



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

TESE DE DOUTORADO

**“CÂMERA NA CANÇÃO”: PROJEÇÕES INTERSEMIÓTICAS DA CANÇÃO
POPULAR EM *VEJA ESTA CANÇÃO* DE CARLOS DIEGUES**

RACHELINA SINFRÔNIO DE LACERDA

**ORIENTADORA: PROF^a. DR^a. ELINÊS DE ALBUQUERQUE VASCONCÉLOS E
OLIVEIRA**

COORIENTADOR: PROF. DR. AMADOR RIBEIRO NETO

JOÃO PESSOA – PB

2016

RACHELINA SINFRÔNIO DE LACERDA

**“CÂMERA NA CANÇÃO”: PROJEÇÕES INTERSEMIÓTICAS DA CANÇÃO
POPULAR EM VEJA ESTA CANÇÃO DE CARLOS DIEGUES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba em cumprimento às exigências para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de Concentração: **Linguagens e Cultura**

Linha de Pesquisa: **Estudos Semióticos**

Orientadora: **Prof^a. Dr^a. Elinês de Albuquerque Vasconcelos e Oliveira**

Coorientador: **Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto**

JOÃO PESSOA-PB
2016

RACHELINA SINFRÔNIO DE LACERDA

**“CÂMERA NA CANÇÃO”: PROJEÇÕES INTERSEMIÓTICAS DA CANÇÃO
POPULAR EM VEJA ESTA CANÇÃO DE CARLOS DIEGUES**

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a. Dr.^a. Elinês de Albuquerque Vasconcélos e Oliveira (UFPB)
Orientadora

Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto (UFPB)
Coorientador

Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães (UFPB)
Examinador

Prof. Dr. Luís André Bezerra de Araújo (UNILEÃO)
Examinador

Prof. Dr. José Vilian Manguiera (UEPB)
Examinador

Prof. Dr. Expedito Ferraz Jr. (UFPB)
Suplente

RESUMO

A seguinte pesquisa busca investigar semioticamente o diálogo de canções (letra e melodia) com o cinema de Carlos Diegues, levando em conta as produções que realmente tiveram canções populares inseridas no contexto fílmico. Dentre as produções existentes, escolhemos *Veja Esta Canção* (1994), cujas fundamentações teóricas do cinema e da literatura que envolvem os estudos de poesia e da canção popular serão norteadas pelos estudos da Semiótica da Cultura de extração russa, no intuito de compreender a *modelização* do sistema poético da canção projetada na cinematografia do filme como um *texto* da cultura, contribuindo, assim, para uma intersemiose entre os movimentos rítmicos e a imagem em movimento.

Palavras-chave: Semiótica da Cultura. Poesia da canção. Cinema. Modelização. Intersemiose.

ABSTRACT

The following research investigates semiotically the songs dialogue (lyrics and melody) with the Carlos Diegues' cinema, taking into account the productions that really had popular songs inserted in the filmic context. Among the existing productions we chose *Veja Esta Canção* (1994), whose theoretical foundations of cinema and literature that involves the study of poetry and popular song will be guided by studies on Semiotics of Culture, mainly the Russian ones, in order to understand the *modeling* of poetic system of song designed in cinematography of the film as a *text* of culture, thus contributing for a intersemiosis between rhythmic movements and the moving image.

Keywords: Semiotics of Culture. Poetry of the song. Cinema. Modeling. Intersemiosis.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pois sem a vontade, benção e proteção Dele, a realização deste trabalho não seria possível.

A minha mãe Izaura Raquelina pelo amor e dedicação.

Ao meu irmão Raphael, pela amizade e atenção, com palavras esperançosas nos momentos difíceis.

Ao meu namorado Daniellison Barbosa, pelo apoio e compreensão durante toda a produção.

A minha orientadora Elinês de Albuquerque Vasconcêlos e Oliveira, por ter me aceitado na metade do caminho, pela sua energia iluminada e amizade, encorajando-me a continuar no caminho dos estudos acadêmicos.

Ao meu coorientador e amigo Amador Ribeiro Neto, pela atenção, compromisso e incentivo, guiando-me pelos caminhos literários e apoiando o meu olhar intersemiótico.

Aos professores amigos Luiz Antonio Mousinho Magalhães, Luís André Bezerra de Araújo, José Vilian Manguiera e Expedito Ferraz Jr., por aceitarem participar da banca de defesa.

Aos funcionários do PPGL, em especial Rose, sempre atenciosa e disponível.

Aos amigos Ana Maria Nunes, Michel de Lucena e Webert Cavalcanti Barros.

Aos pesquisadores do LES (companheiros na pesquisa sobre poesia digital).

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
------------------------	-----------

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

CAPÍTULO I - Semiótica da Cultura e os Textos Culturais em Ação.....	14
1.1. Poesia da Canção Popular.....	22
1.2. Cinema Novo e a linguagem cinematográfica de Carlos Diegues.....	27
1.3. A linguagem cinematográfica e a canção: “poeticidade” em projeção.....	30

A CANÇÃO EM CENA: PROJEÇÕES INTERSEMIÓTICAS

CAPÍTULO II – <i>Veja Esta Canção</i> (1994).....	42
2.1. Episódio I: <i>Pisada de Elefante</i> - (Jorge Ben Jor).....	46
2.2. Episódio II: <i>Drão</i> – (Gilberto Gil).....	57
2.3. Episódio III: <i>Você é Linda</i> – (Caetano Veloso).....	72
2.4. Episódio IV: <i>Samba do Grande Amor</i> – (Chico Buarque).....	86

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
----------------------------------	-----------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	100
--	------------

INTRODUÇÃO

Partindo das teorias que envolvem a Semiótica da Cultura de extração russa sobre o texto artístico em literatura e cinema e os estudos sobre poesia da canção e literatura de performance da Música Popular Brasileira, buscamos a compreensão de como estas áreas projetam a interligação da canção popular com o sistema da linguagem cinematográfica resultando em um texto da cultura. Assim, a seguinte pesquisa visa propor uma organização dos meios capazes de estabelecer filtros tradutórios para a investigação destes sistemas, que ao se entrecruzarem criam novas modelizações, proporcionando aberturas para que o texto artístico se revele sempre como um gerador de novos textos e como um sistema de linguagem formador-transformador da cultura.

Desta forma, pretendemos desenvolver, através da Semiótica da Cultura Aplicada aos estudos críticos-literários da MPB e à linguagem cinematográfica, intersemioses da canção popular no cinema brasileiro por intermédio do filme *Veja esta canção* (1994) de Carlos Diegues, investigando momentos de interação da canção com os demais recursos da linguagem fílmica, no intuito de evidenciar a “poeticidade” entre as linguagens envolvidas para um enriquecimento artístico capaz de gerar uma dinâmica transformadora na memória e na informação da cultura.

O aporte teórico, enfatizado em nosso primeiro capítulo "Semiótica da Cultura e os Textos Culturais em Ação", trata da convergência das artes com os meios de comunicação de massas no início do século XX e que teve como resultado a “Cultura das Mídias”. (SANTAELLA, 2005), ou seja, o atrofiamiento da aura, da autenticidade ritualística da obra de arte como compreendeu Walter Benjamin (1994) ao falar sobre a era da reprodutibilidade técnica. Desta forma, a arte e as comunicações se encontram tão intrínsecas que se tornou difícil delimitar suas fronteiras de maneira rígida. Para tanto, situamos os primeiros estudos semióticos da obra de arte com o Círculo Linguístico de Praga (1926) liderado por Roman Jakobson e os estudos sobre estética e semiótica da arte desenvolvidos por Mukarovsky (1975), que compreenderam o objeto artístico como signo e deram o pontapé inicial para os estudos da Semiótica da Cultura.

Situamos, então, os estudos semióticos a partir das primeiras investigações feitas pela Escola de Tártu-Moscú (Rússia) liderada pelo teórico russo Iuri Lótman com o

primeiro caderno sobre *Conferências da Poética Estrutural* (1964). Ao perceber que um sistema de linguagem (conjunto de signos), ainda que distinto, não se fecha em si, precisa estar em uma correlação com outros sistemas de linguagem para gerar cultura, os estudiosos russos passaram a compreender a cultura como “processamento de informações”. (MACHADO, 2003, p.33), lançando-se à investigação sobre o comportamento e as relações entre os vários sistemas de signos da cultura, através de um “caráter transdisciplinar”.

Diante de tais investigações, podemos então fundamentar o sistema de signos do cinema como um produto da transformação da informação em linguagem que, assim como o sistema poético, parte do modelo natural da língua, mas se diferencia desta pelas possibilidades distintas de codificação, iniciando as investigações de como a sétima arte poderá interagir com outros sistemas de signos, mais precisamente com o sistema poético-musical da canção, a ponto de contribuir para um processo dinâmico, gerador de novos textos culturais.

Para tanto, o primeiro tópico do nosso primeiro capítulo “A Poesia da Canção Popular”, nos direciona a um breve recorte histórico, do encontro da poesia com a Música Popular Brasileira, por intermédio dos principais movimentos artístico-musicais (Bossa Nova e Tropicália¹) que proporcionaram à arte da palavra uma importante aliada da MPB. A canção popular ganha, então, *status* de obra de arte, e passa a ser reconhecida como um significativo mediador do caráter poeticamente expressivo e inventivo da cultura brasileira por meio de estudos críticos-literários da contemporaneidade, a exemplo dos “elementos para análise da canção popular” e a “dicção do cancionista” de Luiz Tatit (1997), que ressaltam a interdependência entre a melodia e a letra de música, bem como o gesto entoativo do cantor, e a “Poesia da Canção” e “Literatura de Performance” de Charles Perrone (2008), que possibilitam tratar um texto musical como uma unidade literária em meio à “relação dinâmica de

¹ Tropicália, Tropicália ou Movimento Tropicalista foi um movimento artístico brasileiro (principalmente musical) ocorrido em 1967 a 1969, cujos maiores representantes foram Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Torquato Neto, Os Mutantes e Tom Zé. Nas artes plásticas, destacou-se Hélio Oiticica, no cinema influenciou os trabalhos de Glauber Rocha com o Cinema Novo, e no Teatro, o movimento apresentou-se nas peças anárquicas de José Celso Martinez Corrêa. Buscava-se misturar manifestações conservadoras brasileiras com inovações estéticas radicais da cultura pop estrangeira e do Concretismo. Adotaremos nesta pesquisa o termo “Tropicália” por considerarmos que este consolida melhor a proposta do movimento, sob influência da obra penetrável de mesmo nome realizada anteriormente por Hélio Oiticica, em abril de 1967.

significados verbais, modelos sonoros, efeitos linguísticos e ritmo”. (PERRONE, 2008, p.24).

Em sequência, destacamos os estudos desenvolvidos por Décio Pignatari com as canções tropicalistas *Alegria, Alegria* (Caetano Veloso) e *Domingo no Parque* (Gilberto Gil) que conseguiram, em seu próprio sistema de letra e melodia, lançar mão dos mesmos procedimentos da montagem cinematográfica, e ainda, Celso Favaretto, que em seu livro *Tropicália, Alegoria, Alegria* (1979), observou que as canções tropicalistas, com seu poder de síntese entre poesia e música, não só utilizaram procedimentos que remetem a inúmeros códigos culturais (poesia, cinema, dança, teatro, mito, religião, arquitetura, vestuário, moda, consumo), como conseguiram atingir uma unidade que os ultrapassa, e Caetano Veloso também admite em seu livro *Verdade Tropical* (1997) a influência da linguagem cinematográfica na composição das canções tropicalistas. Com isso, buscamos subsídios para investigar como se dá a relação intersemiótica da canção popular inserida na cinematografia do filme.

No segundo tópico do nosso primeiro capítulo “O Cinema Novo e a Linguagem Cinematográfica de Carlos Diegues”, fizemos uma abordagem sócio-histórica concisa do Cinema Novo, contextualizando suas fases e enfatizando que foi o primeiro movimento cinematográfico a utilizar o som direto (sincronização) e a canção popular (letra e melodia) inserida na trilha sonora, para então situar a obra cinematográfica de Carlos Diegues na terceira fase (década de 70), cuja temática, ainda que abordando a postura contestatória e as questões político-sociais das duas fases anteriores, prioriza a exuberância do país, com crítica ao nacionalismo ufanista e à aversão radical aos elementos estrangeiros, e também traz a carnavalização da cultura brasileira no sentido bakhtiniano, “[...] como a ideia que bota de cabeça para baixo a ordem, a hierarquia, as coisas... A própria ideia de mudar com alegria [...] com sensualidade [...]”. (DIEGUES in Revista CINEMAIS, nº 17, maio/junho, 1999, p. 20), características que se aproximam da proposta das canções tropicalistas e em defesa de um cinema popular “em que TUDO, mas tudo mesmo, possa pintar”. (DIEGUES, 1988, p. 31), livre das “patrulhas ideológicas” que querem retroceder a velocidade da criação.

No terceiro e último tópico da nossa fundamentação teórica “A Linguagem cinematográfica e a canção: ‘poeticidade’ em projeção”, começamos por situar a obra de arte compreendida como sistema de signos, cuja finalidade é tornar a imagem carregada de significado. Para esclarecer o objetivo da atividade semiótica no texto

artístico, nos valem do livro *A Estrutura do Texto Artístico* (1978b), de Iuri Lótman, pelo qual compreendemos que um texto artístico para ser significativo precisa referir-se às esferas das comunicações extratextuais, para então adentrarmos no conceito de *tradução intersemiótica* formulado por Jakobson e explicado por Irene Machado em *Semiótica da Cultura e Semiosfera* (2007) como “a tradução de um sistema de signos por meio de outro, estabelecendo equivalências entre sistemas distintos”. (MACHADO, 2007, p.107), e que também fundamenta o significado do termo *projeção* para os estudos semióticos da cultura, como um mecanismo dialógico que permite compreender como textos culturais distintos podem se relacionar e se enriquecerem mutuamente, ainda que possuam sistemas diferentes de signos.

Dando continuidade, evidenciamos o sistema poético da canção e o sistema cinematográfico como sistemas modelizantes secundários com o conceito de *modelização* pela semiótica da cultura, para associarmos a canção e o cinema como sistemas de linguagem que se constituem a partir da estruturalidade da língua natural, sem níveis de hierarquia. Para fundamentar essa questão, foram ressaltados estudos do teórico russo Roman Jakobson por Irene Machado (2007) a respeito da arbitrariedade do signo, para quem “[...] nem a língua é manifestação isolada, nem o signo é representação arbitrária, ainda que seja convencional. [...] o signo linguístico ou não, só pode ser observado no processo da relação dinâmica da semiose”. (MACHADO, 2007, p.41), e ainda, o estudo feito por Jakobson (1971) a respeito da “função poética”, para então percebermos que apesar do alto grau de complexidade do sistema poético mediante seleção e combinação de signos (palavras), ele estará sempre aberto a outros sistemas, considerando que nenhum código dá conta da linguagem em sua totalidade.

O mesmo foi observado para o sistema cinematográfico. Como suporte teórico, iniciamos com *A linguagem Cinematográfica* (2005) de Marcel Martin, pela qual compreendemos que a particularidade da linguagem cinematográfica só foi concebida com a descoberta da mudança de planos e pela descoberta progressiva de processos de expressão fílmica com o aperfeiçoamento da montagem proporcionada por Griffith e Eisenstein, estabelecendo ainda uma aproximação da linguagem fílmica com a linguagem poética. Em seguida, nos apoiamos nos estudos semióticos aplicados ao cinema começando por *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte* de Jan Mukarovsky (1975) pela qual o estudioso estabelece semelhanças da linguagem cinematográfica com a linguagem poética.

Em *Estética e Semiótica do Cinema* de Iuri Lótman (1978a), a linguagem cinematográfica será compreendida como um sistema artístico devido às particularidades de sua estrutura: a mudança de plano; a circunstância de o mundo do écran ser sempre uma “parte” de um outro mundo; o espaço proporcionado pela técnica da mudança de plano; a representação do espaço “por dentro”. (LÓTMAN, 1978a). No artigo *Sobre a Estrutura dos Signos no Cinema* de V. V. Ivanov (1979), o teórico aborda a diferença entre o cinema de *montagem metafórica* e o de *montagem metonímica*, ressaltando as particularidades desta em relação à metáfora e metonímia próprias da linguagem poética e, ainda, enfatiza a importância da passagem de um ponto de vista a outro como composição da linguagem cinematográfica, apoiado no ensaio “Elementos estruturais comuns às diferentes formas de artes. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura” (1979), do semiótico russo Uspênski, importante suporte teórico para compreendermos as *molduras* nas diferentes esferas semióticas (literatura, pintura, cinema, teatro) como fronteiras que demarcam o espaço da representação no filme.

Todo esse aparato teórico de investigação do sistema cinematográfico pelos estudos semióticos da cultura serviu para argumentar a linguagem do cinema como um sistema também constituído por meio de seleção e combinação de signos, ainda que distintos dos signos que formam o sistema poético, mas que em diálogo com a poesia da canção poderá ser observado em possibilidades de relações dinâmicas dentro da semiose. Desta forma, a “Tradução da Tradição” será compreendida como um processo de intervenção da semiótica da cultura que, segundo Irene Machado (2003), é fazer com que a herança tradicional funcione “como um programa de ação, de intervenção e de experimentação”, ou seja, como uma resignificação, fazendo com que “o novo sistema se torne tributário de outros, que não foram, assim, destruídos, mas codificados”. (MACHADO, 2003, p.31), na tentativa de compreender como os estudos músicos-literários da canção popular poderão ampliar suas dimensões ao serem analisadas como uma unidade que interage com a linguagem cinematográfica estando inserida no filme, revelando a canção como mais um sistema modelizante que necessita “[...] ser traduzida em alguma forma de comportamento graças ao qual é possível alcançar as relações entre os diferentes sistemas. [...]” (*idem, ibidem*).

Neste intuito, o segundo capítulo de nossa pesquisa abordou respectivamente a análise de quatro canções em quatro episódios homônimos que formam o filme *Veja*

esta canção (1994) de Carlos Diegues: “Pisada de elefante” (Jorge Benjor), “Drão” (Gilberto Gil), “Você é linda” (Caetano Veloso) e “Samba do grande amor” (Chico Buarque de Holanda). Primeiramente, fizemos uma contextualização sócio-histórica e artístico-poética de cada uma das canções para então construir as possibilidades intersemióticas do sistema de cada canção com a cinematografia de cada episódio fílmico. A análise dos dados literários, musicais e cinematográficos do *corpus* escolhido foi feita de acordo com os termos das teorias pertinentes a cada um dos sistemas envolvidos.

Tal direcionamento propõe aguçar a percepção de ouvidos e olhares ao diálogo da canção e destas com a linguagem audiovisual do cinema, pretendendo mergulhar nas estruturas sistêmicas dessas realizações estéticas para uma investigação intersemiótica da “unidade” do sistema da poesia da canção projetado no filme, na tentativa de compreender como movimentos *verbivocovisuais* e musicais poderão intensificar um envolvimento consciente e de colocar não mais as vistas condicionadas em percepções distintas, mas no encadeamento dialógico da Semiosfera.

CAPÍTULO I

SEMIÓTICA DA CULTURA E OS TEXTOS CULTURAIS EM AÇÃO

Com os avanços tecnológicos a partir do início do século XX, a relação das artes (música, literatura, pintura, escultura) com as consideradas “culturas de massa” (fotografia, cinema, jornais, revistas, rádio, televisão, etc.) tornou-se inevitável. Segundo Lucia Santaella (2005), devido a sua imanente natureza intersemiótica, os meios de massa passaram a ter seus dispositivos tecnológicos crescentemente incorporados nas próprias produções das artes. A esta convergência das artes com os meios de comunicação, Santaella denomina “Cultura das Mídias”. Desta forma, movimentos de vanguarda do modernismo nas primeiras décadas do século XX, como o Dadaísmo, colocaram em *xeque* a pureza estética das artes, a divisão entre erudito e popular e, por meio de uma cultura popular massificada, da *Pop Art* e dos movimentos posteriores nos anos 60/70, intensificaram o acesso dos artistas às tecnologias de comunicação (fotografia, cinema, recursos sonoros, equipamentos de gravação e vídeo), a tal ponto de criar impossibilidades de separação nítida entre seus sistemas. O impacto desta “era da reprodutibilidade técnica” atrofiou a “aura”, a autenticidade ritualística da obra de arte (BENJAMIN, 1994), emancipando-a para outras percepções e exigindo-nos olhares atentos e investigativos de suas complexas relações com os meios de comunicação para o processamento de informações na cultura.

Olhares esses que compreendem as artes e as comunicações como interligadas, ampliando o conceito de arte quanto ao seu valor estético para sistemas (conjunto de signos) que até então não faziam parte do cânone, e ainda, que compreendem tais sistemas como linguagens que não se limitam à linguagem verbal, foram intensificados a partir dos estudos semióticos de extração russa. Inicialmente, diante do agitado movimento artístico-literário das vanguardas europeias no início do século XX, surge, em 1926, o Círculo Linguístico de Praga fundado pelo professor e linguista russo, Roman Jakobson², unindo os estudos linguísticos aos da teoria literária para o desenvolvimento da fonologia, através da compreensão do verso russo em relação ao

²Roman Jakobson (1896-1982), figura central do Formalismo Russo. Antes de aceitar o convite para ensinar na Universidade de Praga, liderou o Círculo Linguístico de Moscou (1915) e participou da OPOIAZ (Associação para o Estudo da Linguagem Poética) liderado por Viktor Chklóvski (1917).

verso checo. Foi daqui também que brotaram estudos como o do linguista checo Jan Mukarovsky (1891-1975), um dos primeiros teóricos, junto a Jakobson, a pensar na semiótica da obra de arte. Em seu livro “Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte”, no qual reúne artigos e palestras a partir da terceira década do século XX, discorre sobre a estrutura da arte como produto da consciência coletiva e, por sua comunicabilidade, adquire o caráter de signo, devendo ser avaliada como tal, ou seja, pela sua significação em relação à coisa significada no “contexto geral dos fenômenos sociais”. (MUKAROVSKY, 1975, p. 14).

É a posição semiológica da criação artística que permitirá reconhecer a permanente relação dialética da arte com a evolução das demais esferas culturais. Neste ponto, entra a relação entre os planos da forma e do conteúdo (legado de Jakobson) sendo ambos significantes para o estudo da obra de arte. Todos os componentes formais da obra são portadores de significação, mas também dos valores extra-estéticos presentes nela. Portanto, a significação faz parte também do conteúdo.

Sobre a estética fora da arte, que ainda categoricamente utilizava o conceito tradicional de “beleza” como qualidade das coisas, do que se aproximava mais fielmente da natureza e independente do homem enquanto ser social, Mukarovsky a coloca como função relacionada às demais funções da ação humana, e considera existir uma relação mútua e estreita entre a estética na arte e fora desta, de maneira que suas “[...] esferas se confundem e a dificuldade está mais em distingui-las que encontrar pontos comuns a uma e outra [...]”. (MUKAROVSKY, 1975, p. 98). É importante ainda perceber que o teórico trata essa relação mútua entre as funções como uma tipologia onde cada uma respeita a posição da outra. Contudo, mesmo entendendo que a função estética está em relação mútua com as demais funções da ação humana e em posição tipológica, quando consideramos uma atividade ou criação como arte, a função estética precisa estar em posição predominante. É ela que nega a funcionalidade da obra de arte, impede o uso prático do seu objeto.

Neste aspecto, a arte pode existir em qualquer pintura, anúncio, narrativa popular, poesia, teatro, dança contanto que “exija qualquer coisa do receptor, que lhe ponha problemas e que reclame a sua atividade”. (MUKAROVSKY, 1975, p. 307), devendo estar autenticamente relacionada à concepção de mundo em seus três aspectos (noética, ideológica e filosófica). Afirmar essa que se aproxima dos estudos em torno da teoria literária sobre a “literariedade” (Jakobson) e o “procedimento” (Chklóvski)

quando estes ressaltam que a obra deve transmitir um “estranhamento” para ter seu reconhecimento enquanto arte.

Outro ponto considerável nos estudos de Mukarovsky foi o de perceber que nenhuma arte se encontra isolada na cultura: “[...] ao lado da literatura estão a pintura, a escultura, a música, etc. [...] Cada uma das várias artes estabelece, necessariamente relações carregadas de tensão com as outras”. (MUKAROVSKY, 1975, p. 138). E desenvolve valiosos estudos sobre o problema da função estética na arquitetura, na poesia, no cinema, e ainda, constrói relações entre a arte poética e a cinematográfica. No entanto, antes de aprofundarmos sobre essas relações, buscamos demonstrar como o pensamento sobre a estética e semiótica da arte do teórico checo Mukarovsky e as pesquisas desenvolvidas por Roman Jakobson, anteciparam muitos dos pontos discutidos e que foram ampliados pelos estudos russos da Semiótica da Cultura, alicerce da nossa pesquisa:

A linguagem é o fundamental, mas não o único sistema de comunicação. A ciência dos signos, desenvolvida por filósofos e linguistas e denominada semiótica (ou semiologia), atingiu um grau de desenvolvimento e investiga os traços comuns de todos os sistemas de signos, suas interações e suas singularidades. É evidente que a linguagem, sua estrutura e sua influência sobre os demais sistemas de signos são questões primordiais da semiótica, mas seria falácia negligenciar ou subestimar todos os demais sistemas dos signos humanos e impor sobre eles características da linguagem, mas estranhas a outros sistemas de signos. (JAKOBSON & POMORSKA *apud* MACHADO, 2007, p. 125)

Partindo de tais estudos antecipatórios, a Semiótica da Cultura teve então sua consolidação a partir de centros de investigação poética e linguística do eixo Moscou-Petersburgo entre meados de 60 e 70, dos quais surgiram vínculos com as demais artes e ciências, através de um espaço de discussão entre pesquisadores de tais áreas, denominado Escola de Tártu-Moscou (ETM), na Universidade de Tártu (Estônia).

Liderada pelo estudioso russo Iuri Lótman (1922-1993), por meio do seu primeiro caderno sobre *Conferências da Poética Estrutural* (1964), a Semiótica da Cultura foi considerada como uma disciplina teórico-investigativa de caráter aplicado, por compreender a linguagem como um conjunto de mecanismos geradores de signos nas mais variadas esferas culturais, e que, desta maneira, não se poderia mais

generalizar, em uma mesma codificação, a combinatória de diferentes sistemas que constituem a cultura, fazendo com que tais estudos ganhassem outros rumos além do campo linguístico.

Assim, ao perceber que os sistemas de signos são um conjunto de códigos que se manifestam como linguagem, seus estudiosos compreenderam a língua natural como a forma, por excelência, de um sistema de signos (palavras) que constrói a linguagem. Contudo, eles perceberam que esta não é a única estrutura da linguagem, tratando de sistematizar a presença de outros códigos culturais (visuais, sonoros, gestuais, cinéticos), criadores de linguagens específicas que, organizadas numa determinada hierarquia, constroem o texto da cultura. Para conseguir codificar as diferentes linguagens culturais (literatura, mitologia, folclore, religião e artes em geral), os seus pesquisadores formularam a noção de *traço* para a demarcação dos diferentes sistemas de signos. Para Irene Machado, especialista nos estudos desenvolvidos pela Semiótica da Cultura, tal noção de *traço* apresenta-se como um avanço dessas pesquisas:

É a noção de traço, cuja formulação não esconde a forte influência do conceito jakobsoniano de fonema, não como unidade, mas como feixe de traços distintivos cuja ação produz os signos da língua, que abre um outro caminho, fazendo com que a abordagem semiótica tomasse um rumo independente de ciências como a antropologia ou sociologia. (MACHADO, 2003, p. 27)

Neste sentido, o texto vive sobre as fronteiras dos muitos sistemas de signos que o constituem e, ao tomar consciência de algum objeto como texto, supõe-se que ele esteja codificado de alguma maneira. E reconstruir tal codificação tornou-se o desafio dos estudos semióticos de extração russa, que tomam a própria cultura como um grande texto. A cultura, enquanto sistemas de signos conjugados numa determinada hierarquia (LÓTMAN, 1978) é, desta maneira, “[...] um gerador de estruturalidade: cria a volta do homem uma sociosfera que, da mesma maneira da biosfera, torna-se possível a vida, não orgânica, é óbvio, mas de relação”. (LÓTMAN & USPÊNSKI *apud* MACHADO, 2003, p. 39).

