

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**

***Canções, Mídia e Produção de Subjetividade***

**Rosana Saldanha Silva**

**Orientadora: Silvia Helena Tedesco**

**MESTRADO EM PSICOLOGIA**

**Área de concentração: Estudos da Subjetividade**

**Linha de Pesquisa: Clínica e Subjetividade**

**NITERÓI**

**2007**

**Rosana Saldanha Silva**

***Canções, Mídia e Produção de Subjetividade***

**Dissertação apresentada à banca examinadora da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia, sob a orientação da Prof. Dr. Silvia Helena Tedesco.**

**BANCA EXAMINADORA:**

---

**Silvia Helena Tedesco (orientadora)**

---

**Marly Chagas Oliveira Pinto**

---

**Marcus Vinícius Machado de Almeida**

---

**José Novaes**

**NITERÓI  
2007**

## RESUMO

O presente trabalho aborda, com base nos conceitos elaborados por Deleuze & Guattari, a relação estabelecida entre as canções e o processo de subjetivação. A canção é pensada pela sua proximidade com a fala, admitindo-se que a palavra está presente nos atos de cantar e de falar. A palavra cantada é analisada em seus processos de significação e de produção de mundo. Os estudos pragmáticos da linguagem assumem os *atos de fala* como produtores de realidade; os dizeres presentes na canção são pensados como *canção em ato*. A canção é um dispositivo multifacetado que agrega diferentes sentidos em sua constante atualização. A mídia, em suas diversas formas, assume um importante papel na repetição de canções, destacando-se a internet como possibilidade de acesso a materiais antigos e atuais, muitas vezes de forma híbrida. Na parte final do trabalho é analisada a junção de duas obras de origem diferente encontradas no Youtube, onde um álbum musical (The Dark Side of the Moon) é usado como fundo musical para um filme (O Mágico de Oz). As duas obras são modificadas quando sobrepostas gerando novas possibilidades de significação para ambas. Durante a exposição do trabalho outros vídeos do Youtube são citados como forma de exemplificação para diferentes aspectos da canção.

# Canções, Mídia e Produção de Subjetividade

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	5
<b>I. Canção nos processos de subjetivação</b> .....	14
Os processos de subjetivação.....	16
Agenciamentos, territórios e devir.....	19
Ritornelo.....	22
Territórios sonoros.....	25
Palavra cantada e palavra falada – territórios do canto e da fala.....	26
<b>II. Canção e atos de fala</b> .....	34
<b>II.1 – Canção como palavra de ordem</b> .....	36
Canção de consumo.....	39
Música popular X música erudita.....	41
<b>II.2 – Canção como ato de criação</b> .....	42
Performance vocal.....	44
Ritornelo na canção.....	45
<b>III. Mídia e canção</b> .....	52
Tecnologias e máquinas sonoras.....	53
<b>III.2 – The dark side of the rainbow</b> .....	56
O Lado Escuro da Lua.....	59
O Lado Escuro do Arco-íris.....	64
<b>Conclusão</b> .....	75
<b>Bibliografia</b> .....	78
<b>ANEXOS:</b>	
<b>I – O Mágico de Oz – Resumo</b> .....	80
<b>II – The Dark Side of the Moon (créditos)</b> .....	85
<b>III – Decupagem d'O Mágico de Oz</b> .....	86
<b>IV – Vídeos do YouTube - CONTRACAPA</b>	

## Introdução

*Por que o homem não se contenta em falar, por que é preciso também que ele cante?*<sup>1</sup>

A voz humana é um mecanismo potencializador do som corporal. Antes das palavras, os sons vocais envolvem funções vitais, como o choro, a tosse e o grito. A laringe, fonte sonora, é um órgão protetor das vias respiratórias, que faz um movimento de elevação e fechamento na deglutição. A sonorização acontece quando o ar passa pela laringe e as pregas vocais estão em adução, produzindo um som que é amplificado pelas cavidades de ressonância. Boca e língua se articulam em uma complexa movimentação que produz palavras, gritos, cantos, suspiros...

Este trabalho busca pensar a potência das canções e do ato de cantar. Para se viver em sociedade é necessário se comunicar pela fala, mas não é necessário cantar. *E no entanto é preciso cantar*<sup>2</sup>. Se nem todos cantam, todos conhecem e se relacionam de alguma forma com canções.

Antes de direcionar os estudos para a elaboração de uma dissertação de mestrado em psicologia, me especializei em musicoterapia e me graduei em fonoaudiologia, exercendo a clínica de fonoterapia e musicoterapia.

A mistura dessas três áreas coloca-nos, neste trabalho, num entre-lugar, de conhecimento prático híbrido. Os objetivos e fundamentos que transitam nesse estudo passam por diferentes disciplinas comuns às áreas citadas. As canções utilizadas nos atendimentos na clínica de fonoaudiologia tanto podem trabalhar a motricidade oral<sup>3</sup> como a percepção auditiva, rítmica, corporal, ou mesmo resgatar memórias. Qualquer forma de interação com o canto será permeada por alguma memória afetiva. As canções sempre nos afetam. Quando gostamos ou quando não gostamos somos afetados.

Como conhecimentos básicos para a clínica de fonoaudiologia temos o estudo da motricidade oral, fisiologia da fonação, desenvolvimento motor e neuromotor, linguagem e audição. Esses estudos se desdobram em psicomotricidade, psicologia, neuropsicologia, fisiologia, física acústica, estética vocal e tantas outras especialidades relacionadas às áreas de atuação.

A gagueira, por exemplo, é um distúrbio no ritmo da fala que só ocorre durante a interação verbal; a fala encontra-se tão comprometida que a comunicação torna-se

---

<sup>1</sup> DIDIER-WEILL, Alain. 1999, p.9.

<sup>2</sup> *Marcha da quarta-feira de cinzas*, canção de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes.

<sup>3</sup> Movimentação dos músculos responsáveis pela fala, mastigação e deglutição.

muito difícil, gerando angústia para o falante. Porém, cantando ou lendo, quase não há episódios de gagueira, pois as palavras já se encontram gravadas na memória, não havendo necessidade da elaboração do discurso.

Em certos tipos de afasia, embora a memória articulatória para a fala esteja comprometida, o canto pode funcionar como canalizador na formação de palavras. As áreas cerebrais da linguagem estão no hemisfério dominante (esquerdo) e a música está no hemisfério direito. Parece-nos que a canção faz muito bem essa ponte inter-hemisférica, por ter em si música e palavra.

Na musicoterapia, não apenas canções, mas tantos outros estímulos sonoros são a matéria mais importante na condução da clínica. É uma clínica dos afetos. O canal de comunicação é aberto para um corpo sonoro, um corpo musical. A interação afetiva e o desenvolvimento da autonomia são o principal objetivo, que é trilhado com sons musicais.

Durante o curso de especialização em musicoterapia trabalhei com reabilitação neurológica com uma visão tanto da fonoaudiologia como da musicoterapia, em diferentes contextos, e foi possível notar que o uso de canções atendia às demandas das duas clínicas. As canções podem ser usadas como estímulo na reabilitação da linguagem e na interação afetiva, simultaneamente, ampliando os benefícios terapêuticos em ambos os casos.

Nos *Estudos da Subjetividade* do curso de psicologia da UFF, encontramos o material para uma elaboração teórica que relacione canção com processos de subjetivação. Nossa intenção é ampliar as possibilidades de utilização de canções na clínica (em diversas clínicas), assim como no seu uso particular, apostando que os aspectos ressaltados ao longo do texto façam sobressair uma escuta singular. Essa linha de pesquisa pensa a clínica como potência transdisciplinar, uma clínica sempre em construção, que não se apega a saberes totalitários e se deixa atravessar por diferentes áreas de conhecimento.

A canção é um tema estudado com diversas abordagens. A análise musical, por exemplo, preocupa-se com a estrutura musical da canção, sua seqüência intervalar, rítmica e harmônica; a análise puramente textual pensa o texto separado da música; já a musicologia estuda a produção musical na cultura e no momento histórico. Um antropólogo poderia estudar a produção de uma *canção* em uma tribo indígena (canção ou canto?).

Que semelhanças teriam entre a canção indígena e alguma canção do Roberto Carlos? Precisa-se também considerar a variação nos sistemas musicais utilizados em diferentes culturas. Uma canção de ninar como “Boi da cara preta”, por exemplo, será entendida musicalmente (não o texto) como tal em qualquer lugar onde o *sistema tonal* seja socialmente aceito, ou seja, há uma relação entre o sistema musical em que uma canção foi composta e a cultura compartilhada pelos povos que praticam determinado sistema. Para um povo que utilize outro sistema, a tendência será de estranhamento ou rejeição.

Na área da saúde encontramos, recentemente, a musicoterapia, onde a canção pode ser utilizada, pelo musicoterapeuta, como dispositivo clínico. A musicoterapia vem ampliando cada vez mais sua atuação em diversos setores da saúde, trazendo novas pesquisas que utilizam música, corpo e som na clínica.

O elo entre canção e subjetividade será pensado na relação que estabelecemos na escuta, na dança (e em movimentos corporais que acompanham um ritmo) e no próprio ato de cantar, seja em rituais religiosos, em aniversários, declarações de amor, junto com o rádio do carro, em rodas de samba, em boates, shows... As canções formam palavras envoltas por ritmo, melodia, performance, afetos, que se agregam às obras; palavras que são cantadas. Os termos abordados se distinguem e se complementam: *canção, canto e fala*. Importa-nos observar é que, num enlace musical das palavras envolvidas em uma canção, há uma transmutação do uso cotidiano da linguagem.

Estamos afirmando que, numa canção, a relação estabelecida com a letra é determinada por todo sentido a ela associado: a parte melódica, rítmica, o arranjo musical e principalmente, como se estabelece a relação com a canção no momento em que escutamos ou cantamos. De que forma apropriamos uma canção?

Ao tratar dessa questão, o primeiro problema com que nos deparamos é relativo à enorme pluralidade de manifestações do que podemos chamar de canção, e ainda: o que entendemos por canto?

Fala e canto se distinguem de várias formas, mas principalmente pelo seu propósito: enquanto a fala é usada para a comunicação na vida diária, o canto surge em um momento especial, que desvia o gesto vocal da fala de seu uso comum. No entanto, há uma estreita ligação entre a fala e o canto. Os mecanismos responsáveis pelos dois atos são os mesmos: ar, boca e voz. A fala articula palavras, o canto também.

Ao remontarmos à origem da palavra *canção* (falamos das práticas entendidas no ocidente), voltamos à Idade Média, onde a canção aparecia revestida de vários

conteúdos, em diferentes países europeus. Normalmente, ela tem pelo menos duas partes, mas pode ter mais, ou apenas uma. O texto pode se ocupar dos mais variados assuntos, do sacro ao profano, do lírico ao lúdico. Até que ponto a palavra “canção” pode ser usada para designar qualquer música cantada? Que diferenças poderiam ser estabelecidas entre canção, canto, cantiga, cântico, cantoria...?

Essa pluralidade de termos indica diferentes formas em que a canção se apresenta. De uma forma geral, a canção pode ser entendida como uma composição destinada ao canto. O canto é uma modulação da voz humana, uma música vocal com palavras. Há diversos estilos de canto, como o canto gregoriano, o canto de lavadeiras... O termo cantiga deriva da canção provençal e pode ser separado de acordo com o seu conteúdo temático, como *cantiga de amor*, *cantiga de amigo*, *cantiga de escárnio ou de maldizer*.<sup>4</sup>

Definir padrões sobre que tipo de música pode ser chamada de canção e que forma de cantar pode ser chamada de canto perpassa uma linha tênue que pode ser, de alguma forma, limitada, pois embasada em padrões categoriais. Não avaliaremos a canção em si, mas de que forma ela está funcionando. Neste trabalho admitimos como canção todas as manifestações em que palavras são cantadas. E como canto, qualquer forma de emissão de palavras que se proponha à criação artística.

Porém, há diversos casos em que as palavras fogem do uso ordinário, como na declamação poética, nos discursos políticos, religiosos... A fala, no seu uso comum, também não segue padrões, mas se adapta constantemente aos diferentes contextos em que se insere. As fronteiras que distinguem o canto da fala ou da declamação são às vezes difíceis de serem delimitadas. Por exemplo: o estilo vocal no canto *heavy metal* parece gritar as palavras, já no RAP é como uma fala ritmada. Em ambos os casos, por mais que tais formas de cantar se distanciem do estilo de canto dito mais sublime – o canto lírico (ou operístico) – teremos uma expressividade artística vocal acontecendo.

Canto e canção estão intimamente ligados. O canto é o único conteúdo indispensável em uma canção (entendida aqui como forma musical vocal com palavras). Mas nem todos os cantos pertencem a uma canção. A voz humana pode ser um instrumento musical sem emitir palavras, ou um instrumento sonoro que expressa estados subjetivos (no grito, no choro, no suspiro).

---

<sup>4</sup> Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Canção>, acessado em 10/12/2006.

A natureza também tem seus cantos e seus ruídos, que estão criando barreiras sonoras, delimitando territórios. Os lobos uivam em conjunto para produzir o efeito de uma alcatéia maior, comunicando aos predadores que eles são muito numerosos. No mundo animal há vários cantos relacionados com a função de acasalamento, além de sons que servem para o reconhecimento de diferentes funções. O som marca território na natureza.

Na cultura humana acontece da mesma forma. É preciso lembrar que o universo social em que se insere a espécie humana é consideravelmente variável. Vivemos em espaços em constante mutação e altamente diferenciados, possibilitando acesso a diferentes recursos. O espaço em que é gerado a produção deste trabalho acadêmico é uma capital de grande porte<sup>5</sup>, com muita propaganda no ar, muita compra e venda, uma imensa variedade de estilos, de gostos, de idéias e de posições de poder (de uma forma geral demarcadas proporcionalmente pelo poder aquisitivo).

As formações subjetivas deste meio são marcadas principalmente por um investimento visual e sonoro. São esses dois dispositivos, ver e ouvir (ou ser visto e ser ouvido), que mais fortemente criam a realidade. Em relação aos outros sentidos, marcamos território com o cheiro, sendo que o sentido olfativo precisa de uma suficiente proximidade da fonte do odor para ser percebido. O olfato não é sentido nos cartazes nem na televisão, assim como o tato e o paladar.

Os sentidos têm funções determinadas e a memória opera uma seleção cuja base é afetiva. Lembramos de cenas, cores, formas, cheiros, calor, vento, sons. Todos os sentidos se misturam na memória que, estando os seres vivos recebendo sempre novos estímulos, está sempre se atualizando.

Vamos falar de sons. A audição já está presente desde a vida intra-uterina e, como todos os outros sentidos, vai se desenvolvendo pelo contato com o meio, sendo o último sentido a ser “desligado” em estados terminais. Há sons que percebemos como musicais e sons que produzem palavras, sons que são criados e gravados a partir de equipamentos de alta tecnologia e sons fisiológicos do corpo humano, sons animais e os sons da natureza. Todas as formas de percepção sonora concorrem na constante modulação das vias auditivas e, de alguma forma, no sentido que apreendemos de uma canção.

---

<sup>5</sup> A Universidade Federal Fluminense localiza-se em Niterói, cidade vizinha ao Rio de Janeiro, onde moro.

O som invade o ambiente e não podemos tapar o nariz ou desviar os olhos. No universo das canções isso quer dizer que muitas vezes somos obrigados a conviver com canções que nos desagradam. Elas podem estar tocando no rádio do vizinho, numa roda de samba perto da nossa casa, num restaurante ou na sala de espera de um consultório.

Ao trazer o tema que será decorrido ao longo do trabalho somos forçados a pensar sobre nossas escolhas. Não podemos elaborar uma totalidade de referências que feche o tema, ainda mais se tratando de um que se manifesta por fenômenos que escapam à observação objetiva e que não podem existir sem serem permeados pelas emoções.

Por que, afinal, falar de canção em sua relação com a subjetividade?

A música, o canto, a dança estão presentes em todas as culturas, por mais diversas que sejam suas manifestações. A canção em ato é sempre corporal, podendo estar ou não associada à dança. Embora não seja a dança o nosso enfoque, é preciso perceber que há uma indissociabilidade entre música e movimento corporal<sup>6</sup>; mesmo quando estamos parados, a música dá movimento ao pensamento.

O trabalho, como já anunciado, circulará nos limiares entre canto e fala na canção, e sua relação com os processos de subjetivação. Os conceitos utilizados na produção de conhecimento não estão alheios ao mundo. Os escritos guardam chaves, guardam cifras, e se desdobram em diversos caminhos. Palavras, pensamentos são portadores de posições de poder. Diferentes áreas se aproximam e se distanciam por afinidades. Teses são feitas escolhendo-se palavras, expressões, conceitos... Instituições são montadas para que se façam teses, para que se preservem e se criem saberes. Palavras são dispostas formando um conjunto de idéias que se ligam a diferentes formas de pensamento. A escolha de um objeto a ser estudado e o modo como isto é realizado carrega uma história. A finalidade da argumentação é a afirmação de uma posição no mundo.

A canção é o motor propulsor desse escrito. A escrita como ferramenta busca aqui produzir pensamentos que tocam o sensível musical. Queremos falar de experiências singulares proporcionadas pela relação estabelecida com canções, seja no seu ato criativo de composição, seja na sua recriação pelo canto ou pela lembrança.

