

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

LUCIANA FERNANDES UCELLI RAMOS

A MÃO QUE BALANÇA O VERO: E-MOÇÃO PELA IMAGEM-AÇÃO

VITÓRIA

2009

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

R175m Ramos, Luciana Fernandes Ucelli.
A mão que balança o vero : e-moção pela imagem-ação /
Luciana Fernandes Ucelli Ramos. – 2009.
171 f.

Orientador: Luís Eustáquio Soares.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito
Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Canção. 2. Valores sociais. 3. Imagens - Interpretação. I.
Soares, Luís Eustáquio. II. Universidade Federal do Espírito
Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

LUCIANA FERNANDES UCELLI RAMOS

A MÃO QUE BALANÇA O VERO: E-MOÇÃO PELA IMAGEM-AÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras, na área de Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares.

VITÓRIA

2009

LUCIANA FERNANDES UCELLI RAMOS

A MÃO QUE BALANÇA O VERO: E-MOÇÃO PELA IMAGEM-AÇÃO

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre Letras, na área de Estudos Literários.

Aprovada em de de 2009.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares
Universidade Federal do Espírito Santo
(Orientador – presidente)

Prof. Dr. Jorge Luís do nascimento
Universidade Federal do Espírito Santo
(Membro / UFES)

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Galvão Krause
Universidade Estadual do Rio de Janeiro
(Membro / Outras IES)

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro (suplente)
Universidade Federal do Espírito Santo
(Membro / suplente)

DEDICO ESTA DISSERTAÇÃO...

À memória de Rita de Cássia Fernandes Ucelli, pelo colo nas noites em que tive frio, pela fé, nos dias de céu escuro, pelos cadernos, pela alfabetização, pelo elogio reforçador das boas notas, pelos conflitos. A ela, também, pela loucura, profunda narcose, que a levou de mim e que me fez pensar meu estar-no-mundo sob *outras lógicas*. A ela – *porque era ela; porque era eu*.

A quem deve pertencer. Lu Isa Ucelli, por me forçar a largar algumas coisas demasiado sérias e a entrar no jogo, pela completa falta de noção das horas e pelas epifanias inspiradoras. A ela, pelas horas que lhe furtei para que a presente empreitada fosse concretizada. Por perdoar as vezes em que não brinquei. Pela parceria até nas minhas ausências. A Lu, meu fruto, pertence esta dissertação. A ela – porque “é nós”.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pelo apoio concedido, mais uma vez, por meio da bolsa de estudos que me propiciou as condições mínimas necessárias para levar adiante o conhecimento.

Ao analfabeto padrasto que primeiro me deu acesso aos livros.

A Antonio Carlos Miranda Ramos, que me deu o passe para a Universidade.

À irmã, Ovídia Ucelli Vargues Dubke, pelas longas horas de choradeiras telefônicas. que suportou – e ainda suporta.

Imensa gratidão ao orientador Luís Eustáquio Soares, por respeitar a diferença entre nossos pontos e condições de erupção; e ao Luís-Eustáquio-ser-humano que, não sendo *normal*, me fez sentir menos a inadequação ao mundo, e não sendo um *acadêmico bem comportado*, me encorajou a escrever assim mesmo, sendo eu.

Sinceros agradecimentos ao Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro, digo, Bith, que me mostrou a importância de jogar fora e de esconder, para achar a consistência. A ele, pela mão nas costas, em meus primeiros passos acadêmicos.

Enorme louvor também ao Prof. Dr. Jorge Luís do Nascimento, pelo exemplo de desejo revolucionário, e por servir de ilustração, para mim, à máxima africana de que é preciso saber de onde se veio para compreender para onde se caminha.

À secretária do Mestrado, Ruteleia Panetto Blandino Gobetti, pelas explicações detalhadinhas. A todos os colegas e professores do Mestrado em Estudos Literários da UFES, pelo companheirismo e pelos esclarecedores bate-papos de corredor.

Ao Mestrado em Estudos Literários, por potencializar minha humanidade, emprestando-me o recurso e a abstração enriquecedores do pensamento.

Por fim, mas gigantescamente, a Jonias Pereira Felisberto, pelas conversas frutíferas e acaloradas, pelos extensos debates teóricos, por sua música em minhas letras. A ele, pela companhia, pela bandejinha de comida posta – sem ruído! – ao lado do computador. A ele, especialmente, por acreditar, junto comigo, que eu podia ser mais do que eu.

*Quis saber o que é o desejo
De onde ele vem...*

Chico

RESUMO

Como se criam efeitos de sentido para um receptor de canção? Como uma canção, tomando por tema a vida, consegue ser bem aceita, quando a parte da vida que lhe serve de tema é a que os sujeitos sociais rejeitam? De que maneiras se dão as construções de imagens nas linguagens verbais e musicais? Como os sujeitos da cultura podem ser despidos de suas barreiras morais em face de *imagens* oferecidas pela ficção? Como se dá a composição do prazer para o receptor de artes literárias? Nesta dissertação, tento servir de degrau para que, um dia, alguém alcance a fresta da janela de criadores como Chico Buarque, pela qual se poderá espiar, reunidos em festa, o autor modelo e todas as (ou pelo menos algumas das) respostas.

Palavras-chave: Intencionalidade do autor; Recepção de arte; Canção; Valores sociais; Imagens.

RIASSUNTO

Come è generato l'effetto di senso per un ricevente di canzone? Come una canzone, prendente per l'oggetto la vita, si fa essere accettata bene, quando la parte della vita che serve esso dell'oggetto è quella che i cittadini sociali rifiutano? Di quelle sense accadono gli costruzioni delle immagini nelle linguaggio verbali e musicali? Come i cittadini della coltura possono essere non conditi delle relative barriere morali in faccia delle immagini offerte per l'opera d'arte? Come accade la composizione del piacere per la ricevente delle arti letterarie? In questa discussione, faccio l'uso io stesso al serv di scalino affinché, un giorno, qualcuno estensione l'apertura della finestra dei creatori come Chico Buarque, per cui se potrà da guardare, congregated nel partito, il modello dell'autore e tutte le (o almeno alcuno di) risposte.

Parole-chiave: Intenzioni dell'autore; Ricezione di arte; Canzone; Valori sociali; Immagini.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
0.1 DE COMO ACONTECEU O PROBLEMA	12
0.2 DA CANÇÃO	15
0.3 DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA	19
CAPÍTULO 1	
A MÃO QUE BALANÇA O VERO: E-MOÇÃO PELA IMAGEM-AÇÃO	21
1.1. O VERO: EDUCAÇÃO PARA A INFELICIDADE	23
1.2. A MÃO	26
1.3. E-MOÇÃO	35
1.3.1 DA E-MOÇÃO AO SENTIMENTO	31
1.4. A IMAGEM-AÇÃO	35
1.5. O PRINCÍPIO ERA VERBO...	39
CAPÍTULO 2	
E-MOÇÃO PELA IMAGEM-AÇÃO	42
2.1 IMAGEM	44
2.2 ARGUMENTO	48
2.2.1 OBSCENIFICAÇÃO	50
2.2.1.1 Arremedo: uma das faces da clareza	57
2.2.2 OBSCURECIMENTO	62
2.3 ENQUADRAMENTO	72
2.3.1 ROSTIFICAÇÃO	72
2.3.2 DILUIÇÃO	75
2.4 EXTRACAMPO	77
2.4.1 Flashback: integração do ex-tempo ao tempo	84
2.5 ELENCO	89
2.5.1 UMA NOTA SOBRE AS MULHERES DE CHICO	93
2.6 AÇÃO DRAMÁTICA	100
2.7 CENA	102
2.8 CENÁRIOS	104
2.8.1 OBJETOS DE CENA	110

2.8.1.1	Corpos cenográficos	110
2.8.1.2	Áudios cenográficos	113
2.8.1.3	Lugar-objeto e Palavra-objeto	114
CAPÍTULO 03		
ÁUDIO		
		115
3.1	A CANÇÃO INCORPORADA: A VOZ HUMANA	119
3.2	RITMO	123
3.3	FORMAS MUSICAIS	130
CAPÍTULO 04		
AOS PÉS DAS LETRAS		
		134
CONCLUSÃO		
		140
5.1	POR FIM...	144
5.2	...O FIM	149
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		
		150
REFERÊNCIAS EXTRAÍDAS DA INTERNET		
		153
DISCOGRAFIA E CRÉDITOS DAS CANÇÕES CITADAS		
		155
ÍNDICE DE CITAÇÕES DAS CANÇÕES		
		159

APRESENTAÇÃO

Deus te livre, caro leitor, de uma ideia fixa.
Brás Cubas

Entro no assunto falando de mim, autora desta dissertação, já que pretendo falar muito do autor em tudo o que tenho a apresentar.

Consciente do que nisto há de pouco adequado às regras da redação científica, acho que devo dizer que sinto muito por assumir em meu discurso, por minha conta – logo, a despeito de meu pobre orientador –, uma postura ensaística: falo em primeira pessoa e desenvolvo ideias de modo mais à vontade do que à vontade das teorias. Esperando encontrar uma forma de apresentar considerações pessoais sobre a produção e a recepção de arte, conto histórias, delineio a trajetória que me trouxe até o ponto em que me encontro e em que encontrei a forma deste texto.

Quanto às respostas obtidas, são fruto de reflexões soltas que tentei amarrar umas às outras para que não parecessem um mosaico malfeito. Constituem, quero crer, um mosaico artístico, provisório, que eu gostaria de poder ampliar e lapidar, em viagens ou oportunidades futuras – se houver futuro.

Denuncio, por força da ocasião, que a escolha do corpus, tanto no que diz respeito às temáticas exploradas quanto no que toca ao autor, emitiu seus vagidos no berço da inclinação política, amadureceu-se nas poltronas da perturbação com as segregações sociais, e vem deitar-se sobre as letras da parcialidade.

Falo de fé. Tenho, no que escrevi, fé. Contaminada que fui pela arte que escolhi – que acho que também me escolheu – defendo-a, defendo as ideologias que carrega e me abismo.

Aceito, também, pública e humildemente uma verdade: o que move a aparente pretensão desta escrita e da que está por vir é o medo. Um medo materno: medo de minha *criação* não ser recebida como desejei, planejei, como trabalhei para que fosse. Medo de você, que me lê, que não sei quem é, mas que, como qualquer criador, não consigo deixar de imaginar enquanto escrevo. Pois, embora seja *por* mim mesma, é *para* você, e para cada *você*, que dou à luz o que poderia, eternamente, viver só comigo.

0.1. DE COMO ACONTECEU O PROBLEMA

Durante a graduação, mais exatamente naquele momento em que, de tanto ser impelida a analisar textos, me tornei uma leitora mais crítica do que sensível, uma perturbação se impregnou em mim. Não exatamente na literatura, mas no cinema. Ao assistir a um filme de ação tipicamente hollywoodiano, isto é, produzido no berço que a academia (também) já me havia ensinado a olhar sempre com ressalvas críticas, senti meus valores sociais engavetados.

O filme era *Onze homens e um segredo*, do diretor Steven Soderbergh (2001), que conta a história de Danny Ocean (interpretado por George Clooney), que juntamente com sua quadrilha de onze pessoas, planeja roubar três cassinos de Las Vegas ao mesmo tempo. Para abreviar a história, Danny e seus comparsas conseguiram realizar seu intuito, e, ao final do filme, fiquei bastante *satisfeita*. O desfecho era previsível, assim como boa parte dos enredos de Hollywood: os protagonistas atingem seu final feliz. Se era previsível, por que fiquei satisfeita? Resposta óbvia: porque a trama me envolveu, e porque, de certa maneira, como espectadora da história, participei de cada momento. Apesar de saber que eles conseguiriam, porque assim tinha de ser, a atmosfera de impossibilidade criada minutos antes do desenrolar da trama convenceu-me de um mérito. Mas ainda havia algo sério: todos os envolvidos eram criminosos, formavam uma quadrilha; na *vida real*, eu os reprovaria, e tudo aquilo me traria medo, reflexões pesadas sobre o estar no mundo sobre o próprio mundo, etc. *A despeito de* minhas concepções sobre a vida social prática, na vida da tela eu admirei os resultados daqueles homens.

Como pude? Resposta óbvia: o que acontece na tela não afeta meu mundo real, então, não tenho por que sentir culpa. Essa é a resposta óbvia. Mas há mais a se pensar: durante a sessão, durante a exibição do filme, meus valores se ausentaram de mim: por alguns instantes, eu me despi de minhas verdades e de minha cultura.

Daí, acenou-se a possibilidade, para mim grave, de que, junto com a trama de ação, com os trejeitos do bandido, com as formas de pensar os cenários, com os movimentos de câmera, o enredo, o roteiro, a luz, junto com tudo o que foi empregado para, finalmente, compor aquele todo coeso a que eu assisti, existia *um entorpecente dos meus valores*, ali posto para desviar minhas verdades para um

lugar em que não estivessem ativas o suficiente para incomodar a recepção. Parecia-me, então, bastante patente que, junto com a trama artística, construção empreendida pelos criadores daquela obra, existia, uma trama humana, uma artimanha da mão humana, do *lado* humano desses artistas, que desejava que eu recebesse sua cria ficcional de uma maneira X. Havia um interesse em que eu acreditasse na história e nas *pessoas* que viviam aqueles fatos, nas verdades delas – ainda que em detrimento das minhas, civilizadas. Estive envolvida numa trama para fruir, despida das minhas, a verdade da obra.

Comecei a ver filmes de todos os gêneros, países e épocas. De simples momentos de lazer até a aquisição da mania de assistir e anotar o *making off* de cada filme, buscava afoitamente neles encontrar os meios empregados pelo autor para que meu interesse encontrasse o dele, para que eu fizesse de sua obra a leitura que ele queria de mim. A essa altura, já se havia instalado em mim uma convicção que me parecia óbvia: o autor deixa pistas para que eu o encontre: ele me deseja.

Logo, logo, foi-me ficando transparente, em cada obra, uma trama pronta para gerar essa adequação da minha percepção a objetivos do compositor; e isso em comédias, em dramas, em suspenses, em filmes de temáticas por vezes corriqueiras ou insólitas. Em tudo o que via, ficava buscando resposta a três questionamentos: O que esse autor quer me comunicar? Como ele quer que eu receba essa informação? O que ele pôs na obra (que desvio? que disfarce? que choque?) que fez com que eu caísse exatamente onde ele havia *desenhado um alvo?* E, para minha surpresa, a uma rasa altura, a busca já não precisava sequer alongar-se, e as respostas já podiam ser encontradas nas superfícies. A busca prosseguiu até que as respostas passaram a se antecipar às perguntas. O olho já se havia viciado em analisar.

Passei então a perscrutar essa investidura do autor na literatura. E novamente encontrei provas de que havia um *clima criado* para a recepção. Não houve dificuldade em ver na literatura o que era possível obter dos filmes. Das experiências com a literatura, porém, uma nova curiosidade se apresentou: a construção da cena. Embora se trate de uma arte *da palavra*, os seres de palavras só conseguem fazer-se compreender pela via da nossa imaginação, imaginação de nós, leitores, com a qual “jogam”, a qual “põem no jogo”, com a qual contam, para escrever como escrevem e o que escrevem. O escritor de literatura, diverso do diretor de cinema,

que nos dá cenas prontas, parte da certeza de que criaremos uma imagem. Então, na literatura, não estamos meramente fruindo cenas, histórias: estamos trabalhando, e muito, para o autor, na concretização dos *projetos de imagens* que ele idealizou.

A partir dessa constatação, dessas confabulações, eu já tinha matéria-prima para dar corpo a uma dissertação. Mais do que isso: já tinha uma inquietação a remediar.

0.2. DA CANÇÃO

Quando estava prestes a começar a escrever, acreditava que iria trabalhar sobre literatura. Perdi a crença rapidamente, por causa de implicâncias.

Primeiro, se quisesse escrever sobre literatura, teria de retalhar uma obra em tiras muito estreitas, para me reportar a recortes. Há várias pequenas histórias, *cenias*, dentro de um romance, uma novela, um conto, e cada um desses trechos tem uma particularidade que deve ser vista como tal, se se quiser compreender o que o autor preparou para cada momento específico da leitura. E não era de meu interesse falar do “aspecto X na obra do autor Y”, ou investigar “o uso do elemento W na escrita do autor Z”.

Depois, havia a necessidade imperativa de encontrar para análise um material que oferecesse variedade de casos, personagens, cenários etc., em textos curtos. Ainda que nas literaturas, já bastante exploradas e estudadas, descansasse na facilidade de ter suporte teórico abundante, em todo caso teria de recorrer a recortes.

Acabei me inclinando a escrever sobre uma área que me oferecia os textos curtos e variados de que eu precisava: a canção. A utilidade prática do primeiro momento, não foi, porém, a motivação decisiva para a escolha desse corpus: foi apenas a inicial.

Tenho, já a algum tempo, a consciência de que os sujeitos de Letras têm antigos vazios a preencher e quiproquós a resolver com o estudo da canção. Decidi, pois, ainda que sabendo ser pouco capaz e suficiente, dar os punhos à algema, aceitar a condição de parco e vulnerável bode expiatório dessa dívida.

Sempre (ou quase sempre) que elegem a canção como objeto de estudo, e se propõem a tecer seus estudos sobre canções, os estudiosos de Letras incidem no vilipêndio de falar apenas do que lhes diz respeito: as letras. Para tanto, *desmembram* uma arte, e extraem dela o que pode acudir à sua necessidade de material para a escrita, sem se darem conta de que, para amparar interesses próprios, *desmontam* uma obra de arte. Usam as letras para reflexões, reportam a relações de sentidos e autores, de sentidos e épocas, priorizam as canções

relacionadas a manutenções ou perturbações das ordens vigentes etc., mas dão muito pouca ou nenhuma atenção à música em que consistem.

Apesar de faltarem conhecimentos mais aprofundados de história da música, estrutura da canção, interpretação musical, em suma, recursos para ponderar de modo amplo, acertado e consistente a respeito, aceitei o desafio autoimposto de empreender uma abordagem da canção que a respeitasse enquanto unidade, sem desmembrá-la ou retalhá-la para uma finalidade pessoal. Transcrevo as letras e falo alguma coisa das melodias, dos ritmos, dos componentes que fazem com que a canção seja não-poesia, digo, não seja poesia, e sim “poesia animada”, poesia que já vem com voz, tom, cadência e ritmo, dotada de alma e voz próprias. Quero, em resumo, poder falar de canções como o que elas são, considerando-as como algo próximo daquilo a que Santerres-Sarkani (1991: 57) chama *oraliteratura*.

Devo contar que andei lendo teorias musicais, e estas, bastante complexas, me elucidaram muito a compreensão, por um lado, e me fizeram sentir muito incapaz, por outro. Ainda assim decidi que, sendo estudiosa de Letras, não tinha por que me envergonhar de não conhecer escalas diatônicas, sistemas tonais e quaisquer outros absurdos desse tipo. Propus-me a falar do que sabia e do que poderia obter da recepção de canções; assumir minha vulnerabilidade e, nesse campo movediço da recepção, falar como estudante de Letras, e, principalmente, como mera fruidora de canção. Na condição de espectadora, estou no papel daquele que aceita o jogo do faz-de-conta, que sabe estar diante de representações, que fala do que sente, e, portanto, não encontra cabimento em discutir questões de legitimidade ou autenticidade.

Considero, para esta análise, o conceito de canção apresentado por Gil Nuno Vaz (2007:12), em que traz à tona o senso-comum que a entende como junção de letra e música. Do desdobramento dessa noção generalizada, aproveito ainda uma acepção genérica, segundo a qual “canção é todo texto que se presta a ser cantado” (ibidem), e outra mais restrita: “todo texto poético cantado”. Recapitulando pormenores que fazem com que uma obra seja canção, Vaz esclarece que no processo semiótico, outros fatores integram o *significado* da canção:

Fazendo-se uma compilação de diversas definições de canção, é possível reunir oito elementos a ela associados com maior frequência: (1) o *canto*;

de um (2) *texto poético*, geralmente (3) *acompanhado* por instrumento, dentro de uma determinada (4) *forma musical*, (5) de *duração* geralmente breve, (6) com certa *interação* entre música e poesia, relacionado com diversos (7) *contextos*, como dança, trabalho, acalanto, reza; (8) de *âmbito* erudito ou popular. [...]. Se a ausência de letra ou música não elimina ou dificulta necessariamente a percepção da canção é porque uma ação conjunta de vários elementos continua mantendo aquela percepção mesmo na falta de alguns deles (ibidem: 13).

Esta é a canção de que falaremos.

Disto isto, gostaria de agregar uma observação. Com alguma frequência, um livro de contos ou crônicas (reunião de textos) é tratado como obra, *continente*, e cada um dos textos que contém como células, *conteúdo*, fragmentos de uma obra. Considero, porém, que um conto é uma obra. Isso porque tem vida própria, significa, mesmo se fora do suporte. Essa mesma relação que na concepção pessoal que acabo de apresentar faz-se existente entre literatura e livro deve ser levada em consideração quando tratamos da música. A literatura não se restringe mais ao livro: mais certo é afirmar que, na verdade, se prende cada dia menos a esse suporte. De igual modo, penso que não seja menos verdadeiro afirmar que a música já deixou de ser disseminada pela execução presencial humana, e de ser suportada exclusivamente pelo disco. Esses deslocamentos abrem o campo para novas possibilidades e ocasiões de experimentação e recepção das artes, sendo, portanto, benéficos. O fato de um romance poder-se despregar do livro e de uma canção poder se despregar de quem a executa e do seu suporte mais comum, o disco, fazem desse romance e dessa canção obras independentes: tanto porque não deixam de ser obras quando *fora* de tais suportes, quanto pelo fato de não serem apenas células de um todo externo ao que cada uma delas representa por si. Portanto, as canções são obras, completas, e o suporte que as leva ao mercado, disco que as reúne, um produto de mercado. Essa independência e esses exílios, ora convenientes, ora impostos pelos novos meios disponibilizados pela modernidade, enriquecem os arsenais que fazem de um conto um pequeno *fato literário*, e de uma canção um pequeno *fato musical*, já que fatos não dependem se seus suportes para acontecerem.

Por fim, devo confessar que ganhei alguns benefícios extra com a escolha de trabalhar com a canção. Principalmente por conta do ritmo que se impõe aos sujeitos de nosso tempo: correr, chegar, conseguir. Posso garantir, pois: passei dois

anos sem me despregar do meu objeto de pesquisa: na cozinha, no trânsito, nas reuniões entre amigos, a canção lá estava. Não nego, inclusive, que a escolha me ajudou também por me permitir explorar os amigos: usei todas as conversas sobre canção como material de pesquisa, sem a necessidade de entrevistas formais ou relatórios plastificadores da liberdade de expressão.

0.3. DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

Escolhido, portanto, o objeto, faltava-me o autor.

Pensei em escrever sobre várias canções de uma determinada época, mas achei que pecaria por falta de balizas. Então, tinha que escolher um autor *com* o qual trabalhar. Desse impasse, Bakhtin me ajudou a sair, ao propor apontamentos cruciais sobre arte e responsabilidade.

Primeiramente, considerei como critério que “o homem não está na vida e na arte ao mesmo tempo, e que “temporariamente o homem sai da agitação do dia-a-dia para a criação” (1993: 33). Em outras palavras, a eleição deveria basear-se na arte: não as artes-função, artes-namoradoras (como bem já rebaixara Bandeira, em seu *Poética*), mas as construções de um franco funcionário da estética, do símbolo.

Outra ponderação bastante séria de Bakhtin é a seguinte:

A vida e a arte não devem só arcar com a responsabilidade mútua, mas também com a culpa mútua. O poeta deve compreender que sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que a sua falta de exigência e a falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte. [...] E nada de citar “inspiração” para justificar a irresponsabilidade. A inspiração ignorada pela vida não é inspiração, mas obsessão. É mais fácil criar sem responder pela vida e mais fácil viver sem contar com a arte (ibidem: 34).

Abraçando essa segunda colocação, estabeleci como ponto nodal a ser considerado para a escolha do autor a *responsabilidade do artista*. O autor eleito deveria compreender sua responsabilidade para com os homens da vida que acolheriam suas criações; não poderia agir com falta de seriedade; não poderia ser aceitável, se estéril; e não poderia fundar sua criação numa inspiração que ignorasse a vida.

Escolhi, por essas questões e por confessa afinidade pessoal, trabalhar sobre a canção de Chico Buarque de Hollanda.

Convém ressaltar que Chico Buarque não é o tema desta discussão. O interesse, aqui, é sobre a construção do sentido, e sobre a comunicação emocional desse sentido entre produtor, obra e receptor de arte. A “Mão” a que o título faz referência não é a de um músico, a de um poeta, e menos ainda de um específico, Chico Buarque. Não. Falamos dele por ocasião da necessidade de textos breves e dotados

de consistência. Chico Buarque, autor que julgo respeitável e sério em seu fazer, é um exemplo digno para a hipótese proposta, que, no entanto, é aberta, e, quero crer, pode ser vislumbrada no fazer de qualquer autor que se considere artista, e a qualquer obra que se considere arte.

Por conta disso mesmo, não limito as análises às canções compostas exclusivamente por Chico Buarque. Leio também parcerias, nas quais outras riquezas e acidentes da criação se manifestam.

Como Chico Buarque compôs muitas canções para teatro, balés, filmes, enfim, grande parte de suas canções é vinculada a alguma outra arte, talvez houvesse conveniência em, de quando em quando, fazer referência às obras para as quais as canções foram compostas. Porém, preferi concentrar-me na essência das obras, isto é, no que cada obra representa despregada do contexto de nascença – da peça em que figurou, do filme para que foi composta, da pessoa em que foi inspirada, etc. Falo das canções explorando o que elas significam em si, por si, depois de terem alcançado sua independência de obra.

CAPÍTULO 1

A MÃO QUE BALANÇA O VERO: E-MOÇÃO PELA IMAGEM-AÇÃO

*Nos deram espelhos
E vimos um mundo doente
Legião Urbana*

A brincadeira-título, *A mão que balança o vero*, comunica-se por intertextualidade com “A mão que balança o berço”, filme de Curtis Hanson (1992). Porém, mais que um trocadilho intertextual, esse título, bem como a raiz parodiada, sintetiza o olhar que desejamos fixar sobre a verdade social, o fazer artístico e os possíveis efeitos desse fazer sobre os filhos da civilização.

Antes, portanto, de desenvolver na prática a hipótese que o título levanta, é forçoso explicar seus termos: de um lado, a Verdade, disciplina obrigatória no curso de “Educação para a infelicidade” freqüentado pelo bicho humano; de outro, resistindo à ordem, a arte, delineando outras formas de ver e pensar o mesmo bicho.

1.1 O VERO: EDUCAÇÃO PARA A INFELICIDADE

Somos educados para a infelicidade.

O projeto civilizatório, em nome do qual abdicamos de nossas satisfações individuais tem dado errado, por ter-se estabelecido sobre códigos que, em seus princípios, não levaram a sério nem o desejo humano, sua força e sua imprescindibilidade, nem a verdade de que contra o desejo não cabem argumentos.

A civilização, supostamente criada para dar ao homem a organicidade necessária a uma vida em sociedade, dado o caráter insuportável que o isolamento assume para ele, propôs-se a suprir uma necessidade inerente ao humano, vida social, anulando outra de igual monta: a satisfação instintual. E nossos desejos continuam não sendo levados a sério. Tentar ajudar o ser racional matando o animal tem-se revelado tão inexequível quanto querer conservar adultos tendo matado os bebês.

A civilização é, também, a escola em que freqüentamos uma *disciplina obrigatória* chamada *Verdade*, considerada indispensável a sua conservação. Mas essa mesma disciplina pode ser tomada como vírus que acomete de grandes males o homem. É o projeto mal acabado de civilização – e não Pandora, Eva, mulheres, como querem que creiamos as grandes mitologias – que lança sobre a humanidade as pragas de entendimento que causam sua tristeza.

É pena que, como diz Mangabeira Unger (1998: 109), o homem tenha que “buscar a vida com um espírito de furiosa indiferença a ela”. É de se lamentar que se coloque no papel de ratificador dessa postura por meio das educações civilizatórias e escolares:

É assim um paradoxo nietzschiano o fato de o grande perdedor nessa aparente afirmação da Vida contra todas as Causas transcendentis ser a própria vida. O que torna a vida digna de ser vivida é o próprio excesso de vida: a consciência da existência de algo pelo que alguém se dispõe a arriscar a vida. Os que afirmam o valor sagrado da vida, defendendo-a contra a ameaça de poderes que a parasitam, acabam num mundo supervisionado em que vivemos sem dor, um mundo em que, em nome de seu objetivo oficial – uma vida longa e prazerosa –, todos os prazeres reais são proibidos ou estritamente controlados (drogas, comida, fumo...) (ibidem: 109-10).

Ora, educar é conceituado como

1. ato ou efeito de educar(-se). 2. processo de desenvolvimento da capacidade intelectual, moral e física do ser humano. 3. O ensinamento ou a aptidão assimilados desse método. 4. instrução, ensino. 5. nível ou tipo de ensino. 6. civilidade, polidez (LAROUSSE, 1992: 386).

O primeiro conceito revela o caráter transmissivo, cíclico e meio óbvio que a educação assume para nós: recebe-se, assimila-se e, logo, transmite-se. O segundo, o terceiro e o quarto conceitos já omitem, como convém ao caráter sintético de um dicionário, que se trata de um processo voltado para evoluções intelectuais, morais e físicas que se possam considerar aceitáveis pelos contextos de ação de cada grupo de sujeitos. O quinto, “nível ou tipo de ensino”, refere-se a critérios quantitativos e qualitativos aplicados à discriminação dos diferentes tipos de educação.

O último conceito merece destaque: aponta-nos as qualidades objetivadas, as finalidades atingidas pelo que foi devidamente educado: “civilidade e polidez”. Polidez, numa breve referência às Idades Históricas, poderia ser explicado com uma comparação entre o homem e a pedra. A pedra bruta, lascada, opõe-se à sua versão “evoluída”: polida. O animal humano, candidato à humanidade, precisa ser submetido a lapidação, para o convívio social, pelas regras da civilização. Civilidade é a perfeita adequação às normas da civilização, estado superior alcançado pelo que foi bastantemente educado. A polidez e a civilidade são as finalidades, qualidades esperadas da educação, e se os fins justificam os meios, está *certa* a sociedade em aplicar, magistralmente como faz, todos os meios para que se atinjam esses fins.

Em resumo, educação é a aplicação de meios familiares, escolares, relacionais, tecnológicos, ideológicos, políticos, legais e penais (e quantos mais houver) à lapidação de cada bebê humano, visando à transmutação de candidatos à humanidade em humanos propriamente ditos, seres sociais, civilizados.

E somos sujeitos reflexivos dessa nossa educação para a infelicidade.

Gostaria de ressaltar que falo em sujeito reflexivo no sentido de agente e sofredor de um processo, mas não no sentido daquele que reflete. Este, necessário, é também raro, pois a civilização dá à luz, dia a dia, sujeitos mais preocupados em serem como os outros os querem ver do que em serem vistos como gostariam de ser.

Normais, que se emprestam docilmente à vontade coletiva de perpetuar máximas, despindo-se, para tanto, de seu caráter ímpar e (in)vestindo-se da palavra da moda—

[...] conjuntos ritualizados de discursos que se narram conforme circunstâncias bem determinadas; coisas ditas uma vez e que se conservam porque nelas se imagina haver algo como um segredo ou uma riqueza; discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, são *ditos*, permanecem ditos e estão ainda por dizer (FOUCAULT, 1999: 21-2).

A mão que escreve esses conjuntos ritualizados de discursos que mantêm vigente o impreterível contrato social é a mesma que segura o cetro do governo do mundo humano. É a mão edificadora da paz comum a que denominamos civilização.

Chegou-se a um ponto absurdamente crítico de empobrecimento da experiência, em que ser feliz, à maneira do desejo de cada um, encurtando as distâncias entre as expectativas e as possibilidades de realização, não faz parte dos programas escolares, familiares e sociais, e permanece sendo uma busca efetivamente marginal.

1.2 A MÃO

O *normal* é o que se *delineia conforme a norma*. Busca, em sua vaidade a aprovação dos outros, e sabe que aprovação é coisa que dificilmente se consegue destoando. Como acusa Foucault (1999: 10), o homem da norma “sabe que não tem o direito de dizer tudo, que não pode falar de qualquer coisa”. Disso, inferimos que só alguém não suficientemente “educado” poderia ser reflexivo, capaz de alcançar uma postura que abarcasse pensar o diferente a despeito do vigente; alguém cujo fazer não se compreenderia nem se manteria facilmente dentro das formas de discurso que são *veículos* da realidade. Talvez o louco ou a criança que não completaram seu processo de civilização. Ou mais alguém da lista dos que não ocupam o estatuto de normal...

Segundo Unger, “o poder de descobrir a verdade sobre o mundo não pode se manter dentro das formas de discurso que são seus veículos” (1998: 17). Cabe propor, então, que se lance uma visada mais comprometida em direção à voz da arte, que parte do cerne da cultura, mas destaca-se dela ao representar o humano sem estar presa aos padrões a que os sujeitos, prisioneiros de culturas, estão. Enquanto representação do real, a arte não está – pelo menos de modo simplista – dentro da cultura: é a cultura que está dentro dela, sob a forma de linguagem, empregada como substrato para as configurações que se lhe quiser dar a mão do artista.

A música, a literatura e o cinema, representações do real, constituem-se formas de arte que operam diretamente sobre as linguagens – mesmo mecanismo de propagação e manutenção dos discursos de poder –, e, destarte, em sua dicção eficaz, constroem recodificações dessa realidade. No corpo da obra, o humano é cor, é som, é palavra ressignificada, e não mero subordinado das vicissitudes da cultura; e é a cultura que é posta como receptora do “*vamos ver...*”. Além do mais, como se diz, corriqueiramente, *livro é cultura, cinema é cultura, música é cultura*, há porquê de não se olhar para arte como o ser cultural que se é e de imergir-se nessa cultura paralela, poder paralelo e, como diria Zizek, “terrorista, por resistir à ordem” (2003: 113). Se por um lado agora tudo é cultural, por outro, “precisamos redimir uma natureza danificada da soberba da civilização” (EAGLETON, 1998: 73).

Daí a relevância que a arte assume para os sujeitos sociais: acudir à emergência de que esses sujeitos vejam as relações humanas sem o fardo de *ter de* olhar para elas no papel de “fiscais da moral”, que a cultura neles introjeta. A fruição põe-nos em contato com situações que são realidades representadas, e não *verdades*, logo, para as quais podem olhar diretamente, uma vez desanuviados os olhos do véu da cultura, e nesse sentido, pode atuar como mecanismo capaz de mover as verdades sociais do trono, perturbá-las, balançá-las. Isso seria a efetivação da hipótese de que

uma fruição estética, sensorial, dos fatos da vida, produziria, na verdade, a redução da capacidade crítica (entendida enquanto reflexão intelectual e lógica segundo preceitos da *cultura*) no enfrentamento dos problemas e contradições dessa realidade [...]. A estética, nesse momento de redefinição de sua natureza e campo de atuação, não deve ser vista somente como disciplina filosófica, mas deve assumir um papel de esfera da experiência, como dimensão da existência que assume, assim, um valor emblemático, de modelo mesmo, para pensar a historicidade em geral (MENEZES, 1994: 170-1).