Outro ponto ressaltado pelas investigações da ETM foi o de que cultura não se confunde com sociedade (meio em que o indivíduo está integrado). Cultura é o processamento de informações em uma combinatória de sistemas de signos, cada um com codificação própria. Para que exista cultura, então, é necessário que todo texto

esteja codificado minimamente duas vezes: primeiro, pelo código que apreende a informação e a transforma num conjunto organizado de signos; segundo, pelo contexto historicamente já codificado da cultura, e com isso, os estudos desenvolvidos pela ETM avançam para um caráter transdisciplinar, ao se relacionarem com diferentes estudos de caráter científico: Teoria Literária - a literatura como sistemas de signos que se interagem por “literariedade” (Jakobson) e “procedimento” (Chklóvski); Linguística Estrutural - a estruturalidade das linguagens a partir da relação significante/significado para compreender linguagens que não se estruturam linguisticamente; Semiótica – teoria dos signos que compreendem as relações de um sistema a outro nas Ciências Humanas; Crítica da Arte – os diálogos entre as linguagens da arte (manifestações culturais) com as demais linguagens científicas; Cibernética – os sistemas de signos compreendidos como “invariáveis dentro de variáveis”. (MACHADO, 2003, p. 57); Teoria da Informação e da Comunicação – o processo comunicativo como troca interativa de códigos, dando ênfase ao processo de recodificação de um sistema de signos a outro; etc.

Todo esse caráter transdisciplinar contribuiu para que os estudos semióticos de extração russa não se tornassem uma teoria geral dos signos, como fez Charles Sanders Peirce (apesar de que esta teoria serviu como importante legado para os questionamentos em torno da arbitrariedade do signo linguístico e para os estudos semióticos da cultura) e nem uma teoria das significações, como Julien Algirdas Greimas. Desta maneira, a Semiótica da Cultura, “não tendo de teorizar sobre os signos, lança-se na investigação sobre o comportamento e, conseqüentemente, sobre as relações entre os sistemas de signos da cultura”. (MACHADO, 2003, p.142). Tal investigação resultou no que Machado considera como *competência semiótica*:

Estou chamando de competência semiótica a capacidade de compreender os sistemas semióticos como produtos da culturalização, isto é, como resultado da transformação da informação em linguagem e, conseqüentemente, em sistema da cultura. (MACHADO, 2003, p. 142)

A *competência semiótica*, da qual fala Machado, é de fundamental importância para a investigação semiótica, pois esta analisa tais sistemas e os diferencia dos sistemas naturais a partir de suas possibilidades de codificação, para então compreender as interações de um sistema de signos a outro, sendo por isso um processo inconcluso e

dinâmico, sempre gerador de novos textos. Da mesma forma, coloca o semioticista Lótmán (1994), ao observar a cultura não como uma conservação que é estaticamente repassada de geração para geração, mas sim como uma fermentação dos sentidos da memória coletiva que não é hereditária, pois os mesmos textos que organizaram a memória comum na coletividade, “não só servem de meio de deciframento dos textos que circulam no corte sincrônico-contemporâneo da cultura, como também geram novos textos”. (LÓTMAN, 1994, p. 226). Este resgate da “memória histórica” deve ser ressaltado “[...] não somente como recordação ou depósito, mas também como construção no presente do que importa recuperar. Cada época constrói sua memória com vistas ao futuro”. (ARÁN, 2007, p. 152):

[...] Tanto para Bakhtin como para Lótmán a obra artística é uma modelização do mundo, que o primeiro define como “arquitetônica”, em vínculo com o estético e o político e o outro como sistema de modelização secundária cuja estrutura cumpre função primordial no tecido cultural. (ARÁN, 2007, p. 153)

Daqui parte a noção de cultura como “logos que cresce por si mesmo” (LÓTMAN, 1994), permitindo um novo olhar a cada nova leitura, e que poderá ser investigada através de sistemas de signos da canção popular brasileira em conjunto com a linguagem cinematográfica de Carlos Diegues em *Veja esta canção*.

Tudo isso se torna viável porque os próprios estudos semióticos que serão aqui aplicados nos habilitarão a perceber as interinfluências e intercâmbios de recursos que um sistema de signos pode estabelecer com outros e com ele mesmo, moldando assim o texto da cultura e, desta maneira, faz da Semiótica da Cultura não um processo dialético, e sim um processo inconcluso e dinâmico de relação centro/periferia, transformadora de informação da natureza para “informação codificada, isto é, em texto” (MACHADO in REVISTA USP, São Paulo, n.86, p. 160, junho/agosto 2010).

Se para Mukarovsky a arte adquiria o caráter de signo pela sua comunicabilidade, nos estudos da Semiótica da Cultura segundo Lótmán, todo sistema que estabelece comunicação entre dois indivíduos, ou melhor, entre dois mecanismos de transmissão, é uma linguagem e “[...] ‘possuir a sua linguagem’ significa ter um determinado conjunto fechado de unidades significativas e de regras para a sua combinação, que permitem transmitir certas informações.” (LÓTMAN, 1978b, p. 53). A

arte é, portanto, uma linguagem, porém, organizada de modo particular. Ainda nas palavras do autor, pontuadas primeiramente em seu trabalho sobre *Conferências da Poética Estrutural* (1964):

Já tivemos ocasião de referir que os signos em arte não têm um caráter convencional, como na linguagem, mas um caráter icônico, figurativo. [...] Os signos icônicos constroem-se segundo o princípio de uma ligação de dependência entre a expressão e o conteúdo. (LÓTMAN, 1978b, p.56)

Segundo Lótman, “a arte pode ser descrita como uma linguagem secundária e a obra de arte, como um texto nessa linguagem” (LÓTMAN, 1978b, p. 38), sendo este texto dotado de uma estrutura particular entendida como uma *estruturalidade* que se difere da noção de “texto” presa à estrutura linguística, e define as particularidades dos mais variados sistemas de linguagem na cultura: “[...] cada texto artístico é elaborado como um signo único de um conteúdo particular construído *ad hoc*.” (LÓTMAN, 1978b, p. 56).

Em *Escola de Semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura* (2003), Irene Machado explica que a estruturalidade da qual fala Lótman, “define o traço da cultura enquanto texto não pelo fato de este ser dotado de uma estrutura codificada, mas porque no centro do sistema se aloca a estruturalidade como linguagem”. E acrescenta:

Estruturalidade é a qualidade textual da cultura sem a qual as mensagens não podem ser reconhecidas, armazenadas e divulgadas. Assim, os sistemas culturais são textos não porque se reduzem à língua, mas porque sua estruturalidade procede da modelização a partir da língua natural. (MACHADO, 2003, p. 39)

Em meio aos estudos culturais desenvolvidos pela Escola de Tártu-Moscou formulou-se o conceito de *modelização*, do qual fala Machado, compreendido como um dispositivo que permite o exame da construção da linguagem em sistemas culturais seguindo o modelo da língua natural (sistema modelizante primário), para a construção dos sistemas de signos de natureza distinta aos signos linguísticos, considerando a

poesia, o cinema, a dança, a música, o teatro, as artes plásticas, etc., como *sistemas modelizantes de segundo grau*:

Por sistemas modelizantes entendem-se as manifestações práticas ou processos culturais cuja organização depende da transferência de modelos estruturais, tais como aqueles sob os quais se constrói a linguagem natural. Carente de uma estrutura, o sistema modelizante de segundo grau busca sua estruturalidade na língua, que somente nesse sentido pode ser considerada sistema modelizante de primeiro grau. (MACHADO, 2003, p. 49)

O conceito de “texto” ganha, desta forma, uma nova concepção pelos estudos da ETM e passa a incorporar a unidade da cultura como mecanismo dinâmico, “onde as linguagens interferem-se e auto-organizam-se em processos de modelização”. (MACHADO, 2007, p. 31), não se reduzindo aos sistemas verbais. Modelizar significa, portanto, não uma reprodução de modelos das línguas naturais, mas a uma transcodificação ou criação de novos códigos, estabelecendo aproximações a partir de alguns traços específicos para proporcionar armazenamento e reconhecimento dos variados textos da cultura.

Deste modo, a Semiótica da Cultura surge como ciência para o estudo da *semiose*, entendida como “dispositivo cultural de transmissão e transformação de mensagens”. (MACHADO, 2003, p. 52). No entanto, pelo seu caráter transdisciplinar, tais estudos partiram de semioses mais específicas, daquelas provenientes da teoria cibernética que “transformam a informação em texto e este em estrutura pensante, em memória”. (MACHADO, 2003, p. 53). Por conseguinte, a transformação dos sinais em informação, resultando na tradução desses sinais em signos, e a noção de que os sistemas semióticos não se apresentam prontos para investigação, mas precisam ser construídos, apresentam-se como fundamentos basilares para o conceito de *modelização*.

Portanto, diante das complexas inovações estéticas que se tornam cada vez mais evidentes nas mais variadas produções culturais, a convergência das artes com as ciências, as técnicas e as comunicações exigem-nos um aguçado exercício de se pensar o funcionamento dessas linguagens não apenas como transmissoras³ de mensagens, mas

³ “transmissão a partir de um código único em que o sistema monolíngue produz mensagens que são materialização desta língua única”. (LÓTMAN *apud* MACHADO, 2007, p. 61).

como produtoras de informação que “se desenvolvem como sistemas semióticos da cultura, e geram sistemas imprevisíveis de signos”. (MACHADO, 2007, p. 59-60) não só em seus próprios sistemas, mas também como essa produção de sentido aflora na relação entre sistemas semióticos distintos. Sobre essa “informatividade” dos sistemas, Machado ressalta:

No espaço semiótico, muitos sistemas se chocam com outros e mudam repentinamente seu aspecto e sua órbita. O choque, contudo, não destrói, mas mostra a possibilidade de transformação do sistema. Ao emergir, uma nova estrutura textual traz à tona certos traços distintivos do seu sistema de “origem”, assim como também estabelece novas relações com os textos culturais vinculados a outras unidades sistêmicas. (MACHADO, 2007, p. 42)

Mediante tais considerações, convém pensarmos a arte poética (linguagem modelizante secundária como compreendeu Lótman, distinguindo-a do “texto” que será a obra de arte em si) numa complexa interação com outros sistemas semióticos por intermédio da iconicidade do seu sistema verbal (a passagem de símbolos (palavras) para ícones (imagem)), e que por isso mesmo ela “[...] não quer ser coisa, mas sim semiose das linguagens em ação”. (MACHADO, 2007, p. 199).

[...] as esferas das funções poética e metalinguística apontam para domínios de signos não necessariamente verbais. Mudando-se o código, todo o conjunto seria realinhado. E é exatamente o que se pode verificar nas linguagens da arte, da ciência e vivenciar no processo de expansão das linguagens da comunicação mediada onde os meios (objetos no conceito de Agostinho) desempenham a função de signo. (MACHADO, 2007, p. 66)

É por meio desse processo de expansão das linguagens da comunicação que investigaremos o sistema das canções brasileiras em diálogos com a linguagem cinematográfica de Carlos Diegues em *Veja esta canção*. Antes de aprofundarmos nos aspectos teóricos voltados à “projeção” semiótica dessas linguagens, torna-se necessário apresentarmos uma breve trajetória histórico-artística dos sistemas envolvidos.

1.1. A Poesia da Canção Popular

A questão da inevitável e intrínseca relação das artes com os processos tecnológicos e a cultura das mídias reflete-se na história da canção popular brasileira, que encontrou no início do século XX os dispositivos necessários ao aperfeiçoamento de sua estética. Foi por meio do *gramofone* e da primeira empresa fonográfica brasileira (Casa Edison) que surgiram as possibilidades de gravação e reprodução do canto e do som pelo gênero musical urbano mais popular da época - o samba – tornando-o o maior representante da identidade sonora brasileira com o surgimento do primeiro veículo de comunicação de massa, a radiodifusão (1920). Estes novos aparelhos possibilitaram, desta maneira, o encontro dos sambistas com sua “própria identidade” (TATIT, 2004, p. 34).

Em 1950, com a chegada da televisão e adventos de outras mídias, ocorreram significativas evoluções no trato com a canção popular, melhorando a qualidade de sua produção, gravação e divulgação. Mas foi somente a partir do movimento musical da Bossa Nova (de 1958 aos primeiros anos da década de 60), que a canção popular ganhou sofisticação em sua estrutura musical. Com uma nova concepção de integração da melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, juntamente com a integração do intérprete e o “canto *cool*” (canto que flui como o ato de falar), com um significativo nivelamento entre a música popular e a erudita, e letras de elaboração poética (BRITO *in* CAMPOS, 2008, p. 27-35), a estética da Bossa Nova trouxe inovações ao samba com informações do *jazz*, *be-bop* e *cool jazz*⁴ e fez a canção popular ganhar reconhecimento internacional.

Desde então (meados de 60 para o início de 70), a canção popular passou a ter uma relação direta com a originalidade musical e com a arte da palavra, através dos concursos musicais apresentados nos teatros e universidades, e que passaram a ser organizados e difundidos pelas emissoras de televisão. Nisso surgem os “Festivais da Música Popular Brasileira” representados por dois movimentos musicais – a “Canção de Protesto”, ou de engajamento, que procurava uma “autenticidade” nas composições pelas raízes da cultura musical brasileira, e a “Tropicália”, revolucionando os cenários estéticos de nossa cultura. (DINIZ, 2006, p.177).

⁴ Brasil Rocha Brito, em seu ensaio sobre a Bossa Nova, argumenta que desde longa data a música popular brasileira incorpora recursos de origem estrangeira (CAMPOS, 2008, p. 25) e neste caso, o Jazz e o be-bop norte-americanos foram adaptados à Bossa Nova e não meramente reproduzidos.

Por intermédio destes concursos de calouros e principalmente dos festivais musicais televisionados, foi que entre as décadas de 60 e 70, artistas, universitários e intelectuais encontraram um campo forte para combater a falta de liberdade, a falta de democracia e a falta de cidadania impostas pelos militares. Tal cenário fez o movimento Tropicália por em prática, radicais e inusitadas tendências musicais, contrapondo-se a certas tendências já existentes “na música pós-bossa nova” (SEVERIANO, 2009, p. 383). Liderado pelos compositores e cantores Caetano Veloso e Gilberto Gil, a breve, porém impactante Tropicália (outubro de 1967 a novembro de 1968) proporcionou um significativo avanço revolucionário na MPB, “digerindo” antropofagicamente a conversão intelectual da versatilidade poética na canção popular advinda da Bossa Nova, e, ampliando-a com a cultura pop-rock internacional e a Poesia Concreta, contextualizou uma militância política voltada a uma ideologia libertadora, com trabalhos de recorte/colagem de sons e imagens contrastantes que ironizavam um país conservador diante do rápido desenvolvimento urbano, contribuindo, desta forma, para uma revolução artística e cultural de caráter universal, como bem pontuou o crítico literário Amador Ribeiro Neto, ao falar sobre a influência deste movimento nos contemporâneos processos experimentais de criação músico-literários na MPB, em seu artigo *Uma levada maneira: no ar, poesia e música popular*, pela Revista *ADUFPB - JP*, (2000):

[...] Seu processo de criação segue as diretrizes antropofágicas de Oswald de Andrade que apregoa a deglutição de toda e qualquer cultura, sem espécie alguma de preconceito, visando à produção de um objeto singular, genuíno e, por que não dizer, brasileiro. O Tropicalismo bebeu fartamente nas águas do saber oswaldiano. [...] O resultado todos nós conhecemos: um forte movimento artístico-musical, que hoje, por exemplo, deita suas raízes sobre os nomes mais interessantes da MPB, das artes plásticas, do teatro, do cinema e até da moda (RIBEIRO NETO, 2000, p. 24).

Mediante esse salto qualitativo dado pela Bossa Nova e pelo movimento da Tropicália, a MPB ganha *status* de obra de arte e atenção por parte de críticos-literários, músicos, historiadores e filósofos quanto ao caráter inventivamente poético de suas composições. Charles A. Perrone, em seu livro *Letras e Letras da MPB, 2ª Edição Histórica* (2008) ressalta a afirmação do poeta e crítico literário Augusto de Campos, no

final da década de 60, ao dizer que o melhor da poesia brasileira estava sendo produzido por compositores da MPB. A canção popular adquire, então, destaque em sua posição estética e começa a ter uma significativa atenção por parte da crítica literária e de análises culturais, desenvolvendo estudos nos quais se formularam conceitos como o de *poesia da canção e literatura de performance*. Para Perrone (2008), o texto musical agora é compreendido como “unidade literária” pelo qual “a letra se mistura com a melodia numa relação dinâmica de significados verbais, modelos sonoros, efeitos linguísticos e ritmo”. (PERRONE, 2008, p. 24). Sem falar na Dicção do Cancionista, defendida por Luiz Tatit em seu livro *O Cancionista – Composição de Canções no Brasil* (1996), no qual ressalta a importância do cantar como uma gestualidade oral, e que o maior recurso do Cancionista “é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto” (TATIT, 2002, p. 9), elevando a significação da canção popular pela performance da voz: “no mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se muitas vezes, grandioso” (TATIT, 2002, p. 9).

Luiz Tatit desenvolveu ainda no livro *Musicando a Semiótica* (1998), um ensaio intitulado “Elementos para a análise da canção popular”, que não só contribui para a valorização de estudos teórico-literários na canção popular, como para a interdependência entre a melodia e a letra da canção com a presença do sujeito, fazendo-se presente em elementos que evidenciam expressões e sentimentos nas durações da entoação. Tais elementos foram denominados de *passionalização*, *tematização* e *figurativização*. Segundo Tatit (1998), a *passionalização* caracteriza-se pelo prolongamento das vogais no campo melódico, configurando-se num estado introspectivo, emocional do sujeito (amor, solidão, ódio, esperança, ciúme, traição). Já a *tematização* é definida pelos ataques consonantais que representam ações e qualidades do sujeito em reiterações da melodia e da letra: de uma personagem (a baiana, o malandro, a mulata, etc.) ou de um objeto (o samba, o país, o futebol, etc.). E por fim, a *figurativização*, que corresponde à presença do corpo como expressão performática, atribuindo recursos que induzem à compreensão de que a voz que canta se assemelha à fala ao se corporificar através de diálogos (presença de vocativos, imperativos, demonstrativos, etc., acentuando a melodia como uma entoação linguística).

A partir de tais considerações e pesquisas, poesia e canção passam a se compreenderem como unidade artística, tornando-se difícil a delimitação de suas fronteiras. Diante disso, quando passamos a tratar o texto artístico da canção popular em nível poético, começamos a perceber que assim como a poesia consegue pelo seu próprio sistema verbal e icônico transcodificar outras linguagens da cultura (fotografia, cinema, dança, teatro, escultura, arquitetura, etc.), o mesmo ocorre com a canção. E neste ponto revelam-se valorosos estudos sobre, por exemplo, as canções tropicalistas, que lançaram mão de seu próprio sistema (letra e melodia) procedimentos da montagem cinematográfica, como as considerações feitas por Décio Pignatari ao observar em *Alegria, Alegria* uma “letra-câmera-na-mão”, utilizando o mote do “Cinema Novo” para ressaltar nessa uma montagem mais ao modo informal e aberto do cinema franco-suíço de Godard e que se diferenciava de *Domingo no Parque* cujos procedimentos de sua composição seguem uma montagem cinematográfica aos modos de Eisenstein (CAMPOS, 2008, p.153).

Podemos perceber ainda, canções desse movimento que utilizaram procedimentos da poesia concreta, das artes plásticas, da dança, entre outras artes, como bem observou Celso Favaretto, em seu livro *Tropicália, Alegoria, Alegria* (1979) - um dos primeiros estudos acadêmicos que aborda a estética da Música Popular Brasileira nas canções tropicalistas - ao afirmar que o movimento da Tropicália levou a sério a síntese entre poesia e música, tornando-se difícil tanto a composição quanto a análise de suas canções, pois remete a diferentes códigos (poesia, cinema, dança, teatro, mito, religião, arquitetura, vestuário, moda, consumo) e ainda “apresenta uma unidade que os ultrapassa”. (FAVARETTO, 2007, p.33).

O cantor e compositor Caetano Veloso, um dos precursores da Tropicália, admite em seu livro *Verdade Tropical* (1997) que o cinema foi o grande impulsionador para a composição das canções tropicalistas, percorrendo fluidamente sobre o filme que lhe deu esta revelação: *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha⁵, um dos principais filmes do movimento cinematográfico brasileiro ocorrido entre os anos 60 e 70 (o “Cinema Novo”⁶). Segundo o crítico e historiador de cinema Jean-Claude Bernardet,

⁵ Cineasta baiano. Um dos precursores do Cinema Novo brasileiro e uma das figuras mais importantes na produção deste período. Dentre seus filmes os mais reconhecidos foram *Barravento*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*.

⁶ Nesta pesquisa, quando falamos em “Cinema Novo”, estamos nos referindo ao movimento cinematográfico ocorrido no Brasil entre as décadas de 60 e 70.

Terra em Transe é o filme que apresenta pela primeira vez na história do cinema brasileiro o “personagem intelectual”, dando margens para uma abordagem literária (metafórica) no cinema. (BERNARDET, 1995).

Compreendendo essa inventividade poética na canção popular que consegue interagir com outras linguagens em seu próprio sistema, por que então não pensarmos como a canção popular relaciona-se com o cinema estando inserida nele? Sabemos que a Tropicália transbordou procedimentos da linguagem cinematográfica em muitas de suas canções, mas como será que a canção popular presente na trilha sonora⁷ de um filme vem se relacionando intersemioticamente com a produção cinematográfica?

1.2. O Cinema Novo e a Linguagem Cinematográfica de Carlos Diegues⁸

Minha utopia de cultura brasileira, é uma mistura de Haroldo de Campos com Ariano Suassuna [...]. Ou Arnaldo Antunes com Antônio Nóbrega. (DIEGUES, 1999).

Formado por um grupo de jovens universitários (Carlos Diegues, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, David Neves, Joaquim Pedro de Andrade, Luiz Carlos Barreto, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos) em defesa do princípio “câmara na mão, trata-se de construir” (DIEGUES, 1988, p. 20), o movimento pretendia deixar de lado os obstáculos causados pela falta de recursos técnicos e financeiros para realizar um cinema de apelo popular, discutindo problemas e questões ligadas à “realidade nacional”. Os filmes do Cinema Novo nas suas duas primeiras fases (1960/1964 – 1964/1968) buscavam tocar na problemática do subdesenvolvimento (trabalhadores rurais, a seca e o Nordeste) com cenários simples e naturais, imagens sem muito movimento e diálogos extensos entre as personagens, visando criar um tom mais realista e criticar o artificialismo e a alienação atribuídos ao cinema norteamericano.

⁷ “A trilha sonora, então, participa da articulação e da organização da narrativa cinematográfica compondo um elemento de sua montagem. E desse modo, a percepção fílmica é “áudio (verbo) visual” e permite numerosas combinações entre sons e imagens visuais”. (SILVA, 2009, p. 18).

⁸ Utilizaremos o nome do cineasta “Carlos Diegues” em lugar do seu sobrenome “Carlos”.

A repressão militar e o exílio de alguns cineastas acabaram desgastando o movimento. Os que ainda se inspiravam nas propostas do Cinema Novo ou do “monumento” que “inaugurou o cinema moderno no Brasil”. (DIEGUES, 1988, p. 31), vão passar para outra fase do cinema brasileiro na década de 70, porém dando continuidade à postura contestatória e às questões político-sociais defendidas pelo Cinema Novo. A partir de então, busca-se a temática da exuberância do país. É neste período que o movimento se aproxima da proposta tropicalista ao criticar o nacionalismo ufanista e a aversão radical aos elementos da cultura estrangeira, e é também neste momento que a produção de Carlos Diegues propõe um cinema popular “em que tudo, mas TUDO mesmo, possa pintar” (DIEGUES, 1988, p. 29), livre de vigilâncias que querem retroceder a velocidade da criação (“patrulhas ideológicas”). Tal aproximação do Cinema Novo ao movimento tropicalista foi ressaltada pelo próprio Diegues em uma entrevista concedida à revista CINEMAIS (Carlos Diegues - Conceição a 40 Graus. Carnavalização, a lógica do espetáculo e a palavra-chave do século 20):

[...] Lendo o livro de memórias do Caetano, *Verdade Tropical*, quando ele se refere ao Tropicalismo, eu me identifiquei muito com o *negócio* porque o Cinema Novo era esse mesmo voluntarismo. O Cinema Novo não foi um movimento espontâneo, não foi assim *plum, plum, plum* acontecendo. Havia um projeto muito claro que estava sendo realizado e cada um exercia seu papel com muita clareza... [...] (DIEGUES in Revista CINEMAIS, Nº 17, maio/junho, 1999, p. 17).

Carlos Diegues, nasceu em Maceió/AL em 19 de maio de 1940 e desde os seis anos de idade vive no Rio de Janeiro/RJ. Manifestante, crítico, jornalista, ensaísta, roteirista, diretor (cineasta) e cinematográfico, foi um dos fundadores do Cinema Novo e continua produzindo filmes até hoje.

Durante a inquietude da Ditadura Militar, Diegues lança seus três primeiros longas-metragens: *Ganga Zumba* (1964), *A Grande Cidade* (1966) e *Os Herdeiros* (1969). Em 1969 exila-se voluntariamente na Itália com a sua então esposa, a cantora Nara Leão, e nasce sua primeira filha, Izabel. Ao retornar ao Brasil, filma *Quando o Carnaval Chegar* (1972), *Joanna Francesa* (1973) e *Xica da Silva* (1976). Durante a redemocratização do país, grava os filmes *Chuvas de Verão* (1978), *Bye Bye Brasil*

(1980) e o épico *Quilombo* (1984), e antes da gestão do presidente Fernando Collor (1990-1992), realiza *Um Trem para as Estrelas* (1987) e *Dias Melhores Virão* (1989).

O governo Collor foi desastroso para as políticas do audiovisual, e Carlos Diegues, em parceria com a TV Cultura, produz *Veja esta canção* (1994), umas das primeiras parcerias TV/Cinema que ele levará a sério, realizando filmes, comerciais, documentários e videocliques. Produz três filmes baseados em obras da literatura nacional: *Tieta do Agreste* (1996), *Orfeu* (1999) e *Deus é Brasileiro* (2003). Em 2006, escreve seu primeiro roteiro sozinho para *O Maior Amor do Mundo* e atualmente o cineasta volta a trabalhar na produção de *O Grande Circo Místico*, baseado no poema homônimo de Jorge de Lima (1938) e no espetáculo musical de Chico Buarque e Edu Lobo (1983).

Numa entrevista concedida a Fabiana Quintana Dias⁹ (Mestre em Comunicação pela Unicamp-SP) no estúdio Luz Mágica em 2008, Diegues confirma sua preferência por canções populares nas trilhas sonoras dos seus filmes. Primeiramente diz que não conseguiria fazer um filme sem música, pois acredita que esta “contempla e completa” a informação que a imagem sozinha não transmitiria, e em seguida confessa sua adoração por filmes que tenham “canções com trilhas de cancioneiros”, argumentando que além de acrescentar algo à imagem, a canção revela outros significados que a trilha original não lhe dá.

