

## A FORÇA DA CANÇÃO: UMA LEITURA DE *PODRES PODERES* DE CAETANO VELOSO

GILDA NEVES DA SILVA BITTENCOURT

### INTRODUÇÃO

A análise de uma canção popular é uma tarefa simultaneamente difícil e instigante, devido à própria natureza do objeto em questão. Transitando em campos artísticos diferenciados – poesia e música –, mas também identificada com amplas camadas da população e com os meios de comunicação de massa, a música popular oferece, por isso, grandes empecilhos a uma interpretação globalizante, por exigir do crítico o domínio dos diferentes códigos envolvidos no seu modo de ser. Em razão disso, a tendência tem sido a de privilegiar determinadas leituras, de acordo com a formação intelectual do crítico (literária, musical, comunicacional), o que redundava, naturalmente, numa interpretação parcial e deficiente, incapaz de dar conta da autêntica especificidade do objeto musical.

Há, também, um outro fator agravante nessa situação, que é apontado tanto por críticos, como por autores da música popular. Trata-se da deficiência da própria crítica (de música popular), que não dispõe de instrumental analítico adequado, tendo, por isso, de valer-se daquilo que já existe disponível em relação às outras artes, principalmente a literatura. Obviamente, o resultado é uma leitura capenga que não satisfaz nem “gregos” nem “troianos”, por ser incapaz de captar a dinâmica própria da canção popular, onde entram não só o trabalho com as palavras, mas as combinações sonoras, a melodia, o ritmo, o acompanhamento instrumental, etc.<sup>1</sup>

Por outro lado, esta mesma composição heterogênea dá à canção uma riqueza ímpar em matéria de possibilidade de leitura, o que acaba por instigar e estimular o crítico a tentar a análise de seus variados as-

Gilda Neves da Silva Bittencourt. Professora Assistente no Departamento de Linguística e Filologia da UFRGS.

<sup>1</sup> O crítico de música Matinas Suzuki Jr., em entrevista sobre o Tropicalismo, analisa também esse questão, reconhecendo sua complexidade: “Veja a situação da crítica de música popular: como não encontrou seu instrumental de análise próprio, funciona a reboque da crítica da música e da crítica literária. E a solução não é simples. As palavras me remetem a um universo diferente do que ao que me remete o ritmo”. (Tropicália pelo avesso. *Folha de São Paulo*, 15 jan. 1971, Folhetim, p. 7.)

pectos, e conseqüentes implicações, embora sabendo da limitação dos recursos e ferramentas que irá empregar.

Esse é exatamente o caso do presente trabalho, que vai privilegiar os aspectos literários, por ser essa a nossa formação, e por sentirmo-nos mais à vontade e com maior “liberdade de movimentos” nessa área, sem o risco de “patinarmos” em terrenos desconhecidos, como é o caso da música, com a qual mantemos uma relação de profunda empatia e sensibilidade, mas cuja essência e cuja estrutura profunda desconhecemos.

Assim sendo, pretendemos analisar a canção *Podres poderes* como uma manifestação poética individualizada, mas que é parte integrante de um conjunto mais amplo que é a obra musical do “poeta” Caetano Veloso. Ao focalizarmos as qualidades literárias da canção, estaremos verificando se a sua elaboração segue princípios encontrados nas mais autênticas obras poéticas.

#### A CANÇÃO NA OBRA DE CAETANO

A canção *Podres poderes* é a primeira faixa (lado 1) do LP *Velô*, lançado pela Polygram em 1984, o 23º álbum de Caetano Veloso (coincidentemente o seu primeiro LP – *Domingo* – também foi gravado pela Polygram em 1967). A composição é, portanto, já da sua fase madura, visto Caetano já contar, na época, mais de 40 anos e quase 20 de carreira artística. É um momento em que o seu nome estava definitivamente solidificado na cultura nacional, por tudo aquilo que ele construíra (e destruíra) dentro da música brasileira, ao longo dos anos 60 e 70.

Caetano Veloso e Tropicália são duas coisas difíceis de dissociar, em razão do peso e da importância que o movimento teve para a mudança dos rumos da música popular no Brasil. Há inclusive uma tendência de focalizar a obra de Caetano como variação de uma só passagem – a Tropicália; tudo o que fez antes foi um prenúncio e o que veio depois, conseqüência.<sup>2</sup>

Na verdade, o Tropicalismo representou artisticamente um momento de crise, e esta se fazia visível no próprio seio da composição, onde a agudeza crítica se encontrava tematizada, exposta.<sup>3</sup> Passada a crise e “baixada a poeira”, era natural uma reavaliação de tudo ou, como diz o próprio Caetano, uma necessidade de concentração, de fazer a sua coisa para encontrar o seu lugar.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Cf. PÉCORA, Alcir; FRANCHETTI, Paulo (orgs.). *Caetano Veloso*. 2.ed. São Paulo, Nova Cultural, 1988. p.138.

<sup>3</sup> WISNIK, José Miguel. *Oculto e óbvio*. p.9

<sup>4</sup> Id. ib. p.9

É essa busca da individualidade artística, para marcar sua presença como astro e não apenas como mentor do Tropicalismo, que assinala a fase pós-tropicália. A obra de Caetano assume, a partir de então, tonalidades diferenciadas onde se entrecruzam resquícios do momento anterior e necessidades novas como o lirismo, a ênfase na questão do corpo e a atualização com a modernidade musical representada, sobretudo, pelo rock. As composições já não apresentam mais aquela feição alegórica e paródica escrachada da tropicália, embora em muitas delas ainda ressoe a ironia que mostra o “avesso do avesso” das coisas. Permanece, contudo, o gosto pela “montagem cinematográfica” que justapõe referências e imagens díspares, propondo um leque de significações; o prazer de brincar com palavras e sons numa atividade lúdica que busca efeitos sonoros e rítmicos inusitados; o diálogo constante com a tradição musical e poética, trazendo citações de poetas e compositores, como forma de homenagear permanentemente “àqueles que se prestam a essa ocupação”; finalmente, Caetano retoma frequentemente a questão do carnaval em suas canções, seja pelo toque de sincretismo e excentricidade, pela tematização da própria festa e pelas músicas feitas especialmente para os quatro dias do reinado de Momo.