A palavra da arte atua, nesse contexto, como a representação da esperança, como se viesse de alguém que rejeitou a herança, furtou-se ao papel de mantenedor da ordem, alheando sua criação da função de prescrever mais “códigos do bom-ser”. No seio da composição, o criador compartilha com o homem comum visões de mundo e jogos de realidade acessíveis a quem queira. Qual a criança, ou à guisa de louco, eleva-se e destoa; brinca com os fatos da vida; e empresta o brinquedo. No corpo de uma sociedade que “se empenha em fazer com que tudo vá bem, e que a cada necessidade corresponda uma tecnologia [...]” (BAUDRILLARD, 2003: 36) torna-se perfeitamente possível dizer que “[...] toda tecnologia está do lado do bem, isto é, da realização de um desejo real” (ibidem). Disso extraio suporte para a presente busca por uma fé, busca por meios que exponham – e, destarte, ponham em xeque – a verdade de nossas educações, tomando a arte como esperança de *tecnologia alternativa* ao pensamento sobre o estar no mundo.

Não confiro, aqui, ao artista um status de responsabilidade sobre o homem comum, nem mesmo proponho que entre aquele e este se configure uma relação entre protegidos e heróis (porque, francamente, menos nos importa o que faz o artista de sua vida pessoal do que a reflexão que propicia por meio da arte que publica). Aproveito-me, simplesmente, daquilo que Bakhtin me fez crer: que o homem só está

na arte quando não está na vida... Aproveito-me daquele que *sai da vida* para contribuir com ela.

Também não interessa, aqui, tentar atacar uma verdade estabelecendo outra. A arte, representação do real, não constitui uma verdade em si, não é o real, embora esteja grávida dele. E

[...] se as palavras estão no lugar de outra coisa, é porque essa coisa, kantianamente falando, essa coisa-em-si, não nos é acessível – se o fosse, não precisaríamos das palavras. Portanto, há um algo, há a coisa a que chamamos “realidade”, e as palavras nos servem para chegarmos perto dessa coisa – tão-somente chegarmos perto, e não, chegarmos *lá*. (KRAUSE, 2000: “Mais real que o real”)¹.

Conhecendo um pouco das verdades sociais que impregnam a vida em civilização, bem se sabe que o ladrão, o errante, a prostituta, o vagabundo, o sujeito enamorado que se deixa *abobar* pelas paixões que o arrastam, os instáveis, entre outros *estranhos à norma* quaisquer, não são figuras que contam com receptividade em seus berços sociais. Ocorre que, quando seres de ficção, o abobado, o criminoso, o vagabundo, a prostituta (e as outras *coisas* do “gênero estranho à ordem”) são tolerados, às vezes aceitos, e, não raro, *compreendidos* por quem os *observa*. Examinando a experiência da fruição estética dos fatos da vida, dificilmente se poderá localizar, encontrar só para que conste, o espectador que não tenha encontrado alguma beleza ou *estranha validade* em casos como o amor de Riobaldo por Diadorim, em *Grande sertão: veredas*, ou alguma graça na crueza obscena do Brás Cubas de Machado de Assis – “homens” representados pela palavra de arte, pelo contexto de arte.

Se “em toda forma de representação alguma coisa se encontra no lugar de outra coisa” (FERREIRA, 1997: 67) e “representar significa ser *o outro do outro*, que vem simultaneamente evocado e cancelado pela representação.” (ibidem), é razoavelmente justificável que toda fruição artística exerça sobre seus receptores um poder:

¹ Um esclarecimento. Em abril de 1999, Gustavo Bernardo Krause organizou um seminário internacional dedicado à presença de Flusser no Brasil. O seminário foi realizado em São Paulo e no Rio de Janeiro, e gerou a publicação da obra “*Vilém Flusser no Brasil: uma apresentação*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: 2000 (anais do seminário homônimo)”. O conteúdo da publicação foi disponibilizado na internet pelo organizador, Gustavo Bernardo, no corpo da página pessoal “Dubito ergo sum: caderno de ficção e filosofia.”. Todos os arquivos extraídos dessa publicação *on line* serão citados em referências sucintas no corpo do texto, com indicação do nome pelo qual podem ser encontrados no corpo da publicação *on line* (sem paginação), e por completo na bibliografia final.

o leitor contempla e ao mesmo tempo *vive* as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, visto o desenvolvimento individual se caracterizar pela crescente redução de possibilidades. De resto, que realmente vivesse esses momentos extremos não poderia contemplá-los, por estar demasiado envolvido neles (ROSENFELD, 2007: 46) [grifo do autor].

Opondo o texto ficcional ao pragmático, intento espiar a artimanha da produção, e a entrega da recepção. Passeio pelas canções, no intuito de ver, em companhia de quem me lê, o pensamento do artista posto em *atividade* numa leitura de receptor.

Por acreditar que seria mais evidente a manipulação da imagem pela mão do autor quando o tema é *normalmente* menos tolerado nos contextos de nossa ação, selecionei de propósito obras que veiculam temáticas e argumentos mais provocativos, na tentativa de indicar o modo como, em sua composição, o autor constrói quebras de resistências. Não por acaso, portanto, as canções que serão observadas aqui versam sobre tipos, comportamentos e modos do fazer humano culturalmente *suspeitos*, situações inusitadas, assuntos moralmente deixados no porão do – invisível, mas extremamente presente – contrato social.

Não é vacuidade, portanto, falar nessa *mão que balança o vero*. “Balança” no sentido de calar, de perturbar, e, em casos específicos, de alcançar a maravilha de fazer estremecerem as verdades prontas em face de uma *visão diferente* – vivência diferente – dos fatos da vida.

1.3 E-MOÇÃO

Sozinho, na sala do cinema (no escuro que só autoriza exercer a si e à tela); sozinho no trânsito (em que os vidros fechados e o som alto o isentam de notar humanidades além das máquinas que passam buzinando); sozinho, em companhia só da arte, no sofá (absorvido por uma certa Macondo, mergulhado nessa Macondo, enquanto seu bebê grita “quero leite!”), um espectador se emociona. Ele se emociona porque, sendo o segundo escritor da mensagem significativa apresentada na arte, reelabora as vivências dos personagens com a tinta das suas. Arrepiam-se em face de um quadro grave, imaginando, aterrado, o efeito de algo daquele tipo, se real. Impressionam-se com as estranhezas porque, dados os freios tão abotoados em seu cerne, a limitar seus passos, tem uma relação de primeiridade, pela via virtual, com aqueles para quem não se permitira, nunca, olhar por um ângulo diferente em seu contexto real. Abisma-se como o sujeito amoroso de Barthes:

ABISMAR-SE: Onda de aniquilamento que sobrevém ao sujeito por desespero ou plenitude [...]. O abismo não passaria de um aniquilamento oportuno? Não me seria difícil nele ler não um repouso, mas uma *emoção*. Diluo-me, desvaneço-me para escapar a essa compacidade, a esta saturação que faz de mim um sujeito *responsável*: saio: é o êxtase (2003: 5-6) [grifos do autor].

Posto face a face com vidas irmãs, vidas que experimentam desgostos e risos semelhantes aos seus, o receptor dos discursos da arte experimenta a (e, por extensão, experimenta-se na) vivência de fatos ficcionais. De sua colagem ao ser ficcional, emerge, pois, a experiência da *e-moção*:

Emoção, expressão concreta e complexa da afetividade, que inclui percepção elevada de um objeto, pessoa ou situação, apreciação de atração ou repulsa; conseqüente organização de conduta, no sentido de aproximação e rejeição. Trata-se de uma manifestação afetiva elementar que oscila entre dois pólos, prazer e desprazer, estado que se definirá a partir de uma reação de espera e exploração. O impulso para a ação, caracteristicamente urgente, é uma das experiências subjetivas mais fortes da emoção. Essa urgência é componente essencial do impulso impresso na raiz etimológica da palavra (do latim *e*, “para fora”, e *movere*, “mover”) (MONTEOLIVA, 1996: 39).

Essa experiência propicia nova lógica às nossas ideias, atitudes e comportamentos, pela via da afetividade –

alicerce mais profundo da vida psíquica, incluindo todas as reações do instinto e do inconsciente. É através da afetividade que nos relacionamos com o mundo, com os outros e com nós mesmos. Ela propicia às nossas

ideias e às nossas atitudes e comportamentos sua razão de ser e seu dinamismo. A afetividade se caracteriza pela capacidade de experimentar (vivenciar) internamente a realidade exterior, sentindo o impacto por ela produzido no *eu*. Ela define o modo pelo qual o ser humano se sente afetado pelos diversos acontecimentos de sua história pessoal. (ibidem: 7).

É, pois, pela via da emoção e do afeto que se desviam temporariamente os valores dos seres culturais que contemplam a obra, em nome de uma fruição desimpedida.

Esse encontro do receptor com as emoções possibilitadas pela fruição artística propicia o brotamento de novos sentimentos. Esses novos sentimentos, gestados com a matéria-prima das emoções, munem o homem para repensar seu fazer humano e social.

Para entender essa afirmação e para, talvez prestar algum crédito à gravidade do que pode representar, importa considerar a diferenciação, – bastante existente – entre emoção e sentimento.

1.3.1 DA E-MOÇÃO AO SENTIMENTO

A diferença entre emoção e sentimento talvez possa ser clarificada por meio de um sistema ilustrativo de equivalências², por comparação com outra diferença orgânica: a que se dá entre necessidade, vontade e desejo. Tentemos.

Necessidade, vontade e desejo não são sinônimos. Isso fica muito claro quando observamos com lentes de aumento cada uma dessas manifestações no humano.

Necessidade diz respeito a coisas imprescindíveis à vida. Vontade se refere a coisas inseridas na vida pela cultura. Urinar é uma necessidade; ir ao banheiro é uma vontade. Podemos afirmar isso porque, quando bebês, realizávamos nossas necessidades fisiológicas de calças, na banheira ou sobre os outros. Suprir o corpo é uma necessidade; comer, nem sempre, o que pode ser verificado sem dificuldade, por exemplo, quando, num almoço entre amigos, preenchemos pela terceira vez o prato – com feijoada. Pedir socorro também não é, ao pé da letra, uma necessidade: quando sabemos que não há outros por perto, rapidamente nos damos ao papel de Macgyver – o miraculoso *resolve-tudo* do antigo seriado americano. E os exemplos não cessam.

² Criado neste trabalho e, portanto, não filiado a quaisquer teorias preexistentes.

Quando uma necessidade se manifesta de forma ampliada, a *força da necessidade* pode conduzir seu agente àquela forma de manifestação que a norma intitula loucura. Para mais bem visualizar isso, imaginemos um indivíduo desconhecido que gire a maçaneta de nossa casa à hora do jantar e se explique dizendo: "vim em busca de abrigo e de alimento". Rio só de imaginar, porque, se acontecesse de verdade, rapidamente recorreria à lista de telefones úteis e chamaria a polícia (ou, pela ordem alfabética mais urgente, para o *hospício*).

Voltando à comparação que se quer, pensemos, simplesmente, que a necessidade, por si, já constitui uma emergência. O termo "necessidade" diz respeito às carências naturais do bicho humano, e provavelmente foi criado a partir da pretensão soberba do homem de afastar-se de sua *condição* animal pela negação da palavra "instinto".

Algumas vezes, colocamos certas vontades e desejos no mesmo nível das necessidades. Quando transpomos esses termos para o *status* de necessidade – o que, aqui, chamaremos de *necessidade criada* – e quando nos movemos à satisfação dessa necessidade criada que concebemos, a distância entre os sentidos aumenta.

O desejo é um impulso circunstancial em presença ou em memória dum objeto, e consiste num estágio intermediário entre primitivo e civilizado, instinto e vontade. Emprestar nosso corpo a um desejo – o que, só para estabelecer um paralelo, chamaremos de *força do desejo* – pode ser facilmente identificado com o caráter da obediência de animais não humanos ao *instinto*. E o gesto de aplicar costumeiramente nossas forças à satisfação desse tipo de impulso será pejorativamente intitulado *vício*. Não por acaso, é tamanhamente notável o número dos desejos que constam no rol das manifestações reprováveis (como na tradicional lista religiosa dos pecados capitais, acusando a gula, a preguiça, a luxúria...).

Já a vontade diz respeito a uma ambição característica da civilização. Pode inclusive ser (e não raro é) despertada por um conceito, ainda que alheio à presença, à memória e até mesmo ao conhecimento do objeto a que se direciona. Entregar nossas atenções à vontade, quer dizer, aplicar nossas forças à realização de uma vontade que elevamos ao nível da necessidade, comumente é chamado de *força de*

vontade. Quando nos damos ao *hábito* de aplicar desse modo nossas forças, somos elogiados pela qualidade da *obstinação*.

As necessidades são de natureza pulsional, indiferenciada, instintiva e inconsciente; são imediatas e imoderadas. São sentidas ainda que não possam ser racionalmente explicadas e domesticadas pelo humano que as manifesta. As necessidades não apenas se assemelham às emoções, mas as englobam. Aparentam ter o mesmo berço, brotar da mesma origem, partir da mesma casa das emoções, mas na verdade constituem-se berço, origem, casa e contexto destas. Cansaço, fome, sono são manifestações de necessidades do bicho que somos, e, assim como os outros bichos, precisamos supri-las. É com a mesma urgência pulsional que as emoções se manifestam. Uma emoção (esse *mover para fora*) irrompe como expressão involuntária de uma necessidade, manifestação urgente e inevitável em face de um incidente qualquer, e suas configurações e dimensões são inespecíficas e imensuráveis. Afeto, reação, defesa, medo, alegria e tristeza, melancolia, susto, *pasmo*, gozo e *desejo* são emoções.

As vontades, são condicionadas pelas vivências sociais, geradas no seio das culturas em que os sujeitos sociais estão inseridos, constituídas por processos de diferenciação e seleção, adesão e desprezo, mitigáveis. Ansiedade, felicidade, indecisão, vergonha, ciúme e vontade são sentimentos.

Há que se concordar que tanto a necessidade quanto a vontade, e tanto as emoções quanto os sentimentos são estímulos que movem o humano. E é no seio desse turbilhão da experiência, das vivências e das emoções humanas que age a arte, piorando a desordem. Nas palavras de Jauss,

não se deveria ignorar o aspecto fenomenológico presente na leitura, que é resultado de experiências realizadas que ampliam desejos e insinuações do comportamento social, e *abrem o caminho para futuras experiências*. A obra literária pode *romper o automatismo* da experiência cotidiana. Constitui uma *realidade nova*, opaca, que não pode ser compreendida, em relação ao seu horizonte de expectativa, diretamente, mas apenas através das perguntas que lhe proporcionem uma também renovada percepção do mundo e do problema humano (1979: 46) [grifos meus].

Pode até ter sido exagerado tamanho desvio para chegar a este ponto, mas chegamos – é o que importa – ao que importa: propor uma leitura da arte como algo que, apesar de não ter que ter função, faz sorratamente com que a vida humana

possa ser vista sob outros *sentidos*. E realiza isso cada vez que, negando-se a simplesmente reproduzir sentimentos da vida, produz *e-moções*. Dessas novas emoções, acabam por derivar novos sentimentos, que, numa das mais felizes hipóteses, podem se traduzir em novas necessidades. Daí por diante é com o receptor: deixar-se ou não provocar pela arte, para deixar ou não que cresçam essas novas necessidades a ponto de reivindicarem seu direito a realização, por meio da elaboração de novos desejos e novas vontades, latentes em cada novo sentimento.

É um turbilhão. Um vendaval desordeiro. Mas, segundo consta, *chaos* não deve ser lido apenas como nos ensina nossa civilização: como desordem. Numa leitura mais profunda, numa busca propriamente imersiva por sentido, podemos descobrir que *chaos* é *abertura...*

Espero o que afirmei, e reafirmo: que pela via da emoção e do afeto se desviem temporariamente os valores dos seres culturais que contemplam a obra, em nome de uma fruição desimpedida. Que desse encontro do receptor com as emoções possibilitadas pela fruição artística brotem novos sentimentos. E que esses novos sentimentos, gestados com a matéria-prima das emoções, munam o homem para repensar seu fazer humano e social.

1.4 A IMAGEM-AÇÃO

Um verbo de ligação nada significa, e por isso mesmo, sozinho não *funciona*, não comunica nada, não é imaginável e, por fim, não se realiza. Talvez seja bem possível para um brasileiro, por exemplo, imaginar um chinês comendo carne de cachorro. O que parece relativamente difícil, é imaginar o prazer no ato de comer carne de cachorro. Uma palavra só pode ser conceituada, no dicionário, por meio de sinônimos que encontrem sentido na compreensão de quem lê esse conceito. De igual modo, uma descrição, uma história, uma declaração, um enunciado qualquer só pode fazer sentido quando pode ser *realizado* mentalmente pelo receptor. É dele o papel de imaginar a história, a pessoa, a pintura, a cena. E ele o faz com base em suas vivências culturais. Como ser cultural que é, porém, a tendência é que o receptor reaja negativamente, rejeite, repudie qualquer coisa que não se adapte aos códigos de sua educação, aos preceitos de sua civilização, já que sua percepção do mundo é seletiva, moralmente condicionada e prestada a conveniências. Essa percepção seletiva das coisas é algo próximo do que nos lega Barthes, em “O óbvio e o obtuso” (1990: 281):

O carrapato pode permanecer meses inerte sobre uma árvore, à espera de que um animal de sangue quente (carneiro, cão) passe sob o galho em que ele está; e então cai, adere à pele, suga o sangue: sua percepção é seletiva: do mundo, só conhece o sangue quente. Da mesma maneira, outrora, o escravo só era visto como pertencendo à espécie da ferramenta, não do ser humano. Quantos olhos não serão assim, instrumentos de uma única finalidade: olho aquilo que procuro, e, em um paradoxo, só vejo o que olho?

Na vida, temos a opção (que aproveitamos constantemente) de desviar o olhar, de nos esquivar dos sujeitos e comportamentos moralmente questionáveis. Furtamo-nos a esse tipo de experiência como quem busca uma autopreservação. Às vezes, doutro modo, prestamo-nos ao conhecimento desses seres, com interesse no posto de fiscais da moral que a cultura nos concede, de que nos investe, por meio do qual podemos encontrar superioridade sobre tais sujeitos.

No corpo da obra, magicamente, o criador produz, meios de dizimar resistências, de destituir a *leitura de quem lê* dessa percepção seletiva do mundo, para que sua *cria*

seja percebida, antes de julgada. Ele trama, juntamente com os gestos e trejeitos de seus seres ficcionais, um espaço para que a obra seja apreciada até o fim. O autor pensa, concomitantemente com a trama, o meio para que seus frutos sejam colhidos. Considerando que a própria percepção é “um fenômeno da consciência, interligado à memória e à experiência” (LAPIERRE, 1982: 45), é sobre a própria percepção que o trabalho do autor incide. Assim como a natureza, em cada uma de suas manifestações vivas, cuida para que a espécie se reproduza, criando meios para que ela exerça atração sobre o agente que a pode fazer proliferar (a cor da flor, que seduz o pássaro e a borboleta que carregarão seu pólen; o cheiro da fruta, que atrai os macacos que lhe disseminarão as sementes; a flexibilidade do ingazeiro sobre o rio...), o autor cuida para neutralizar temporariamente as resistências dos seres sociais, para desviar suas atenções do que lhe é familiarmente reprovável, do que não lhes apeteceria num ser de linguagem, e para atraí-los aos pontos que quer que sejam notados. Ele cria aquilo com que Barthes completa seu legado há pouco trazido ao debate:

Em casos excepcionais, no entanto, é solicitado ao olhar que passe de uma finalidade a outra; dois códigos entrelaçam-se, no campo do olhar, e há uma perturbação de leitura. Ao passar por um *souk* marroquino, e ao olhar um vendedor de objetos artesanais, vejo perfeitamente que o vendedor lê em meus olhos apenas o olhar de um eventual comprador, pois, como o carrapato, só vê os passantes como pertencendo a uma única espécie: a espécie dos parceiros comerciais. Mas, se meu olhar insiste, sua leitura, de repente, vacila: se fosse por ele, não por sua mercadoria, o que me interessava? Se eu sáísse do primeiro código (da transação) para entrar no segundo (da cumplicidade)? Ora, esse roçar dos dois códigos, eu o leio em seu olhar. Tudo isso forma um *moiré* fugidio de sentidos sucessivos. E, para um semanticista, mesmo durante um passeio pelo *souk*, nada é mais apaixonante do que ver em um olhar o mudo desabrochar de um sentido (1990: 281).

Esta é, pois, a tese: O autor tem em mente um receptor e ambiciona um tipo de recepção para cada uma de suas criações. A não ser que se admitam concepções limitantemente metafísicas da arte, e a hipótese de que um romance, por exemplo, seja uma espécie de diário, devemos considerar a sério que toda leitura supõe a colaboração, porque o texto não se lê, o instrumento não se lê. Como diz Humberto Eco (2000: 15), “um texto é um artifício que tende a produzir seu próprio leitor-modelo. O autor modelo é aquele que, como estratégia textual, tende a produzir um leitor modelo”. Há, então, costurada à trama artística, uma estratégia de recepção: o autor planeja essa recepção, e em cada *gesto*, emprega mecanismos, temperos, sofismas, máscaras, enfim, *movimentos*, para criar, na obra, a recepção ideal.

Penso na criação artística como uma cria, mesmo, um filho. O autor dá à luz suas criações, e as impregna de valores, modos, formas de ser, para que, mesmo se estranhas à ordem, caiam no gosto do público, e nas mãos *certas*. Uma vez distantes do pai, essas crias devem se comportar segundo os valores nelas investidos. Uma obra criada é dada a um mundo receptor, no qual o autor pensa, o qual idealiza e deseja, durante todo o quando da composição. Nessas mãos, ainda que distante do pai, a cria estará a salvo do vazio: *frutificará*.

O casamento da criação com o receptor se dá no momento exato em que o autor se retira da cama da obra e o leitor se deita naquela cama. Se for sensível o bastante para sentir o calor deixado, se for capaz de perceber o cheiro do desejo do compositor para aquele momento de seu deitar-se, esse receptor será o ideal. E a criação estará em boas mãos. E o pai pode descansar em paz.

Partindo da audição da canção, procuramos imagens: o autor cria, em sua engenharia de simulações, imagens verbais e sonoras. Estas, uma vez percebidas e realizadas pelo segundo escritor da mensagem, o ouvinte, *leitor de canção*, produzem a aceitação do *enredo* que o autor apresenta. Tais imagens, postas em ação pelo compositor e pela imagem-ação recriada pelo receptor, produzem emoção, um mover para fora, para fora de si, do leitor. Mover para fora da cultura, das verdades, dos valores.

Realizado isso, completo esse movimento, a mão criadora colhe seu fruto: ganha espaço não obstante para fazer estremecer o vero de cada interlocutor-receptor. Chamamos interlocutor porque cada receptor é o sujeito de uma resposta ao *lance* do autor. Sobre isso, Roberto Corrêa dos Santos já asseverara que a própria constituição do texto é, em nível amplo,

algo que, ao mesmo tempo em que se entrega ao olhar, a ele resiste, apontando direções. Como toda escritura, faz o jogo do vivo e do morto: remédio e veneno, impetuosidade e quietude. Frente, pois, à máquina escritural – ativo objeto – de alguma maneira há o sujeito de responder (1989: 4).

Naturalmente, algumas interpretações captam com mais profundidade do que outras a intensidade de um texto. Ao compor sua obra, o autor-modelo a que se refere Eco (2000 :15) tem o cuidado de produzir um texto para o qual já espera *determinada* recepção. Isso porque a *determina*, no corpo da criação. Mais do que isso, define a

postura do receptor, sabendo, pelo menos por aproximação, de que maneira sua cria será vista: o que parecerá aos seus receptores.

▪

1.5. O PRINCÍPIO ERA VERBO...

O fazer do cinema é imaginar algo para alguém, dando-lhe em figuras, profundidades e recortes uma visão de algo: a visão eleita pelo diretor e posta no *olho da câmera*. No fim das contas, o cinema apresenta conceitos postos em textos; textos postos em imagens (*fotos*); fotos animadas pela *seqüência* que as une... O cinema é, em suma, a arte que oferece prontas imagens de mundo, empregando recursos tipicamente narrativos:

A imagem (como a palavra) tem a possibilidade de descrever e animar ambientes, paisagens, objetos. Mas a câmera, através de seu movimento, exerce, no cinema uma função nitidamente narrativa[...]. Focaliza, comenta, recorta, descreve. O *close up*, o *travelling*, o panoramizar são recursos tipicamente narrativos (ROSENFELD, 2007: 31).

Na literatura e na canção, é preciso transformar palavras em cenas, ou seja, imaginar, elaborar as *imagens*, e partir dessas *cenas* ao encontro dos *conceitos*. Krause pondera que “Pensar é transformar alquimicamente as coisas por palavras, enquanto sonhar pode ser substituir de volta as palavras por coisas, isto é, por imagens (2000: “Mais real do que o real”). Portanto, ditar imagens é, de certo modo, transformar ou criar um objeto em palavras. E “a *palavra*, por sua vez, é em si uma idéia, um conceito, até certo ponto uma abstração. Uma palavra não pode ser um som vazio” (TARKOVSKI, 1998: 213). Durante “a suave narcose a que a arte nos induz” (cf. FREUD, 2000: 15), realizamos esse exercício de sonhar, digo, de recolocar no lugar das palavras as coisas, de transportar o que se diz de volta ao nível das ocorrências factuais.

Aqui, por cautela, convém respeitar que só é possível imaginar, transformar em imagens, objetos artísticos que tenham por matéria a vida, fatos da vida, algo que possamos buscar em nosso repertório humano ou a ele associar, ainda que por vaga analogia. A canção, objeto de análise do momento, só se *realiza* porque, como as histórias, declarações, descrições, pode ser imaginada; e, se toda leitura de imagem é produção de um ponto de vista – o do sujeito observador, não o da objetividade da imagem –, isso não vem simplesmente de um poder criativo súbito do público receptor: já fazia parte, desde o princípio, em que ainda era verbo, de um *plano* da própria criação:

Em particular, o efeito da simulação apóia-se numa construção que inclui o ângulo do observador. O simulacro parece o que não é a partir de um ponto

de vista; o sujeito está aí pressuposto. Portanto o processo de dissimulação não é o da imagem em si, mas o da sua relação com o sujeito. O que é a filmagem senão uma organização do “acontecimento” para um ângulo de observação? (XAVIER: 2003: 51)

Essas suposições querem dizer que, quando nos é dada uma ficção em palavras, o trabalho que fazemos durante um processo de recepção *compreensivo*, é construir, compor, elaborar *roteiros interiores* próprios. Fazemos, aqui, o trabalho do cinema: apresentamos a canção sob a forma de roteiros, imagens, para pensar como acontecem os efeitos, crendo que, numa situação de recepção compreensiva, todos fazemos esse exercício, de maneira mais ou menos inconsciente. Se, “de certa forma, as orações de um texto *projetam* um mundo” (ROSENFELD, 2007: 32), *edificamos* o sentido desse *projeto: realizamos a obra*. Roland Barthes, um espectador exemplar, divaga sobre essa face da fruição, tanto sobre o texto que um autor quer escrever, quanto sobre o que vem a ser aquele escrito:

Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com freqüência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu *ler levantando a cabeça*? É essa leitura, ao mesmo tempo irrespeitosa, pois que corta o texto, e apaixonada, pois que a ele volta e dele se nutre, que tentei escrever (2004: 26).

“Aquela obra é simplesmente um texto: esse texto que escrevemos em nossa cabeça quando a levantamos” (ibidem).

Este é, pois, o território em que ora se entra: o do autor, ao “escrever a leitura”, e também do processo do leitor, de *levantar a cabeça* e de descobrir nessa leitura um lugar para si – *ou um lugar para essa leitura no seu mundo*.

Percorremos algumas composições artísticas, espreitamos alguns comportamentos de criação que emanam das obras, e os listamos. Garimpamos nas teorias de cinema, de fotografia, de pintura e de literatura alguns termos, e ainda criamos alguns barbarismos conscientes, para dar nomes a esses *procedimentos, movimentos* da mão que constrói um mundo paralelo de roteiros para que cada receptor realize as *cenar imaginárias* propostas. Delineamos o modo como o autor nos dá roteiros a transformar em cenas, tendo na *mão* nosso *olhar*, nossa percepção, e nos dirigindo...

Apesar de confessamente a curiosidade que culminou com este texto ter-se iniciado no terreno do cinema, e de as teorias do cinema muito terem a ver com as motivações desta busca pelo processo das construções de imagem por meio da

palavra, esforcei-me por não aplicar indiscriminadamente métodos críticos de uma forma de arte a outra. Falo sobre as imagens construídas no discurso das letras, da literatura e da canção, empregando por analogia as ideias críticas e teóricas que se fizerem pertinentes, mas sob o interesse maior de constituir um ponto de observação próprio. Ainda que considerasse cinema, literatura e canção “tudo coisa nossa”. Tudo *nosso*. É tudo coisa dos seres de linguagem que somos os humanos. É tudo coisa que *vira* cena e retrato na nossa imaginação, e que antes de obra feita era conceito. A não serem os acidentes, tudo, antes de ser, era palavra. Tudo. No princípio era verbo.

CAPÍTULO 2

E-MOÇÃO PELA IMAGEM-AÇÃO

*Um livro de poesia na gaveta
Não adianta nada.
Lugar de poesia é na calçada.*
Sérgio Sampaio

Como se criam efeitos de sentido para um receptor de canção? Como uma canção, tomando por tema a vida, consegue ser bem aceita, quando a parte da vida que lhe serve de tema é a que os sujeitos sociais rejeitam? De que maneiras se dão as construções de imagens nas linguagens verbais e musicais? Como os sujeitos da cultura podem ser despídos de suas barreiras morais em face de *imagens* oferecidas pela ficção? Como se dá a composição do prazer para o receptor de artes literárias?

A descrição, as narrações, as construções de imagens por palavras, de paisagens sonoras por instrumentos, se apóiam em objetos não-presentes, quer reais, quer imaginários. A construção em si, as linguagens que emprega e de que se constitui, é que vai fazer com que esses objetos existam. Tal construção, porém, *projeta* para que alguém *imagine*. Esse alguém é o receptor.

É um espectador de arte, pois, que fala a partir de agora. Um que acredita ter encontrado indícios de respostas, e decide-se por listar alguns dos movimentos empreendidos pelo autor para elaborar na obra oferecida ao mundo os estados de (in)consciência em que se viu imerso, durante suas fruições. Um que se sentiu alvo fácil, atingido pelos *determinados* objetivos dramáticos de cada obra. Em suma, um espectador que acha que descobriu algo sobre o mundo e que busca socializar a informação, para ver se faz sentido. Sem apostar, jamais, no risco de abolir o acaso, à sorte, então, os dados.

2.1 IMAGEM

Chamamos comumente de imagem a representação de um ser ou objeto por *meios artísticos*. Se entre esses *meios artísticos* constam a canção e a literatura, podemos naturalmente tratar da construção de imagens por meio da palavra, escrita ou cantada.

Considerando que vivemos numa sociedade profundamente visual, é basilar empreender a observação das maneiras pelas quais as imagens nos são apresentadas por meio das letras e reconfiguradas, repostas em ações, por seus receptores.

As imagens variam de acordo com a interpretação dada por quem as compõe e, para além disso, de acordo com julgamento que o receptor faz delas – dependente da *bagagem cultural* do receptor e de suas sensações pessoais. Cuide-se, portanto – e porém – que, em se tratando da contemplação de imagens de arte, as leituras possíveis se situam dentro dum *campo visual* previamente delimitado pela mão que elabora a imagem.

Cada representação de imagem na arte se dá a partir de uma captação criteriosa e com o objetivo de disseminar uma idéia sobre determinado acontecimento. Assim como a máquina de fotografar é uma prolongação dos olhos do fotógrafo, a palavra atua como mecanismo de registro de uma percepção daquele que projeta textos: ambos, cada qual em sua arte, são mais valiosos quanto mais aplicam o discernimento para encontrar, em um mundo tão cheio de imagens, aquelas que possam significar alguma coisa, e, preferencialmente, de maneira a conferir valor para o receptor. Já que qualquer pessoa pode criar fotografias, canções, imagens, personagens, o tempo todo e em qualquer lugar, as imagens criadas nas obras de arte precisam se diferenciar pela representação de momentos que signifiquem, e cujo significado seja duradouro.

As observações de Ismail Xavier (2003: 46) acerca do discurso por imagens são aqui tomadas por empréstimo por fazerem sentido semelhante no que diz respeito ao discurso, dito, propriamente dito, por palavras.

A diferença entre um plano geral e um *close-up* muitas vezes não pode ser entendida como “olhar à distância” versus “olhar de perto”, mas como o confronto de duas imagens de valores distintos. A diferença é de função, valor, não de posição no espaço, pois pode não haver continuidade e homogeneidade espacial para se falar num “chegar mais perto” – tudo depende do contexto do discurso por imagens.

Assim como o discurso por fotos postas em sequência do cinema, as *definições* das imagens no texto carecem de ser observadas em suas funções.

Definição é a maneira pela qual o artista delimita, na própria construção da imagem apresentada, a maneira como o personagem será visto, bem como sua relação com um contexto. Em cinema, o procedimento mais próximo dessa preocupação chama-se decupagem, e responde pelas definições dos *planos* de captação.

A imagem visual tem uma função legível, para além de sua função visível. Prova disso é que se não *compreendemos* o que estamos observando numa foto, perguntamos “O que é isso?”. Antes da resposta a essa pergunta, o objeto observado ainda *não é nada, porque não significa nada* para nós. Na imagem literária, a legibilidade precede a composição da imagem: é a realização mental dessa imagem que permite uma visualização, e posterior compreensão.

