



UM ÍNDIO CONVERSA COM OS ROMÂNTICOS: UM EXEMPLO DE
INTERTEXTUALIDADE EM CAETANO VELOSO
(IN INDIAN TALKS TO THE ROMANTICS: AN INTERTEXTUALITY CASE IN
CAETANO VELOSO)

Ana Maria Felipini NEVES (PG – UNESP São José do Rio Preto)

ABSTRACT: *Um índio is built from a dialogue with the Romanticism, period in which the vates became popular. Although it has structure close to the traditional prophecies and lyrical self with an attitude similar to the one adopted by the romantic poet, the song innovates these versions, creating a modern text.*

KEYWORDS: *Caetano Veloso; Um índio; Romanticism; intertextuality ; vates.*

A obra de Caetano Veloso é permeada pela figura do vate, “personagem” da tradição literária calcado na concepção de que o poeta é um ser dotado de poderes incomuns, entre eles o de predição. O romantismo foi um dos momentos na história da literatura em que o vidente encontrou campo fértil e "como había sucedido con la magia de la poesía, el poeta-profeta pasó a ser un bello lugar común" (Muschg, 1965: p.171).

Ao contrário do que se poderia supor, a lírica moderna não desprezou a tradição literária completamente. Baudelaire, considerado o primeiro grande lírico e teórico da modernidade, toma o romantismo como referência, para se distinguir dele, o que levou certamente Paul Valéry a declarar ser “bastante óbvio que Baudelaire buscou o que Victor Hugo não fez...” (Barbosa, 1991: p.24). Trata-se de uma postura crítica em relação à história literária que filtra de maneira nova seus elementos.

Esse é o comportamento de *Um índio* de Caetano Veloso (álbum duplo *Doces bárbaros* de 1976 e LP *Bicho* de 1977), que se traduz em um dos exemplos mais bem sucedidos de diálogo entre tradição e modernidade em sua obra, a partir do prisma semântico do vate, ilustrando bem o tipo de vidência praticada pelo compositor.

A canção estrutura-se como uma narrativa, na qual o eu lírico relata a antevisão de um acontecimento futuro, dentro de uma seqüência lógica, entremeada pela descrição do protagonista. É possível visualizar cinco blocos que vão se somando linearmente e compoem a história narrada: I. Do verso um ao seis, o ouvinte (ou leitor) é informado da vinda de um índio, sua localização espacial e temporal; II. A partir do sétimo verso, inicia-se uma longa caracterização deste personagem, estendendo-se até o verso 18; III. Em seguida, há um acréscimo de informação sobre o local e as características do evento (do verso 19 ao 21); IV. Do verso 22 ao 30, as descrições comparativas são repetidas; V. Os versos 31, 32 e 33 encerram o texto, com a "revelação" do que ocorrerá naquele momento.

Estreitando o foco de visão, vê-se que o primeiro e o último bloco resumem o fato narrado, num *modus operandi* típico da época atual (onde os eventos ocorrem de maneira vertiginosa), caracterizando, desta forma, o "super vôo" da canção.



O que chama a atenção, mesmo que numa breve leitura do texto, é o seu caráter escatológico em que se conjugam o primitivo e a tecnologia. A primeira associação inusitada parte do início: "Um índio descerá de uma estrela colorida, brilhante," com o surgimento de um ser telúrico relacionado ao espaço sideral. Acrescente-se a isso o fato de o substantivo "índio" remeter-nos à idéia de "primitivo". Este estranhamento completa-se no sexto verso, quando o enunciador afirma que ele virá "Mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das tecnologias", comparação cujo tom hiperbólico deixa evidente o par opositivo tecnologia x primitivo.

É conveniente lembrar que, para a lírica moderna, o poema deve ser o resultado de um trabalho do intelecto (razão) e não da inspiração (como havia sido concebido pela tradição literária), concepção endossada por Baudelaire, segundo quem "A capacidade de sentir do coração não convém ao trabalho poético" (*apud* Friedrich, 1978: p.37).

Se, de um modo geral, a imagem estelar traduziu, ao longo da literatura, a idéia de distância inacessível, na canção de Caetano Veloso, o procedimento do eu lírico é completamente diverso, pois traz para a terra o que pertencia ao espaço longínquo. Além disso, a dupla adjetivação de "estrela" - "colorida", "brilhante" - desperta uma sensorialidade visual que se liga à idéia de clareza e objetividade, como a própria metáfora da modernidade. Desta forma, o primeiro verso já indica que o passado que virá ("um índio"), através de uma imagem arquetípica ("estrela"), não é o mesmo, pois se encontra iluminado pela modernidade ("colorida", "brilhante").