Retomando a canção *Podres poderes*, objeto desta análise, observamos desde logo a presença de alguns dos traços citados acima, os quais teremos a oportunidade de analisar mais detidamente na segunda parte do trabalho. Mas, ao lado disso, há nela alguns aspectos significativos para a compreensão da individualidade artística de Caetano, que merecem ser citados. O primeiro deles é o fato de ser esta mais uma das suas metacanções, uma vez que retoma o motivo, freqüente ao longo da obra, de incluir o ato de cantar na própria música, acenando com a chance de ela representar uma solução:

Eu quero aproximar o meu cantar vagabundo  
Daqueles que velam pela alegria do mundo  
Tudo mais fundo  
Tins e bens e tais.

Esta temática, aliás, não é privilégio de Caetano, já que aparece em épocas e autores variados, como mostrou Walnice Nogueira Galvão no ensaio MMPB: uma análise ideológica.<sup>5</sup>

Focalizando a “canção de protesto” dos anos 60, a autora mostra como, na tentativa de superar a mitologia centrada nos lugares comuns da canção popular de então (louvação da beleza do morro, do sertão, da vida simples do favelado e do sertanejo), criou-se uma nova, centrada agora no “dia que virá” e na “canção”, como mitos capazes de pro-

<sup>5</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

por solução para tudo, pois só o que resta é a esperança do dia de amanhã e o consolo do cantar. O mesmo motivo é identificado na obra musical de Chico Buarque, toda ela “uma só e interminável reflexão sobre a canção. Para que serve a canção, qual o seu alcance e poder, o que ela pode dar ao ouvinte, qual o papel e a importância do autor”.<sup>6</sup>

Em Caetano, essa questão, além de tematizada, faz parte de suas próprias convicções de que a música é uma das formas de exercer poder: “Acho que música é poder psicológico, social, político, espiritual e mágico. E a gente não sabe, exatamente, que ação as vibrações dos sons, sua seleção, etc. têm sobre a realidade.”<sup>7</sup> Assim, cantar, no seu entender, é a experiência da plenitude, capaz de exorcizar o que existe de mau e conduzir os homens pelos caminhos ondulantes e fantasiosos da canção até o êxtase da conjugação entre corpo e alma.

O segundo aspecto a ser ressaltado na canção em pauta é a escolha do rock como marcação rítmica e instrumental da música, o que não deixa de ter um sentido todo especial nesta fase da carreira de Caetano. O vanguardismo que sempre o caracterizou já havia feito dele o pioneiro no uso das guitarras elétricas num festival de Música Popular Brasileira, por ocasião do lançamento do Tropicalismo em 1967, embora naquele momento o gesto tivesse muito mais um significado de crítica à música brasileira do que um intuito de modernização ou de consonância com o rock internacional.

A verdade é que se renunciava ali o uso cada vez mais freqüente dos instrumentos eletrônicos e a “invasão” do rock na música nacional, que se deveram, em grande parte, ao próprio esvaziamento instaurado com a extinção do movimento tropicalista em 69. Ana Maria Bahiana, estudando a expansão das músicas importadas no Brasil, analisa assim a crise que provocou esta situação:

O vazio de idéias, de movimentação e de debate provocado por essa ausência (o fim da Tropicália e o exílio das figuras mais significativas), pelo clima repressivo reinante, pelo esvaziamento da fórmula dos festivais conduz uma geração emergente, com, na época, 17 a 22 anos, a admirar e, conseqüentemente, tentar imitar com fidelidade a música que vinha de fora – e que era, nessa época, vigorosa, incisiva, criativa e com propostas de modo de vida, de visão de mundo.(...) Não apenas a música – era a carga com que ela era vestida, as possibilidades de ruptura e restauração que ela anunciava.<sup>8</sup>

Muito mais do que ritmo contagiante ou modismo, o rock passou a representar uma nova filosofia de vida e um outro tipo de comporta-

<sup>6</sup> Id. ib. p.112.

<sup>7</sup> VELOSO, Caetano. In: *Oculto e óbvio*. p.7.

<sup>8</sup> BAHIANA, Ana Maria. Importação e assimilação: rock, soul, discotheque. In: *Anos 70*, Rio de Janeiro, Europa, 1979-80, p. 42-3.

mento na juventude. A grande mensagem que o rock trazia era a liberdade, a começar pelo próprio corpo que deveria participar intensamente dos *happenings* em que se transformava cada espetáculo musical, verdadeira cerimônia de congregação pessoal e não mais um espetáculo que se desenrolava num palco para ser observado passivamente. No rock, “dançar é fundamental. Se não houver reação corpórea ‘quente’, não há rock”.<sup>9</sup> O essencial no rock é, portanto, permitir que o corpo deixe-se dominar pela música e pelo ritmo, entregando-se ao prazer fugaz do seu encantamento.

Todas estas implicações do rock fazem sentido em relação a *Poderes* se considerarmos alguns rumos tomados por Caetano depois do Tropicalismo. Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr., em entrevista ao *Folhetim* por ocasião do 10º aniversário do movimento, declararam que, findada a fase heróica, a obra dos baianos (Caetano e Gil) ganhou nova conotação política ao tematizarem a questão do corpo.