Como embasamento teórico para traduzir a canção como produtora de subjetividade, partimos dos pensamentos produzidos por Deleuze e Guattari. Deste

---

<sup>6</sup> Por exemplo, nos acalantos, o canto carrega a pulsação que embala a criança.

modo, o conceito de subjetividade aqui apresentado é entendido como um processo, conduzido por *agenciamentos maquínicos coletivos*. As canções serão pensadas no atravessamento de diferentes linhas de agenciamentos, e tanto podem funcionar como dispositivo singularizante no processo de subjetivação, como dispositivos que produzem subjetividades em série.

Analisando a canção, iremos problematizar a relação estabelecida entre palavra cantada e palavra falada. Mas esse é apenas um tipo de relação. Há situações em que a atenção maior recai sobre a dança, neste caso as palavras funcionarão estabelecendo estados de exaltação. A performance vocal dá a tonalidade afetiva e pode causar comoção sem que entendamos o que foi cantado<sup>7</sup>. Porém, o que acontece quando decoramos uma canção? Quando cantamos junto ou separado da gravação, de outras pessoas? Quando utilizamos o texto de uma canção para afirmar um sentimento?

O conteúdo textual da canção é carregado pela expressividade performática do canto e de todos os outros componentes que podem se agregar a uma canção.

Buscamos analisar a forma da canção no processo de produção de subjetividade, analisando a palavra cantada em seus processos de significação e de produção de mundo. Para tanto, no primeiro capítulo, iniciaremos com a noção de *subjetividade maquínica*, com *agenciamentos coletivos* que tanto operam na captura do desejo por linhas duras, como criam novas singularidades, por linhas de fuga, pelo *devoir*. A canção será pensada como um dispositivo multifacetado, agregando diferentes sentidos na sua constante atualização, ressaltando-se o elo entre canção e subjetividade maquínica – conceito trabalhado por Deleuze & Guattari em *O Anti-Édipo* e *Mil Platôs*.

Depois trabalharemos o conceito de *ritornelo* em seus movimentos territoriais: da terra ao território e do território à terra. Os movimentos do ritornelo ora territorializam, ora desterritorializam, em um fluxo contínuo de produção de subjetividade.

No segundo capítulo abordaremos o conceito de *atos de fala* presente no gesto vocal. Os estudos pragmáticos da linguagem assumem a linguagem como produtora de realidade. Os dizeres da canção são beneficiados por essa pesquisa, sendo que, diferentemente dos atos de fala, falaremos de *canção em ato*. A função de *palavra de*

---

<sup>7</sup> Quem nunca cantarolou uma música (pelo menos quando criança) ignorando absolutamente que palavras eram ditas? Precisamos ainda lembrar que a mídia atual fornece um contato massivo com a produção musical norte-americana, levando-nos a conhecer diversas composições com letra em inglês.

*ordem* da linguagem será traduzida da mesma forma para o gesto vocal no canto, assim como o *ato de criação*.

A canção como produtora de dizeres, de real, repete e estabiliza hábitos sociais. Veiculada pela grande mídia, a *canção de consumo* transmite o “mesmo” material sonoro para um grande público. A canção enquanto produto de consumo passa por modificações nesse novo mercado – o fonográfico. Certas padronizações são impostas e novas tendências são globalizadas, quando vantajosas para o mercado. As formas de consumo mudaram com a intrusão do elemento tecnológico.

Precisamos pensar a captura das formas musicais no sistema econômico atual. Assistimos, dentre outros fenômenos, à produção de uma música urbana, denominada canção popular urbana. Esta produção em muito difere dos cantos e canções regionais, ou oriundos de um espaço que não esteja dominado pela mídia. A cultura de massa, promovida pela *mass media*, agrega à canção outros valores de mercado.

Enquanto a música caipira, por exemplo, devido às características que assumem sua produção e apropriação por parte da própria população, se esgota na sua qualidade de *valor de uso*, a música poplular urbana logo seria absorvida pelo sistema de mercado capitalista, sujeitando-se aos processos de compra e venda, destinando-se a um consumo não produtivo e qualificando-se, portanto, sobretudo por seu *valor de troca*. (SHURMANN, 1990, p.180, grifo do autor)

Esta será mais uma relação que colocaremos em análise: a relação entre o mercado e o consumidor, entendendo a lógica de mercado como produtora de desejos no consumidor. A canção produz subjetividade e é capaz de engendrar novas significações, além dos modos de vida serializantes. Tendo em vista esses movimentos de produção, a canção é tratada como um potente dispositivo clínico.

A canção como ato de criação opera desvios nesse meio que muitas vezes parece estar dominado. Esses desvios serão analisados a partir da potência de devir tanto na *linguagem verbal* como na *linguagem musical*. A canção funciona como uma dupla ferramenta que, por intermédio da repetição, produz novos sentidos, advindos tanto das palavras como da música e da afetividade performática – todos os elementos misturando-se em um *plano de imanência*.

### ***Esta canção é só pra dizer e diz***<sup>8</sup>

O estudo da canção exige que sejam considerados os aspectos musicais e textuais, acentuando-se seu entrelaçamento. Devemos considerar também o universo onde ela se insere e que posições *passivas* ou *ativas* (fonte sonora e ouvinte) compõem a relação, ou seja, o dizer que afeta e o ouvir que é afetado. De outro modo, encontramos na forma de uma canção, variantes expressivas que se repetem diferentemente em sua estrutura musical, no que é dito poeticamente, na forma como ela é executada e em que circunstâncias ela é executada. São várias as ligações, os acontecimentos que concorrem junto à execução de uma canção.

Ao longo do trabalho vários exemplos musicais serão utilizados, devendo o texto ser cantado (pelo menos) mentalmente. Contamos com a memória do leitor para complementar a parte musical ausente no texto escrito. Se as palavras escritas não disserem nada como canção, a expressividade (musical e performática) agregada às palavras se perderá, e estas ficarão empobrecidas de sentido. Ou seja: só o texto não dá conta.

Desta forma, como forma de apoio para a compreensão das explicações, juntaremos a esse trabalho um anexo em forma de DVD, com uma seleção de vídeos obtidos no site do YouTube ([www.youtube.com](http://www.youtube.com)).

---

<sup>8</sup> *Você é linda*, canção de Caetano Veloso

## I. A canção nos processos de subjetivação

*Neste momento em que estou escrevendo estou sendo.  
Você sente? Eu sinto.  
Clarice Lispector, Água viva.*

O que é ser? O que é sentir?

Sim. Estamos sendo, estamos sentindo, estamos agindo, estamos pensando. A todo momento, enquanto estamos vivos. Falar de subjetividade é falar de vida, de vida pulsante, de vida sentida. Os corpos, no plano de relação, possuem o poder de afetar e ser afetados. Por que sentimos isso? De forma alguma pretendemos responder essas perguntas. O motivo da vida, o “quem sou eu?” ou o que faz a condição humana.

No texto que escrevo emerge um ser subjetivo falando de subjetividade. A utilização do trecho de Clarice, por exemplo, não poderia ser mais subjetiva. Li e reli esse livro, *Água viva*, várias vezes, e uma dessas leituras foi especialmente marcante. Não sei identificar exatamente o momento em que isso se deu, mas percebi algo que intensificou meu “tempo íntimo”, que dilatou o tempo. É difícil explicar a sensação, mas guardo essa memória de uma certeza vivida. O que ocorre na relação com Clarice é uma experiência com a arte. Uma experiência extemporânea. Vários podem ser os dispositivos desencadeadores de experiência similar: nas diversas formas de arte, na vida, no amor.

A vida é pulsante, é ritmada por repetições. Deleuze busca em Espinosa a idéia de corpo como uma mistura entre partículas em relação de movimento/repouso e velocidade/lentidão. Os ritmos são iniciados e terminam no decorrer de uma canção. Ritmo sonoro organiza ritmo vivido (e vice-versa). Sinto que há algo a seguir na canção que fala sobre isso:

*Penso ouvir a pulsação atravessada  
Do que foi e o que será noutra existência  
É assim como se a rocha dilatada  
Fosse uma concentração de tempo*

*É assim como se o ritmo do nada  
Fosse sim todos os ritmos por dentro  
Ou então como uma música parada  
Sobre uma montanha em movimento<sup>9</sup>*

---

<sup>9</sup> *Morro dois irmãos*, canção de Chico Buarque.

Claro está que este tempo dilatado é raro e que há muito mais vida formando esse ser subjetivo. No entanto, o objetivo de começarmos trazendo uma experiência com a arte está intimamente ligado ao que se afirmará nessas linhas: o processo de subjetivação e sua relação com o gênero artístico canção, possibilitando linhas de criação.

Para desenvolver esse tema faremos ressonância aos pensamentos de Deleuze e Guattari. A escolha conceitual é também uma opção ética, pois aqui a subjetividade é entendida como algo que não está dado, que está sempre se fazendo e sujeito a mudanças. Queremos ressaltar a relação com a canção como intensificadora de afetos, como viabilizadora de passagem a um outro estado.

Pensar sobre cantos e canções remete a diferentes formas de problematização. A descrição da matéria da canção, sendo sensação acústica, lingüística, musical ou corporal, não pode explicar o sentido da experiência com uma canção. O encontro com uma canção é algo especial, é da ordem do *acontecimento*. Não basta apenas estar com o ouvido direcionado ou mesmo atento. Muitas canções que escutamos nos passam despercebidas, ou são desagradáveis. Mas existe, perante o caos de diversas possibilidades de escuta, certas conexões que nos ligam a estas ou aquelas canções.

Antes de prosseguir dando voz aos conceitos, cabe mais um esclarecimento para reafirmar as escolhas que permeiam esse estudo. Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari escrevem sobre a função dos conceitos. Logo no início os autores afirmam que: “Não há conceito simples. Todo conceito tem componentes e se define por eles. Tem portanto uma cifra.” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p.27). Os conceitos se desdobram, não possuem um único componente, são ao menos duplos, e, por outro lado, não podem reter todos os componentes. Também não têm contornos regulares, sendo articulados em um todo fragmentário. Trabalhar com conceitos é definir uma posição que de certa forma nos afasta do caos mental.

“Todo conceito remete a um problema” (Idem). O que estamos fazendo é um recorte conceitual para situar o problema da canção nas produções subjetivas. Entendendo que “todo conceito, tendo um número finito de componentes, bifurcará em outros conceitos, compostos de outras maneiras, mas que constituem outras regiões do mesmo plano, que correspondem a problemas conectáveis, participam de uma co-criação.” (Ibidem, p. 30).

Vamos pensar juntamente com Deleuze e Guattari, que se propõem a tratar a subjetividade como produção. Na sequência vamos nos servir dos conceitos formulados

por eles, abrindo uma passagem que nos leve ao mundo das canções, para traçar um plano onde se ressaltam subjetividade e canção em seus processos de criação e interação.

## **Os processos de subjetivação**

*Somos nós que fazemos a vida  
Como der ou puder ou quiser  
Sempre desejada*<sup>10</sup>

O principal interesse nesta pesquisa será examinar os processos de subjetivação e como a canção participa desses processos. Ou seja, em linhas gerais, trataremos de analisar as possibilidades de a canção interagir, intervir, semiotizar e configurar a subjetividade. Para Guattari, “a subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro social” (GUATTARI & ROLNIK, 1986, p.31). Quais os papéis da canção no processo de subjetivação?

Antes de nos determos nessa interrogação, precisamos analisar as instâncias produtoras de subjetividade, como elas funcionam e quais são suas implicações. Desse modo, será possível, tomando como referência as investigações de Deleuze e Guattari, pensar as potencialidades que a canção oferece na construção e desconstrução da subjetividade.

Abordaremos a subjetividade como processo de formação multilinear, sem fechá-la em uma forma ou uma fórmula explicativa. A subjetividade entendida como processo admite uma constante produção que não segue padrões fixos, que é mutável no tempo e na história. Então, entender o ser é mais do que entender o que faz o ser, mas saber que esse próprio pensamento não pode ser totalizante, pois que também ele é construído e sujeito a modulações. “Não existe uma subjetividade do tipo ‘recipiente’ em que se colocariam coisas essencialmente exteriores, as quais seriam ‘interiorizadas’ (Idem, p. 34).

Sobre os processos de subjetivação, Guattari aponta para uma subjetividade polifônica, produzida por instâncias individuais, coletivas e institucionais, assim definida “o conjunto das condições que tornam possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como Território Existencial auto-referencial,

---

<sup>10</sup> *O que é o que é*, canção de Gonzaguinha.

na adjacência ou na delimitação com uma alteridade em si mesma subjetiva.” (GUATTARI, 1991, p.7)

Em *O Anti Édipo*, os autores constroem uma crítica ao modo de produção do sistema capitalista, que busca de toda forma capturar o desejo e manipular as formações subjetivas. Para tanto atua em uma enorme rede que imprime, através de diversos meios, modos de agir, de pensar, de projetar modos de vida. Por mais que esses poderes (atualmente diluídos pelas grandes corporações) pretendam fixar a vida de acordo com suas demandas, há poros por onde a percepção extravasa o sentido ordenador. E é nesses desarranjos que se abre a possibilidade de uma reapropriação do Real, e, talvez, uma atitude artística e/ou crítica.

A utilização da idéia de maquinismo leva às afirmações de que: “tudo são máquinas (...) Uma máquina-órgão é ligada em uma máquina-fonte: uma emite um fluxo que a outra corta.” (DELEUZE & GUATTARI, 1976 p.15). O processo de produção é constantemente transformado em consumo e registro. “Tudo é tão produção, que os registros são imediatamente consumados, consumidos, e os consumos diretamente reproduzidos.” (Idem, p.18).

*A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização.” (GUATTARI & ROLNIK, 2000, p. 33)*

Nesta citação obtemos diversas indicações para traçar um plano da subjetividade. Primeiramente é afirmado o seu caráter social e a sua existência particular (outros – eu). A subjetividade se faz nas relações, nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos, nas famílias, nos grupos, nas escolas, no trabalho, na cidade, no país, na Terra. Onde quer que o homem esteja em contato com o meio há uma composição, uma produção recíproca. Os grupos sociais requerem um tipo de organização. Existem diversos tipos de organização social que funcionam como moldura para o processo de subjetivação. Dentro dessa moldura muitos “eus” podem surgir.

Também é dito que a subjetividade se efetiva mediante oscilações ou conjugações entre dois processos, um de opressão e outro de criação (ou alienação e singularização, ou territorialização e desterritorialização). Dessa forma os autores pretendem apontar a existência de um sistema de opressão, que tenciona o controle sobre os corpos, o controle dos desejos. Porque são os desejos que operam os processos de subjetivação. Uma vez domados, o modo de produção capitalista pode funcionar com uma certa segurança. Mais do que produtos, este modo produz consumidores. E não basta apenas que desejemos um produto, mas um estilo de vida. Dessa forma o produto fica atrelado aos modos de vida, e os corpos recebem o mesmo tratamento serializante.

Por outro lado há o escape do controle mental e social. O questionamento acerca dos costumes, dos valores, da existência. São desvios, lampejos de consciência em que as ações perdem o sentido do uso comum. O próprio ato causa estranhamento. Neste momento a mente perde o ritmo, o corpo desanda. O tempo entra em suspensão, não mais marcado maquinicamente, mas gerando uma disfunção na máquina.

*Corpo sem órgãos.* É assim que os autores (DELEUZE & GUATTARI, 1996) denominam esse estado de intensificação no qual o corpo perde sua organização. São vários os disparadores que levam a este estado. Ao cabo do estranhamento, cria-se uma nova ordem, agora ressubjetivada, reapropriada, singularizada.

Sem dúvida, encontramos diferentes possibilidades no que se refere à “recepção” da subjetividade. Os processos de subjetivação envolvem agenciamentos, isto é, intercessões entre corpos: pai, filho, cidadão, instituições (família, escola, meios de comunicação, Estado etc.), eventos, produções estéticas (uma canção, um filme, uma poesia)...

Deleuze e Guattari buscam na filosofia de Espinosa a noção de corpo, entendida como potência. Para este filósofo não existem corpos simples, mas mistura de corpos, composições, partículas de movimento/repouso e velocidade/lentidão. Os corpos têm o poder de afetar e ser afetados e são sempre causas ativas ou passivas em uma relação. O encontro de corpos produz efeitos que são os incorporais. Os incorporais não existem, mas insistem na figura do vazio e do tempo. A célebre pergunta espinosista *o que pode um corpo?* foi retomada por Passos e Benevides à luz dos processos clínicos para pensar *o que pode a clínica?* (em JÚNIOR et al, orgs., 2004). Neste trabalho queremos pensar: *o que pode a canção?*

## Agenciamentos, territórios e devir

Passaremos da idéia de composição de corpos para a idéia de *agenciamento*, com Deleuze e Guattari. Os agenciamentos são relações entre corpos, são conexões. Não podemos pensar a produção de subjetividade sem nos determos no conceito de agenciamento. Em *Mil platôs vol.2*, os agenciamentos são definidos como possuindo uma tetralvência, isto é, são pensados em um eixo horizontal, pelo conteúdo (agenciamento maquínico de corpos) e pela expressão (agenciamento coletivo de enunciação), e em um eixo vertical, que apresenta um segmento estável, territorializante e outro segmento instável, de desterritorialização (DELEUZE & GUATTARI, 1995-a). É necessário entendermos que essa tetralvência dos agenciamentos configura uma instabilidade. Não são conexões fixas, mas estão sempre a se fazer e desfazer. Por outro lado há essa dupla característica no que se refere ao conteúdo e à expressão, que os faz operar simultaneamente. “O indivíduo (...) está na encruzilhada de múltiplos componentes de subjetividade.” (GUATTARI & ROLNIK, 1986, p.34)

Quando pensamos em uma canção há um agenciamento entre letra e música que gera uma forma híbrida de linguagem. E, como todo corpo, a canção se abre para múltiplos agenciamentos, que misturam conteúdo e expressão (visível e dizível), e tanto podem formar linhas duras – territoriais como linhas de fuga – desterritorializante.