O verso dois é construído por paralelismo em relação ao adjunto adverbial de lugar do primeiro: "Um índio descerá de uma estrela colorida brilhante,/ De uma estrela que virá numa velocidade estonteante", acentuando o efeito de estranheza, pois de acordo com Chklovski, este procedimento de singularização "representa a transferência de um objeto de sua percepção habitual para uma esfera de nova percepção" (EIKHENBAUM et al., 1978: p.54). Mais uma vez, o substantivo "estrela" aparece adjetivado, agora através de uma oração subordinada adjetiva restritiva. Não se trata de qualquer "estrela", mas de uma que possa significar a superação da antinomia tradição x modernidade.

No verso três, volta a se repetir, por meio de outras imagens, o par opositivo do início da canção: "E pousará no coração do hemisfério sul na América num claro instante". "Coração" também pode ser interpretado como metáfora da tradição literária, ligado ao subjetivismo romântico e "claro instante" como metáfora da modernidade.

Os dois versos seguintes formam um bloco na localização temporal do evento que está sendo anunciado: "Depois de exterminada a última nação indígena/ E o espírito dos pássaros das fontes de água límpida,". Tomando o indígena como uma metáfora da tradição, verifica-se que seu advento dar-se-á, quando forem cortadas as amarras da subjetividade anterior ("última nação indígena", "espírito dos pássaros..."), pois ele virá "Mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das tecnologias".

Em seguida, o distante enunciador introduz-se no discurso, possibilitando duas presenças, a da primeira pessoa e a da terceira. A descrição, feita por meio de estrutura comparativa, acaba se revelando um simulacro do romantismo. Para tanto, o eu lírico vale-se de dois autores deste período, José de Alencar e Gonçalves Dias, e da presença



de heróis mitificados: “Virá/ Impávido que nem Mohamed Ali/ Virá que eu vi/ Apaixonadamente como Peri/ Virá que eu vi/ Tranquilo e infalível como Bruce Lee/ Virá que eu vi/ O axé do Afoxé, Filhos de Gandhi/ Virá”.

O mito do bom selvagem só se torna "verdade artística" (para usar a expressão de Alfredo Bosi) com o romantismo, período em que é fartamente empregado. Uma vez que não tínhamos heróis medievais, o mito romântico dos brasileiros foi o índio, porque encarnava, entre outras coisas, os princípios de virtude. Caetano Veloso retoma-o em sua construção musical, através de citação e outros procedimentos, para construir um texto dos mais modernos.

No bloco, há uma referência explícita ao romantismo, a comparação com Peri, personagem do romance *O Guarani* de José de Alencar. Idealizado de acordo com os valores cristãos, trata-se de um índio puro, leal, cheio de virtudes, que não mede esforços para proteger a casa do nobre português D. Antônio. Observa-se que, dos três heróis do texto de Caetano Veloso (Mohamed Ali, Peri, Bruce Lee), Peri é o único que pertence exclusivamente ao mundo da ficção literária.

O advérbio "apaixonadamente" com que o texto o caracteriza, devido à carga semântica de subjetividade que comporta, parece reforçar o vínculo com aquele momento da história literária. Porém, ao trazer em seu interior a palavra "mente", este advérbio ultrapassa o dado subjetivo, pois nos remete também à idéia de objetividade, razão e clareza. Não devemos nos esquecer de que a segunda gravação de *Um índio* fez parte de um disco que tinha como ponto fulcral o par opositivo corpo x mente. Portanto, encontram-se tensionados em um mesmo vocábulo dois conceitos aparentemente contraditórios e o que vinha sendo dado em nível de macroestrutura na canção é ratificado em nível de microestrutura.

Como os outros heróis situam-se nos tempos atuais, dispensam a tensão produzida com relação ao passado, o que vem comprovado no esvaziamento das qualidades comparativas que os acompanham: elas não contêm o segmento "mente" ("impávido", "tranquilo e infalível").

Além da presença de José de Alencar, há referência a outro momento indigenista romântico: o verso "Virá que eu vi" remete-nos ao poema "I-Juca-Pirama" de Gonçalves Dias, mais especificamente à famosa frase do velho timbira "Meninos eu vi". Como se sabe, naquele poema, existem dois enunciadores: um indígena que presenciou a saga do bravo guerreiro tupi, contando-a, ao longo dos anos, aos meninos de sua tribo; e o narrador do poema, que parte desta história, para fazer o seu relato. Trata-se de um acontecimento exemplar que é preservado pelo velho timbira.