Esta seria a conseqüência de uma convicção cada vez mais nítida (de Caetano, Gil e também outros autores) dos poderes da música (social, psicológico, político, espiritual e mágico), poderes esses que advêm justamente da sua atuação sobre o corpo, que se desdobra numa figuração do corpo social. A ação corporal da música se faz no presente imediato da sua duração, e isto se transfere para a própria política musical que abandona o caráter nostálgico ou messiânico de antes para se concentrar no aqui e agora onde está, de fato, o sentido de tudo. O que a canção revela na sua efemeridade é o que já existe, o que sempre esteve ali presente e, no entanto, permanece oculto para grande parte das pessoas.<sup>10</sup>

Com essa ênfase no corpo, na verdade, os baianos estariam buscando a recuperação da dimensão ritualística da música.

“Se no ritual primitivo as pessoas cantavam e dançavam para chover ou fazer baixar um determinado espírito, hoje é proposto por Caetano que se cante e dance para ‘ficar odara’.(...) Valorizar o aqui e o agora, como diz, equivale a valorizar a relação do corpo porque ele não tem a projeção do tempo. Daí a ênfase no ritmo já que este é que age sobre o corpo, que tem a dimensão dinâmogênica.”<sup>11</sup>

Este êxtase corporal, portanto, dura apenas pelo espaço da canção, logo depois se evapora, e esta dimensão encontra no rock a sua

<sup>9</sup> CHACON, Paulo. *O que é rock*. 3. ed. São Paulo, Brasiliense, 1983.p.12. (Col. Primeiros Passos)

<sup>10</sup> O que procuramos sintetizar aqui é parte das idéias expressas por José Miguel Wisnik em dois artigos já citados anteriormente: *Oculto e óbvio* (em que entrevista Caetano Veloso) e *O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez*.

<sup>11</sup> VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI, Matinas. Tropicália pelo avesso. *Folha de São Paulo*, 15 jan. 1978, Folhetim, p.5

manifestação mais autêntica, provocando a adesão maciça da juventude que, por não se sentir compromissada com o passado e a tradição, identifica-se e entrega-se totalmente ao prazer momentâneo do ritmo e da música.

Portanto, a escolha do rock como forma de expressão musical de uma canção que condena e deplora todos os tipos de poderes, ressaltando apenas os poderes daqueles “que velam pela alegria do mundo/indo mais fundo”, é plenamente justificada pelos próprios conceitos político-musicais de Caetano e sua perfeita sintonia com aquilo que acontecia no momento em matéria de música no Brasil (início da década de 80), ou seja, o predomínio do rock no seio da juventude.

### MENSAGEM POÉTICA

Caetano Veloso pode ser considerado, hoje em dia, uma das personalidades do nosso país cuja fama vai além de sua face de compositor e astro do *show-business*, para chegar ao ser político, cujas atitudes e palavras são pesadas e analisadas criticamente. Em consequência, as opiniões e as interpretações em torno do que faz ou compõe são as mais variadas possíveis: para alguns ele soube manter sempre uma coerência entre o que diz e o que faz, para outros sua carreira é feita de desencontros, de idas e vindas, enquanto que para outros ainda continua sendo um verdadeiro enigma.<sup>12</sup>

Há, todavia, um aspecto que encontra quase uma unanimidade de avaliação: Caetano é considerado um dos grandes poetas da canção popular, uma vez que em toda a sua obra é perceptível a preocupação com a elaboração estética, com o manuseio, muito bem “transado”, com as palavras, os sons e os ritmos, com o uso constante da metáfora, cifrando e hermetizando freqüentemente os versos. Assim, é reconhecida a qualidade poética de suas canções e afirmada a condição literária da sua obra.

É nossa intenção confirmar a veracidade dessa afirmação, partindo de um raciocínio estruturalista que considera a microestrutura como uma das realizações possíveis do modelo da macroestrutura. Assim, ao identificarmos as qualidades literárias da canção *Podres poderes*, estaremos ratificando o *status* igualmente literário da obra de Caetano Veloso. Para alcançarmos este objetivo, fundamentaremos a análise em princípios teóricos que tratam, sobretudo, da natureza da literatura.

Uma das propostas da Teoria da Literatura é a de fornecer instrumental (princípios, conceitos) capaz de particularizar a obra literária e, assim, distingui-la da não literária. Evidentemente esta é uma questão muito complexa, pois os limites entre o literário e o não literário

<sup>12</sup> Cf. entrevista: O enigma de Caetano. *Isto É/Senhor*(1032), 28 jun. 1989.

são fluidos e dificilmente conseguem ser fixados, apesar de as tentativas nesse sentido terem começado na Antigüidade clássica. Assim sendo, as teorias literárias são, de fato, diretrizes capazes de conduzir o pensamento crítico na abordagem da obra, facultando-lhe um método que permita ir ao encontro de convicções estéticas e ideológicas individualizadas.

O fato de analisarmos aqui uma determinada canção levou-nos à opção por uma linha teórica centralizada no texto e em suas relações internas, irradiando dali as ligações com a totalidade da obra e o contexto histórico-social. Desta forma, serão usados aqui princípios das teorias de Jakobson – da função poética – e de Roman Ingarden – da fenomenologia dos estratos – com a intenção de que uma complemente as eventuais deficiências da outra.

Roman Jakobson, num artigo que se tornou antológico, chamado *Linguística e poética*,<sup>13</sup> identifica a obra literária (ou a obra de arte verbal) como sendo aquela em que a *função poética* é a dominante, embora coexistam, ao lado dela, outras funções subsidiárias como a referencial, a emotiva, a apelativa, etc. A função poética é definida pela projeção do princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo da combinação<sup>14</sup>; como no eixo paradigmático (seleção) as equivalências referem-se aos mais variados aspectos da linguagem (rítmico, sonoro, sintático, lexical, semântico, etc.), a realização da função poética na obra literária será reconhecida pela reiteração dos vários níveis de equivalência, presentes ao longo da sua estrutura sintagmática (combinação).