Outro ponto importante no cinema de Carlos Diegues é a intenção de apresentar uma carnavalização da cultura brasileira no sentido bakhtiniano, “[...] como a ideia que bota de cabeça para baixo a ordem, a hierarquia, as coisas... A própria ideia de mudar com alegria [...] com sensualidade [...]” (DIEGUES in Revista CINEMAIS, nº 17, maio/junho, 1999, p. 20), trazida como tema privilegiado em seus filmes e também uma consciência mais clara no que diz respeito à ideia do espetáculo:

[...] Ao longo do tempo acho que fui me entendendo melhor com essa ideia que está em todos os meus filmes: falar através do espetáculo, aceitar o espetáculo como uma condição inerente aos filmes que faço e ao interesse que eu tenho pelo cinema como forma de expressão, como maneira de dizer as coisas – está certo? – não apenas como ornamento do filme, mas como uma maneira de dizer as coisas. O

⁹<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/29-somcinema/156-orfeu-do-mito-a-realidade-brasileira>

espetáculo é um modo de falar ao outro. [...] (DIEGUES in Revista Cinemais, nº 17, maio/junho, 1999, p. 20-21).

Buscamos, então, investigar a canção popular na produção cinematográfica de Carlos Diegues, mais especificamente em *Veja esta canção*, pela notável presença de canções populares em sua realização e pelo diálogo com o Cinema Novo, no sentido deste ter sido o movimento cinematográfico brasileiro que primeiro utilizou o som direto (sincronização) e a canção popular (letra e melodia) pré-existente¹⁰ inserida em sua trilha sonora, em meio às transformações musicais e artísticas promovidas pela Bossa Nova e a Tropicália, com a massificação da televisão e a fase crítica do regime militar. Contudo, refratando-se de tais manifestações como mera herança e refletindo-as como memória fermentada na produção contemporânea selecionada.

1.3. A linguagem cinematográfica e a canção: “poeticidade” em projeção

Eu creio mesmo que para diferentes formas de arte existem séries de ideias poéticas que lhes correspondem [...]. (DOSTOÏEVSKI *apud* LÓTMAN, 1978b, p. 51).

A finalidade da obra de arte compreendida como sistema de signos, um texto da cultura, não é reproduzir uma imagem, mas torná-la carregada de significação. Para ser arte, uma determinada linguagem precisa transformar as imagens do mundo em signos, e estes não podem deixar de possuir significações, ou melhor, de transmitir sentidos.

Além dos impulsos das pressões exteriores, Mukarovsky (1988) afirma que a arte evolui sobre impulsos de sua própria necessidade interna, contribuindo juntamente com outras esferas da atividade humana para a significação global. Lótman demonstra semelhante posição em “O Conceito de Texto” extraído de seu livro *A Estrutura do Texto Artístico* (1978b), ao dizer que a obra de arte é um modelo determinado do mundo e sua linguagem transmite, assim, uma mensagem. Porém, essa mensagem não existe fora daquela linguagem e nem de todas as outras linguagens das comunicações sociais.

¹⁰ Antes do Cinema Novo as músicas dos filmes eram encomendadas e prevaleciam as instrumentais.

Um texto artístico para ser significativo precisa referir-se às esferas das ligações extratextuais. Lótmán afirma ainda que “O objetivo da atividade semiótica é a transmissão de um determinado conteúdo”. (LÓTMAN, 1978b, p. 74) e “[...] o problema do conteúdo é sempre um problema de transcodificação”. (LÓTMAN, 1978b, p.78).

Na busca por “compreender as particularidades da construção do sentido segundo mecanismos gerais da significação nos sistemas” (MACHADO, 2007, p. 90), Irene Machado, ao falar sobre *tradução intersemiótica ou transmutação* resgata as formulações teóricas de Roman Jakobson sobre a dinâmica dos sentidos:

[...] Jakobson lembra que não existe significado fora do signo. A poesia é prova efetiva nesse sentido. Para ele só é possível a transposição criativa que pode ser intralingual, interlingual ou intersemiótica. Somente a transposição criativa permite a tradução de um sistema de signos por meio de outro, estabelecendo equivalências entre sistemas distintos. (MACHADO, 2007, p. 107)

Vendo por essa perspectiva, a obra de arte na contemporaneidade deve ser compreendida como uma *tradução intersemiótica*, ou seja, como uma “prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e reescritura da história” (PLAZA, 1987, p. 209) e ainda, como um “sistema geral de representações semióticas da percepção do mundo. [...] sistema de correlação semiótica da experiência coletiva e individual”. (USPENSKI, 1979, p.175).

A “transposição criativa”, ressaltada por Machado em citação anterior, representa bem o significado de *projeção* para a Semiótica da Cultura, termo esse que norteia nossa pesquisa. *Projeção* se define aqui como um mecanismo dialógico que permite compreender como textos culturais distintos podem se relacionar e se enriquecerem mutuamente, ainda que possuam sistemas diferentes de signos. Por este aspecto, ao compreendermos que tanto o sistema poético da canção quanto o cinematográfico são *sistemas modelizantes secundários*, cujo modelo de suas estruturas parte da língua natural, torna-se necessário reconhecer que a significação de seus sistemas surge nas relações dinâmicas de seus signos na cultura por meio da projeção de um sistema de linguagem a outro:

[...] O exercício de linguagem poética tornou-se uma prática na poesia, nas artes plásticas, cênicas, no cinema e na comunicação que se ampliava nos espaços públicos. Em todas as esferas, tratava-se de liberar a linguagem poética da referencialidade e enfatizar o processo construtivo em suas próprias possibilidades no jogo de suas funções. A ênfase na materialidade da forma poética conduziu às últimas consequências o trabalho criativo e construtivo. (MACHADO, 2007, p. 143)

Tomando a perspectiva dos conceitos de “literariedade”¹¹ e da “função poética” - projeção do eixo de seleção (paradigma) sobre o eixo de combinação (sintagma) -, formulados por Roman Jakobson, e os avançando para as mediações entre diferentes sistemas de signos em desenvolvimento na cultura, Décio Pignatari em seu livro *Semiótica e Literatura* (2004), no capítulo sobre “O ícone e o ocidente”, diz que a consciência de linguagem implica consciência de sua organização icônica e que isto significa estar liberto da “ilusão de contiguidade”, ou melhor, do logocentrismo das sociedades ocidentais que não conseguem perceber que até a própria palavra é um signo constituído não só de letra, mas de letra e fonema. Diante de tal problemática, ele argumenta ainda que o “Ritmo é ícone. O som com marcação de tempo é ritmo, assim como é ritmo a marcação espaciotemporal (na dança, no cinema ou numa cadeia de montagem) e a espacialização do espaço (na arquitetura ou na pintura)”. (PIGNATARI, 2004, p. 181).

Ampliando ainda a função poética para a organização dos sistemas não verbais, Pignatari afirma que “no cinema, na fotografia e na televisão há uma hierarquia icônica (analógica), pela maneira de ocupar o espaço e por todas as variações de distâncias e posições, desde os *close-ups* até as tomadas panorâmicas”. (PIGNATARI, 2004, p. 185). Este ponto de vista torna-se bastante pertinente para observarmos o princípio icônico da arte poética na canção transcodificado para a linguagem audiovisual do cinema, pois:

A arte, ou melhor, o ícone, é aquele riso rabelaisiano da praça pública que desierarquiza todas as formas, atraindo-as para os baixos

¹¹ Para os formalistas russos “literariedade” seria o conjunto de traços distintivos presente na estrutura (forma) do texto verbal que confere a uma obra sua qualidade literária .

corporais da linguagem. [...] Irrompendo pelo discurso, o ícone rompe o automatismo verbal”. (PIGNATARI, 2004, p. 181)

Dizer que a obra de arte possui uma linguagem particular significa que a mesma possuem signos com organização e funções diferentes das dos signos da língua natural. Na arte verbal (poesia), segundo Jakobson, em *Linguística e Poética* (1971), seus signos (palavras), por meio do predomínio da função poética, projetam-se pelo princípio da equivalência (similaridade) do eixo de seleção (paradigma) sobre o eixo da combinação (sintagma), buscando um caráter icônico, numa relação figurativa do objeto com seu conteúdo. A construção do sistema poético, na arte de transformar símbolo (palavra) em ícone (imagem), faz da palavra, em seu estado convencional, a própria imagem na representação poética - o signo representativo verbal - (LÓTMAN, 1978b, p. 110-112). Pode-se pensar ainda no caráter de projeção do sistema poético: um sistema verbal que dialoga com outros sistemas verbais (romances, contos, crônicas, cartas, letra de canções e etc.) e não verbais (música, teatro, dança, artes plásticas, cinema e etc.), constituindo assim uma identidade em textos culturais diversos. É por isso que o sistema poético é uma linguagem indivisível, é forma que informa, sendo condensamente expressivo, polissêmico, possuindo um grande poder de criação e estando sempre aberto a inovações e à relação com diferentes sistemas de linguagem, pois nenhum código dá conta da linguagem em sua totalidade, “daí que, ao tratar da função poética, a Linguística não possa limitar-se ao campo da poesia”. (JAKOBSON, 1971, p. 128).

Em se tratando de seleção e combinação de signos, a linguagem cinematográfica se assemelha ao sistema da linguagem poética. Enquanto que a poesia é o “texto” da seleção de palavras, o cinema é o “texto” da seleção de planos. No caso do cinema, antes de ser considerado como “sétima arte”¹², era visto como uma atividade extra-estética, como uma invenção técnica da fotografia em movimento. Essa fidelidade à fotografia reproduzida pelos planos cinematográficos dificultou o reconhecimento dessa linguagem enquanto arte. A fotografia não artística possui uma dependência única: cria menos possibilidades de criação ou informações novas. Diante disso, foi somente com a descoberta da mudança de planos que a linguagem cinematográfica deixou de ser uma simples imagem em movimento. Segundo Marcel Martin em seu livro *A Linguagem*

¹² Denominada **sétima arte**, desde a publicação, em 1911, do Manifesto das Sete Artes, do teórico italiano Ricciotto Canudo.

Cinematográfica, o cinema foi tornando-se pouco a pouco uma linguagem particular à medida que desenvolveu o processo de “conduzir uma narrativa e de veicular ideias” (MARTIN, 2005, p. 22). Tal evolução foi proporcionada por Griffith e Eisenstein, “pela descoberta progressiva de processos de expressão fílmica cada vez mais elaborados e, sobretudo, pelo aperfeiçoamento do mais específico de todos eles: a montagem”. (MARTIN, 2005, p.22), compreendendo a montagem como sendo a seleção e combinação de planos, e os planos, os signos que conferem particularidade à linguagem cinematográfica.

Convém então percebermos que a delimitação do espaço artístico do cinema se dá através da mudança da sucessão de planos para a formação de um espaço significativo. Para o semiótico tcheco Mukarovsky (1988), isto faz com que a linguagem cinematográfica revele semelhanças com o espaço poético, cujas palavras só ganham sentido global quando ouvimos o verso até o fim, constituindo também um espaço de significação. Isto ocorre porque “o signo do espaço poético é a palavra, enquanto que o do espaço cinematográfico é o plano”. (MUKAROVSKY, 1988, p. 203). Semelhante observação fez Martin, ao dizer que a constatação da linguagem do cinema ser a imagem do objeto e não o próprio objeto “leva à aproximação da linguagem fílmica da linguagem poética em que as palavras da linguagem prosaica se enriquecem com múltiplos significantes potenciais”. (MARTIN, 2005, p. 25).

Assim, a “significação cinematográfica” (LÓTMAN, 1978a, p. 75-79) resulta de um encadeamento semiótico particular de sua linguagem, ou melhor, o cinema passa a ser considerado como sistema de linguagem artística devido às particularidades de sua estrutura sígnica: o encadeamento dos planos, a circunstância de o mundo do écran ser sempre uma “parte” de outro mundo; o espaço proporcionado pela técnica da mudança de plano; a representação do espaço por dentro e da capacidade de interagir com outros sistemas, transcodificando-os pelas particularidades de seu próprio sistema, ou seja, essa significação do cinema só existe através dos meios de sua linguagem e não é possível fora deles. Para ter uma imagem visível e móvel da vida, o cinema fragmenta-a em planos, depois os organiza de maneira particular durante a projeção do filme, tal como na linguagem poética da canção e nas demais linguagens artísticas compreendidas como conjuntos de signos que não se apresentam aleatórios, mas hierarquicamente organizados e demarcados por fronteiras. Cada plano, na linguagem cinematográfica, possui uma dinâmica particular entre seus elementos e não pode ultrapassar seus limites.

É por isso que um plano não se confunde com o novo plano que lhe sucede. E esta consciência particular da organização dos planos teve como figura principal Sergei Eisenstein (1898 - 1948) com sua “montagem intelectual”, que consiste em desenvolver uma síntese criada na mente do espectador diante do choque provocado entre dois planos paralelos.

O teórico russo Ivanov (1866 - 1949) em seu artigo “Sobre a Estrutura dos Signos no Cinema extraído do livro *Semiótica Russa*” (1979), aborda a diferença entre o cinema de montagem metafórica e o de montagem metonímica. Sobre o cinema de montagem metafórica, Ivanov pontua:

A noção de metáfora como substituição de signos, diferentes quanto ao significado, mas utilizados em contextos sintáticos iguais, corresponde mais à linguagem do cinema de montagem metafórico que à linguagem poética [...] (IVANOV, 1979, p. 256).

Ou seja, quando são dados dois contextos paralelos numa cena, por exemplo, como o rebanho de ovelhas brancas com uma ovelha negra no meio, e em seguida, surge o grupo de trabalhadores na estação do metrô com o personagem de Chaplin no meio¹³, ocorre a substituição de um signo por outro porque se apresentaram em contextos idênticos. Esta montagem é considerada uma forma metafórica própria da linguagem cinematográfica, que se diferencia da metáfora representada na estruturalidade particular da linguagem poética (substituição direta do signo). A “metáfora cinematográfica” para Mukarovsky (1988) também é compreendida nesse aspecto, que consiste no recurso ao processo de transição, pelo qual o movimento representado numa cena é repetido, com diferente significação, em outra. Este ponto reforça nossa concepção da perspectiva de “liberar a linguagem poética da referencialidade”, dita por Irene Machado em citação anterior, compreendendo-a como a “poeticidade” que pode ser representada tanto na linguagem poética quanto em outros sistemas de linguagem, inclusive os não verbais (neste caso, a do cinema), porém, sem invadir suas particularidades estruturais. Criam-se então textos culturais que modelizam, cada um a sua maneira, o diálogo com a arte poética (o texto no texto gerador de um novo texto). Tal compreensão de montagem cinematográfica foi bem explorada através do trabalho do cineasta e teórico russo Eisenstein (1898 – 1948), pois a ideia do texto

¹³ O exemplo refere-se à cena do filme *Tempos Modernos* (1936), de Charles Chaplin.

no texto, gerador de um novo texto, defendida por Iuri Lótman, exprime bem a perspectiva do cinema de montagem desenvolvida nas obras deste cineasta. A célebre sequência de planos das estátuas do leão, no fim da sequência da escadaria de Odessa, em *O Encouraçado Potemkin* (1925), ilustra bem esta concepção.

Quanto ao “cinema metonímico”, Ivanov afirma que o mesmo “se orienta, no limite, para o esgotar-se de um episódio num só plano, i.e., para a utilização mínima da montagem de trechos curtos de filme [...]” (IVANOV, 1979, p. 257) e que no desenvolvimento do cinema há uma predominância de metonímias e ausência de metáforas, a exemplo das funções rítmicas da montagem de trechos curtos com a introdução do som, que levaram “à maior duração de cada plano e à substituição da montagem pelo movimento da câmera”. (IVANOV, 1979, p. 257).

Sobre a importância composicional da escolha do ponto de vista e da passagem de um ponto de vista a outro na estrutura de um filme e na composição do plano, Ivanov pontua particularidades que só o cinema consegue desenvolver em seu sistema, como “a transmissão de uma cena pelos olhos de uma personagem”, “as possibilidades de utilização do ‘filme dentro do filme’”, “a exibição de fragmentos de filme no processo da estruturação”, “a introdução do monólogo interior no cine-poesia”, promovendo “a possibilidade de recriação do ponto de vista subjetivo de uma personagem, até a apreensão colorística” (IVANOV, 1979, p. 259) e opina sobre a relação da linguagem cinematográfica com os signos de outras artes:

[...] incluindo-se na linguagem do cinema signos de outras artes, eles transformam-se de tal modo que se sublinha a estrutura de seu desenvolvimento no tempo, desenvolvimento esse que desempenha papel central no filme (IVANOV, 1979, p. 260).

Tais particularidades na composição da linguagem cinematográfica apontadas por Ivanov segundo a passagem de um ponto de vista a outro, toma por referência o ensaio “Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura” (1979) do semiótico russo Uspênski. Um valioso suporte teórico para compreendermos a função das “molduras” como processo fronteiro de alternância da passagem do mundo real (ponto de vista externo) para o mundo representado (ponto de vista interno) da obra de arte em suas diferentes esferas semióticas (literatura, pintura, cinema, teatro, etc.). Segundo Uspênski, para que o

mundo possa ser visto em formas sógnicas será preciso demarcá-lo por “fronteiras”, pois são estas que conformam a representação, podendo ser modificadas no espaço artístico, mas nunca transgredidas (USPÊNSKI, 1979, p. 176).

Outro ponto crucial ressaltado nesse estudo é quando se fala que a obra literária pode trazer textos menores relativamente fechados (microdescrições) dentro de sua própria organização como “narrativas dentro de narrativas”, e nas artes figurativas como “representação na representação”. Isso se torna bastante sugestivo quando pensamos, por exemplo, na possibilidade de uma cena de filme em que mostra uma sala onde estão presentes costureiras produzindo fantasias de carnaval para uma escola de samba, ao mesmo tempo em que há uma televisão exibindo um filme cuja cena mostra um ator em trajes de carnaval, sambando ao som de uma canção. A exemplificação de alguns pontos de uma cena do filme *Orfeu*, de Carlos Diegues, serviu para termos uma noção de quão ricas são as percepções que o estudo sobre as molduras na obra de arte abrange para as nossas investigações intersemióticas da canção na linguagem cinematográfica de *Veja esta canção*.

Para o conhecimento da codificação do sistema da linguagem cinematográfica (seus traços distintivos), o “O Cinema-discurso e a Desconstrução” e “A Decupagem Clássica”, de Ismail Xavier (1984) discorre sobre a “justaposição de planos” no cinema eisensteiniano e sua montagem compreendida como paradigma (processo de pensamento)¹⁴ e sobre a “Decupagem Clássica” (processo de decomposição das sequências e cenas de um filme em “planos”). Xavier (2008) classifica os planos (segmentos contínuos de imagem) em: **Plano Geral** - a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação; **Plano Médio ou de Conjunto** – principalmente em interiores, a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário); **Plano Americano** – ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente; **Primeiro Plano (close-up)** – a câmera próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe que ocupa a quase totalidade da tela e **Primeiríssimo Plano** ou **Plano Detalhe** – variação do

¹⁴ Eisenstein em seu “Princípio Cinematográfico e o Ideograma” (1977) fala do cinema e da cinematografia (montagem), apontando valorosos aspectos cinematográficos (figurativos) inerentes à escrita japonesa (o hieróglifo), mas que ainda permanecem fora do cinema japonês: a iconicidade – sequência de símbolos (planos) que projetam a ação do objeto.

primeiro plano, que se refere a um maior detalhamento – uma boca ou um olho ocupando toda a tela. (XAVIER, 2008, p. 27-28).

Segundo Lózman, em *Estética e Semiótica do Cinema* (1978a), o cinema é por natureza discurso/narração. É uma narrativa feita por imagens que se diferencia da poesia por esta ser um texto verbal composto de palavras-signos distintas que começam a se comportar como um texto icônico, indivisível. No entanto, o cinema é uma arte figurativa assim como a poesia, pois apesar de manifestar-se por uma narratividade, por uma síntese de duas tendências narrativas – a figurativa e a verbal – é a linguagem da fotografia que predomina, ou melhor, uma “narrativa feita de imagens” em movimento. Seguindo essa proximidade figurativa da linguagem poética com a cinematográfica, nos propomos a investigar como a projeção do sistema poético pode ser modelizada no diálogo da canção popular com a linguagem cinematográfica em *Veja esta canção*, obra de Carlos Diegues selecionada para o propósito desta pesquisa.

Diante da compreensão das relações dos conjuntos de signos verbais e não-verbais na cultura como resultado da transformação da informação em linguagem, ou seja, como “textos culturais”¹⁵, propomos estabelecer relações intersemióticas entre as canções inseridas na trilha sonora do filme *Veja esta canção* de Carlos Diegues com a montagem e o contexto desta produção cinematográfica, levando em conta a diversidade de estilos, técnicas e a *poeticidade* da canção popular, seja esta feita para o filme, ou pré-existente inserida no filme.

Convém estabelecer uma análise intersemiótica (entre sistemas de signos) por entendermos que o sistema poético - neste caso, o da canção - não pode ser modificado pela linguagem do cinema e nem por outra qualquer, pelo simples fato de que o conjunto de sua informação (conteúdo) deixa de existir se tirarmos de sua forma (estrutura) original (LÓTMAN, 1978b, p. 39). A canção inserida no filme conserva as particularidades de seu sistema, mas poderá relacionar-se com as particularidades do sistema cinematográfico, contribuindo para um enriquecimento mútuo das significações na obra fílmica, pois “um sentido descobre suas profundidades ao encontrar e ao tangenciar outro sentido, um sentido alheio: entre eles se estabelece um tipo de *diálogo*

¹⁵ Sistemas que matêm relação direta com a linguagem que os precedem, mas também são geradores de linguagens, um espaço semiótico “onde as linguagens interferem-se e auto-organizam-se em processos de modelização”. (MACHADO, 2007, p. 31)

que supera o caráter fechado e unilateral desses sentidos, dessas culturas [...]” (BAKHTIN *apud* MACHADO, 2003, p. 28-29).

Ao refletir, portanto, sobre a definição “poesia da canção” popular, afirmada por Augusto de Campos e Charles Perrone, como uma “unidade que ultrapassa” os outros códigos revelados pelas composições das canções tropicalistas observadas por Favaretto, e na relação das composições das canções com a produção cinematográfica do “Cinema Novo”, sendo este ainda um campo de possibilidades para pensarmos a questão da “poeticidade” (função poética) projetada na linguagem cinematográfica, coloca-se para nós um ponto de vista que merece ser pensado e investigado: como a poeticidade da canção popular é projetada semioticamente na linguagem cinematográfica do filme *Veja esta canção* de Carlos Diegues?

Para tanto, sabendo que o uso da canção popular na produção cinematográfica teve início com o movimento do *Cinema Novo* entre as décadas 60 e 70, selecionamos como ponto de partida o filme *Quando o Carnaval Chegar* (1972) de Carlos Diegues. Este filme foi considerado um *filmusical*, termo usado por Glauber Rocha em seu livro *Revolução do Cinema Novo* (1981), no entanto, Glauber defende que *Quando o Carnaval Chegar* não se resume a tal denominação:

[...] um simples *filmusical* daqueles alienantes da Atlântida”, mas sim, “o Samba/montagem”; “o primeiro *filmusical* do CPC quando a bossa nova recebeu influências políticas de Vinicius de Moraes, Carlos Lyra, Augusto Boal, Francisco de Assis, Flávio Rangel, Oduvaldo Vianna Filho e outros artistas revolucionários brasileiros.” (ROCHA, 2004, p. 350); “o único *filmusical* do cinema novo, o primeiro depois da Atlântida, a primeira chanchada de esquerda”. (ROCHA, 2004, p. 351).

Desta forma, *Quando o Carnaval Chegar* apresenta canções inteiras em *cenas-clipe*, que evidencia a tentativa de projetar a poeticidade das canções pelo cinema, revelando-se ainda como um trabalho embrionário de Carlos Diegues no que diz respeito à intersemiose da canção com o todo da linguagem cinematográfica. Mesmo assim, as *cenas-clipe*, apesar desse “isolamento”, mostraram-se ricamente intersemióticas no diálogo da canção-poesia com a performance do cantor-ator, demais atores, figurino e cenário (audiovisual). Em uma delas, com a canção-tema *Quando o*

*Carnaval Chegar*¹⁶, de Chico Buarque de Holanda, pode-se observar que o estilo “corte e costura do Cinema Novo” (ROCHA, 2004, p. 351), ou seja, “enquadração frontal e a montagem sem contra/plano, umas das múltiplas invenções do Cinema Novo, graças à escola fotográfica de Luiz Carlos Barreto e montagem de Eduardo Escorel”. (ROCHA, 2004, p. 351), dialoga com o contexto e estrutura da canção - crítica indireta à impotência dos cantores ao direito de opinião/escolha, modelizada em versos livres e paradoxais e na dicção abafada, contida do *eu-cantor-ator* (Chico Buarque de Holanda), que se coloca numa ambientação passional, sem movimento, sem ação e sem determinação. Tanto o cantor-ator quanto os atores-músicos presentes na cena, se mostram imparciais em suas performances, corporificando “o samba anti/digestivo. Purgante de samba.” (ROCHA, 2004, p. 351).

É interessante notar que nesta cena os músicos são negros, mas estão vestidos de branco, com trajes que remetem à realeza do Brasil Colônia e todo o cenário apresenta-se em cores sóbrias (o jogo do claro e do escuro, tão presente na concepção barroca, e da contradição social do negro em detrimento ao branco, corporificando a realidade da sociedade brasileira e a repressão no período do governo Médici). No entanto, há um personagem que se apresenta como um “ruído” na melodia (até então contínua), nos gestos contidos dos demais personagens e nas cores do cenário: o empresário do grupo de cantores mambembes (Hugo Carvana). Este subverte a imparcialidade da performance dos demais atores e do cenário, ou melhor, de toda cena. Sem emitir uma única palavra, ele incorpora a figura estereotipada do “malandro” (o ser que bambeia entre as fronteiras). Carnavalizando na ginga do gesto, da dança, da ironia no riso e no terno cor-de-rosa, modelizou a suposta redenção do *eu-cantor-personagem* e traz à tona a crítica “abafada” na canção, numa “montagem de contradições em busca de um estilo independente dos preconceitos da feiura ou beleza” (ROCHA, 2004, p. 351). No final da cena, o cantor-personagem se “contamina” com a postura carnalizadora do empresário e, com alegria, ambos deixam o salão sambando de braços dados, ao mesmo tempo em que a canção ganha um andamento mais rico de instrumentos, um ritmo alegre, abandonando a melodia linear anterior.

A própria dicção do cancionista (TATIT, 1996) joga aqui com os ataques rítmicos consonantais e o prolongamento das vogais (*Eu tenho tanta alegria, adiada, /*

abafada, quem deeeeeera gritaaaaar/ Tô me guardando pra quando o carnaval chegaaaaar), da mesma forma que a letra indica um *eu* que está “quieto no seu canto”, apenas aguardando o momento certo para agir, modelizando então, a falsa redenção a um “Rei” que os contratou para cantar em sua própria homenagem, e ainda, as condições psicológicas e sociais de cada uma das personagens da trama. Desta forma, fica clara a “crítica à impotência” projetada na intersemiose de cada um dos sistemas de linguagem envolvidos: na poesia da canção com a linguagem audiovisual da cena. Mesmo apresentando certo isolamento no que tange à projeção intersemiótica da canção na linguagem cinematográfica como um todo, tal investigação possibilitou o recorte de um corpus mais adequado à pesquisa proposta.