Na pior das hipóteses, pode-se compreender como imagem verbal uma decodificação de sentidos que aponta algo do tipo “é a história de um homem que chora, limpa o rosto com a mão (que acho que era a esquerda, já que ele escrevia e imagino que seja destro), olha para o horizonte e se deixa cair na cama (acho que com os olhos cerrados, ou perdidos num horizonte incerto), etc.” A história se perfaz por imagens descritas e por alguns “eu acho”; esses “eu acho” são recomposições do espectador, pelas quais amplia ou degradinga a fruição. São os *textos que se escrevem na nossa cabeça, quando a levantamos*, como bem registrou Barthes. Tentemos, na prática, uma leitura consciente de imagens, *vendo* o que se passa em “Acorda amor” (HOLLANDA, 2006: 215):

Acorda, amor
 Eu tive um pesadelo agora
 Sonhei que tinha gente lá fora
 Batendo no portão, que aflição
 Era a dura, numa muito escura viatura
 Minha nossa santa criatura
 Chame, chame, chame lá
 Chame, chame o ladrão, chame o ladrão

Acorda, amor

Não é mais pesadelo nada
 Tem gente já no vão de escada
 Fazendo confusão, que aflição
 São os homens
 E eu aqui parado de pijama
 Eu não gosto de passar vexame
 Chame, chame, chame
 Chame o ladrão, chame o ladrão

Se eu demorar uns meses convém, às vezes, você sofrer
 Mas depois de um ano eu não vindo
 Ponha a roupa de domingo e pode me esquecer

Acorda, amor
 Que o bicho é brabo e não sossega
 Se você corre o bicho pega
 Se fica não sei não
 Atenção
 Não demora
 Dia desses chega a sua hora
 Não discuta à toa, não reclame
 Clame, chame lá, clame, chame
 Chame o ladrão, chame o ladrão, chame o ladrão
 (Não esqueça a escova, o sabonete e o violão)

É a história de um homem que acorda, no meio da noite (provavelmente assustado), achando que teve um pesadelo, e se dá conta de que o suposto sonho é, diversamente, *realidade*: “Não é mais pesadelo nada / Tem gente já no vão de escada / Fazendo confusão”. E acorda a mulher (provavelmente já sentado na cama. Ele estava na cama, que não foi mencionada, mas eu sei), pedindo-lhe que busque ajuda – “Chame o ladrão” –, e fazendo-lhe recomendações (já que, aparentemente, ele sabe que vai partir, a contragosto). E por aí vai. E vamos.

O argumento veiculado na cena é o da busca por uma porta de escape ao medo. “Chame o ladrão” é o clamor pela salvação possível: se o ladrão nos oprime, chamamos a polícia; mas se é a polícia que representa a ameaça, o escape possível é chamar “o outro”. Para não criar ares de drama, os excessos do tema patente e grave se amortecem na música alegre, um partido alto.

Não-ditos dão o complemento à mensagem. O trecho “Se eu demorar uns meses convém, às vezes, você sofrer / Mas depois de um ano eu não vindo / Ponha a roupa de domingo e pode me esquecer” comunica que a “muito escura viatura” seria seu transporte para um lugar incerto.

O senso de realidade vem de detalhes que aproximam o receptor do *ser* que vive a pressão escancarada na canção: somos sensibilizados ao nos percebermos dotados

de uma intimidade aparentemente desimportante, mas súbita; trivial, mas *íntima*": Não esqueça a escova, o sabonete, o violão". Tem peso sobre o espectador, também, os alertas e as recomendações do que parte a quem fica: "Não demora / Dia desses chega a sua hora / Não discuta à toa, não reclame".

E, escutamos o conselho, não decepcionamos. Ou essa nossa busca por olhar para outro mundo não é o jeito que se nos apresenta de chamar *o outro*?

2.2 ARGUMENTO

A ideia é, em uma obra literária, cinematográfica e musical, a semente da história nela representada, o germe da qual partiu. Geralmente, a ideia pode ser associada ao seu *ethos*, isto é, seu sentido político, social, filosófico ou qualquer outro que uma história pode conter. Trata-se de algo análogo à “moral da história” das fábulas, que não faz com que uma obra deixe de ser considerada criação, mas que revela, concomitantemente, um empreendimento. A ideia contida numa obra é o argumento que essa obra veicula.

Para falarmos de maneira mais ampla sobre o argumento, solicitamos a ajuda de Barthes (1990; 45), no que ele diz sobre níveis de sentido. De acordo com Barthes, existe na cena “Um nível informativo, que reúne todo o conhecimento que me é trazido pelo cenário, vestuário, personagens, as relações entre eles, sua inserção em uma trama que conheço [...]. Esse é o nível da comunicação”. Outro nível é o simbólico, consistente nos rituais, no simbolismo social e histórico, na cenografia que remete ao mundo induzindo a um jogo de identificações e estranhamentos – aquilo que compreende como “uma cenografia que seria a cenografia da troca, revelável psicanalítica e economicamente, isto é, semiologicamente” (ibidem: 46). A este segundo nível, em seu conjunto, denomina “nível da significação”. Por fim, levanta o terceiro nível, com a seguinte ponte:

É tudo? Não, pois ainda não me posso desprender da imagem. Leio e sou tomado por um evidente, errático e teimoso terceiro sentido. Desconheço seu significado. Pelo menos não consigo dar-lhe um nome, mas posso distinguir os traços, os acidentes significantes que compõem esse signo num momento incompleto. É uma certa espessura na maquiagem dos cortesãos, por vezes pesada, marcada, por vezes lisa distinta. Ignoro se a leitura desse terceiro sentido está correta – pode ser generalizada –, mas parece-me que seu significante (os traços que mencionei e tentarei descrever) possuem uma individualidade teórica, pois por um lado esse significante não se pode confundir com o simples *estar lá* da cena; extrapola a cópia do motivo referencial, impõe uma leitura interrogativa (a interrogação incide, precisamente, sobre o significante, não sobre o significado, sobre a leitura, não sobre a inteligência. É uma captação poética [...]). Algo nesses dois rostos vai além da psicologia, da trama, da função, e para resumir, do sentido. Por oposição aos dois primeiros níveis, o da comunicação e o da significação, esse terceiro nível, mesmo que a leitura seja ainda arriscada, é o da *significância* (ibidem: 46-7).

É a algo próximo daquilo que Barthes denomina “comunicação” que aqui chamamos imagem-ação: a estrutura, embasada no precedente social, no *óbvio*. É ao que

denomina “significado” que relacionamos o papel da verdade social, dos valores sobre os quais o mundo se assenta, e que aqui chamamos *vero*, contra ou sobre o qual o argumento se investe. Creio, por fim, que o que Barthes chama “significância” comunica-se com a e-moção, esse mover-me para fora da cultura que a arte em mim promove: é o efeito da *suave narcose* sobre mim, o que sinto e como me sinto no seio da contemplação de arte. O que ele trata de *sentido obtuso*, e em sua teoria ocupa os lugares de significado e significância, é, para mim a “leitura de mundo” que como sujeito receptor faço da verdade da obra, e extraio um *sentimento* que ainda não conheço.

Uma curiosidade: o argumento se inscreve nos personagens, ambientes (...), é comunicado a mim por essas inscrições. O nível da comunicação é, assim, de inteira responsabilidade do autor.

Em várias criações, o argumento de uma história é dado como sinônimo da ideia ou do próprio *ethos*. O mesmo argumento é decodificado pelo receptor, e essa decodificação, *até certo ponto previsível*, ao mesmo tempo em que é a parcela de responsabilidade do receptor, derivada dos recursos de que o autor se vale para defesa da ideia que “quis passar” com uma obra, com uma cena (no corpo da obra), com uma ação (no corpo da cena) ou com uma figura (no corpo da ação).

Quanto à significância, ao que aquilo vem compor na vida do receptor, ao que provoca a sentir em face do que se apresenta, não é de responsabilidade do espectador. Como espectador, não me sinto *responsável* pelo que sinto. Mas também não é incumbência do autor. Como criador, ele assume o peso pela comunicação, mas quanto ao *sentido*, constantemente se exime: “Isso é você que está dizendo”. A significância, como o filho feio da máxima popular brasileira, não tem pai: é afeto: e-moção.

A *clareza* das imagens apresentadas é dependente, no cinema, da iluminação. É intencional e funcional iluminar ou ofuscar as imagens, para tornar obscuro ou obscuro o que se apresenta. Nas letras, esses procedimentos também se perfazem, por meio das figuras de construção possíveis pela língua e pelos sons, que ora escancaram, ora disfarçam os *argumentos*. A clareza dos argumentos será

diretamente proporcional aos *valores dramáticos* empregados em suas confecção e configuração.

2.2.1 OBSCENIFICAÇÃO

Obscenificar, barbarismo consciente, remete a uma configuração demasiado evidente do argumento, sem máscaras ou disfarces, plenamente aberta a interpretações. Essa forma de configuração tem entrelinhas legíveis como linhas, e o ponto social que se quer explorar salta aos olhos.

A clareza do argumento, sem suspense ou retardo, pode produzir saturação, enfado e aspecto clichê, quando acidental, não resultada de intencionalidade do autor. É o que ocorre, por exemplo, no lirismo namorador ou funcional, a que se referira Bandeira em seu *Poética*, e nas obras que tematizam *realidades plásticas*, cristalizadas na mente e no costume, como a jura de amor, a música de “eu te traí e agora sou infeliz”, e mais um feixe de *coisas* que alcançam forte apelo popular pela certeza de encontrarem um correspondente que cantará aquelas rimas pobres como se tivessem sido feitas para si próprio. Realidades clichê, de quem não arrisca e vive o clichê, e se comunica por clichês. Esse tipo de uso empobrecido e esvaziado de sentidos se percebe também nas canções que versam sobre realidades concretas, realmente ocorridas, como se se tivesse o interesse de noticiar ao mundo um infortúnio (grande maioria) ou uma felicidade particular, diferentemente da arte de valor, que não se limita a reproduzir a realidade, mas se afana em dar forma a um tipo de realidade: “como ficção, como imaginação, ela transpõe essa imanência, criando uma outra realidade possível para opor à realidade concreta” (SAMUEL, 1984: 14), isto é, uma leitura da realidade. Contudo, isso não quer afirmar que a clareza, o obsceno, não possa deixar também suas pegadas no terreno de artes sérias.

Há momentos em que os contornos óbvios conferem à situação apresentada teores inusitados, incomuns, de algum modo curiosos, criativamente cômicos ou propositadamente chocantes. Cobrir o óbvio de alguma roupagem instigante, tira a obra da esfera de caricatura denotativa e a faz tanger efetivamente o terreno da criação, por pintar o fato da vida, e o que na vida há de corriqueiro, com aquelas cores e tons que fazem das vivências do mundo, quando escritas, literárias. Daí,

essa obra conquista para si algo de literariedade, certo merecimento de *consideração*, o que não chega a garantir que se manterá na memória do público ou que manterá seu autor ou intérprete com algum prestígio, mas que merecerá ser olhada como algo de ímpar – e não como mais um exemplar das repetições que escrevem a realidade humana. E é dessa obviedade artística, planejada e maximizada que aqui quero tratar, como recurso de cognominado obscenificação.

Um desses usos criativos e amplificados da evidência dramática acontece na produção do humor em “O casamento dos pequenos burgueses” (2006: 257).

Ele faz o noivo correto
Ela faz que quase desmaia
Vão viver sob o mesmo teto
Até que a casa caia
Até que a casa caia

Ele é o empregado discreto
Ela engoma o seu colarinho
Vão viver sob o mesmo teto
Até explodir o ninho
Até explodir o ninho

Ele faz o macho irrequieto
Ela faz crianças de monte
Vão viver sob o mesmo teto
Até secar a fonte
Até secar a fonte

Ele é o funcionário completo
Ela aprende a fazer suspiros
Vão viver sob o mesmo teto
Até trocarem tiros
Até trocarem tiros

Ele tem um caso secreto
Ela diz que não sai dos trilhos
Vão viver sob o mesmo teto
Até casarem os filhos
Até casarem os filhos

Ele fala de cianureto
Ela sonha com formicida
Vão viver sob o mesmo teto
Até que alguém decida
Até que alguém decida

Ele tem um velho projeto
Ela tem um monte de estrias
Vão viver sob o mesmo teto
Até o fim dos dias
Até o fim dos dias

Ele às vezes cede um afeto
Ela só se despe no escuro

Vão viver sob o mesmo teto
Até um breve futuro
Até um breve futuro

Ela esquenta a papa do neto
Ele quase que fez fortuna
Vão viver sob o mesmo teto
Até que a morte os una
Até que a morte os una

A colagem de *retratos não tratados* da família pequeno-burguesa contribui para a *configuração* de uma parábola moral, e tinha, por força, de compor-se de termos claros. Falamos em retratos não tratados por conta da menção imediata a imagens com as quais receptores comuns podem se identificar de maneira direta, por vivência pessoal. Nos cortes temporais ligeiros, na ausência de continuidade das *cenar*, temos, literalmente, recortes de *vidas* que, com suas diferentes *fases* brevemente descritas e asfixiantemente sobrepostas, compõe um quadro que toca em muitas feridas, de maneira irônica e inquietante. Em casos como esse,

A projeção é substituída pela *identificação*: os astros demasiado divinos são substituídos pelos mais contidos e adaptados ao princípio de realidade, permitindo uma identificação do público, que vive a mesma realidade com o personagem. [...] Rimos do personagem que não consegue se adaptar ao princípio de realidade (1997: 50-1).

Da composição de figuras-tipo, facilmente identificáveis, extraímos experiências que dispensam decodificações profundas, mas, uma vez representadas sem disfarces, passam a, de certo modo, agredir a percepção, e a solicitar que se pense melhor a respeito. Eis uma *significância*: daquela vivência que parece simplesmente normal, quando vista de dentro, olhada assim, tão nua e desprotegida de nossos argumentos de defesa, emerge uma face patética, com a qual os sujeitos receptores se negam a aceitar identificação. Eis *um* novo sentimento.

Outros casos de clareza planejada e criativa do argumento, pela apresentação imodesta e patente das imagens, se demonstram em obras autodefensivas, que põem seus personagens centrais como *locutores* de verdades pessoais conflitantes com as verdades estabelecidas. No caso, essas *verdades pessoais* são expostas em construções teatralmente ventríloquas, nas quais os conceitos que o autor quer questionar são vistos como emissões do personagem. Ilustramos esse juízo com “Mil perdões” (2006: 343) e “Fado tropical”.

Te perdo
Por fazeres mil perguntas

Que em vidas que andam juntas
 Ninguém faz
 Te perdoo
 Por pedires perdão
 Por me amares demais

Te perdoo
 Te perdoo por ligares
 Pra todos os lugares
 De onde eu vim
 Te perdoo
 Por ergueres a mão
 Por bateres em mim

Te perdoo
 Quando anseio pelo instante de sair
 E rodar exuberante
 E me perder de ti
 Te perdoo
 Por queres me ver
 Aprendendo a mentir (te mentir, te mentir)

Te perdoo
 Por contares minhas horas
 Nas minhas demoras por aí
 Te perdoo
 Te perdoo porque choras
 Quando eu choro de rir
 Te perdoo
 Por te trair

Em *Mil perdões*, o argumento posto no discurso do personagem é a concessão de *perdão ao lugar-comum*, naquilo que se poderia chamar de um melodrama de esquerda (cf. XAVIER, 2003: 93), avesso ao poder constituído. A questão que interpõe, no entanto, não se funda numa inclinação sentimentalmente revolucionária. Considerando que, comumente o melodrama se trabalha sobre a experiência dos injustiçados, invertendo a posição da justiça, o *ethos* põe em questão os comportamentos corriqueiros pela via da apresentação de uma lógica diversa sobre o relacionamento. Levado para a esfera particular do indivíduo, o problema assume ares absurdos aos olhos sociais triviais, mas ganha ares de verdade possível – e, logo, ainda que absurdo, não menos legítimo:

Podem-se alterar o eixo e a escala dos valores, mas o essencial é a clareza das performances e o “dizer tudo” nesse teatro da moralidade em que, não obstante, a vilania de intenções proclamadas move a trama e garante o encanto do espetáculo (ibidem: 96).

Nesse teatro, a eficácia simbólica não chega a propiciar conseqüências práticas, mas funda o cenário de vitimização necessário à audição sem resistência do “altruísmo” do personagem. O blues constitui, aí, o *melos* do drama, e desempenha

papel semelhante ao dos seres sociais que contemplam a obra: não corroborando a *malandragem* das declarações, mas sem força para desmenti-las.

Xavier diz que “É preciso afetar o espectador, “ganhá-lo”, para que ele entre num regime de credulidade maior diante do inverossímil” (2003: 94). Se o melodrama “ganhará” os espectadores não se pode precisar. Se os “ganhar”, provavelmente não serão cúmplices confessos. De todo modo, afetar o receptor o discurso *afeta*.

Já em *Fado tropical* (2006: 206), o locutor se afirma, em toda a dubiedade que o compõe. Afirma seu amor como uma verdade, a despeito de simultaneamente reconhecer o caráter absurdo da própria incoerência interna como carente de uma explicação, uma defesa – por isso advoga em causa própria, concessivo.

Oh, musa do meu fado
 Oh, minha mãe gentil
 Te deixo consternado
 No primeiro abril
 Mas não sê tão ingrata
 Não esquece quem te amou
 E em tua densa mata
 Se perdeu e se encontrou
 Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
 Ainda vai tornar-se um imenso Portugal

“Sabe, no fundo eu sou um sentimental.
 Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de
 lirismo...(além da sífilis, é claro)³
 Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar,
 trucidar
 Meu coração fecha os olhos e sinceramente chora...”⁴

Com avencas na caatinga
 Alecrins no canavial
 Licores na moringa
 Um vinho tropical
 E a linda mulata
 Com rendas do Alentejo
 De quem numa bravata
 Arrebato um beijo
 Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
 Ainda vai tornar-se um imenso Portugal

"Meu coração tem um sereno jeito
 E as minhas mãos o golpe duro e presto
 De tal maneira que, depois de feito
 Desencontrado, eu mesmo me contesto

³ Trecho original, vetado pela censura. Nota do autor.

⁴ Os fragmentos entre aspas são aqueles que, na canção, constituem declamações.

Se trago as mãos distantes do meu peito
 É que há distância entre intenção e gesto
 E se o meu coração nas mãos estreito
 Me assombra a súbita impressão de incesto

Quando me encontro no calor da luta
 Ostento a aguda empunhadura à proa
 Mas o meu peito se desabotoa

E se a sentença se anuncia bruta
 Mais que depressa a mão cega executa
 Pois que senão o coração perdoa..."

Guitarras e sanfonas
 Jasmins, coqueiros, fontes
 Sardinhas, mandioca
 Num suave azulejo
 E o rio Amazonas
 Que corre Trás-os-Montes
 E numa pororoca
 Deságua no Tejo
 Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
 Ainda vai tornar-se um imenso Portugal
 Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
 Ainda vai tornar-se um império colonial

Aqui, o contra-argumento, ganha humor e sensibiliza pela via da ambigüidade (uma de termos claros, registre-se), que caracteriza e compromete moralmente a ordem que o próprio personagem defende.

O argumento claramente autodefensivo dissimula-se com tules, empregando como maquiagem do obsceno a música, além de palavras pouco comuns e *aparentemente* doces, e do sexuar das terras que se despedem: Portugal – terra fálica, invasiva, penetrante, impositiva, macha, violenta, mas lírica) – e Brasil – terra fêmea, receptiva, submissa, sem agudez, fértil, dominada e dominável, jorrante.

Arrebatado, numa bravata, um beijo da mulata é eufemismo exagerado da violência sexual histórica contra a mulher negra. Fazer desaguar o Amazonas no Tejo é confissão – caso para pena de morte – do crime de roubo das riquezas da mãe demasiadamente gentil. Tornar uma terra em outra, fazer dessa uma extensão da sua, e nela imperar por “submetimento” e domínio, violar o inviolável dos limites (a etnia, cobrindo a mulata com as rendas do Alentejo). Eis a pampa de quem parte e pede: “não sê ingrata / Não esquece quem te amou”. É um amor paradoxal, o que se confessa, em contraposição ao amor cristão que se pede à terra-fêmea-Brasil: um daqueles que *tudo crê, tudo sofre, tudo suporta e jamais acaba!*

Essa matéria de construção e esses empregos que se fazem caracterizam um interesse em retardar a compreensão das conflituosas ambições que exprime. Pela lógica social, humana, ele está errado. Pela lógica da obra, em cuja beleza nos deixamos submergir e da qual provavelmente voltaremos perturbados pelo ruído mental que no lega, *compreendemos*.

Vemos pelos olhos do enunciador a realidade, bem como percebemos de sob sua pele, como sente seu traço humano, principalmente nas declamações. Os fragmentos declamados estabelecem uma pausa no tempo e na ação, isto é, uma pausa na canção, para que, no seio dessa *outra* espécie de silêncio – o silêncio da dinâmica – se possa observar o ponto particular do enunciador nesse universo, isolado do todo que integra. O segundo fragmento declamado, um soneto, condensa a essência dúbia e *legalmente* lírica desse algoz sentimental:

Meu coração tem um sereno jeito
E as minhas mãos o golpe duro e presto
De tal maneira que, depois de feito
Desencontrado, eu mesmo me contesto

Se trago as mãos distantes do meu peito
É que há distância entre intenção e gesto
E se o meu coração nas mãos estreito
Me assombra a súbita impressão de incesto

Quando me encontro no calor da luta
Ostento a aguda empunhadura à proa
Mas o meu peito se desabotoa

E se a sentença se anuncia bruta
Mais que depressa a mão cega executa
Pois que senão o coração perdoa...

Apesar de ilegítimo – do ponto de vista cultural –, ele nos abrange, ao se caracterizar como humano, demasiado, simplesmente. Nossos valores apontam nele um réu. Nossas fraquezas um semelhante. Nós o *compreendemos*.

Se tudo isso não bastasse em defesa do emissor, talvez fosse necessário acrescentar-lhe uma virtude: ele disfarça, mas não mente. O argumento da composição não estava oculto, senão sobreexpresso nas letras: “há distância entre intenção e gesto”.

A música exerce papel fundamental: o fado, triste, langue, parece o tom da manifestação dos gestos sinceros, e faz soar verdadeira a consternação daquele que furta os bens à terra fêmea à qual se dirige em seu discurso. Por pouco não

deitamos em leito próprio aquele que tem nas mãos o cetro e o chicote – P.s.: e a lira.

O valor argumentativo dos personagens que falam em “Mil perdões” e em “Fado tropical” emerge, ainda que, em dados momentos, como expressa ironia, da força de advogarem em causa própria, de afirmarem seu *aspecto* incomum, e de se arrogarem o direito à existência, com seus valores e maneiras de ser, naquilo que Ismail Xavier avalia como um “estilo de expressão bastante eficiente em sua pedagogia: os sentimentos das personagens ficam sempre claros, transparentes, do tipo ‘vejam como ele é’ ou ‘vejam como sofre’ (2003: 138). Daí ao êxito dos objetivos dramáticos há só um passo: um ato de justiça poética.

Os sucessos de suas performances brotam do insólito, e, por isso perduram, ainda que a despeito do pensamento tradicional. Somos seus receptores, pois é com o ser *contra* cujos comportamentos o primeiro argumenta e diante de cujos valores o segundo se justifica que nos identificamos. Ao fim desse confronto de ideias, luta da dos valores da ficção contra os dos sujeitos da vida, é o receptor que está no centro do tatame, estirado, enquanto um superego esportivamente jurídico conta “quatro, três, dois...”.

2.2.1.1 Arremedo: uma das faces da clareza

Um arremedo é uma tentativa de imitação que, comumente, se realiza com o objetivo de fazer graça ou zombaria. Assim como a paródia, o arremedo é bastante útil na construção das ironias cuja clareza se dá pela oposição óbvia, no *tom* da construção, entre o que se diz e o que se pensa.

Em canção, o arremedo se dá ora na paródia do gênero musical, ora na do tratamento dos temas, mas sempre referindo e ferindo o *vocabulário* do original parodiado. Acrescente-se que a construção do humor pelo arremedo se dá, de maneiras semelhantes na canção e na charge. Há o texto verbal, mas o exagero de certos traços, a burla de certas “roupagens” trabalham paralelamente em prol da construção do sentido ambicionado pelo autor e extraível do texto pelo receptor.

Na canção de Chico Buarque são numerosos os casos de arremedo. Podemos citar como exemplo “A permuta dos santos”, música entoada por um coro, à guisa de

ladainha religiosa mas corrompe por ironia o valor da permuta enquanto ritual litúrgico. No livro “Tantas palavras” (2006: 389), a letra da canção vem precedida da seguinte epígrafe:

“[...] Outro recurso muito eficaz, o mais eficaz de todos eles, consiste em “contrariar” os santos. [...] levava-se para ali o S. Sebastião da igreja local, trazendo-se, em troca, [...], a imagem do Senhor do Bonfim, tudo processionalmente, com rezas e cânticos. Enquanto não chovia os santos não voltavam para seus lugares.”

Dicionário do Folclore Brasileiro, de Luis da Câmara Cascudo⁵

E é sobre essa tradição religiosa que versa a canção. Nela, falam vozes de praticantes da permuta, cantarolando as transposições das imagens de uma para outra igreja, matriz, paróquia, basílica (...) na esperança de que, incomodando os santos, conseguirão ter atendidas suas súplicas:

São José de porcelana vai morar
Na matriz da Imaculada Conceição
O bom José desalojado
Pode agora despertar
E acudir os seus fiéis sem terra, sem trabalho e pão

Vai a Virgem de alabastro Conceição
Na charola para a igreja do Bonfim
A Conceição incomodada
Vai ouvir nossa oração
Nos livrar da seca, da enxurrada e da estação ruim

Bom Jesus de luz neon sai do Bonfim
Pra capela de São Carlos Borromeu
O bom Jesus contrariado
Deve se lembrar enfim
De mandar o tempo de fartura que nos prometeu

Borromeu pedra-sabão vai pro altar
Pertencente à estrela-mãe de Nazaré
A Nazaré vai de jumento
Pro mosteiro de São João
E o Evangelista pra basílica de São José

Até este ponto, a canção parece ratificar o discurso cultural, mera reprodução. Mas a estrofe de encerramento denuncia o arremedo, cujo ethos direciona-se à exposição – obscena, diga-se – do aspecto interesseiro da prática religiosa.

Mas se a vida mesmo assim não melhorar
Os beatos vão largar a boa-fé
E as paróquias com seus santos
Tudo fora de lugar

⁵ A formatação, com itálico e aspas, reproduz fielmente a do original citado.

Santo que quiser voltar pra casa
Só se for a pé.

O arremedo, aqui, perverte o paradigma da permuta, no texto, em sua última estrofe. Numa audição mais atenta da música, denuncia-se uma dissolução da fé já desde os primeiros versos.

A música principia-se conforme as ladainhas religiosas, incluindo em seu corpo semântico a presença ostensiva de sinos, desses de igreja, mesmo, soando graves e dando o tom sério que a questão demanda. Da abertura da obra ao decorrer do desenvolvimento das estrofes, a intensidade da presença desses sinos vai decaindo. No início da segunda estrofe, o “Bom Jesus de luz neom sai do Bonfim” já tem por som de fundo sininhos, sinos de mão desses que se usam à mesa ou nas recepções de consultórios médicos. Quando chega a hora de “Borromeu pedra sabão...” ir “pro altar”, a coisa toda já evoluiu para uma substituição dos sinos por um xilofone, acompanhado modestamente por uma marcha, empregando taróis à moda das bandinhas. O tom já não é grave, e as vozes que entoam o canto já são alegres como a de um público que acompanha um cantor num *show ao vivo*. Há uma brincadeira, aí, que vira coisa séria, no final, enquanto vai “O evangelista pra Basílica de São José”: aqui entram pratos de bateria, a banda expande-se francamente na arena da canção, e a ladainha já se debandou para dar lugar a um ijexá⁶, que serve de cama à voz do cansaço da seriedade, à assunção do despeito: “Santo que quiser voltar pra casa / Só se for a pé”. Talvez seja acaso, um desses coincidentemente felizes acidentes da criação artística, o fato de o ijexá ter sido o gênero em que culminou a ladainha. Ainda assim, merece menção o fato de que o ijexá, forma musical afro-brasileira da qual as maiores referências que temos são o axé e a capoeira, ser um toque de orixás! Mas só talvez. O criador não deve ter pensado nisso... De qualquer modo, cogitando a possibilidade desse *talvez*, os valores católicos e humanistas, que, “não satisfeitos em enclausurar o corpo humano apertam uma mordança de ferro que lhes impingem um discurso e lhe impedem de falar ou gritar sua revolta” (CANEVACCI, 1996: 15), sentem, pela via desse arremedo indisfarçado, a reação daqueles que se cansam de *esperar o que Jesus prometeu*. Em sua “ânsia de, além de toda a escravidão corporal e cultural,

⁶ Ver em ijexá em “Formas musicais”, p. 131. Ver, ainda, ocorrência em “Brejo da Cruz”, p. 66-7.

também converter a alma desse homem” (ibidem), constata a frustração de seu projeto civilizatório infeliz, ao assistirem a romaria sincrética:

uma espécie de pacificação implícita entre vencedores e vencidos. Estes aceitavam oficialmente sua conversão – inserindo suas divindades e suas tradições religiosas *dentro* das vencedoras [...] . O sincretismo religioso apresentou-se, portanto, mais uma vez, sob o signo do compromisso defensivo: sujeitava-se à aliança invasora da religião dominante, desde que se permitisse uma certa tolerância cultural. Então Iemanjá dirfarça-se, (com seus seios túrgidos) de Nossa Senhora; Exu torna-se, impropriamente, o diabo; os gêmeos Ibêji, os Santos Cosme e Damião, etc. (ibidem:16).

Assim como o humor pode ser tomado como mecanismo de defesa em dados momentos, a ironia contida no arremedo prova ser, como se nota, excelente item bélico, de ataque.

O mesmo poder do arremedo se constata na obra “Opereta do moribundo” (2006: 368), em que a gravidade e as mudanças de *climas* da opereta executada por orquestra parece anunciar, em suas notas de abertura, o tratamento solene que se costuma dar às festas da morte. Não tarda, porém, a desnudar-se a verdadeira face da canção: o tom grave vai sofrendo variações e, da teatralidade característica da opereta só restam os ares de orquestração circense, do meio para o final da obra. Também subverte-se, nesta opereta, o vocabulário da morte. Arremedando a palavra de quem fica, que comumente fala com ternura do que parte, neste texto falam os que partem, à moda do defunto autor de Machado, conferindo a si e aos que ficam imagens pouco louváveis, e condicionadas pelos níveis sociais a que pertenceram:

Funeral de rico

Rico quando vai
 Desta vida, sempre vai de mau humor
 Ir deitado de casaca é um terror
 Abafado e morto de calor
 Aturar a marcha fúnebre

Só de imaginar
 Que os amigos vão deitar nos seus sofás
 Vão tomar os seus vermouths, os seus cristais
 E as suas mulheres principais
 Já na beira do seu túmulo

Coro:

– Gente, quanta gente
 Que excelente funeral
 – Ficas bem de preto
 E o cabelo ao natural
 – Dizem que o eminente

Triplicou seu capital
 – Vai sobrar para gente
 Que nem viu ele vivo
 – Tem até donativo
 Para as obras do hospital

Enterro de pobre

Pobre quando vai
 Sempre dizem que ele vai para uma melhor
 Vai olhando aquela gente a seu redor
 Todos com poeira e com suor
 E ele achando a coisa ótima

Só de imaginar
 Que os amigos vão pagar o seu caixão
 O barbeiro, o aluguel do rabeção
 O vinho do padre, o sacristão
 E o sermão na igreja gótica

Coro

– Gente, não tem gente
 Tem parente pobre só
 – Esse teu modelo
 Mais parece um dominó
 – Nem o indigente
 Quis herdar seu paletó
 – Vai sobrar para a gente
 Que nem viu ele vivo
 – Tem até um passivo
 No caderno do Jacó

Nesta criação, o arremedo também recai sobre o aspecto clichê dos discursos dos que ficam tanto em relação ao rico (coro I) quanto em relação ao pobre (coro II). Na falta de algo que se possa falar em face do absurdo da morte, as duas *categorias de pessoas* limitam-se às observações sobre as aparências e sobre os legados dos que partem.

Emparelhando o discurso de quem parte com o de quem fica, reconhecemos as imagens da indiferença socrática, respectivamente, *ataraxia* e *apatia*, conforme nos transmite, Flusser: “[...] indiferença aos movimentos em meu redor, *ataraxia*, indiferença aos sofrimentos no meu íntimo, *apatia*” (2000: “Indiferença”) [grifos do autor].

Faz-se transbordar a temática para fora dos tradicionais vocabulários de despedida: a roupa, a tristeza, a autodoação; despreza-se a gravidade imposta ao tratamento do tema pelo recurso ao desnudamento obsceno das mediocridades dos vivos e dos mortos, parodiadas na valsa.

Não é adequado afirmar com segurança que o arremedo só funciona bem em comédia, já que o *melodrama* também se apropria do recurso com alguma frequência, e obtendo boa qualidade.

Ainda assim, é certo que o efeito mais destacado do arremedo é disparar, obviamente e de propósito, o gatilho do riso. Em outros termos, a personagem exerce, na construção do arremedo, a magia e a *função* (!) que o palhaço desempenha na sociedade civilizada. Nisto, assim como o palhaço é a personificação objetiva do erro, os personagens não simplesmente dão corpo aos “seres quaisquer que viverão fatos quaisquer”: representam um conceito, uma leitura de nossa humanidade fraca, errante, errônea. E assim como o palhaço tropeça ao entrar no palco, falha na fala, engana-se nas peripécias, e dele rimos, e ele nos deixa rir, consciente de que rimos é de nós, as personagens das paródias e arremedos são ridículas, objetivam a disparar nosso riso. E rimos...

O arremedo é uma (se não a) forma de obscenificação que revela brusca e surpreendentemente quanto há de ridículo nos padrões que estipulamos como norma.

2.2.2 OBSCURECIMENTO

Jean Baudrillard atesta que “Toda ‘transparência’ traz imediatamente a questão do seu contrário: o segredo” (2003: 35). Para falar do segredo, pensemos nos possíveis obscurecimentos das imagens.

O obscurecimento das imagens se dá pelos empregos de figuras e de sons que, se por um lado impedem uma leitura imediata, por outro favorecem um aprofundamento da experiência receptiva, por retardarem o encontro do *argumento*. O efeito, o de encobrir o argumento, ampliaria o exercício do receptor que, ao mesmo tempo em que tem de imaginar as cenas e *interpretar* suas imagens, tem de cumprir o *serviço* de desvendar o subtexto. Esse *serviço* é tanto mais amplo quanto mais submerso está o argumento. Tomemos três exemplos: um levemente obscurecido, mas interpretável ao olho nu; outro, enigmático, mas passível de ser lido com uma lupa. Um terceiro, para receptores insistentes e que tenham inclinação para viver emoções perigosas e correr o risco da superinterpretação.

Ilustramos o encobrimento parcial e leve do argumento com a canção “Não sonho mais” (2006: 290):

Hoje eu sonhei contigo
Tanta desdita, amor
Nem te digo
Tanto castigo
Que eu tava aflita de te contar

Foi um sonho medonho
Desses que, às vezes
A gente sonha
E baba na fronha
E se urina toda
E quer sufocar

Meu amor
Vi chegando um trem de candango
Formando um bando
Mas que era um bando de orangotango
Pra te pegar

Vinha nego humilhado
Vinha morto-vivo
Vinha flagelado
De tudo que é lado
Vinha um bom motivo
Pra te esfolar

Quanto mais tu corria
Mais tu ficava
Mais atolava
Mais te sujava
Amor, tu fedia
Empestava o ar

Tu, que foi tão valente
Chorou pra gente
Pedi piedade
E olha que maldade
Me deu vontade de gargalhar

Ao pé da ribanceira
Acabou-se a liça
E escarrei-te inteira
A tua carniça
E tinha justiça
Nesse escarrar

Te rasgamo a carcaça
Descemo a ripa
Viramo as tripa
Comemo os ovo
Ai, e aquele povo
Pôs-se a cantar

Foi um sonho medonho
Desses que às vezes a gente sonha

E baba na fronha
 E se urina toda
 E já não tem paz
 Pois eu sonhei contigo
 E caí da cama
 Ai, amor, não briga
 Ai, não me castiga
 Ai, diz que me ama
 E eu não sonho mais.