Transcreveremos, abaixo, o poema na sua íntegra, para facilitar o acompanhamento da leitura.

### PODRES PODERES

- 1 Enquanto os homens exercem seus podres poderes
- 2 Motos e fuscas avançam os sinais vermelhos
- 3 E perdem os verdes
- 4 Somos uns boçais
  
- 5 Queria querer gritar setecentas mil vezes
- 6 Como são lindos, como são lindos os burgueses
- 7 E os japoneses
- 8 Mas tudo é muito mais
  
- 9 Será que nunca faremos senão confirmar
- 10 A incompetência da América Católica

<sup>13</sup> In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 7.ed. São Paulo, Cultrix, 1974.

<sup>14</sup> Id., ib., p.130.

- 11 Que sempre precisará de ridículos tiranos?
- 12 Será Será que será que será que será
- 13 Será que essa minha estúpida retórica
- 14 Terá que soar, terá que se ouvir
- 15 Por mais mil anos?
  
- 16 Enquanto os homens exercem seus podres poderes
- 17 Índios e padres e bichas, negros e mulheres
- 18 e adolescentes
- 19 fazem o carnaval
  
- 20 Queria querer cantar afinado com eles
- 21 Silenciar em respeito ao seu transe, num êxtase
- 22 Ser indecente
- 23 Mas tudo é muito mau
  
- 24 Ou então cada paisano e cada capataz
- 25 Com sua burrice fará jorrar sangue demais
- 26 Nos pantanais, nas cidades, caatingas
- 27 E nos gerais?
  
- 28 Será que apenas os hermetismos pascoais
- 29 Os tons os mil tons, seus sons e seus dons geniais
- 30 Nos salvam, nos salvarão dessas trevas
- 31 E nada mais?
  
- 32 Enquanto os homens exercem seus podres poderes
- 33 Morrer e matar de fome, de raiva e de sede
- 34 São tantas vezes
- 35 Gestos naturais
  
- 36 Eu quero aproximar o meu cantar vagabundo
- 37 Daqueles que velam pela alegria do mundo
- 39 Tins e bens e tais

A observação da totalidade dos versos evidencia, desde logo, uma série de procedimentos que identificam a dominância da função poética. O fato que primeiro chama a atenção está na própria disposição das estrofes do poema, que apresenta um conjunto de três combinações binárias de quartetos, (1º e 2º), (4º e 5º) e (8º e 9º), que possuem estrutura semelhante (que chamaremos de conjunto 1), entremeados por uma sétima (v. 9-15) e outra dupla de quartetos (v.24-31)<sup>15</sup> que igualmente mostram pontos em comum, sobretudo na métrica e na sonoridade (que chamaremos conjunto 2).

<sup>15</sup> Esta divisão estrófica, tal como aparece no encarte de letras que acompanha o LP-Velô-, não nos parece a mais adequada para retratar a estrutura formal um tanto rígida do poema, pois os grupos de versos que vão do 9 ao 15 e do 24 ao 31 têm estrutura semelhante, portanto deveriam compor estrofes similares. No entanto, na transcrição apontada, o primeiro grupo forma uma sétima e o segundo subdivide-se em dois quartetos.

são fluidos e dificilmente conseguem ser fixados, apesar de as tentativas nesse sentido terem começado na Antigüidade clássica. Assim sendo, as teorias literárias são, de fato, diretrizes capazes de conduzir o pensamento crítico na abordagem da obra, facultando-lhe um método que permita ir ao encontro de convicções estéticas e ideológicas individualizadas.

O fato de analisarmos aqui uma determinada canção levou-nos à opção por uma linha teórica centralizada no texto e em suas relações internas, irradiando dali as ligações com a totalidade da obra e o contexto histórico-social. Desta forma, serão usados aqui princípios das teorias de Jakobson – da função poética – e de Roman Ingarden – da fenomenologia dos estratos – com a intenção de que uma complemente as eventuais deficiências da outra.

Roman Jakobson, num artigo que se tornou antológico, chamado *Linguística e poética*,<sup>13</sup> identifica a obra literária (ou a obra de arte verbal) como sendo aquela em que a *função poética* é a dominante, embora coexistam, ao lado dela, outras funções subsidiárias como a referencial, a emotiva, a apelativa, etc. A função poética é definida pela projeção do princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo da combinação<sup>14</sup>; como no eixo paradigmático (seleção) as equivalências referem-se aos mais variados aspectos da linguagem (rítmico, sonoro, sintático, lexical, semântico, etc.), a realização da função poética na obra literária será reconhecida pela reiteração dos vários níveis de equivalência, presentes ao longo da sua estrutura sintagmática (combinação).

Transcreveremos, abaixo, o poema na sua íntegra, para facilitar o acompanhamento da leitura.

#### PODRES PODERES

- 1 Enquanto os homens exercem seus podres poderes
- 2 Motos e fuscas avançam os sinais vermelhos
- 3 E perdem os verdes
- 4 Somos uns boçais
  
- 5 Queria querer gritar setecentas mil vezes
- 6 Como são lindos, como são lindos os burgueses
- 7 E os japoneses
- 8 Mas tudo é muito mais
  
- 9 Será que nunca faremos senão confirmar
- 10 A incompetência da América Católica

<sup>13</sup> In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 7.ed. São Paulo, Cultrix, 1974.

<sup>14</sup> Id. ib. p.130.

- 11 Que sempre precisará de ridículos tiranos?
- 12 Será Será que será que será
- 13 Será que essa minha estúpida retórica
- 14 Terá que soar, terá que se ouvir
- 15 Por mais mil anos?
  