Por meio dessa análise embrionária, decidimos, portanto, investigar como a Semiótica da Cultura de extração russa e os estudos críticos-literários direcionados à Música Popular Brasileira e à linguagem cinematográfica poderão fundamentar as interações semióticas da canção popular por intermédio do cinema de Carlos Diegues na fase que consideramos mais consistente nesse aspecto da relação da canção com o cinema. Para tanto, dentre os seus filmes de longa-metragem, escolhemos *Veja esta canção* por ser uma de suas obras que revela bem a “memória coletiva não-hereditária” pelo entrelaçamento com o “Cinema Novo”, seu desdobramento nas produções com influência de outros movimentos posteriores e o destaque de canções populares em sua trilha sonora, além de uma projeção intersemiótica mais tênue da canção com a cinematografia: ***Veja esta canção (1994)*** - Um filme em quatro episódios inspirados nas canções “Pisada de elefante” (Jorge Ben Jor), “Drão” (Gilberto Gil), “Você é linda” (Caetano Veloso) e “Samba do grande amor” (Chico Buarque). Tema musical (abertura de cada episódio) de Milton Nascimento. Seleção das músicas do filme lançada em disco pela *Warner Music Brasil*.

Esse enfoque permitirá o processamento de informações que poderá revelar articulações poéticas entre os sistemas de códigos envolvidos. A *poeticidade* compreendida não apenas em nível linguístico como a função poética (Jakobson), mas em nível semiótico, para construção de possíveis intersemioses do texto artístico da canção popular envolvido com o cinematográfico, em meio às influências musicais da Bossa Nova e da Tropicália que alcançam as produções da contemporaneidade.

CAPITULO II

VEJA ESTA CANÇÃO (1994)

Glauber Rocha em *Revolução do Cinema Novo* (1981) fala sobre sua vontade de produzir filme que dialogasse estruturalmente com a música:

"Gostaria de fazer um filme completamente musical, sem ser cantado, mas que tivesse uma estrutura musical, com uma montagem nas projeções e nos espaços musicais que ficasse entre a música clássica de Villa-Lobos e a música bastante moderna de Marlos Nobre" (ROCHA, 1981, p. 208).

É nessa perspectiva de Glauber que o cinema de Carlos Diegues começa a se enveredar desde o filme *Quando o carnaval chegar* (1972) e vai amadurecendo a medida que sua relação com a canção brasileira se estreita. Ao falar sobre *Veja esta canção* (1994), Diegues põe em prática essa intenção que vai além da música como pano de fundo ou coreografia, indo na direção de um relacionamento tênue da canção com a cinematografia, semelhante à concepção, por exemplo, dos compositores tropicalistas que iconizam procedimentos cinematográficos em muitos de seus trabalhos, através da estrutura poética de suas canções:

[...] quando eu estava fazendo *Veja esta canção*, eu me lembro, conversando com Caetano, eu disse: 'Sabe por que eu vou fazer esse filme? Porque eu morro de inveja de cantor: cantor faz um CD e uma música é para dançar, outra é para namorar, outra é para tocar em rádio, outra é de vanguarda, para dizer: 'Olha, eu estou aqui!' E no cinema, você escolhe um filme e é aquele'. *Veja esta canção* é o meu CD; olha, é um dos filmes que fiz com maior prazer, porque cada história eu dizia assim: 'agora eu vou fingir que eu sou Renoir; agora eu vou fingir que sou Kaurismaki' – entende? É uma série de personas... como o CD de um cantor, porque num bom CD você tem canção para tudo... *Veja esta canção* é um pouco isso de uma maneira totalmente livre. [...] (DIEGUES in Revista CINEMAIS, nº 17, maio/junho, 1999, p. 22-23)

Diegues conta ainda, em seu livro *Vida de Cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo* (2014), que a inspiração para realizar o filme *Veja esta canção* concluiu-

se com a realização de um videoclipe para a banda Engenheiros do Hawaii, com a música “O exército de um homem só”, sendo esta baseada na obra de Moacyr Scliar:

Filmando os Engenheiros do Hawaii, ocorreu-me a ideia de realizar “videoclipes dramatúrgicos” um pouco mais longos, com histórias inspiradas em canções populares. Nossos melhores músicos sempre puseram canções em nossos filmes, estava na hora de pôr um filme nas canções deles (DIEGUES, 2014, p.635).

Veja esta canção (1994) foi o primeiro longa-metragem brasileiro realizado para TV, o primeiro a ser editado em processo digital (processo já utilizado nas propagandas televisivas) e também um dos primeiros que homenageou explicitamente a canção popular brasileira. No livro *O cinema de retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*, de Lúcia Nagib, Carlos Diegues fala da produção e como influenciou outros trabalhos:

Fiz *Veja esta canção* com uma grande alegria, apesar de não ter tido recurso nenhum, isso se vê no filme. O filme passou numa mostra na França e os *Cahiers du Cinéma* comentaram exatamente isso, que era um filme feito com liberdade, como se estivéssemos inventado o cinema naquele momento. [...] Guel Arraes reconheceu que se inspirou em *Veja esta canção* para seu *Comédia da vida privada*. Foi um filme que detonou uma nova possibilidade de se fazer cinema e experimentou em todas as direções, desde o melodrama mais simples e direto, com o primeiro episódio sobre a música do Jorge Benjor, até o delírio surrealista no episódio de Caetano Veloso com “Você é linda”. (DIEGUES in NAGIB, 2002, p.180)

Produzido em quatro episódios, cada um com o propósito de ver a referente canção pelos olhos da linguagem cinematográfica, personifica a *projeção* do texto da canção para o texto do cinema. É o processo de *modelização* do amor de quatro canções por compositores contemporâneos (Jorge Ben Jor, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque de Holanda) para quatro filmes, que dialoga com temas clássicos do Cinema Novo (futebol, cotidiano da classe-média, favela e samba), ambientados nas quatro grandes divisões geográficas do Rio de Janeiro (“Pisada de elefante” – Zona Oeste; “Drão” – Zona Sul; “Você é linda” – Centro; “Samba do grande amor” – Gamboa (subúrbio carioca)).

Desta forma, o filme procede composicionalmente numa obra que se dissocia “numa série de microdescrições relativamente fechadas, cada uma das quais se organiza separadamente em função do mesmo princípio pelo qual se organiza a obra inteira [...]” (USPENSKI *in* SCHNAIDERMAN, p. 189, 1979), e esse princípio que organiza toda a obra está em sua canção homônima de abertura:

Veja esta canção

Fernando Brant / Milton Nascimento

Veja esta canção que existe dentro de mim
Veja esta canção que existe dentro de mim

Eu sei que só sei amar
E é este o meu destino
Eu só sei amar, amar, amar
Sou assim desde menino

Quando a vida era um rio e eu nem sabia do mar
Quando meu sonho futuro já era um dia cantar
Eu sei que só sei amar
E o que mais quero e preciso é sempre, sempre
Te amar

Veja esta canção que existe dentro de mim (3x)

Eu sei que só sei amar
E é este o meu destino
Eu só sei amar, amar, amar
Sou assim desde menino

Quando a vida era um rio e eu nem sabia do mar
Quando meu sonho futuro já era um dia cantar
Eu sei que só sei amar, amar
Que o que mais quero e preciso é sempre, sempre
Te amar

Seguindo o raciocínio de Uspenski ao falar sobre a *troca dos pontos de vista interno e externo como procedimento formal para designar as molduras da obra literária*, a canção-tema se coloca na posição de moldura – “passagem de uma posição de observação interna para outra externa [...]” (USPENSKI *in* SCHNAIDERMAN, p. 189, 1979) nos “começos” e “fechos” no todo da obra, e segundo ele, uma das características marcantes do ponto de vista externo é o aparecimento da primeira pessoa

como moldura do início e assim acontece na canção de abertura “Veja esta canção”. O eu lírico chama a atenção para ver a canção que está dentro dele numa metalinguagem que ocorre no próprio sistema da canção e que, ao se intersemiotizar com o filme, cria além do caráter metalinguístico, um isomorfismo ao chamar a atenção para ver a canção dentro do sistema cinematográfico. Seu emolduramento manifesta-se, pois, na transição da abertura marcada de um episódio a outro em posição externa marcada pela primeira pessoa (eu lírico), mas também pelo seu teor metalinguístico e intersemiótico que transita para uma posição interna pelo enquadramento que envolve a atmosfera das diferentes formas de amar no filme.

2.1. Episódio I: “Pisada de elefante” – (Jorge Ben Jor)

Pisada de elefante¹⁷

Jorge Ben Jor

Jararaca, jararaca, cuidado
Olha o rabo, o elefante vem aí

Castigo chega a todo instante
Ela está com o pé quebrado
Bem feito. Foi pisada de elefante

Castigo chega a todo instante
Ela está com o pé quebrado
Bem feito. Foi pisada de elefante

Jararaca, vaidosa
Jararaca, maliciosa
Jararaca, perigosa.

Ela falava todo o dia

Que me amava
E me queria
Mas se eu bobeasse
Ela me mordida
Mas se eu bobeasse
Ela me mordida.

Jararaca, vaidosa
Jararaca, maliciosa
Jararaca, perigosa.

Eu não sabia que aquele fogo todo
Era passageiro
Eu não sabia que aquele fogo todo
Era interesseiro

Brincou com a minha fé
Brincou com a minha paz
Brincou com o meu carinho
Com a minha inocência
Foi demais
A qualquer hora
Ela armava um bote
A qualquer hora
Era uma mentira ou uma história.

Só dando sapeca, só dando sacode
Só dando sapeca, só dando sacode

¹⁷ A canção foi criada pelo compositor, cantor e guitarrista carioca Jorge Duílio Lima Meneses (Jorge Ben Jor) para o filme *Veja Esta Canção* (1994) e lançada posteriormente no disco *Ben Jor World Dance*, em 1995.

Cuidado com o elefante, olha o elefante aí
Cuidado com o elefante, olha o elefante aí.

Castigo chega a todo instante
Ela está com o pé quebrado
Bem feito. Foi pisada de elefante

O termo “Pisada” apresenta-se na canção como uma gíria para alguém que pisa na bola, alguém que faz algo que não deveria ter feito, e no contexto da mesma este alguém é a figura da mulher, simbolizada pela “Jararaca” (espécie muito venenosa e perigosa de serpente brasileira) representada na canção pela postura da *serpente-fêmea*, que “abandona os ímpetos masculinos para fazer-se feminina: enrosca-se, beija, abraça, sufoca, engole, digere e dorme; ela é enigmática, secreta; é impossível prever-lhe as decisões, que são tão súbitas quanto as suas metamorfoses”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 815). Neste sentido, o termo “Pisada” perpassa toda a canção, apresentado como uma falta grave, pesada (de elefante) cometida pela mulher com o eu e por isso a vida lhe proporcionou o pago com a mesma gravidade, teve o castigo merecido. É ressaltado ainda no *Dicionário de Símbolos* (2012) que:

“a palavra sânscrita **naga** significa, ao mesmo tempo, elefante e serpente (grifo nosso), [...] exprimem o aspecto terrestre, ie., a agressividade e a força da manifestação do grande deus das trevas [...]”. (KRAM *apud* CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 816)

Levando essa observação para a análise da canção, percebemos esse embate de forças na atitude do *Eu* traído, porém, tranquilizado diante “das voltas que a vida dá” - e na caracterização da mulher “Jararaca” - *perigosa, maliciosa, venenosa e traiçoeira*. A tradição do samba se corporifica na atitude transgressora da mulher, na figura simbólica da “mulata” que utiliza do seu charme, beleza e astúcia para enganar e persuadir o seu afeto, e por tal atitude, termina por ser vítima de infortúnios, tendo a simbologia do “Elefante” não só como a gravidade do castigo, mas como o princípio da lei de ação e reação: o que se faz com o outro volta em dobro para si.

O eu cancionista transmite o estado de um homem que goza da mulher/jararaca, por ela ter sido picada com seu próprio veneno. Isto fica evidente pelo ritmo dançante (o suingue e o samba rock) da música e, mais ainda, pela dicção do intérprete, na voz

irônica e malandra de Jorge Ben Jor, que com seu canto gingado e gestualizado, fez interagir os três elementos que constituem a *Dicção do Cancionista* de Tatit (1997) em sua composição de samba, a saber: o estado passional (a traição e o castigo), a qualificação da personagem (a mulher interesseira) e, através do gesto oral com recursos que *figurativizam* a relação do *eu* “contando” seu caso de amor, revela a unidade da melodia, que Luiz Tatit observa como uma “entoação linguística e que a canção relata algo cujas circunstâncias são revividas a cada execução” (TATIT, 1997, p. 102).

É importante perceber que se fôssemos apenas ler a letra da canção, daria a impressão de que não há uma unidade entre forma e conteúdo (se levássemos em conta exclusivamente o conceito do texto de poesia). Entretanto, apesar de percebermos uma estrutura formada por versos livres com algumas rimas emparelhadas e alternadas, presença marcante do refrão com um sutil coro (*Jararaca, vaidosa/ Jararaca, maliciosa/ Jararaca, perigosa*), de anáforas (*Brincou com a minha fé/ Brincou com a minha paz/ Brincou com o meu carinho/ Com a minha inocência[...]*) e algumas figuras de linguagem, a exemplo de aliterações do “s”, como também assonâncias do “o” e do “a”, apresentadas no último quarteto (*Só dando sapeca, só dando sacode/ Cuidado com o elefante, olha o elefante aí*), o texto da canção apresentada ao ser somente lido, não evidencia a forma no conteúdo do signo representativo verbal, ou melhor, há no texto da canção uma limitada construção poética que iconiza o objeto, aquele que salta aos nossos olhos pela arte da palavra em si.

Fica evidente que, por ser uma letra de canção, os recursos literários estão presentes, mas não são desenvolvidos estritamente dentro dos padrões poéticos. Uma letra de canção deve observar para além das qualidades literárias a utilização em relação à parte musical. Daí se conclui que uma letra pode ser um poema, mas em primeiro lugar, sua eficácia está na isomorfia com a melodia. Por isso, quando a canção é analisada em seu todo, a letra restabelece a relação dinâmica dos signos verbais e efeitos sonoros com a música e a gestualidade oral do intérprete, e a canção ganha *poeticidade*, ou seja, consegue modelizar a função poética em seu sistema particular de letra conectada aos códigos da linguagem musical, conferindo ao texto da canção a estruturalidade que não é a literária de um poema, mas é poeticamente modelizante pelos seus traços distintivos. Mérito esse do malabarista Ben Jor que, segundo Tárík de Sousa, se coloca “na posição de vetor de todas as tendências modernas, vértice da invenção musical brasileira”. (SOUSA, 2003, p. 249) e, parafraseando Luiz Tatit, faz do

canto um gesto (TATIT, 1996), sintonizando todos os códigos do sistema da canção (letra, música e voz) na tipologia da cultura poética.

Essa capacidade de transformações, aprimoramentos e reinterpretações (seja pela dicção do cantor, pelo arranjo ou pela gravação) que encontramos em “Pisada de elefante” de Jorge Ben Jor, nos possibilita enveredar na busca investigativa de como sua *poeticidade* será projetada nas particularidades da linguagem cinematográfica através de um dos episódios fílmicos especialmente elaborados para colocar filme na música.

O episódio “Pisada de elefante” é baseado na ópera *Carmen* (1875), de Georges Bizet, e essa na novela homônima de Prosper Mérimée (1845). Contudo, o episódio em questão não pode ser considerado uma adaptação dessas obras referenciais. Esse é um claro exemplo da “memória coletiva não hereditária” (LÓTMAN & USPENSKII, 1981, p.40), cujas correlações são índices funcionando como complementos na modelização que dependerá do grau da concepção de mundo do espectador, apresentando-se como uma informação histórica da cultura que acrescenta, mas não atrapalha o entendimento da obra, sendo, portanto, um novo texto da cultura¹⁸.

Na primeira cena do episódio da canção “Pisada de elefante”¹⁹, o futebol é representado como um índice da presença marcante desse tema na obra de Jorge Ben Jor, por meio da voz de um locutor de rádio que diz: “esse é o mengão de Jorge Ben Jor”, durante a transmissão de uma partida do time do Flamengo e ouvida com muita atenção pelo seu torcedor fervoroso, o policial Zé Maria (Leon Goés), sem deixar de ressaltar a crítica à má conduta de alguns policiais rodoviários, extorquindo os motoristas. Aos 4min00s, a canção “Que Maravilha” de Jorge Ben Jor, apresenta-se na cena como extradiegética²⁰ durante a conversa entre os amigos policiais Zé Maria (Leon Goés) e Gouveia (Florian Peixoto), porém, logo em seguida o espectador percebe que

¹⁸ Em *Pisada de Elefante*, Carmen é a dona da churrascaria e não a dançarina como na ópera de Bizet. Porém, no filme, Tia Carmen é também uma cigana/cartomante, assim como a Carmen da ópera. Em ambos a protagonista é transgressora, no entanto, culturalmente distintas.

¹⁹ Direção: Carlos Diegues; Roteiro: Euclides Marinho; Fotografia: Alexandre Fonseca; Câmera: Gustavo Hadba; Argumento: Miguel Faria Jr. e Euclides Marinho; Diretor Assistente: Vicente Amorim; Montagem: Mair Tavares e Karen Harley; Direção de Arte: Paulo Flaksman; Captação de som: Jorge Saldanha e Heron Alencar; Coreografia: Debora Colker; Cenas em Hi8: Flavio Ferreira; Música: Milton Nascimento (tema de abertura), Jorge Ben Jor; Produtor Associado: Miguel Faria Jr.; Produção Executiva: Zelito Viana; Co-produção: Riofilme; Produção: Mapa Filmes e TV Cultura; Distribuição: ArtFilmes; Elenco: Leon Goés, Carla Alexandar, Florian Peixoto, Jacqueline Laurence, Alexandre Lippiani, Susana Ribeiro e Mestre Toni.

²⁰ Extradiegese é o espaço ocupado pelos elementos que não fazem parte da tela nem do espaço diagético, sendo estes o comentário ou locução e a música de fundo.

a canção se torna *diegética*²¹, vindo de dentro da churrascaria. Neste momento, a canção se projeta na cinematografia com significativa clareza “composicional da escolha do ponto de vista e da passagem de um ponto de vista a outro” (IVANOV *in* SCHNAIDERMAN, 1979, p. 258). Ela se representa primeiramente como um convite a Zé Maria (como que “de fora”), projetada literalmente na chuva que começa ao mesmo tempo em que é ouvida uma sequência de versos da canção (*Lá fora está chovendo/ mas assim mesmo eu vou correndo/ só pra ver, o meu amor*), e no diálogo (como que “de dentro”) em que Gouveia insiste ao amigo para entrar, tomar uma cerveja e talvez encontrar Duda, o jogador do Flamengo de quem Zé Maria é fã. Convencido por Gouveia, Zé Maria sai do seu cotidiano (do trabalho para casa onde sua esposa o espera) e aceita o convite. Em seguida aparece um plano em *close-up* na placa do recinto “Churrasco da Tia Carmen”. Esse plano serviu também como um índice da escolha de Zé Maria, antecipando no formato da placa de caixão funerário, no trovão e na figura da cabeça de boi com chifres, a má sorte que terá o protagonista se decidir sair de sua rotina de trabalho, lar e casamento. Ao entrarem na churrascaria, há outra canção *diegética* de Jorge Ben Jor por trás do diálogo dos policiais com Tia Carmen (Jacqueline Laurence), a dona da churrascaria, que funciona, além da ambientação do estabelecimento, como homenagem à obra de Ben Jor, para então dar continuidade à cena seguinte com a canção-tema “Pisada de elefante”.

Na cena que se passa aos 5min03s, a canção “Pisada de elefante” apresenta-se ao mesmo tempo como tema e personagem. No palco, Lili (Carla Alexandar), uma dançarina de boate, surge sambando ao som da canção-tema, e sua performance, da mesma forma que a sequência de planos, alude e intensifica um dos estereótipos do samba: a “mulata” - dançarina de samba e portadora de um corpo generoso em curvas:

Quando samba possui em seus movimentos “elementos da ginga, trejeitos de ombros e rebolado miudinho. [...] como o malandro, sua imagem está constantemente cercada de amores e crimes passionais. [...] rebelde às imposições da moral, amante da liberdade [...]”. (ZENICOLA, 2005, p.5)

E é dessa forma que a personagem Lili é apresentada no texto da canção, no texto da dança e no texto cinematográfico, cada um com sua linguagem própria,

²¹ Diegese é o espaço da obra, aquilo que faz parte da ação junto às personagens.

contudo, modelizando em conjunto uma significação em comum: a introdução instrumental da canção, traduz o aspecto alegre e sedutor da dançarina em sua performance. Rodeada pelos músicos e pela atenção da plateia, a câmera atenua o corpo suado da dançarina, mostrando um *travelling* vertical em plano detalhe por todo o corpo da personagem, evidenciando seus passos e gestos que ressaltam o símbolo da mulata sedutora (passo miudinho, rebolado, enfeites de braços, olhar malicioso). Nesta cena podemos compreender melhor o “cinema metonímico” (IVANOV, 1979; cf. p. 36 desta tese) ao dizer que com a introdução do som no filme, passou à utilização mínima da montagem de trechos curtos, predominando uma “maior duração de cada plano e à substituição da montagem pelo movimento da câmera.” (IVANOV in SCHNAIDERMAN, 1979, p. 257), mas também os movimentos acelerados da câmera que modelizaram, pela própria cinematografia, os ataques do arranjo instrumental da canção.

O primeiro verso da canção (*Castigo, chega a todo instante*) dialoga com um *close-up* no semblante gozador da dançarina, que desce em plano detalhe projetando o gingado do seu corpo e alternando com movimentos visuais difusos no cenário pelos versos seguintes (*Ela está com pé quebrado/ Bem feito. Foi pisada de elefante*). No refrão (*Jararaca, vaidosa/ Jararaca, maliciosa/ Jararaca, perigosa*), a câmera mostra a indiferença de Zé Maria em relação ao show e em seguida focaliza o rosto da dançarina, que percebe o desinteresse do policial e, com sua vaidade ferida, lança um olhar venenoso, dando início à investida maliciosa para chamar a atenção dele. Desce do palco e dança exclusivamente para Zé Maria, acariciando-o e sambando ao seu redor, como a jararaca se preparando para dar o bote, numa sequência de planos médios (o desinteresse do policial) e próximos (a sedução da dançarina) seguindo o ritmo da dança e da canção nos versos *Ela falava todo dia/ Que me queria*²²/ *Mas se eu bobeasse/ Ela me mordida*, e novamente o refrão, quando Lili, rindo e se insinuando para Zé Maria, senta no colo dele e este se levanta fazendo com que a dançarina caia ao som do verso (*Eu não sabia que aquele fogo todo era passageiro*), e o show, juntamente com a canção, é parado com a dançarina ao chão. Essa primeira projeção da canção do filme conseguiu trazer, ao mesmo tempo, a canção em seu próprio sistema e a canção modelizada na linguagem cinematográfica, por meio das variações e durações dos

²² Os versos presentes na canção gravada em disco *Que me amava/ e me queria* foram reduzidos ao verso “*Que me queria*” na versão do filme.

planos que dialogaram com o ritmo do samba e com os aspectos figurativos e psicológicos presentes na letra.

Mas como é típico da mulata, estereótipo da cultura do samba, Lili não aceita ser rejeitada por Zé Maria e investe em sua sedução, indo ao posto rodoviário (trabalho de Zé Maria) “pedir desculpas” e com seus artifícios, finge perder um brinco para o policial ir devolvê-lo, conseguindo finalmente dar o bote planejado: Zé Maria abandona a esposa e passa a viver uma intensa paixão com a dançarina. Na cena que começa entre 13min40s e 14min20s, Zé Maria desiste da vida familiar e volta para a churrascaria atrás de Lili. No momento de encontro do casal há uma música extradiegética que dialoga com a ação do casal e com a linguagem cinematográfica. Zé Maria abraça e beija Lili deitados no chão enquanto a câmera gira rápido em plano-detalle focando o casal no sentido horário e anti-horário, modelizando (transcodificando semioticamente) os sentimentos de delírio, de desejo inebriante, de torpor e de paixão avassaladora do casal pela linguagem cinematográfica.

Na cena (15min08s – 15min53s), Zé Maria começa a demonstrar sua possessão e ciúme por causa da profissão de Lili. Propõe viverem juntos em outro lugar e diz: “Eu te amo, Lili”, mas a dançarina se comporta como a mítica e fria “mulata” da cultura do samba e, indiferente, diz no final da cena: “E eu? O que você acha que eu estou fazendo aqui com você?”, e a resposta aparece na cena seguinte (15min49s), respondida pela própria canção-tema, com a primeira palavra do primeiro verso (*Castigo*), um claro exemplo composicional da passagem de um ponto de vista a outro (USPENSKI, 1979) sob a ótica da projeção intersemiótica: o uso da própria canção como a moldura, a conexão de uma cena a outra.

A canção segue diegeticamente na cena com mais uma apresentação da dançarina no palco da churrascaria, e seu sistema de letra e melodia dialoga ritmicamente com a alternância dos planos cinematográficos, intersemiotizando o delírio da plateia, as gargalhadas da dançarina e o ciúme de Zé Maria com a beleza, a sensualidade, o gingado do corpo e a malícia na performance da dança através da personalidade interesseira da mulata Lili (conquistadora, não se contenta com um único amor), focalizada em seu olhar venenoso e em sua dança com movimentos bruscos que modelizam, com o refrão da canção, o próprio “bote” da serpente (*Jararaca vaidosa/ Jararaca maliciosa/ Jararaca perigosa*), cujo alvo agora é o jogador do Flamengo, Duda, esquecendo Zé Maria. A câmera capta em primeiro plano o olhar interesseiro e

malicioso de Lili que, encarando o jogador Duda, dança ao som dos versos (*Eu não sabia que aquele fogo todo/ Era passageiro/ Eu não sabia que aquele fogo todo/ Era interesseiro*).

Com isso, a projeção intersemiótica da canção com a cinematografia nessa cena revelou-se ainda como um exemplo das “molduras” (passagem de um ponto de vista a outro no texto artístico), no que tange à “representação na representação” ressaltada pelo teórico russo Uspênski (1979), pela dançarina que faz a representação coreográfica (passos, movimentos e gestos) dentro da representação cinematográfica, e ao som da canção-tema, representada em seu próprio sistema (voz e melodia) tanto para a apresentação da protagonista quanto para a ação de todas as personagens envolvidas, conseguindo então, modelizar a sedução pelos três sistemas envolvidos: canção, dança e cinematografia. E essa atmosfera de interesse, conquista, traição e ciúme presente na canção se transcodifica na cinematografia da cena seguinte, no movimento dinâmico da câmera que acompanha a ação e o diálogo das personagens, indo e voltando - do charme jogado por Lili para o interesse demonstrado por Duda e termina por “passear” de forma mais lenta e mais longa, pela fisionomia desconfiada e tensa de Zé Maria, como se o movimento da câmera costurasse o envolvimento entre Lili e Duda, e terminasse por arrematar na cabeça de Zé Maria a traição da dançarina, que deixa o policial na churrascaria e passa a noite fora com o jogador. Zé Maria, que antes idolatrava o futebol (Flamengo), agora sente ódio e destrói o cartaz do time que está colado na parede do quarto de Lili.