Estamos começando a falar de território, entendendo este como sempre em formação, um território móvel, com paisagens que se desfazem e se refazem. O nosso corpo marca território em cada lugar pelo qual passamos, ocupando um lugar no espaço, uma posição desejante. As formações territoriais passam por uma produção de registro, que estabiliza e organiza os fatos.

Os agenciamentos de enunciação indicam menos uma informação ou uma comunicação, do que a instituição de regimes de ordem, um encaminhamento para os corpos, uma possibilidade definida por circunstâncias que os diversos corpos oferecem, configurando uma subjetividade fixa ou se reapropriando dela, desconstruindo-a, principiando assim uma singularidade.

Trazemos para esta análise dois vídeos<sup>11</sup> que formam territórios incrivelmente distantes com uma mesma canção. *Sweet Dreams (are made of this)* é uma composição

---

<sup>11</sup> Anexo IV, videos 1 - Sweet Dreams - Marilyn Manson - [http://br.youtube.com/watch?v=3iuve2OjY\\_8](http://br.youtube.com/watch?v=3iuve2OjY_8) e 2 - Sweet Dreams - Eurhythmics - <http://br.youtube.com/watch?v=QQHrspjw4aA>.

do Eurhythmics, regravada por Marilyn Manson. *Doces sonhos (são feitos disso)*: disso o que? A realidade sonora e visual presente nessas duas versões mostra sonhos muito, muito diferentes, a partir de territórios demarcados tanto pela música como pelas imagens.

Vamos agora pensar o agenciamento como promotor de *devir*: o agenciamento é *abstrato* quando sua face está voltada para o virtual (de desterritorialização), e ele é *concreto* quando opera por redundância, recodificação (de territorialização).

Entendemos o devir como uma linha de subjetivação aberta ao novo. O devir não indica um tempo por vir e não é concebido como resultado de uma transformação ou de uma passagem de uma forma a outra. O devir é o próprio processo, é o meio, compõe uma zona de indiscernibilidade. Não é apontado como uma evolução de um estado a outro, mas uma involução. Tanto que está conectado com as minorias sociais – crianças, mulheres, homossexuais e outros (minorias e maioria não são entendidas aqui pela quantidade numérica, mas pelas posições de poder que ocupam).

A música ocupa um lugar privilegiado em relação ao devir. A expressão musical é inseparável de um devir-mulher, criança, animal (DELEUZE & GUATTARI, 1997). Possivelmente a abertura para o devir encontrada na música deve-se ao fato de ser ela geradora de movimento. Com relação à canção, o movimento gera também um gesto vocal que, por sua vez, se desdobra em gesto musical (canto), que difere do gesto verbal (fala). A expressividade pela voz é uma necessidade visceral, como o choro no parto-nascimento. Gil Vaz situa a canção como fonte embrionária a partir da qual Música, Dança e Poesia evoluíram.

O campo sistêmico da Canção resulta, assim, da interação entre forças originais (Canto, Fala e Movimento) que atraem os elementos para um contexto mínimo de expressão (a Canção embrionária), e forças derivadas (Música, Poesia, Dança) que levam os elementos para os limites desse contexto, aproximando-se de um tamanho máximo de Canção. (em VALENTE, org, 2007, p. 25)

Admitir esses elementos como participantes da canção amplifica suas linhas criativas no corpo, na palavra e no som. A canção tem uma existência corporal, seus elementos principais estão no corpo: o som e o ritmo.

Clarice Lispector, no já citado *Água viva*, anuncia: “quanto à música, depois de tocada, para onde ela vai?”. Ouvimos a música, e quando acaba só nos resta o algo de

sensível na sua passagem, só nos resta a sua virtualidade. É um tipo diferente de memória, que é entendida por Deleuze e Guattari como memória inconsciente ou memória do porvir (com Nietzsche) ou memória intensiva. Cristina Rauter explora essa concepção de memória entendendo-a como uma ruptura de um certo equilíbrio corporal: “algo nos vem do passado, mas não coincide exatamente com o que foi vivido. É, antes, uma recriação do passado.” (RAUTER,1998).

A canção, enquanto acontecimento, guarda uma franja de virtualidade. Desta forma podemos apresentar a canção como um devir. Todo acontecimento é multilinear e se faz por agenciamentos. Os agenciamentos atualizam acontecimentos. Tratamos a canção como um acontecimento, que se dá em um encontro. O acontecimento atualizado é expresso por linhas de *visibilidade* e *dizibilidade*. Essas linhas compõem o estado de coisas. São a matéria expressiva da canção. Por outro lado, há no acontecimento uma nuvem de virtualidade que o acompanha. A virtualidade é a abertura para o devir, é a face problemática da canção, onde se inserem pontas de desterritorialização.

Pensando nos processos de memorização comuns à canção, à regularidade musical, trazemos sua face intempestiva, que faz a seleção do arquivo musical (um bloco afetivo) que, pelo seus agenciamentos multilineares, traz à tona uma experiência singular, em que a canção é reapropriada ou recriada. Não são todos os momentos em que uma canção é lembrada que essa memória involuntária aparece, mas quando estamos distraídos, desarmados, criando um grau de abertura para o devir.

Na canção *Construção*, de Chico Buarque, encontramos a trajetória final de um personagem, narrada de forma indireta. O compositor mistura os desejos e as “coisas” que circundam o personagem, trazendo os elementos mais presentes nos seus últimos instantes de vida.

*Amou daquela vez como se fosse a última*  
*Beijou sua mulher como se fosse a última*  
*E cada filho seu como se fosse o único*  
*E atravessou a rua com seu passo tímido*  
*Subiu a construção como se fosse máquina*  
(...)  
*Morreu na contramão atrapalhando o tráfego*  
(...)

Quem se lembra dessa gravação, de 1971, com o arranjo inesquecível de Rogério Duprat (com orquestra, coro e *grand finale* incluindo parte da canção “Deus lhe Pague”) pôde sentir o incrível impacto que essa obra produz.

Há nesse texto várias seqüências que se relacionam com o que estamos dizendo. O personagem, de quem se narra a morte de diversas maneiras, faz parte de uma minoria social. Todo devir é minoritário.

A canção dá visibilidade a um ser que é esquecido, só lembrado em sua morte, causando uma situação que gera incômodo (morreu na contramão atrapalhando o tráfego / público / o sábado). Há uma posição de resistência política demarcada pelo compositor. “Chico Buarque critica a indiferença, a opressão exercida sobre os mais humildes (...)” (DANTAS, 1988, p. 33).

O operário narrado nessa canção é diversas vezes referido como máquina. É um operário em ofício de construção, e podemos dizer que dentro da obra opera uma desconstrução. O homem é aos poucos desumanizado, tornando-se coisa (parede, tijolo, cimento, pacote).

Chico Buarque aponta para uma estrutura social que não gostaria que existisse, para uma coisificação do homem que não deve persistir. Em Construção, o sujeito é generalizado. O homem é visto, em relação à sociedade, de maneira trágica, oprimido, marcado pela inutilidade. Ele constrói, mas é destruído. Ah!, se ele não morresse num sábado... (Idem, p.34)

## **Ritornelo**

Não se pode pensar em criação ex-nihilo, o ritornelo é entendido como uma repetição de diferença. É o movimento de territorialização e desterritorialização, admitindo o imprevisível, o desvio, o inesperado.

O homem é um animal expressivo e, portanto, territorial. Marca o território pela voz, pelo canto, através dos gestos, posturas, enunciações. Traçar territórios significa traçar modos de existência. Guattari propõe o termo “ritornelos existenciais” como a polifonia dos modos de subjetivação que correspondem a uma multiplicidade dos modos de “marcar o tempo” (GUATTARI, 1991).

Da terra se produz um território. Quando se repete uma ação, esta já surge com um novo sentido. Houve uma apropriação da terra (uma territorialização). A matéria de expressão toma contornos e agora há marcas de expressão. Há uma mistura entre os corpos onde a matéria age sobre o ser e o ser age sobre a matéria. A produção de subjetividade é correlata à produção de mundo. Estamos falando do movimento de territorialização: a forma expressiva pela qual os seres neste processo extraem da terra um território para moradia, tirando dela sua fonte de sobrevivência. A territorialização é primeira em relação à reterritorialização, que tem que passar por uma desterritorialização, que se faz sobre um território já formado, que irá adquirir novos sentidos.

Percebemos na natureza diversas manifestações do que pode ser considerado repetição. Os ciclos cósmicos da Lua em torno da Terra, da Terra em torno do Sol, das galáxias, dos buracos negros. Tudo numa perfeita harmonia cósmica, que destrói e constrói em suas pequenas e gigantescas mudanças de andamento. O funcionamento do nosso organismo nos leva a outros ritornelos, presentes nos ciclos de sono e vigília, ciclos digestivos (comer, digerir, defecar), o ciclo da respiração, o ciclos menstruais, ciclos de vida (nascer, crescer e morrer). Fora da natureza, na cultura, o homem produz ritornelos como forma de adaptação a modos de vida: escovar os dentes, ir para o trabalho, fazer caminhos repetidos, comer em hora marcada. São movimentos feitos quase que automaticamente, que geram hábitos pela sua repetição diária.

O ritornelo está operando nos processos de territorialização, tendo como base dois elementos: terra e território. A terra, em seu estado ainda puro, seria a matéria de expressão, um lugar onde há afetação, porém esta se apresenta de forma indizível e invisível. Cada ser, cada corpo apresenta diferentes relações de afetação com o meio; é o que em etologia é chamamos de “mundo próprio”. Os corpos estão em constante relação com o meio e dele extraem sua sobrevivência. Por exemplo: uma árvore pode servir de casa para uma coruja, de alimento para uma lagarta, de sombra para uma cobra, de lenha para um homem.

O ritornelo é o próprio princípio gerador de movimento, por intermédio das composições de forças dos fluxos desejanter. O ritornelo não é outra coisa senão um movimento de retorno da diferença. O desejo manifesta-se em ciclos, em ondas, com velocidades e intensidades diferentes. O ritornelo é o desejo que flui. “Forças do caos,

forças terrestres, forças cósmicas: tudo isso se afronta e concorre no ritornelo” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 118).

Territorialização, desterritorialização e reterritorialização. São estes os movimentos impostos pelo ritornelo, que ora os torna simultâneos, ora os mistura. As forças do caos se organizam, cria-se uma ordem, um traço de ordenação de um espaço-tempo. Mas esta ordem é instável, há algo de desorganização. O território abriga em si forças cósmicas de abertura. Em algum momento insurge a improvisação, o lançar-se, em que as forças presentes movimentam-se desterritorializando as antes instituídas. Cria-se, modifica-se a ordem acessando as forças do caos. Mas este movimento de desconstrução, em algum espaço-tempo, reterritorializa-se e propõem outra organização, que não é mais a anterior, mas contém algo dela.

O ritornelo assume dois sentidos. “Os dois sentidos do retorno compõem o ‘pequeno’ e o ‘grande’ ritornelos: territorial ou fechado sobre si mesmo, cósmico ou levado sobre uma linha de fuga semiótica” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 96). O canto do pássaro é um exemplo de pequeno ritornelo. Na abertura para o cosmos, um ritornelo desterritorializado vibra enquanto potência. Uma repetição da diferença em um amplo espectro do prisma. É o próprio movimento da imanência, o grande ritornelo.

Em *O mistério de Ariadne segundo Nietzsche*, Deleuze nos traça uma idéia do grande ritornelo através da experiência no amor, sem deixar de utilizar a música como imagem. A música pode assumir funções distribuindo-se segundo territórios, atividades, meios, *ethos*. Assim temos um canto de trabalho, um canto de marcha, um canto de dança, uma cantiga de ninar... “quase pequenos refrões, cada um com seu próprio peso. Para que a música se liberte será preciso passar para o outro lado, ali onde os territórios tremem ou as arquiteturas desmoronam, onde os etos se misturam, onde se desprende um poderoso canto da Terra, o grande ritornelo (...)” (p.119). É pela união com Dioniso que a canção de Ariadne adquire todo seu sentido, “... a canção muda de natureza e de sentido conforme quem a cante, o feiticeiro sob a máscara de Ariadne, a própria Ariadne no ouvido de Dioniso”(p.118)

*Qualquer canção de amor  
É uma canção de amor  
Não faz brotar amor  
E amantes  
Porém se essa canção  
Nos toca o coração*

*O amor brota melhor  
Que antes<sup>12</sup>*

## **Territórios sonoros**

Vimos que territórios são formados em um meio tornado expressivo. O corpo é a matéria primária de expressão, através dos diferentes sentidos percebidos (tato, cheiro, visão e audição). Adiante falaremos de marcação territorial pensando nos grandes veículos de comunicação. Nessa parte, tratamos dessa questão analisando não apenas a voz humana, mas todos os ruídos percebidos em um meio.

Se fecharmos os olhos seremos capazes de melhor diferenciar os sons que cercam nosso meio. Motores, buzinas, diferentes vozes e apitos indicam que estamos em uma rua movimentada; pássaros, insetos, água corrente e vento são sons comuns da mata (perto de uma cachoeira); televisão, telefone e vozes conhecidas também são sons comuns na maioria das casas. Ou seja, o som que percebemos compõem um ambiente, um mundo que nos cerca.

Mundo próprio em etologia<sup>13</sup> refere-se às diferenciadas percepções que cada espécie estabelece na sua relação com o ambiente. O som no meio ambiente assume diversas funções territoriais como proteção, acasalamento e até caça! Lembremos que vários animais comunicam-se através de ultra-sons e infra-sons. O primeiro nos é inaudível e o segundo apenas sentido pelo tato.

O homem, além de palavra e canto, expressa pela voz o choro, o grito, o suspiro e outros tantos gestos vocais que delimitam um dado território. Na fala é comum observarmos diversas sonoridades que podem ser indicativas de sexo, idade, posições sociais, geográficas, afetivas, subjetivas... mesmo sem a imagem do falante, esta é formulada mentalmente. Podemos saber pelo tipo de voz se quem nos fala é homem, mulher, velho ou novo, sua articulação indica a presença de sotaques, seu vocabulário pode trazer indícios sobre a posição social; e seu tom de voz revela um certo estado afetivo.

Então, a fala em ato não apenas expressa um código, mas conjuga todas as experiências que construíram e continuam a construir o mundo da linguagem. São os agenciamentos produzindo regimes de signos: agenciamentos coletivos de enunciação e

---

<sup>12</sup> *Qualquer canção*, canção de Chico Buarque.

<sup>13</sup> Ciência que estuda o comportamento animal.

agenciamentos maquínicos de corpos. Isso indica que a linguagem carrega história, não sendo produzida individualmente, mas coletiva ou socialmente.

Analisaremos as aproximações entre fala e canto pela perspectiva pragmática da linguagem, pensando no uso da linguagem como um conjunto de sensações que preencherá o seu sentido.

## **Palavra cantada e palavra falada – territórios do canto e da fala**

O uso de canções e as manifestação em que ela aparece são bastante diferenciado; as canções só adquirem existência quando sentidas por algum ouvinte. A existência da canção depende de quem a percebe, de quem lhe dê sentido. É por isso que dizemos que a canção está na relação, e procuramos pensar na pluralidade de sentidos que ela pode assumir. Para tanto, utilizamos o conceito de território, entendido como um meio, como uma marca expressiva que agrupa subjetividades por semelhanças, por aproximações afetivas, por sensações de pertencimento e de propriedade. Um território onde fazemos, cada um, uma morada.

As canções que ouvimos, de que gostamos ou não, fazem parte do nosso universo sonoro, dando ordem pelo ritmo, beleza pela melodia. Têm como função a exaltação de afetos como a alegria, presente em confraternizações, em festas, em rituais, em manifestações coletivas. As canções são feitas tanto para serem apreciadas como para serem dançadas ou cantadas conjuntamente. São um elo, uma experiência que torna comum o mundo sonoro que nos envolve. Não há como ficarmos indiferentes quando o som nos invade em forma de música, quando ouvimos um canto, quando ouvimos palavras ditas e repetidas num refrão.

Deleuze e Guattari pensam as formações territoriais através da expressividade. Se territórios são formados por marcas expressivas que produzem sentido no mundo, as canções expressam formas de existência, trazendo elementos presentes nos modos de operar de uma certa cultura. Podemos, até certo ponto, determinar em que coletivo é produzida uma canção, se é atual ou se é datada. Elementos presentes na musicalidade, na performance, no texto e na pronúncia nos dão o indicativo. Canção é marcação de território.