- 16 Enquanto os homens exercem seus podres poderes
- 17 Índios e padres e bichas, negros e mulheres
- 18 e adolescentes
- 19 fazem o carnaval
  
- 20 Queria querer cantar afinado com eles
- 21 Silenciar em respeito ao seu transe, num êxtase
- 22 Ser indecente
- 23 Mas tudo é muito mau
  
- 24 Ou então cada paisano e cada capataz
- 25 Com sua burrice fará jorrar sangue demais
- 26 Nos pantanais, nas cidades, caatingas
- 27 E nos gerais?
  
- 28 Será que apenas os hermetismos pascoais
- 29 Os tons os mil tons, seus sons e seus dons geniais
- 30 Nos salvam, nos salvarão dessas trevas
- 31 E nada mais?
  
- 32 Enquanto os homens exercem seus podres poderes
- 33 Morrer e matar de fome, de raiva e de sede
- 34 São tantas vezes
- 35 Gestos naturais
  
- 36 Eu quero aproximar o meu cantar vagabundo
- 37 Daqueles que velam pela alegria do mundo
- 39 Tins e bens e tais

A observação da totalidade dos versos evidencia, desde logo, uma série de procedimentos que identificam a dominância da função poética. O fato que primeiro chama a atenção está na própria disposição das estrofes do poema, que apresenta um conjunto de três combinações binárias de quartetos, (1º e 2º), (4º e 5º) e (8º e 9º), que possuem estrutura semelhante (que chamaremos de conjunto 1), entremeados por uma sétima (v. 9-15) e outra dupla de quartetos (v.24-31)<sup>15</sup> que igualmente mostram pontos em comum, sobretudo na métrica e na sonoridade (que chamaremos conjunto 2).

<sup>15</sup> Esta divisão estrófica, tal como aparece no encarte de letras que acompanha o LP-*Velô*-, não nos parece a mais adequada para retratar a estrutura formal um tanto rígida do poema, pois os grupos de versos que vão do 9 ao 15 e do 24 ao 31 têm estrutura semelhante, portanto deveriam compor estrofes similares. No entanto, na transcrição apontada, o primeiro grupo forma uma sétima e o segundo subdivide-se em dois quartetos.

Os quartetos do conjunto 1 combinados mantêm entre si uma equivalência métrica, com dois versos iniciais longos (13 sílabas) e dois finais curtos (4, 5 ou 6 sílabas). Relação similar encontramos no conjunto 2 (a sétima e os dois quartetos), com a dominância de versos longos e isométricos (13 sílabas) e o fechamento da estrofe com um verso curto (4 sílabas).

A cadência rítmica está muito atrelada à melodia e ao acompanhamento instrumental, contudo, é possível perceber uma predominância do ritmo ternário (datílico) nos versos longos (acentuação em 4-7-10-13) e do ritmo binário (jâmbico) nos versos curtos. A equivalência rítmica também é determinada pela isometria dos versos (como já vimos) e pelas rimas que se repetem nos quartetos do conjunto 1 de forma esquemática: os três primeiros versos com rimas assonantes em /ê/, e o quarto com assonância em /a/:

poderes/vermelhos/verdes/boçais  
 vezes/burgueses/japoneses/mais  
 poderes/mulheres/adolescentes/carnaval  
 eles/êxtase/indecente/mau  
 poderes/sede/vezes/naturais

O último quarteto altera apenas a terminação da rima, tornando-se consonante com final – undo – e permanecendo o último verso com final em /a/.

vagabundo/mundo/fundo/tais

Nas estrofes do conjunto 2 a grande maioria de terminações é com vogal aberta /a/; mesmo nos versos em que a última tônica não é esta (em católica e retórica), a interpretação de Caetano realça mais a sílaba final em /ka/. Aliás, essa assonância em /a/ caracteriza não só os finais dos versos, mas o conjunto como um todo.

Quanto à entonação, há um contraste entre os dois conjuntos: no nº 1 a tendência é para a entonação asseverativa, com os finais dos versos em tons descendentes, enquanto no conjunto 2 predomina a entonação interrogativa, com tonalidades altas.

No nível morfosintático, o poema também apresenta equivalências interessantes: no conjunto 1 a relação entre os quartetos é semelhante, ou seja, repetição do 1º verso da estrofe “enquanto os homens exercem seus podres poderes” e início do 2º quarteto com uma locução verbal homóloga: “queria querer (gritar/cantar)”, que se modifica na última estrofe onde o futuro do pretérito dá lugar ao presente e não há repetição do verbo querer: “eu quero aproximar”.

O verso final de cada dupla tem estrutura homóloga nas duas primeiras: “Mas tudo é muito mais”/“Mas tudo é muito mal”.

Esta relação, contudo, desaparece ao final com o verso “Tins e bens e tais”.

Nas estrofes do conjunto 1, o tempo verbal dominante é o presente (avançam, perdem, são, fazem, velam, etc.), enquanto no conjunto 2 prevalece o futuro do presente (será, terá, fará, salvarão, etc.).

Todos esses procedimentos enfatizam a idéia de reiteração e de paralelismo, que sempre foi uma constante nas composições poéticas desde os tempos mais remotos.

Esta análise, bastante parcial, é suficiente para demonstrar como o poema tem uma estrutura de combinações previsíveis que enfatizam o aspecto formal da composição. Evidencia-se, assim, a predominância da função poética, com a recorrência de diferentes formas de equivalências (métrica, rítmica, sonora, sintática). Fica muito clara também a tendência do “poeta” para o trabalho estético, para o lado “sensível” e “concreto” dos versos como fator intrinsecamente ligado ao aspecto semântico. Esta relação com o conteúdo, porém, não cabe à função poética (que se restringe à estrutura fônico-gramatical do poema)<sup>16</sup>, mas às demais funções da linguagem. No entanto, a descrição formal que ela enseja é um subsídio valioso para uma leitura que englobe os demais níveis da obra literária.

