Deus: Povoem-se as águas de enxames de seres viventes; e voem as aves sobre a terra” (BÍBLIA SAGRADA, 1969-Gênesis 1, 20). Ao distanciar-se da fonte, a música de Caetano se aproxima das formulações científicas que afirmam ter as primeiras formas de vida sido aquáticas: a dependência da água representada pela “jia” evoca o ambiente dos primeiros seres a habitar a terra.

O detalhamento dos trabalhos realizados em seis dias pelo Espírito de Deus não ocorre na canção, pois a imagem elaborada pelo sujeito do novo discurso resume todas as coisas criadas: “Espírito de tudo/ E dando o primeiro pulo/ Tornou-se o verso e o reverso/ De tudo que é universo”. Percebe-se, ainda, que o Verbo criador é arditamente substituído por “pulo”, porque ele se encontra camuflado na palavra “verso” (presente também em “reverso” e “universo”), que, além de significar a unidade de poema, mediante simples permuta de fonema sobrepõe-se a “verbo”.

Há uma reafirmação do que foi dito anteriormente, na tentativa de traduzir aqueles versos (“Dando o primeiro pulo/ Assim que passou a haver/ Tudo quanto não havia/ Tempo pedra peixe dia/ Assim passou a haver”), sem contudo abrir mão da estrutura sintética. Com isso, encerra-se a história reinventada pelo narrador da canção que, sem atingir o caráter satírico da paródia, desvia-se consideravelmente do texto-fonte, do qual mantém o título e a estrutura, confirmando seu caráter hipertextual, de acordo com a divisão de Genette.

Num segundo momento, a narrativa relata uma prática mágica, diretamente vinculada à releitura cosmogônica: “Dizem que existe uma tribo/ De gente que sabe o modo/ De ver esse fato todo/ Diz que existe essa tribo/ De gente que toma o vinho/

Num determinado dia/ E vê a cara da jia”. O acesso ao sagrado é obtido por uma espécie de ritual mágico, no qual a bebida conduz à revelação. Isso remete às experiências xamanistas que se valem, entre outras coisas, do álcool ou de alucinógenos, para realizar a comunicação com o mundo supra-sensível. Com este novo relato, o sujeito da música intercala entre si e os acontecimentos uma voz impessoal (“Dizem que [...] Diz que”) que sabe e conta em primeira mão, o que o torna novo intérprete desta verdade – o procedimento ritualístico sob o efeito do vinho.

Conquanto o emprego das palavras “tribo” (aliada a sua origem tupi) e “vinho” levem a pensar em práticas antigas de celebração sazonal, os versos seguintes mostram que esta tribo situa-se em um contexto bastante diverso daquele em que estão inseridas as sociedades primitivas: “Gente que toma um vinho/ Dizem que existe essa gente/ Dispersa entre os automóveis/ Que torna os tempos imóveis/ Diz que existe essa gente/ Dizem que tudo é sagrado/ Devem-se adorar as jias/ E as coisas que não são jias/ Diz que tudo é sagrado”. Trata-se aqui de uma “tribo” que habita a urbe do século vinte com seus “automóveis”. Sempre jogando com as possibilidades de relação entre o arcaico e o novo, o sujeito da canção insere neste trecho outro dado típico dos xamãs: a capacidade de domínio sobre as coisas, que se observa no verso quatro (“Que torna os tempos imóveis”). Na letra de Caetano, “essa gente”, que consegue paralisar o tempo, repete as experiências daqueles sacerdotes abordadas por Walter Muschg: “*En el sueño y la embriaguez estos extáticos alcanzaban también temporalmente el dominio sobre las cosas*” (1965, p.28).

Há um total de oito quadras divididas igualmente para as duas histórias narradas, ou seja, quatro para a primeira e quatro para a segunda. Cada uma delas é aberta por um verso que retorna ao final ligeiramente alterado (“Primeiro não havia nada/ Nem gente nem parafuso/ O céu era então confuso/ E não havia nada”), reforço que, no nível musical, se traduz por uma espécie de grito afirmativo do coro.

Cabe aqui a referência de Chevalier & Gheerbrant (1991) à simbologia do número oito, universalmente considerado como o número do equilíbrio cósmico, tendo em vista a construção da música, quer na divisão quaternária da melodia quer na organização dos blocos estróficos da letra.

O terceiro momento da canção procede à recolha dos encerramentos de cada estrofe conservando sua disposição no texto. Na verdade, completam-se nove versos, acréscimo devido à repetição do último (“Diz que tudo é sagrado”), sendo que musicalmente ocorre excessiva reiteração de efeito quase hipnótico, melhor dizendo, ouvem-se, sem qualquer variação, oito retornos da seqüência melódica que recobre a cosmogônica asserção “E não havia nada”. Observa-se que o verso que encerra a oitava quadra pode ser considerado duplamente como o de abertura do último bloco bem como a repetição para fechar a estrutura maior.

Esta circularidade, tanto no plano musical quanto no textual, leva a pensar na própria estrutura dos rituais primitivos calcados no mito da criação do mundo, o que se confirma com o verso “Que torna os tempos imóveis”. Segundo Mircea Eliade (1992), o homem arcaico religioso, desejando compreender plenamente a realidade que o cercava, procurava atualizar o momento primordial, através da abolição do tempo profano, tornando-se contemporâneo da cosmogonia.