A mulher sonha com a degradação do “amor”. Esse é o texto. O subtexto, legível sem muita complexidade, é político: sonha-se a destituição daquele que exerce sobre ela um poder. Ocorre que há ainda um terceiro sentido. O argumento da canção quer fazer ver o ódio ao poder travestido em sonho, mas também a vergonhosa e conivente submissão do subordinado, indivíduo que percebe a distribuição desigual de obrigações e benefícios num contexto social, chega a sonhar a destituição desse poder, mas enquanto ele se mantém, adula-o. Os cidadãos ilustrados na pele da mulher que sonha, uns por medo da coerção, outros pela manutenção dos despojos que recolhem de sob a mesa de quem exerce o poder, fundam o gérmen de uma *sociologia das conveniências*.

Chamando de “amor”, e aflita por manifestar um sonho de morte, a voz do texto: entre a cruz e a caldeirinha. O que exerce o poder é representado como o homem do casal, e, apropriadamente, a voz de quem sonha é a da mulher, comumente submetida a mando e castigo, nas relações homem-mulher.

Amor é uma palavra perdida, solta, no corpo do sonho, ironicamente, de acordo com a gramática, que postula que *o vocativo não é parte nem do sujeito nem do que se predica*.

A única constante em toda a canção, desde o ritmo de apresentação dos fatos, um ritmo ansioso, até o conteúdo do próprio caso relatado, é a aflição: tanto a de contar quanto aquela por que passa o que ouve o discurso, objeto do sonho.

A mulher sonha o homem pego, esfolado, em fuga (sem sucesso), atolado, malcheiroso, humilhado, choroso, escarrado... Enfim, passado de mestre de cerimônia ao centro da arena; de valente a bigorrilho; na cova dos leões.

No primeiro momento, a violência do sonho só pode ser expressa porque protagonizada por um bando de candangos, orangotangos, flagelados, mortos-vivos,

humilhados... Ou seja, porque os inválidos não valem, os sem-voz não (se) comunicam, os primatas não raciocinam: os sem-vida são inimputáveis! A adesão de quem narra, essa sim, seria passível de reprimenda, embora houvesse *justiça, nesse escarrar*. O que não impede que se alimente e satisfaça no rito primitivo de antropofagia e canto.

No acordar, que poderia ter sido o momento de pôr-se de pé, para perpetuação daquele riso e do novo rito, o sonho degradingola: “caí da cama”. E ao invés da elevação, o retorno à prostração, ao encurvar-se: “Não me castiga”. Nesse ponto, observa-se a perda sofrida pelo que assume a *qualidade* de humilde: a prostração não garante nenhuma promessa a seu agente, senão àquele diante de quem ocorre. Em consonância com o que Baudrillard declara:

uma sociedade funciona a partir de seus vícios, ou pelo menos de seus desequilíbrios. Não com base em suas qualidades positivas, mas com base em suas qualidades negativas. Se aceitarmos esse cinismo, poderemos compreender que a política seja – também – a inclusão do mal, da desordem, na ordem ideal das coisas. Portanto, não é preciso negá-la, e sim tomar parte no jogo, ver seu lado jocoso e baldar suas jogadas (2003: 39).

O comportamento da mulher que narra o sonho é basilar para isto que aqui proponho chamar de *sociologia das conveniências*. Contratar com o poder “Diz que me ama / E eu não sonho mais” é prova de uma verdade *muito bem subentendida*: desejamos a destituição do poder, *a menos que* nos olhe com graça. A sonhadora pode ser tomada como símbolo de muitas verdades que se inferem, por exemplo, de nosso *jeitinho brasileiro*: o pobre não quer comunismos, igualdades entre ricos e pobres, mas sim estar no lugar do rico; a menina da massa que critica a “patricinha” revolta-se, na verdade, contra o fato de não poder usufruir das mesmas futilidades; se o político age na ilegalidade: “é por safadeza”, e se o subordinado faz o mesmo, “é por necessidade”. E todos os dias podem-se constatar novas regras para as quais caberão novas arbitrariedades e *convenientes* aplicações, das quais decorrerão novas implicações e desdobramentos, que se poderão constatar...

O que redundante é a vida. É bem como dizem alguns transcendentistas filósofos populares, que parafraseio: de jeitinho em jeitinho, chegará um momento em que a espinha dorsal de um ajuntamento humano desses não conseguirá mais se livrar de

um entortamento paralisante. E de conveniência em conveniência, só restará corpo para cair da cama, coluna para encurvar-se e voz para um verso: “Não sonho mais”.

O encobrimento da ideia que se quer revelar seduz o receptor, impele-o a uma visada um pouco mais aprofundada, provoca-o a desconfiar do que se apresenta na superfície e espiar um pouco mais adentro, em busca de algo que não sabe bem o que é, mas que sabe que há, porque se move – e o move. É a busca pelo obtuso.

O segundo exemplo de encobrimento do *ethos*, já apresentando maiores dificuldades de decodificação e de chegada ao sentido central, é obscuro, mas se observado em seus traços mínimos, cautelosamente, pode se abrir numa explosão de luz: “Brejo da cruz” (2006: 351):

A novidade
Que tem no Brejo da Cruz
É a criançada
Se alimentar de luz

Alucinados
Meninos ficando azuis
E desencarnando
Lá no Brejo da Cruz

Eletrizados
Cruzam os céus do Brasil
Na rodoviária
Assumem formas mil

Uns vendem fumo
Tem uns que viram Jesus
Muito sanfoneiro
Cego tocando blues

Uns têm saudade
E dançam maracatus
Uns atiram pedra
Outros passeiam nus

Mas há milhões desses seres
Que se disfarçam tão bem
Que ninguém pergunta
De onde essa gente vem

São jardineiros
Guardas noturnos, casais
São passageiros
Bombeiros e babás

Já nem se lembram
Que existe um Brejo da Cruz

Que eram crianças
E que comiam luz

São faxineiros
Balançam nas construções
São bilheteiras
Baleiros e garçons

Já nem se lembram
Que existe um Brejo da Cruz
Que eram crianças
E que comiam luz

Nessa canção, o autor reconfigura a realidade social. Os principais elementos de disfarce do argumento são, nessa ordem, o tipo musical e a perversão do léxico.

A música, um ijexá⁷, confere à letra uma cama demasiado alegre, o que impede o receptor de *olhar diretamente* para a ideia explorada: a fome das crianças do Brejo da Cruz. A segunda é a perversão do léxico do tema: trata-se o problema não como o que é, e sim como modismo, moda, tendência, novidade.

No que diz respeito aos sons, o emprego de instrumentos de metais, efeitos, solos de guitarras, violões, muito uso de *chiados* na bateria, sopros agudos e marcantes, além da empolgação carregada na voz do cantor reforçam não o tema, mas o disfarce: parece que é o “da hora”.

Fala-se da *novidade* no sentido mesmo de moda. Pode-se afirmar isso pelo uso dos muitos termos relacionados a modismos e as perversões tipicamente protagonizadas pela moda “da hora”: novidade, eletrizados, alucinados, blues, *assumir formas mil*, passear nus, disfarçar-se e camuflar-se no meio social. Não percebemos, porque não nos é dado a perceber, que se está falando de dor, já que ninguém menciona fome: fala-se em *se alimentar de luz*. Ler a dura relação da criança que passa fome, ou ler a fome propriamente dita como tema, é difícil numa primeira audição – a não ser que estimulada. A criança faminta só pode ser notada na canção a partir de uma leitura proposital, ou pelo menos mais criteriosa. Ou quando se fala dos destinos dos que chegaram à vida adulta. Também não se fala de morte de maneira séria e adulta: o que se diz, diz-se de maneira adolescente e sem responsabilidade, “desencarnando”, em gíria que, *a priori*, agride a gravidade, do assunto.

⁷ Ver em ijexá em “Formas musicais”, p. 131. Ver, ainda, ocorrência em “A permuta dos santos”, p. 60-1.

Disfarça-se a doença em “Meninos ficando azuis”, substitui-se a fome por “Se alimentar de luz”, trata-se a migração e o subemprego como escolhas, estilo, com “Assumem formas mil”. As ambigüidades também retardam a chegada às cenas secundárias, desfechos dos enredos experimentados pela *criança*: “Uns vendem fumo” pode, se lido ao pé da letra significar vender uma coisa barata qualquer. Mas se considerada no sentido que a gíria lhe empresta, a expressão condiz com “vender maconha” – destino: tráfico. Para completar, a loucura de uns que “atiram pedra” e de outros que “passeiam nus” se confunde com rebeldias de certas tribos adolescentes. Mas cabe registrar que “passeiam nus” talvez contenha alguma intenção de sugerir a prostituição como um dos possíveis destinos dessa criança do “Brejo...”. Isso não é uma afirmação, e passa longe de oferecer certeza. Digo que pode ser. Talvez⁸.

A exploração do tema empreendida nessa música não intenta levar com falta de seriedade o assunto, e tampouco demonstrar desdém pela condição subumana dos sujeitos do Brejo da Cruz. Seu fazer e seu modo de fazer concorrem contra nós, contra cada eu, contra cada olhar acostumado, mal-acostumado, *com-o-mal-acostumado*, numa sociedade que já não se choca com a miséria. O que se faz na construção da música é reproduzir, por meios artísticos, o tempo que levamos do olhar ao ver. No primeiro momento, reproduz-se a despreocupação da visada habituada – aquele olhar que passamos sobre as coisas como se essas coisas fossem paisagens já demasiado conhecidas, decoradas, e, portanto, já não requeressem mais leitura. Daí, a beleza nos convida a vê-la nua, a ver o que está por trás daquele vestuário que se entrea bre, e passamos ao enxergar: olhando de novo, olhando como se olha ao novo, dessa vez atentando, somos obrigados a ver o que compõe o belo corpo musical: a alma feia da desgraça brasileira. Olhamos, com olhos de novidade, vendo, na Brejo-da-Cruz-canção a Brejo-do-Cruz-nosso-quintal, aquela com que nossos olhos se haviam acostumado. Olhamos para ela, assim,

⁸ Importa referir um *dado biográfico da canção*. Essa música foi escrita como presente e homenagem de Chico ao amigo e também músico Zé Ramalho, que nasceu em Brejo do Cruz (localizado na microrregião de Catolé do Rocha, Paraíba). Considerando que nesse município, de menos de 12. 000 habitantes, a fome é um problema real e agressivo, que motiva morte por desnutrição, trabalho escravo, trabalho infantil nas mais diversas e penosas funções, além de notórios números de focos de prostituição infantil, talvez não diste de ser verdadeira a suposição. A mesma suposição pode ganhar força, ainda, se registrarmos que Zé ramalho, dadas as poucas opções de sobrevivência que tinha, logo que migrou para o Rio de Janeiro em busca de reconhecimento como músico, em meados dos anos 70, atuou como michê.

distante do mundo real, como são capazes os estrangeiros, quando deparam com ela real. Nossa expressão de então, semelhante à de sempre do estrangeiro, não pode ser outra senão a de náusea, terror – culpa.

Mas passemos ao terceiro caso de obscurecimento do argumento: um verdadeiro desafio: “Moto-contínuo” (2006: 317). O argumento é densamente distante da superfície, e nos vem de um modo circular em que todos os versos acabam num “você” não esclarecido, que, por isso mesmo, não significa nada senão uma lacuna a ser preenchida. A circularidade do texto poético é reafirmada pela balada branda – e mesmo *sonsa* – em que o tom final de cada verso coincide com o tom inicial do mesmo e do próximo.

Para não abandonar às próprias traças o Moto-contínuo que a canção representa, é necessário perseguir até apreender a solução para o enigma proposto: precisamos, em nome da compreensão e da não-desistência, deixar-nos arrastar pela curiosidade, e percorrer os círculos labirínticos, únicos caminhos possíveis, para compreender o argumento. Nesse caso, se a composição não irrita o bastante para motivar o abandono de todas as tentativas, move a uma busca afoita pelo argumento:

Um homem pode ir ao fundo do fundo do fundo se for por você
 Um homem pode tapar os buracos do mundo se for por você
 Pode inventar qualquer mundo, como um vagabundo se for por você
 Basta sonhar com você

Juntar o suco dos sonhos e encher um açude se for por você
 A fonte da juventude correndo nas bicas se for por você
 Bocas passando saúde com beijos nas bocas se for por você
 Homem também pode amar e abraçar e afagar seu ofício porque
 Vai habitar o edifício que faz pra você

E no aconchego da pele na pele, da carne na carne, entender
 Que homem foi feito direito, do jeito que é feito o prazer

Homem constrói sete usinas usando a energia que vem de você
 Homem conduz a alegria que sai das turbinas de volta a você
 E cria o moto-contínuo da noite pro dia se for por você

E quando um homem já está de partida, da curva da vida ele vê
 Que o seu caminho não foi um caminho sozinho porque
 Sabe que um homem vai fundo e vai fundo e vai fundo se for por você.

O texto de “Moto-contínuo” não é narrativo, descritivo e, a despeito do “você” que permeia toda a canção, também não é epistolar. Textualmente analisado, o conteúdo é argumentativo. Para pasmo e terror, entretanto, o ethos, argumento,

objetivo dramático, é ilegível nas quinze primeiras audições (com o perdão dessa colocação que *pode soar* como hipérbole). A ausência de indivíduo no personagem “homem”, que se pode afirmar pelo fato de *um homem* ser todos e qualquer, mas não alguém específico, seria um problema menor se o “você”, em nome do qual esse “um” empreende “o” moto-contínuo, também não fosse uma lacuna a se preencher. É extrema a diluição e a interpenetração entre o que esses dois termos representam.

Pois bem. Se “um homem”, e “homem”, assim, indefinidos, podem representar todos e nenhum, suponhamos que se trate de “humanidade”. Assim, reescrevendo alguns trechos, a canção já permite cogitações menos vagas a respeito de quem seria o “você” necessário ao complemento do ethos: “A humanidade pode ir ao fundo...”; “A humanidade pode tapar os buracos do mundo...”; “A humanidade também pode amar e abraçar e afagar seu ofício...”. Se for por você.

Aqui, cabe uma nota de internet:

Uma moto-contínuo, ou máquina de movimento perpétuo, pertence às classes de máquinas hipotéticas que reutilizariam indefinidamente a energia gerada por seu próprio movimento. A existência de um moto-contínuo é geralmente aceita como sendo impossível de acordo com o nosso atual conhecimento das leis da física (Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Moto_cont%C3%ADnuo>. Acesso em 12 de fevereiro de 2009).

Para chegar a conceber a inexistente máquina de movimento perpétuo da canção, na recepção de quem ora escreve, só foi possível preencher a lacuna significativa do “você “ com o conceito “dinheiro”. Daí, todo o resto passou a fazer sentido – não sem exigir algumas pasmas *re-audições*.

Depois dessa, podemos concluir o tópico.

Canções mais exigentes justificam, *para ouvintes de arte musical* (aqueles que buscam não a reprodução de sensações, mas sim a construção de visões do mundo), a existência da tecla *repeat*. Para ouvintes de reproduções, o mesmo recurso se limita a atender ao costume do ouvido: reprodução – *ad nauseum*.

Para quem quer encontrar-se com o desejo do autor, pensar enquanto frui, canções com esse nível de exigência provocam o *leitor* a empreender mais esforços no trajeto da busca pelo argumento. Às vezes, por incapacidade própria, o receptor

arrega: “Essa música não me diz nada” ou “Esse filme não tem final”. E despreza uma obra, sendo, por extensão, desprezado por ela.

Se o argumento precisa ser desvendado, ou no mínimo deduzido, para que se possa fruir a essência de uma obra, a mensagem obscura motiva a penetração em profundidade – e *ad finitum* – de um receptor dedicado na obra (*a ser...*) fruída.

2.3 ENQUADRAMENTO

Tomamos por empréstimo ao cinema o termo enquadramento, que trata das relações de dimensão entre os conjuntos e suas partes e vice-versa.

No cinema e na fotografia, a existência de enquadramentos já denuncia que “as imagens técnicas, ou seja, as representações icônicas mediadas por aparelhos, não podem corresponder a qualquer duplicação inocente do mundo” (FLUSSER. Apud KRAUSE, 2000: “A arte de escrever com luz: memória, fotografia e ficção”) e “o fato de elas materializarem determinados conceitos a respeito do mundo ao “transformarem conceitos em cenas” (ibidem).

Assim como as linguagens fotográfica e cinematográfica enquadram as coisas, a palavra também delimita suas imagens. Para maior franqueza, são as demais linguagens que reproduzem o conceito das linguagens verbais de empregar não-ditos – metáforas, metonímias, catacreses, elipses... – para *dizer*.

De qualquer modo, mantemos o emprego do termo enquadramento, pelo que passa a denotar quando seleciona as imagens e delimita o campo de *visão* do receptor ao pôr essas imagens *no quadro*. “O que transparece, porém, é menos o mundo do que um olhar sobre o mundo e, simultânea e conseqüentemente, um susto” (ibidem).

O autor situa personagens em contextos quando os quer conceituar em relação ao meio de que fazem parte, e os furta a qualquer ambiente – por meio de planos fechados – quando quer beneficiar a percepção de um ser em sua individualidade.

O enquadramento desterritorializa a imagem, promove uma migração, no sentido emprestado ao termo por Flusser, segundo o qual “migrar é uma atitude de revolta contra as condições estabelecidas uma forma de engajamento para promover transformações” (FLUSSER, apud FEITOSA, 2000: “Filosofia da Migração em Vilém Flusser”). Assim, arrancada de raízes, a imagem é reinstalada pelo criador num campo onde possa gerar estranhamento, e suscitar um outro modo de olhar.

2.3.1 ROSTIFICAÇÃO

O rosto é a fonte física humana que mais profundamente pode manifestar o afeto, e, por conseqüência, a afecção, afetação. Não raro, portanto, criadores quando querem

apelar para algum contágio emocional do espectador pela personagem ou pelo contexto empreendem uma rostificação. Aqui, parece que houve um desliz: ser contagiado pela emoção expressão no personagem é possível, mas, pelo contexto? Quanto a isso, Deleuze nos acode com descobrimentos sobre o rosto e a rostificação:

[...] uma série de micromovimentos sobre uma placa imobilizada. É este conjunto de uma unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos que constitui o afeto. Mas não é a mesma coisa que um Rosto em pessoa? O rosto é essa placa nervosa, porta-órgãos, que sacrificou o essencial de sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais, que o resto do corpo mantém comumente soterrados. E cada vez que descobrimos em algo esses dois pólos – superfície refletora e movimentos intensivos – podemos afirmar : esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi “encarada”, ou melhor, “rostificada”, e por sua vez, nos encara, nos olha, mesmo se ela não se parece com um rosto. Quanto ao rosto propriamente, não se afirmará que o primeiro plano o trate, faça-o sofrer um tratamento qualquer – não há primeiro plano *de* rosto, o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é em si mesmo rosto, e ambos são afeto, imagem afecção (1985: 115).

Até aqui, é teoria, e de cinema. Pensemos, pois, nos rostos que somos convidados a olhar, para que alcancemos a essência das nuances que o autor nos empresta. Leiamos os diferentes enquadramentos empregados em “Bastidores” (2006: 296), empreendendo a realização de roteiros mentais que a obra nos suscita.

Chorei, chorei
 Até ficar com dó de mim
 E me tranquei no camarim
 Tomei o calmante, o excitante
 E um bocado de gim
 Amaldiçoei
 O dia em que te conheci
 Com muitos brilhos me vesti
 Depois me pinteí, me pinteí
 Me pinteí, me pinteí

Cantei, cantei
 Como é cruel cantar assim
 E num instante de ilusão
 Te vi pelo salão
 A caçoar de mim

Não me troquei
 Voltei correndo ao nosso lar
 Voltei pra me certificar
 Que tu nunca mais vais voltar
 Vais voltar, vais voltar

Cantei, cantei
 Nem sei como eu cantava assim
 Só sei que todo o cabaré

Me aplaudiu de pé
Quando cheguei ao fim

Mas não bisei
Voltei correndo ao nosso lar
Voltei pra me certificar
Que tu nunca mais vais voltar
Vais voltar, vais voltar

Cantei, cantei
Jamais cantei tão lindo assim
E os homens lá pedindo bis
Bêbados e febris
A se rasgar por mim

Chorei, chorei
Até ficar com dó de mim

Imaginando a cena inicial, “Chorei, chorei / Até ficar com dó de mim” temos diante de nós um rosto. Daí, passa-se a um movimento: “E me tranquei no camarim”. Nesse movimento imaginamos a personagem de corpo inteiro, caminhando, em direção ao camarim, em passadas talvez bruscas, e trancando-se. Novamente, *focaliza-se*, bem de perto um gesto: “Tomei o calmante, o excitante/ E um bocado de gim”. Nesse instante da ação, há também um processo de aproximação da mão, dos objetos mencionados porque, só conseguimos visualizar que se trata de um “calmante” ou um “excitante” vendo os *objetos* de perto, bem como, não seria possível saber que a bebida era “gim” se assim não fosse. Em “Amaldiçoei/ O dia em que te conheci” abre-se um pouco mais a imagem. Talvez insira-se na imagem o cenário, alguns pedaços de ambiente e objetos de cena, na imaginação de “Com muitos brilhos me vesti”. Porém, volta a estar bem próxima a visão da personagem – a ponto de captar detalhes, expressões mínimas, detalhes da face, em “Depois me pintei, me pintei/ Me pintei, me pintei”.

Aqui, paro e me desculpo. Vejo-me parecer, por um instante, como que partindo da prerrogativa de que todas as pessoas leiam as imagens como eu-espectadora. Mas gostaria de tentar explicar: são roteiros mentais que realizo. Creio, religiosamente, que o autor nisto pensou: o receptor reconstruindo as imagens que ele *idealizou* enquanto compunha. Daí que, ainda que as leituras de outros receptores difiram das minhas, haverá roteiros, e neles um rosto que se *manifeste*... Creio nisso. Acredito também que a escolha criteriosa dos termos, do bolero triste que é essa canção, a opção pelas ênfases – por exemplo em “Chorei, chorei” e “Me pintei, me pintei, me pintei, me pintei” – ambas em execuções “gritadas” pelo intérprete – não são

casuais, e sim proporcionais ao exercício de *leitura* que o autor queria para sua obra. E não estou totalmente só, nisso: encontro alguma companhia em Bosi:

A poesia, toda grande poesia, nos dá a sensação de franquear impetuosamente o novo intervalo aberto entre a imagem e o som. A diferença, que é o código verbal, parece mover-se, no poema, em função da aparência-parecença. Esse aparecer é, a rigor, um aparecer construído, de segundo grau; e a "semelhança" de som e imagem resulta sempre de um encadeamento de relações, de modos, no qual já não se reconhece a mimese inicial própria da imagem (1990: 23).

Essa visão, a de um rosto, me parece possível e necessária à imaginação por ser chamada ao centro do palco pelas referências insistentes a ações das quais o rosto é o melhor meio de expressão, isto é, gestos que podem ser lidos mais num rosto do que nos discursos que o personagem venha a proferir. É de se cogitar que haja aproximações e distanciamentos na apresentação de imagens de arte. Aqui, interrompo novamente a espectadora que fala, e faço um desafio reflexivo: qual será o receptor, brasileiro, de idade mediana, que conheça a gravação mais famosa desta canção e não recorra, imediatamente, ao rosto do intérprete⁹? O personagem da canção é feminino, mas, indiferentemente *ao fato* que está aqui, agora, em nossas mãos, diante dos nossos olhos, nossa busca pelo rosto nos leva à imagem do intérprete, masculino, em cuja voz a canção ficou conhecida. Então não é a tão longe a *viagem* que empreendemos: buscamos um *rosto*; umas vezes, num referencial prévio, outras criando um, nosso.

Bastidores, o título, é a palavra que condensa as idéias-força desse filme imaginário que se passa aos nossos ouvidos e imaginação, em sua tematização de nossa entrada na intimidade, na bagunça pessoal que antecede o *show*, daquele que, para nós é, costumeiramente, apenas a imagem do belo.

Em "Bastidores", salta, com freqüência aos *olhos da percepção* a imagem de um rosto que não se pode saber se está feliz ou triste: está maquiado.

2.3.2 DILUIÇÃO

Um outro procedimento, inversamente proporcional à força de leitura de rosto, é a diluição de um personagem. Isso ocorre quando temos por imagem um amplo cenário no qual o indivíduo figura como mais um *termo* da composição. A diluição

⁹ Cauby Peixoto.

permite um importante distanciamento: aquele que possibilita vislumbrar o comportamento dos seres, coisas em seus contextos de ação. Cria para nós a percepção de um ser em seu *mundo*, que passamos também a conhecer; e tudo isso confere às cenas profunda aparência de verdade. Para exemplificar, mencionamos “Moto-contínuo”¹⁰, em que a diluição é dada pela *inexistência* de *indivíduo* na expressão “homem”. Faz-se extremo o afastamento duma individualidade, e absurda, a diluição. No caso, a princípio, a única dedução que se pode fazer é que o campo que o envolve é um contexto tamanhamente ampliado que o objeto homem, demasiadamente miniaturizado, é uma peça ínfima nessa *engrenagem* cenográfica. Há, aí, também, uma notória curiosidade: mesmo depois de esclarecido o *argumento*, que tanto se precisa buscar para decifrar a essência do moto-contínuo, “o” homem, continua *diluído* na engrenagem.

¹⁰ Ver Letra e leitura: p. 69-70.

2.4 EXTRACAMPO

Deleuze, analisando o quadro, atesta:

o enquadramento é “a arte de escolher as partes de todos os tipos que entram num conjunto. Tal conjunto é um *sistema* [grifo meu] relativa e artificialmente fechado. O sistema fechado determinado pelo quadro [...] é pragmaticamente justificado, ou exige uma justificação mais elevada um *extracampo* (1985: 30-1).

Ainda segundo o autor (ibidem: 28), “se um conjunto é enquadrado, logo visto, há sempre um conjunto maior, ou um outro com o qual o primeiro forma um maior”. Trata-se, portanto, do que existe ao lado, em volta da imagem apresentada, aquilo que está fora do campo da percepção descritível do espectador, mas cuja dedução é suscitada pela ausência de menção direta. Um paradoxo consciente pode mais bem esclarecer o que representaria, na literatura e na canção, um extracampo verbal: uma ausência muito presente.

Muitas vezes, o extracampo solicitado diz respeito a uma imagem que se deixa *em off*, embora seu conceito, o que representa, esteja presente. Nesse tipo de ocorrência, mesmo ausente, o termo destacado do contexto pode ser imaginado. Há, no entanto, usos traidores dos sentidos que se podem fazer do extracampo, das negações de informações. Vejamos um exemplo na canção “Você você” (2006: 412), em que é estratégico manter fora de quadro aquele que se enuncia, para a própria validação da enunciação.

Que roupa você veste, que anéis?
 Por quem você se troca?
 Que bicho feroz são seus cabelos
 Que à noite você solta?
 De que é que você brinca?
 Que horas você volta?

Seu beijo nos meus olhos, seus pés
 Que o chão sequer não tocam
 A seda a roçar no quarto escuro
 E a réstia sob a porta
 Onde é que você some?
 Que horas você volta?

Quem é essa voz?
 Que assombração
 Seu corpo carrega?
 Terá um capuz?
 Será o ladrão?
 Que horas você chega?

Me sobre novamente as canções
 Com que você me engana
 Que blusa você, com o seu cheiro
 Deixou na minha cama?
 Você, quando não dorme
 Quem é que você chama?

Pra quem você tem olhos azuis
 E com as manhãs remoça
 E à noite, pra quem
 Você é uma luz
 Debaixo da porta?
 No sonho de quem
 Você vai e vem
 Com os cabelos
 Que você solta?
 Que horas, me diga que horas, me diga
 Que horas você volta?

Quem fala, na mensagem, está fora do nosso campo de *visão*, não nos foi dado a imaginar. No centro das imagens transcorridas, apenas um você, insistente, “você, você...”, a figura feminina a que se dirige a voz de nosso enunciador. Esse jogo de claro-escuro, o que se deixa ver e o que se oculta, faz toda a diferença. Vemos o que o olho do personagem vê, somos postos na pele de suas angústias e as sentimos. Imaginamos, por nossa conta, a voz interrogativa de um apaixonado a questionar seu incompreensível objeto amado. Mas, em verdade, não sabemos bem, e deduzimos mal que olhos são esses pelos quais vemos. Isso até atentarmos para o fato, propositadamente reservado a curiosos, contido apenas no encarte do disco, de que o título da canção inclui um *sub*: “(uma canção edipiana)”.

É de propósito que Chico guarda essa informação. Ouvimos um relato de alguém externo ao enquadramento, achando se tratar de um homem enamorado e percebemos o caráter francamente edipiano quando o dono da voz é subitamente absorvido pelo quadro, a partir da leitura do título.

Na releitura, que se faz imperativa depois da informação, pasmamos diante da criança que questiona a mãe, e diante dessa espécie de espelho artístico que nos mostra a frieza com que lidamos com as emoções da criança, a quem listamos no mesmo rol em que se encontram as alteridades. Só então percebemos a diferença que dedicamos às suas angústias – às vezes *tão adultas*.

A criança, alteridade desprezada, ganha nossa compreensão e direito a voz entre nós por se expressar num tom em que o adulto cai facilmente no espelhamento. O dono real da voz ganha direito a voz *por quem achamos que ele é*.

Ora, comumente, nossa inteligibilidade em relação ao Outro não costuma ser balizada por um exercício de aceitação de sua individualidade:

a inteligibilidade, entendida como solução do antagonismo do Mesmo e do Outro, não pode ter outra significação que a redução ou da conversão do Outro ao Mesmo, a partir do Outro que se presta ao Mesmo” (LÉVINAS, 1997: 236).

Nessa canção, depois de já termos ouvido o sujeito, a revelação de quem ele é provoca um choque, uma ressensibilização, compreensão da alteridade por cujos olhos experimentamos sentir. Essa compreensão, avessa ao que *tradicionalmente* empreendemos, não se dá pela absorção do Outro ao Mesmo, mas pela recente experiência de “mesmo incorporado ao outro”: alterificação!

Esse é um exemplo, apenas, de que nos julgarmos conhecedores do que diz uma obra considerando apenas o que nos está diante dos sentidos pode produzir erro e engano. Não se deve confiar nos sentidos: em especial se estivermos *em face* de imagens de arte, francos *artifícios*.

Outras demonstrações do poder de significar do extracampo se realiza por meio de flagrantes recortes *da realidade*: sabemos que uma cena “X” só pode se dar por causa da inexistência artificial do contexto (que não se apresenta, está fora do quadro). Como em “Desafio do malandro” (2006: 364), em que *temos de encarar* alteridades que defendem seu código, alheio ao *nosso*, cultural, sem contexto que nos caiba. Ao “Desafio”:

Malandro 1: — Você tá pensando que é da alta sociedade
 Ou vai montar exposição de souvenir de gringo
 Ou foi fazer a fé no bingo em chá de caridade
 Eu não sei não, eu não sei não
 Só sei que você vem com five o'clock, very well, my
 [friend
 A curriola leva um choque, nego não entende
 E deita e rola e sai comentando
 Que grande malandro é você

Malandro 2: — Você tá fazendo piada ou vai querer que eu chore
 A sua estampa eu já conheço do museu do império
 Ou mausoléu de cemitério, ou feira de folclore
 Eu não sei não, eu não sei não

Só sei que você vem com reco-reco, berimbau, farofa
 A curriola tem um treco, nego faz galhofa
 E deita e rola e sai comentando
 Que grande malandro é você

Malandro 1: — Você que era um sujeito tipo jovial
 Agora até mudou de nome

Malandro 2: — Você infelizmente continua igual
 Fala bonito e passa fome

Malandro 1: — Vai ver que ainda vai virar trabalhador
 Que horror

Malandro 2: — Trabalho a minha nega e morro de calor

Malandro 1: — Falta malandro se casar e ser avô

Malandro 2: — Você não sabe nem o que é o amor
 Malandro infeliz

Malandro 1: — Amor igual ao seu, malandro tem quarenta e não diz

Malandro 2: — Respeite uma mulher que é boa e me sustenta

Malandro 1: — Ela já foi aposentada

Malandro 2: — Ela me alisa e me alimenta

Malandro 1: — A bolsa dela tá furada

Malandro 2: — E a sua mãe tá na rua

Malandro 1: — Se você nunca teve mãe, eu não posso falar da sua

Malandro 2: — Eu não vou sujar a navalha nem sair no tapa

Malandro 1: — É mais sutil sumir da Lapa

Malandro 2: — Eu não jogo a toalha

Malandro 1: — Onde é que acaba essa batalha?

Malandro 2: — Em fundo de caçapa

Os dois: — Eu não sei não, eu não sei não

— Só sei que você perde a compostura quando eu pego
 [o taco]

A curriola não segura, nego coça o saco
 E deita e rola e sai comentando
 Que grande malandro é você

Dispensa descrições o fato de que, na canção, dois malandros se enfrentam. O que chama a atenção, em todo o caso, é a causa do embate: ambos advogam

reivindicando autenticidade, um representando a voz da tradição e outro fazendo a vez de vanguarda – da malandragem!.

O receptor, enquanto representante da cultura, advoga silenciosamente em nome do restabelecimento da ordem da qual faz parte, mas propor esse tópico à discussão, um terceiro termo ao debate já bastante acalorado, seria, no mínimo, *mudar o rumo da prosa*. Em sua necessidade iminente de, enquanto fruidor de uma obra, encontrar nela lugar para si, é tomado por uma estranha sensação: *tem uma ausência aqui*. Na falta de seu contexto na obra, em que possa colar-se em identificação, entra no contexto – do Outro.

Para os sujeitos da vida, é cômica (para não dizer incômoda) a situação por conta de tomarem parte num debate em que dois seres *alheios aos códigos do bom-ser* reivindicam sua diversidade, desafiando-se. Pela ausência do contexto-código social real, artificialmente recortado e eliminado, o receptor se vê constrangido a reconhecer que há um código daqueles que, na vida, são tratados como *subcidadãos*.

Num cenário mais amplo, o dos sujeitos do real, as diferenças de valores dos malandros sequer cabem, senão como “a parte podre”, “café-com-leite” na discussão. Ocorre que, da exclusão de um contexto pelo enquadramento apenas de um núcleo dramático que exclui cenários maiores, isto é, visto fora das dicotomias em que comumente é avaliado, a arte exerce seu papel de *ênfase*, ao *destacar o indivíduo de seu lugar de alvo do olhar social* e o instala num ambiente livre de conotações impostas à sua orientação social. Fala dele, somente, de seus valores, dando-lhe o espaço de protagonista para que ele seja visto sob os aspectos que culturalmente se impossibilitam, dado o imenso volume de ruídos externos à sua expressão *individual*. Curiosamente a grande ironia do argumento (conflito motivador do embate entre os dois malandros) é o fato de um deles, símbolo de uma espécie de vanguarda, trazer para dentro de seu contexto influências de *determinado código social* alheio às normas de conduta da malandragem: o código social dos sujeitos da cultura. Os valores ali ridicularizados – em “suvenir de gringo” e “chá de caridade”, por exemplo – referem-se àquilo que os sujeitos sociais cultuam. *Palavra da autoridade, da tradição* da malandragem.