Em sequência (18min40s), Tia Carmen está jogando cartas de baralho no salão da churrascaria quando o policial entra desorientado à procura de Lili, e ela diz “O amor de uma mulher é como a sombra da gente. Por mais que você corra atrás não consegue alcançá-lo, mas se tentar fugir dele, você não escapa, nunca. Ele não larga do teu pé.”. Neste momento, há um close na mão de Tia Carmen colocando uma carta de valete de paus sobre a mesa, bem no meio de outras cartas baixadas, e conclui: “ela volta, Zé Maria, mas não sei se é isso que você devia querer”, e mostra novamente o plano da placa da churrascaria, com seu formato de caixão fúnebre e com a cabeça de boi com chifres, que se traduz como índice da traição da dançarina, e também o jogo de cartas como a tradução da tradição do futuro, com o valete de paus que segundo a simbologia do tarô significa uma carta de obstáculo que anestesia o indivíduo a novas ideias e o tenta a se distanciar de todos do seu convívio. É, pois, um aviso a Zé Maria que se ele se

entregar à anestesia da paixão por Lili e ao distanciamento daqueles que o rodeiam, poderá lhe trazer grandes infortúnios.²³

Na sequência (19min25s), Zé Maria dormindo na escada à espera de Lili, é acordado pela canção-tema que parece vir de dentro da churrascaria e encontra a dançarina ensaiando sua coreografia ao som de “Pisada de elefante”. Aqui, a parte da canção escolhida (*Ela falava todo dia/ Que me queria/ Mas se eu bobeasse/ Ela me mordida/ Mas se eu bobeasse/ Ela me mordida/ Jararaca, vaidosa/ Jararaca, maliciosa/ Jararaca, perigosa/ Eu não sabia que aquele fogo todo/ Era passageiro/ Eu não sabia que...*) modeliza a traição e a atitude boêmia e transgressora da mulata (é ela que deixa o homem esperando ao relento por seu retorno), ao mesmo tempo em que se apresenta como personagem e dialoga com a ação da dançarina (ela está ensaiando sua coreografia). É Interessante perceber que, por um instante, o espectador pode achar que a canção se apresenta como extradiegética (não fazendo parte da ação das personagens), mas então vem o elemento revelador de sua ação: quando a dançarina desliga o som para discutir com o policial e a música para. Esta parada brusca da canção conseguiu projetar na cena a modelização da ruptura na relação do casal.

Tanto o policial quanto a dançarina não têm “mais nada a perder”: Zé Maria abandonou casa, esposa e trabalho para viver o amor doentio por Lili (ele ameaça matá-la se ela o deixar) e essa se comporta como a “mulata” do samba, mulher de muitos amores, que vive cada momento como se fosse o último. E isso fica evidente no discurso da dançarina, que é acompanhado pela melodia apresentada por um arranjo mais lento da canção-tema, e este diálogo com a música cria a atmosfera ideal da lembrança e presságio que não seria assimilado se fosse apenas pelo discurso (oral) da personagem: “Quando eu era menor, no interior de Minas, de onde eu vim, uma cigana botou carta pra mim um dia, disse que eu ia morrer cedo, de amor. Não é bonito? Pelos meus cálculos, Zé, eu já tô no lucro”.

Um amor que leva ao desespero e à loucura. Este é o estado em que o policial se encontra ao ser deixado pela dançarina, chegando ao ponto de querer se corromper no trabalho como os outros policiais para conseguir mais dinheiro e poder sustentá-la, mas é impedido pelo amigo Gouveia. Abandonado por Lili, Zé Maria se entrega à bebida e à reclusão. Neide, a esposa traída, vai ao seu encontro junto com Gouveia e os valores

²³ (<http://www.web-tarot.com/pt/os-arcanos-menores/naipe-paus/valete-paus.html>)

retornam ao “tradicional”: o homem traidor e boêmio e a esposa que aceita a condição e o deixa voltar para casa. Já em casa, Zé Maria escuta a torcida do Flamengo se preparando para ir ao jogo no Maracanã e lembra que Lili está lá acompanhando o jogador Duda. Neste momento (23min55s), Zé Maria sai escondido da esposa e, revelando apenas a sombra e o som do caminhar pesado das botas, passa à frente de um santuário com uma estátua de Maria segurando o Menino Jesus, fazendo tremer a chama da vela do santuário. A cena em evidência foi narrada não apenas por imagens, mas por imagens sígnicas - índices - (som de caminhada com passos pesados, passagem de uma sombra, chama trêmula da vela), cuja tipologia de seus planos profetiza a tragédia que sucederá. Tal passagem demonstra uma sequência de signos indiciais de grande significação intersemiótica e que foi modelizada pela sequência de planos da linguagem cinematográfica, e nesse aspecto, o termo *poeticidade* se coloca como uma verticalização da *literariedade*, no sentido de compreender que o *signo representativo verbal* (LÓTMAN, 1978b) também pode ser transcodificado por linguagens não verbais, neste caso, a do cinema.

O futebol, que antes era o amor de Zé Maria, transforma-se em repulsa iconizada pelos movimentos rápidos e nauseantes da câmera criando um isomorfismo com o espectador por meio de vários planos alternados que captam a torcida do Flamengo, o colorido das bandeiras esvoaçantes, os gritos de guerra, as palmas, as jogadas de Duda, o seu gol, a alegria, os fogos de artifício e a imagem da dançarina gritando o nome do jogador. Imagem/som que faz o policial sair correndo do estádio e tampar os ouvidos. É nessa hora que Zé Maria vê Lili comprando bebida e vai ao seu encontro.

Em meio aos gritos da torcida comemorando o gol do Flamengo, a cena acontece com Zé Maria insistindo para que Lili fique com ele, mas ela friamente se recusa, afirmando que ama o jogador Duda, da mesma forma que amou o policial outrora, e a única maneira dele impedir sua viagem à Itália com o jogador é lhe tirando a vida. É então (27min05s) que Zé Maria consegue pegar um pedaço de ferro arrancado das grades do estádio e traspassa a barriga de Lili. A cena ocorre simultaneamente com planos que captam os festejos da torcida, alternados pelos planos do grito e do rosto agonizante da dançarina, com closes de um atabaque sendo tocado por um torcedor em ritmo de samba.

O arranjo instrumental da canção-tema “Pisada de elefante” é tocado na última cena, com Zé Maria aos prantos no chão agarrado ao corpo sem vida de Lili. Tal arranjo

de samba-rock é alegre, dançante, moderno (instrumentos eletrônicos), mas consegue dialogar com a cena trágica do crime passionai, personificando a ironia do “castigo” diante da traição. Sem falar que a linguagem cinematográfica conseguiu ir além das fronteiras da canção (sem sair das suas), modelizando através da sua linguagem não só o amor, a mulata, o ciúme, a tragédia, já presentes no texto da canção, mas o universo que permeia a obra de Jorge Ben Jor e a cultura do samba: o futebol (Flamengo), a boemia, a dança, e ainda, fermentou o legado do Cinema Novo: “ter alguma coisa a dizer [...] uma ideia de mundo” (DIEGUES in Revista CINEMAIS, nº 17, maio/junho, 1999, p. 14) com a realidade do cotidiano na Zona Oeste do Rio de Janeiro e com a crítica à corrupção (representada pelo policiamento rodoviário) no sentido da lógica do espetáculo: não a realidade em si, mas uma observação da realidade. E nesse patamar superior à realidade em que se encontra a lógica do espetáculo, também esteve presente a cultura do samba pela figura da “mulata” na personagem Lili, modelizando não só a mulher maliciosa representada pela *Carmen* da novela europeia, mas toda uma concepção de mundo vista pelo olhar cultural brasileiro, por uma vida guiada através de impulsos e desejos, que vai além da ornamentação do filme e se instaura como forma de expressão.

2.2. Episódio II: “Drão”²⁴ - (Gilberto Gil)

Drão²⁵

Gilberto Gil

Drão,

O amor da gente é como um grão

Uma semente de ilusão

Tem que morrer pra germinar

Plantar nalgum lugar

Ressuscitar no chão

Nossa semeadura

Quem poderá fazer aquele amor morrer

Nossa caminhadura

Dura caminhada

Pela estrada escura

Drão,

Não pense na separação

Não despedace o coração

O verdadeiro amor é vão

Estende-se infinito

Imenso monolito

Nossa arquitetura

Quem poderá fazer aquele amor morrer

Nossa caminhadura

Cama de tatame

Pela vida afora

Drão,

Os meninos são todosãos

²⁴ Direção: Carlos Diegues; Elenco: Débora Bloch, Pedro Cardoso, Catarina Abdala, Marcelo Tas, Regininha Poltergeist, Dudu Sandroni, Carlos Mourthé, Maria Lúcia Dahl, Karen Accioly, Hélio Passos, Antônio Teixeira, Ailton Vasconcellos; direção de arte: Paulo Flaksman; captação de som: Jorge Saldanha; Fotografia e câmera: José Guerra; argumento e roteiro: Rosane Svartman e Fabiana Egrejas.

²⁵ Canção de Gilberto Gil foi escrita em 1982, mas gravada no disco *Um Banda Um* em 1985. Voz e violão: Gilberto Gil; violão: Celso Fonseca; bateria e bandolim: Jorge Gomes; flauta: Lucas Santana; percussão: Marcos Suzano; baixo: Arthur Maia.

Os pecados são todos meus
 Deus sabe a minha confissão
 Não há o que perdoar
 Por isso mesmo é que há de haver mais compaixão
 Quem poderá fazer
 Aquele amor morrer
 Se o amor é como um grão
 Morre, nasce trigo
 Vive, morre pão

Escrita em 1982, *Drão* de Gilberto Gil marcou o fim do casamento com Sandra, sua terceira esposa (mãe de Pedro, Maria e Preta Gil) que quando menina era apelidada entre os amigos de “Sandrão” e, depois, de “Drão”. No blog MPB Bossa, Sandra (Drão) comenta a letra da canção:

Nos separamos de comum acordo. O amor tinha de ser transformado em outra coisa. E a música fala exatamente dessa mudança, de um tipo de amor que vive, morre e renasce de outra maneira. Nosso amor nunca morreu, até hoje somos muito amigos. Com o passar do tempo a música foi me emocionando mais, fui refletindo sobre a letra. A poesia é um deslumbre, está ali nossa história, a cama de tatame, que adorávamos. No começo do casamento moramos um tempo com Dedé e Caetano, em Salvador, e dormíamos em tatame.²⁶

Quanto à estética da canção, é substancialmente notável a poesia de sua estrutura, formada com consciência de linguagem tanto na forma quanto no conteúdo. Composta por rimas internas e externas (*Plantar nalgum lugar/ Ressuscitar no chão*); e toantes e consoantes (*Drão/ Não pense na separação/ Não despedace o coração/ O verdadeiro amor é vão*), é ainda dividida em três estrofes, cada uma com onze versos. Apesar dos versos serem metricamente distintos, observamos por meio da escansão que cada estrofe segue uma mesma ordem quanto à métrica de cada verso, ou melhor, a mesma ordem dos versos pela quantidade de sílabas poéticas da primeira estrofe, repete-se nas outras duas:

²⁶ (<http://mpbbossa.blogspot.com.br/2013/04/por-tras-da-letra-drao-gilberto-gil.html>)

1. /**Drão**, - 1
 2. O/ a/mor/ da/ gen/te é/ co/mo um/ **grão** - 8
 3. U/ma/ se/men/te/ de i/lu/**são** - 8
 4. Tem/ que/ mo/rrer/ pra/ ger/mi/**nar** - 8
 5. Plan/tar/ nal/gum/ lu/**gar** - 6
 6. Re/ssu/sci/tar/ no/ **chão** - 6
 7. No/ssa/ se/me/a/**du**(ra) - 6
 8. Quem/ po/de/rá/ fa/zer/ a/que/le a/mor/ mo/**rrer** -12
 9. No/ssa/ ca/mi/nha/**du**(ra) - 6
 10. Du/ra/ ca/mi/**nha**(da) - 5
 11. Pe/la es/tra/da es/**cu**(ra) – 5
- (1, 8, 8, 8, 6, 6, 6, 12, 6, 5, 5)**

1. /**Drão**, - 1
 2. Não/ pen/se/ na/ se/pa/ra/**ção** - 8
 3. Não/ des/pe/da/ce o/ co/ra/**ção** - 8
 4. O/ ver/da/dei/ro a/mor/ é/ **vão** - 8
 5. Es/ten/de-/se in/fi/**ni**(to) - 6
 6. I/men/so/ mo/no/**li**(to) - 6
 7. No/ssa/ ar/qui/te/**tu**(ra) - 6
 8. Quem/ po/de/rá/ fa/zer/ a/que/le a/mor/ mo/**rrer** - 12
 9. No/ssa/ ca/mi/nha/**du**(ra) - 6
 10. Ca/ma/ de/ ta/**ta**(me) - 5
 11. Pe/la/ vi/da a/**fo**(ra) – 5
- (1, 8, 8, 8, 6, 6, 6, 12, 6, 5, 5)**

1. /**Drão**, - 1
2. Os/ me/ni/nos/ são/ to/dos/ **sãos** - 8
3. Os/ pe/ca/dos/ são/ to/dos/ **meus** - 8
4. Deus/ sa/be a/ mi/nha/ con/fi/**ssão** - 8
5. Não/ há o/ que/ per/do/**ar** - 6
6. Por/ i/sso/ mes/mo é/ que há/ de ha/ver/ mais/ com/pai/**xão** -12
7. Quem/ po/de/rá/ fa/**zer** - 6
8. A/que/le a/mor/ mo/**rrer** - 6
9. Se/ o/ a/mor/ é/ co/mo um/ **grão** - 6
10. Mo/rre/, na/sce/ **tri**(go) - 5

11. Vi/ve/, mo/rre/ **pão** - 5

(1, 8, 8, 8, 6, 12, 6, 6, 6, 5, 5)

Conforme observado pela escansão da letra-poema, ainda que todas as estrofes demonstrem um padrão na sequência dos versos quanto aos números silábicos, percebe-se que na última há um desvio nessa padronização, representado por dois versos que foram trocados de posição: o sexto verso, que apresenta seis sílabas poéticas nas duas estrofes anteriores, surge na última estrofe com as doze sílabas poéticas que deveriam estar no oitavo verso. Da mesma forma, o oitavo verso, que por sequência deveria possuir doze sílabas poéticas, aparece com as seis sílabas poéticas que seriam do sexto verso:

(1, 8, 8, 8, 6, 6, 6,12, 6, 5, 5); (1, 8, 8, 8, 6, 6, 6,12, 6, 5, 5) x (1, 8, 8, 8, 6, 12, 6, 6, 6, 5, 5).

Tal desvio, longe de ser um “ruído” na estrutura da canção (no sentido de lapso do poeta), é, pois a “pedra” que se define em um dos versos-chave do metapoema “Catar Feijão”, de João Cabral de Melo Neto, como “o seu grão mais vivo”. Com o recurso do isomorfismo, o compositor-poeta conseguiu falar da transformação do amor ao mesmo tempo em que criou, pelo sistema poético, a imagem-movimento (ícone) dessa transformação: o amor do *Eu* por sua ex-cônjuge não deixou de existir, apenas foi reformulado. E essa “outra forma do amor” foi modelizada pelos dois versos da última estrofe que, ao serem desviados na estrutura da canção-poema, foram iconicamente vistos como num filme transmitido na tela de cinema, contando a dura e bela trajetória de um amor que se transmutou em outro, naturalmente, como a própria existência.

Assim, a canção em análise traduz a poeticidade não somente pela estrofação, metrificação e rimário de sua letra-poema, mas pela unidade com a melodia e a voz que canta. Isso evidencia mais uma *tradução da tradição* ao mostrar que é preciso ter conhecimento poético para transgredi-lo, fermentando a memória coletiva não-hereditária do texto da cultura poética em sua veia tropicalista. Tal argumento ganha mais consistência ao percebemos, por exemplo, quando o arranjo instrumental com destaque para os violões e o bandolim cria a atmosfera de uma lembrança não nostálgica em sintonia com o contexto poético-filosófico da canção, que nada tem de “meloso”, como normalmente são apresentadas as canções que seguem a vertente romântica.

Percebemos que os ataques consonantais (tematização) transitam pelas prolongações das vogais (passionalização), em um diálogo entoativo (figurativização) que manobra “simultaneamente a linearidade contínua da melodia e a linearidade articulada do texto” (TATIT, 2002, p.10). Há um estado passional, porém racional, desprendido de arrependimentos. O *Eu* fala à mulher que o amor foi verdadeiro e que permuta apesar de não ser mais da mesma forma que os unia enquanto casal.

Por conseguinte, ao mesmo tempo em que a canção fala do fim de um relacionamento, faz uma homenagem ao amor fortemente construído, renovado e transformado. Em meio a comparações e metáforas (*O Amor da gente é como um Grão/ Uma semente de ilusão/ Tem que morrer pra germinar*), e ao neologismo *caminhadura* (que tanto representa a dureza do tatame utilizado por muito tempo como cama pelo casal, quanto às dificuldades enfrentadas ao longo do relacionamento)²⁷, a canção revela-se numa alegoria do amor que não se perde ou se acaba, mas se transforma. A alegoria se fortalece na última estrofe, pela qual a vida é pensada por uma antítese de gradação descendente e ascendente (*Se o amor é como grão/ **Morre, nasce trigo/ Vive, morre** pão*), racionalizando poeticamente a eternidade do amor como um grão de trigo, que morre para germinar e, renascendo, se transforma em pão (símbolo da vida).

Dessa forma, a emoção + consciência de linguagem na arte da palavra, conceito defendido em alto grau de percepção pelo movimento da Poesia Concreta²⁸, que ao dilatar a noção de ícone²⁹, desvinculou a palavra poética do verso dando-lhe a liberdade de envolvimento com as demais linguagens não literárias e não verbais em defesa de uma iconicidade espacial, dimensional, cromática e moldável. Esse conceito está certamente na essência entre a letra e a música da canção “Drão”, como já observado anteriormente por alguns recursos trazidos pela semiose de seus textos, mas também por um possível e notável diálogo com o famoso poema concreto “Nascemorre” (1958), do poeta Haroldo de Campos, no sentido de construir a imagem alegórica do amor como a vida cuja existência está em eterna mudança. Na canção, essa herança *concreta* revela-se na troca da quantidade de sílabas poéticas e da posição entre os dois versos, ao passo

²⁷ Sandra foi esposa de Gilberto Gil na época do exílio em Londres, pós AI5 do período ditatorial brasileiro.

²⁸ Movimento surgido na década de 1950, cujo nome *Poesia Concreta* foi lançado na Revista Noigrandes Nº 2 pelo poeta Augusto de Campos em 1955, um dos precursores do movimento juntamente com os poetas Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

²⁹ Organização dos versos quanto à rima, ao ritmo e à musicalidade no intuito de provocar a sensação de visualização (imagem) do assunto abordado.

que no poema concreto essa regeneração vital é “desenhada”, além do conteúdo, pela modelização da distribuição de suas palavras, que ao se intersemiotizar com as particularidades de um texto visual (não verbal), configurou-se no símbolo do infinito (∞):

```

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre
      renasce remorre renasce
            remorre renasce
                  remorre
                        re

re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre
      nascemorrenasce
            morrenasce
                  morre
                        se

```

Enquanto o símbolo do infinito cria “corpo” ao se materializar pelo todo da estrutura do poema “Nascemorre”, em “Drão”, tal arquitetura moldável pelas palavras no poema concreto de Haroldo de Campos, é modelizada na troca das posições (de lugar e de quantidade de sílabas) feita apenas entre dois versos da canção, revelando-se, portanto, como ícone do movimento contínuo provocado pelas trocas e mudanças compartilhadas também entre as duas partes do símbolo que representa o infinito, através da plenitude do amor do eu, que como todo elemento da vida, morreu enquanto amor conjugal para renascer numa respeitosa e estimável amizade por sua ex-companheira.

Em suma, ainda que a canção-poema apresente o fim de um casamento, ressalta a solidez deste relacionamento, que foi construído com esmero (*Imenso monolito / Nossa arquitetura*), e termina por revelar-se numa inusitada e profunda, sincera e pura homenagem ao amor. Amor que em sua infinita existência, se transmuta em outras e novas formas de amar.

Em “Drão”, o segundo episódio do filme *Veja esta canção* de Carlos Diegues (1994), a canção em análise, além de se apresentar como tema, como personagem e

como ambientação, se projeta numa semiose intrínseca com a linguagem cinematográfica. Ao passo que a mesma norteia o romantismo pelas lembranças do relacionamento de Sandra³⁰ (Débora Bloch) com Marcos André (Pedro Cardoso) - um casal de classe média da zona sul do Rio de Janeiro - tal sentimento é modelizado pela linguagem cinematográfica numa comédia urbana com ares de dramaturgia televisiva, ao retratar a crise do casamento entre os dois, que em meio às tentativas para fugir da rotina conjugal, decidem dar um tempo na relação.

O episódio faz uma menção à comédia *Todas as Mulheres do Mundo* (1966) de Domingos de Oliveira, com os atores Paulo José e Leila Diniz nos papéis principais, e posteriormente, à adaptação homônima para a TV também de Domingos de Oliveira, desta vez com Pedro Cardoso e Fernanda Torres como atores principais. Em ambas as versões, o protagonista Paulo vive o dilema entre sua vida de solteiro e o casamento com Maria Alice. Entretanto, o episódio “Drão” não é uma adaptação da comédia mencionada, e reforça o que defendemos anteriormente sobre a memória coletiva não-hereditária da cultura, pela qual compreende-se que sempre existirá um texto prévio como norte para a formação de um novo texto. O que o episódio “Drão” faz lembrar a obra de Domingos de Oliveira é a ambientação (zona sul do Rio de Janeiro) e a primeira cena, cujo protagonista se encontra na praia em meio a um monólogo sobre o amor das mulheres e, ao final da cena, olha para a câmera e faz um breve contato com o espectador. Este contato com o espectador é enfatizado no segundo episódio de *Veja esta canção* no intuito do caráter propagandístico que este aborda. Neste, a ação é fragmentária, ou seja, há uma ruptura com a narrativa linear, (começa na fase crítica, um pouco antes do final, com o personagem de Pedro Cardoso narrando como tudo aconteceu, até o presente “lastimável” ao qual se encontra). A ação do episódio segue um fio lógico, mas é relatada conforme surge na memória das personagens ou do narrador.

No episódio em questão, o protagonista Marcos André (Pedro Cardoso) interfere constantemente na narração do seu problema conjugal, por meio de confissões e desabafos ao espectador no intuito de provocar, além do irreverente humor, uma sutil ironia ao descaso em que a produção cinematográfica brasileira estava entregue na

³⁰ Tal como a ex-esposa de Gilberto Gil, a protagonista representada por Débora Bloch também se chama “Sandra”.

época em que o filme foi produzido. Com o casamento em crise e sua insatisfação por ser um publicitário de slogan de sabonetes, cujo sonho era ser um “poeta concreto”, recorre ao tragicômico como ironia da pós-modernidade em meio a performances filosóficas, metalinguísticas e intertextuais, do humor ao desespero, dialogadas com a câmera que modeliza os estados emocionais do protagonista, ora com movimentos desgovernados, ora se mantendo estática, obrigando o ator a ultrapassar as fronteiras do écran, sumindo enquanto caminha impaciente de uma extremidade a outra da tela, e planos americanos na paisagem que excluem o ator da cena, captando apenas a voz. Características na linguagem cinematográfica que ressaltam o mote “câmera na mão” defendido pelo movimento do Cinema Novo e ainda ultrapassam esse, tanto na forma (sistema) quanto nos temas recorrentes aos problemas sociopolíticos sem, contudo, negá-los.

Logo, o episódio “Drão” fermenta tais memórias cinemanovistas pela ironia no humor, se valendo da essência televisiva da propaganda e inúmeros posicionamentos de câmera. Assim ocorre, por exemplo, na primeira cena, quando o protagonista investe na lógica do espetáculo. Por meio de um monólogo dramático e caricato, faz uma comparação da sua crise conjugal com a venda de propagandas publicitárias, e em seguida, se dirige à câmera (ao espectador), emoldurando primeiramente uma posição interna com o monólogo, e em seguida, ao interagir com a câmera, passa a ocupar uma suposta posição externa, e os acontecimentos são descritos “como que *de fora*”. (Grifo do autor, USPÊNSKI, 1979, p. 164).

A partir de então, o problema amoroso do protagonista começa a ser relatado. A cena (30min22s) tem início com a câmera focalizando movimentos ondulares em um desenho do Cristo Redentor, e à medida que esta se distancia em plano médio, compreende-se o desenho do monumento como estampa numa colcha de cama. Os movimentos visualizados, agora acompanhados por som de gemidos, revelam o momento íntimo de Sandra e Marcos André, um casal de classe média que, tentando fugir da rotina do casamento, encontra-se num quarto de hotel localizado na mesma região em que moram (zona sul do Rio de Janeiro).

Sandra, entediada com a bajulação forçada do marido, liga o rádio no momento em que a canção-tema “Drão” está sendo tocada. Nesta cena, a canção é modelizada pela linguagem do cinema em três aspectos. A princípio, se coloca como personagem no momento em que o rádio é ligado e Marcos André, falando deles como “casal

moderno”, se surpreende com a canção tocada e comenta com Sandra a coincidência de ser a mesma canção que marcou o relacionamento amoroso dos dois. É neste ponto que se apresenta o segundo aspecto, pelo qual a canção se instaura como metalinguagem na cinematografia e cuja poeticidade de sua ação é projetada na cena pela atitude de ser o sexo masculino que chama a atenção da mulher para a importância da canção no relacionamento deles, posição essa também adotada pelo eu lírico masculino na canção³¹, no sentido de manter o equilíbrio da situação em busca de compreensão e compaixão por parte da mulher e, ao mesmo tempo, transpõe semioticamente a crise conjugal aludida pela canção através das discordâncias e frustrações representadas pelo discurso dos personagens: a lembrança trazida pelo homem é desconversada por Sandra, que desliga o rádio dizendo que a canção foi apenas mais uma entre outras que marcaram o relacionamento do casal. É a partir de então que o terceiro aspecto de projeção da canção no texto cinematográfico é intersemiotizada pela intertextualidade com signos que corroboram o texto publicitário. Em primeira instância, esse aspecto é evidenciado frente ao descaso da mulher a respeito da importância afetiva dada à canção pelo marido, e este revida ao exaltar a canção com um jargão publicitário: “a melhor!”. fazendo com que Sandra, contrariada, desligue o rádio.

Essa intertextualidade da linguagem publicitária televisiva em intersemiose com a canção em cena, observada na cena anterior, é também ressaltada em sequência (31min39s) quando Marcos André, ao se levantar da cama, liga o rádio que Sandra havia desligado. A canção-tema volta, então, a tocar e a atuar junto à discussão do casal a respeito do desgaste no casamento verbalizada primeiramente pelo marido, inclusive, o mesmo discurso que minutos era “pensado alto” pela mulher em frente ao espelho, exceto a parte feminina da preocupação com a aparência física (“daqui a pouco a minha bunda cai...”). Após o desabafo direto de Marcos André para Sandra que, surpresa, pergunta: “tá com medo que tua bunda caia?” e deixa-o sem compreender (o humor como desvio do drama diante da separação). Frente à reação histérica da esposa e em consonância com a segunda estrofe da canção sendo tocada pelo rádio (*Drão!/ Não pense na separação/ Não despedace o coração/ O verdadeiro amor é vão/ Estende-se infinito/ Imenso monolito/ Nossa arquitetura/ Quem poderá fazer aquele amor morrer/ Nossa caminhada/ Cama de tatame/ Pela vida a fora*), o marido compara o desgaste

³¹ O eu lírico da canção “Drão” é ressaltado como masculino nesta pesquisa pela interpretação de Gilberto Gil e a concepção de mundo demonstrada pelo seu teor biográfico, mas a letra não entrega o gênero.

no relacionamento a uma propaganda de TV: “É como um comercial, Sandra, que fica no ar há muito tempo. Por melhor que ele seja, o público perde o interesse”, logo revidado pela mulher aos prantos: “eu não sou uma peça publicitária, Marcos André!” e senta-se chorosa na cama seguida pelo marido durante os versos (*Nossa caminhadura/ Cama de tatame/ Pela vida a fora*). Essa intersemiose do diálogo do casal com a passagem de “Drão” na cena, modeliza a canção pela linguagem cinematográfica, tanto no sentido transmitido a priori pelos versos na canção (situação árdua que o casal está enfrentando no casamento), como também por outro olhar, através do plano que evidencia a cama confortável em um quarto de hotel na parte nobre da cidade do Rio de Janeiro.