Funk, sertanejo, bossa-nova, rap, rock, samba... A que grupo pertence determinada canção? O que se agencia nessas expressividades, nesses modos de existir?

É fácil pensarmos em jovens de baixa renda, moradores de favelas, ligados ao funk; assim como jovens da classe média universitários, à bossa-nova. De qualquer forma a barreira que separa os grupos não é intransponível. Nas misturas da cidade grande é possível um devir entre diferentes grupos. Ou seja, por mais distante que seja a realidade dos grupos da expressividade presente em um tipo de canção, é possível uma diferente forma de apropriação de territórios.

Os territórios são misturados. Por um lado o território como espaço físico que origina uma forma de expressão – canção. Por outro lado, a própria canção servindo a outros agenciamentos distantes do espaço de composição originário. Um exemplo é o samba que se desenvolve no morro, no Rio de Janeiro, e passa a ser apreciado em diferentes meios dentro e fora do Brasil. Novas possibilidades de formações territoriais são engendradas; quando deslocamos a canção de sua origem, outros sentidos são produzidos.

A respeito dessa ligação entre diferentes territórios, Valente utiliza o conceito de *movência* de Zumthor:

(...) não se pode deixar de ter em mente que qualquer que seja a calcificação que se vá atribuir a uma obra musical, a partir do momento em que ela passa a fazer parte do repertório transmitido pelos alto-falantes (de toca-discos, e rádio), *ela passa a pertencer ao universo das mídias*. É o processo de nomadismo (...) da obra, que se dá na sua transmissão e recepção. A obra nasce da mente de um autor, migra para os salões, para o rádio e acaba incorporada a uma peça sinfônica. (VALENTE, 2007, p. 86)

Em relação à sonoridade presente na fala, temos a acentuação dos tempos fortes das sílabas tônicas como um marcador rítmico relativamente fixo das palavras. Os sinais de pontuação agrupam as frases e separam as palavras por pausas, sendo imprescindível para a significação do texto. Existem, na prosódia, certos padrões de entonação no que se refere à pontuação: pergunta (som ascendente), conclusão (som descendente), ordem (som forte e acentuado). São os tonemas, a sonoridade presente no final da frase. A pontuação vai participar do caráter de “palavra de ordem”, o sentido pragmático da linguagem, o que queremos quando falamos algo.

A prosódia faz parte do sentido final de um discurso ouvido. É a melodia e a rítmica do discurso oral, e quando na presença do orador, outros sinais vão contribuir para a apreensão do texto, como os gestos corporais. Mário de Andrade pensa a oratória

como uma apropriação musical da fala. Ele pergunta: “por que a oratória tem o poder de eletrizar o indivíduo e a coletividade?” O autor afirma que o poder da oratória se deve mais aos empréstimos feitos à música e à dança que aos próprios valores que lhe são essenciais (o conteúdo argumentativo). O que se recebemos do discurso ouvido, mais do que o sentido intelectual, é a

... chuva de palavras bem ritmadas, ditas por uma voz simpática, provinda dum ser que sabia dançar em gestos veementes. A mais dinâmica manifestação da oratória é o béstia; e quanto mais sonoro o béstia, mais glossolálico, menos exigindo de nós o pacífico individualismo de bem pensar, mais ele dinamiza o ser, mais eficaz é a sua rítmica e mais ele se aproxima da música.” (ANDRADE, 1972, p. 14)

A canção é o dispositivo que mais potencializa a repetição de ditos. O território da canção, manipulado pelos meios de comunicação, ocupa diversos espaços. O som se propaga no meio, no ar, e mesmo não querendo somos invadidos por ele, sejam buzinas, motores, chuva, rádio, televisão etc... com a imagem isso acontece de forma diferente, pois podemos desviar o olhar, não querer ver. A leitura poética exige uma intenção do leitor. A canção se impõe à audição, e não há esforço aparente na escuta, como ocorre com a leitura ou a fala.

O canto é notadamente uma forma mais organizada que a fala. A forte presença rítmica nos insere em um determinado andamento, e a estrutura tonal nos estabiliza em torno de um centro. Fisiologicamente é um esforço a mais, produzindo maior tensão contínua de entonação do que na fala. Exige um agenciamento corporal com muito mais controle para a emissão do som. No entanto, não é a rigor uma necessidade que formulemos uma canção que ouvimos. A canção já vem gravada na memória.<sup>14</sup> O canto é uma recriação expressiva, importa menos o que está sendo dito do que o modo como está sendo dito.

Luiz Tatit comenta a dicção do cantor: “cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, lingüísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial” (TATIT, 1996, p. 9).

---

<sup>14</sup> Estamos falando da interpretação de canções conhecidas. Existem tanto improvisos melódicos como improvisos textuais presentes em diferentes formas de expressão da canção, porém, assim que a canção é gravada ou grafada, a mesma deixa de ser improvisado.

Na fala, no discurso improvisado, é necessário uma constante formulação da linguagem através das combinações que possibilitam ao falante se utilizar do código. Antes da produção oral da palavra é necessária sua elaboração mental. Estão presentes funções como memória automática de regras lingüísticas, compreensão, elaboração mental do discurso e do gesto articulatório. Segundo Tatit, “a fala pura é, em geral, instável, irregular e descartável no que tange à sonoridade. Não mantém ritmo periódico, não se estabiliza nas frequências entoativas e, assim que transmite mensagem, sua cadeia fônica pode ser esquecida” (Idem, p. 12).

Portanto, podemos constatar que as canções, diferentemente da fala, mantêm íntegra a seqüência de acontecimentos narrados. Quando uma canção é conhecida, já sabemos o que vai acontecer, o que vai ser dito em forma de canto. Quando cantamos estamos escolhendo cantar, estamos reafirmando essa ou aquela canção. O cantor faz escolhas e podemos (ou não) nos dispor a reafirmar essa sua escolha, esse dizer seu no mundo. Se aceitamos a canção e cantamos, estamos entrando em um território habitado por diferentes signos que fazem parte do universo coletivo da canção, não apenas o do nosso dizer pessoal. Quando cantamos assumimos um personagem, que se exalta, brinca, se lastima, que ri das suas dores. O que dizemos canto não dizemos na fala e vice-versa. O ato de cantar porta um comportamento diferenciado. A música permite esse tipo de brincadeira, a música intensifica o devir criança, mulher, a deformação do sujeito.

Faremos a primeira aproximação entre canção e fala buscando os elementos constituintes da canção, elementos estes que serão a matéria de criação do cancionista - melodia, métrica e rima. O vídeo *As sílabas*<sup>15</sup>, traz uma canção de Luiz Tatit que “brinca” com o limiar entre fala e canção. As imagens nos fazem visualizar as palavras em formação, incentivando-nos a cantar e facilitando sua memorização (a canção é repetida três vezes).

A melodia claramente vem da música, a métrica e a rima são sonoridades presentes nas palavras que estão a serviço do tempo musical. A forma canção pode ser questionada em gêneros como o Funk e o RAP, nos quais o canto é desmelodizado em prol de uma performance que mais se aproxima da fala. No entanto, mesmo sem uma linha melódico-musical, as palavras são ditas da mesma forma, no mesmo tempo e com

---

<sup>15</sup> Anexo IV, vídeo 3 - *As Sílabas*. Luiz Tatit ([http://br.youtube.com/watch?v=\\_G-Xa8mC06g](http://br.youtube.com/watch?v=_G-Xa8mC06g)).

o mesmo ritmo. Portanto, consideramos também tais gêneros como canção, já que o que nos interessa são os diferentes afetos gerados por dizeres em forma de canto.

As canções não possuem apenas os elementos citados. Diversos instrumentos, além da voz humana, produzem harmonia e diferentes timbres e ritmos. É praticamente impossível medirmos a força afetiva de uma canção separando os seus componentes. Toda a atmosfera da canção dada pelo arranjo concorre para a construção de um sentido da obra. Entretanto, insistiremos nesse esforço, não para encerrar o assunto, mas para dar-lhe certo contorno. De modo simplificado, trataremos a canção como uma junção da linguagem musical com a linguagem verbal (oral). São duas diferentes linguagens unidas gerando um corpo híbrido, fala musicada ou música falada.

A forma musical pode se apresentar com diversas composições, das mais simples às mais complexas. Seus elementos principais são ritmo, melodia e harmonia, não sendo obrigatório aparecerem juntos. Por melodia entendemos uma seqüência ritmada onde alternam-se diferentes notas. Cada nota é dada por uma determinada freqüência ( o Lá 3 surge quando a freqüência está em 440 Hz) proporcionado a sensação de agudo e grave, intervalos ascendentes e descendentes. O ritmo é a forma de agrupar sons por duração e ênfase (forte e fraco), medidos em dB (intensidade sonora). O ritmo expressa uma métrica, uma divisão do tempo, organizada dentro de uma pulsação em um andamento (velocidade da pulsação).

Podemos dizer que o ritmo é primeiro em relação à melodia. O ritmo são as pulsações, presentes nos batimentos cardíacos, nos fluxos respiratórios, na marcha... O ritmo não precisa da melodia. Já a melodia não pode existir sem ritmo. O ritmo tem que fazer parte da melodia na mudança de uma nota para outra, senão não há melodia, não há articulação das notas. Por outro lado, o ritmo “puro”, sem nenhuma “melodização”, pode ser visto como uma abstração que só existe na notação musical puramente rítmica; a realização de um ritmo sempre implica em variações de tom ou de entonação ou de timbre, seja vocal, seja instrumental.

A percepção de que existe algo de fala no canto e algo de canto na fala não é difícil de observar. Ao suprimirmos as palavras na fala, por exemplo, ficamos apenas com a parte melódica ou sonora da verbalização. A expressão “Bom dia!” pode ser dita com diversas intenções, cada qual guardando diferentes entonações afetivas. Esses “resquícios” presentes na fala revelam a tonalidade afetiva do ato, ou a entonação. O bebê, no processo de aprendizagem da linguagem, experimenta e brinca com os sons vocais antes deles adquirirem significação.

Por outro lado podemos também experimentar “desmelodizar” a canção, tornando-a fala ou mesmo poesia. Tentar fazer isso com uma canção conhecida pode ser extremamente difícil por estarmos já então condicionados com o ritmo e a sonoridade que a compõe.

Em ambos os casos, é notável que os elementos lingüísticos, extralingüísticos e musicais precisam funcionar juntos, pois que senão se perde a identidade de canção ou de fala.

Na língua tonal ou idioma tonal a entonação da palavra faz parte da sua estrutura semântica: uma palavra pode assumir diferentes significados, dependendo da entonação. Ou seja, as palavras têm seu “canto” próprio, e se produzidas com outra seqüência de entonação, assumem sentidos diversos. Isso interfere na composição de canções. Um texto não pode receber qualquer melodia, sem que observemos alteração de sua significação.

A maioria das línguas existentes no mundo utiliza sistemas tonais; no entanto, a maior parte das línguas faladas é não-tonal. O etnomusicólogo Tran Quang Hai explica que na língua vietnamita as palavras são monossilábicas, existindo seis tons para cada sílaba. O que diferencia a declamação do canto é a presença do ritmo. Neste caso, o canto precisa de uma estrutura rítmica para ser sentido como canto.<sup>16</sup> Essa fronteira entre palavra cantada e falada é quase imperceptível para nossos ouvidos ocidentalizados, adaptados a outras estruturas.

Entretanto, é fácil notarmos que são agenciamentos diferentes que permeiam o dizer na fala e no canto – são mundos diferentes. O canto tem sua estética mais freqüentemente demarcada que a fala, ele flui com ritmo e melodia, produz um mundo musical. Por esse motivo, quando nos referimos ao texto da canção, sob a ótica dos estudos da linguagem pragmática considerando o dizer da canção como ato de fala, não podemos deixar de pensar nas particularidades presentes no canto e na fala.

No aspecto expressivo observamos que a forma musical da canção confere uma maior facilidade de memorização e repetição de dizeres. Isto se dá pela regularidade da melodia, da métrica e da rima, além, é claro, das repetidas vezes em que determinada canção é veiculada pela mídia. Os modos possíveis de dizermos algo sob a forma de canto produzem um efeito que escapa à fala pura: o encantamento, a magia da música.

---

<sup>16</sup> “A respeito da noção de palavra falada e cantada no Vietname” – Conferência realizada no II Encontro de Estudos da Palavra Cantada, em maio de 2006.

É claro que tanto fala quanto canto têm gradações quanto ao grau de intensidade afetiva; porém, enquanto é comum ao canto a regularidade da música, na fala a formulação do discurso dificulta tal regularidade. Não falamos cantando como nos filmes musicais, pelo menos não em situações comuns!

O estado de exaltação presente no canto produz um efeito que se traduz mais no modo de dizer (extralingüístico) do que no conteúdo do que é dito (lingüístico), construindo mecanismos de fixação de dizeres na memória. O mesmo conteúdo, a mesma seqüência de palavras é recontada (ou recantada) quando lembramos de uma canção. A letra, sem a parte musical da canção, não produz fácil memorização, exceto em casos nos quais a linguagem mais se aproxima da música, como nas poesias. (quando decoramos um poema, em geral buscamos encontrar uma regularidade métrica como um mecanismo para auxiliar sua memorização).

Há ocasiões em que a fala encontra-se com um ritmo mais estável, quase sempre quando a idéia já está formulada, como em discursos, rituais, ou executando uma leitura. Nesses casos o orador está reproduzindo algo já bastante familiar, podendo assim tornar sua fala mais atraente com recursos provindos da música e/ou da dança. É o padre com sua voz salmodiada, o político que faz gestos firmes, o xamã que fala, canta e dança em seus rituais de cura.

A palavra na canção afirma uma forma estética; torna-se imperativa sua potência expressiva. Qualquer que seja, a canção deve ser executada com uma forte presença do cantor, contendo certa regularidade rítmica (singularidade musical). A imaginação de um mundo musical estará sempre ligada a algum tipo de euforia, não raro com a presença de um corpo expressivo dançante. Uma performance vocal tem o poder de agregar um conjunto de sensações que conduz massas. Uma voz que canta pode guiar milhares de vozes, criando um mundo onde há um pacto coletivo para se viver tal intensidade. Essa exaltação com a música pode acontecer de diversas formas, marcando momentos, concentrando estados de tempo intensivos.

Alain Dider-Weill (1997) trabalha com a idéia de que existe uma “vocação” para nos tornarmos humanos e que a mesma é transmitida pela voz que passa, pela fala, a melodia. É como um canto, que transmite a continuidade musical das vogais e a descontinuidade significativa das consoantes. Uma dupla vocação, marcada pela continuidade e descontinuidade. O mundo descontínuo guarda o campo da lei da discriminação das coisas, enquanto o mundo contínuo traça a entrada num novo mundo, subtraindo os limites espaço-temporais. A música seria uma porta de entrada para o

mundo do contínuo. As palavras ditas na canção libertam-se de sua racionalidade e tornam-se mais contínuas no sensível da música.

Em *Nietzsche e a Música*, Rosa Dias sublinha como o filósofo dá lugar central à música na afirmação da existência trágica. A autora indica o caminho de Nietzsche ao apresentar a união da música e da palavra na tragédia ática tendo como precursores a canção popular e a poesia lírica.

Nietzsche reinterpreta os gregos a partir dos *impulsos artísticos da natureza*, o apolíneo e o dionisiaco. São dois impulsos antagônicos, duas faculdades fundamentais do homem: a imaginação figurativa, que gera as artes da aparência (as palavras poéticas e as artes plásticas), e a potência emocional, que dá voz e vez à música. (DIAS, 1994, p. 12)

Assumindo as palavras como portadoras de ato de criação sem deixar de situar sua característica ordenadora, fato que funciona de uma forma distinta na música. Nesta leitura, a potência dos afetos, característica da música, prescinde das palavras. Poderíamos situar a parte textual da canção como a presença de um *logos* e a parte melódica como a presença de um *pathos* (a potência dionisiaca). Razão e embriaguez juntas em forma de canção. A intelectualização encontrada na linguagem verbal não é comum à linguagem musical.

Expondo a questão de outra forma, Mário de Andrade diz:

A música é uma força oculta, incompreensível por si mesma. Ela não toca de forma alguma a nossa compreensão intelectual, como fazem o gesto, a linha, a palavra e o volume das outras artes. Por outro lado é a mais socializadora e dinâmica, a mais dionisiaca e hipnótica, essencialmente em suas formas primárias em que o ritmo predomina. Assim, a música é terrível, é fortíssima e misteriosíssima. (ANDRADE apud PEREIRA, 2006, p. 89)

Ao trazermos a idéia de compreensão intelectual própria da linguagem, não estamos fechando sua forma como referencial ou explicativa, mas admitindo que há outra natureza funcionando na música. E no caso das canções, em que os elementos se misturam, a possibilidade de ultrapassagem dos limites da palavra se expande.

A relação que buscamos observar está fundamentada na evocação do texto da canção, entendendo este como portador de uma fala em ato. O sentido das palavras nas canções é fortemente influenciado pelo aglomerado de sensações que elas geram. Além da matéria musical, há toda uma imagem construída em torno do artista que faz a performance vocal.