Entretanto, uma vez que o ritual da tribo referida na música de Caetano Veloso está diretamente vinculado ao ato cosmogônico reinventado, o ouvinte se volta para o novo texto, completamente envolvido na passagem bíblica dessacralizada. A seqüência melódica reiterativa, que concorre para esta atmosfera, estabelece, por sua vez, um ritual cosmogônico no interior da canção, contribuindo para formar a imagem do uróboro – a serpente que morde a própria cauda – símbolo do “eterno retorno”.

Conclusão

Episódios bíblicos relativos à história primordial do homem têm um encaminhamento particular nas reconstruções de Caetano Veloso. Por intermédio de um diálogo que ora se aproxima do texto-fonte, ora se distancia dele, as canções colocam o ouvinte (ou leitor) diante de um novo discurso, surpreendendo-o com associações insólitas. Como afirmou Laurent Jenny, “Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão” (1979, p.5). Este procedimento é coerente com a obra do compositor, que se faz de constantes leituras da tradição literária e de si mesma, em busca de novas formas de expressão para um material existente. Acrescente-se que a figura do vate, típica do pensamento literário tradicional, para o qual o poeta era um homem com poderes incomuns, também está presente em diferentes fases da discografia, sempre de maneira inovadora em relação ao antigo conceito, dada a profunda consciência da impossibilidade de sua total recuperação pela lírica moderna, que dessacralizou o mito da criação artística.

NEVES, A. M. F. The Genesis of Caetano Veloso. **Itinerários**, Araraquara, n. 21, p. 137-148, 2003.

- *ABSTRACT: The peculiar treatment given to two passages from the first book of the Old Testament in the songs Gênesis and José, by Caetano Veloso, which translate important aspects of his work: the use of transtextuality and the presence of poets (meaning both seer and bard).*
- *KEYWORDS: Caetano Veloso; Genesis; transtextuality; poets.*

Gênesis

(Caetano Veloso)

1. Primeiro não havia nada – 2. Nem gente nem parafuso – 3. O céu era então confuso – 4. E não havia nada – 5. Mas o espírito de tudo – 6. Quanto ainda não havia – 7. Tomou forma de uma jia – 8. Espírito de tudo – 9. E dando o primeiro pulo – 10. Tornou-se o verso e o reverso – 11. De tudo que é universo – 12. Dando o primeiro pulo – 13. Assim que passou a haver – 14. Tudo quanto não havia – 15. Tempo pedra peixe dia – 16. Assim que passou a haver – 17. Dizem que existe uma tribo – 18. De gente que sabe o modo – 19. De ver esse fato todo – 20. Diz que existe essa tribo – 21. De gente que toma vinho – 22. Num determinado dia – 23. E vê a cara da jia – 24. Gente que toma um vinho – 25. Dizem que existe essa gente – 26. Dispersa entre os automóveis – 27. Que torna os tempos imóveis – 28. Diz que existe essa gente – 29. Dizem que tudo é sagrado – 30. Devem-se adorar as jias – 31. E as coisas que não são jias – 32. Diz que tudo é sagrado – 33. E não havia nada – 34. Espírito de tudo – 35. Dando o primeiro pulo – 36. Assim passou a haver – 37. Diz que existe essa tribo – 38. Gente que toma um vinho – 39. Diz que existe essa gente – 40. Diz que tudo é sagrado – 41. Diz que tudo é sagrado

José

(Caetano Veloso)

1. Estou no fundo do poço – 2. Meu grito – 3. Lixa o céu seco – 4. O tempo espicha mas ouço – 5. O eco – 6. Qual será o Egito que responde – 7. E se esconde no futuro – 8. O poço é escuro – 9. Mas o Egito resplandece – 10. No meu umbigo – 11. E o sinal que vejo é esse – 12. De um fado certo – 13. Enquanto espero – 14. Só comigo e mal comigo – 15. No umbigo do deserto

Referências

- BARBOSA, A. L. (Coord.). Que caminho seguir na música popular brasileira? **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n.7,p.375-85, 1966.
- BÍBLIA SAGRADA. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- CAMPOS, A. de. **Balança da bossa e outras bossas**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CHEVALIER, J. ; GHEERBRANT, A **Dicionário de símbolos**. 4.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991.
- ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

- GENETTE, G. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.
- JENNY, L. A estratégia da forma. In: _____. et al. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979.
- KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MUSCHG, W. **Historia trágica de la literatura**. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.
- SALOMÃO, W. (Org.). **Alegria, alegria**. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, [19—].
- SANT'ANNA, A R. **Música popular e moderna poesia brasileira**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1980.
- TATIT, L. **O cancionista**: composição de canções no Brasil: Ed. USP, 1996.
- VELOSO, C. **Caetano**. Rio de Janeiro: PolyGram, 1987. 1 disco, 33rpm, estéreo.
- _____. **Cores, nomes**. Rio de Janeiro: PolyGram, 1989. Disco-Laser.
- _____. et al. **Doces bárbaros**. Rio de Janeiro: PolyGram, 1989. Disco-Laser. 2.
- _____. **Tropicália 2**. Rio de Janeiro: PolyGram, 1993. 1 Disco-Lase.
- _____. **Tropicália ou panis et circe**. Rio de Janeiro: PolyGram, 1968. 1 Disco 33rpm, estéreo.