O enquadramento delimitante cala os ruídos externos e mostra o homem ao meio como único e desprezado das dicotomias morais da cultura. Excelente *malandragem* da arte para falar de segmentos marginalizados.

Outro papel do enquadramento verbal é o de falar do segregado emprestando-lhe adjetivos comuns ao socialmente aprovável, sob o signo da *naturalidade*, por exemplo, *confundindo-o* com o ser aprovável. Levanta-se, por esse uso do recurso, a questão da solidariedade, pela obrigatoriedade da concentração, pela impossibilidade desviar a atenção e pelo não-cabimento da tentativa de assimilação desse Outro, que impõem o imergir inevitável no universo do *homo fictus*, para *compreendê-lo* a partir do que ele representa por si.

Em “Desafio do malandro” somos levados a intuir nossa própria exclusão: o enquadramento insistente permite ver os malandros em seu contexto de isolamento do mundo a sua volta. É o código deles que está em evidência, e a única dicotomia possível é a que eles representam na cena: tradição e vanguarda, opostas às *normalmente* cultivadas. Pensamos em nós mesmos, sujeitos sociais, como parte desse extracampo, e pelo nosso apego à existência, à nossa própria presença, suscitamos o extracampo que nos introduziria de volta ao mundo, àquele. Nossa reivindicação de presença, de participação, representa, na imagem exterior ao quadro definido, o julgamento cuja ausência autoriza, possibilita e valida as *vivências* dos personagens: “Em todos esses sentidos, o quadro assegura uma desterritorialização da imagem. O próprio conjunto fechado é um sistema ótico que remete a um ponto de vista sobre o conjunto das partes.” (1985: 26).

Se toda cena guarda com o receptor a íntima relação de projeção na imagem apresentada, a ausência de alguém que possa *me representar* na situação solicita a atualização da relação entre aquele conjunto e o conjunto em que eu me encontro, reacendendo a relação virtual daquela *parte* com um *todo* em que eu possa me incluir.

Ocorre, porém, de se recortar o ambiente que representaria a tradição, o ambiente social padrão, e ainda assim se suscitar a projeção pela via do embelezamento, do criterioso, e mesmo malicioso, tratamento das imagens de realidades. É o que se concebe no construto das vivências do afeto em “Meio dia meia lua” (2006: 388):

Quando adormecia na ilha de Lia
 Meus Deus, eu só vivia a sonhar
 Que passava ao largo no barco de Rosa
 E queria aquela ilha abordar
 Pra dormir com Lia que via que eu ia
 Sonhar dentro do barco de Rosa
 Rosa que se ria e dizia nem coisa com coisa

Era uma armadilha de Lia com Rosa com Lia
 Eu não podia escapar
 Girava num barco num lago no centro da ilha
 Num moinho do mar
 Era estar com Rosa nos braços de Lia
 Era Lia com balanço de Rosa
 Era tão real
 Era devaneio
 Era meio a meio
 Meio Rosa meio Lia, meio
 Meio-dia mandando eu voltar com Lia
 Meia-lua mandando eu partir com Rosa

Era uma partilha de Rosa com Lia com Rosa
 Eu não podia esperar
 Na feira do porto, meu corpo, minh'alma
 Meus sonhos vinham negociar
 Era poesia nos pratos de Rosa
 Era prosa na balança de Lia
 Era tão real
 Era devaneio
 Era meio a meio
 Meio Lia, meio Rosa, meio
 Meio-dia mandando eu voltar com Lia
 Meia-lua mandando eu partir com Rosa
 Na ilha de Lia, de Lia, de Lia
 No barco de Rosa, de Rosa, de Rosa

Uma vivência amorosa incomum, mas experimentada numa atmosfera de prazer infantil justificado pela convivência de todos os *envolvidos* na história de amor. Nesta, a falta de um contexto repressor confere ao relato o caráter de possível, não sem uma espécie de incômodo: chamada ansiosa e implicante, pela abertura do quadro, enquadramento em que apareça um mundo, só *para ver o que acontece*. Em todo caso, a felicidade dos envolvidos, a falta de algemas aos desejos, chegam a solicitar não um espaço para o receptor na obra, mas um transbordamento da ilha, pelo qual saltem, dela e do barco para a vida, tais poesias e prosas. No caso, o belo atua como a moda: assim como “não respeitar (este ano) a equivalência do estampado seria cair no erro do *fora de moda*” (BARTHES, 1999: 311), não desejar tomar parte das emoções belas e felizes seria *estar por fora*. A beleza *legaliza* a existência de um mundo que não seja o meu.

2.4.1 Flashback: integração do ex-tempo ao tempo

Reapresentar o passado como meio de rememará-lo, de situar o presente ou de solucionar enigmas é um recurso caro à concepção de *sentidos* e à validação de *argumentos*. É trazer à cena um extracampo temporal que altera de maneira intensa e em benefício fácil das intencionalidades do autor o sentido, e a compreensão, para o receptor.

A afirmação da força do passado sobre as vivências humanas se dá pela presentificação de algo que já aconteceu, mas cujo efeito permanece e expande-se na vida presente.

Na canção “Tango de Nancy”, uma mulher nega-se a falar de amor – paradoxalmente, já falando. As justificativas para sua negação insistente se encontram nos relatos de experiências frustradas de vivências amorosas:

Quem sou eu para falar de amor
 Se o amor me consumiu até a espinha
 Dos meus beijos que falar
 Dos desejos de queimar
 E dos beijos que apagaram os desejos que eu tinha

Quem sou eu para falar de amor
 Se de tanto me entregar nunca fui minha
 O amor jamais foi meu
 O amor me conheceu
 Se esfregou na minha vida
 E me deixou assim

Homens, eu nem fiz a soma
 De quantos rolaram no meu camarim
 Bocas chegavam a Roma passando por mim
 Ela de braços abertos
 Fazendo promessas
 Meus deuses, enfim!
 Eles gozando depressa
 E cheirando a gim
 Eles querendo na hora
 Por dentro, por fora
 Por cima e por trás
 Juro por Deus, de pés juntos
 Que nunca mais

A presentificação de experiências torna o passado uma cena visível que se impõe. Ao mesmo tempo, o esquema dá conta, na seqüência evolutiva das ações, de um movimento interno da personagens que está a recordar ou expor seu mundo interior em outra forma de atualização visível. O tom da fala é o da brutalidade de quem

desdenha aquilo que nunca frutificou: não por malquerer, mas por desesperança. A negação a falar de amor se justifica pela imagem de amor em cacos, e é compreendido – depois do recurso à memória pela personagem que se enuncia – como resultante de lembranças amargas. Há um envenenamento do discurso do agora que se explica nessas memórias.

O corte temporal para o passado é apenas uma das formas das quais a arte se vale para fixar o tempo e evocar a consciência, o germe de que parte a construção da consciência humana – em que bem o receptor se reconhece.

Sob outros interesses, emprega-se ainda o *flash-back* como termo de comparação, manifestando satisfação ou desapontamento com a realidade de um rio de agora em relação a águas já passadas. Esse uso pode ser constatado em “Homenagem ao malandro”:

Eu fui fazer um samba em homenagem
À nata da malandragem
Que conheço de outros carnavais

Eu fui à Lapa e perdi a viagem
Que aquela tal malandragem
Não existe mais

Agora já não é normal
O que dá de malandro regular, profissional
Malandro com aparato de malandro oficial
Malandro candidato a malandro federal
Malandro com retrato na coluna social
Malandro com contrato, com gravata e capital
Que nunca se dá mal

Mas o malandro pra valer
- não espalha
Aposentou a navalha
Tem mulher e filho e tralha e tal

Dizem as más línguas que ele até trabalha
Mora lá longe e chacoalha
Num trem da Central

A náusea pelo kitsch, pela banalização daquilo que um dia foi arte, recheia o argumento da canção: transformação do único em lugar-comum, incorporação do ímpar, típico, à vida (e a uma vida desprezível, de qualquer lugar, e não de um lugar específico...); reprodução, multiplicação à revelia daquilo que outrora fora pitoresco, com graves perda da essência e prejuízo ao original.

A “nata da malandragem”, aquela pictórica, folclórica, dotada de código próprio, de ética própria, de valores próprios, etc.,

Agora já não é normal
 O que dá de malandro regular, profissional
 Malandro com aparato de malandro oficial
 Malandro candidato a malandro federal
 Malandro com retrato na coluna social
 Malandro com contrato, com gravata e capital
 Que nunca se dá mal

Na apropriação do nome (“malandro”), degradinga-se a essência, e malandro, agora, “já não é normal”: transborda o gênero – “malandro regular, profissional” – e torna-se falso, mediano: “Malandro com aparato de malandro oficial”, “candidato a malandro federal” e “com retrato na coluna social”, lícito, reconhecido e admirável. A malandragem incorporada pelo poder assume os protocolos (“contrato” e “capital”) e a face do capitalismo (“gravata”) – e “nunca se dá mal”...

O que era digno de ser pintado, arte, único, assumiu um lugar de segunda categoria na vida:

Mas o malandro pra valer
 - não espalha
 Aposentou a navalha
 Tem mulher e filho e tralha e tal

Dizem as más línguas que ele até trabalha
 Mora lá longe e chacoalha
 Num trem da Central

O passado pode ser momentaneamente experimentado por uma dessas memórias sensoriais do humano, ao ser reitroduzido no quadro. Dessa revivência, a partir dela, faz-se possível perceber o azedamento da malandragem, do passado para o presente. “*Aquela tal malandragem*”, que se veio cantar, não existe mais: perda está a viagem.

Merece registro um último importante motivo para o recurso ao *flash-back*: o levantamento e uso da História como argumento sobre o qual se possa embasar um *ethos*. Um uso assim comumente se relaciona com temáticas sociais que careçam de explicações, e que as encontram, *naturais*, no decurso do desenvolvimento de um povo. Vejamos, por exemplo, o discurso de reprovação ao comportamento do pobre em relação ao carnaval perder a compostura, ao ser posto na avenida de “Vai passar” (2006: 359):

*Vai passar
Nessa avenida o samba popular
Cada paralelepípedo
Da velha cidade
Essa noite vai
Se arrepiar*

*Ao lembrar
Que aqui passaram sambas imortais
Que aqui sangraram pelos nossos pés
Que aqui sambaram nossos ancestrais*

*Num tempo
Página infeliz da nossa história
Passagem desbotada na memória
Das nossas novas gerações*

*Dormia
A nossa pátria mãe, tão distraída
Sem perceber que era subtraída
Em tenebrosas transações*

*Seus filhos
Erravam cegos pelo continente
Quebravam pedras feito penitentes
Erguendo estranhas catedrais*

*E um dia, afinal,
Tinham direito a uma alegria fugaz
Uma ofegante epidemia
Que se chamava carnaval
O carnaval, o carnaval*

*Vai passar
Palmas pra ala dos barões famintos
O bloco dos napoleões retintos
E os pigmeus do Bulevar
Meu Deus, vem olhar
Vem ver de perto uma cidade a cantar
A evolução da liberdade
Até o dia clarear*

*Ai, que vida boa, olerê!
Ai, que vida boa, olará!
O estandarte do sanatório geral
Vai passar*

Versa, há muito tempo, um discurso de repressão aos festejos carnavalescos que incide principalmente questionando a participação do pobre nos festejos carnavalescos. Esse discurso é, como atesta Julia Kristeva,

por definição, ideológico, e, como tal, funciona a serviço das ideologias. Daí a utilização que dele fazem as classes dominantes, desejosas de se dar, além da religião, um apoio ideológico suplementar apropriado à palavra da moda (1976: 129).

A canção recorre desse preceito, ao conferir à vivência do carnaval pelo pobre valorações positivas. E é remontando ao passado histórico do país que fundamenta sua *defesa*.

Ao abordar a série de violências históricas que compuseram a base da formação das comunidades pobres no Brasil, o autor advoga em favor do comportamento delas, tratando sua conduta como um direito adquirido pela via da desgraça. Ressalta que, durante o carnaval, *embora* famintos, *apesar de* retintos e a despeito de não terem morada, são barões, napoleões, gigantes.

Pinta-se, o carnaval, então, sob o signo de uma terra qual a Pasárgada de Manuel Bandeira: um lugar onde se pode viver o sonho de estar no comando – pelo menos da própria vida, escolher ser o que se quiser –; onde o pobre ascende ao lugar do poder; onde existe um *ser feliz*. Em consonância com as observações sociais de Flusser (2000: “Máscaras”).

o Carnaval rompe periodicamente a mascarada. Periodicamente, vastas camadas da população brasileira se descobrem. Assumem-se, não como as vêem os outros (subproletariado), mas como são (orgiasticamente festivas). Passam a viver, periodicamente, não papéis pré-determinados por outros, mas funções pré-determinadas pela sua própria estrutura. Isto é: passam a viver de verdade. [...] E sorrirão o seu sorriso turístico condescendente. “Alienação”, porque abandono de uma realidade imposta por eles. Mas, para os participantes do Carnaval, alienação é o resto do ano. Embora devam admitir, por força da “circunstância” (como se diz), que retomarão as máscaras impostas na quarta-feira de cinzas.

Estar no sanatório geral abre, para os sujeitos, o direito de viver segundo o desejo, e de não ter de lidar com o cotidiano real. Com essas máscaras, o autor, ao mesmo tempo em que, persuasivamente, dizima resistências, defende o direito à *alegria fugaz* e destitui de poder – ainda que sem deixar encoberta a ironia daquilo que hoje se considera a “evolução da liberdade” – o discurso social há pouco abordado.

O recurso ao passado empresta profundidade ao argumento, levando a encontrar num ontem mais distante a base do hoje que se queira questionar, explicar, validar, justificar, esclarecer.

2.4 ELENCO

Partindo dessas teses sobre as imagens técnicas, façamos algumas leituras de silhuetas ortográficas que incluem percepções elaboradas, e constituem sentidos de alcance profundamente alterador da maneira de observar personagens a partir dos recortes que os comentam.

Principiemos por dizer que é pela via do acompanhamento dos personagens que nos envolvemos com as ações que compõem para eles seus dramas. E que extraímos sensações pessoais disso.

O compositor e o escritor, não tendo à disposição atores propriamente ditos, seres concretos, constroem criaturas lingüísticas que representam pontes máximas de trânsito de sentidos, emoções, e que propiciam "a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência etc." (CANDIDO, 2007: 53). Esses traços de que se compõe o personagem não se restringem às linhas que as contornam ou aos termos que os denominam, mas em cada um deles toda uma microetnia se condensa:

Não poderá apreender esteticamente a totalidade da plenitude de uma obra de arte ficcional quem não for capaz de sentir vivamente todas as nuances dos valores não-estéticos – religiosos, morais, político-sociais, vitais, hedonísticos etc. – que sempre estão em jogo onde se defrontam seres humanos. (ibidem: 46)

A construção sígnica elabora a experiência do receptor na forma. E o personagem passeia entre os elementos da composição “tornando extensiva a relação do receptor com o conteúdo” (FERREIRA, 1997: 53), sendo, portanto, o maior responsável pela credibilidade dedicada à obra. É, em certa medida, em nome do personagem que os cenários foram criados; é em seu movimento e sentimento que as ações ganham corporalidade, existência. É a personagem que confere aos diferentes mundos ficcionais traçados nas obras o aspecto de coisa humana que eles adquirem para o espectador, em seu movimento que nos comunica a impressão de existência legítima e verdadeira. É, pois, da representação para nós daquilo que somos, menos no que diz respeito à conformação das aparências e mais no tocante às próprias relações que constituem o humano – relações com o outro, com o meio e consigo – que extraímos as experiências mais profundas a partir da obra de arte.

A construção de personagens incomuns, por exemplo, impõe-nos uma *nova realidade* com a qual temos que lidar: o outro – cujo *ser incommum* não se constitui, na obra, como subindivíduo. Há ali uma individualidade diferente da qual sou posto em contato socialmente, e, para fruir, tenho que observá-la, não posso desviar-me dela como faço nos meus contextos de ação.

A composição das ações, das cenas, bem como a realização dos objetivos dramáticos e do argumento sofrem dependência intrínseca do trabalho de confecção e de atuação da personagem. Isso porque é pelo canal que esses seres falados abrem que se pode conduzir, do autor para o receptor, a verossimilhança, sentimento de verdade, que é o mínimo de que necessitamos para crer em suas *vivências* e nos deixar levar pela sedução das formas.

Os gestos que emanam da *configuração* dos personagens conotam a mensagem, pelas vias do embelezamento, da deformação e de outras artimanhas de sublimação das aparências. Essas configurações representativas recortam e imobilizam certas impressões dos seres da vida, promovendo “abstrações e arquétipos que parecem ‘falar’ por si mesmos, bloqueando discursos e esforços retóricos (BARTHES, 1984: 78).

No cinema, a caracterização, a atitude e a maquiagem dão ao ator a forma de um personagem. Em letras, é preciso confeccionar seres. Estes, já nascem personagens, imbuídos de seu papel representativo, e tanto mais alcançam o cerne das emoções humanas quanto mais podem ser legíveis em rugas e cacoetes, durante a recomposição pelo leitor:

O valor estético suspende o peso real dos outros valores (embora os faça “aparecer” em toda a sua seriedade e força); integra-os no reino lúdico da ficção, transforma-os em parte da organização estética, assimila-os e lhes dá certo papel no todo. A isso corresponde o fenômeno de que o prazer estético integra no seu âmbito o sofrimento e a risada, o ódio e a simpatia, a repugnância e a ternura, a aprovação e a desaprovação com que o apreciador reage, ao contemplar e participar dos eventos (ibidem: 47).

Sem contar o fato de que comumente não resistimos ao belo, senão por pirraça.

Para iluminar essa força estética da personagem, interessa observar um *traçado*: a mulher colorida pelos letreiros, em “As vitrines” (2006: 325):

Eu te vejo sumir por aí.
 Te avisei que a cidade era um vão.
 Dá tua mão.
 Olha pra mim.
 Não faz assim.
 Não vai lá não.
 Os letreiros, a te colorir,
 Embaraçam a minha visão.
 Eu te vi suspirar de aflição,
 E sair da sessão frouxa de rir.
 Já te vejo brincando, gostando de ser,
 Tua sombra a se multiplicar
 Nos teus olhos também posso ver
 As vitrines te vendo passar.
 Na galeria,
 Cada clarão
 É como um dia depois de outro dia
 Abrindo um salão.
 Passas em exposição.
 Passas sem ver teu vigia,
 Catando a poesia
 Que entornas no chão.

É a história de um sujeito que, não francamente apaixonado, mas expressamente posto na preocupada figura de alguém que quer proteger, se dirige ao objeto de sua preocupação. Enquanto se declara, descreve uma silhueta de mulher, um ambiente (o espaço em que ela transita e em que ele está fixo) e os perigos de que anseia que ela se poupe. O tom da voz transita entre o de um velho pai protetor e o de um enamorado invisível, não-representativo, para a destinatária de seu discurso.

A canção é aberta por uma espécie de trilha de suspense, bem à Hitchcock: uma única nota de suspense, que começa aguda, firme e tensa, e evanesce em três ou quatro segundos. Exatamente no momento em que cala a trilha tensa e toa o violão, entra a voz que expressa o texto transcrito. Essa música, algo próxima de um samba-canção, com teor bem próximo daqueles típicos das serestas, confundível sem esforços com um bolero pacato, é levada num encadeamento tamanhamente lento que chega a incomodar o receptor, com suas longas pausas de voz. Tudo é lamentoso e cansado. Damos razão à voz que fala, mas a publicidade ambígua que faz da personagem leva a acharmos certa graça na figura que passa, que some. Conhecemos a voz que fala, sua aflição, mas da mulher a quem fala, o retrato que se pode ter é o de uma obra de arte, algo exposto e sempre em movimento, sob todos os focos, iluminada pelos clarões, contemplada por nosso depoente e também autocontemplativa: “Nos teus olhos também posso ver / As vitrines te vendo passar”. Essa mulher que se contempla enquanto transita – a conferir seu valor de exposição

– suspira de aflição e sai da “sessão” frouxa de rir. Ela se expõe, na galeria de faróis, sem ter vidros que a guardem, mas tendo, sim, vitrines que a mantêm fora: na calçada. Naquele *ponto* de exposição, “cada clarão / É como um dia, depois de outro dia / Abrindo um salão”: cada farol, um *serviço*. Há beleza no afeto do homem, antes que saibamos o que significam suas preocupações. Há beleza naquela silhueta de mulher, e em toda a cena, antes que atentemos para o que representa.

Nosso sujeito não por acaso se refere assim a ela e a si: “passas sem ver seu vigia catando a poesia que entornas no chão”. Pode até não ser, mas é noite, os letreiros e faróis se destacam na paisagem, e ele está ali, sempre, a ver a moça que passa, e ela está ali, sempre *aberta à visitaço*... Um vigia contempla uma prostituta. Uma contemplação que não parece acontecer apenas no momento em que ele expressa o desejo de protegê-la; parece, sim, *estar acontecendo*, a presença dele e a passagem dela pelos tempo e espaço (a noite e a rua) em que se dá a coexistência profissional, dia após dia, dos dois envolvidos na trama.

Num contexto real, uma preocupação tal com uma prostituta provocaria reações talvez variadas, mas via de regra pejorativas. E a prostituta, objeto de exposição e “uso”, vale a beleza, tem valor de exposição, mas não o valor de culto, dedicado por nosso cantor.

Revestida da beleza de um olhar de adoração e trazida ao receptor pela carga sentimental do adorador, essa silhueta de mulher traz sua *função* nublada. Assim, sem ser descrita em sua função, mas configurada como bela, *não personifica a prostituição*: ela é apenas arte.

Mais do que o valor estético das configurações físicas de um personagem merece nota a beleza que deles emerge ao se observarem os *outros contornos* pelos quais se definem na obra, também excelentemente capazes de alavancar o desejo do espectador, ao lhe caírem no gosto:

O *gosto* é a faculdade de julgar um objeto ou um modo de representação por intermédio da satisfação ou do desprazer. Chama-se de *belo* ao objeto de uma tal satisfação. Confundindo-se o efeito com a causa, esse é o nome que se dá a um sentimento de prazer desinteressado. Essa profunda revolução desloca o estético do objeto para o sujeito: a estética não é mais a ciência do belo, mas a da apreciação estética, como já afirmava a

sabedoria popular e como já dizia um provérbio inglês: *Beauty is in the eye of the beholder*¹¹ (COMPAGNON, 2003: 231-2).

O belo é o que emana de suas vivências, do que eles representam, e das diferentes maneiras de compor seus gestos em benefício de uma conjunção comotiva com o receptor.

2.4.1 UMA NOTA SOBRE AS MULHERES DE CHICO BUARQUE.

Não é novidade que se considera Chico Buarque um profundo conhecedor da alma feminina. Já não são poucas também as teses defendidas sobre o assunto, que comumente exploram a sensibilidade de Chico Buarque em se colocar no lugar da mulher e compreendê-la. Tantas palavras emergem de suas composições de personagens femininas que, passando pelo território buarquiano, e pela casa de suas personas, é forçoso visitar esse quarto.

Imagine-se qual não deve ter sido a surpresa de alguém que, ao visitar esse cômodo, talvez tenha encontrado, na química da mulher buarquiana, indícios de... testosterona!

Acho que foi isso o que encontrei, analisando a sintaxe dessas vozes e corpos femininos. A mulher de Chico, quando fala, parece um boneco na mão de um ventríloquo: é um discurso masculino que ela representa.

Chico Buarque tem potencial admirável, notável, ímpar, e quantos adjetivos mais se lhe puderem atribuir. É um ícone da arte brasileira. Contudo, interessa observar que ele escreve bem no feminino porque é homem. Às vezes vemos uma pessoa estacionando o carro à sombra de uma mangueira e imaginamos a manga caindo sobre a lataria do carro; e começamos a rir sozinhos daquela espécie de “filme pastelão” que se passou em nossa cabeça. O que Chico faz, nesse sentido, é ver uma cena não acontecida como essa e a registrar, realçando o que ela tem de insólito. Ele gosta, pegou gosto, talvez, por mostrar a mulher que ainda não existe: ousada, abusada, língua solta, destemida, vivedora –por isso surpreendente.

¹¹ “A beleza está no olho do espectador”. Nota do autor.

Ora, só nos surpreende o que não é esperado, o repentino e o imprevisto. E surpresa exemplar pode ser experimentada na resposta ao discurso do marinheiro-caçador em “A mulher de cada porto” (2006: 367):

Ele: Quem me dera ficar meu amor, de uma vez
 Mas escuta o que dizem as ondas do mar
 Seu eu me deixo amarrar por um mês
 Na amada de um porto
 Noutro porto outra amada é capaz
 De outro amor amarrar, ah
 Minha vida, querida, não é nenhum mar de Rosas
 Chora não
 Vou voltar

Ela: Quem me dera amarrar meu amor quase um mês
 Mas escuta o que dizem as pedras do cais
 Se eu deixasse juntar de uma vez
 Meus amores num porto
 Transbordava a baía com todas as forças navais
 Minha vida, querido, não é nenhum mar de Rosas
 Volta não
 Segue em paz

Os dois: Minha vida, querido (querida),
 Não é nenhum mar de Rosas

Ele: Chora não
 Ela: Segue em paz

A mulher, personagem que a ordem patriarcal exige que seja tutelada vem ao centro para questionar a pretensão fálica masculina, tornando-se forte agente de vingança. Pela ausência de qualquer discurso de resignação, a mulher transgride a *norma*, e se afirma no texto. A fuga da norma, brusca e impactante, porém, configura uma anormalidade, anomalia, sugestão de possibilidade do incomum. Há que se respeitar, em todo caso, que essa resposta foi engendrada por um homem, o que permite extrair do dito a hipótese de que não se trata de uma resposta de mulher: a resposta dada pela mulher do cais ao seu marinheiro errante é a resposta que um homem emite: “Se eu fosse essa mulher, responderia assim: ‘... transbordava a baía com todas as forças navais...’”

O efeito de realidade é possível pela via dum nivelamento que não deixa de ser aberrante em relação ao contexto cultural em que a obra é produzida, e ao qual se oferece. O que se passa ali é uma destituição da preponderância pelo nivelamento, mas um nivelamento artificialmente produzido, à moda da trucagem fotográfica. Aproximação técnica, montagem de fotos, e não aproximação de modelos para se tirar uma foto.

Há também, no leque das mulheres de Chico, deformações, conversões de corpos, composição de travestis francos. É como se a aparência e o nome compusessem uma legítima impressão do feminino, mas algo no gesto, como um abrir da boca – no caso, a revelação do discurso sobre o qual se constrói – desmentisse aquela feminilidade. Vejamos, só para que conste, o exemplo disso que se acaba de dizer personificado em “A Rosa” (2006: 293), de pétalas abertas – e *espinho cravado*:

Arrasa o meu projeto de vida
 Querida, estrela do meu caminho
 Espinho cravado em minha garganta
 Garganta
 A santa às vezes troca meu nome
 E some

E some nas altas da madrugada
 Coitada, trabalha de plantonista
 Artista, é doida pela Portela
 Ôi ela
 Ôi ela, vestida de verde e Rosa

A Rosa garante que é sempre minha
 Quietinha, saiu pra comprar cigarro
 Que sarro, trouxe umas coisas do Norte
 Que sorte
 Que sorte, voltou toda sorridente

Demente, inventa cada carícia
 Egípcia, me encontra e me vira a cara
 Odara, gravou meu nome na blusa
 Abusa, me acusa
 Revista os bolsos da calça

A falsa limpou a minha carteira
 Maneira, pagou a nossa despesa
 Beleza, na hora do bom me deixa, se queixa
 A gueixa
 Que coisa mais amorosa
 A Rosa

Ah, Rosa, e o meu projeto de vida?
 Bandida, cadê minha estrela guia
 Vadia, me esquece na noite escura
 Mas jura
 Me jura que um dia volta pra casa

Arrasa o meu projeto de vida
 Querida, estrela do meu caminho
 Espinho cravado em minha garganta
 Garganta
 A santa às vezes me chama Alberto
 Alberto

Decerto sonhou com alguma novela
 Penélope, espera por mim bordando
 Suando, ficou de cama com febre
 Que febre

A lebre, como é que ela é tão fogosa
A Rosa

A Rosa jurou seu amor eterno
Meu terno ficou na tinturaria
Um dia me trouxe uma roupa justa
Me gusta, me gusta
Cismou de dançar um tango

Meu rango sumiu lá da geladeira
Caseira, seu molho é uma maravilha
Que filha, visita a família em Sampa
Às pampa, às pampa
Voltou toda descascada

A fada, acaba com a minha lira
A gira, esgota a minha laringe
Esfinge, devora a minha pessoa
À toa, a boa
Que coisa mais saborosa
A Rosa

Ah, Rosa, e o meu projeto de vida?
Bandida, cadê minha estrela guia?
Vadia, me esquece na noite escura
Mas jura
Me jura que um dia volta pra casa

É verdade que seria pobre o efeito que se poderia obter das canções mais impressionantes desse leque se veiculassem todas as coisas que ele diz no masculino. O óbvio. É menos clichê e mais artístico cantar que “A Rosa, quietinha, sai pra comprar cigarro e quando volta traz umas coisas do Norte” do que explorar a mesma relação chamando o protagonista de Alfredo, por exemplo.

Ainda assim, convenhamos que é antinatural que o homem assuma a postura de uma aceitação dócil, diante de suspeitas como as que A Rosa levanta. A Rosa-espinho, beleza cravejada de *acessório* fálico, é um ser lingüístico costurado com linhas essencialmente machas.

O afeto resignado que a mulher do real presta ao homem é posto no *script* do eu-lírico masculino. O amor e ódio, às vezes claros, às vezes duvidosos, conferem ao *homem* da canção uma postura típica da mulher do real: a resignação de quem espera. Parece mesmo, se não é, uma reparação, direito a revanche, concedido pelo autor de “Com açúcar com afeto”¹² (2006: 148) à mulher – que esperava. Em “A

¹² “Com açúcar com afeto” exhibe o exemplo duma submissão *típica* do sujeito feminino, reflete a dócil aceitação que a mulher presta ao masculino ausente, errante. Vejamos alguns trechos:

Rosa”, a mulher é quem sai, esquece o homem na noite escura, e é a voz masculina que espera, lamentosa, que ela cumpra a vaga promessa de que “um dia volta pra casa”, e cesse de arrasar o *seu* projeto de vida.

Em a Rosa, Chico justifica o modo de amar masculino. Ao revelar a Rosa que some, que mente, que lhe troca o nome, mas que, ainda assim, é a dona do seu projeto de vida, gera impacto. Se o sujeito expresso na canção fosse masculino, haveria uma detecção do comum, do corriqueiro, e as reações não passariam das clichês, da vida. Sendo o sujeito “A Rosa”, a identificação e a aceitação do receptor transmuda-se em choque, e o caráter da mensagem direciona-se por uma via inversa. A Rosa é, na verdade, um espinho, cravado na garganta. Ela não representa uma mulher: ela representa o masculino deslocado para um corpo e para um nome femininos; e a voz que fala é a de um eu feminino deslocado para compor o gesto do homem *único* da canção.

Contudo, nem só de femininos estranhos à norma se compõe o leque de relacionamentos amorosos de Chico. Também há os marcantes retratos, prenhes de beleza, da infelicidade experimentada pela maioria das mulheres reais, ainda subalternas.

Nessas mimeses da mulher já existente, Chico dá aos traços de fragilidade feminina magnitude, amplitude, intensificação pesada, a ponto de nos saltar à percepção pela via do exagero, como que vista por grossas lentes de aumento. Um exemplo é “Atrás da porta” (2006: 196), uma leitura do comportamento de entrega e abdicação da mulher, franca, aos pés:

Quando olhaste bem nos olhos meus
E o teu olhar era de adeus
Juro que não acreditei
Eu te estranhei
Me debrucei
Sobre teu corpo e duvidei
E me arrastei e te arranhei

Com açúcar, com afeto/ Fiz seu doce predileto /Pra você parar em casa. Qual o quê / Com seu terno mais bonito / Você sai, não acredito / Quando diz que não se atrasa [...]

Quando a noite enfim lhe cansa / Você vem feito criança / Pra chorar o meu perdão / Qual o quê / Diz pra eu não ficar sentida / Diz que vai mudar de vida / Pra agradecer meu coração

E ao te ver assim cansado / Maltrapilho e maltratado / Ainda quis me aborrecer / Qual o quê/ Logo vou esquentar seu prato / Dou um beijo em seu retrato / E abro os meus braços pra você.

E me agarrei nos teus cabelos
 No teu peito (Nos teus pelos¹³)
 Teu pijama
 Nos teus pés
 Ao pé da cama
 Sem carinho, sem coberta
 No tapete atrás da porta
 Reclamei baixinho

Dei pra maldizer o nosso lar
 Pra sujar teu nome, te humilhar
 E me vingar a qualquer preço
 Te adorando pelo avesso
 Pra mostrar que inda sou tua
 Só pra provar que inda sou tua...

Nada resta, na personagem que fala nessa canção, do vigor da Rosa ou do desprendimento da mulher do porto. A característica central desta é a tendência ao drama, a habilidade em empregar lágrimas como argumentos, o apelo submisso à piedade.

Como recebemos de maneira relativamente natural mulheres tão pouco convencionais? Encarando as fortes como olhamos para os homens, fazendo sobreculturais esforços para acreditar na igualdade sexual que pregamos no dia-a-dia da vida real, esforçando-nos por aceitar as equivalências que, na vida, afirmamos desejar. Na verdade, uma igualdade que não existe, e quando se demonstra próxima de vingar, esforçamo-nos para *engolir*, como fazemos com todas as demais alteridades presentes em nossos contextos usuais, dos quais a mulher moderna é *o menos difícil de tolerar*. Às convencionais, aceitamos, dedicamos merecida piedade e alguma solidariedade, identificando nelas o conceito corriqueiro que se tem do feminino, o gesto de entrega e submissão com toda a carga de pedantismo que encerra, visto por olhos masculinos. De tudo isso poderia emergir a náusea, não fosse pelo belo de que a canção reveste as vivências apresentadas.

A Rosa, em seu dom de enganar constituindo uma espécie de masculino travestido, e a outra, que se derrama aos pés do amante, são como que “fotografadas em situação” por um olhar masculino, e reveladas na canção por uma retórica de gestos e expressões pertencentes culturalmente ao léxico masculino.

¹³ Verso original vetado pela censura. Nota do autor.

Não é por acaso que Chico Buarque revela, em “As minhas meninas” (2006: 379), um detalhe de suas construções femininas:

[...] Vão as minhas meninas
 Levando destinos
 Tão iluminados de sim
 Passam por mim
 E embaraçam as linhas
 Da minha mão

As meninas são minhas
 Só minhas na minha ilusão
 Na canção cristalina
 Da mina da imaginação[...]