## II - Canção e atos de fala

Traçaremos aqui uma relação entre canto e fala, pensada sob o ponto de vista de estudos pragmáticos sobre linguagem, buscando no ato performativo do dizer uma funcionalidade capaz de produzir fatos, e não apenas uma forma fechada ou um código que reflete ou representa fatos. Por permitir esta abordagem, a canção será pensada como produtora de realidade. Por um lado são produzidas redes de redundância discursivas operadas pelas palavras de ordem. Por outro lado, a singularidade constitutiva da linguagem porta uma via diversa, que se traduz em um ato de criação. A palavra cantada serve-se, então, da definição dos *atos de fala*. Pensaremos na força ilocutória presente na canção como uma marca expressiva que age na produção e na ordenação da realidade, sendo capaz tanto de construir novos territórios (ato de criação) como reproduzir territórios já constituídos (palavra de ordem).

Em que consiste essa proposta pragmática?

Tomar a linguagem obrigatoriamente no campo do empírico faz afirmar as irregularidades existentes na linguagem ordinária, as impurezas nas enunciações, que são formas atuantes na produção de sentidos no mundo. Estamos incluindo o “gestual da fala” como fundamental para o seu sentido: o corpo presente e movente, a entonação, o ritmo, a intensidade etc... Como visto anteriormente, a fala possui uma musicalidade; então, a performance do falante não pode ser descartada em um enunciado.

Enquanto a linguagem-forma teria uma função designativa de organizar com objetividade o mundo, a linguagem-ato estaria atuando na produção de mundo, ao aceitar as variações de estados. Ou seja: a noção de signo como representação já não basta para explicar o uso da linguagem, visto que esta não se resume à descrição de fatos, mas atua conjuntamente na construção dos mesmos.

A separação entre signo e objeto, presente na lingüística saussuriana, gera uma dicotomia entre língua e fala:

Para elaborar essa célebre dicotomia, Saussure partiu da natureza ‘multiforme e heteróclita’ da Linguagem (...) Pois essa desordem cessa se, desse todo heteróclito, se abstrai um puro objeto social, conjunto sistemático de convenções necessárias à comunicação (...) que é a *língua*, diante de que a *fala* recobre a parte puramente individual da linguagem (...). (BARTHES, 1964, p. 17)

Não há como separar elementos lingüísticos de extralingüísticos, pois estes operam conjuntamente. É nesse sentido que Deleuze e Guattari afirmam que não é possível manter a distinção entre língua e fala. Seguindo esse pensamento, Barthes afirma: “não há língua sem fala e não há fala fora da língua” (idem, p. 19). Há entre os termos uma relação de reciprocidade, sendo a Língua uma soma coletiva de marcas individuais, incompleta em um indivíduo isolado, tendo sua existência em meio a uma massa falante.

Enquanto a lingüística se atém a constantes – fonológicas, morfológicas ou sintáticas – relaciona o enunciado a um significante e a enunciação a um sujeito, perdendo, assim, o agenciamento, remete as circunstâncias ao exterior, fecha a língua sobre si e faz da pragmática um resíduo. Ao contrário, a pragmática não recorre simplesmente a circunstâncias externas: destaca variáveis de expressão ou de enunciação que são para a língua razões internas suficientes para não se fechar sobre si.” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 21)

A forma dualista é característica do sistema arborescente. Queremos entender a linguagem como parte de um sistema rizomático<sup>17</sup>. Um sistema que admite múltiplas conexões, mantendo um grau de abertura para novas formações e novas ordenações. Vamos destacar, primeiramente, a função ordenadora e mantenedora das posições de poder: a palavra de ordem.

Como dito anteriormente, canção e fala pertencem a campos diferentes. Este capítulo investiga o dizer da canção servindo-se do conceito de atos de fala. No canto há uma indissociabilidade entre texto e música; portanto, o apropriar-se desse conceito para pensar as canções requer uma modulação. Há uma outra linguagem coexistindo: a linguagem musical. Por este motivo, quando nos referirmos ao dizer na canção utilizaremos a expressão *canto em ato* no lugar de atos de fala. Essa distinção é necessária para afirmar que, por mais que se aproximem, canto e fala fazem funcionar agenciamentos diferentes. Da mesma forma, quando estudarmos os atos de fala funcionando como palavra de ordem ou ato de criação substituiremos por *canto que ordena* e *canto criador*, respectivamente.

---

<sup>17</sup> Deleuze e Guattari expoem o sistema rizomático em oposição ao sistema arborescente, conduzido pela lógica binarista (1997-a).

## II. 1 - A canção como palavra de ordem

De que modo pensar as canções como produtoras de palavras de ordem?

Atos de fala ou falas em ato remetem justamente ao *uso* da linguagem: a linguagem acontecendo. Os atos de fala portam uma força ilocutória, que atua sobre os corpos e define posições de poder. Assumiremos essa condição no que se refere ao texto da canção, introduzindo um questionamento sobre o que pode a força ilocutória na palavra cantada, e de que modos ela pode agir sobre a realidade. “*O ato de intervenção sobre o mundo adere-se à palavra e, uma vez pronunciada, não há como desfazê-lo*” (TEDESCO, 2003, p.86).

Em sua tese *Estilo e Subjetividade*, Tedesco utiliza Austin e Ducrot “como intercessores no encaminhamento da proposta pragmática apresentada no *Mil Platôs* para quem a linguagem é definida por sua força ilocutória e determinada pela convergência de discursos vigentes” (TEDESCO, 1999, p.4). A linguagem é produzida no coletivo e só tem funcionalidade nele. Ela dita e participa do engendramento de regras sociais, só adquirindo sentido quando compartilhada por um conjunto. O seu uso voluntário está a serviço das vontades que vão delinear posições de poder.

Atribuindo este papel de construtor de mundos à linguagem, pensaremos a canção como participante do modo de produção da sociedade contemporânea, descrita por Deleuze como *sociedade de controle* ou *sociedade da comunicação* (DELEUZE, 1992). De acordo com a tese foucaultiana sobre o *biopoder*, saberes são produzidos e operam diretamente no controle sobre os corpos.

O uso da linguagem está sempre demarcando posições de poder. Há usos mais autoritários e usos mais criativos, mas a enunciação no ato de fala é fonte de afirmação de realidades, de desejos. Em um mundo onde o poder se exerce em espaços abertos, os ditos presentes na canção podem atuar intensamente em redes de informação e de convencimento.

Entrando nessa rede, que vamos chamar de rede fria<sup>18</sup>, canções são produzidas. A canção pode conter uma mensagem *utilitária* mais ou menos óbvia, por exemplo, em um *jingle* de eleição e em um hino nacional. Algumas canções são feitas para vender sabonete, outras para vender um romance de novela (junto com um estilo de vida). No

---

<sup>18</sup> Eduardo Passos e Regina Benevides fazem uma oposição entre rede quente e rede fria, onde a primeira seria potencializadora e a segunda despotencializadora de novas formas de existência.

entanto, é possível uma reapropriação do que nos chega pelos meios de comunicação, como veremos adiante.

Deleuze e Guattari explicam que o que constitui o ato ilocutório são os pressupostos implícitos ou não-discursivos (1995-a, p. 16). Os pressupostos implícitos são o palco onde acontece a linguagem, o contexto. Há coisas que não precisam ser ditas, que já estão dadas pela situação, pois a linguagem em uso está sempre coexistindo com o mundo externo. O meio atua sobre a linguagem e esta também atua na produção de sentidos no meio. Essa forma de pensamento não dualista faz coexistir signo e não signo no processo de significação, afirmando que não é possível conceber a linguagem apenas como um código, mas como uma relação entre um enunciado e uma determinada ação; relação definida como ato ilocutório.

Estudar o som da fala, as regras de formação de palavras e frases em cada língua esclarece sobre a formação da linguagem, mas não assume o verdadeiro papel que ela exerce. A linguagem nunca poderá estar isolada de pressupostos implícitos.

Seguindo os autores, no lugar de frases puras temos palavras de ordem, afirmando assim um caráter social nas enunciações.

Chamamos *palavra de ordem* não uma categoria particular de enunciados explícitos (por exemplo, no imperativo), mas a relação de qualquer palavra ou de qualquer enunciado com pressupostos implícitos, ou seja, com atos de fala que se realizam no enunciado, e que podem se realizar apenas nele. As palavras de ordem não remetem, então, somente aos comandos, mas a todos os atos que estão ligados ao enunciado por uma “obrigação social”. (Idem)

Aqui podemos pensar a força das enunciações quando o falante encontra-se imbuído de certa posição de poder. Um forte pacto social autoriza ao falante o papel de instituir novos estados. A palavra ocupa um lugar e é nesse lugar que ela assume seu significado. O enunciado “eu juro”, quando pronunciado por uma testemunha em um tribunal, traça um conjunto de sentidos por referências que imputam uma determinada valoração a esse ato, assim como o “aceito” respondido pelos noivos em um casamento.

Porém notamos que no uso da linguagem nem sempre nos deparamos com enunciados “verdadeiros”. Austin ressalta que o performativo deve estar inserido em uma situação apropriada, pois que senão não terá valor.

Se, por exemplo, o autor não estiver em condições de efetuar o ato em questão, ou se o objeto ao qual o autor pretende efetuar o ato não estiver em condições de o suportar, o autor não chega a levar a cabo o ato pretendido pelo simples fato de formular seu enunciado. (AUSTIN, 1998, p. 108).

Assim podemos jurar sem ter a intenção de cumprir, ou batizar algo ou alguém sem ter os poderes para tal ato. São os agenciamentos que se produzem em cada caso que concorrem na produção de realidade. No domínio do que é dito, mais do que um enunciado, opera-se um *agenciamento coletivo de enunciação*.

O processo de subjetivação compreende a constituição ou destruição de territórios. Tal processo é conduzido por agenciamentos operando no nível do visível e no nível do dizível. Por um lado temos o agenciamento maquínico de corpos, um sistema de ações e paixões nas misturas de corpos reagindo uns sobre os outros; por outro, o agenciamento coletivo de enunciação, fixando atributos a esses corpos. O movimento mútuo dos agenciamentos está implicado na construção de territórios. Se nos deparamos com alguém conhecido que nos fala “isso é um assalto!”, obviamente não vamos temer essa situação e nem tomar essa frase como verdadeira.

Muitas vezes dizemos algo para agradar ou para não desagradar. O vídeo *Irmãozinho*<sup>19</sup> traz uma gravação ao vivo de um espetáculo para crianças. Nele vemos dois músicos-compositores-cantores personificando uma criança que recebe a notícia de que terá um(a) irmãozinho(a). O grande divertimento (além da música, é claro) é notar a teatralidade dos dois: mesmo sabendo que devem estar contentes, os personagens não conseguem esconder as birras e os ciúmes, que ficam estampados em suas expressões faciais. O sentido dessa canção não seria o mesmo sem essa performance.

Os agenciamentos estão sempre submetidos a transformações e variáveis. “Quando essas variáveis se relacionam de determinado modo em determinado momento, os agenciamentos se reúnem em um regime de signos ou máquina semiótica” (DELEUZE & GUATTARI, 1995-a, p. 23). Existe todo um conjunto de circunstâncias nos quais surgem palavras de ordem. Desta forma a pragmática torna-se um pressuposto para a linguagem.

---

<sup>19</sup> Anexo IV, vídeo 4 -Irmãozinho - Palavra Cantada (<http://br.youtube.com/watch?v=XcL-jm12MhI>).

A função-linguagem é transmissão de palavras de ordem, e as palavras de ordem remetem aos agenciamentos, como estes remetem às transformações incorpóreas que constituem as variáveis de função. A lingüística não é nada fora da pragmática (semiótica ou política) que define a condição de efetuação de linguagem e o uso dos elementos da língua.” (Idem, p. 26)

## **Canção de consumo**

As músicas são reproduzidas e invadem nossas vidas, inserindo-se em diversas situações e suscitando diferentes afetos. Arnaldo Antunes, antenado, disse em sua canção:

*Música para ouvir no trabalho*  
*Música para jogar baralho*  
*Música para arrastar corrente*  
*Música para subir serpente*  
*Música para girar bambolê*  
*Música para querer morrer*  
*Música para escutar no campo*  
*Música para baixar o santo*

*Música para ouvir*  
(...)  
*Música pra fazer sexo*  
*Música para fazer sucesso*  
*Música pra funeral*  
*Música para pular carnaval*  
*Música para esquecer de si*  
*Música pra boi dormir*  
*Música para tocar na parada*  
*Música pra dar risada*<sup>20</sup>

A canção de consumo ou a canção para o grande consumo surge e se instala a partir dos avanços tecnológicos na comunicação. A sociedade disciplinar descrita por Foucault tem seu apogeu no início do séc. XX. A partir das crises nos meios de confinamento, novas forças se instalam e se precipitam depois da Segunda Guerra Mundial. O poder é exercido de uma outra forma quando entramos nas novas sociedades de controle. Deleuze aponta o marketing como instrumento de controle

---

<sup>20</sup> *Música para ouvir*, canção de Arnaldo Antunes.

social, sendo a sociedade de controle também chamada de sociedade da comunicação (DELEUZE, 1992).

Com toda a revolução tecnológica do séc. XX foi possível uma grande ampliação dos meios de comunicação. A sociedade atual conta com meios velozes de uma ampla rede de contatos lingüísticos (sociedade da comunicação). A linguagem exerce função privilegiada de controle. “As palavras não descrevem os fatos, mas invadem o empírico e participam de seu engendramento, implementando transformações” (TEDESCO, 2003, p88.). As informações que chegam como fatos, verdades, conhecimento, produzem formas de pensamento, modos de vida. O capitalismo precisa sustentar o mercado criando virtualidades, atuando no que move a máquina desejante: o desejo (DELEUZE & GUATTARI, 1976). Os desejos são produzidos nos agenciamentos, todo desejo está agenciado.

Na sociedade de controle os meios de comunicação trabalham em rede para vincular seus produtos e seus modos de existência. As canções atuam nessa rede de captura, produzindo subjetividades, afirmando modos de existência. A forma canção, texto e melodia, constitui um ótimo mecanismo para afirmar ditos na memória. Ela se repete em sua própria forma e pode ser amplamente divulgada pela mídia, fixando palavras em sua melodia.

Em meio a essa avalanche comunicacional produzida pela *mass mídia* e o marketing, insere-se o mercado fonográfico, utilizando a tecnologia de gravação sonora e transformando definitivamente o contato do público com as produções musicais. Se antes era necessário fazer a música ou se locomover para algum local onde houvesse apresentações, agora basta um simples aparelho de som para ouvir as músicas que tocam no rádio ou no CD.

Assim apresenta-se a música popular urbana, com uma enorme mistura de estilos, com modismos e com grupos que se afirmam por sua identidade sonora. O mercado musical também adere à tendência de globalização, produzindo padrões estéticos e transformando a música em mais um produto de consumo. É mais lucrativo para as grandes gravadoras vender milhares de cópias de um artista do que investir em tantos outros, sem garantia de retorno.

Para produzir esse artista – fenômeno de vendas – é preciso que diferentes meios de comunicação se unam: as novelas televisivas não escolhem aleatoriamente suas

músicas-tema; as rádios não tocam qualquer música (a maioria funciona por jabá<sup>21</sup>); também os convidados de programas de auditório, os assuntos nas revistas de entretenimento. É uma enorme “rede fria”, onde todos os setores da mídia parecem estar de acordo em nos oferecer os “melhores” produtos para consumo.

Os meios de comunicação oferecem possibilidades, criando uma ilusão de escolha, gerida pela lógica do mercado. Vemos nesse cenário um mercado musical bastante lucrativo, com tendência homogeneizante, que tanto sustenta como é sustentado pelos meios de comunicação. Essa configuração tanto direciona e modifica as produções musicais, como pode criar padrões comportamentais a partir de seu efeito na produção de subjetividades.

## **Música popular X música erudita**

A primeira característica que podemos notar em relação à música popular é que ela tem um caráter mais mutante do que a chamada música erudita, e é na música popular que o mercado se concentra. Certamente essa distinção não segue padrões estéticos; a dita música erudita também pode se inserir no mercado de grande consumo, dependendo dos interesses mercadológicos. Há um senso comum que entende música popular como música cantada e música erudita como música instrumental. Não há como concordarmos com tal simplificação. Vemos por exemplo que a ópera, na nossa cultura, é parte de uma identidade dita erudita; já no caso das músicas eletrônicas, em que (normalmente) não há canto, a identificação que se faz está ligada ao popular.

Para exemplificar uma forma de canto erudito e uma popular, trazemos dois vídeos: em um deles vemos uma técnica conhecida, o canto lírico, e em outro uma técnica estranhamente desconhecida, mas que seria facilmente categorizada como popular (embora quase ninguém seja capaz de reproduzi) <sup>22</sup>.

Napolitano nos fala sobre a distinção entre popular e erudito: “(...) a dicotomia ‘popular’ e ‘erudito’ nasceu mais em função das próprias tensões sociais e lutas

---

<sup>21</sup> Jabá é uma espécie de caixa dois que as rádios recebem das gravadoras musicais para tocar uma determinada música.