Assim, além da crise conjugal, os versos destacados da canção projetados pela linguagem cinematográfica demonstram que o problema tentará ser encarado com facilidade e humor no sentido racional de “casal moderno”, acordado por ambos. Vemos, pois, que o drama de Sandra logo termina ao ouvir do marido que poderá ficar com o apartamento (34min45s) e deixa Marcos André surpreso com a reviravolta emocional da esposa. De fato, a intertextualidade com a propaganda televisiva traz o humor e sua discreta ironia³² como forma de desviar a trama pela linguagem do cinema, de uma atmosfera melodramática banalizada diante do tema da separação conjugal, conseguindo, portanto, modelizar a essência trazida no contexto da canção que já mantém, a seu modo, o equilíbrio entre a razão e a emoção através do eu lírico que encara a separação conjugal como o amor que “renasce” em outra forma de amar.

A canção reaparece em cena aos 34min49s do filme. Sandra está alegre e renovada com a separação, conversando com a amiga em sua loja de antiquário e então o telefone toca. É o ex-marido pedindo para voltar. Diante do “não” da mulher, o homem diz: “isso até parece comercial de cigarro inteligente”, no mesmo instante em que um garçon bem trajado entra em cena e retira uma xícara da mesa de trabalho do publicitário. É importante perceber neste momento uma explícita modelização da propaganda na linguagem cinematográfica e também metalinguística, pois o protagonista compara seu problema conjugal a uma propaganda de cigarro, em sincronia com a própria cena e essa, como paródia desse tipo de propaganda.

Sandra desliga o telefone e Marcos André volta a ligar. Desta vez, ele põe o

³² Crítica implícita à desvalorização da arte cinematográfica e a banalização da propaganda durante o governo Collor.

telefone próximo ao aparelho de som que toca a canção do casal (“Drão”). Enquanto a música “fala” por Marcos André, Sandra considera o gesto uma chantagem emocional e desabafa todos os defeitos do ex-marido: “Você está é com saudade da sua comidinha quente no prato e da sua cuequinha bem lavada. Pois você saiba que eu não tenho a menor saudade do seu pé grande com a unha mal feita, do seu ronco no meio da noite, e do barulho irritante que você faz quando toma café! Como é que pode dar certo viver com uma pessoa que corta o queijo com a mesma faca que acabou de passar na manteiga! Marcos André se convença de uma coisa: o casamento é uma instituição falida. F-A-L-I-DA!”. E desliga o telefone.

Ante o exposto dessa cena, é notável que, embora a canção em si seja poeticamente amorosa, ainda que comovente, em se tratando do teor de seu contexto, sua intersemiose com a linguagem cinematográfica consegue modelizar a seriedade da separação por meio de cômicas e banais queixas feitas por Sandra em relação aos aspectos habituais, fisiológicos e físicos do marido, usados como argumentos claros e dignos para uma irreversível reconciliação. Tal aspecto risível se completa na cena seguinte, com o narrador-protagonista reclamando ao espectador: “bateu o telefone na minha cara! Na minha cara, não. Na cara do Gilberto Gil!”. Mais uma vez, a projeção da canção na cinematografia provocou uma metalinguagem, e mais ainda, metonímica: ela não bateu o telefone na cara do ex-marido, mas sim na cara da canção, personificada no próprio Gilberto Gil – claro exemplo da Semiótica da Cultura que considera como um texto dentro de outro texto, por onde se constrói relações “para explicitar os sistemas interpretativos do mundo por meio de linguagens especialmente elaboradas”.³³

A canção-tema volta a aparecer, porém, como extradiegética (39min50s). Nessa cena, Sandra está no parque de diversões com o último dos pretendentes “do time de futebol dos domingos” e os filhos dele. Frustrada com a situação, ela olha de longe em direção ao Corcovado, ação esta que é traduzida pelo olhar da câmera em plano panorâmico, captando no caminho uma roda gigante no momento em que o arranjo instrumental de “Drão” é tocado. Neste ponto, é perceptível a intersemiose da canção com a cinematografia. Mesmo não fazendo parte da ação da narrativa (de dentro), a melodia projetou-se como índice nostálgico da mulher sobre o encontro de aniversário de casamento no Corcovado com o ex-marido, em conformidade com a roda gigante

³³ (www.usp.br/semiosphera, p.4)

que, não por acaso, foi incluída pela metade, à esquerda do plano (de forma que as cadeiras giram e passam pela frente da visão do Corcovado). Tal disposição da roda gigante nesta cena corroborou ainda como índice de uma metalinguagem intersemiótica com a canção “Domingo no Parque” também de Gilberto Gil, cujas palavras “Roda Gigante” foram escritas “lateralmente” nas anotações do compositor durante o processo de criação de “Domingo no Parque” antes de tornar-se a peça principal para o clímax da história³⁴:

[...] Em Domingo no Parque, pra rimar com ‘sumiu’ eu cheguei à Boca do Rio (bairro de Salvador). E quando eu pensei na Boca do Rio, me veio um parque de diversões que eu tinha visto, não sei quantos anos antes, instalado lá, e que, desde então, identificava a Boca do Rio pra mim: desde aquele dia, *a lembrança do lugar vinha sempre junto com a roda gigante que eu tinha visto lá. Aí eu quis usar o termo e anotei, lateralmente, no papel: ‘roda gigante’. Ela ia ter que vir pra história de alguma maneira, em instantes.* [...] (grifo nosso)³⁵

E ainda, a canção “Domingo no Parque” iconiza, no próprio sistema poético de seus versos, uma montagem cinematográfica que, segundo Décio Pignatari, segue o estilo da linguagem cinematográfica eisensteiniana, construindo um pensamento através das imagens (montagem intelectual). Contudo, o próprio Gilberto Gil, ao relatar a criação de “Domingo no Parque”, diz que procurou criar associações com a montagem americana, que, segundo Deleuze (1997), seria as alternâncias rítmicas de Griffith (anterior a Eisenstein) e, neste caso, a montagem alternada (alternância em primeiro plano de objetos entre duas situações que convergem para o mesmo fim):

[...] A roda gigante gira, e o sorvete, até então sorvete só, já é sorvete de morango pra poder ser vermelho, e a rosa, antes rosa só, é vermelha também, e o vermelho vai dando a sugestão de sangue – *bem filme americano* –, e, no corte, a faca e o corte mesmo. [...] ³⁶ (grifo nosso)

A canção dentro da ação fílmica (39min57s) surge agora quando Sandra está sozinha em seu apartamento e decide ligar para o ex-marido. Porém, escuta apenas a

³⁴ A canção “Domingo no Parque” foi a segunda colocada do prêmio Sabiá de Ouro pelo III Festival da Música popular Brasileira, “o festival da virada”, no Teatro Paramount, em outubro de 1967.

³⁵ Gilberto Gil in http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=24&letra

³⁶ Gilberto Gil in http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=24&letra

gravação da voz dele na secretária eletrônica pedindo para deixar o recado depois do bip. Neste momento a primeira estrofe da canção é tocada e a gravação continua: “Agora, se você for quem eu estou pensando que é, grite seu nome bem alto, que eu vou correndo te encontrar”. Sandra não fala seu nome e desliga lisonjeada, mas logo em seguida se irrita querendo saber onde ele estaria àquela hora da noite. Por um instante a canção traduziu a sua atmosfera romântica também na cena, mas foi desviada pela desconfiança (cômica) de Sandra.

Outra canção de Gilberto Gil, “A Paz” (45min57s), se apresenta como ambientação no restaurante em que Sandra se encontra sozinha e deprimida, afogando as mágoas na bebida. Porém, esta canção conseguiu dialogar ironicamente com o estado em que se encontra a protagonista: a “paz” libertadora que ela acreditava encontrar depois da separação, claramente não foi conquistada (*Eu pensei em mim/ Eu pensei em ti/ Eu chorei por nós/ **Que contradição/ Só a guerra faz/ Nosso amor em paz***).

Ao sair embriagada do restaurante (46min13s), Sandra se depara com um músico no estacionamento, tocando e cantando “Drão”. A câmera balançando mostra de longe o Cristo Redentor representando a visão embriagada da protagonista e mais uma vez se revela como índice da lembrança do encontro de aniversário de casamento marcado no Corcovado. Esta cena se mostra como um claro exemplo da passagem de um ponto de vista a outro na linguagem cinematográfica pela “transmissão de uma cena pelos olhos de uma personagem” (IVANOV, 1979, p. 259). Em seguida, Sandra pede para o típico “seresteiro” que se encontra na frente do restaurante cantando “Drão” parar de cantar ou pelo menos mudar de música e o cantor diz que não pode porque foi muito bem pago por “um cara” para tocá-la a noite inteira. Então ela descobre que foi o ex-marido, e irritada, pede para o mesmo aparecer.

Outra cena que proporciona o encontro com a canção é o momento em que Sandra finalmente vai conhecer a escola de samba *Estação Primeira de Mangueira* (49min32s). A canção diegética é outra composição de Gilberto Gil – *Quilombo, O Eldorado Negro* – um samba exaltação sobre a força e libertação da cultura africana e que faz todos festejarem na escola, mas nem este clima de festa anima Sandra, que continua bebendo e, com redenção (o Cristo Redentor de madeira que ela segura como símbolo desta redenção), demonstra a falta que sente de Marcos André, falando agora bem dos defeitos do ex-marido e lhe exaltando as qualidades para os dançarinos que estão ao seu lado: “Ele é tão humano, tão gente...”.

Aos 50min44s, Marcos André, como narrador, conversa mais uma vez com o espectador dizendo que a situação que se encontra “é pior que véspera do festival de Cannes” e que, para relaxar e evitar o suicídio, leu um livro oriental que dizia “já que a terra gira, a melhor maneira de encontrar uma pessoa é você ficar parado.” E ele acrescenta: “e se possível você fazendo muito barulho”. Então, na cena seguinte, Sandra aparece pensativa à beira-mar quando escuta “Drão” sendo tocada em algum lugar e caminha tentando descobrir o lugar onde a canção é tocada. Por fim, descobre ao longe Marcos André com uma caixa de som imensa no alto do Arpoador, procurando-a com um binóculo (52min01s). A canção então atua nesta cena como o canal que leva os protagonistas a reencontrar a paz, o porto seguro. Marcos André vem ao encontro de Sandra e os dois se reconciliam ao som da canção-tema. A mulher diz abraçada ao marido: “ô Marcos, eu adoro seus slogans de sabonete. São mais bonitos do que qualquer poema concreto. São mais bonitos do que Drummond”. E Marcos André, replica: “pô, Sandrinha, também não exagera”. Aqui se percebe a metalinguagem representando a parceria das artes com a publicidade e, durante toda a cena, a canção se fez, ao mesmo tempo, personagem (ela estava sendo tocada no alto da Pedra do Arpoador) e atmosfera para a reconciliação do casal.

Por fim, na penúltima cena, a canção-tema se coloca como exaltação a Gilberto Gil, à poesia, à TV, ao Samba e ao Rio de Janeiro, e joga com a publicidade televisionada, tanto na imagem encenada quanto no diálogo do casal: a câmera mostra, em plano panorâmico, o casal indo embora, caminhando na praia e fazendo projetos para um novo casamento – ele: “uma igreja, por exemplo.”; ela: “um buquê, um vestido de noiva verde-limão”; ele: “ao som de um samba enredo concreto”; ela: “e filhos”; ele: “uns dois”; ela: “o primeiro se for homem vai se chamar *Gilberto*”; ele: “e se for mulher, vai se chamar *Gil*”; ela: “ah, é lindo, neguinho!”; ele: “pois parece até um comercial de cartão de crédito.”.

Brincando com os gastos financeiros que terão com o recomeço conjugal, essa passagem criou um isomorfismo entre o diálogo das personagens e a imagem captada em plano panorâmico que remete a um típico comercial de cartão de crédito, e a última fala de Sandra “e a lua de mel vai ser aonde?”, serviu como moldura de transição de seu plano para a resposta que veio no plano seguinte com a figura do Cristo Redentor captada em plano médio, juntamente com a melodia da canção-tema. O Cristo Redentor, pelo próprio sistema cinematográfico audiovisual, resignificou a metonímia poética (a

parte pelo todo) respondendo qual será o lugar da lua de mel do casal (Rio de Janeiro), e a forma que a imagem do Cristo foi captada (vista como que de baixo) modelizou ainda, tanto a bênção matrimonial quanto o olhar que vigia as atitudes consumistas e efêmeras do casal numa sociedade pós-moderna.

2.3. Episódio III: “Você é linda”,³⁷ - (Caetano Veloso)

Você é linda³⁸

Caetano Veloso

Fonte de mel
 Nos olhos de gueixa
 Kabuki, máscara
 Choque entre o azul
 E o cacho de acácias
 Luz das acácias
 Você é mãe do sol
 A sua coisa é toda tão certa
 Beleza esperta
 Você me deixa a rua deserta
 Quando atravessa
 E não olha pra trás

Linda
 E sabe viver
 Você me faz feliz
 Esta canção é só pra dizer
 E diz
 Você é linda
 Mais que demais
 Você é linda sim
 Onda do mar do amor
 Que bateu em mim

Você é forte
 Dentes e músculos
 Peitos e lábios
 Você é forte
 Letras e músicas
 Todas as músicas
 Que ainda hei de ouvir
 No Abaeté
 Areias e estrelas

³⁷ Direção: Carlos Diegues; Direção de Arte: Toni Vanzolini; Captação de Som: Cristiano Maciel; Roteiro: Walter Lima Jr.; Fotografia e Câmera: José Tadeu Ribeiro e José Guerra; Argumento: Miguel Faria Jr. e Walter Lima Jr.; Música de abertura: Milton Nascimento; Co-produção: Riofilme; Produção: Mapa Filmes e TV Cultura; Distribuição: ArtFilmes; Elenco: Adriana Zanyelo, Cassiano Carneiro, Chica Simpson, Lucio Barros, Gotschalk Fraga, Gabriela Lins e Silva, Tim Perry, Bruno Dias, Luciano Vidigal, Bianca Guedes, André Simpson, Leonardo Teixeira.

³⁸ A canção “Você é linda” do cantor e compositor baiano Caetano Veloso, foi lançada no LP *Uns*, em 1983, e regravada no disco *Caetanear – Caetano Veloso*, em 1985, pela Gravadora Universal Music Indonesia, sendo esta última a gravação utilizada no filme *Veja esta canção*.

Não são mais belas
Do que você
Mulher das estrelas
Mina de estrelas
Diga o que você quer

Você é linda
E sabe viver
Você me faz feliz
Esta canção é só pra dizer
E diz
Você é linda
Mais que demais
Você é linda sim
Onda do mar do amor
Que bateu em mim

Gosto de ver
Você no seu ritmo
Dona do carnaval
Gosto de ter
Sentir seu estilo
Ir no seu íntimo
Nunca me faça mal

Linda
Mais que demais
Você é linda sim
Onda do mar do amor
Que bateu em mim
Você é linda
E sabe viver
Você me faz feliz
Esta canção é só pra dizer
E diz

A canção-poema “Você é linda” de Caetano Veloso, traz em seu sistema de letra e melodia, o lirismo poético-romântico na exaltação de qualidades físicas e psicológicas da mulher amada. Sobre a composição de “Você é linda”, Caetano diz:

Fiz para uma menina chamada Cristina, de quem eu gostei muito intensamente na Bahia, nos anos 80, e que morava defronte à minha casa, do outro lado da rua, em Ondina. É uma canção bem romântica.³⁹

³⁹ Revista Época, <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR61227-5856,00.html>

Há nesta canção uma “poesia lírica mais convencional” (PERRONE, 2008, p.161), com um discurso poético centrado nas imagens e na emotividade em torno da temática amorosa: “(...) uma ode apaixonada bem ao estilo de Vinícius de Moraes. (...) onde o poeta se desmancha em elogios à musa”⁴⁰:

Faixa de maior sucesso no álbum, “Você é linda” é consequência de um episódio acontecido num show que o autor realizou em Salvador. Quando estava cantando “Lua e Estrela”, ele notou uma linda loura à beira do palco, fazendo sinais. No verso “quem é você, qual seu nome?”, cantado em sua direção, ela respondeu, para a sua maior surpresa: “Cristina.” E no seguinte, “conta pra mim, diz como eu te encontro”, ela completou: “Ondina”, justamente o bairro onde ele morava. Dias depois, Caetano viu a moça do outro lado da rua, chamando-a de longe. Ela atendeu, aproximou-se e rapidamente se afastou, sem olhar para trás. Finalmente, no dia seguinte Cristina veio vê-lo e Caetano, fascinado, compôs; “Fonte de mel / nuns olhos de gueixa / (...) / esta canção é só pra dizer / e diz / você é linda / mais que demais / você é linda, sim...”⁴¹

Comparando a uma ode (poema lírico grego), a canção-poema “Você é linda” resgata deste tipo de poema o lirismo, o entusiasmo e a alegria através de versos também destinados ao canto. A canção é composta por seis estrofes, sendo duas estrofes irregulares (a primeira com doze versos e a terceira com 14 versos), uma septilha na quinta estrofe e décimas nas três estrofes restantes (na segunda, quarta e sexta) que funcionam como refrão. Com versos livres e predominância de versos curtos, rimas misturadas, externas, toantes nos refrãos e consoantes nas demais estrofes, a canção se caracteriza numa típica obra do cancionero popular, com dominância melódica no prolongamento das vogais - passionalização (/ser/), que ressalta seu aprofundamento lírico em exaltação à beleza da mulher. Contudo, observamos na organização de seus versos uma estruturação peculiar quanto à função poética: os versos da canção apresentam-se como objetos isolados que vão construindo sentido à medida que se agregam em cadeias de três a quatro versos, criando um todo significativo que sugere uma movimentação de imagens para a caracterização de qualidades físicas e psicológicas da mulher, e nesta cadeia de versos “com vida” é perceptível uma tradução intersemiótica (interpretação de um sistema de signos para outro) da imagem em

⁴⁰ MPB Cifrantiga, 29 de julho de 2006 – <http://cifrantiga3.blogspot.com.br/2006/07/voc-linda.html?m=0>

⁴¹ MPB Cifrantiga, 29 de julho de 2006 – <http://cifrantiga3.blogspot.com.br/2006/07/voc-linda.html?m=0>

movimento, própria da linguagem do cinema (a montagem cinematográfica), como compreendeu o cineasta russo Sierguéi Eisenstein em seu ensaio “O Princípio Cinematográfico e o Ideograma” (EISENSTEIN in CAMPOS, 1977).

Desta forma, começando pelos três primeiros versos da canção, além de exaltarem características da mulher/musa, revelam-se numa metalinguagem e modelização da montagem cinematográfica, que se coloca não como uma soma de dois ou mais planos, mas como fusão numa unidade complexa de sentido (LÓTMAN, p. 56), seguindo o raciocínio do ideograma japonês:

Fonte de mel (**plano panorâmico**)

Nos olhos de gueixa (**plano médio**)

Kabuki, máscara (**plano fechado**)

Tal como a linguagem ideogrâmica, o primeiro verso da canção se apresenta como um plano cinematográfico isolado. Há dois substantivos/objetos (fonte e mel) que se amalgamam para formar um conceito, um ideograma (na linguagem japonesa) de algo ou alguém que expressa “doçura”, em um plano abrangente (panorâmico). No segundo verso-plano temos mais uma vez dois objetos (olhos e gueixa⁴²) que ao se unirem pelas preposições “nos” e “de”, além de humanizar o referente num plano de aproximação (plano médio), criam um novo significado ideogrâmico: mulher misteriosa e sedutora. E o terceiro verso-plano (*Kabuki*⁴³, *máscara*) completa o sentido dos versos anteriores numa aproximação (plano fechado) da mulher habilidosa, que canta, dança e transparece doçura no olhar, mas é enigmática, mascara o seu “ser”, e consegue nesses três versos iconizar uma montagem cinematográfica física e psicológica da amada “(...) combinando tomadas que *pintam*, de significado singelo e conteúdo neutro - para formar contextos e séries *intelectuais*”. (EISENSTEIN in CAMPOS, 1977, p. 168).

⁴² Gueixa – símbolo da cultura japonesa. Mulher que dedica sua vida à educação, à aprendizagem e ao aprimoramento das regras de etiqueta, tudo focado no ensino das artes no geral (canto, dança, literatura, música, pintura, etc.), com a finalidade de entreter o sexo masculino em locais públicos e privados.

⁴³ Kabuki (歌舞伎) – teatro tradicional japonês cuja palavra origina-se da junção dos ideogramas (*ka*) (歌) canto, (*bu*) (舞) dança e (*ki*) (伎) habilidade.

Além de uma montagem cinematográfica, a cadeia dos três primeiros versos também conseguiu modelizar pelo sistema poético, analogamente ao ideograma, o laconismo icônico e estrutural do *haikai*⁴⁴, como “(...) frases de montagem. Séries de tomadas. A simples combinação de dois ou três pormenores de tipo material produz uma representação perfeitamente acabada de uma outra espécie – psicológica”. (EISENSTEIN in CAMPOS, 1977, p. 170).

Fon/te/ de/ **mel/** - 4

Nos/ o/lhos/ de/ **guei(xa)** – 5

Ka/bu/ki/, **más/(cara)** – 4

Os quatro versos seguintes da canção também modelizam uma montagem cinematográfica, iconizando gradativamente com seus versos-planos as qualidades da amada, e captando a essência paisagística da poesia haikai aos moldes do ideograma: (*Choque entre o azul/ E o cacho de acácias/ Luz das acácias/ Você é mãe do sol*). A sequência visual inicia-se em plano panorâmico, captando o contraste do azul do céu com o amarelo do cacho de acácias, numa metáfora para os cabelos louros e cacheados da mulher. Com o verso *Luz das acácias*, em plano médio, o eu lírico cria mais uma atmosfera metafórica pondo em evidência a luz própria atribuída à amada e exalta, em plano detalhe e de maneira hiperbólica, a mulher como uma Deusa, não apenas uma mãe (aquela que dá a luz a um ser vivo), mas aquela que dá a luz à luz que ilumina a todos (o sol).

Os cinco últimos versos da primeira estrofe (*A sua coisa é toda tão certa/ beleza esperta/ Você me deixa a rua deserta/ Quando atravessa/ E não olha pra trás*), continuam construindo gradativamente a personalidade e atitude da mulher: é perfeita e esperta em seu modo de ser, saudável e bela ao ponto de ofuscar o eu lírico que a observa de longe sem ser notado. A estrutura aqui sugere uma resignificação cinematográfica do estilo “câmera na mão”, mote utilizado pelo Cinema Novo, com versos-planos contínuos, diferente do conflito/fusão entre os planos dos demais versos que iconizam a montagem eisensteiniana.

⁴⁴ poema japonês originário do século XIII e formado por uma estrofe de três versos, totalizando 17 sílabas poéticas em sua forma tradicional, sendo o primeiro verso com 5, o segundo com 7 e o terceiro com 5 sílabas poéticas. No Brasil não se segue com rigor essa contagem tradicional.

A canção também se apresenta como metalinguagem em seu refrão nos versos (*Esta canção é só pra dizer/ E diz*). O eu lírico diz que a referida canção é uma maneira singela, despreocupada, contudo ela dá seu recado homenageando a mulher de maneira condensadamente poética no sentido poundiano de “linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (POUND, MCMLXX, p.40), e continua exaltando a beleza da amada de maneira hiperbólica (*Você é linda/ Mais que demais/ Você é linda sim*) e metafórica, sendo o eu lírico arrebatado pelo amor que o invade tal qual uma onda do mar (*Onda do mar do amor/ Que bateu em mim*).

Os sete primeiros versos que formam a estrofe seguinte, mais uma vez, conseguem em seu sistema poético iconizar planos cinematográficos que constroem, como numa montagem cinematográfica, aos moldes de Eisenstein, a força e a sensibilidade da mulher amada, captadas pela fusão rítmica de fragmentos de imagens-planos (*Você é forte/ Dentes e músculos/ Peitos e lábios/ Você é forte/ Letras e músicas/ Todas as músicas/ Que ainda hei de ouvir*). Já os sete últimos versos da estrofe (*No Abaeté/ Areias e estrelas/ Não são mais belas/ Do que você/ Mulher das estrelas/ Mina de estrelas/ Diga o que você quer*) conseguiram modelizar planos contínuos que caracterizam o “cinema metonímico” apresentado por Ivanov (1979) como episódios que se esgotam num só plano graças ao movimento da câmera, técnica que também caracterizou o movimento cinemanovista. O cenário paisagístico e panorâmico (*Areia e Estrelas*) da Lagoa do Abaeté se apaga diante da preciosa beleza da amada, sendo “mina”, tanto a menina/moça/mulher quanto o manancial de riquezas minerais, a mulher como fonte abundante de preciosas estrelas e que ofusca o eu lírico, deixando-o confuso quanto às suas intenções.

Por fim, o eu lírico assume o lugar do “olho cinematográfico”, da câmera vigilante, como o *voyeur* que assiste sem interferências um longa-metragem no cinema, ele admira a postura decidida da mulher (*Gosto de ver/ Você no seu ritmo/ Dona do carnaval*) e observa sua intimidade, temendo sua reação ao ser descoberto e ser tomado por um espião (*Gosto de ter/ Sentir seu estilo/ Ir no seu íntimo/ Nunca me faça mal*), o que nos faz lembrar o enredo e as tomadas cinematográficas do filme *Janela Indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock e das palavras do cineasta: “As louras fazem as melhores vítimas. Elas são como virgens que mostram as pegadas sangrentas”.⁴⁵

⁴⁵ <http://waltercine.blogspot.com.br/2008/05/um-corpo-que-cai-1958.html>

Sendo assim, a canção-poema “Você é linda” conseguiu em seu próprio sistema poético projetar a linguagem cinematográfica. Mesmo trazendo uma canção predominantemente melódica, com a temática de exaltação à mulher amada, típico do lirismo poético, sua organização sistêmica modelizou o gênero e fermentou a cultura pela mirada do olhar cinematográfico.

Tratando agora de “Você é linda”, terceiro episódio de *Veja esta canção*, ele é dentre os quatro episódios o que mais reflete o movimento cinemanovista, pelo experimentalismo no uso de recursos eletrônicos, pelo improviso e superação na falta de recursos financeiros e pela temática em torno de questões ligadas aos problemas sociais brasileiros, juntamente com a concepção tropicalista da exuberância do país e a relação amistosa com os elementos da cultura estrangeira. Sobre a produção do roteiro de “Você é linda”, feita por Walter Lima Júnior, Carlos Alberto Mattos, no livro *Walter Lima Júnior: viver cinema* (2002), explica:

Walter reeditou, quase literalmente, diversas falas e situações dos personagens reais: a recusa ao rótulo de mendigos, o dilema casa-rua, o diálogo do primeiro beijo, as razões por que Pelé deixara a casa do pai, os argumentos da síndica do prédio – estes, afinal, repetidos pelo próprio Carlos, numa ponta originalmente destinada a Hugo Carvana. (MATTOS, 2002, p. 321)

Estabelecendo um diálogo com o documentário *Uma casa para Pelé* (1992) e com o filme *A Lira do Delírio*, drama de 1978, ambos dirigidos por Walter Lima Júnior, e este último apoiado no projeto fílmico *Salve o prazer* realizado na década de setenta pelo cantor e compositor Caetano Veloso sobre a história de amor de Carmem Miranda e Assis Valente, o episódio “Você é linda”, traz a canção homônima de Caetano para contar a história de amor durante um carnaval carioca, de uma menina da favela chamada Ciça, (Adriana Zanyelo), com Guimba (Cassiano Carneiro), um adolescente que mora com outros meninos nas ruas do Rio de Janeiro. Apesar de mostrar os problemas sociais do país como as favelas, moradores de rua, fome, prostituição, assassinatos e assaltos, não há intervenções morais. Assim como diz os versos da canção-tema *Essa canção/ É só pra dizer/ E diz*, a história de amor entre os adolescentes flui no filme aparentemente ingênua e despretensiosa. Diante de uma postura experimental, como na canção, Carlos Diegues também conseguiu “dizer” a questão social “só dizendo” o amor entre jovens marginalizados.