É nesse sentido que procuraremos unir esses dados levantados anteriormente àqueles que a fenomenologia dos estratos de Ingarden proporciona, para obtermos uma interpretação mais abrangente da canção de Caetano.

Roman Ingarden inspirou-se na Fenomenologia de Husserl para estabelecer a ontologia da obra de arte literária. Os pontos basilares de sua teoria fixam-se na noção de que a obra de arte só passa a existir de fato no momento em que a consciência volta-se intencionalmente para ela, e que, na conformação de sua natureza específica, entram não só os elementos perceptíveis como os sons e as palavras, mas igualmente as concretizações daquele que aprecia a referida obra. Desta forma, a autêntica obra literária é um ser estratificado, formado por camadas heterogêneas (de naturezas diversas), que compõem, no entanto, um todo polifônico. “Apesar da diferença do material dos estratos singulares, a obra literária não constitui um feixe desarticulado de elementos casualmente dispostos, mas uma construção orgânica cuja unidade se baseia precisamente na particularidade dos estratos singulares.”<sup>17</sup> As-

<sup>16</sup> A limitação da teoria de Jakobson tem sido objeto de várias críticas, justamente pela incapacidade de dar conta da totalidade do objeto literário. Vitor M. Aguiar e Silva, na 5ª edição reformulada de sua *Teoria da Literatura*, aponta a sua inconsistência ao declarar que “se trata de uma teoria fragilmente fundamentada, com uma formulação equívoca e carente de rigor conceptual, destituída de capacidade descritiva e explicativa em relação ao seu ‘explanandum’ – o texto literário”. (SILVA, Vitor M. Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 5.ed. Coimbra, Almedina, 1983. p.64).

<sup>17</sup> INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. 2.ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979 p.45.

sim sendo, para manter o seu caráter específico, a obra literária deve possuir quatro estratos: o fono-lingüístico, o das unidades significativas; o das objetualidades representadas e o dos aspectos esquematizados. Além dessa dimensão vertical (dos estratos), Ingarden ainda identifica uma dimensão horizontal, representada pelas diferentes fases que determinam o desenvolvimento de qualquer obra literária desde um início até um final.

Antes da leitura das diferentes fases do poema, é interessante observar o próprio título, verdadeira síntese de tudo que ali se diz. As palavras *podres poderes* mantêm entre si uma relação de similitude sonora, compondo a conhecida figura retórica da paronomásia. A palavra *podres* está contida dentro da palavra *poderes*, bastando para isso eliminar o seu *e* intermediário. A ligação das duas palavras ganha aqui uma força semântica especial: de que todo o poder já traz dentro de si a podridão, a corrupção, como parte de sua própria natureza.

É a partir dessa idéia que o poema se desenvolve, tecendo uma trama de significações em torno das implicações e repercussões envolvidas no exercício do poder, seja ele da natureza que for. Para chegar ao verdadeiro sentido, porém, é preciso destringir o que se oculta por trás de cada palavra ou verso, pois o que neles está dito oferece vários níveis de leitura.

Assim, na primeira estrofe, as palavras remetem, numa primeira leitura, ao mundo objetual ali referido (motos e fuscas que não respeitam os sinais de trânsito), porém um outro sentido surge quando lemos metaforicamente os sinais de trânsito (vermelhos e verdes) como as leis, que podem ser respeitadas ou transgredidas. Enquanto os governantes praticam a corrupção, os cidadãos comuns (simbolizados aqui pelas motos e fuscas) encontram as mais ardilosas formas de burlar as leis, pensando que são muito espertos, quando no final o prejuízo reverte para todos da comunidade, por isso “somos uns boçais”.<sup>18</sup>

Passando à fase seguinte do poema, temos a segunda estrofe iniciando por uma repetição pleonástica – queria querer – que só se justifica no uso da linguagem poética, no sentido de enfraquecer a força do desejo implicado no “querer” e transformá-lo praticamente num “não querer”; enquanto isso, o hiperbólico “gritar setecentas mil vezes” compõe a imagem irônica que se desenvolve a partir daí “como são lindos (...) os burgueses/e os japoneses”. Para penetrar a fundo em todas as implicações que estas duas palavras contêm, seria preciso reto-

<sup>18</sup> A chave para a interpretação desses versos encontramos na entrevista de Caetano na revista *Isto É/Senhor* (já referida na nota 12), onde ele diz a certa altura: “Se todos continuarem pedindo empregos aos políticos e estes continuarem sendo eleitos porque deram empregos, vai continuar tudo como está. O cidadão avança o sinal vermelho porque pensa que o sinal é do governo e não dele. E ainda considera-se um sabido, quando não passa de um idiota” (Ibid. p.10).

mar uma série de questões problematizadas pelo Tropicalismo, quanto às relações entre os países subdesenvolvidos e os avançados tecnologicamente. Basta lembrar que burguesia remete ao surgimento das sociedades capitalistas e o Japão é o país do avanço tecnológico por excelência. A compreensão da situação nacional, portanto, envolve muitas outras coisas, por isso o verso “mas tudo é muito mais”.

A próxima estrofe dá início a uma parte diferenciada do poema, conforme já vimos no levantamento da função poética. A entonação interrogativa, a ênfase na sonoridade mais aberta /a/ e a repetição da expressão “será que” por várias vezes, realça e dá maior força à indagação de todos os versos. A estrofe toda é, na verdade, uma grande pergunta que expressa a incerteza, a perplexidade e a revolta do poeta diante de uma realidade cruel e imutável.

