

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.¹

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.

¹ O crítico de música Matias 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.²

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.³ 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.⁴

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

³ WISNIK, José Miguel. *Oculto e óbvio*. p.9

⁴ 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.⁵

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-

⁵ 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”.⁶

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.”⁷ 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.⁸

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

⁶ Id. ib. p.112.

⁷ VELOSO, Caetano. In: *Oculto e óbvio*. p.7.

⁸ 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”.⁹ 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.¹⁰

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 dinamo-gênica.”¹¹

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

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

¹⁰ 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*.

¹¹ 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.¹²

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

¹² 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*,¹³ 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 combinação¹⁴; 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

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

¹⁴ 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)¹⁵ que igualmente mostram pontos em comum, sobretudo na métrica e na sonoridade (que chamaremos conjunto 2).

¹⁵ 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*,¹³ 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 combinação¹⁴; 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

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

¹⁴ 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)¹⁵ que igualmente mostram pontos em comum, sobretudo na métrica e na sonoridade (que chamaremos conjunto 2).

¹⁵ 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)¹⁶, 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.”¹⁷ As-

¹⁶ 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).

¹⁷ 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”.¹⁸

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-

¹⁸ 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”,¹⁹ 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 Wisnik²⁰ 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

¹⁹ DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre, Globo, 1969. p.77.

²⁰ 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.²¹ 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 (pantanais, 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-

²¹ 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”.²² 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.²³

²² In: WISNIK, José Miguel, *Oculto e óbvio*, p.7.

²³ 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”.²⁴

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