A primeira cena do filme (55min08s) mostra em primeiro plano um cacho de acácias. A princípio, a imagem do cacho mostra-se em preto e branco, para em seguida ganhar cores captando um fundo azul com as flores amarelas sendo banhadas pelo sol. A canção nesta cena teve quatro de seus versos modelizados pela imagem em movimento da cinematografia, projetando o laconismo haicaísta e sinestésico dos seus versos (*Choque entre o azul/ E o cacho de acácias/ Luz das acácias/ Você é mãe do sol*), e com a transição do preto e branco para o colorido no cacho de acácias modelizou a esperança de um novo dia em meio a um contexto social que revela, na cena seguinte, imagens panorâmicas de uma favela e depois recortes de cenas projetadas eletronicamente nas paredes das ruas por onde a protagonista Ciça passa ouvindo música em um walkman e sendo advertida pelos seus vizinhos sobre a fúria do seu pai. A moça, temendo a agressão, resolve pedir ajuda ao irmão para passar um tempo fora de casa, mas este lhe rouba o walkman, deixando apenas a fita cassete que ela estava ouvindo. Neste momento a câmera capta em primeiro plano a imagem de Caetano Veloso como capa da fita (56min57s) do disco “Caetanear” (1985), no qual a faixa de “Você é linda” foi regravada. Aqui a canção-poema foi projetada metonimicamente e metalinguisticamente pelo todo do trabalho de Caetano Veloso (a capa do disco na fita cassete), como uma canção popular de amor que atende a todos os públicos.

Pelas ruas do Rio de Janeiro à procura de abrigo e comida, Ciça rouba o walkman de um casal de namorados em um banco de praça para continuar ouvindo “Você é linda” em sua fita cassete, e a canção se projeta no filme não pelo seu sistema de letra e melodia, mas pela ação da personagem que rouba o aparelho por necessidade, tomando a canção como sustento vital.

A próxima cena (58min29s) que projeta a obra de Caetano por meio de outros sistemas modelizantes, é o diálogo da protagonista com um cafetão (Carlos Diegues) que a oferece comida e abrigo se ela trabalhar como prostituta para ele. Ao fundo da cena, em um muro, fora representada a maquete concebida pelo cenógrafo Hélio Eichbauer para o segundo ato da peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, montada em São Paulo pelo Teatro Oficina em 1967, e que foi reproduzida como capa do disco *Estrangeiro* (1989), de Caetano Veloso. A inclusão da maquete do segundo ato de *O Rei da Vela* na cena do filme (iconografia)⁴⁶ emoldurou a representação conferindo-lhe

⁴⁶ Imagens usadas como referências culturais (literatura, teatro, música, artes plásticas, dança e cinema) para o repertório visual do filme.

um significado semiótico que remete não só à capa do disco *Estrangeiro* de Caetano Veloso, mas modeliza a tropicália pela obra de Oswald de Andrade e pelo olhar do Cinema Novo na crítica à submissão do capital estrangeiro.

O cafetão dessa cena é uma tradução da personagem Belarmino de *o Rei da Vela*. Retrato da perversão e do vício, Belarmino, um barão do café falido, vende a filha para um estranho burguês e se apresenta no segundo ato da peça com trajes carnavalescos contemplando a Baía de Guanabara. De forma semelhante, o cafetão também se apresenta com trajes carnavalescos observando a Baía de Guanabara pelo olhar da maquete: cores vibrantes e traços sem movimentos que criam, como observou José Celso Martinez Corrêa em *O Rei da Vela: Manifesto do Oficina* falando sobre a realidade nacional, “uma falsa agitação, uma falsa euforia e um delírio verde-amarelo, ora ufanista, ora desenvolvimentista, ora festivo, ora defensor da segurança da pátria [...]”. (CORRÊA, 2004, p.24), mostrando, pelo discurso preconceituoso do cafetão, que o problema social do Brasil (subdesenvolvimento e prostituição) vem mais de dentro do que de fora do país.

Em sua caminhada sem rumo, Ciça conhece Guimba e sua turma, adolescentes moradores de rua, cuja relação amistosa e a promessa por comida se estabelece somente depois que a moça aceita cantar e apresentar para eles a canção que ela está ouvindo, a canção-tema “Você é linda” (01h00min47s). No início da cena, os meninos de rua estão cantando e dançando o refrão do samba-enredo (*Me leva que eu vou/ Sonho meu/ Atrás da verde e rosa/ só não vai quem já morreu*) da escola de samba Estação Primeira de Mangueira que homenageou Os Doces Bárbaros (Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil e Gal Costa), com o tema *Atrás da verde e rosa só não vai quem já morreu*, no ano de 1994 (mesmo ano da gravação de *Veja esta canção*), quando se assustam com um barulho de pneu estourado que confundem com um tiro. Mais na frente, ficamos sabendo que a personagem Guimba foi um sobrevivente da chacina da Candelária no ano de 1993 e que todos do grupo foram vítimas de alguma forma de violência, obrigando-os a ficarem alertas a qualquer sinal de perigo. O signo simbólico que remete ao massacre nesta cena é a banca de revista, onde todos dormem tal como os que foram mortos na chacina, que dormiam sobre uma marquise, ao lado da Igreja da Candelária.

Com isso, o samba-enredo, a violência e a performance de “Você é linda” feita pela protagonista nessa cena, funcionaram como molduras do texto artístico cinematográfico, como “representação na representação” na passagem de um ponto de

vista externo (o samba-enredo da Mangueira cuja escola desfilou no mesmo ano da filmagem e o massacre da Candelária em 1993), para o ponto de vista interno da canção de Caetano Veloso no filme: a garota canta os versos (*Linda/ E sabe viver/ Você me faz feliz/ Essa canção é só pra dizer/ E diz*) para ser aceita no grupo e conseguir comida. Os versos finais (*Essa canção é só pra dizer/ E diz*) modelizaram pelo isomorfismo, a maneira aparentemente neutra da arte conectada ao entretenimento e à violência pelos meios de comunicação de massa, fermentando a memória da Tropicália em diálogo com o Antropofagismo e o Cinema Novo e dialogando com outra canção de Caetano Veloso: “Alegria, Alegria”, que no livro *Tropicália, Alegoria, Alegria* (1979) de Celso Favaretto, explica essa relação entre fruição estética, crítica social, cotidiano e mídia aparentemente não empenhada como características observadas na Tropicália: “através de procedimento narrativo, as descrições de problemas sociais e políticos, nacionais ou internacionais, misturavam-se a índices da cotidianidade vivida por jovens de classe média, perdendo, assim, o caráter trágico e agressivo”. (FAVARETTO, 2007, p. 20 - grifo nosso).

Depois que Ciça performiza a canção “Você é linda”, Guimba consegue refeição para a moça e de sobremesa lhe dá uma maçã envolvida num papel de seda azul. Neste momento a maçã embrulhada é captada em primeiro plano (*close up*) e nela se passa a imagem eletrônica do rosto de Ciça agradecendo a maçã. Esta cena projeta a canção pela obra de Caetano ao modelizar o verso *E a seda azul do papel que envolve a maçã* da canção “Trem das Cores”, gravada no disco *Cores, Nomes* (1982). Em seguida, Guimba pergunta a Ciça o que a música que ela ouve está dizendo e a moça declama os versos através de mímica (*Você é forte/ Dentes e músculos/ Peitos e lábios*), chamando metalinguisticamente a atenção para o sistema da canção, para a tradução intersemiótica dos versos da canção através da linguagem gestual e modelizando, com um beijo roubado de Guimba, a aproximação amorosa dos dois.

A melodia da canção aparece mais adiante como pano de fundo para o beijo romântico de Ciça e Guimba, captado em plano médio e com imagem eletrônica dos dois projetada no meio da copa da árvore. A melodia da canção projetou-se intersemioticamente com a cinematografia para a intimidade amorosa do casal e o esconderijo dos meninos de rua (01h02min24s).

A próxima cena em que a canção se projeta na cinematografia se dá através da maquiagem que Chantal está fazendo em Ciça (01h07min42s). Os versos (*Fonte de*

Mel/ Nos olhos de Gueixa/ Kabuki, máscara) foram modelizados pelo efeito visual no rosto maquiado da moça e no elogio feito por Chantal enquanto faz a maquiagem (“Tá quase terminando, queridinha, você é um doce”), e ainda, quando a travesti pergunta que música era aquela que Ciça tanto ouvia, chamando mais uma vez a atenção para a metalinguagem do sistema da canção no sistema cinematográfico e, em seguida, o refrão da música é murmurado extradiegeticamente ao mesmo tempo em que a câmera percorre em plano panorâmico um ângulo da Baía de Guanabara, paisagem que se encontra em destaque na canção “Estrangeiro”, também de Caetano Veloso, e na capa do disco homônimo.

Mais uma vez, as *molduras* na obra de arte representadas pela maquete de *O Rei da Vela*, que remete à capa do disco *Estrangeiro* de Caetano Veloso, representa um Rio de Janeiro pitoresco e encontra-se instalada ao fundo da cena em que Chantal está bebendo e curtindo o carnaval com um cliente estrangeiro, momento este que a travesti aguarda pela execução de seu plano por parte dos meninos para extorquir o dinheiro do turista (01h10min24s). É assim que a canção é projetada na cena, metonimicamente através da intersemiose com a obra de Caetano (*Estrangeiro*) como texto no texto, da representação da maquete de *O Rei da Vela* e do disco *Estrangeiro* na representação fílmica como memória coletiva ao dialogar com o homoafetividade e o interesse de ascensão social por meios ilícitos, visando o capital estrangeiro presentes também na obra supramencionada de Oswald de Andrade. O assalto não teve sucesso e o cliente dispara um tiro mortal na travesti que, em seus momentos finais de vida, canta “Você é linda”.

Há nesse momento uma performance dramática da personagem ferida cantando os versos *Linda/ E sabe viver/ Você me faz feliz*, ao som das sirenes policiais e, como cenário, um painel representando a calçada de Copacabana e o vermelho das luzes das sirenes projetado eletronicamente nele como um sangue derramado, simbolizando a violência que dialoga com a montagem de conflito aos moldes de Eisenstein (plano detalhe do ferimento, plano médio na mão ensanguentada e panorâmico na performance da personagem). Os versos da canção dialogam com a cena no sentido de, apesar da situação, Chantal viveu como queria, gostando de si e feliz, sem se importar com a exclusão social. Em seguida, caída ao chão e quase sem vida, a travesti canta os versos *Linda/ Mais que demais* que continuaram a dialogar com o amor próprio e a coragem da travesti de se assumir diante de todo preconceito de cor, orientação sexual e status. O

último momento desta cena, captado em primeiro plano e em câmera lenta no rosto da travesti sem vida, banhado por uma chuva de areia ao som de guitarras tocando a melodia de “Você é linda”, conseguiu intersemiotizar a canção na cinematografia como nos versos (*No abaeté/ Areias e estrelas/ Não são mais belas/ Do que Você/ Mulher das estrelas/ Mina de Estrelas/ Diga o que você quer*), cuja areia alude tanto ao brilho das estrelas, quanto à própria fala da travesti ao dizer que não tinha medo dos perigos de sua vida na prostituição e em roubos (“bicha não morre, queridinha, vira purpurina”).

A partir de então (01h16min55s – 01h20min4s), há um diálogo com a primeira cena do filme *A Lira do Delírio*, de Walter Lima Júnior, ambas partindo de documentários feitos sobre o carnaval carioca e com os atores em meio aos foliões nos blocos de rua. Em “Você é linda”, a canção-tema é apresentada na íntegra em sequências de primeiros planos (*close up*) e planos médios, projetando-se por entre os foliões que brincam o carnaval no centro da cidade do Rio de Janeiro. No livro *Walter Lima Júnior: viver cinema* (2002) de Carlos Alberto Mattos, o autor fala dessa cena considerando-a portadora de alegorias poéticas eletrônicas:

O lirismo só dá as caras no desfecho, quando as imagens de Ciça viram alegorias eletrônicas numa sequência de carnaval, ao som da música de Caetano. Carlos filmou essas cenas como uma homenagem a *A lira do delírio*, um de seus filmes brasileiros prediletos. A maneira de focar os foliões lembra, ainda que superficialmente, o célebre carnaval de Anecy. Com isso, *Veja esta canção* acaba por fechar, de maneira involuntária, o ciclo que une Walter Lima Júnior a Caetano Veloso desde os rascunhos de *Salve o prazer*. (MATTOS, 2002, p. 322)

Em “Você é linda” a câmera percorre as ruas entre as pessoas como integrante da festa, modelizando-se no próprio folião pelos movimentos ritmados da câmera, já o lirismo da canção dialoga com a introspecção da protagonista que anda sem rumo à procura do seu amor, desaparecido desde a tentativa de assalto e a morte de Chantal. Em contraste com a diversão do carnaval, a imagem melancólica da moça é reproduzida eletronicamente pela técnica do *chroma key*⁴⁷ nas fantasias dos foliões, nos instrumentos musicais e nos estandartes dos blocos carnavalescos, consideradas não

⁴⁷ técnica de processamento de imagens cujo objetivo é eliminar o fundo de uma imagem para isolar os personagens ou objetos de interesse que posteriormente são combinados com uma outra imagem de fundo.

apenas alegorias eletrônicas (MATTOS, 2002, p. 322), mas dialogicamente tropicalistas pelas suas fragmentações. Segundo Celso Favaretto, no livro *Tropicália, Alegoria, Alegria* (1979), sobre a alegoria tropicalista:

Daí o caráter ativo e subversivo da alegoria tropicalista, pois, ao libertar o desejo da totalidade, lança-o no fragmentário puro. O fragmento é agressivo porque ironiza o todo, desapropriado pela operação parodística: é neste sentido que se pode dizer que o Tropicalismo é interpretação de interpretação. (FAVARETTO, 2007, p. 128)

É ainda notável nessa cena que a operação parodística apresenta-se em diálogo com as duas vertentes trazidas por Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2010): a paródia carnavalesca e a paródia moderna. Na explicação de Favaretto, “participar do carnaval é perder a consciência de indivíduo, desdobrando-se em sujeito e objeto do espetáculo e do jogo”. (FAVARETTO, 2007, p.133). É o que acontece nas cenas em que a câmera participa da festa em meio aos foliões nos blocos de rua tradicionais e Ciça aparece como parte da festa, nos acessórios carnavalescos, estandartes, instrumentos musicais e nas fantasias dos foliões, representando a paródia carnavalesca que se identifica pelo destronamento e a relatividade dos valores, pelo grotesco e exagero no material e no corporal, “tempo do disfarce e da confusão entre realidade e aparência”. (FAVARETTO, *idem, ibidem*). E em diálogo com as cenas do carnaval de rua, são mostradas imagens gravadas do carnaval midiático das escolas de samba com Caetano Veloso em um carro alegórico, sendo homenageado pela Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira no ano de 1994, com o samba-enredo *Atrás da Verde Rosa Só Não Vai Quem Já Morreu*. Aqui há apresentação da paródia moderna, do carnaval moderno, no qual “desaparece o contato corpo a corpo, subindo a festa ao palco e convertendo-se o povo em espectador”. (FAVARETTO, 2007, p.134). A canção com seu lirismo modelizou o encontro entre os dois mundos carnavalescos e a fisionomia introspectiva e preocupada, bela e enigmática da protagonista em destaque nos elementos da festa.

Os versos (*Onda do mar do amor/ Que bateu em mim*) dialogam com a imagem em *close-up* de Ciça chorando por Guimba e com a cena seguinte das ondas do mar

quebrando, captando em plano detalhe um pé deixando uma pegada na areia com a onda desmanchando: “Guimba nadava uma noite inteira ao longo da orla da Zona Sul carioca, numa façanha poética que Walter supunha tipicamente dieguesiana”. (MATTOS, 2002, p.321).

Na próxima cena (01h20min13s), a câmera na mão segue o movimento do caminhar de Ciça, destacando o walkman e a fita cassete com a foto de Caetano Veloso em plano detalhe na cintura da protagonista, que lança com fúria a fita com revolta ao pé da mesma árvore do encontro com Guimba. Em seguida, Guimba aparece no alto da árvore e, de maneira carnavalizada, urina e diz para a moça: “você não devia ter jogado a nossa música fora”. Olhar carnavalizado no sentido que Bakhtin destaca em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1981):

A carnavalização não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo e inédito. Ao tornar relativo todo o exteriormente estável, constituído e acabado, a carnavalização, com sua ênfase das sucessões e da renovação, permite penetrar nas camadas profundas do homem e das relações humanas. (BAKHTIN, 1981, p.144)

Aqui a canção “Você é linda” projeta-se poeticamente na cinematografia como crítica ao romantismo idealizado que não existe na história de amor do casal e a canção reaparece diegeticamente intersemiotizando com a cena o feliz reencontro.

Outro ponto em que a canção-tema se faz participante da cena é no momento em que Ciça e Guimba estão sentados no alto da árvore (01h21min01s) e a moça beija a fita cassete de Caetano Veloso, enquanto “Você é linda” continua sendo tocada (letra e melodia) e se projeta como participante no diálogo do casal que pensa sobre um futuro a dois vivendo na rua. Em seguida (01h21min48s), o rapaz interroga Ciça sobre os versos da canção: “por que fonte de mel nos olhos de ‘queixa’?” E Ciça corrige: “Não é ‘queixa’ não, seu bobo, é *gueixa*. Um lance lá do Japão”. E ele completa: “ah, Japão é muito longe daqui”, chamando a canção para os “baixos corporais” (BAKHTIN, 2010) da linguagem, no sentido de, com a metalinguagem modelizar o problema social e educacional dos jovens de maneira parodicamente inocente e despretensiosa, traduzindo a tradição do Cinema Novo de chamar a atenção para a problemática social pelo olhar ambíguo da Tropicália.

2.4. Episódio IV: “Samba do grande amor”⁴⁸ - (Chico Buarque de Holanda)

Samba do grande amor⁴⁹

Chico Buarque de Holanda

Tinha cá pra mim
 Que agora sim
 Eu vivia enfim o grande amor
 Mentira
 Me atirei assim
 De trampolim
 Fui até o fim um amador
 Passava um verão
 A água e pão
 Dava o meu quinhão pro grande amor
 Mentira
 Eu botava a mão
 No fogo então
 Com meu coração de fiador

Hoje eu tenho apenas uma pedra no meu peito
 Exijo respeito, não sou mais um sonhador
 Chego a mudar de calçada
 Quando aparece uma flor
 E dou risada do grande amor
 Mentira

Fui muito fiel
 Comprei anel
 Botei no papel o grande amor
 Mentira
 Reservei hotel
 Sarapatel
 E lua-de-mel em Salvador
 Fui rezar na Sé
 Pra São José
 Que eu levava fé no grande amor
 Mentira
 Fiz promessa até
 Pra Oxumaré
 De subir a pé o Redentor

⁴⁸ Canção: Chico Buarque de Holanda; Direção: Carlos Diegues; Direção de Arte: Toni Vanzolini; Captação de Som: Heron de Alencar; Roteiro: Isabel Diegues; Fotografia: Leonardo Bartucci; Câmera: Gustavo Hadba; Argumento: Betse de Paula, Nelson Nadotti e Isabel Diegues; Música de abertura: Milton Nascimento; Co-produção: Riofilme; Produção: Mapa Filmes e TV Cultura; Distribuição: ArtFilmes; Elenco: Fernanda Montenegro, Emílio de Mello, Fernando Torres, Chico Diaz, Silvia Buarque, Isa Viana, Alexandre Zachia, Celso Andre, David E. Neves.

⁴⁹ A canção foi lançada para o filme *Para viver um grande amor*, em 1983, e no disco *Chico Buarque* pela PolyGram, em 1984.

Hoje eu tenho apenas uma pedra no meu peito
 Exijo respeito, não sou mais um sonhador
 Chego a mudar de calçada
 Quando aparece uma flor
 E dou risada do grande amor
 Mentira

A canção “Samba do grande amor” do compositor, dramaturgo e ficcionista Chico Buarque de Holanda, foi produzida para o filme *Para viver um grande amor* (1983) de Miguel Faria Jr., e evidencia, como no todo da obra de Chico Buarque, sua alta voltagem poética. Charles Perrone, em *Letras e letras da MPB* (2008), destaca o caráter literário nas canções de Chico Buarque:

[...] origina-se de seu domínio da rima e do ritmo, de sua cuidadosa manipulação de efeitos sonoros, de sua coerente forma de estruturar o texto poético, da seleção lexical, do uso de metáforas e símbolos, e da sutileza na abordagem de fenômenos psicológicos e sociais. Estas qualidades são evidentes em canções que configuram uma concepção mítico-mágica da música e da poesia, em letras que constroem um espaço poético de desilusão e desejo frustrado, nos veículos musicais de crítica social, nas composições metalinguísticas e nos textos musicais que têm uma identificável relação com a série literária. (PERRONE, 2008, p.64)

A produção musical de Chico Buarque a partir da década de 80, na qual o “Samba do grande amor” se situa, demonstra um distanciamento do contexto sociopolítico e expande-se num lirismo desiludido e irônico. Sobre a dicção de Chico Buarque, Luiz Tatit, em seu livro *O Cancionista: composição de canções no Brasil* (2002) ressalta características de composições do cancionista em questão que primam pelo sentimento da perda amorosa:

Chico é um grande artífice de insinuações melódicas, mantendo o equilíbrio e a naturalidade entoativa do canto, mas o que o singulariza no panorama geral da canção brasileira é a capacidade de abrigar nesses contornos um vasto contingente de peripécias narrativas, agregado à composição do texto, ampliando, assim, consideravelmente, a espessura da canção. Se a temática escolhida incide, por exemplo, sobre o sentimento da perda amorosa, o estado passional em que se encontra a personagem deixa vestígios de ocorrências anteriores que a teriam vitimado, deixa vestígios a respeito do modo de vida que precipitou o episódio da perda e, até

mesmo, vestígios prospectivos, antevendo acontecimentos futuros. (TATIT, 2002, pp. 234-235)

É o que se averigua em “Samba do grande amor”. Com um andamento musical alegre e versos estruturados em quatro estrofes (sendo a primeira e a terceira com 14 versos e a segunda e a quarta com 6 versos), padronizados quanto à escansão (primeira e terceira estrofes: 5,4,9,2/5,4,9/5,4,9,2/5,4,9 e a segunda e quarta estrofes: 13,13,7,7,9,2), com rimas externas e internas e predominantemente consoantes (*Tinha cá pra mim/ Que agora sim/ Eu vivia enfim*) e ainda, com ritmos que unem os ataques consonantais que reiteram o /fazer/ do samba com os alongamentos das vogais que emitem o /ser/ na desilusão do amor (*Fui muito fiel/ Comprei anel/ Botei no papel o grande amor/ Mentira*), a canção une o passado ao presente numa prosa poética que joga malandramente com o lirismo exacerbado em sua forma e conteúdo.

O eu lírico, no primeiro momento, remói o passado para contar a trajetória em que se empenhou (paixão, trabalho exaustivo, privações financeiras, empréstimos, fidelidade, casamento, lua-de-mel, fidelidade, fé e promessa) para viver um grande amor e tenta convencer que tudo foi em vão e que o amor não passa de uma *mentira*. Já no segundo momento, desiludido e frustrado, cria metaforicamente a imagem de coração endurecido, frio e sarcástico diante da ideia do grande amor (*Hoje eu tenho apenas uma pedra no meu peito/ Exijo respeito não sou mais um sonhador/ Chego a mudar de calçada/ Quando aparece uma flor/ E dou risada do grande amor/ Mentira*), mas na verdade, a própria sensibilidade poética de suas colocações metafóricas demonstra um ser que só engana a si próprio.

“Samba do grande amor”, episódio de *Veja esta canção*, conta a história de João (Emílio de Mello), um apontador de jogo do bicho no bairro da Gamboa, subúrbio carioca, que se apaixona por uma voz que canta liricamente a melodia de “Samba do grande amor” e que é ouvida saindo do prédio em frente ao seu ponto de trabalho, mas ele não sabe se a dona da voz é a prostituta (Sílvia Buarque), a mulher que apanha do marido ou uma das irmãs gêmeas. Sobre a produção do episódio, Carlos Diegues comenta em seu livro *Vida de cinema: antes, durante e depois do cinema novo* (2014):

O episódio *Samba do grande amor* também foi muito improvisado. Mas aí tínhamos uma trama mais precisa e melhores atores, a começar pelo casal Fernanda Montenegro e Fernando Torres. Eu havia até

pensado em convidar Chico Buarque para uma participação especial, interpretando um dos apostadores na fila do jogo do bicho. Mas preferi fazê-lo com David Neves a quem, sabendo de sua saúde, desejava prestar uma homenagem. (DIEGUES, 2014, p. 639)

A canção inicia o filme (01h22min56s), sendo cantada melodicamente por uma voz feminina de canto lírico que acompanha várias cenas em planos abertos de lugares do subúrbio carioca, até colocar em evidência um prédio, ainda em plano panorâmico, mas desta vez dando destaque ao prédio com movimento de câmera lenta de cima para baixo, e continua, na cena seguinte captada em câmera alta, onde aparece João entre outras pessoas, parado na rua e com o olhar voltado para cima. A câmera volta, em plano médio, traduzindo o olhar do protagonista para uma janela aberta no alto do prédio e, em sequência, capta, em plano detalhe, o rosto emocionado e atento do rapaz, para então “passear” lentamente pelo ambiente onde o rapaz se encontra: um cego em frente a uma banca de revista, pessoas de diferentes estilos e idades numa fila na calçada, até voltar ao rapaz que continua estático ouvindo a voz até ser chamado à atenção por uma cliente que quer fazer suas apostas no jogo do bicho, e a voz que canta é interrompida para dar lugar aos sons comuns da voz da cliente, do barulho de motor de carro e de todos os demais sons que se misturam no ambiente público da rua onde se encontra o ponto do jogo, inclusive de uma música que sai do rádio do apontador, a canção pop “Deus (Apareça na Televisão)”, da banda Kid Abelha.

Diferente do ritmo do samba marcado e alegre da canção “Samba do grande amor”, a melodia da canção, nesse primeiro momento do filme, foi interpretada por uma versão clássica, lenta e intimista, que se inicia em diálogo com o filme como se estivesse “de fora” dos acontecimentos, ressignificando a atmosfera nostálgica da ambientação para então se revelar do ponto de vista interno da ação, modelizando o lirismo na idealização e entorpecimento do apontador do jogo do bicho diante da encantadora voz. A ideia da passagem de um ponto de vista externo para um interno, pela melodia da canção, mostra o “jogo com a expectativa do público, esta constante oscilação entre o despertar da experiência e a sua destruição – que é um dos principais processos de não deixar enfraquecer a carga informativa de um texto”. (LOTMAN, 1978a, p. 94-95).

O segundo momento em que a canção se projeta intersemioticamente na cinematografia do filme (01h24min31s) é do apontador de jogo do bicho revelando sua

arte poética e escrevendo os primeiros versos da canção-tema (*Tenho cá pra mim/ Que agora sim/ Eu vivi enfim o grande amor*) em um pedaço de papel, ao mesmo tempo em que os recita, com a câmera em primeiro plano se aproximando lentamente do protagonista. A letra da canção é modelizada em poema, e sua melodia, intersemiotizada pela declamação em diálogo com o movimento de aproximação da câmera, traduz a poeticidade no cinema pelo lirismo e a introspecção do eu protagonista, que embrulha o poema numa pedra e o atira para a janela da prostituta, que ele acredita ser a dona da voz.