Confrontando os dois versos, vemos que, além da similitude textual, um dado importante aproxima o enunciador indígena do texto de Gonçalves Dias do enunciador de *Um índio*: ambos têm certeza do que relatam, porque possuem consciência histórica. O sujeito do texto de Caetano Veloso sabe que este índio virá, porque houve uma reconstrução crítica da tradição. Com esta referência, ele evoca outro herói da literatura, não nomeado explicitamente.

À medida que o texto avança, fica evidente que o índio que vai se formando na canção ultrapassa a estética indigenista dos românticos e a idéia de indivíduo que representa um determinado povo, pois ele é a conjugação dos vários povos e das muitas



culturas e religiões existentes, aqui evocados pelas presenças dos heróis. Se Peri sugere o cristianismo, o pugilista negro Cassius Clay nos faz pensar em transformação em nível de religiosidade: convertido ao islamismo, tornou-se Mohamed Ali. O homem de grandes lutas era também um pacifista e concebia o boxe como uma forma de arte. Trata-se de um personagem que procurou conciliar dois universos, até então, distintos.

Bruce Lee foi um caso à parte nas artes marciais. De formação ocidental, indispôs-se com a comunidade chinesa de kung-fu, por admitir pessoas de diversas nacionalidades em sua escola. Inventivo, desenvolveu um tipo de luta eclética que reunia várias modalidades orientais, além de técnicas de outros lutadores. Por ser protagonista de seus filmes, representa a soma dos heróis mencionados em *Um índio*, pois ficção e realidade se fundem em um mesmo personagem.

Após alusões às culturas negra e asiática, surgem outras referências a povos e nações, agora através de um grupo, o afoxé Filhos de Gandhi. Mais que um bloco carnavalesco, o afoxé é uma das manifestações do candomblé, a religião dos negros de cultura ioruba. Aqui, o oriente retorna por intermédio da figura de Gandhi.

Ao se valer de um elemento da cultura afro-baiana, o eu lírico suprime a estrutura comparativa: "O axé do Afoxé, Filhos de Gandhi/ Virá". Nesta passagem, o elemento espiritual não é apenas sugerido, mas explicitado ("axé"). É como se a última comparação sintetizasse os indivíduos anteriormente citados, causando estranhamento, pois é justamente no particular (Bahia, Brasil) que se resume o geral (ocidente, oriente). Porém, o processo de desreferencialização é total neste ponto da canção, uma vez que seu "personagem" é muito mais que um índio, tornando-se o representante das diversas raças, culturas e religiões existentes. Apesar de utilizar dados da realidade, o eu lírico constrói um discurso estranho, sobretudo porque os indivíduos citados eram casos atípicos dentro desta mesma realidade.

Este índio, caracterizado, em nível espiritual, como soma de todos os povos, materializa-se com os versos 16, 17 e 18: "Um índio preservado em pleno corpo físico./ Em todo sólido, todo gás e todo líquido/ Em átomos, palavras, alma, cor, em gesto, em cheiro, em sombra, em luz, em som magnífico". Não há dúvidas com relação à existência física do personagem, cuja materialização é dada pelo fragmentário, pois ele se encontra preservado em todos os estados da matéria (sólido, gás, líquido) e nas suas menores unidades (átomos).

Como já foi dito, o romantismo privilegiou a inspiração, o derramamento de alma, em detrimento de pesquisas formais. Com a modernidade, os poetas vão priorizar o trabalho intelectual, dessacralizando o mito da criação, ocorrendo, assim, o que se denominou "a perda da aura". Podemos dizer que o índio está chegando à música, primeiro em "espírito" (romantismo), depois em forma (modernidade).

A vinda do índio à canção, além de preservá-lo na arte das palavras, também o preserva em outras linguagens: "cor", "sombra", "luz" (artes plásticas), "gesto" (artes cênicas), "som" (música), etc.¹

¹ Reflexão semelhante foi desenvolvida por Luciano Costa Santos em trabalho de graduação, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA, no ano de 1987.



Momento de maior descensão melódica, constata-se, aqui, uma correlação entre a música e o conteúdo do texto. Luiz Tatit, ao tratar da modalização da melodia, afirma que “Se um D.oR loc quer manifestar, através de seu IT.oR, uma certeza ou uma convicção a respeito de qualquer assunto, basta acentuar a descendência melódica que a tensão da continuidade se dilui e o discurso parece concluído” (1986: p.33).²

Desta maneira, a melodia iconiza a descida do índio, anunciada desde a primeira linha. O bloco seguinte volta a confirmá-la: “Num ponto equidistante entre o Atlântico e o Pacífico/ Do objeto sim resplandecente descera o índio/ E as coisas que eu sei que ele dirá, fará, não sei dizer assim de um modo explícito”. No primeiro verso, a entidade representa, novamente, o elo entre oposições, pois descera “Num ponto equidistante entre o Atlântico e o Pacífico”. Entre “objeto” e seu adjetivo “resplandecente”, encontra-se a afirmativa “sim”, pois o sujeito confirma a tradição que chega recuperada pela luz (lucidez intelectual) da modernidade. Isso é reforçado pela possibilidade de o adjetivo pertencer também ao índio (“resplandecente descera o índio”). Assim, já não é mais o indefinido “um índio”, mas “o índio” que passa por um processo de desreferencialização e se torna a superação do conflito.