O estrato das unidades significativas representado pelas palavras e orações dos versos apontam aqui diretamente para a sua referência, ou seja, os donos do poder na América Latina (“os ridículos tiranos”), caricaturas grotescas de chefes de estado. Este aspecto ainda é mais destacado pelas combinações da camada sonora dos versos “A incompetência da América católica/Que sempre precisará de ridículos tiranos”.

Existe aqui uma cacofonia intencional para quebrar a harmonia sonora e provocar um ruído estranho; porém, como “não há eufonia ou cacofonia em si, a não ser em função do conteúdo semântico”,<sup>19</sup> o procedimento realça o sentido alí implícito – as dificuldades e percalços de toda a América Latina, às voltas com ditadores caricaturais que entram e obstruem o exercício da liberdade.

A pergunta “que será” atravessando toda a estrofe, além de caracterizar a longa indagação, resgata para esta canção o sentido das palavras de Chico Buarque em *À flor da pele* e *À flor da terra*, num procedimento muito comum em Caetano, como já vimos antes. Com isso insinua-se aqui, sutilmente, algo que será expresso integralmente ao final da canção: a convicção sobre a força e o poder da música.

Abordando este assunto, José Miguel Wisnik<sup>20</sup> considera que a pergunta “o que será” das canções de Chico remete a algo inominável que vem do fundo do corpo e da terra, como uma energia, uma força das origens que existe em tudo que é vivo. Este poder energético, verdadeiro princípio de tudo, nasce da música e do canto em sua ação sobre o corpo. É pois este princípio erótico-político da música que sugere a alusão de Caetano à canção de Chico.

Os três versos finais da estrofe contêm uma outra indagação cujo significado ultrapassa o sentido real das palavras, por conter aspectos

<sup>19</sup> DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre, Globo, 1969. p.77.

<sup>20</sup> O tema das duas canções de Chico Buarque é tratado nos artigos já referidos anteriormente: *Onde não há pecado nem perdão*, p.13 e *O minuto e o milênio...* p.20.

que serão concretizados diferentemente em cada leitor: “Será que esta minha estúpida retórica/Terá que soar, terá que se ouvir/Por mais mil anos?”

Se ele conhecer o ideário de Caetano, sobretudo na fase tropicalista, saberá como ele se insurgiu contra a utilização da música com finalidades exclusivas de denúncia político-social, pelo empobrecimento e pela estagnação em termos de avanços musicais que isto determinava. Portanto, a leitura terá de ser feita levando em conta este fato. Assim, ainda valer-se da música para insistir neste tipo de denúncia só pode ser estupidez e embrutecimento.

As duas estrofes seguintes (versos 16 a 23) compõem uma única fase do poema e abordam a questão do poder por um outro ângulo: aqui não são mais os poderes políticos os denunciados, mas os poderes exercidos, desde os mais remotos tempos, pelos homens nas sociedades patriarcais, discriminando e humilhando os grupos que não fossem iguais a eles na cor, na raça ou no sexo. Desta forma, mais uma vez, aquilo a que as palavras apontam – “índios e padres e bichas, negros e mulheres/e adolescentes/fazem o carnaval” - tem um nível de percepção superficial e referencial e outro mais profundo e cifrado, envolvendo justamente a discriminação das minorias e as implicações do carnaval. O fazer o carnaval pelos grupos minoritários (índios, padres, mulheres, etc.) remete justamente à eliminação de barreiras e à reversão dos papéis sociais, conforme os estudos de Mikhail Bákthin.<sup>21</sup> Para ele, o carnaval é a festa oficial da abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus; ao eliminar qualquer tipo de distância entre os homens, entre o sagrado e o profano, entre o sublime e o vulgar, entre o cômico e o sério, o carnaval relativiza todos os valores.

O carnaval é, portanto, o único (e provisório) tempo em que as distâncias sociais são abolidas e o poeta, ao afirmar na estrofe seguinte que “queria querer cantar afinado com eles”, sabe da efemeridade e precariedade desta congregação e da impossibilidade de estendê-la pelo “resto do ano”, pois “tudo é muito mau”.

Os dois quartetos seguintes retomam a entonação interrogativa da 1ª sétima (é o 2º grupo do conjunto 2): o primeiro retoma, como questionamento, ainda a força do poder, desta feita em seu lado violento, brutal e sangrento – “Ou então cada paisano e cada capataz/Com sua burrice fará jorrar sangue demais”-, exercido tanto nas cidades como nos vários pontos do interior do país (pantaneais, caatingas, gerais).

O 2º quarteto já explicita a questão que apenas se insinuara anteriormente através do “que será”, ou seja, na música se encontra o ver-

<sup>21</sup> BÁKTHIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo, Hucitec, 1987.



dadeiro poder. Para chegar a isto, Caetano vale-se de recursos poéticos sofisticados, trabalhando nos vários planos das palavras: substantivando o nome de Hermeto Pascoal, o resultado – hermetismos pascoais – contém em si mais de uma possibilidade de leitura, o hermetismo que a própria atividade musical pode envolver ou o experimentalismo e o vanguardismo representados pela contribuição de Hermeto Pascoal à música brasileira. A combinação de três palavras “tons os mil tons”, igualmente, abre-se em leque de significados, que tanto podem ser os sons diferentes de Hermeto, como os tons da música e dos músicos em geral, como os nomes por demais conhecidos na MPB – Tom Jobim e Milton Nascimento.

Até aqui, porém, o “tom” ainda é de indagação – será que só os músicos e seus dons nos salvarão das “trevas” em que nos jogam as forças de todos os poderes?