As mulheres de Chico Buarque de Hollanda são signos!

Barthes (1990: 277) diz que “Um signo é aquilo que se repete. Sem repetição não há signo, pois não poderíamos reconhecê-lo, e é o reconhecimento que origina o signo”. É como signo que nos referimos às mulheres pintadas por Chico. Diz-se “Eu gosto da *mulher de Chico Buarque*”, ou “As mulheres de Chico Buarque são maravilhosas”. Esse “as mulheres” dispensa explicações, porque não pode ser significado, e sim significa, está no lugar de alguma outra coisa. Nesse sentido, o que se fala das mulheres de Chico diz respeito a tratamentos específicos e costumeiros dados pelo autor a suas personagens no feminino. Ocorre que o que têm conseguido inferir, até então, nessas leituras das mulheres buarquianas, limita-se a observações sobre a construção estética, e não sobre o ponto social a que este processo criativo remete. Daí levanta-se um problema: estamos lendo a alegoria como fato, quando se deveria decodificar o que essa alegoria *representa*. Inocência pura ou planejada: não temos conseguido ler, talvez por não termos ainda aprendido a ler, apropriadamente – esse *signo*.

2.5 AÇÃO DRAMÁTICA

É por meio da composição das ações que um autor desempenha a *função do movimento* que nos é dado a conhecer; é das ações (trama) que extrai a geração dos sentidos. Cada movimento cumpre uma função significativa na construção da cena.

Toda ação cena caminha rumo à abertura de um ponto de identificação,

Relação convergente entre platéia e ação dramática, criando um jeito de trabalhar o psiquismo do público de tal maneira que as fantasias não sejam sabotadas pelo princípio da realidade. Mais que isso, vão capacitando as fantasias a se oporem aos princípios do dia-a-dia (FERREIRA, 1997: 48).

Ação dramática pode ser resumido como a somatória da vontade do personagem, da decisão e da mudança de estado, que resultam nos *fatos* ficcionais apresentados. Da construção mental (imaginação) desses fatos podemos pensar concretamente sobre eles. A observação reflexiva que sobre eles fazemos difere muito pouco da que fazemos sobre os fatos da vida.

Cada ação constitui aquilo que na vida prática chamamos de *gesto* . Numa fruição artística, não se trata simplesmente de observar “o que o personagem fez”, “o que está acontecendo ali”, mas sim de compreender o que significa esse feito, esse acontecimento, esse gesto, no conjunto da *cena* . As ações contêm e irradiam os *valores dramáticos* das cenas.

Da *realização* das ações dramáticas, extrai-se a conjugação ou o conflito da obra com nossos valores culturais.

Tentemos compreender o que *significa* o seguinte *gesto* :

[...] E ele apressa a caminhada
Pra acordar a namorada logo ali
E vai sorrindo, vai aflito
Pra mostrar, cheio de si
Que hoje ele é senhor das suas mãos

Assim, isolado, esse fragmento significa muito pouco. Inserido num contexto mais amplo, a cena em que consiste o todo da canção, ganha uma miríade de sentidos.

Hoje a cidade está parada
E ele apressa a caminhada

Pra acordar a namorada logo ali
 E vai sorrindo, vai aflito
 Pra mostrar, cheio de si
 Que hoje ele é senhor das suas mãos
 E das ferramentas

Quando a sirene não apita
 Ela acorda mais bonita
 Sua pele é sua chita, seu fustão
 E, bem ou mal, é o seu veludo
 É o tafetá que Deus lhe deu
 E é bendito o fruto do suor
 Do trabalho que é só seu

Hoje eles hão de consagrar
 O dia inteiro pra se amar tanto
 Ele, o artesão
 Faz dentro dela a sua oficina
 E ela, a tecelã
 Vai fiar nas malhas do seu ventre
 O homem de amanhã (HOLLANDA, 2006: 254).

A letra retrata o homem, num dia em que “a cidade está parada” e “a sirene não apita”: um dia em que o trabalho está ausente. A ausência do trabalho concede ao indivíduo um hiato preenchido pela autopertencença, em que esse homem, “cheio de si”, usa em benefício próprio algumas das horas que vendera.

Na lacuna da prostituição, “entrega de si a outrem em troca de dinheiro” (HOUAISS: 2009) ¹⁴, o homem parte afoito ao encontro da namorada, e, na trégua à sacrossanta *guerra nossa de cada dia*, mata a saudade de si, empresta-se a si, e usa seu corpo para *fazer vida*, para e por si:

Ele, o artesão
 Faz dentro dela a sua oficina
 E ela, a tecelã
 Vai fiar nas malhas do seu ventre
 O homem de amanhã

Retomando, então, a ação destacada no princípio, vemos que o gesto que encerra é o da ansiedade de exibir, ostensivamente mesmo, um autossenhório: “Vai aflito pra mostrar / Cheio de si / Que hoje ele é senhor das suas mãos”.

As ações constituem as células de que uma cena se compõe, e cada ação serve de tópico de sustentação, pilar, ao argumento.

¹⁴ HOUAISS. Edição Eletrônica do Dicionário Houaiss da língua portuguesa. São Paulo: Moderna, 2009 [OBS. Arquivo interativo; sem paginação].

2.6 CENA

Cena é cada unidade dramática, unidade representativa, de uma obra.

A cena comporta os ingredientes constituintes da *narrativa*. Alguém (narrador) está contando algo (materializando um enredo), organizado de uma maneira específica (trama), vivido (pelas personagens)... A cena reúne em si as ações, os cenários, as entidades que vivem essas ações e os enredos que se transmitem ao receptor e que carecem de ser lidos e compreendidos.

Uma obra pode construir-se de poucas cenas, e empregar poucas ações. É o que ocorre, por exemplo, em “Primeiro de maio”¹⁵, em que se apresenta um cenário (“a cidade parada”) onde se passam algumas cenas consumadas (um homem anda apressadamente; e uma mulher espera, nua, o homem) e outras presumidas (“...eles vão se consagrar / Um dia inteiro pra se amar”). Esse tipo de configuração numa obra que seja curta atende aos interesses de uma construção objetiva. Numa obra um pouco mais extensa, amplia as descrições de imagens e os detalhamentos de ações, dando ao espectador o exercício de percepções em profundidade.

Há outros casos em que as obras comportam várias *cenas* de extensão menor, como acontece em “A Rosa”¹⁶, na qual as cenas são tão curtas e numerosas que dão a parecer uma colagem de várias fotografias da mulher, em diferentes *poses*, à guisa de vídeoclipe.

O clipe passível de se obter da seqüência de imagens sobrepostas em elipses – cortes rápidos, mudanças de estado sem pausa-para-respiração de um estado a outro – não dá tempo suficiente para digerir a informação e avaliar o que se passa.

Daí, vendo a Rosa pela *ótica do personagem* que a ela se dirige, realizamos apenas o polimorfismo turvo que justifica a indecisão com que ele age: tenta se insurgir, em combate à sua aflição e em resgate de seu “projeto de vida”, mas acaba à espera daquela que “o arrasa”.

¹⁵ Ver letra e leitura: p. 100-1.

¹⁶ Ver letra e leitura: p. 95-97.

O curto tempo de elaboração mental das cenas, dado o corte incisivo e rápido que uma impõe à outra, nega-nos uma contemplação mais ampla, simultaneamente reduzindo a chance de reflexão e julgamento sobre o gesto que imagem pintada da mulher significa.

A simultaneidade das ações que compõem as *microcenas* não nos permite obter mais do que um dispersivo sentimento de dúvida. A superposição de tempos e a velocidade distensora e lúdica do samba não nos deixam ousar deduções diversas daquelas que o personagem nos informa, nem ver mais que etéreo clipe mental do personagem. De tudo isso, emerge ao olhar do espectador (que vê pelo olho do personagem, e, portanto, é o olhar dele), a sedutora e ambígua criaturinha que some, nas altas da madrugada, mas “jura” que “um dia” volta pra casa: A Rosa.

2.7 CENÁRIOS

A construção dos cenários numa obra feita de palavras importa por fornecer os dados indispensáveis para a *reconstituição da cena*. Em raríssimos casos o cenário enquanto elemento informativo pode ser dispensado, já que, mais do que representar o ambiente em que se desenrolam as cenas, confere ampliação de profundidade ao universo dos personagens, dando-nos (ou negando-nos) conhecer um pouco mais ou menos sobre eles. No geral, os elementos de um cenário só importam por sua relação com o humano:

A descrição de uma paisagem, de um animal ou de objetos quaisquer pode resultar, talvez, em excelente “prosa de arte”. Mas esta excelência resulta em ficção somente quando a paisagem ou o animal se “animam” e se humanizam através da imaginação pessoal (ROSENFELD, 2007: 27).

Pela criação de cenários amplia-se a caracterização dos personagens, enriquecem-se as imagens que se podem (re)constituir a partir da obra, trazendo à tribuna o problema da contextualidade,

[...] nossa relação com os cenários de nossa ação – as instituições e os preconceitos coletivos e rotineiros, os hábitos pessoais estilizados em forma de caráter e os métodos e concepções fundamentais empregados na investigação da natureza – que normalmente aceitamos sem discutir. Nós nos definimos, em parte, por nossa atitude para com esses cenários (UNGER, 1998:12).

A cenografia impera, inflando a vida privada com objetos, quadros e texturas. O que confere a força da descrição dos cenários é a maneira pela qual eles reportam os traços a um mundo originário com o qual nos identificamos, por meio do qual nos irmanamos aos seres ficcionais que vivem aqueles fatos, já que, paradigmaticamente, ocupam um lugar num mundo que poderia ser nosso.

E chuva também não é o conceito de chuva, bem o estado de um tempo e de um lugar chuvoso. É um conjunto de singularidades que apresenta a chuva tal como ela é em si, pura potência ou qualidade que conjuga sem abstração todas as chuvas possíveis, e compõe qualquer espaço correspondente (1985: 142).

Essa potencialidade da construção de cenários alcança magnitude tamanha que tem o condão, inclusive, de legalizar o absurdo. Até o que não seja possível no mundo real, pode ter sua existência *imaginada*. Percorrendo cenários com os quais possamos identificar os contextos de nossa ação, é relativamente tranqüila a *passagem a outros mundos*, a outros níveis de verossimilhança, que, apesar de

francamente circunscritos ao universo ficcional, remetem por espelhamento ao nosso. Na ciência e na arte, não é necessário que exista um concreto precedente para que exista um futuro aspirado. É por essa via que se vestem absurdos com os véus e adereços do *possível*, apresentando-se realidades francamente criadas, que criam sua própria via de receptividade, como se fossem mesmo mais reais que o real. Vejamos como isso ocorre, por exemplo, em “Futuros Amantes” (2006: 401), em que nosso autor consegue criar um amor-de-todo-o-mundo, e, por incrível que pareça, fazê-lo realizado, ao *dá-lo à imaginação do receptor*:

Não se afobe, não
 Que nada é pra já
 O amor não tem pressa
 Ele pode esperar em silêncio
 Num fundo de armário
 Na posta-restante
 Milênios, milênios
 No ar

E quem sabe, então
 O Rio será
 Alguma cidade submersa
 Os escafandristas virão
 Explorar sua casa
 Seu quarto, suas coisas
 Sua alma, devãos

Sábios em vão
 Tentarão decifrar
 O eco de antigas palavras
 Fragmentos de cartas, poemas
 Mentiras, retratos
 Vestígios de estranha civilização

Não se afobe, não
 Que nada é pra já
 Amores serão sempre amáveis
 Futuros amantes, quiçá
 Se amarão sem saber
 Com o amor que eu um dia
 Deixei pra você

Por meio de *Futuros amantes* veicula-se não uma história de amor, mas a história de um amor monumental, intemporal, o amor enquanto instituição universal “freqüentável” por toda a humanidade. Assim como gostar mais do futebol em si do que de um time, o amor transcende a necessidade de um ser, um corpo: “é o meu amor, mas é o amor do mundo” ou “o meu amor é todos os amores do mundo: esse é o amor que eu guardei *pra* você”.

Um sentimento que percorra todas as épocas e planos do real (terra, céu e mar) não existe, mas é exatamente nessa não-existência que reside o caráter artístico dessa obra, já que os amores existentes são cantados e reproduzidos, representados, todos os dias nas rádios populares em sua essencial superficialidade e funcionalidade que conferem à canção de mercado seu caráter de não-arte – e isso é uma acusação.

Futuros amantes é uma obra de arte, e materializar para o pensamento do receptor um universo amoroso imaterial e eterno era um plano artístico que tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a possibilidade do impossível a partir de sua ocorrência sobre cenários possíveis, atingindo pelo pasmo o espectador. Trata-se de, como diz Rosenfeld (2007: 20), um “verdadeiro aparental” [...] baseado na convivência entre autor e leitor. O leitor, parceiro da empresa lúdica, entra no jogo e participa da “não-seriedade” dos “quase-juízos” e do fazer de conta.

O papel que os cenários exercem aqui é o de, por meio de certas palavras dissimuladamente sem importância, possibilitarem a assimilação do mundo do amante pelo nosso: o fundo do armário e a posta-restante fazem-nos entender aquele mundo, por intermédio daquela qualidade dos cenários de serem

indutores comuns de associações de ideias (biblioteca=intelectual), ou, de maneira menos evidente, verdadeiros símbolos. Esses objetos constituem excelentes elementos de significação: por um lado são descontínuos e completos em si mesmos, o que, para um signo, é uma qualidade física; e, por outro lado, remete a significantes claros, conhecidos; são pois elementos de um verdadeiro léxico[...].O objeto não possui talvez mais uma *força*, mas possui, certamente, um sentido (BARTHES, 1990: 17).

Pela via da identificação e da projeção, pensamos nas cartas e retratos, nossos registros, e sentimos nos registros do personagem a força emocional que os nossos exercem sobre nós, ainda que num fundo de armário (lugar em que guardamos as coisas que queremos reservar, guardar, mas ter sempre à mão...). Tudo isso poderia não ser tão efetivo, se não fosse indiciário o próprio argumento da canção, que nos manda decifrar o eco de suas palavras nos objetos do mundo narrado.

Não vemos o amor transcendental que passa, não o podemos imaginar, porque, substantivo abstrato, o amor não pode ser percebido pelos sentidos e, por isso mesmo, só pode ser imaginado – a não ser num apólogo – nos corpos que o carregam. Na impossibilidade de imaginarmos corpos que materializem um amor de

tamanhas proporções – imposta pela vivência cultural e pela ausência desses corpos na história que se levanta –, o autor nos dá essa magnitude e esse amor pela visão dos cenários. Assim como a câmera psicológica do cinema, que nos dá a ver pelo “olho do personagem”, inferimos a grandeza daquele amor sem pressa na amplitude de seu alcance, de seu caminho, de seu trajeto. O amor atravessa épocas, contextos, perdura, infinito, *quicá* para ser vivido por amantes futuros. Os lugares e os amantes ficam: o amor os *atravessa*.

Observemos, ainda, uma outra disposição dos cenários. No cinema, não raro se emprega uma passagem de fundos que confere à imagem central a ideia de movimento. Em “Bye bye Brasil” (2006: 284) emprega-se esse recurso de aproximações e distanciamentos, ou, mais especificamente, o recurso de fazer com que uma realidade se mova em torno do personagem, por meio da narração dele mesmo. Mudam-se os cenários por trás do enunciador, dando-nos a impressão de que há um mundo em movimento ao redor dele, enquanto ele, num espaço alheio ao de seu ouvinte, fala-lhe ao telefone.

Oi, coração
 Não dá pra falar muito não
 Espera passar o avião
 Assim que o inverno passar
 Eu acho que vou te buscar
 Aqui tá fazendo calor
 Deu pane no ventilador
 Já tem fliperama em Macau
 Tomei a costeira em Belém do Pará
 Puseram uma usina no mar
 Talvez fique ruim pra pescar
 Meu amor

No Tocantins
 O chefe dos parintintins
 Vidrou na minha calça Lee
 Eu vi uns patins pra você
 Eu vi um Brasil na tevê
 Capaz de cair um toró
 Estou me sentindo tão só
 Oh, tenha dó de mim
 Pintou uma chance legal
 Um lance lá na capital
 Nem tem que ter ginásial
 Meu amor

No Tabariz
 O som é que nem os Bee Gees
 Dancei com uma dona infeliz
 Que tem um tufão nos quadris
 Tem um japonês trás de mim

Eu vou dar um pulo em Manaus
 Aqui tá quarenta e dois graus
 O sol nunca mais vai se pôr
 Eu tenho saudades da nossa canção
 Saudades de roça e sertão
 Bom mesmo é ter um caminhão
 Meu amor

Baby, bye bye
 Abraços na mãe e no pai
 Eu acho que vou desligar
 As fichas já vão terminar
 Eu vou me mandar de trenó
 Pra rua do Sol, Maceió
 Peguei uma doença em Ilhéus
 Mas já tô quase bom
 Em março vou pro Ceará
 Com a benção do meu orixá
 Eu acho bauxita por lá
 Meu amor

Bye bye Brasil
 A última ficha caiu
 Eu penso em vocês night and day
 Explica que tá tudo okay
 Eu só ando dentro da lei
 Eu quero voltar, podes crer
 Eu vi um Brasil na tevê
 Peguei uma doença em Belém
 Agora já tá tudo bem
 Mas a ligação tá no fim
 Tem um japonês trás de mim
 Aquela aquarela mudou
 Na estrada peguei uma cor
 Capaz de cair um toró
 Estou me sentindo um jiló
 Eu tenho tesão é no mar
 Assim que o inverno passar
 Bateu uma saudade de ti
 Tô a fim de encarar um siri
 Com a benção de Nosso Senhor
 O sol nunca mais vai se pôr

Essa mudança de cenários faz ver uma vida, um microcosmo, que existe no lá do interlocutor, para além do mundo de cá, em que se encontra o receptor da mensagem telefônica, e imaginar aquela vida que existe a despeito das vivências deste.

Já em “Ela desatinou” (2006: 169), o contexto, cenário em que se move a personagem, é o próprio *subtema* da canção: a mulher que dança apesar de ser quarta feira de cinzas quer continuar a viver a fantasia, a pausa no sofrimento real que o carnaval institui, a despeito do contexto, que já retornou ao seu *ciclo*.

Ela desatinou
 Viu chegar quarta-feira
 Acabar brincadeira
 Bandeiras se desmanchando
 E ela inda está sambando

Ela desatinou
 Viu morrer alegrias
 Rasgar fantasias
 Os dias sem sol raiando
 E ela inda está sambando

Ela não vê que toda gente
 Já está sofrendo normalmente
 Toda cidade anda esquecida
 Da falsa vida da avenida onde
 Ela desatinou

Quem não inveja a infeliz
 Feliz no seu mundo de cetim
 Assim debochando
 Da dor, do pecado
 Do tempo perdido
 Do jogo acabado

Ela desatinou
 Viu chegar quarta-feira
 Acabar brincadeira
 Bandeiras se desmanchando
 E ela inda está sambando
 E ela inda está sambando

O “ainda”, na canção, cumpre a função de denunciar que está, mas não mais deveria. Expressa que o tempo daquilo que *ela* continua a fazer já passou: não há *contexto* que justifique sua ação, e, por isso (e só por isso!), é *desatino*.

De certo modo, podemos dizer que a arquitetura desempenhada na cenografia conta a época e o local em que se passa a história. Esse percurso do sentido se dá pelo mesmo canal que as construções e decorações dos ambientes dos homens reais esboçam uma personalidade: *contando*, sem que esses homens movam os lábios, um estilo de vida, uma marca pessoal.

O trabalho do autor de organizar os cenários, os palcos de ação em que seus personagens irão se mover, subsidiam a compreensão do espectador dando a conhecer senão o meio de cultura daqueles sujeitos ficcionais, pelo menos o que o corpo deixa de vestígios no ambiente com seu movimento, e o que pode ser lido no ambiente sobre o homem. Sendo página em que o homem se inscreve, a cenografia é o trabalho de escrever espaços representativos: não se trata da confecção de espaços figurantes, mas de uma página em que ele em partes se inscreve (ou seria

se escreve?). A construção do cenário compete para conferir sentido ao sentido, para agregar conhecimento ao que já temos sobre o homem ficcional.

2.7.1 OBJETOS DE CENA

Os objetos de cena são todos os itens utilizados para *decoreção* do cenário: cinzeiros, vasos, climas, telefones, objetos de arte, etc.

Em “Bye bye Brasil”¹⁷, são os objetos que levam a deduzir (sem ver) a mudança de direcionamento do olhar daquele que, de longe, nos fala – avião, usina – e mesmo as variações e passagens de tempo – inverno *versus* calor – o que nos dá a impressão de que a letra responde não por uma comunicação telefônica, mas por uma compilação de várias, e levanta para nós a possibilidade de, excetuando-se os versos que contêm o vocativo “meu amor”, cada um dos demais responderem por um diferente telefonema.

A sensação de unidade que o conjunto passa também é determinada pela menção a um objeto: “a última ficha caiu”. Pode-se executar a leitura da mensagem como conteúdo de uma comunicação só. Tomando-se, porém, como verdadeira a segunda possibilidade, a de várias ligações, o que nos parece ser a *ideia* da canção (a de que cada frase representa uma particular situação comunicativa), imprime-se para nós a *imagem* de uma distância extremamente prolongada, duradoura, entrecortada por *dissonantes* momentos de fé (“Com a bênção do meu orixá” *versus* “Com a bênção de nosso senhor”), promessas (“Eu acho que vou te buscar”) etc. Em todo o contexto, os objetos preenchem a vida do enunciador, permitindo ler o que se passa em terras distantes.

2.7.1.1 Corpos cenográficos

Um outro comportamento de composição relacionado a objetos chama a atenção para as menções ao corpo como objeto de cena.

Na obra *Eu te amo* (2006: 299), é da cenografia transbordante de objetos que extraímos a carga pesada da declaração contida no título: a indissociabilidade dos

¹⁷ Ver letra: p.107-8.

personagens, de cada *pedaço* deles e de suas histórias se irmana à inseparabilidade das histórias de seus objetos.

Ah, se já perdemos a noção da hora
Se juntos já jogamos tudo fora
Me conta agora como hei de partir

Se, ao te conhecer, dei pra sonhar, fiz tantos desvarios
Rompi com o mundo, queimei meus navios
Me diz pra onde é que inda posso ir

Se nós, nas travessuras das noites eternas
Já confundimos tanto as nossas pernas
Diz com que pernas eu devo seguir

Se entornaste a nossa sorte pelo chão
Se na bagunça do teu coração
Meu sangue errou de veia e se perdeu

Como, se na desordem do armário embutido
Meu paletó enlaça o teu vestido
E o meu sapato inda pisa no teu

Como, se nos amamos feito dois pagãos
Teus seios inda estão nas minhas mãos
Me explica com que cara eu vou sair

Não, acho que estás te fazendo de tonta
Te dei meus olhos pra tomares conta
Agora conta como hei de partir

O “tudo” jogado fora, a “sorte” *entornada* pelo chão, os “navios” queimados, na “desordem do armário embutido” um “paletó” que “enlaça” um “vestido” e um “sapato” que pisa outro.

De maneira semelhante se constrói a força da súplica de *Pedaço de mim* (ibidem: 270): nos símiles e metáforas remetentes a objetos duros, como “arrumar o quarto do filho que já morreu” e “a mortalha do amor”, o eu lírico fundamenta o peso de seu argumento:

Oh, pedaço de mim
Oh, metade afastada de mim
Leva o teu olhar
Que a saudade é o pior tormento
É pior do que o esquecimento
É pior do que se entrevar

Oh, pedaço de mim
Oh, metade exilada de mim
Leva os teus sinais
Que a saudade dói como um barco
Que aos poucos descreve um arco
E evita atracar no cais

Oh, pedaço de mim
 Oh, metade arrancada de mim
 Leva o vulto teu
 Que a saudade é o revés de um parto
 A saudade é arrumar o quarto
 Do filho que já morreu

Oh, pedaço de mim
 Oh, metade amputada de mim
 Leva o que há de ti
 Que a saudade dói latejada
 É assim como uma fisgada
 No membro que já perdi

Oh, pedaço de mim
 Oh, metade adorada de mim
 Leva os olhos meus
 Que a saudade é o pior castigo
 E eu não quero levar comigo
 A mortalha do amor
 Adeus.

Para além dos objetos brutos, chamamos atenção, nesses dois exemplos, para a potência de sensibilizar e chocar construída na objetificação de partes do corpo.

No primeiro caso, a confusão das “pernas”, o sangue que erra de veia e *se perde*, os seios que *ainda estão nas mãos* do amante, a dúvida sobre “com que cara” sair e *dar os olhos* para o outro tomar conta materializam a violência da indissociabilidade. O argumento que emerge desses *gestos* é o de que só a morte permitiria romper a declaração “Eu te amo”.

No segundo exemplo, o título da canção aponta para o fetiche. O pedaço de si, *amputado, arrancado*, que o outro representa para o eu lírico: uma metade afastada cuja saudade representa um tormento “pior do que se entrevar”. O corpo transtornado em objeto constitui, no caso de *Pedaço de mim*, um fetiche inegável, baseado na objetificação dos próprios *termos* de um corpo esculpido como algo montável. Mais ainda, o tratamento do objeto parcial *exilado* como um todo, o valor tátil do pedaço enquanto fragmento do enunciador, a gerar uma lacuna intolerável, a ponto de não se poder afirmar com clareza se o *pedaço* é o amado, perdido, ou o presente, que fala.

2.7.1.2 Áudios cenográficos

Em “Ela desatinou”¹⁸, é alta, na confecção da *cena*, a representatividade da data – a quarta-feira de cinzas –, das “bandeiras se desmanchando”, da ambigüidade que envolve as “fantasias” que se rasgam. Para além da observação desses objetos, no entanto, da análise desta obra emerge uma consideração imprescindível: pode ocorrer de, em canção, o *áudio* atuar como objeto de cena, e não acessório, mas essencial.

Lamentavelmente, a impossibilidade de oferecer uma audição neste exato momento da análise engessa um pouco nossas chances de clareza, já que a descrição do procedimento não alcança nem um dízimo de seu efeito, mas ainda assim prosseguimos. Após cada menção de “Ela ainda está sambando”, reduzem-se as dimensões (altura e intensidade) dos instrumentos melódicos e introduz-se um som de bumbo que age quase sem companhia. O ausentar-se, na verdade reduzir-se, do todo instrumental em benefício daquele som solitário que *ganha o palco sonoro* da obra e passa então a brilhar sozinho e indiferente ao todo, é sugestivo de uma espécie de calar-se do contexto em prol daquela mulher que desatina. Esse movimento do *objeto audível* permeia toda a canção, e serve de abertura e reforço à estrofe de encerramento, com largo destaque para a solidão da *infeliz*: todo o contexto é calado pela presença de uma mulher que realiza o que todos desejam:

Quem não inveja a infeliz
Feliz no seu mundo de cetim
Assim debochando
Da dor, do pecado
Do tempo perdido
Do jogo acabado

Só para mencionar mais alguns exemplos, do sem-número de canções de Chico Buarque que empregam *incidentes sonoros* como parte da cena, recorreremos brevemente a outros casos. O primeiro é a presença de sirenes na abertura de “Acorda amor”¹⁹ (a reforçar que se trata de realidade, não-sonho, não apenas pesadelo, a *presença* da polícia).

¹⁸ Ver letra: p. 109.

¹⁹ Ver letra: p. 45-6.

O segundo caso é “A violeira”²⁰ em que a entrada de um coro de vozes infantis no *bis* do último verso serve de apresentação (ato de trazer à presença) dos “garoto” que ela menciona em seu relato. Um outro caso que merece referência pela notabilidade é o acalanto na abertura de “Você você”²¹, como uma espécie de *pista* sobre o sujeito emissor da mensagem. Por fim, mencionem-se os sinos solenes na introdução de “A permuta dos santos”²² e os berimbaus em seu fecho.

2.7.1.3 Lugar-objeto e Palavra-objeto

Em dados momentos, as menções de lugares podem não representar ambientes das cenas, e aparecerem objetificados como um pontinho na cena, por redução de suas dimensão e representatividade em relação ao todo dramático. Por exemplo, nos relatos de trajetória de Bye bye Brasil²³, “Tocantins”, “Tabaris”, “Maceió”, “Ceará” (...), igualmente ao que ocorre em “A violeira”²⁴ ao falar de “Araripe”, “Sergipe”, “Pernambuco”, “Macapá” (...) são partes bastante reduzidas, detalhes, e portanto, objetos de cena, já que não representam mais que “pontos” num mapa de trajeto.

Assim como é naturalmente curiosa a possibilidade de se conceber lugares como *meros* objetos de cena, impressiona o uso objetual da linguagem, a linguagem como decoração significativa da informação. Podemos perceber esse recurso em “Eu penso em vocês *nigth and day*”: um uso que caracteriza a contaminação do personagem pelo ambiente em que se encontra o migrante errante: um respingo do contexto no indivíduo.

²⁰ Ver letra e leitura: p. 126-7; 9.

²¹ Ver letra e leitura: p. 77-9.

²² Ver letra e leitura: p. 57-60.

²³ Ver letra: p. 107-8.

²⁴ Ver letra e leitura: p. 126-7.

CAPÍTULO 3

ÁUDIO

Quando se trata de canção, peça de áudio por excelência, parece dispensável falar sobre sua *porção sonora*. Mas apenas parece.

No cinema, a música constitui a trilha, e esta tem a *função* de

tornar mais previsíveis os momentos de amor, aventura ou perigo de personagens fictícios. Seria apenas uma moldura para as imagens, um pano de fundo que não poderia roubar a cena, mas, ao mesmo tempo, teria de ser evocadora. A evocação seria por familiaridade, mas ao mesmo tempo, essa música passaria despercebida, sem sobrepujar a cena: um gênero de música específico para cada momento diferente do cotidiano: trabalho, lazer, sexo, etc. O resultado dessa atitude sígnica é uma vivência fragmentada e dispersiva. Os sujeitos passam a perceber a vida de maneira não mais simbólica ou real, mas de uma maneira muito próxima da linguagem da mídia: percepção esteticizada, sígnica e clichê do mundo, como se eles mesmos estivessem presenciando um vídeo sobre as próprias vidas (FERREIRA, 1997: 39-40).

Na canção e na literatura, a partir das verbalizações de imagens *realizamos* filmes, séries de imagens, por meio dos quais podemos conceber, *imaginar*, as histórias, discursos, roteiros mentais que o autor nos dá a conhecer. Ocorre que, diferentemente do que a trilha representa no cinema, na canção a porção sonora é parte essencial e intrínseca do objeto artístico a ser apresentado, respondendo tanto pelo sentido quanto o texto verbal: algumas vezes mais, outras menos, mas respondendo pela significação e pela significância, sempre. E todas as suas células são marcantes, desde a execução instrumental e a interpretação vocal até a eleição dos instrumentos a serem empregados na composição, fazendo parte da própria confecção de imagens que se quer criar para (ou melhor, com) o receptor.

Aqui, seria interessante poder apresentar algumas audições para dar fundamento à hipótese que levantamos, sobre o valor significativo da música no corpo da canção. Na impossibilidade de fazê-lo, referimos algumas experiências que denotam a diferença crucial de um texto quando poesia, e do mesmo texto enquanto música. Mais: podemos ilustrar esse diferencial mencionando duas diferentes interpretações da mesma música.

A obra “Meio dia meia lua”²⁵, de autoria de Edu Lobo e Chico Buarque, assume diferentes faces quando interpretada por um e outro compositores. Na versão de Edu lobo, gravada em *Dança da meia lua*, (1988), a letra assume ares de lembrança

²⁵ Ver letra e leitura: p. 83.

feliz, alegria calma, saudosismo vital. Temos, na incorporação da canção à voz de Edu a imagem da beleza, do amor vivido; o *tom*, é o de um *homem sério*, *aparentemente* mais velho, contando reminiscências. O amor vivido pelo emissor da mensagem com Rosa e Lia, simultaneamente, confere a aparência de vitimação do homem por duas mulheres sem juízo, “coisa com coisa...”. O homem se deixara levar pelos giros do barco de Rosa, e prender-se na ilha de Lia. Na voz de Edu, o caso é sério.

Na interpretação de Chico, gravada no ano seguinte em *Chico Buarque*, a mesma letra é acomodada num xote lento, e assume ares salientes, como que de adolescente que sabe estar contando “aprontações”. Do caráter sério que a canção assume na voz de Edu pouco resta na interpretação de Chico: a sanfona, os flautins, a voz falseadamente mansa, mansificada de propósito, patente, revelam não um amor em sua pureza, mas uma pausa no tempo para “roubar um doce”.

Em termos breves, com Chico a letra assume traços de um jogo. Com Edu, mantém-se como divagação inocente em que um homem se deixou perder.

O conteúdo temático dum texto poético é compreendido de diferentes maneiras nas diferentes versões que a mesma canção receba, e é compreensível que seja assim. Isso porque a recepção da música é

estritamente vinculada a elementos como a relação entre o silêncio e o som na composição, bem como à exploração dos sons – timbre, amplitude, movimento melódico, textura, ritmo, instrumentos –, convergindo, então, para a percepção de uma “paisagem sonora” (ALVES, 1995: 52).

Deve ser visto como natural que o efeito gerado pela canção seja condicionado pelos – ou, no mínimo, intimamente dependente dos – elementos que a compõem. É possível extrair de cada elemento de composição um signo, significante; as palavras que pintam as imagens, a sonoridade dessas palavras, que interferem no ângulo de quem olha para as *pinturas* proporcionadas, reforçando-as ou desmentindo-as, a melodia que nubla ou ilumina o dito, o ritmo, que dita o passo da contemplação, os instrumentos aplicados ao traçado voluptuoso das cenas, a voz que suporta a mensagem...

Considerando canção como reunião de letra e música – descrição minimalista –, é imprescindível considerar que são múltiplas as *interferências* entre esses elementos

no corpo e na compreensão da obra, e que, a cada nova configuração, correspondem novos *efeitos de sentido*. Pode-se afirmar sem muito risco que essa relação existe como se à palavra coubesse o papel de conferir à canção a solidez necessária à comunicação de algo, mas que, por sólida que fosse a informação, não produziria a mesma descarga de efeitos tão especiais e de sensações tão significativas se não fosse a música que lhe serve de *meio*. Em outros termos, a música poderia ser tida, numa visada simplista, como o meio, canal subjetivo pelo qual o texto poético, sua carnadura concreta, se veicula. Numa observação mais profunda, no entanto, tanto letra quanto música são meio e são mensagem.

3.1 A CANÇÃO INCORPORADA: A VOZ HUMANA

Acabamos de dizer que tanto a letra quanto a música são meio e são mensagem. Isso se confirma principalmente quando o texto é incorporado musicalmente pela voz humana que canta. A voz humana, por meio da qual texto e musicalidade se veiculam, é a expressão da potência significativa da canção, de seu afeto – sua capacidade de afetar.