<sup>22</sup> Anexo IV, vídeos 5 - Imprecionante (<http://br.youtube.com/watch?v=zDjfEEvfo70>) e 6 - Una Voce Poco Fa - Maria Callas (<http://br.youtube.com/watch?v=ITrIFhc4beY>).

culturais da sociedade burguesa do que por um desenvolvimento ‘natural’ do gosto coletivo em torno de formas musicais fixas” (NAPOLITANO, 2002, p. 14).

A música popular carrega o estigma de ser uma música “menor”. As considerações históricas são muito importantes para entendermos o sentido da expressão “música popular”. São quatro as categorias a partir das quais o popular tem sido definido:

Definições normativas: música “popular” como inferior (Adorno)

Definições negativas : música popular definida como aquilo que NÃO É (folclórica ou artística/erudita).

Definições sociológicas : nesta linha, a música popular estaria associada a (ou produzida por) grupos sociais específicos.

Definições tecnológicas/econômicas: música popular como produto exclusivo dos mass media, disseminada no grande mercado. (MIDDLETON apud NAPOLITANO, 2002, p. 14)

Dentre essas definições, a que nos interessa é a noção de popular como produto disseminado pelo grande mercado. Não importa para a mídia apostar nos movimentos das minorias, não ser quando estes ganham corpo e já se configuram um possível mercado. Os modismos facilitam o controle dos padrões comportamentais.

## **II.2 – Canção como ato de criação:**

### **Uma Palavra**

*Palavra prima*

*Uma palavra só, a crua palavra*

*Que quer dizer*

*Tudo*

*Anterior ao entendimento, palavra*

*Palavra viva*

*Palavra com temperatura, palavra*

*Que se produz*

*Muda*

*Feita de luz mais que de vento, palavra*

*Palavra dócil*  
*Palavra d'água pra qualquer moldura*  
*Que se acomoda em baldo, em verso, em mágoa*  
*Qualquer feição de se manter palavra*

*Palavra minha*  
*Matéria, minha criatura, palavra*  
*Que me conduz*  
*Mudo*  
*E que me escreve desatento, palavra*

*Talvez à noite*  
*Quase-palavra que um de nós murmura*  
*Que ela mistura as letras que eu invento*  
*Outras pronúncias do prazer, palavra*

*Palavra boa*  
*Não de fazer literatura, palavra*  
*Mas de habitar*  
*Fundo*  
*O coração do pensamento, palavra*<sup>23</sup>

Nessa composição, há uma descrição da força geradora de movimento interior à palavra, que a deforma (“*palavra d’água pra qualquer moldura*”). Esta canção, célula pensante, é um fato no mundo, que pode ser lembrado e cantado, havendo uma constante reapropriação e atualização do seu dizer.

Podemos lembrar apenas frases soltas como “*o coração do pensamento, palavra*”, e a cada nova audição ou lembrança pode fazer aparecer novos sentidos. As palavras ficam na cabeça, e sua repetição pode gerar novos sentidos, os *atos de fala* tornam-se *atos de criação*. Pensando as palavras nas canções, o termo reapropriado e renomeado será *canto criador*.

Para pensar a canção como transformadora do Real, partiremos da força criativa da linguagem. Se, como vimos, a linguagem atua como mantenedora de posições de poder, a mesma também pode gerar desvios dentro da norma. Quando a linguagem se afasta do senso comum, faz aparecer sua face equívoca, o signo lingüístico causa estranhamento, faz notar um dado circuito do absurdo. É nessa hora, em que não entendemos a linguagem, que ela mostra sua potência de instaurar novas realidades. Pretendemos mostrar que a união entre palavra e música potencializa esta capacidade de diferenciação.

---

<sup>23</sup> *Uma Palavra*, canção de Chico Buarque

Essa quebra de sentido foi pensada por Tedesco na literatura. Em seu estudo sobre linguagem e subjetividade, Tedesco situa o estilo como chave para o descompasso na compreensão. Traz o exemplo de um dos neologismos de Guimarães Rosa que produz uma quebra no sentido comum: *sussurruído*. O sentido “oscila entre o som inaudível de um sussurro e a perturbação causada pelo ruído, sem permitir decisão conclusiva” (TEDESCO, 1999, p. 34).

Continuando no universo de Rosa, encontramos uma canção assumindo um papel decisivo na trama do conto *Recado do Morro*. Nele, viajamos com Pedro Osório pelo sertão. Pedro Osório não sabe, mas seus companheiros de viagem estão armando uma cilada para matá-lo. O motivo é ciúme. Ele tem um encantamento especial para com as mulheres e recusa-se a casar, prefere ficar namorando várias moças. Nosso personagem só consegue escapar da cilada porque o morro lhe manda um recado. Esta mensagem, a princípio, não é compreendida. Ela é construída ao longo de uma semana passando por frases truncadas de loucos, crianças e beatos, até chegar a um cantador que lhe dá a forma de canção. É esta canção que, ouvida por Pedro, revela o risco de morte que o rodeava. A primeira audição não é suficiente para a canção ressignificar algo para ele. O sentido da canção só lhe chega quando esta é rememorada. Fragmentos de memória que vão tomando forma.

O texto poético em uma canção funciona juntamente com a música. Tanto que sem a parte musical observa-se um empobrecimento da mensagem poética. Por exemplo, na canção *Melodia Sentimental*<sup>24</sup> (“Acorda vem ver a lua / Que brilha na noite escura...”), o texto apenas falado perde toda a dramaticidade e beleza da canção. O texto da canção, então, não pode ser confundido com literatura, já que está apoiado em uma musicalidade. O cantar opera um desvio do sentido comum das palavras.

## **Performance vocal**

Cláudia Neiva de Matos enfatiza a importância da performance vocal na construção do sentido e do efeito estético de uma canção. A fonografia fornece registros dessa dimensão. As dimensões verbal e musical de uma canção são passíveis de grafia (ou notação codificada), sendo mais diretamente assimiladas por abordagens tributadas à cultura escrita. A voz, por outro lado, constitui um objeto volátil, ausente de grafia ou

---

<sup>24</sup> Canção de Villa Lobos e Dora Vasconcellos

de sistematização disciplinar, havendo apenas certas técnicas específicas como no canto erudito. Os registros voco-performáticos integram-se à obra de forma permanente, sendo então um grande indicador nos estudos sobre a canção (MATOS, 2001).

A gravação de uma voz traduz uma versão, uma forma de dizer de uma canção. Várias formas podem surgir, no entanto é comum que tenhamos preferência por uma determinada gravação. Por exemplo, a canção *O bêbado e a equilibrista*<sup>25</sup> é notadamente conhecida pela sua versão cantada por Elis Regina. Podemos reconhecê-la em outras versões, mas é essa que traz no instrumental e na voz um bloco sensível que pode gerar a preferência de uma maioria de pessoas.

Podemos observar que os intérpretes têm uma forma particular de cantar que é mais ou menos maleável, mas que se repete nas suas interpretações. Quando ouvimos rádio podemos, pela voz, saber quem está cantando. O cantador guarda um certo estilo vocal, que se agencia a um certo repertório escolhido. Assim, é difícil imaginar a Nana Caymmi cantando *axé music*<sup>26</sup>, ou Zizi Possi cantando rock...

Alguns exemplos para elucidar o que estamos mostrando: os afetos presentes na voz da Nara Leão agregam uma sensação de suavidade, ternura; já a voz da Maria Bethânia é vigorosa e rascante. Milton Nascimento tem agudos dramáticos e Raul Seixas aproxima seu canto da voz falada. Nos gêneros musicais é essencial a escolha dos afetos correspondentes: a voz no hardcore<sup>27</sup> tem que ser agressiva, expressando o afeto de raiva. Em um extremo oposto, a bossa nova busca afetos de calma, alegria e melancolia.

## Ritornelo na canção

Ao introduzir o conceito de ritornelo na canção, nos envolvemos com diferentes aspectos deste entrelaçamento. Ritornelo significa retornar. Em notação musical tem a função de repetição. É um símbolo que demarca determinado trecho que deverá ser repetido, sendo necessários dois sinais para fazer essa delimitação na partitura. Em um sentido geral há vários pequenos ritornelos dentro de uma canção:

---

<sup>25</sup> Canção de João Bosco a Aldir Blanc.

<sup>26</sup> Movimento musical popular surgido na Bahia, na década de 1980.

<sup>27</sup> Estilo punk rock, com tempo acelerado, e letras de protesto político e social.

ritornelos rítmicos, harmônicos, melódicos, verbais. A própria canção inteira também é repetida, podendo ser decorada em toda sua extensão.

A canção, aqui entendida como expressão de subjetividade, vale como marca expressiva, que precisa ser lembrada para poder existir, precisa estar gravada na memória de alguém. Um ouvinte que se depare com uma nova canção irá rapidamente organizá-la em traços musicais já conhecidos, e dependendo dos afetos que o mobilizem irá se relacionar de diferentes formas com a segunda audição, a terceira, a centésima... Traçaremos uma conexão entre os ritornelos na canção e o conceito de ritornelo, desenvolvido por Deleuze e Guattari.

Trazemos então mais uma citação musicada, lembrando o filme (e disco) que marcou uma geração de crianças: *Os saltimbancos trapalhões*.

*Au, au, au, hi-ho, hi-ho*  
*Miau, miau, miau, cocorocó*  
*Essa história é mais velha que a história*  
*Dos tempos de glória do velho barão*  
*Quem não sabe de cor essa história*  
*Refresque a memória*  
*E me preste atenção*  
*Não sou eu quem repete essa história*  
*É a história que adora uma repetição*  
*Uma repetição*<sup>28</sup>

Esse texto genial, cantado em forma de embolada, carrega nele mesmo a repetição característica do gênero. Esta canção tem duas partes que se repetem (A/B e A'/B') com textos diferentes. Entre cada estrofe aparece o refrão. A parte grifada nos traz a idéia de uma não autoria da história. Inspirada no conto dos Irmãos Grim *Os músicos de Bremen*, a história dos *saltimbancos* é recriada por Chico Buarque, recontada e transformada com a introdução de novos elementos. Em outro trecho da música é contado o percurso da história:

*Essa fábula vem de outro século*  
*Pelo fascículo*  
*de um alemão*

*O irmão do alemão deu prum nego*  
*Que vendeu prum grego*  
*Por meio milhão*

*Esse grego morreu de embolia*

---

<sup>28</sup> *Rebichada*, canção de Henríquez, Bardotti e Chico Buarque. Grifo nosso.

*E deixou para tia  
O que tinha na mão*

*Essa tia casou com um pirata  
E afundou com a fragata  
Lá no Maranhão*

*Eu não nego que roubei de um cego  
E inda ponho no prego  
Pra comprar meu pão*

*Não sou eu quem repete essa história  
É a história que adora  
Uma repetição, uma repetição, uma repetição...*

Além da mensagem no texto, o leitor pôde perceber os grifos, que demarcam as repetições melódicas que acontecem em ciclos, fechados pela rima em “ão”. Os versos que entremeiam essa repetição também rimam entre si. A rima é um dos exemplos de repetição nesta canção, pertencente ao universo lingüístico. Musicalmente as repetições só poderiam ser demonstradas no papel por uma partitura. Podemos afirmar que há repetições em frases melódicas e em células rítmicas dentro das frases, assim como em outras tantas características presentes no arranjo. Existem dois trechos que funcionam como refrões. Um principal: “au, au, au / hi-ho, hi-ho / miau, miau, miau / cocorocó”, e um secundário: “não sou eu quem repete essa história / é a história que adora / uma repetição”. O refrão é o que normalmente nos faz lembrar da canção, por ser o elemento verbal que mais se repete.

Trazemos agora um exemplo em que fica clara a estrutura de repetição na linha melódica. É preciso que o leitor cante mentalmente o início de *Retrato em Branco e Preto*<sup>29</sup>. Depois que a letra for rememorada seria interessante dispensá-la para melhor percebermos a melodia. Os seis primeiros compassos repetem a mesma célula melódica. É fácil perceber a repetição se batermos com quatro dedos as sílabas de cada compasso. O compasso é binário (há quatro articulações de sílabas e o primeiro tempo é forte).

*Já co-nhe-ço os pás-sos des-sa es-tra-da sei que não vai dar em na-da seus se-gre-dos sei de cor.*

Mantendo o mesmo raciocínio melódico, notamos que na continuação da música há uma variação desse tema que escala os agudos até um ponto culminante que leva a um retorno ao começo, só que a melodia se direciona para uma outra conclusão, o

---

<sup>29</sup> Canção de Chico Buarque e Tom Jobim.

que nos leva novamente à repetição da seqüência inicial (com outro texto). Dizemos que essa canção tem apenas uma parte que é repetida. Não encontramos refrão nela.

Há vários exemplos que poderíamos mostrar. Algumas canções guardam em si mais repetições, outras menos. O que nos importa é afirmar que a matéria musical se faz por repetições. Quando a música é acompanhada por um texto, este é tratado especialmente para fazer parte do universo musical. O ritmo e a sonoridade (rima) das palavras são inseridos no tempo da música, criando uma estrutura em que a memorização é facilitada. O que acontece na reiteração de uma mesma seqüência?

Os autores buscam na música a imagem do ritornelo para pensar os fenômenos de territorialização. A repetição está ligada à idéia de marcação territorial.

O ritornelo vai em direção ao agenciamento territorial, instala-se nele ou sai dele. Num sentido geral, *chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais* (há ritornelos motores, gestuais, ópticos, etc.). Num sentido restrito, falamos de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou “dominado” pelo som. (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p, 132, grifo dos autores)

As canções apresentam juntamente a linha da enunciação e a linha dos afetos (no texto e na melodia) e podem adquirir função territorial ou reterritorializante. Porém, a música é indicada em sua enorme potência desterritorializante. Ao explicar o conceito de *devenir*, mais especificamente, *devenir música*, os autores afirmam que a música se apodera do ritornelo como conteúdo em uma forma de expressão e o arrasta para outro lugar.

A música é a operação ativa, criadora, consiste em desterritorializar o ritornelo. Enquanto que o ritornelo é essencialmente territorial ou reterritorializante, a música faz dele um conteúdo desterritorializado para uma forma de expressão desterritorializante. (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 101)

Os autores apontam o *devenir* na música e não na canção. Nem toda música é canção, porém toda canção é também música. Há um diferencial principal que podemos citar nas canções que é a presença do texto. Todas as artes podem produzir desterritorializações, mas é a música a arte que gera maior potência desterritorializante.

A que se deve este poder da música? Será devido à sua natureza incorpórea? Por que a música é mais desterritorializante que a canção?

Quando na música é acrescentado um texto, já entramos com outro sistema de signos: o lingüístico. As palavras musicadas concorrem na organização do sentido da canção. Por um lado o texto despotencializa a força puramente sonora da música e por outro lado, a música potencializa os sentidos das palavras. A canção é uma vontade de oralização musicada.

Logo no início da explanação sobre o ritornelo, os autores trazem três situações nas quais pode se manifestar a ação do ritornelo sobre os processos de subjetivação. Esses três movimentos indicam diferentes estados de relação com o Real. Os exemplos citados para demonstrar os movimentos do ritornelo trazem a música como imagem. O primeiro exemplo é o de uma criança com medo, no escuro. Ela canta uma cançãozinha e assim tranqüiliza-se, cria um centro calmo e estável. “A canção salta do caos a um começo de ordem no caos (...)” (Idem, p. 116).

Em seguida uma outra situação é colocada: a organização agora é em um espaço já familiar. Estamos em casa. As forças do caos são mantidas no exterior e o espaço interior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida. Os componentes vocais e sonoros formam um muro sonoro.

Uma criança cantarola para arregimentar em si as forças do trabalho escolar a ser feito. Uma dona de casa cantarola, ou liga o rádio, ao mesmo tempo que erige as forças anti-caos de seus afazeres. Os aparelhos de rádio ou de tevê são como um muro sonoro para cada lar, e marcam territórios (o vizinho protesta quando está muito alto). (Idem)

O terceiro exemplo trata o ritornelo em sua ponta desterritorializante. Há uma pequena abertura no círculo já formado onde algo entra ou então nos lançamos para fora. O território entra em devir e abre para a construção de uma nova forma de existência. Para tanto, é necessário que percebamos a repetição, é necessária uma conscientização para que se crie uma nova forma de subjetivação

O que cristaliza agenciamentos existenciais seria a vivência de ritmos singularizados através de ritornelos capazes de delimitar territórios existenciais. Sobre os processos de subjetivação, Guattari aponta para uma subjetividade polifônica, produzida por instâncias individuais, coletivas e institucionais. Define a subjetividade como “o conjunto das condições que tornam possível que instâncias individuais e/ou

coletivas estejam em posição de emergir como *Território Existencial* auto-referencial, na adjacência ou na delimitação com uma alteridade em si mesma subjetiva.” (GUATTARI, 1991 p. 7).

O agenciamento sonoro da música só pode existir no tempo, sendo sua matéria sensível produzida no espaço através da propagação de vibrações periódicas do ar – as ondas sonoras. A música produz um campo que gera uma sensação de movimento no tempo, determinado pelo ritmo. O ritmo manifesta-se na comunicação de meios, coordenação de espaços-tempos heterogêneos. “Cada meio é vibratório, um bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica do componente”. A relação entre meios e o ritmo é que “o revide dos meios ao caos é o ritmo... o caos não é o contrário do ritmo, é antes o meio de todos os meios” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 120 e p. 119).