Passando às duas últimas fases do poema, retoma-se o tom asseverativo dos quartetos do conjunto 1; primeiramente reforçando o embrutecimento e a insensibilidade a que conduz o exercício do poder; onde “morrer e matar” são gestos naturais. No 2º e último quarteto, embora o tom continue o mesmo, modificam-se a intenção e a postura do poeta; esta mudança também está retratada, na camada sonora dos versos, pela alteração do esquema de rimas que vinha se desenvolvendo até ali (conforme vimos na análise da função poética). O desejo quase impossibilitado através do hipotético “queria querer” das estrofes equivalentes anteriores transforma-se na manifestação incisiva e presentificada do “eu quero”, onde pela primeira vez o poeta fala na primeira pessoa.

A incapacidade de concretizar o desejo expresso ao longo do poema (de gritar/de cantar) é substituída aqui pela determinação de fazer a única coisa possível – praticar os poderes da música: “Eu quero aproximar o meu cantar vagabundo/Daqueles que velam pela alegria do mundo”.

A escolha do verbo “velar” é importante aqui pelas várias conotações da palavra, que tanto pode significar zelar, cuidar, como ocultar, encobrir, e ainda empenhar-se. Assim, a atividade dos músicos que “velam pela alegria do mundo”, pode ser interpretada de formas diferentes: eles cuidam para manter o lado prazeroso e hedonístico da humanidade; eles empenham-se e aplicam-se com todas as suas forças nesta atividade; eles fazem um trabalho que encobre e oculta. No entanto o que a música oculta é o que já existe como obviedade, e sempre existiu, como já vimos anteriormente em relação ao pensamento de Caetano.

Desta forma, nesta última estrofe, o poeta expressa o que realmente quer e qual o poder capaz de agir mais profundamente nas pessoas – a música popular representada aqui (por último) por outros dois

grandes nomes: Tim Maia e Jorge Ben (“tins e bens e tais”). Caetano retoma, assim, nesta canção, uma das convicções mais importante da sua carreira pós-tropicália – a visão da música como poder, inclusive como poder político.

Como vimos, os diferentes estratos do poema representados pelas sonoridades, pela substância verbal, por aquilo que ali se representa e pelas diferentes leituras possíveis por sua combinação revelam um conjunto harmônico, onde tudo se inter-relaciona, combinando sons e ritmos com palavras para produzir efeitos às vezes surpreendentes e enigmáticos que exigem, para sua interpretação, o relacionamento com a totalidade da obra de Caetano. Uma tal configuração inscreve, perfeitamente, o poema dentro dos requisitos que tanto Jakobson quanto Ingarden advogam para a verdadeira obra literária.

## CONCLUSÃO

Acabada a travessia, que se revelou como um percurso repleto de meandros, onde se ocultavam e se revelavam coisas insuspeitadas anteriormente, a canção surge como autêntica manifestação daquilo que o próprio Caetano pensa ser a essência da música: “algo que se dá, que se explicita completamente, mantendo-se sempre oculta”.<sup>22</sup> O trabalho de desvendamento revelou apenas uma parte do seu mistério, que ainda perdura, justamente por ser ao mesmo tempo música e poesia. A expressividade suprema da música e as implicações infinitas da palavra poética estarão sempre muito além dos nossos parcos conhecimentos.

Contudo, uma tentativa foi feita, com recursos limitados, chegando a resultados obviamente parciais. A leitura da canção *Podres poderes* mostrou como ali reaparecem alguns traços marcantes da obra de Caetano, não só do ponto de vista temático, como também quanto ao trabalho estético e às suas próprias convicções artístico-musicais.

O assunto central da canção – os podres poderes – reafirma a aversão do compositor ao tipo de poder que vem sendo exercido pelos homens. Esta rejeição faz parte das convicções por ele manifestadas em várias oportunidades, como em entrevista à revista *Bondinho* em que declara:

Eu creio que não descubro em mim nenhuma vocação para o poder (...). Não gosto de responder como líder de nada.(...) Me angustia o fato de parecer que eu tenho poder.(...) Como se de repente uma carga muito pesada ficasse em minhas costas (...) mas o que eu prefiro é a felicidade à grandeza.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> In: WISNIK, José Miguel, *Oculto e óbvio*, p.7.

<sup>23</sup> Quem é o Caretano? – O Caretano sou eu, *Bondinho*, n. 38, p.28.

Da mesma forma, a crença, também expressa na canção, de que só a música tem o poder de salvar, vai ao encontro de outra idéia de Caetano que dá seguimento à anterior sobre a força e o poder quase incontrolável da música sobre as pessoas.

Assim sendo, esta canção retoma algumas inquietações de Caetano numa fase mais madura de sua carreira, em que a crise motivadora da Tropicália já estava ultrapassada, mas uma outra tomara o seu lugar. Como artista altamente sensível e moderno, Caetano está de todo consciente dos impasses da música popular no Brasil, por isso a sua busca constante de novas linguagens e de mudanças na própria política musical.

A análise literária da canção evidenciou a preocupação com a elaboração formal dos versos, outra característica confessada pelo próprio Caetano: seu gosto pela forma, aprimorado e incentivado pelas ligações com os poetas concretistas. O trabalho formal, no entanto, não se limita ao mero jogo de palavras, ritmos e sons, mas compõe, junto com o conteúdo dos versos, um todo orgânico e harmônico, demonstrando que a canção possui todas as características de uma verdadeira obra poética.

A repercussão disso na totalidade da canção é que Caetano consegue aliar justamente o encantamento da palavra poética ao feitiço insinuante das modulações musicais e das pulsações rítmicas, tudo isto de forma clara e transparente, estando aí “o segredo nunca explicável da canção”, que se faz justamente “dessa descoberta recíproca entre letra e melodia, tensão flutuante surfando sobre as ondas da harmonia”.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> WISNIK, José Miguel. Letras e músicas e acordes cifradas. In: CHEDIAK, Almir. (org.). *Songbook*. Rio de Janeiro, Lumiar, 1988. v.2, p.8.