Podemos constatar do que é capaz a música quando executada por voz humana espreitando um pensamento, *ainda* em estado de poesia: “Uma canção desnaturada” (2006: 286):

Por que crescestes, curuminha
Assim depressa, e estabanada
Saíste maquilada
Dentro do meu vestido
Se fosse permitido
Eu revertia o tempo
Pra reviver a tempo
De poder

Te ver, as pernas bambas, curuminha
Batendo com a moleira
Te emporcalhando inteira
E eu te negar meu colo
Recuperar as noites, curuminha
Que atravessasse em claro
Ignorar teu choro
E só cuidar de mim

Deixar-te arder em febre, curuminha
Cinquenta graus, tossir, bater o queixo
Vestir-te com desleixo
Tratar uma ama-seca
Quebrar tua boneca, curuminha
Raspar os teus cabelos
E ir te exibindo pelos
Botequins

Tornar azeite o leite
Do peito que mirraste
No chão que engatinhaste, salpicar
Mil cacos de vidro
Pelo cordão perdido
Te recolher pra sempre
À escuridão do ventre, curuminha
De onde não deverias
Nunca ter saído

Em face de uma declaração *poética* desse teor, a reação que se promete é a de pasmo, seguida de alguma curiosidade sobre “como pode?”. Daí, o título que

confessa algo de desnaturado na mensagem, ganha sentido. Ficamos a imaginar o tom da voz da personagem, ou o tom que seria adequado à voz do sujeito social que ousasse declamar *isso*. E seria um tom grave, de discussão acalorada entre as personagens, mãe e filha, etc.

Não vou citar Freud para explicar que o sentimento de perda da individualidade na maternidade é um fato. Se é fato, também não preciso citar teorias sociológicas para comprovar que na simples máxima “mãe é mãe” está contido todo um código de normas que inclui um sem-número de *obrigações*, como amar, doar-se, abrir mão, perdoar, cuidar, preocupar-se, responsabilizar-se, tanta coisa que, se se pensasse bem, seria melhor não contribuir para a perpetuação da espécie, e fugir da cobrança que a sociedade exerce, por imposição e constrangimento, sobre pais. O *texto* descumpra esse código de condenação ao altruísmo por meio de máximas bonitinhas como “mãe é mãe”, “padecer no paraíso”, e descortina um inferno, provocando a reação imediata dos guardiões da cultura.

Se ouvida a canção, irrompem poréns. Repondo na música a fala da personagem, imediatamente notamos, no tom da voz que carrega essa mensagem um choro, um lamento. A *mãe* que canta não lastima um parto, mas a perda da criança pela qual se afanou: “Por que crescestes?”. Isso não é o texto que diz: é a voz da intérprete. A música, meio portador da mensagem, é a voz do gesto, naquilo que ele não pode dizer de si mesmo, diferentemente da voz da personagem, eu poético, que leríamos, limitada a seus termos, caso o texto não fosse além-poético, musical. Nisto, o violão solitário, solado, valsado acompanha, digo, traz, arrasta, em golfadas, essa voz. Na interpretação de Sueli Costa, cumpre-se uma semelhança crucial com a vida: o fato de que “toda voz está impregnada do que diz” (BARTHES, 1990: 248). Na rouquidão, na tonalidade envelhecida, vacilante e falhada, no tremor nos meios de algumas frases, cambiante nas extensões guturais dos finais dessas frases... essa voz, a voz submersa de uma expressão aflita, desautoriza a visão sociológica, racional e unilateral que possamos ter no *primeiro tempo* da audição. Por isso, é preciso considerar que o primeiro tempo é só o início, e que é preciso continuar no jogo, em companhia do *homo ludens*, para ver no que vai dar tudo isso:

O reconhecimento do desejo do outro implica nele penetrar, perder o equilíbrio e terminar por encontrar-se nele [...]. O psicanalista não pode,

como Ulisses, amarrado ao mastro, “gozar do espetáculo das sereias sem riscos e sem arcar com as conseqüências...” (ibidem: 226).

Talvez, uma só escuta ativa da canção possa servir de prova ao fato de que canção não é literatura.

Aquele texto não deve ser lido como texto, o sentido conotado nessa mensagem não vem da língua, vem de toda uma linguagem: e essa linguagem é a canção.

Pensar “Uma canção desnaturada” como texto é ouvir o discurso da personagem com os mesmos ouvidos emprestados à linguagem cotidiana, em que o sentido das palavras é decodificado pelas nuances do contexto: “A situação cria o significado” (SAMUEL, 1984: 32), quando se deveria olhar para a canção como “*linguagem simbólica*, em que a situação é criada pela linguagem” (ibidem: 53).

Poderíamos dizer, por analogia, que a intensificação, o arrastar-se, o abrandamento da voz do intérprete, podem representar negritos, notas de rodapé, recursos equivalentes aos *recursos gráficos*, além das pontuações, que já foram extraídas da comunicação oral para serem postas na escrita, e que, de tão esquecido este fato, andam precisando de ser lembradas enquanto entonações da voz humana.

Nesse tocante à voz, ou ao que a voz empreende sobre a audição da canção, Barthes nos diz que

A voz é, em relação ao silêncio, o que é a escrita (no sentido gráfico) em relação à folha em branco. A escuta da voz inaugura a relação com o outro; a voz que nos faz reconhecer os outros, como a letra sobre um envelope transmite uma imagem do corpo do outro, mais além, toda a psicologia (fala-se em voz quente, voz neutra etc.). Por vezes, a voz de um interlocutor encanta-nos mais que o conteúdo de seu discurso e surpreendemo-nos a escutar as modulações harmônicas dessa voz sem ouvir o que ela nos diz (2000: 224-5).

Uma recepção que se queira verdadeira, tem de se dar no espaço de uma interpenetração, partindo em direção a uma atitude: repulsa ou acolhida, nunca um campo parcial, neutro ou de se:

O grão é o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa. Se capto o grão de uma música e a ele atribuo um valor teórico [...], terei que refazer meu critério de avaliação, critério, sem dúvida, individual, pois que decidi ouvir minha relação com o corpo daquele [...] que canta ou que executa (1990: 244).

E considerando que “A linguagem pensa, nos pensa e pensa por nós – pelo menos tanto quanto nós pensarmos através dela” (BAUDRILLARD, 2003: 07), é preciso calar o ruído mental de querer ler e ler, para melhor escutar cada arte em sua potencialidade própria, em sua própria forma de expressar e significar o sentido – *em sua própria linguagem*.

A voz humana é portadora da mensagem poética, quando declama, e da musical, quando canta. Mas quando declama calamos até a respiração para captar as oscilações do corpo que se empresta à voz da poesia: cedemos ao raptó. E quando canta, nos embala, e nos deixamos embalar, não raro querendo cantar junto – qual não será a aflição de quem lê *tantas palavras* aqui referidas e não sabe em que tom, velocidade e cadência reproduzi-las na imaginação, para, pelo menos mentalmente, cantar junto? Não precisamos ceder: já estamos, por osmose, invadidos – *afetados*.

3.2 RITMO

O dicionário conceitua ritmo como o “movimento regular e periódico durante um processo” e como “padrão de som ou movimento”. É pouco.

Em literatura, a começar pelas narrativas, existe ritmo. Quando o autor quer que nos demorem a chegar à informação-clímax, quando quer guardá-la de nós por um tempo, ainda, dana a meter adjetivos, considerações de narrador, divagações de personagem e um sem-número de artimanhas para que só cheguemos lá quando ele quis, e cansados. Isso considerando um leitor religioso, fiel, que não vilipendia a coisa toda e salta cinqüenta páginas para descobrir que Diadorim morre no final.

Em poesia, o autor imprime um ritmo à leitura, e, por extensão, um papel definido àquele que vai ler a mensagem, para que um olhar sobre a macieira não pareça fome espavorida. Considerando uma declamação, silenciosa ou proclamada, que se queira séria, o leitor aceitará a *parceria*, sob pena de, se vacilar, ser, com justiça, acusado de afobação.

Até então, falamos de textos, mensagens no papel, cuja expressão oral, sem o precedente de um cantor ou intérprete, sofre o profundo risco de não ser levada ao *sério* aspirado pelo criador. O ritmo dita o passo da contemplação, fundando seu tempo dramático, seu tempo estético, sua cadência.

A partir de então, desse modo de pensar o ritmo, podemos falar em ritmo na canção.

Para pensar a canção, não se pode, de maneira alguma, dar as costas ao tempo. O tempo é componente da mensagem, assim como a voz e o instrumento empregado em seu plano e em sua execução. Tratar mal do tempo é tratar de maneira imprópria um dos membros responsáveis pelo próprio mover-se da canção, e pelo estabelecimento de uma possível aceitação da canção como linguagem, já que

Também através do ritmo, a escuta deixa de se pura vigilância para tornar-se criação. Sem o ritmo nenhuma linguagem seria possível: o signo baseia-se em um ir e vir do *marcado* e do *não marcado*, que chamamos paradigma (BARTHES, 1990: 220).

Ao mexer no tempo, o autor de canção freia ou acelera a apresentação das informações, trava ou antecipa a seqüência de dados que compõem um organismo

que se nos é apresentado, e os efeitos que em nós se geram, alteram, por assim dizer, a temperatura a que faz ferver seu espectador.

Imagine-se que podemos ler uma pessoa em um minuto, em uma hora ou em um dia. Se lemos em um minuto, houve uma passagem desta pessoa por nossos olhos. Se em uma hora, houve uma contemplação que nos deu tempo de fazer deduções sobre este ou aquele traço: dedicamo-nos ao conhecimento dessa pessoa. No último caso, no entanto, ler em um dia – diríamos: “passar um dia lendo uma pessoa” – mergulhamos nessa leitura, e temos tempo suficiente para observar, deduzir e sentir aquele ser que nos está posto a frente.

As velocidades frouxas, vagarosas, os ritmos brandos, promovem um demorar-se na apresentação de uma parte que se queira fazer significar, numa espécie de “câmera lenta que pode constituir o máximo de movimento em uma forma infinitamente estirada” (1985: 63). Numa seqüência informativa acelerada, a brevidade de cada uma das cenas apresentadas permite comumente visões superficiais. Já nas apresentações de cenas em velocidades médias consentem imersões, mas rasas, e que não imprimem grandes efeitos na obra.

As diferentes medidas de *agilidade formal* administradas na constituição de uma obra musical conferem à canção composta papel semelhante ao dos cortes e prolongamentos do cinema, cuja função é “a sinalização decisiva das cenas, ao tirar o impacto do conteúdo e transferi-lo para os signos que constituem a forma” (FERREIRA, 1997: 56).

Aqui, uma pausa para duas comparações. Assim como no cinema, o ritmo da canção pode ser determinado pela velocidade com que se passam as ações dentro de uma cena e pela velocidade com que se passa de uma cena a outra. Mas, assim como na literatura, esse ritmo da canção também é determinado pelo tempo de duração de cada cena, pelo seu maior ou menor grau de objetividade ou prolixidade, de retardo dos *fins*.

Em nível de ilustração, referimos três exemplos de canções *em câmera lenta*, só para mencionar seus diferentes efeitos sobre a mensagem. “Uma canção

desnaturada”²⁶, em seu *arrastar-se*, condiz com o lamento da voz, em pedaços, que manifesta o texto. Em “Moto-contínuo”²⁷, o ritmo amortece, por um lado, o impacto e a crueza do argumento, e reforça, por outro, a circularidade do comportamento do homem que o texto quer denunciar e fazer olhar com olhos de pasmo. Em “Bastidores”²⁸, a lentidão do bolero que serve de espinha à carnadura da cena permite um vagar pelas imagens da personagem, de seu ambiente, de seu caminhar; permite imaginar uma cena lenta, em que uma personagem divagante se move; e permite-nos compor mais ponderadamente todas essas imagens, que se querem fortes, profundas, e por isso mesmo impedem, pela via da adjetivação farta e da interposição insistente de apostos, digressões e *silêncios verbais*²⁹, chegadas rápidas a conceitos fáceis – já que o tema é difícil. Nos três casos, as demoras conferem maior tempo de contemplação e, por conseguinte, maior qualidade de elaboração de cada uma das ações e cenas – o que nos leva a concluir que, se essa contemplação mais alongada foi permitida pelo autor, é porque era necessária para a tomada da densidade com que ele queria que fosse notada. Sobre isso, Samuel, ao falar sobre literatura em relação a outras artes, analisa que

A literatura é um meio convincente de ação pois o receptor fica mais tempo diante da mensagem do que o receptor das outras artes, como a pintura e a música. Um romance estabelece um alto grau de intimidade com seu leitor. O leitor vive mais tempo com ele. A mensagem tem tempo para se explicar, consolidar-se. A literatura é um discurso como o pensamento, e assim há um maior intercâmbio de formação de conceitos no texto interno do leitor. (1984: 11)

Ampliando, portanto, o tempo de permanência do leitor diante da obra, diante de detalhes propositalmente criados no universo ficcional, o autor nos impele a olhar para minúcias sem as quais não teríamos uma visão da coisa em si, senão de fagulhas do fogo vivo que mantém.

Em canções que aceleram o lançamento dos dados informativos, os efeitos são bem outros. Remontemos a “O casamento dos pequenos burgueses”³⁰, uma salsa que confere humor ao dito ao reforçar a irreverência em face da falência da instituição familiar pequeno-burguesa. Esse humor advém ao receptor, acrescenta-se, por um

²⁶ Ver letra e leitura: p. 119-21.

²⁷ Ver Letra e leitura: p. 69-70.

²⁸ Ver letra e leitura: p. 73-4.

²⁹ Em canção, uma aparente redundância como essa é cabível.

³⁰ Ver letra e leitura: p. 51-2.

fator cultural – e talvez, neste ponto, eu esteja valorando a questão com base em concepções estéticas pessoais –: é quase impossível pensar em mambo, salsa, ou alguma outra dessas formas musicais típicas de nossos irmãos latinos sem imaginar, mesmo, a execução corporal, a dança. Sob esse tipo de lente cultural – e reitero, é um ser da cultura que ora fala – é indissociável o caráter de comicidade impresso nessa imagem mental e a conseqüente visão de uma carnavalização do problema, da questão delicada à qual se remete, na obra.

Importa voltar um pouco para estabelecer um comentário sobre aceleração e retardamento. Em “Primeiro de maio”³¹ a passagem de uma a outra cena é amortecida pelo *hoje*, que serve de ponte na canção, e que confere ao todo a continuidade, a sensação de narrativa bem sequenciada. Em “A Rosa”³², a falta de pontes é proposital: desnuda a descontinuidade entre um e outro gestos da personagem, que confere ao argumento da canção os traços aleatórios que fazem do todo uma descrição clipada. Tudo isso já vimos. Importa observar ainda o papel das canções que não aceleram nem reduzem notavelmente seu compasso.

Começemos por “A violeira” (2006: 350), em que o ritmo se presta a conferir regularidade à história, cheia de acidentes.

Desde menina
Caprichosa e nordestina
Que eu sabia, a minha sina
Era no Rio vir morar.
Em Araripe
Topei com o chofer dum jipe
Que descia pra Sergipe
Pro Serviço Militar.

Esse maluco
Me largou em Pernambuco
Quando um cara de trabuco
Me pediu pra namorar.
Mais adiante
Num estado interessante
Um caixeiro viajante
Me levou pra Macapá

Uma cigana revelou que a minha sorte
Era ficar naquele Norte
E eu não queria acreditar
Juntei os trapos com um velho marinheiro
Viajei no seu cargueiro

³¹ Ver letra e leitura: p. 51-2.

³² Ver letra e leitura: p. 95-7.

Que enalhou no Ceará

Voltei pro Crato
 E fui fazer artesanato
 De barro bom e barato
 Pra mó de economizar
 Eu era um broto
 E também fiz muito garoto
 Um mais bem feito que o outro
 Eles só faltam falar

Juntei a prole e me atirei no São Francisco
 Enfrentei raio, corisco
 Correnteza e coisa-má
 Inda arrumei com um artista em Pirapora
 Mais um filho e vim-me embora
 Cá no Rio vim parar

Ver Ipanema
 Foi que nem beber jurema
 Que cenário de cinema
 Que poema à beira-mar
 E não tem tira
 Nem doutor, nem ziguzira
 Quero ver quem é que tira
 Nós aqui desse lugar

Será verdade
 Que eu cheguei nessa cidade
 Pra primeira autoridade
 Resolver me escorraçar
 Com a tralha inteira
 Remontar a Mantiqueira
 Até chegar na corredeira
 O São Francisco me levar

Me distrair
 Nos braços de um barqueiro sonso
 Despencar na Paulo Afonso
 No oceano me afogar
 Perder os filhos
 Em Fernando de Noronha
 E voltar morta de vergonha
 Pro sertão de Quixadá

Tem cabimento
 Depois de tanto tormento
 Me casar com algum sargento
 E todo sonho desmanchar
 Não tem carranca
 Nem trator, nem alavanca
 Quero ver quem é que arranca
 Nós aqui desse lugar

A forma musical é a de um xote, ao qual a cadência mansa imprime, em cores leves, uma rubrica emocional de nordestinidade. A monotonia dos versos, que só variam nos finais das estrofes e nas mudanças de intensidade da voz, dá o tom de

depoimento emocionado e bem humorado aos relatos, ora desafortunados, ora felizes, da retirante. Apesar de estarmos a falar de ritmo, interessa mencionar a manha impressionante da interpretação de Elba Ramalho, que se combina com os lamentos da sanfona, triste em timbre, mas que se escorre sobre o tilintar do triângulo, e transgride o ritmo imposto em sua prosódia própria, umas vezes demorando-se, outras adiantando as pronúncias.

Voltando às *moderações*, vejamos outro exemplo desse tipo de escolha rítmica: “Verdadeira embolada” (2006: 376). Nesta, devem-se notar as alterações de ritmo nos intervalos discursivos. Antes de se principiar o discurso, uma espécie de trilha, dessas de cinema, mesmo, escreve uma tensão executada por instrumentos de metais e madeiras³³ mais tendentes ao agudo que aos graves, preparando para um clima de conflito. Da evolução dessa execução, a melodia transmuta-se em uma espécie de “trilha de abertura” de programas de auditório, e começa o texto:

A verdade que se preza
É fiel que nem um cão
A de César é de César
A de Cristo é do cristão

A mentira anda na feira
Vive armando confusão
Cheia de perfume, rebolando na ladeira
De mão em mão

A mentira e a verdade
São as donas da razão
Brigam na maternidade
Quando chega Salomão
A razão pela metade
Vai cortar com seu facão
Vendo que a mentira chora e pede piedade
Dá-lhe a razão.

Na realidade, pouca verdade
Tem no cordel da história
No meio da linha, quem escrevinha
Muda o que lhe convém
E não admira tanta mentira
Na estação da Glória
Claro que a verdade

³³ Essas classificações compreendem grupos de instrumentos, classificando-os de acordo com a forma de produção sonora. Chamam-se instrumentos de metais aqueles em que o som é produzido pela vibração direta dos lábios do executante sobre um bocal. Os metais mais comuns são: trombone, trompa, tuba, trompete, corneta. Instrumentos de madeiras são classificados pelas diferentes formas de produção de som, se por uso de palhetas ou pela passagem do ar por arestas. Nesta categoria inserem-se o saxofone, o clarinete, as flautas, flautim, oboé, fagote, apito e vários outros, além dos tubos flautados dos órgãos.

Paga a passagem
E a outra pega o trem

A mentira, me acredite
Com a verdade vai casar
Se disfarça de palpíte
Pra verdade enfeitiçar
Todo mundo quer convite
A capela vai rachar
Pra ver a verdade se mordendo de apetite
Ao pé do altar

Na verdade cresce a ira
A mentira é só desdém
A verdade faz a mira
A mentira diz amém
A verdade, quando atira
O cartucho vai e vem
A verdade é que no bucho
De toda mentira
Verdade tem

O ritmo moderado serve à canção para desmentir o “verdadeira” do título, já que as emboladas são, por força, ligeiras. Nisto, contribui para configurar o paradoxo da “mentira em cujo ventre vai uma verdade”: a embolada é falsa, não é uma embolada típica, e sim outra espécie de *repente*. Em outras palavras, parece verdadeiro o argumento, mas é constatável a falsidade da designação musical. Se é uma verdade o que se diz, é mentira o corpo que a carrega – No bucho da mentira: eis a verdade.

Tanto nesta canção quanto em “A violeira” a cadência não representa muito além de imprimir traços de regionalidade às canções: o ritmo propriamente dito só se exerce enquanto suporte de outros componentes da canção.

No mais das vezes, canções de andamentos pouco marcantes, tiram sua força musical das interpretações e das formas musicais sobre as quais se assentam. Pelo menos nos casos que pudemos observar – em número imodesto. Disto extraímos que os ritmos não necessariamente lentos, nem propriamente acelerados não imprimem marca sobre o sentido: existem filosoficamente, necessários à realização das outras potências, mas sem uma potência de personalidade própria incutida no sentido.

3.3 FORMAS MUSICAIS

No que diz respeito à forma musical, alguns gêneros suscitam impulsos sobre o corpo que podem nublar, ampliar ou alterar a percepção, e, por consequência a recepção das canções.

Por exemplo, se simplesmente vemos o texto poético de “A Rosa”³⁴, desvinculado de sua casa, a música, podem-se obter diferentes reações. Quem não conhece a canção lê o texto sem se dar conta do efeito dele enquanto obra musical. Se a música que acompanha o texto poético fosse um rock, cogito que esse texto assumiria ares de protesto; se um samba-canção, caracterizaria típica “dor de cotovelo”, sem muito esforço interpretável por “clássicos” como Reginaldo Rossi. *Mas é um samba...*

O samba, curiosamente, legaliza a comicidade, propicia o jogo por conta de suas oscilações. O efeito que se realiza a partir da audição dessa obra não seria possível pensando-se nela reduzida ao texto. A confecção de sentidos ambicionada pelo autor só se completará em contato com a obra em sua unidade, e não com parte dela. Em outras palavras, a canção tira sua força, seu valor estético, de algo além das palavras que organiza e publica. Como afirma Zumthor (1997: 23), “esse tipo de coordenação não está inscrito na própria língua, não é como algo para ser entendido, mas, antes, é como uma estrutura social, que *resulta mais numa escuta corporal de sonoridades que de sentido*” [grifos do autor].

Pensem naquilo que, corriqueira e inconscientemente se passa em nós quando ouvimos música, para mais amplamente refletir sobre os efeitos das formas musicais sobre o receptor.

Quando ouvimos um samba, por exemplo, quase invariavelmente movemos os ombros e erguemos e abaixamos o queixo. Se estamos de pé, flexionamos levemente os joelhos sem deslocar muito os pés do lugar. Esses movimentos corporais são bem semelhantes aos empreendidos nas academias de ginástica para fins de... relaxamento! Talvez tenha alguma relação com isso o fato de ouvirmos um

³⁴ Ver letra e leitura: p. 95-7.

enredo tenso como o de “Vai passar”³⁵ (2006: 359) sem sofrer nenhum patente abatimento. E só foi considerada, aqui, a audição de samba fora do contexto de situação festiva. Nesse tipo de situação, vemos, quase todos os anos, multidões entoarem verdadeiros louvores a “personalidades” da colonização portuguesa. O samba³⁶ nubla a visão das situações doloridas, amortece os suspenses e reforça o aspecto de brincadeira dos temas aos quais se entrecostura.

Menciono isso para trazer à discussão a hipótese de que a forma musical que serve de meio a um texto pode ter peso igual nessa composição, por ter o condão de reforçar ou mesmo de negar a informação oferecida, bem como de, por meio de interferências físicas mudar a disposição do espectador para a recepção. Com base na leitura da obra como um todo, pode-se perceber quão indissociáveis são seus elementos, centrais e periféricos, visto que podem alterar a recepção e mesmo a compreensão do *argumento* de uma obra.

Só para fins de registro, poderíamos pensar sobre os *efeitos* de outras formas musicais sobre os conteúdos poéticos das obras que integram, vinculados a moções, isto é, à movimentação física do corpo do receptor.

O ijexá³⁷, ritmo africano do qual nossa mais fácil referência é a capoeira, é algo próximo do som do reggae. O efeito corporal mais comumente notado durante audição de ijexá é a flexão da coluna resultante do movimento alternado do tronco e dos quadris para a frente e para trás, além dos já mencionados movimentos dos ombros e genuflexões ocorrentes no samba. Sensualidade e movimento um pouco mais gerador de impacto que o samba produzem relaxamento, distração e notáveis dispersão e desvios de atenção. Um pouco menos comum, dada a barreira cultural, mas também possível, é a geração de delírios corporais coletivos, notável quando o gênero se emprega em sua casa de origem, o terreiro, em que faz o papel de toque de orixás. Uma letra posta sobre o ijexá não pode requerer do receptor seriedade, senão ludismo e co-moção física.

³⁵ Ver letra: p. 87.

³⁶ Outros sambas: “Homenagem ao malandro”, p. 85-6; “Ela desatinou”, p. 109; “Desafio do malandro”, p. 79-80; “Acorda amor”, p.45-6. Sobre samba-canção: “As vitrines”, p. 91. Ver, ainda, comentário sobre influência do samba em “A Rosa”, p.95-7.

³⁷ Sobre ijexá, ver letra e leitura (complementar a esta explanação) de “A permuta dos santos”, p. 58-9. Ver também influência desse ritmo em “Brejo da Cruz”, p. 66-7.

O reggae³⁸ promove em nós a inclinação do tronco para trás e a flutuação – tendência a levantar os pés do chão, recolocando-os a começar pela ponta e finalizar pelo calcanhar. Esses exercícios corporais são próximos dos alongamentos e desaquecimentos que também promovem relaxamento, distensão, distração. Essa forma musical, se abrandados seus impactos percussivos, pode prestar-se ao reforço de argumentos sensuais ou naturais (da natureza, mesmo), e à promoção de catarses. Doutra modo, em textos sérios e vinculados a temáticas sociais ou políticas, no mais das vezes aparenta ironia, contradição, desvirtuamento ou desmentimento do ethos.

O bolero³⁹ nos leva a embalar o corpo para os lados, num movimento de lançamento e recompostura, volta ao centro. Comumente, propicia audições reflexivas e desarmadas, o que, em outras palavras, representa maior abertura à emoção. É mais característico enquanto música para se ouvir, enquanto o samba e o reggae, por exemplo, são mais vinculados à ideia de música para ser dançada. Por causa disso, se nos vem um enredo chocante pela letra de um bolero, a surpresa é inevitável, já que se esperam do bolero informações brandas, e seus textos, comumente, veiculam cenas de *amor* ou *sufrimento*, e são suaves.

O tango⁴⁰ envolve. A sedução dos movimentos precisamente tramados e geometricamente executados imprime impacto às letras e lança esse impacto sobre o receptor, gerando sobressaltos produzindo tensão com seus cortes bruscos. Pode ampliar o conflito de um enredo grave, gerar humor pelo exagero ou pelo arremedo, desmentir a calma de uma informação, reforçar a ira de um declarante... Em outros objetivos expressivos, requer suspeitas e observações cuidadosas.

As marchas têm tom solene, diferentemente das marchinhas, que promovem carnavalização⁴¹. As valsas⁴², algo próximo disso, enlevam, absorvem, e provocam reações que vão da comoção ao ludismo. Prestam-se ainda a parodiar solenidades.

³⁸ Podem-se inferir efeitos do reggae da audição de “Brejo da Cruz”. Ver nota anterior.

³⁹ Sobre bolero, exemplo e efeitos, ver “Bastidores”, p. 73-5. Sobre semelhanças entre bolero e samba-canção, ver “As vitrines”, p. 91.

⁴⁰ Ver “Tango de Nancy”, p. 84.

⁴¹ Sobre marcha, ver “Primeiro de maio”, p. 100-1, e as observações sobre a ladainha de início de “A permuta dos santos”, p. 58-9. Sobre marchinha, ver notas sobre o meado de “A permuta...”, p. 59.

⁴² Sobre valsa, ver letra e comentários em “Opereta do moribundo”, p. 60-2.

O blues⁴³ sugere alguma malandragem, numa ponderação cíclica e intencional sobre o texto. E por aí vai (ou vamos).

Não intento compor um inventário a partir de uma observação que pode perfeitamente não passar de superinterpretação, e que, em verdade, não passa de um leque de sensações e leituras de receptor. Por isso, encerro por aqui essa lista. Contudo, considero que, por hora, ajuda a ilustrar a importância das formas musicais sobre, ou sob, os textos com que compõem uma canção.

⁴³ Sobre blues, ver “Mil perdões”, p. 52-4.

CAPÍTULO 4

AOS PÉS DAS LETRAS

Mesmo que os cantores sejam falsos como eu
 Serão bonitas, não importa, são bonitas as canções.
 Mesmo miseráveis os poetas, os seus versos serão bons!
 Mesmo porque, as notas eram surdas,
 Quando um deus sonso e ladrão
 Fez das tripas a primeira lira que animou todos os sons.
 E daí nasceram as baladas e os arroubos de bandidos como eu,
 Cantando assim: você nasceu para mim, você nasceu para mim...
 Mesmo que você feche os ouvidos e as janelas do vestido,
 Minha musa vai cair em tentação;
 Mesmo porque estou falando grego com sua imaginação.
 Mesmo que você fuja de mim, por labirintos e alçapões,
 Saiba que os poetas, como os cegos, podem ver na escuridão.
 E eis que, menos sábios do que antes, os seus lábios, ofegantes,
 Hão de se entregar assim: me leve até o fim, me leve até o fim...
 Mesmo que os romances sejam falsos como o nosso,
 São bonitas, não importa, são bonitas as canções.
 Mesmo sendo errados os amantes, seus amores serão bons.

Choro bandido, Edu Lobo, Chico Buarque

Deixando-nos aderir ao *olho do aparato* artístico, permitindo-nos guiar por ele, vemos por outros e ângulos o mundo a nossa volta, e passamos a perceber detalhes que, na vida, dado o excesso de proximidade, não nos é possível contemplar. Se nos permitimos olhar para esses mundos, sem deles desviar os olhos como desviamos de tudo o que na vida é diverso da norma, sem os pudores a que, na vida, nosso posto de fiscais da moral nos constrange, somos movidos de nosso lugar, lançados para fora de nossas zonas de conforto social e culturalmente determinadas e delimitantes. Falo, neste momento, do que vi e vivi a partir da experiência da arte.

Fora de casa (da cultura), longe dos olhos do pai – mando e castigo –, apreciei a farsa do casamento *real* pequeno burguês⁴⁴, permiti que se me enchesse a boca de água ao contemplar romances apetitosos, como o do homem que amou Lia e Rosa⁴⁵, e amores monumentais de amantes *futuros*⁴⁶. Também presenciei, em suas faces mais obscenas, o pedantismo de amores-dependência, a potência dos sentimentos passados de apodrecerem as vidas presentes⁴⁷, a violência do desprezo adulto ao sentimento tão sério da criança⁴⁸, e o conselho de busca ao fora

⁴⁴ Ver “O casamento dos pequenos burgueses”, p. 51-2.

⁴⁵ Ver “Meio dia meia lua”, p. 83.

⁴⁶ Ver “Futuros amantes”, p. 105.

⁴⁷ Ver “Tango de Nancy” e “Bastidores”, respectivamente p. 84. e p. 73-4.

⁴⁸ Ver “Você você”, p. 77.

da *lei* tornado justo e válido, num contexto em que a lei, sob o pretexto de “para seu próprio bem”, representa o perigo⁴⁹.

Destituída de minhas lanças morais, reconheci beleza na mulher aberta ao *amor de mercado*⁵⁰, levei a sério os códigos de quem tem leis diversas das de meu mundo⁵¹; achei graça e saboreei vingança na ambigüidade duma Rosa que abandona e impõe ao homem a posição de espera, quando jura voltar⁵²; aderi ao movimento solitário e íntimo da moça que dançava sozinha na quarta de cinzas, protestando pela continuidade do carnaval e resistindo a retornar à mascarada⁵³. Vi justiça naquilo que meu mundo só me ensinara a encarar como alienação⁵⁴.

No passeio por algumas dessas vidas de além-aqui, pude ver (e sonhar com) uma mulher forte e surpreendente, que responde como o macho às pressões da vida⁵⁵. Daí que, ao correr os olhos de lá para cá, pasmei com a existência dessa mulher de trejeitos másculos na chefia de minha família, e na briga, no grito, na bolsa de valores.

Tive vergonha da mediocridade das *permutas* que se passam dentro de meus templos⁵⁶. E quando a insistência da afirmação da moda duma certa Brejo da Cruz me soou falsa, busquei um sentido que fosse verdadeiro. E então, já consciente de pessoal cegueira, olhei nos olhos amarelos da miséria⁵⁷. Foi forte a náusea da constatação do quanto tenho *engolido*, na vida, da falta de sabor de nossos pactos sociais. E foi dolorido permitir-me sentir a fome que tenho de me ver livre daquele que, sem saber por quê, hipócrita, chamava de amor, se em mim se exercia, poderoso, tendo-me servil – enquanto eu me achava livre⁵⁸. Relutei contra a imagem de ser agente da morte de minha própria individualidade – que até há pouco se achava tão plena de sucesso e prestígio – ao me identificar, num quadro

⁴⁹ Ver “Acorda amor”, p. 45-6.

⁵⁰ Ver “As vitrines”, p. 91.

⁵¹ Ver “Desafio do malandro”, p. 79-80.

⁵² Ver “A Rosa”, p. 95-6.

⁵³ Ver “Ela desatinou”, p. 109.

⁵⁴ Ver “Vai passar”, p. 86.

⁵⁵ Ver “A violeira” e “A mulher de cada porto”, respectivamente p. 126-7 e 94.

⁵⁶ Ver “A permuta dos santos” e “Opereta do moribundo”, respectivamente p. 58-9 e 60-1.

⁵⁷ Ver “Brejo da Cruz”, p. 66-7.

⁵⁸ Ver “Não sonho mais”, p. 63-6.

agressivamente ampliado e infeliz, projetada e representada numa minúscula peça na engrenagem do capital que move o mundo⁵⁹.

Abismei-me com o quanto é questionável tudo o que reportava por sagrado (no) mundo real, e com a *verdade* de que existe vida para além da *verdade* estabelecida, da nossa racionalidade moral-prática. Por fim, permiti ao olho um lume, ao pressentir um outro universo, e ao cogitar sobre quantas e quão promissoras são as chances e pistas para impedir o derradeiro empobrecimento da experiência, e para experimentar a vivência de uma vida menos rasa.

O objeto arte nos fornece as senhas, ao trazer à superfície significantes pouco cotidianos que necessitam de emergir e ser arejados. Mas os significados, o berço das maravilhas que nos são reveladas pelos olhos de outrem, são frutos colhidos de nossa própria sociedade, nossa casa e nossa vida – que carecem que lhe emprestemos nossos olhos, e que minguem à espera de cuidados nossos. A arte nos empresta suas lentes, e, aponta a chance de podermos, melhor, buscar luz própria, lendo de modo menos precário e indigesto a poesia nossa de cada dia, que se nos dá hoje. A poesia que dói na carne das personagens, das personas, das pessoas e do poeta, emerge cumprindo uma sina, *À flor da pele* e *À flor da terra* (2006: 237-8)⁶⁰:

O que será que será
 Que dá dentro da gente e que não devia
 Que desacata a gente, que é revelia
 Que é feito uma aguardente que não sacia
 Que é feito estar doente de uma folia
 Que nem dez mandamentos vão conciliar
 Nem todos os unguentos vão aliviar
 Que nem todos quebrantos, toda alquimia
 Que nem todos os santos, será que será
 O que não tem governo, nem nunca terá
 O que não tem vergonha, nem nunca terá
 O que não tem juízo.