Silvio Ferraz, em sua tese *Música e Repetição*, procura desatrelar o problema da repetição à idéia de semelhança, o que constitui uma crítica ao modelo representacional. Afirmar que o que retorna na escuta não é nem a matéria nem a representação, mas sim a potência de gerar diferenças. A questão é: como livrar a repetição do jugo do Mesmo, permitindo que ela se abra para novas aventuras? Como fazer com que a repetição deixe de ser um círculo que gira em torno do Mesmo, para girar em torno do Outro?

O círculo é a repetição, o Outro é a diferença (ou o Tempo), de modo que a repetição não incide mais sobre um mesmo termo, mas faz retornar aquilo que só pode retornar na medida em que se transforma ao retornar. É uma roda centrífuga que expulsa aquilo que não é capaz de voltar diferentemente. (FERRAZ, 1998, p. 119)

A repetição na música, porém, sempre produz diferença, compõe irregularidade de fluxo sonoro. “A música é a aventura do ritornelo, e o ritornelo é a repetição que demarca um território, mas que ao mesmo tempo lhe traça suas linhas de fuga” (Idem, p. 26). Não ouvimos uma mesma música quando a repetimos, quando a cantamos ou a executamos. “... é necessário pensarmos na diferença como diferença de natureza, e não mais na diferença como grau de dissemelhança” (Idem, p. 35). Tanto na música quanto no ritornelo, a diferença é constitutiva. A repetição da diferença é a marca do ritmo do ritornelo.

O autor entende que em Deleuze o tempo é uma multiplicidade, seguindo a lógica do rizoma, onde cada ponto pode se conectar a qualquer outro. O tempo assim já

não é uma seqüência, nem uma extensão, mas simultaneidade e intensidade (pelos parâmetros de densidade, velocidade, superfície e textura). “(...) Quando pensamos em repetição musical pensamos na reiteração de um som ou no retorno de um acontecimento qualquer (uma sensação, uma imagem, uma idéia) associado a uma experiência sonora e musical passada” (Idem, p. 33).

Se for reiteração, tem como referências repetições de frases, notas ou sonoridades específicas dentro de um enunciado musical. No caso de pensarmos no retorno ao acontecimento, tais padrões podem ou não estar associados à repetição de emoções, de associações e sentimentos, que afloram em forma de lembranças quando evocadas por um fato sonoro experienciado anteriormente.

### III – Mídia e canção

A produção e gravação de canções pode servir a diferentes funções em vários setores do mercado. Podemos pensar em composições que são elaboradas para a venda de um produto, ou de uma idéia (carros, campanhas políticas, brinquedos). São *jingles* que grudam na cabeça, pois são muito fáceis de decorar e se repetem com bastante frequência por um ou mais meios de comunicação.

A economia atual está voltada para um processo de globalização, produzindo modos de existência em massa de consumidores individualizados e despolitizados. Deleuze, trabalhando com a tese foucaultiana do *biopoder* (práticas de poder sobre a vida) descreve o que chama de *sociedade de controle*. O regime disciplinar descrito por Foucault opera agora com modulações de poder e com a produção de desejos. Medidas drásticas ou proibitivas só são utilizadas quando não foi possível uma adaptação ao modo de vida que nos foi oferecido (JÚNIOR, 2004). As fronteiras estão sendo abolidas em prol de um mercado mundializante, que trata a diferença como possibilidade de lucro.

A economia é conduzida para a produção do volátil, do efêmero, do descartável. Se na época moderna houve um enorme incremento nos meios de produção, na época atual produzem-se consumidores. Vivemos numa sociedade de consumo, onde os bens de serviço devem despertar o desejo do consumidor e este deve manter-se sempre insatisfeito, em uma eterna busca por mais acúmulo. Assim apresenta-se o homem endividado, que quer defender seu território (propriedade) e ampliá-lo cada vez mais com bens de consumo.

A dificuldade em limitar o que pode uma canção é devida à mobilidade e flexibilidade de seu uso. Uma mesma canção pode funcionar como potência territorializante ou desterritorializante. É um objeto volátil que encontramos nos CDs, nos discos de vinil, que tocam em nossa casa, na casa do vizinho, no quiosque da praia etc... sem contar com as canções que estão nos filmes e na tevê. Quanto mais a mídia repete uma canção, maior a possibilidade de ela vir a tomar parte do “gosto” coletivo.

## Tecnologias e máquinas sonoras

Consideramos as técnicas de gravação sonora como definitivamente transformadoras no que tange a transmissão de canções. Esta mudança foi introduzida em nosso meio no começo do séc. XX. As incríveis descobertas deste século e os avanços tecnológicos vertiginosos dos dias atuais nos obrigam a uma constante adaptação. Já não serve mais a máquina de escrever, é preciso um computador. Com relação às formas de transmissão, de comunicação à longa distância, passamos rapidamente da carta ao telefone celular, e os primeiros discos gravados em 78 rotações em nada se parecem com as atuais formas digitalizadas de captação de ruídos.

Todas as máquinas com que o homem se relaciona estão ativas na produção do Real. No caso das máquinas que emitem som, experimentamos uma crescente modulação no som gravado e transmitido. Os padrões qualitativos de gravação são cada vez mais exigentes, modificando os padrões para os ouvintes. O processamento central da audição é plástico, moldável. Com um mesmo limiar de percepção auditiva (20 a 20.000 Hz) podemos conectar mínimas de variações e reforçar ou não algumas entradas. É a mesma coisa com a visão: os hábitos vêm a cor mais do que os olhos. É possível calibrar a visão e perceber diferentes tonalidades. Explorar o mundo sonoro é ampliar a gama de sensações que podemos experimentar com o som.

Pensemos na situação de uma pessoa que ouve apenas para si um som, sem compartilhá-lo com o meio ambiente. Com fones nos dois canais auditivos, o indivíduo se separa do som externo. Ele não percebe o que se passa sonoramente do lado de fora e o lado de fora não compartilha, em tese, do som que ele ouve. Vive um mundo sonoro só para si. Nos carros acontece algo parecido. São bolhas individuais, mundos próprios, com ar próprio, com som próprio e com a proteção contra a visão de quem está de fora, por meio de vidros escuros.

Os jovens que passeiam pelas ruas equipados com um walkman estabelecem com a música uma relação que não é natural. A indústria altamente sofisticada, ao produzir esse tipo de instrumento (tanto como meio como quanto conteúdo de comunicação), não está fabricando algo que simplesmente transmita “a” música ou organize os sons naturais. O que essa indústria faz é, literalmente, *inventar* um universo musical, uma outra relação com os objetos musicais: a música que vem de dentro e não de algum

ponto exterior. Em outras palavras, o que ela faz é inventar uma nova percepção.”  
(GUATTARI & ROLNIK, 2000, p.32)

Podemos pensar nesse uso do som como uma transformação do que parecia ser natural ao princípio que rege o som: a reverberação, o movimento de se espalhar no ambiente. Quando ouvimos um som sem esses utensílios auditivos, sabemos que todos estão ouvindo e compartilhando do mesmo material sonoro. Temos essa certeza porque o som se manifesta em um meio vibratório. Os sons do ambiente trazem diversas informações que utilizamos na vida. Por exemplo, na rua, quando ouvimos a buzina de um carro, ou um aviso de cuidado, ou um chamado de um conhecido; ou em casa, onde a familiaridade dos sons faz com que saibamos o que está acontecendo, e quando não sabemos, vamos averiguar.

O que acontece então quando o indivíduo se alheia do som externo, construindo assim um mundo musical particular?

Primeiramente há uma perda na função de proteção, pois nos fiarmos apenas na visão pode não ser totalmente seguro. Em relação ao processo de formação de subjetividade pela música (canção), o indivíduo que usa fone de ouvido não está compartilhando com o meio e com as pessoas no meio o que está ouvindo. E ele sabe disso. Em um mundo onde os espaços precisam ser respeitados há o direito de o indivíduo ouvir o que quiser, na altura que quiser e em qualquer lugar. Em contrapartida o fone individual também pode trazer benefícios para quem trabalha com som.

As máquinas de reprodução sonora diminuíram de tamanho e aumentaram de potência. Fitas cassetes e discos de vinil ficaram ultrapassados e, embora haja uma resistência que faz com que alguns não se desfaçam de sua antiga coleção, a tendência é a substituição de todo o material por Cds ou MP3, com maior quantidade de memória (as máquinas têm memória!). Há diferentes aparelhos de reprodução sonora ambulante para pedestres, para carros, em celulares... Quanto menor o tamanho e maior a memória e a potência do som, melhor.

Em relação aos meios de comunicação, podemos notar que eles podem assumir diferentes papéis: por uma lado produzem o gosto das massas, e por outro possibilitam um acesso a vastas obras. É possível, por exemplo, visitar uma série de artistas disponíveis pela internet e visualizarmos diversas performances. É incrível acharmos gravações que assistimos quando criança na televisão e que nos marcaram

profundamente. Reaviva-se e reacende-se a memória do acontecimento, pois certas performances tornam-se, de fato, acontecimentos.

A internet provém essa facilidade, o conhecimento de outras formas de fazer música, lançando-nos em regiões distantes, aproximando com extrema rapidez diversas tendências, atuais ou antigas. Há variados programas de pesquisa na rede pelos quais obtemos instantaneamente não apenas textos como som e imagem.

A última parte desse trabalho traz uma estranha mistura entre dois elementos de natureza distinta: cinema e música. Em geral os filmes têm uma trilha sonora, mas certamente não a que será mostrada, já que foi composta 34 anos após o lançamento do filme. Esse objeto híbrido da mídia é achado facilmente por quem tem acesso à internet.

### III - THE DARK SIDE OF THE RAINBOW

A tradução do título se aproxima de: “O lado escuro do arco-íris”. Nessa parte desenvolvemos uma ponte entre diferentes veículos de comunicação em massa que chegam ao público com um intervalo de 34 anos. Trata-se da junção das imagens de um filme com a sonorização de um álbum musical, ambos bastante reconhecidos na (e pela) mídia.

Por que intitular essa parte em inglês?

Não é uma opção apenas estilística, já que estaremos trabalhando aqui com esta língua. Em relação ao filme, as traduções foram feitas utilizando-se a legenda em português, com exceção da música tema, que foi traduzida por Júlia Pierri. Já as traduções do álbum musical foram feitas integralmente por João Alberto de O. Barros.

O álbum musical em questão foi composto em 1972/1973, por um grupo de origem inglesa (Cambridge), sendo lançado também em outros países. Nos EUA obteve enorme sucesso de venda e no Brasil também ficou sendo um álbum bastante representativo do gênero conhecido como *rock progressivo*. O álbum *The Dark Side of the Moon*, do Pink Floyd, fala de tempo, dinheiro, guerra, loucura e morte.<sup>30</sup>

O filme-cenário para essas músicas psicodélicas é *O Mágico de OZ* (o título original é *Over the Rainbow*). O filme é baseado na obra de um escritor norte-americano, L. Frank Baum, que publicou em 1901 *O Maravilhoso Mágico de Oz*, contando histórias sobre a Terra de Oz. O livro foi um sucesso, tendo escrito posteriormente diversas histórias sobre Oz.<sup>31</sup> Em 1938 a MGM (*Metro Golden Mayer*) comprou os direitos do livro, fazendo uma adaptação para o cinema. *Over the Rainbow* (traduzido no Brasil como *O Mágico de Oz* e em Portugal como *O Feiticeiro de Oz*) é um musical infantil que conta a história de Dorothy (Judy Garland), uma adolescente que é levada por um tornado e chega em uma mágica e misteriosa terra. Dorothy encontra estranhos seres e é perseguida por uma bruxa malvada que deseja os sapatos de rubi que lhe foram dados por uma bruxa boa.

De que forma esses dois elementos tão díspares podem gerar, quando misturados, uma nova composição?

---

<sup>30</sup> Dark Side of the Moon - Wikipédia.htm

<sup>31</sup> The Wizard of Oz - Wikipédia.htm

Não estamos afirmando se tratar de uma composição harmônica, muito pelo contrário. Há um forte atrito entre as informações que nos chegam pelos olhos e pelos ouvidos. E é esse estranhamento que força a buscar uma nova composição possível para algo que causa um desvio na ‘percepção comum’ dos fatos.

A sincronia entre som e imagem pode ser percebida em vários momentos, porém a ‘mágica’ só acontece quando o espectador já conhece tanto o álbum como o filme. Mesmo não se lembrando de toda a história do filme ou de todas as músicas do *Dark Side of the Moon*, já ocorreu um encontro anterior com essas obras e é justamente na junção entre esses dois elementos (conhecidos separadamente) que ocorre o estranhamento. Se não houver o reconhecimento de um dos dois termos, ou mesmo dos dois, a composição certamente perderá a sua força. Não haverá o hibridismo de algo já visto e algo já ouvido (e agora mesclado), mas uma composição parca de sentido.

Em vista disso, é aconselhável àqueles que não obtiveram contato anterior com as obras, que busquem conhecê-las em sua forma pura. O filme certamente não pôde prever o que seria composto 34 anos depois por um grupo de jovens ingleses. A dúvida que permanece é: será que esse grupo de jovens foi inspirado diretamente pelo filme?

Tendo ou não sido inspirado no filme, o jogo simbólico permanece. Por um lado pode-se assumir o efeito de sincronia e pensar: “Sim... há muitas coincidências, o Pink Floyd deve ter editado seu álbum juntamente com as cenas do filme”. Por outro lado pode-se achar que essa mistura é uma “forçação”, e as coincidências observadas não surpreenderem o espectador a ponto de ele considerar viável tal conexão.

A origem dessa mistura é incerta. Os componentes do grupo musical negam qualquer envolvimento com o filme durante a gravação do álbum (a tecnologia na época era restrita). Também não se sabe quem descobriu esta ligação. Mas de fato, recordo-me de ouvir essa história quando era adolescente (início da década de 90), de que havia muitas coincidências ao executar o disco do Pink Floyd com as imagens do *Mágico do Oz* (começando a execução do disco juntamente com os créditos iniciais do filme).

Essa edição foi encontrada no *Youtube* com o nome de *Pink Floyd - The Dark Side of the Rainbow*, em sete vídeos enumerados. Neles, as músicas do álbum são executadas em sequência e sincronia com as imagens do filme. Tomamos esse objeto para a realização desse projeto tendo em vista a possibilidade de o leitor assistir aos vídeos, pois não faria sentido explicar as cenas sem mostrá-las.

Convocamos então o leitor a essa estranha aventura de ver imagens com sons que não correspondem às falas e às cenas, mas que compõem uma nova percepção tanto do filme quanto do álbum.

O álbum *The Dark Side of the Moon* possui 43 minutos e o filme *Over the Rainbow*, 101 minutos. Os sete vídeos acompanham os 43 minutos iniciais do filme. Para explicar a possível conexão entre o filme e as músicas do álbum, vamos trazer um pequeno resumo do filme. Em seguida apresentaremos as letras do álbum. Para finalizar, juntaremos esses dois elementos, comentando as coincidências.<sup>32</sup>

### ***Over the Rainbow ou O Mágico de Oz ou O Feiticeiro de Oz***

O filme conta a história de Dorothy, uma adolescente que mora em uma fazenda (em Kansas) com os tios. Ela entra em conflito com uma vizinha porque seu cachorro (Totó) persegue o gato dela, e esta é autorizada pelo xerife a levá-lo para delegacia. Totó consegue escapar, e Dorothy decide fugir com ele (pois teme que o busquem novamente). No caminho encontra um falso mágico que entende sua situação e cria uma ilusão (em sua bola de cristal) para convencê-la a voltar para casa.

De volta a sua casa, ela é surpreendida por um tornado que a leva, para um lugar mágico: a Terra de Oz. Ao pousar nessa nova terra ela mata acidentalmente uma bruxa (sua casa cai em cima dela) e é aclamada como uma heroína pelos Munchkins (os habitantes dessa terra). Conhece uma bruxa boa que lhe indica um caminho possível para casa, e também conhece uma bruxa má, que lhe persegue fazendo ameaças.

Segue em direção à Cidade de Esmeraldas, pelo caminho de tijolos amarelos, à fim de encontrar o Mágico de Oz e saber como voltar para Kansas. No caminho conhece um espantalho, um homem de lata e um leão covarde, e todos a acompanham para pedir ao mágico algo que lhes falta: cérebro, coração e coragem.

(O tempo do álbum do Pink Floyd - 43 minutos - acompanha o enredo do filme até a parte em que o Homem de Lata vai começar a cantar).

---

<sup>32</sup> O resumo ampliado do filme encontra-se no anexo I, a decupagem dos 43 minutos iniciais no anexo II e os sete vídeos do *Youtube* no anexo IV.