O terceiro momento em que a canção dialoga intersemioticamente com a linguagem cinematográfica (01h25min59s) é quando Américo (Fernando Torres) começa a tocar a melodia de o “Samba do grande amor” em um violoncelo. Ele inicia um diálogo com a esposa Alzira (Fernanda Montenegro) falando: “A gente nunca mais foi ao Municipal, Alzira”, e começa a tocar a música enquanto a esposa retruca dizendo: “gente velha é pra ficar em casa...”, e ele continua: “Alzira, há quanto tempo a gente não namora, heim?” e ela recrimina: “que isso, Américo! Deixa de ser enxerido. A gente não tem mais idade pra essas coisas”. Dando continuidade à conversa, Alzira comenta: “você viu ontem no enterro de seu Inocêncio como a pobre da viúva chorava? Coitadinha, parecia a *Madame Butterfly* no terceiro ato...”. Nesta cena a canção participa da ação das personagens (ponto de vista interno) dialogando com signos teatrais no plano da imagem (o violoncelo e a partitura) e no plano do discurso (*Madame Butterfly* no terceiro ato), que representam o casal como artistas (músico e atriz). Na cena em sequência, a melodia da canção tocada antes por Américo no violoncelo continua, porém, passa para um ponto de vista externo à ação. É tocada como pano de fundo enquanto Américo queima suas revistas pornográficas.

Na próxima cena (01h27min50s), a melodia da canção é executada com um andamento mais lento e intimista, tocada por um violoncelo e se modeliza numa espécie de monólogo interior do protagonista quando o plano em seu semblante pensativo e sua imaginação se sobrepõe na cena de amor da prostituta com um cliente. O vermelho-escuro da cena significa simbolicamente o “[...] noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida [...]”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 944).

A canção agora se projeta intersemioticamente com outra obra de Chico Buarque (01h28min51s) no plano do discurso de Mário (Chico Díaz), primo do apontador, ao

falar que mulher não presta: “mulher não presta, é tudo vagaba. Tereza, Tereza, entendeu, dei tudo que ela pediu, do bom e do melhor, entendeu, agora fugiu com o concunhado. Eu até hoje, eu acho que é por causa de uns discos de pagode que o cara tinha, entendeu”, modelizando para o discurso grifado os versos da canção “A Rita” de Chico Buarque (*Levou seu retrato, seu trapo, seu prato/ Que papel!/ Uma imagem de São Francisco/ E um bom disco de Noel*).

Nesta cena (01h30min00s), em um monólogo interior, a câmera capta em plano médio e vai se aproximando lentamente ao apontador, traduzindo a atmosfera lírica em diálogo com seu discurso poético sobre a angústia de viver sem saber de quem é a voz pela qual se apaixonou: “de quem será essa voz que me encanta, quem canta? Uma das gêmeas, a menina de cachos ou será que essa paixão que há meses me dá insônia é por aquela que seu bruto macho chama berrando de Antônio?”. A canção se faz presente na cena pelo samba canção “Santa Madrugada” de Cristina Monteiro que, pela sonorização abafada, parece vir do rádio do protagonista, de dentro da ação fílmica e dialoga com a condição do apontador, sentado em frente ao prédio de onde vem a voz durante a madrugada, à espera de uma revelação.

A voz lírica cantando a melodia da canção-tema reaparece em sequência (01h30min40s), com a câmera em primeiro plano e se distanciando lentamente do bicheiro que continua sentado em frente ao prédio durante a madrugada mas, desta vez, segurando os buquês de flores que as irmãs gêmeas deixaram na rua.

A voz que canta liricamente a melodia da canção “Samba do grande amor” reaparece (01h31min43s), e o bicheiro, abandonando o trabalho, dirige-se ao prédio determinado a descobrir quem é a dona. Primeiro vai até a porta de Antônio, mulher que apanha do marido e, desafinada, canta “Se essa rua fosse minha” obrigada pelo marido aos berros. Sem sucesso, João vai ao apartamento da prostituta e diz que é o autor dos versos atirados na janela dela, mas faz a confissão declamando os primeiros versos da canção-tema (*Eu tenho cá pra mim/ Que agora sim/ Eu vivia enfim o grande amor*). A moça, então admirada, leva-o para dentro do seu apartamento, e a cena seguinte (01h34min20s) desenvolve-se ao som da melodia lenta e romântica da canção-tema tocada instrumentalmente por um violoncelo juntamente com a câmera em primeiro plano, que se movimenta lentamente, passando por um mural de vários bilhetes com versos que a prostituta recebera do bicheiro, enquanto sua voz em *off* declama-os: (*Você era a princesa que eu fiz coroar; O amor não tem pressa, ele pode esperar em silêncio;*

Está no evangelho, em todos os orixás, serás o meu amor, serás a minha paz). A prostituta volta a aparecer na cena e recita outro verso (*E se eu pudesse entrar na sua vida*), e finaliza com mais um verso (*Fiz das tripas a primeira lira*), enquanto a câmera filma em plano detalhe a mão do protagonista pegando um objeto da mesa e em seguida, em plano americano dizendo que inventou os versos para ela, mas escuta a voz partindo de outro lugar, e diz: “pra voz!”. Toma de volta as flores e sai guiado pelo canto da voz.

Essa cena modeliza a canção pela música de fundo com melodia lenta e intimista, que se diferencia da versão original de samba, mas que projeta o romantismo pretendido pelas imagens dos bilhetes com versos de amor de diferentes canções de Chico Buarque, versos esses que não são da canção-tema, mas de outras canções do compositor: *Você era a princesa que eu fiz coroar* (“João e Maria”); *O amor não tem pressa, ele pode esperar em silêncio* (“Futuros Amantes”); *Está no evangelho, em todos os orixás, serás o meu amor, serás a minha paz* (“Dueto”); *E se eu pudesse entrar na sua vida* (“Beatriz”); *Fiz das tripas a primeira lira* (“Choro Bandido”), e se instauram como textos menores (microdescrições) dentro do texto cinematográfico, corroborando com a representação na representação (USPÊNSKI in SCHNAIDERMAN, 1979, p. 201). Desta forma, pelo movimento lento e contínuo da câmera em conjunto com a declamação poética dos versos e o andamento melodramático da canção representando o cinema metonímico (IVANOV in SCHNAIDERMAN, p. 257), une as partes do episódio por contiguidade com a introdução do som, conseguindo traduzir intersemioticamente a poeticidade do amor por meio de três sistemas de linguagem distintos (melodia, palavra, voz) modelizados na linguagem cinematográfica.

Ao som da voz cantando a melodia da canção-tema, o protagonista se depara com as irmãs gêmeas e descarta a possibilidade de ser uma delas, mas continua seguindo o som que vem de dentro do apartamento por onde elas saíram. Ao entrar no apartamento (01h35min43s), vê um violoncelo que se apresenta como ícone da música clássica e como índice de que há artistas da área morando ali. Até que ele encontra a senhora Alzira cantando e fazendo um bolo. Com uma música de samba de andamento alegre como pano de fundo, a cena seguinte brinca e critica o idealismo inatingível do romantismo poético em meio à realidade da vida cotidiana. A musa enaltecida pelo poeta-bicheiro é uma cantora lírica aposentada (dona de casa e costureira) e as declarações exacerbadas de amor feitas pelo rapaz deixam Alzira incomodada:

“Menino, alguém aguenta uma pessoa do lado dizendo ‘eu te amo, eu te amo, pra sempre? Enjoa! É chato! Mesmo pra uma pessoa da minha idade. Mesmo pra uma velha como eu!”. E diante da aflição do rapaz em dizer que o que sente por ela é amor, porque é a primeira vez que o sente, Alzira exclama: “Mas como é que você pode pensar em amor com tanta criancinha morrendo de fome lá, lá no Nordeste, meu filho!”. A passagem se revela como um claro exemplo das *molduras* na obra de arte como a passagem do mundo “da fantasia” para o mundo real e como uma *tradução da tradição* (MACHADO, 2003, p.31) do cinema novo, tocando sarcasticamente na realidade social em meio ao cômico do idealismo romântico.

O protagonista do episódio, um artista que sofre por um amor inatingível é representado como um ser deslocado e excluído da época e do meio social em que vive, como sendo de outro mundo. Desta forma, o lirismo da canção se modeliza nesta passagem pela metáfora poética na cinematografia da condição do artista em meio ao real contexto sociopolítico em que se encontrava o país durante a produção do filme, e Alzira faz um comentário a respeito se valendo da própria linguagem poética: “Os homens apaixonados parecem que têm asas”.

Alzira se despede de João com a melodia romântica da canção-tema tocada extradiegeticamente. O rapaz sai inconformado e o casal da terceira idade começa a reviver o amor, com demonstração de afetos e Américo, músico da orquestra, relembra como se conheceram no palco do teatro Municipal durante a encenação de Alzira no papel de *Carmen* na Ópera homônima de Bizet (1875). A partir de então (01h42min28s), a canção principal da peça *Habanera* aparece na cena captada em primeiro plano na personagem, e com o uso da iluminação vermelha, modeliza as molduras do sistema teatral para a representação da encenação de Alzira na cinematografia, que declama os dois primeiros versos da canção junto com a canção sendo extradiegeticamente tocada (*L'amour est un oiseau rebelle/ Que nul ne peut apprivoiser*), e que são traduzidos em sequência por Américo (*O amor é um pássaro rebelde/ Que ninguém pode aprisionar*). A palavra nesta cena tornou-se o *verbo-corpo*, segundo o teórico francês Patrice Pavis falando “Do texto no corpo, do corpo ao texto” em seu livro intitulado *O teatro no Cruzamento de Culturas* (2008), cujo fundamento propõe “chamar de verbo-corpo a aliança da representação de coisa e da representação de palavra [...] a ligação específica que o texto mantém com o gesto [...]” (PAVIS, 2008, pg. 135), e a *tradução da tradição* foi compreendida aqui como um processo de

intervenção que, segundo Irene Machado (2003), é fazer com que a herança tradicional funcione “como um programa de ação, de intervenção e de experimentação”, ou seja, como uma tradução, fazendo com que “o novo sistema se torne tributário de outros, que não foram, assim, destruídos, mas codificados” (MACHADO, 2003, p.31).

João está na cobertura do prédio desiludido com o amor não correspondido quando algo do alto lhe prende a atenção e ele começa a flutuar pelo céu. Neste momento (01h45min14s) a canção “Samba do grande amor” é tocada na íntegra e em sua versão original de samba. A primeira parte da canção é traduzida na cena pela elevação espiritual do protagonista (pureza de coração e mente), que se liberta das amarras da desilusão do amor e das dificuldades sociais, e também pelo discurso interesseiro do primo Mário, que quer levar João para ganhar dinheiro como artista de televisão e fazer inveja a Tereza, a mulher que o trocou por outro.

A segunda parte da canção (*Hoje eu tenho apenas uma pedra no meu peito/ Exijo respeito, não sou mais um sonhador/ Chego a mudar de calçada/ Quando aparece uma flor/ E dou risada do grande amor/ Mentira*) é modelizada pela cena da prostituta deixando o apartamento e a vida de prostituição, cujo signo da pureza e renovação é representado pela cor branca de seu vestuário (colar de pérolas, vestido, meias e sapatos) e o rosto limpo, ao contrário das vestes pretas e da maquiagem pesada utilizada em todo o episódio como signo de sua profissão. E durante a passagem dos versos *Chego a mudar de calçada/ Quando aparece uma flor/ E dou risada do grande amor/ Mentira*, a moça vê o buquê de flores jogado fora pelo bicheiro no meio da rua e o apanha. A cena modeliza a falsa descrença no amor do eu lírico através da moça que em vez de mudar de calçada quando viu as flores, foi ao encontro delas acreditando em uma nova vida, com um amor de verdade. O vestido branco com o buquê simboliza e indicia um possível casamento, em diálogo com os versos *Fui muito fiel/ Comprei anel/ Botei no papel o grande amor/ Mentira/ Reservei hotel/ Sarapatel/ E lua-de-mel em Salvador*.

A cena seguinte, com movimento rápido de câmera passando de uma personagem a outra, modeliza os versos *Fui rezar na Sé/ Pra São José/ Que eu levava fé no grande amor/ Mentira*, com os clientes do jogo do bicho opinando sobre o bicheiro estar flutuando no céu: a mulher de vestido preto diz: “qual é a desse cara lá em cima? Aposto que ele se acha superior”, e o rapaz de óculos revida: “isso aqui é uma democracia, cada um faz o que quer da sua vida”. A freira diz: “hoje vai dar águia na

cabeça” e a outra discorda: “tá mais pra borboleta”, e cada uma das irmãs gêmeas pergunta ao bicheiro: “o senhor é um anjo?”, “o senhor é um santo?”. No momento em que começam os versos *Fiz promessa até/ Pra Oxumaré/ De subir a pé o Redentor*, o protagonista aparece flutuando na frente da janela do homem que bate na esposa, e o rosto do homem aparece em close-up perplexo com a visão, fazendo-o se ajoelhar e se arrepender das maldades feitas com a esposa. A mulher chega e acaricia sua cabeça como sinal de que perdoou e ele a abraça chorando. A cena modeliza a essência religiosa dos versos e coloca o protagonista na condição de um ser divino que surgiu para devolver o amor à vida do casal.

Por fim, seguindo o arranjo instrumental, João aparece em sequências de planos panorâmicos flutuando sorridente no céu, enquanto seu primo Mário insiste para que ele desça. E o bicheiro diz: “é ruim, heim, primo!”, e continua no céu “dando risada” tal como o eu lírico nos versos da canção. E a palavra “mentira” encerra o episódio em diálogo com a mão do protagonista fazendo sinal de despedida em plano detalhe. Segundo Uspênski, ao falar das fórmulas tradicionais que concluem os contos maravilhosos em primeira pessoa, afirma que:

“tais frases não destroem a narração, terminam-na: são indispensáveis justamente como **final** do conto, que se encerra na passagem entre o ponto de vista interno e o externo (da vida do conto para a vida cotidiana)”. (USPÊNSKI, 1979, p. 180-181 - grifo do autor)

A modelização, portanto, se instaura no “como” tais signos de encerramento no plano do sistema literário foram ressignificados para o plano do sistema audiovisual da cinematografia: o gesto entoativo da ironia expressado pelo verso “mentira” projetado na mão que se despede, nega a descrença no “grande amor” pelo eu lírico com a despedida de uma vida cotidiana presa às paixões para a percepção do amor em um nível “divino” dentro da história e, em seguida, sai da história para a realidade, encerrando com o aceno de despedida não só a história do episódio, mas de todo o filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Brasil, a arte da palavra, ou mais precisamente a poesia, passa a receber também os empurrões da convergência com as mídias na contemporaneidade e sua universalidade associada à música popular tornou-se imprescindível para uma autorrenovação de cada palavra, cada tom, cada movimento, cada silêncio, para uma informação que precisa ser ao mesmo tempo tradição e continuidade no meio sociocultural.

Neste sentido é conveniente perceber todo o valor da palavra poética, mas também que ela precisa de conexões com outras linguagens para que juntas, sem níveis de hierarquia, contribuam para um nível de complexidade cada vez maior e mais interligado à informação da cultura (a câmera, a fotografia, a iconografia, o gesto, a expressão facial, a maquiagem, as luzes, as cores, a dança, os sons, a voz, os acessórios etc.), mesmo que seja (e sempre será) a partir de culturas anteriores e consagradas, pois a “arte contemporânea não é assim, mais do que uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação”. (PLAZA, 1987, p. 12).

A mediação entre poesia e canção funciona como a arte de compor uma identidade entre o eu e o outro, identidade esta que se refaz incessantemente no cotidiano da vida e da arte, no que a novidade é uma busca insaciável. De qualquer forma, a época de abertura democrática atual se caracteriza por uma abertura do mundo acadêmico para a música popular brasileira, que cresce em sua popularidade, e que começa a ser vista como caráter de construção de identidade, um *texto* da cultura contemporânea, ou melhor, uma obra de arte, cuja leitura gera uma alternância entre as fronteiras do real e do representado a partir de uma *transdução*, pois:

“o novo não é tão novo, mas é comparável dialeticamente com o antigo (existente) [...] o novo depende do devir, isto é, da recepção e do repertório, como medida de informação que se dá entre o previsível e o imprevisível, entre banalidade e originalidade [...]” (PLAZA, 1987, p. 8)

No decorrer desta pesquisa buscamos o encontro dialógico de dois sistemas de linguagens modelizantes – a canção e o cinema. Mas um diálogo do cinema não dentro do sistema da canção, e sim, cada um em seu sistema, dentro do texto cinematográfico. Para tanto, utilizamos o mecanismo dialógico de “tradução, como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção [...] como pensamento e signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade”. (PLAZA, 1987, p.14) em análises poético-musicais de quatro canções populares dentro de seus respectivos episódios no filme *Veja esta canção*, de Carlos Diegues, tentando encontrar subsídios para um diálogo entre os dois sistemas de linguagem por conexão de códigos: gesto entoativo, voz, ritmo, melodia, movimentos de câmera, montagem, contexto, cenário, iluminação e figurino, cujas referências históricas, sociais, literárias, etc., pudessem ser reveladas como índices, no processo dinâmico da informação geradora/transformadora da cultura, proporcionando novos sentidos ao leitor-ouvinte-espectador.

Buscamos fundamentar nossa pesquisa em teorias e críticas literárias da poesia, da canção e do cinema (Luiz Tatit, Charles Perrone, Celso Favaretto, Ezra Pound, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Jairo Severiano, Tárík de Souza, André Diniz, Caetano Veloso, Amador Ribeiro Neto, Marcel Martin, Glauber Rocha, Carlos Diegues, Ismail Xavier, Carlos Alberto Mattos, Lúcia Nagib, Denise Zenicola) e nos estudos semióticos, com maior enfoque na Semiótica da Cultura (Jakobson, Bakhtin, Chklóvski, Lótman, Uspênski, Ivanov, Eisenstein, Irene Machado, Patrice Pavis, Julio Plaza), que contribuíram para argumentar como os estudos semióticos da cultura de extração russa lançaram-se na investigação dos sistemas de linguagem culturais da poesia e do cinema, bem como os estudos literários sobre poesia da canção e literatura de performance da música popular brasileira poderiam projetar-se na intersemiose da canção com o cinema, e assim, contribuir para um novo nível de complexidade nos estudos da cultura.

Ao compreendermos que assim como num sistema poético, a combinação de signos (palavras) se faz entre o “som e o sentido” na elaboração de cada verso, percebemos que a organização dos planos e a montagem cinematográfica presentes no filme analisado, também não se apresentaram isolados ou aleatórios. Só conseguiram uma interrelação com os sistemas poético e musical justamente por também se constituírem em uma seleção/combinação de signos, criando momentos de possíveis modelizações ao se intersemiotizarem.

Mesmo compreendendo a canção e o cinema dentro dos estudos semióticos da cultura como sistemas modelizantes, com codificações próprias, transmissores de significados e geradores de novos sentidos, condições que os fazem intrinsecamente inseridos no grande texto da cultura, percebemos que durante a seleção da obra fílmica para o nosso *corpus*, muitos filmes de Carlos Diegues, apesar de utilizarem a canção (letra e melodia), não estabeleceram uma projeção intersemiótica (tradução entre sistemas de linguagem), ou melhor, a cinematografia não conseguiu estabelecer um enriquecimento mútuo com o sistema litero-poético-verbal e melódico da canção porque não tiveram o tangenciamento necessário para uma modelização, tendo como resultado canções que se limitam aos créditos iniciais e finais, a exemplo de *Joana Francesa*, *Bye Bye Brasil*, *Chuvas de Verão*, *Quilombo*, *Um Trem pras Estrelas*, *Dias Melhores Virão*, entre outros, não sendo possível, portanto, explorar as variações e inovações das tomadas, mudanças de planos e movimentos de luz, câmera e figurino em diálogo com o contexto, com o jogo poético das palavras e ainda com a entoação da voz na canção.

Apesar de encontrarmos alguns trabalhos que desenvolveram uma pesquisa da canção popular no cinema brasileiro a exemplo da Tese de Doutorado *A Canção Popular na História do Cinema Brasileiro* (2009), de Marcia Regina Carvalho da Silva, não conseguimos observar esta preocupação intersemiótica da linguagem cinematográfica com a arte da palavra, música e gesto entoativo do cancionista. Percebemos em *Veja esta canção* possibilidades da cinematografia estabelecer um diálogo com a “unidade literária” da canção, entendendo esta unidade como uma “relação dinâmica de significados verbais, modelos sonoros, efeitos linguísticos e ritmo” (PERRONE, 2008, p.34), entre letra e melodia da canção inserida no filme.

Para tanto, os quatro episódios do filme escolhido para o nosso *corpus* apresentaram possibilidades combinatórias em seu sistema de linguagem e revelaram consideráveis momentos intersemióticos com os sistemas poético-músicais das respectivas canções. Observamos um envolvimento semiótico com o contexto da letra e com a melodia representada pela voz do cantor, inclusive o diálogo com o arranjo instrumental da canção foi explorado pelo movimento da câmera. Houve, consideravelmente, momentos intersemióticos entre os sistemas de linguagem envolvidos e contribuiu com sua modelização para novas percepções daquilo que já nos é ressaltado quando se ouve, ou ainda, quando apenas se lê a canção abordada.

Por fim, considerando que “os sentidos na memória da cultura não são

conservados, mas sim fermentados [...]” (LÓTMAN, 1994, p. 226), pudemos investigar as interpenetrações de recursos que um sistema de linguagem pode estabelecer com outro, e com ele mesmo, permitindo um olhar diferenciado a cada nova leitura. Além de fazer da memória comum um meio de deciframento dos textos que circulam na contemporaneidade e que possibilitará a formação de novos textos, pois “[...] a criação está sempre vinculada à mudança do sentido e não pode tornar-se força material pobre”. (BAKHTIN, 2010b, p. 373).

Contudo, não tivemos a pretensão de esgotar as observações e questionamentos levantados durante esta pesquisa, cujo objetivo foi buscar estabelecer uma intersemiose entre os sistemas de signos (escritos, sonoros e visuais) que se evidenciaram no diálogo das canções inseridas no filme. Até porque a própria cultura apresenta-se em um processo inconcluso e dinâmico de relação centro/periferia, sempre geradora de informação e formação de novos textos culturais. Tivemos, portanto, a boa vontade de investigar como o sistema de linguagem do cinema poderá contribuir para a valorização de uma visão artística e simbólica em significativos diálogos com a inventividade poética na canção popular, por acreditarmos que a arte possui uma intencionalidade pela qual é exigida uma prática constante e uma concepção de mundo bem estabelecida “[...] a fim de excitar a atividade do perceptor e obrigá-lo, no processo da percepção, a viver o próprio objeto”. (USPÊNSKI, 1979, p.165), contribuindo, portanto, para uma considerável intersemiose da canção no cinema, dando oportunidade para os textos culturais da poesia e da canção se revelarem em outros níveis de significações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 2010a.

_____. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 5 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes Ltda, 2010b.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1981.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, pp. 165-196, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro: Metodologia e Pedagogia*. São Paulo: ANNABLUME, 1995, p. 151-171.

_____. “O som no cinema brasileiro”. In: *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro: Embrafilme, n. 37, janeiro/fevereiro/março, 1981, p. 2-34.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras Bossas*. 3 reimpr da 5 ed. de 1993. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 17-50/ 159-172.

_____. *Poesia 1949-1979*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CARRASCO, Ney. *Syghkhronos. A Formação da Poética Musical no Cinema*. São Paulo: Fapesp, 2003.

CORRÊA, José Celso Martinez. O Rei da Vela: Manifesto do Oficina. In: ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 2004.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. 26 ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CHKLÓVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

DIEGUES, Carlos. *Cinema Brasileiro: ideias e imagens*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1988.

_____. *Conversa com Carlos Diegues – Conceição a 40 graus. Carnavalização, a lógica do espetáculo e a palavra-chave do século 20*. CINEMAIS – Revista de Cinema e outras questões audiovisuais. Nº 17, maio/ junho, 1999, p. 7- 47.

_____. *O que é Ser Diretor de Cinema: memórias profissionais de Carlos Diegues*. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 2004.

_____. *Vida de Cinema: antes durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

DINIZ, André. *Almanaque do Samba*. 2 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

EISENSTEIN, Serguei. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Haroldo de. (org.). *Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1977.

_____. *A forma do filme*. Trad. Teresa Otonni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Otonni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. 3 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

IVANOV, V. V. Sobre a Estrutura dos Signos no Cinema. In: SCHNAIDERMAN, Boris (org.). *Semiótica russa*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva (Col. Debates, v. 162), 1979.

JAKOBSON, Roman. Linguística. Poética. Cinema. Trad. Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. Linguística e Poética. In: *Linguística e Comunicação*. 22 ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

JULIER, Laurent e MARIE, Michel. *Lendo as Imagens do Cinema*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac, 2009.

LÓTMAN, Iúri. *Estética e Semiótica do Cinema*. Trad. Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978a.

_____. *A Estrutura do Texto Artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978b.

_____. Sobre o Problema da Tipologia da Cultura. In: SCHNAIDERMAN Boris (org.). *Semiótica russa*. Trad. Aurora Bernardini, Boris Schnaiderman e Lucy Seki. S. Paulo: Perspectiva (Col. Debates, v. 162), 1979.

LÓTMAN, Iúri. & USPENSKII, Bóris. Teoria da Semiótica da Cultura (1971). In: LÓTMAN, Iúri; USPENSKII, Bóris; IVANÓV, V. & outros. *Ensaio de Semiótica Soviética*. Trad. Victória Navas e Salvato Teles de Menezes. Livros Horizonte. Lisboa, 1981.

MACHADO, Irene. *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*, S. Paulo: Ateliê Editorial/FAFESP. 2003.

_____. (org.). *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.

_____. *O filme que Saussure não viu: o pensamento semiótico de Roman Jakobson*. Vinhedo-SP: Horizonte Editora, 2008.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Trad. Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: DINALIVRO, 2005.

MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Júnior: viver cinema*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2002.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

NAGIB, Lúcia. *O Cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

PAVIS, Patrice. *O Teatro no Cruzamento de Culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PERRONE, Charles. *Letras e Letras da MPB*. 2 ed. histórica. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, MCMLXX.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SANTAELLA, Lucia. *Porque as Comunicações e as Artes estão Convergindo?* São Paulo: PAULUS, 2005.

SEVERIANO, Jairo. *Uma História da Música Popular Brasileira: das Origens à Modernidade*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

SOUSA, Tárík de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora 34, 2003.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. Edusp, 1996.

_____. *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

USPÊNSKI, B. A. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. In: SCHNAIDERMAN Boris (org.). *Semiótica russa*. S. Paulo: Perspectiva (Col. Debates, v. 162), 1979.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

XAVIER, Ismail (org). *O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, Tropicália, cinema marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. O cinema brasileiro dos anos 90. In: *Praga: estudos marxistas*, n. 9, São Paulo: Editora Hucitec, junho, 2000.

_____. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZENICOLA, Denise M. *Samba de gafieira: performance da ginga*. Tese de Doutorado. Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2005.

Referências Eletrônicas

Filmografia Brasileira. Informações sobre filmes brasileiros produzidos entre 1897 a 2007 (longas-metragens, curtas-metragens, cinejornais e filmes domésticos). Disponível em: (<http://www.cinemateca.com.br/>). Acessado em 11/10/2011.

SILVA, Marcia Regina Carvalho da. *A Canção Popular na História do Cinema Brasileiro*. Tese de Doutorado. Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, 2009. Disponível em:

(http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&coobra=189048). Acessado em 08/09/2011.

1994 – Entrevista sobre *Veja esta canção*. Disponível em:

(<http://caetanoendetalhe.blogspot.com.br/2014/02/1994-veja-esta-cancao.html>). Acessado em 20/02/2015.

Filmografia e Discografia

BEN JOR, Jorge. “Pisada de elefante”. In: *Ben Jor Word Dance*, 1995.

BUARQUE, Chico. “Samba do grande amor”. In: *Chico Buarque*, 1984.

DIEGUES, Carlos. *Veja esta canção*. Rio de Janeiro: Banco Nacional e TV Cultura, 1994.

GIL, Gilberto. Drão. In: *Um Banda Um*, 1982.

VELOSO, Caetano. “Você é linda”. In: *Caetanear - Caetano Veloso*, 1985.