O que será que me dá
 Que me bole por dentro, será que me dá,
 Que brota à flor da pele, será que me dá,

⁵⁹ Ver “Moto-contínuo”, p. 69-71; 76.

⁶⁰ “À flor da pele” e “À flor da terra” são uma espécie de seqüência descolada: dois poemas aplicados à mesma base musical, e gravados como canções separadas em “Meus caros amigos”, no ano de 1976, mesmo ano em que foram compostas. Da colagem feita aqui, as duas primeiras estrofes compõem a canção “À flor da pele”, e as demais, “À flor da terra”.

E que me sobe às faces e me faz corar
 E que me salta aos olhos a me atraíçoar
 E que me aperta o peito e me faz confessar
 O que não tem mais jeito de dissimular
 E que nem é direito ninguém recusar
 E que me faz mendigo, me faz suplicar
 O que não tem medida, nem nunca terá
 O que não tem remédio, nem nunca terá
 O que não tem receita.

O que será que me dá
 Que me queima por dentro, será que me dá
 Que me perturba o sono, será que me dá
 Que todos os tremores me vêm agitar
 Que todos os ardores me vêm atiçar
 Que todos os suores me vêm encharcar
 Que todos os meus nervos estão a rogar
 Que todos os meus órgãos estão a rogar
 E uma aflição medonha me faz implorar
 O que não tem vergonha, nem nunca terá
 O que não tem governo, nem nunca terá
 O que não tem juízo.

O que será que será
 Que andam suspirando pelas alcovas
 Que andam suspirando em versos e trovas
 Que andam combinando no breu das tocas
 Que anda na cabeça, anda nas bocas
 Que andam acendendo velas nos becos
 Que estão falando alto pelos botecos
 Que gritam nos mercados, que com certeza
 Está na natureza, será que será
 O que não tem certeza, nem nunca terá
 O que não tem conserto, nem nunca terá
 O que não tem tamanho.

O que será que será
 Que vive nas idéias desses amantes
 Que cantam os poetas mais delirantes
 Que juram os profetas embriagados
 Que está na romaria dos mutilados
 Que está na fantasia dos infelizes
 Que está no dia-a-dia das meretrizes
 No plano dos bandidos, dos desvalidos
 Em todos os sentidos, será que será
 O que não tem decência, nem nunca terá
 O que não tem censura, nem nunca terá
 O que não faz sentido.

O que será que será
 Que todos os avisos não vão evitar
 Porque todos os risos vão desafiar
 Porque todos os sinos irão repicar
 Porque todos os hinos irão consagrar
 E todos os meninos vão desembestar
 E todos os destinos irão se encontrar
 E mesmo o Padre Eterno que nunca foi lá
 Olhando aquele inferno, vai abençoar
 O que não tem governo, nem nunca terá
 O que não tem vergonha, nem nunca terá

O que não faz juízo.

A palavra da arte, lente ampliadora do real, ensina. A arte está dada enquanto *tecnologia*. Eu, ora aprendiz do ouvir, para mais bem olhar e ver, faço o *dever de casa*: O verbo “ser” no futuro é marca do artista, que vê mais longe. E disfarça a charada. Trazendo para o presente o “ser”, o “o *que é o que é*” se evidencia. E a resposta é: “arte” – *vida em estado de poesia*.

CONCLUSÃO

Não descobri o que é o desejo. Nem que desejo é esse que sinto que o autor tem de mim. Nem que desejo é este que me move às profundezas do mar de sentidos que as ondas das artes colocam a meus pés. Tampouco a que posso afirmar com qualquer certeza de onde vem esse desejo que me coloca aos pés das letras, das histórias, dos seres, dos mundos ficcionais em que me vi imersa... Esse “desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia [...]” (2004, 39), que me segredou o Barthes-escritor, e aquele fato de que “[...] desejamos o *ame-me* que está em toda escritura” (ibidem) [grifo do autor], com que me provocou à identificação o Barthes-leitor.

Sei hoje, porém, mais que sabia ao escrever as primeiras e já distantes linhas deste texto.

Sei, por exemplo, que estava certa em procurar. Encontrei, no percurso, indícios que me permitem deduzir algumas causalidades sobre meu desejo. Indícios que me confortam com a sensação de que não foi de todo vã a busca, e que me ampliam a gana de continuar no garimpo: sei, hoje, mais que ontem, que há algo de rico por esses territórios.

Sei que a arte não tem de ter função. No entanto, hoje me habita a convicção de que não é totalmente verdade que seja um fim em si mesma.

Quando um diretor de cinema gasta orçamentos imodestos para executar um filme, provavelmente não o faz pensando em alimentar seu espírito inquieto com sua própria arte. Quando João Guimarães Rosa gastava notáveis doses de seu tempo de vida – consciente, decerto, de que tempo era tudo o que tinha para viver – não o fazia para livrar-se da obra que como um cão vivo se lhe movia sob a pele. Quando Dorival Caymmi rompe a resistência à fadiga para concluir uma música nove anos depois de a ter iniciado⁶¹, certamente não é para, frente ao espelho do próprio banheiro, regozijar-se silenciosamente do dever cumprido. Esses homens queriam dar à luz seus frutos. Mais: queriam compartilhar histórias, sentimentos, visões de mundo com o mundo – e ver no que davam.

Quando eu, que finalmente escrevo estas considerações, resisti ao impulso de abandonar às traças o texto que começara quase dois anos antes, traindo inclusive

⁶¹ “João Valentão”, 1953.

o investimento recebido – bolsa de estudos da Capes –, não foi apenas pela vergonha; nem pelo emperramento acadêmico que essa desistência representaria; nem mesmo, por falso que possa soar, pela ambição de me tornar mestre, que já esvanecia, amortecida pelos obstáculos. Quando prendi a respiração para ignorar as condições de gerúndio que me eram possíveis – o telefone chamando, a filha chorando, o marido tocando (violão), e a cachorra latindo – e fui produzir, foi por vontade de compartilhar ideias, ainda que não passassem de lampejos questionáveis, frágeis e pouco dignos de consideração, com o mundo. Queria lançar sementes, e vigiar o que delas poderia brotar. Eu queria, como alguém que acha que descobriu algo sobre o mundo, pôr a prova reflexões que fiz, e que achava que teriam alguma relevância para o mundo. Eu queria (me) comunicar. Apesar de não estar compondo arte, aqui, penso que possa haver algo de semelhante entre meu desejo e o desejo de Caymmi, e o desejo de Guimarães Rosa, e o desejo do *autor*. Penso que nos irmanamos quando desejamos algo da leitura de quem nos vai ler.

O autor deseja que sua obra copule com o mundo, para perpetuar *sua* espécie. Há intencionalidades que transbordam a composição, enquanto compõe. Ele deseja o receptor, quer que sua obra caia nas graças desse receptor, e, para tanto, a enxerta de artifícios. Aspirando ao encontro com o receptor, o autor o fareja, busca-o, persegue-o, e empregando um pouco do que vem a saber sobre esse outro idealizado, compõe para ele uma quebra de resistências no corpo da obra. Quer oferecer um prazer, para, por esse acesso aberto, pela via desse prazer do outro, obter alguma certeza de não-abandono. O autor quer comunicar, e para que a comunicação se complete, dá à construção asas específicas, que transmutarão o sopro de sentido-vida que dele parte, corporificado em mensagem, em algo que torne a fazer(-se) *sentido* num receptor que o aspire e incorpore. Com isso, evita a mensagem amarga da chamada perdida, no meio do caminho ou a rejeição, e fechamento das janelas do vestido da criatura da vida, musa: “Sua chamada está sendo encaminhada para a caixa de mensagens”.

Uma obra lançada ao mundo é uma chamada. Quem a lança quer ouvir um “alô” vindo do outro lado, quer retorno, quer sinal bom, para conseguir ser compreendido com clareza. Existe, então, uma mão que dirige *as cenas* da vida ficcional, para que nós, sujeitos da vida, observemos posta em *outros* corpos nossa existência. Isso parece ser mais evidente observando-se obras em que o humano ou o

comportamento humano retratado na arte não se acomoda nas convenções culturais que conhecemos pela experiência. Nesse fazer, a mão do criador de arte, oposta ou simplesmente alheia à mão que governa o mundo, move a verdade estabelecida, convencionada, de seu posto de exclusividade, e propõe, como resultado, outros modos de encarar *cen*as de nossa existência.

Vemos. A canção, empregando palavras e outros sons, constrói imagens de mundo, e em cada gesto, em cada cena e em cada ação, em cada recorte, nos vemos no humano ali representado. Trabalhamos na construção das imagens idealizadas e postas em palavras, melodias e voz pelo autor que nos conta esses mundos, recompomos as realidades imaginando-as. Acabadas as composições de imagens, é irrefreável o espanto com a nova obra que escrevemos na nossa cabeça enquanto fruímos.

5.1 POR FIM...

Não há conclusões.

A conclusão encerra a trajetória de uma discussão e de um discurso, e o presente discurso ainda carece de retorno, que só poderá vir se a discussão for mantida.

Há, porém, considerações a serem feitas.

Uma. Quando um compositor dá à luz suas obras, não se pode negar que há intencionalidades. Ou se aceita isso ou se estará, de certo modo, afirmando que o artista aceita simplesmente concretizar, *concluir* uma obra, como *fim* de seu fazer, sem esperar para essa cria *um* futuro.

Duas. Ainda que seja imperativo considerar que os filhos são criados *para* o mundo, e que, depois de dada ao mundo, a obra explode em sentidos dependentes dos colos que a acolherem, o autor ambiciona *um futuro* específico, uma recepção específica, para cada uma de suas obras. Em outros termos, há que se considerar que certos empreendimentos se inscrevem nas obras como roteiros de leitura. Ou a balada mansa como base de temas rudes não é um modo de o autor nos pedir recepção calma à audição da informação grave? Ou as cadências alegres para tratar de temas infelizes não representam, dum modo, recursos para turvar a percepção direta (talvez insuportável) de feridas abertas; e, doutro, francos construtos de paradoxos com os quais quer nos convidar ao abismo, digo, ao *abismar-se*? Por que a escolha dos ritmos e das formas musicais se faz de maneira tão particularmente criteriosa, a ponto de, uma vez conhecida a música, nunca mais conseguirmos ler sua letra sem reproduzir mentalmente a música? Não seria por que essa escolha do *material de construção* interfere de modo absolutamente decisivo nas leituras que dessa obra se farão, em diferentes níveis distraído do conto que se conta em benefício do canto que se canta? Por que optaria pela rapidez em apresentar traços cruamente sobrepostos se não quisesse uma percepção fragmentada do ser a(re)presentado, se assim não fosse? Ou com que intuito nos manteria de propósito mais tempo em face de certas imagens, se essas imagens não precisassem de específica percepção profunda para compreensão plena?

Para pensar uma resposta a tantas perguntas pretensiosamente retóricas proponho refletir sobre isto: se as obras, na literatura, no cinema, na canção, apresentam aos olhos do mundo recortes vistos por um ângulo particular, estranho, estrangeiro, e por esse olho exilado orientamos nossas *leituras*, é natural que o autor deseje desses olhos turísticos uma visada nova, e que, *gentil* e interessadamente, ofereça *guias*, ao olhar, turístico.

Três. É preciso que as interpretações, no estudo da canção, reduzam um pouco os pesos de suas especialidades – semióticas, hermenêuticas, fenomenológicas, semiológicas, lógicas –, e levem um pouco mais em consideração o desejo que o autor teve de um ouvinte, que idealizou enquanto compunha. É fora de moda o tema da estética da recepção, proposto por Jauss. Entretanto, para enriquecimento dos estudos de arte, é urgente a carência de que a recepção volte às passarelas.

Quatro. Para o receptor, a canção não é poesia. A recepção que a obra de arte alcança é indissociável dos meios que a suportam. A e-moção possibilitada por um meio não se identifica com aquela que se pode alcançar empregando diferente mecanismo. Cada ferramenta da arte atua sobre um diferente sensor do ser humano, e não se pode querer que sensores tamanhamente seletivos como os dos seres complexos que somos aceitem as vozes da poesia e da música como duas possíveis chaves para a mesma porta. Isso dá um silogismo talvez ridículo, mas esclarecedor. Em cada porta do humano habita, aprisionada, uma *coisa*. A música e a poesia abrem diferentes portas da percepção humana. Logo, naturalmente, as diferentes chaves de arte liberam diferentes *coisas* que habitam esse humano.

Cinco. Enquanto obra de arte, a canção não é poesia. Chico Buarque diz, em uma de suas entrevistas, que há coisas que ele teria pudor de dizer se fosse na literatura, mas que são “dizíveis” em música. Essa declaração é uma ponta do que queremos afirmar ao dizer que, enquanto obra de arte, a canção tem a particularidade de ser música, e não se encaixa sem incômodo e mutilação na categoria de poesia.

O sentido expresso por uma obra de arte é intimamente dependente dos meios empregados em sua composição. Chegamos a cogitar, no decurso de nossas reflexões, que na edificação duma obra de canção a música poderia ser considerada o meio, e a palavra a mensagem. Rapidamente, importa lembrar, re colocamos as

coisas em suas ordens e valores merecidos: em canção, a melodia, a cadência, os instrumentos empregados, a voz que porta e transmite o texto, os arranjos e incidências de palavras e sons, o próprio texto, isto é, todos os elementos são meio e são mensagem. Complexa e ricamente, o detalhe, na canção, não é acessório, mas termo, essência, constituinte.

Talvez até se possa considerar a canção como uma entre as formas poéticas, *uma forma poética*, mas uma tal adequação aos interesses de quem quer que seja deve respeitar as particularidades da poesia e da canção, suas corporalidades, suas integridades, sem se impor esquarteramentos e desmembramentos à forma poético-musical sempre que se tiver o *interesse* em a incorporar ao reino da tradicional poesia.

Seis. Já soa meio mal a presença solta da canção e do cinema entre os estudos de Letras.

Não me parece que se possa continuar a falar de canção e cinema como estudos marginais dentro das Letras. Enquanto, de um lado, as análises de obras cinematográficas entre os estudantes de Cinema e as de obras musicais entre os acadêmicos de Música parecem querer explicar as relações de causa-e-efeito entre recursos empregados e resultados práticos, de outro parece intensificar-se o interesse dos sujeitos de Letras em investigar relações de sentido nos filmes e nas canções. Ocorre que tais propostas de estudo têm sido, até então, *aceitas* como uma espécie de *imprevisto promissor*, ou toleradas, como *possibilidade levada em consideração*, por alguns (leia-se “não muitos”) espaços acadêmicos. Ao propor um objeto de estudo dessa *natureza*, o estudante de Letras não-raro o faz contido por certa impressão de estar transgredindo um espaço, e, por que não dizer, pela sensação de inadequação ao contexto.

Se já há, e há, uma monta expressiva de pessoas que se debruçam, dos quintais da Literatura, sobre os muros que as separam do Cinema e da Música, como que a espiar vizinhos, importa aventar a possibilidade de se substituírem por pontes os muros, antes que estes, de sobrepesados, caiam por acidente. Legalizar a passagem, o livre trânsito, poderia abrir a possibilidade de um amadurecimento das relações, e evitar os acidentes (já numerosamente constantes em registro) de se

verem obras *escritas* com luz, efeitos e sons reduzidas às palavras de que se compõem, e de se ver a diluição do conceito de Literatura nessas análises literárias de *outros discursos*.

O que se propõe, no nível da sugestão, é uma legalização duplamente útil. Por um aspecto, a abertura torna desnecessárias certas mentiras correntes, só justificáveis enquanto mecanismos de defesa que são, contidas em expressões como “literatura das telas” e “poemúsica” – contrações forçosas que violam diferentes artes para compor fusões que, na prática, não têm fundamento. Por outro, legitima os estudos sobre Cinema e Canção nas salas de Letras, e permite abordagens mais verdadeiras, respeitando cada objeto de arte em sua materialidade própria – talvez até comparativas, entre narrativas e filmes, ou poemas e canções.

Remontando, então, se há tantos que se ocupam de falar sobre as *vidas vizinhas* em *nossa casa*, talvez seja hora de convidar o vizinho a entrar. Se já não são poucos os estudantes de Letras que *trabalham sobre* essas artes irmãs, pode ser bem conveniente enriquecer as reflexões das Letras registrando essa nova *categoria* de *trabalhadores*, e adotando a arte irmã.

Falando um pouco mais academicamente, uma abertura assim poderia, ainda, favorecer com mais consistente apoio teórico e acadêmico aos que se aventurarem, pondo fim ao desamparo de terem de tatear tanto para falar de algo por demais presente na paisagem cotidiana.

Penso que canções e filmes podem e devem ser *lidos* como literatura.

O cinema narra, descreve, corresponde-se conosco por meio de seus recursos de câmera e configuração. Realiza em imagens textos. Assim, merece sua imparidade, pelos recursos que o diferem das outras artes. Mas lê-lo a partir da perspectiva do texto que é tanto sua gênese quanto seu produto final pode ser enriquecedor para os estudos da arte em que consiste, da comunicação e da literatura.

A canção é também uma produção literária, a partir do momento em que emprega o texto como um de seus pilares. O estudo de canção que se tem feito, nas Letras, até então, porém, é limitado. Para enriquecer os estudos literários com a integração da canção à palheta dos *corpi* é imprescindível vedar duas arestas interligadas, sem

querer enriquecer os Estudos Literários às custas da canção, dissecando a canção, derramando seu *sangue* a cada vez que se quiser saborear sua *carne*.

Sete. Sei que pode parecer fria a afirmação de que a composição do prazer do receptor é planejada durante a confecção da obra, pelo criador. Mas isso seria verdade somente se a criação de canção-arte, literatura-arte, cinema-arte não se desse, também, no berço do prazer, nos climas da sedução e nas malícias dum vestuário *apenas* entreaberto.

É o desejo de saber que nos move à penetração no desejo do autor. É a malícia de esconder deixando pistas que demonstra o desejo do autor pelo receptor, ora ao oferecer pérolas ainda metidas em herméticas ostras, ora ao conceber sabores em frutos *fáceis de despir como carne de rameira*.

5.2 ... O FIM

A armadilha aí está: à espera daquele que admirará sua engenhosidade e passará ao largo; à espreita daquele que se permitirá visitar o submundo apenas para matar a curiosidade sobre o que lá se esconde; e à sede daquele que, quando percebe, já é presa do artifício, mas se sente mais livre desse modo do que em toda a vida pudera em seu mundo real, simulacro de uma realização ideal. Se sente mais livre e se vê mais vivo, numa vida e numa liberdade se não realizáveis pelo menos sonháveis, no seio das doces grades da arte.

O artista canta a pedra, e nós, se atentos à metonímia de nossa vida, desejaremos, de novo, de verdade e para sempre, nos ver livres. A e-moção nos exila de nossa realidade impondo-nos que olhemos para mundos de arte – e em arte, o *erro* pode ser considerado parte do processo.

Pena é, porém, o fato incontestável de que, em geral, não saímos da catarse da arte capazes de transformar o mundo a nossa volta no contexto de liberdade que seria propício a satisfações mais plenas. Nisto, novamente pena, a arte continua sendo arte, no sentido que a querem os estudos de arte: continua não tendo, via de regra, uma função.

Confessando bem, mesmo crendo no poder da palavra animada da arte, não creio que um dia chegará a nortear o mundo. Mas, só para retomar a brincadeira intertextual do início, penso que se pode, hoje ainda, crer que *a mão que balança o vero é a mão que estremece o mundo*. Para seu próprio *bem*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Denise. *Sensopercepção: bases conceituais*. Brasília: MEC. INEP, 1995. (Série documental: Antecipações, nº 7)

BAKHTIN, Mikhail. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Roland Barthes)

_____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *O rumor da língua*. Tradução: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes)

_____. *O sistema da moda*. Tradução: Maria Santa Cruz. São Paulo: Edições 70, 1999. (Coleção Signos, 35)

BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Tradução: Maria Helena Kürner. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990.

CANDIDO, Antonio [et.al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: perspectiva, 2007. (Debates 1).

CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*. Tradução: Roberta Barni. São Paulo: Studio Nobel / Instituto Cultural Ítalo Brasileiro – Istituto Italiano di Cultura, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria – literatura e senso comum*. Belo Horizonte: BH. Ed., UFMG, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Cinema: a imagem-movimento*. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução: Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FERREIRA, Wilson Roberto Vieira. *O caos semiótico – comunicação no final do milênio*. 2 ed. São Paulo: Terra Livraria & editora Ltda., 1997.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

FREUD, Sigmund. “O mal estar na civilização”. *Edição eletrônica brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2000. [66 p.]

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Tantas palavras – Todas as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOUAISS. *Edição Eletrônica do Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Moderna, 2009.

JAUSS, Hans Robert. “A estética da recepção: Colocações gerais”. LIMA, Luís Costa. *A literatura e o leitor – textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 43-62.

KRAUSE, Gustavo Bernardo; MENDES, Ricardo (organizadores). *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Literatura, significações e Ideologia*. Lisboa: Arcádia. 1976, p. 104-130. (Coleção Práticas de leitura)

LAPIERRE, A. *A reeducação física*. São Paulo: Manole, 1982, v.I.

LAROUSSE CULTURAL. Coordenação: Regina Gomes de Souza. São Paulo: Editora Universo, 1988.

LÉVINAS, Emmanuel. “A determinação filosófica da idéia de cultura”. _____. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Coordenador de tradução Pergentino Stefano Pivatto. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997, p. 229-239.

MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado – modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994.

MONTEOLIVA, José Maria. *A sexualidade*. São Paulo: Edições Loyola, 1996. (Coleção 50 Palavras, 9)

ROSENFELD, Anatol. “Literatura e personagem.” CANDIDO, Antonio.[et.al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p 09-49. (Debates 1) 1

SAMUEL, Rogel. “Arte e sociedade.” _____(org). *Manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1984, p. 7-16.

SANTERRES-SARKANY, Stéphane. *Teoria da literatura*. Tradução: Maria do Anjo Figueiredo. Nova York: Publicações Europa-América, 1991. (Coleção saber)

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2 ed. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

UNGER, Roberto Mangabeira. *Paixão – um ensaio sobre a personalidade*. 2 ed. Tradução: Renato Schaeffer e Luís Carlos Borges. São Paulo: Boitempo, 1998.

VAZ, Gil Nuno [et. al.]. “Sobre o núcleo de estudos em música e Mídia”. VALENTE, Heloísa de A. Duarte (Org). *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp, 2007, p. 9-31.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZIZEK, Slavoj. “De homo otarius a homo sacer”. _____. *Bem vindo ao deserto do Real!: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*. Tradução: Paulo César Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 103-132.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec-Educ. 1997.

REFERÊNCIAS EXTRAÍDAS DA INTERNET

FEITOSA, Charles. “Filosofia da Migração em Vilém Flusser”. KRAUSE, Gustavo Bernardo (organização e edição). *Dubito ergo sum: caderno de ficção e filosofia*. <<http://planeta.terra.com.br/arte/dubitoergosum/convidado15.htm>> (Acesso em 17 de fevereiro de 2008).

FLUSSER, Vilém. “Máscaras”. KRAUSE, Gustavo Bernardo (organização e edição). *Dubito ergo sum: caderno de ficção e filosofia*. <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arquivo97.htm>> (acesso em 23 de fevereiro de 2008).

_____. “Indiferença”. KRAUSE, Gustavo Bernardo (organização e edição). *Dubito ergo sum: caderno de ficção e filosofia*. <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arquivo97.htm>> (acesso em 23 de fevereiro de 2008).

_____. “Da religiosidade – a literatura e o senso de realidade.” KRAUSE, Gustavo Bernardo (organização e edição). *Dubito ergo sum: caderno de ficção e filosofia*. <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arquivo97.htm>> (acesso em 23 de fevereiro de 2008).

_____. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. KRAUSE, Gustavo Bernardo (organização e edição). *Dubito ergo sum: caderno de ficção e filosofia*. <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arquivo97.htm>> (acesso em 23 de fevereiro de 2008).

KRAUSE, Gustavo Bernardo. “A arte de escrever com luz: memória, fotografia e ficção”. _____. *Dubito ergo sum: caderno de ficção e filosofia*. <planeta.terra.com.br/arte/dubitoergosum/convidado15.htm> (Acesso em 17 de fevereiro de 2008).

_____. “Mais real do que o real: a filosofia da palavra de Vilém Flusser”. _____. *Dubito ergo sum: caderno de ficção e filosofia*. <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arquivo97.htm>> (acesso em 23 de fevereiro de 2008).

“Moto-contínuo”. Disponível em:

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Moto_cont%C3%ADnuo> (Acesso em 12 de fevereiro de 2009).

DISCOGRAFIA E CRÉDITOS DAS CANÇÕES CITADAS

À FLOR DA TERRA / À FLOR DA PELE (*O QUE SERÁ*). Chico Buarque (Para o filme “Dona Flor e seus dois maridos”). *Meus caros amigos*. Marola Edições Musicais, 1976.⁶²

Interpretação: Chico Buarque. Participação vocal: Milton Nascimento

A MULHER DE CADA PORTO. Edu Lobo - Chico Buarque (Para a peça “O corsário do rei”, de Augusto Boal). *O corsário do rei*. Marola Edições Musicais Ltda., 1984.

Interpretação: Gal Costa / Chico Buarque.

A PERMUTA DOS SANTOS. Edu Lobo - Chico Buarque (Para o balé Guaíra). *Dança da meia lua*. Marola Edições Musicais Ltda, 1987.

Interpretação: A garganta profunda.

A ROSA. Chico Buarque. *Uma palavra*. Editora Musical Arlequim Ltda., 1995.

Interpretação: Chico Buarque.

A VIOLEIRA. Tom Jobim - Chico Buarque. *Para viver um grande amor*. Marola Edições Musicais, 1980.

Interpretação: Elba Ramalho.

ACORDA AMOR⁶³. Leonel Paiva - Julinho da Adelaide. *Sinal Fechado*. Marola Edições Musicais, 1974.

Interpretação: Chico Buarque.

AS MINHAS MENINAS. Chico Buarque. *Francisco*. BMG-Ariola, 1987.

Interpretação: Chico Buarque.

⁶² Feita para o filme “*Dona Flor e Seus Dois Maridos*”, a canção “*O Que Será*” tem três versões, que marcam passagens diferentes da trama: “*Abertura*”, “*À Flor da Pele*” e “*À Flor da Terra*”. Cantada no filme por Simone, a versão “*À Flor da Terra*” (três estrofes de doze versos) alcançaria grande sucesso na gravação de Chico Buarque e Milton Nascimento, que abre o LP *Meus caros amigos*.

⁶³ Canção composta por Julinho da Adelaide e Leonel Paiva: o primeiro nome é o pseudônimo de que Chico Buarque se cobriu para fugir à censura; o segundo, refere-se ao “irmão louro” inventado por ele, para dar uma “biografia” ao personagem que criara para si. Na realidade, as músicas atribuídas a essa “parceria” foram compostas por Chico.

AS VITRINES. Chico Buarque. *Almanaque*. Marola Edições Musicais Ltda., 1981.

Interpretação: Chico Buarque.

ATRÁS DA PORTA. Francis Hime - Chico Buarque. *Chico e Caetano Juntos e ao vivo*. Cara Nova Editora Musical Ltda., 1972.

Interpretação: Chico Buarque.

BASTIDORES. Chico Buarque. *Vida*. Marola Edições Musicais, 1980.

Interpretação: Chico Buarque.

BREJO DA CRUZ. Chico Buarque. *Chico Buarque*. Marola Edições Musicais Ltda., 1984.

Interpretação: Chico Buarque.

BYE BYE BRASIL. Roberto Menescal - Chico Buarque (Para o filme "Bye, bye Brasil", de Carlos Diegues). *Vida*. Marola Edições Musicais - Warner Chappelli, 1979.

Interpretação: Chico Buarque.

CHORO BANDIDO. Edu Lobo – Chico Buarque (Para a peça "O Corsário do rei", 1984). *Álbum de teatro*. Marola Edições Musicais Ltda., 1997

Interpretação: Edu Lobo.

COM AÇÚCAR COM AFETO. Chico Buarque. *Chico Buarque de Hollanda – Vol.2*. Editora Musical Arlequim Ltda., 1966.

Interpretação: Maria Bethânia.

DESAFIO DO MALANDRO. Chico Buarque (Para a peça "Ópera do malandro", de Chico Buarque). *Ópera do malandro*. Marola Edições Musicais Ltda., 1985.

Interpretação: Edson Celulari / Aquiles

ELA DESATINOOU. Chico Buarque. *Uma palavra*. Editora Musical Arlequim Ltda., 1968.

Interpretação: Chico Buarque.

EU TE AMO. Tom Jobim - Chico Buarque. *Vida*. Marola Edições Musicais Ltda., 1980.

Interpretação: Telma Costa / Chico Buarque.

FADO TROPICAL. Chico Buarque - Ruy Guerra (Para a peça “Calabar”, de Chico Buarque e Ruy Guerra). *Chico canta [Calabar]*. Cara Nova Editora Musical Ltda., 1972.

Interpretação: Chico Buarque / Ruy Guerra.

FUTUROS AMANTES. Chico Buarque. *Paratodos*. Marola Edições Musicais Ltda., 1993.

Interpretação: Chico Buarque.

HOMENAGEM AO MALANDRO. Chico Buarque (Para a peça “Ópera do malandro”, de Chico Buarque). *Ópera do malandro*. Marola Edições Musicais, 1977.

Interpretação: Chico Buarque.

MEIO DIA MEIA LUA (NA ILHA DE LIA NO BARCO DE ROSA). Milton Nascimento - Chico Buarque (Para o balé Guaíra). *Dança da meia lua*. Marola Edições Musicais, 1988.

Interpretação: Edu Lobo. (Obs.: Baseamo-nos também noutra versão, interpretada por Chico. In: *Chico Buarque*. Marola Edições Musicais, 1989.)

MIL PERDÕES. Chico Buarque (Para o filme “Perdoa-me por me traíres”, de Braz Chediak, sobre obra de Nelson Rodrigues). *Chico Buarque*. Marola Edições Musicais Ltda, 1983.

Interpretação: Chico Buarque.

MOTO-CONTÍNUO. Edu Lobo – Chico Buarque. *Almanaque*. Marola Edições Musicais Ltda., 1981.

Interpretação: Chico Buarque

NÃO SONHO MAIS. Chico Buarque. *Vida*. Marola Edições Musicais, 1980.

Interpretação: Elba Ramalho.

O CASAMENTO DOS PEQUENOS BURGUESES. Chico Buarque (Para a peça “Ópera do malandro”, de Chico Buarque). *Ópera do malandro*. Marola Edições Musicais, 1977.

Interpretação: Chico Buarque / Alcione

OPERETA DO MORIBUNDO. Edu Lobo - Chico Buarque (Para a peça “O corsário do rei” de Augusto Boal). *O corsário do rei*. Marola Edições Musicais Ltda, 1986.

Interpretação: MPB 4.

PEDAÇO DE MIM. Chico Buarque (Para a peça “Ópera do malandro”, de Chico Buarque). *Ópera do malandro*. Marola Edições Musicais, 1977.

Interpretação: Elba Ramalho / Edson Celulari.

PRIMEIRO DE MAIO. Milton Nascimento - Chico Buarque. *Cio da terra*. Marola Edições Musicais, 1977.

Interpretação: Chico Buarque / Milton Nascimento.

TANGO DE NANCY. Edu Lobo - Chico Buarque (Para a peça “O corsário do rei”, de Augusto Boal). *O corsário do rei*. Marola Edições Musicais Ltda, 1985.

Interpretação: Lucinha Lins.

UMA CANÇÃO DESNATURADA. Chico Buarque (Para a peça “Ópera do malandro”, de Chico Buarque). *Ópera do malandro*. Marola Edições Musicais, 1979.

Interpretação: Suely Costa.

VAI PASSAR. Francis Hime - Chico Buarque. *Chico Buarque*. Marola Edições Musicais Ltda, 1986.

Interpretação: Chico Buarque.

VERDADEIRA EMBOLADA. Edu Lobo - Chico Buarque (Para a peça “O corsário do rei”, de Augusto Boal). *O corsário do rei*. Marola Edições Musicais Ltda, 1985.

Interpretação: Fagner, Edu Lobo, Chico Buarque.

VOCÊ VOCÊ (Uma canção edipiana). Guinga - Chico Buarque. *As cidades*. Marola Edições Musicais Ltda, 1997.

Interpretação: Chico Buarque.

ÍNDICE DE CITAÇÕES DAS CANÇÕES

Em **negrito** os números das páginas onde estão as letras.

À FLOR DA TERRA / À FLOR DA PELE (O QUE SERÁ)	137 , 155.
A MULHER DE CADA PORTO	94 , 98, 155.
A PERMUTA DOS SANTOS	57, 58 , 59, 114, 136, 155.
A ROSA	95 , 96, 97, 98, 102, 103, 126, 130, 135, 136, 155.
A VIOLEIRA	114, 126 , 129, 136, 155.
ACORDA AMOR	45 , 113, 131, 136, 155.
AS MINHAS MENINAS	99 , 155.
AS VITRINES	90, 91 , 131, 132, 136, 156.
ATRÁS DA PORTA	97 , 156.
BASTIDORES	73 , 75, 125, 132, 135, 156.
BREJO DA CRUZ	66 , 67, 68, 131, 132, 136, 156.
BYE BYE BRASIL	107 , 110, 114, 156.
CHORO BANDIDO	135 , 156.
COM AÇÚCAR COM AFETO	96, 97 , 156.
DESAFIO DO MALANDRO	79 , 82, 131, 136, 156.
ELA DESATINOU	108, 109 , 113, 131, 136, 156.
EU TE AMO	110, 111 , 112, 156.
FADO TROPICAL	52, 54 , 57, 157.
FUTUROS AMANTES	105 , 106, 107, 135, 157.
HOMENAGEM AO MALANDRO	85 , 131, 157.
MEIO DIA MEIA LUA (NA ILHA DE LIA NO BARCO DE ROSA).	82, 83 , 116, 135, 157.
MIL PERDÕES	52, 53 , 57, 133, 157.

MOTO-CONTÍNUO	69 , 70, 76, 125, 137, 157.
NÃO SONHO MAIS	63 , 64, 65, 66, 136, 157.
O CASAMENTO DOS PEQUENOS BURGUESES	51 , 125, 135, 157.
OPERETA DO MORIBUNDO	60 , 132, 136, 158.
PEDAÇO DE MIM	111 , 112, 158.
PRIMEIRO DE MAIO	100 , 101, 102, 126, 158.
TANGO DE NANCY	84, 132 , 158.
UMA CANÇÃO DESNATURADA	119 , 121, 125, 158.
VAI PASSAR	86, 87 , 131, 136, 158.
VERDADEIRA EMBOLADA	128 , 158.
VOCÊ VOCÊ	77 , 114, 135, 158.