A falta de meios expressivos, para comunicar o que foi antevisto, é representada por uma espécie de gagueira em nível sintático: “E as coisas que eu sei que ele dirá, fará, não sei dizer assim de um modo explícito”. Esta estrutura constitui-se um simulacro de experiência mística, na qual, de acordo com Scholem (1978), quanto maior a aproximação com o sagrado, mais difícil exprimi-la. Além disso, vale lembrar que as primeiras elaborações proféticas possuíam um caráter tartamudo.

Neste verso, o eu lírico de *Um índio* deixa visível, no espaço do sintagma, sua modernidade profética, pois sabe que sua construção é fruto de um trabalho de linguagem e não da inspiração concedida por forças supra-sensíveis. Talvez, concentre-se, aqui, o maior teor de metalinguagem do texto, o que nos remete à Samira Chalhub para quem “A metalinguagem, como traço que assinala a modernidade de um texto, é o desvendamento do mistério, mostrando o desempenho do emissor na sua luta com o código” (1988: p.47).

Em seguida, é reafirmada a vinda do índio, pela repetição da estrutura comparativa. Este retorno, no entanto, já não é o mesmo, pois passou pela transformação do indefinido “um índio” em “o índio”. Através de recursos sensoriais - da forma, do gesto, da cor, do som - dá-se a materialização e uma maior corporalização do “personagem” na música. A descrição retorna aparentemente sem mudanças, mas, a esta altura, é a síntese dos elementos antinômicos que foram distribuídos ao longo da canção, daí a definição traduzida pelo artigo “o”.

Talvez, os versos que causem maior estranheza sejam exatamente os três últimos, pois o ouvinte, que acompanhava a “narração linear” do acontecimento futuro e preparava-se para a revelação do indígena, tem uma grande surpresa: nada é revelado. Mesmo levando em conta a “tartamudez” do verso 21, que traduz a impossibilidade de previsão das conseqüências desta vinda, o ouvinte é levado a crer em um desfecho diferente. Na realidade, o eu lírico é dono do saber, mas não o revela: “E aquilo que

² D.oR loc = destinador locutor; IT.oR = interlocutor.



nesse momento se revelará aos povos./ Surpreenderá a todos não por ser exótico/ Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto quando terá sido o óbvio”.

Este "óbvio", asseverado pela voz tão grave do cantor, pode ser a conjugação de tudo aquilo que o índio representa - a eliminação dos opostos, que possibilitou a conversão de "um" índio na canção *Um índio*. A esta altura, o personagem já é uma presença efetiva na música, pois, concomitantemente ao trajeto fragmentário que o materializa, ocorre a descensão melódica, ícone de sua descida.

Vê-se que *Um índio* tem uma estrutura muito próxima das profecias bíblicas, embora seu desenvolvimento negue a cada passo o caráter místico ali contido. Ao incorporar os elementos da tradição (tanto literária quanto religiosa), o compositor os reelabora, “revelando-nos” uma maneira nova de ver e recuperar o passado.

RESUMO: *Um índio* de Caetano Veloso constrói-se a partir de diálogo com o romantismo, momento em que a concepção do vate tornou-se lugar comum. Apesar de possuir estrutura próxima das profecias tradicionais e eu lírico com postura semelhante à do poeta romântico, a canção reelabora estas versões, instaurando um texto moderno.

PALAVRAS-CHAVE: Caetano Veloso; *Um índio*; romantismo; intertextualidade; vate

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, João Alexandre (Org.). *Variédades*: Paul Valéry. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1988.
- EIKHENBAUM et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. 4.ed. Porto Alegre: Globo, 1978.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MUSCHG, Walter. *Historia trágica de la literatura*. Trad. Joaquín Gutiérrez Heras. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- SCHOLEM, Gershom G. *A cabala e seu simbolismo*. Trad. Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

- BICHO (disco). Caetano Veloso. Rio de Janeiro: PolyGram, 6349.327, 1977. 1 disco, 33rpm, estéreo.
- DOCES bárbaros (disco). Caetano Veloso et al. Rio de Janeiro: PolyGram, 838 564-2/842 920-2 e 838 565-2/842 920-2, 1989. 2 discos-laser.