## O Lado Escuro da Lua (tradução)

O álbum *The Dark Side Of the Moon*<sup>33</sup> é composto por nove faixas, sendo três instrumentais. São elas: *Speak to me/Breathe, On the Run* (instrumental), *Time*, *The Great Gig in the Sky* (instrumental e vocal), *Money*, *Us and Them*, *Any Colour You Like* (instrumental), *Brain Damage* e *Eclipse*.<sup>34</sup>

Segue as traduções das letras das canções:

### Speak to me/Breathe - FALE PRA MIM / RESPIRE

Breathe, breathe in the air - RESPIRE, RESPIRE NO AR

don't be afraid to care – NÃO TENHA MEDO DE SE IMPORTAR

leave but don't leave me - ABANDONE, MAS NÃO ME ABANDONE

look around, choose your own ground – OLHE AO REDOR, ESCOLHA SEU PRÓPRIO SOLO

for long you live and high you fly - POR MAIS TEMPO QUE VOCÊ VIVER E QUANTO MAIS ALTO VOCÊ VOAR

and smiles you'll give and tears you'll cry - E SORRISOS QUE VOCÊ DER E LÁGRIMAS QUE VOCÊ CHORAR

and all your touch and all you see – E TUDO O QUE VOCÊ TOCAR E TUDO O QUE VOCÊ VER

is all your life will ever be – É TUDO O QUE A SUA VIDA SEMPRE SERÁ

Run rabbit run – CORRE COELHO CORRE

dig that hole, forget the sun – CAVE UMA TOCA, ENCONDA-SE DO SOL

and when at last the work is done – E QUANDO SUA ÚLTIMA MISSÃO TIVER TERMINADO

don't sit down, it's time to dig another one – NÃO DESCANSE, É HORA DE CAVAR OUTRO BURACO

for long you live and high you fly – POR MAIS TEMPO QUE VOCÊ VIVER E MAIS ALTO QUE VOCÊ VOAR

but only if you ride the tide – MAS SOMENTE SE SEGUIR A ONDA

and balanced on the biggest wave – SE EQUILIBRANDO NA MAIOR DELAS

you race towards an early grave – VOCÊ ESTÁ CORRENDO PARA UMA SEPULTURA ANTES DO TEMPO

### Time / TEMPO

Ticking away the moments that make up a dull day – AS HORAS PASSAM MARCANDO OS MOMENTOS QUE FAZEM UM DIA MONÓTONO

---

<sup>33</sup> <http://www.pinkfloyd.co.uk/index.php> (site oficial do Pink Floyd).

<sup>34</sup> Informações técnicas do álbum encontram-se no anexo III.

You fritter and waste the hours in an offhand way - VOCÊ DESPERDIÇA E PERDE AS HORAS DE  
UMA MANEIRA DESCONTROLADA

Kicking around on a piece of ground in your home town – ANDANDO E CHUTANDO UM PEDAÇO  
DE TERRA NA SUA CIDADE NATAL

Waiting for someone or something to show you the way – ESPERENDO POR ALGUÉM OU ALGUMA  
COISA QUE MOSTRE O CAMINHO

Tired of lying in the sunshine – CANSADO DE SE ESTENDER SOB O SOL

Staying home to watch the rain – DE FICAR EM CASA OLHANDO A CHUVA

And you are young and life is long – VOCÊ É JOVEM E A VIDA É LONGA

And there is time to kill today – E HOJE HÁ TEMPO PARA DESPERDIÇAR

And then one day you find – ENTÃO UM DIA VOCÊ DESCOBRE

Ten years have got behind you – QUE DEZ ANOS FORAM DEIXADOS PARA TRAZ

No one told you when to run – NINGUÉM TE AVISOU QUANDO CORRER

You missed the starting gun – VOCÊ PERDEU O TIRO DE PARTIDA

And you run, and you run to catch up with the sun, but it's sinking – E VOCÊ CORRE E CORRE PARA  
ALCANÇAR O SOL, MAS ELE ESTÁ INDO EMBORA NO HORIZONTE

Racing around to come up behind you again – GIRANDO AO REDOR DA TERRA PARA SURGIR  
OUTRA VEZ ATRÁS DE VOCÊ

The sun is the same in a relative way, but you're older – DE UMA FORMA RELATIVA O SOL É O  
MESMO, MAS VOCÊ ESTÁ MAIS VELHO

Shorter of breath and one day closer to death – COM A RESPIRAÇÃO MAIS CURTA E MAIS PERTO  
DA MORTE

Every year is getting shorter – CADA ANO ESTÁ FICANDO MAIS CURTO

Never seem to find the time – E VOCÊ NUNCA PARECE ENCONTRAR TEMPO

Plans that either come to nought – PLANOS QUE DE UMA MANEIRA OU DE OUTRA DÃO EM  
NADA

Or half a page of scribbled lines – OU SOMENTE MEIA PÁGINA DE LINHAS RABISCADAS

Hanging on in quiet desperation is the English way – PENDURADAS NUM SILENCIOSO  
DESESPERO À MANEIRA INLESA

The time is gone – O TEMPO SE FOI

The song is over – A CANÇÃO ACABOU

Thought I'd something more to say – PENSEI QUE EU TIVESSE MAIS A DIZER

Home, home again - EM CASA. EM CASA OUTRA VEZ

I like to be here when I can – EU GOSTO DE ESTAR AQUI QUANDO EU POSSO

when I come home cold and tired – QUANDO EU CHEGO EM CASA COM FRIO E CANSADO  
it's good to warm my bones beside the fire É BOM ESQUENTAR MEUS OSSOS AO LADO DA

LAREIRA

far away across the field – MUITO DISTANTE DO OUTRO LADO DO CAMPO  
the tolling of the iron bell – O BADALAR DO SINO DE FERRO  
calls the faithful to their knees – CHAMA OS FIÉIS PARA SE AJOELHAREM  
to hear the softly spoken magic spells – E OUVIR MÁGICOS ENCANTAMENTOS FALADOS DE  
FORMA SUAVE

### **Money - DINHEIRO**

Money, get away – DINHEIRO, VÁ EMBORA  
get a good job with more pay and you're O.K. – CONSIGA UM BOM EMPREGO COM UM SALÁRIO  
MELHOR E VOCÊ VAI FICAR BEM  
Money, it's a gas – DINHEIRO, É SUPER LEGAL  
grab that cash with both hands and make a stash – AGARRE O DINHEIRO COM AS DUAS MÃOS E  
GUARDE BEM  
new car, caviar, four star daydream – CARRO NOVO, CAVIAR, SONHOS QUATRO ESTRELAS  
think I'll buy me a football team – ACHO QUE VOU COMPRAR UM TIME DE FUTEBOL

Money, get back – DINHEIRO, VOLTE PRA MIM  
I'm all right, Jack, keep your hands off my stack – ESTOU BEM, CARA, MANTENHA SUAS MÃOS  
FOR A DA MINHA PILHA DE DINHEIRO  
money, it's a hit – DINHEIRO, É UM BARATO  
don't give me that do goody good bullshit – NÃO ME VENHA COM AQUELA MERDA DE  
CONVERSA  
I'm in the hi-fidelity first class travelling set – ESTOU NO MELHOR DA VIAJEM DE PRIMEIRA  
CLASSE  
and I think I need a Lear jet – ACHO QUE PRECISO DE UM JATO *LEAR*  
Money, it's a crime – DINHEIRO, É UM CRIME  
share it fairly but don't take a slice of my pie – DIVIDA COM JUSTIÇA MAS NÃO FIQUE COM A  
MAIOR FATIA DA MINHA TORTA  
money, so they say – DINHEIRO, ELES DIZEM  
is the root of all evil today – É A RAIZ DE TODO MAL  
but if you ask for a rise it's no surprise that they're – MAS SE VOCÊ PEDIR UM AUMENTO NÃO  
SERÁ SURPRESA DESCOBRIR QUE ELES  
giving none away, away, away – NÃO DARÃO NENHUM

### **Us and them – NÓS E ELES**

Us and them – NÓS E ELES  
and after all we're only ordinary men – AFINAL DE CONTAS SOMOS TODOS SÓ HOMENS  
COMUNS  
me and you – EU E VOCÊ

God only knows it's not what we would choose to do – SÓ DEUS SABE QUE NÃO É O QUE NÓS  
ESCOLHERÍAMOS FAZER  
forward he cried from the rear – PARA FRENTE GRITOU DA RETAGUARDA  
and the front rank died – E OS HOMENS DA LINHA DE FRENTE MORRRERAM  
and the General sat, and the lines on the map – E O GENERAL SENTADO TRAÇAVA AS LINHAS  
DO MAPA  
moved from side to side – DE UM LADO PARA O OUTRO

Black and blue – PRETO E AZUL  
and who knows which is which and who is who – E QUEM SABE QUAL É QUAL E QUEM É QUEM  
up and down – PARA CIMA E PARA BAIXO  
and in the end it's only round and round and round – E NO FINAL É APENAS DAR VOLTAS E  
VOLTAS E VOLTAS  
haven't you heard it's a battle of words – VOCÊ NÃO OUVIU? É UMA BATALHA DE PALAVRAS  
the poster bearer cried – GRITOU O HOMEM MENSAGEIRO  
listen, son, said the man with the gun – OUÇA, FILHO, DISSE O HOMEM COM A ARMA  
there's room for you inside – HÁ LUGAR PARA VOCÊ LÁ DENTRO

Down and out – SEM RECURSOS  
it can't be helped but there's a lot of it about – NÃO HÁ COMO SER AJUDADO, MAS HÁ MUITOS  
DELES  
with, without – COM, SEM  
and who'll deny it's what the fighting's all about – E QUEM IRÁ NEGAR A RAZÃO DE TODA ESSA  
LUTA  
out of the way, it's a busy day – SAIA DO CAMINHO, É UM DIA AGITADO  
I've got things on my mind – TENHO MUITAS COISAS NA MINHA CABEÇA  
for want of the price of tea and a slice – PARA SABER O PREÇO DO CHÁ E DE UMA FATIA DE  
TORTA  
the old man died – O HOMEM VELHO MORREU

**Brain damage DANO CEREBRAL**

The lunatic is on the grass - O LUNÁTICO ESTÁ NA GRAMA (ERVA)  
The lunatic is on the grass – O LUNÁTICO ESTÁ NA GRAMA (ERVA)  
remembering games and daisy chains and laughs – LEMBRANDO DE JOGOS E GUIRLANDAS DE  
MARGARIDAS E RISADAS  
got to keep the loonies on the path – TEM QUE DEIXAR OS LUNÁTICOS EM SEU CAMINHO

The lunatic is in the hall – O LUNÁTICO ESTÁ NA SALA DE ENTRADA  
the lunatics are in the hall – OS LUNÁTICOS ESTÃO NA SALA DE ENTRADA  
the paper holds their folded faces to the floor – O JORNAL SEGURA SEUS ROSTOS DOBRADOS NO

CHÃO

and every day the paper boy brings more – E TODOS OS DIAS O GAROTO DO JORNAL TRAZ MAIS

And if the dam breaks open many years too soon – E SE AS REPRESAS ROMPEREM MUITOS ANOS ANTES DO TEMPO

and if there is no room upon the hill – E SE NÃO HOUVER NENHUM QUARTO EM CIMA DA COLINA

and if your head explodes with dark forebodings too – E SE SUA CABEÇA EXPLODIR COM PENSAMENTOS OBSCUROS DEMAIS

I'll see you on the dark side of the moon – EU VEREI VOCÊ NO LADO ESCURO DA LUA

The lunatic is in my head – O LUNÁTICO ESTÁ DENTRO DA MINHA CABEÇA

The lunatic is in my head – O LUNÁTICO ESTÁ DENTRO DA MINHA CABEÇA

you raise the blade, you make the change – VOCÊ SUSPENDE A LÂMINA, VOCÊ FAZ A MUDANÇA

you rearrange me 'till I'm sane – VOCÊ ME TRANSFORMA ATÉ EU FICAR SÃO

you lock the door – VOCÊ TRANCA A PORTA

and throw away the key – E JOGA A CHAVE FORA

there's someone in my head but it's not me – HÁ ALGUÉM NA MINHA CABEÇA MAS NÃO SOU EU

And if the cloud bursts, thunder in your ear – E SE A NUVEM EXPLODIR, TROVÃO NO SEU OUVIDO

you shout and no one seems to hear – VOCÊ GRITA E NINGUÉM PARECE OUVIR

and if the band you're in starts playing different tunes – E SE A SUA BANDA COMEÇAR A TOCAR MELODIAS DIFERENTES

I'll see you on the dark side of the moon – EU VEREI VOCÊ NO LADO ESCURO DA LUA

### **Eclipse - ECLIPSE**

All that you touch and all that you see – TUDO O QUE VOCÊ TOCA E TUDO O QUE VOCÊ VÊ

all that you taste, all you feel – TUDO O QUE VOCÊ EXPERIMENTA, TUDO QUE VOCÊ SENTE

and all that you love and all that you hate – E TUDO O QUE VOCÊ AMA E TUDO O QUE VOCÊ ODEIA

all you distrust, all you save – TUDO VOCÊ DESCONFIA, TUDO VOCÊ SALVA

and all that you give and all that you deal – E TUDO QUE VOCÊ DÁ E TUDO QUE VOCÊ NEGOCIA

and all that you buy, beg, borrow or steal – E TUDO O QUE VOCÊ COMPRA, MENDIGA, EMPRESTA OU ROUBA

and all you create and all you destroy – E TUDO QUE VOCÊ CRIA E TUDO QUE VOCÊ DESTRÓI

and all that you do and all that you say – E TUDO QUE VOCÊ FAZ E TUDO QUE VOCÊ DIZ

and all that you eat and everyone you meet – E TUDO QUE VOCÊ COME E TODOS QUE VOCÊ ENCONTRAR

and all that you slight and everyone you fight – E TUDO QUE VOCÊ DESPREZA E TUDO QUE VOCÊ LUTA CONTRA  
and all that is now and all that is gone – E AGORA QUE É AGORA E AGORA QUE PASSOU  
and all that's to come and everything under the sun is in tune – E TUDO QUE VIRÁ E TUDO QUE ESTÁ ALINHADO SOB O SOL  
but the sun is eclipsed by the moon – MAS O SOL ESTÁ ECLIPSADO PELA LUA

## O lado escuro do arco-íris

O leitor que nos acompanhou até aqui já tem uma idéia do que envolve essas duas obras. No filme, nossa heroína e seus companheiros encontram o Mágico de Oz que diz que vai conceder todos os pedidos com a condição de que lhe tragam a vassoura da bruxa malvada do Oeste. Os quatro conseguem cumprir a missão (Dorothy joga água acidentalmente na bruxa, que derrete como drops de limão<sup>35</sup>).

Em relação ao álbum do Pink Floyd, não nos deteremos em uma análise extensa sobre as letras. Lembramos mais uma vez que as letras não existem descoladas da parte musical, elas só funcionam junto com todas as sonoridades que a acompanham. Inclusive nesse álbum há três faixas sem letras. Ouvindo o álbum é difícil determinar onde acaba uma música e começa outra, pois não há intervalo (silêncio) entre elas e a mudança musical às vezes é muito sutil. Ao invés das letras, comentaremos a sonoridade do álbum.

A primeira faixa - *Speak to me/Breathe* - começa com um som de coração batendo (é necessário que o ouvinte aumente bem o volume do aparelho de som), há vozes, gritos e na sequência inicia-se um contorno de ritmo e harmonia. Começa então a parte cantada (*Breathe*).

A segunda faixa é marcada pela presença de um sintetizador contínuo. Há sons de aeroporto e vozes difíceis de indentificar. A música *On the Run* acaba com um barulho de decolagem que fica cada vez mais distante, quase inaudível. De repente ouve-se um forte barulho de vários despertadores juntos, sinos, relógios... vem a música *Time*. Os sons musicais vão se complexificando com a entrada de outros instrumentos como vocais femininos.

---

<sup>35</sup> “Os problemas se derretem como drops de limão” (tradução de *Over the Rainbow*).

Na seqüência há uma mudança no clima da música marcada pelo teclado, ouve-se vozes ao fundo e surgem os incríveis vocais de Clare Torry em *The Great Gig in the Sky*. A faixa seguinte é *Money*, que é claramente marcada por sons de caixas registradoras, moedas, contagem de dinheiro... um baixo começa a delinear um ritmo e uma harmonia. Outros instrumentos vão se somando até que se inicia a parte cantada, terminando com um efeito de *fade out*<sup>36</sup>, onde novamente é possível ouvir vozes ao fundo.

A música *Any Colour You Like* é percebida por uma mudança no ritmo e na harmonia. Novamente escutam-se vozes de um homem, falando ou conversando.

Chegamos às duas últimas faixas, *Brain Damage* e *Eclipse*. Mais uma vez, sons de fala e gargalhadas. *Eclipse* termina com um som de coração batendo, assim como se inicia o álbum.

### **Análise interpretativa dos vídeos:**

Talvez essa seja a parte mais espinhosa do trabalho. Qualquer análise interpretativa é subjetiva (ou uma produção de subjetividade) e aqui não será diferente. A cada repetição dos vídeos, novos elementos vão se somando para o espectador, e posso dizer que assisti dezenas de vezes os vídeos do *Youtube*, como também vi diversas vezes *O Mágico de Oz* e ouvi *The Dark Side of the Moon* (separadamente). O trabalho de decupagem e as traduções ampliaram as possibilidades de conexão entre som e imagem.

Em geral, há muita simbologia nas histórias infantis. É bom lembrar que histórias infantis são feitas por adultos e são vários os elementos que nelas se repetem. Por exemplo: jovens moças que enfrentam perigos, lugares e seres mágicos, príncipes e princesas, amuletos, e principalmente um final feliz. Então:

Era uma vez Dorothy...ela quase morreu em um tornado, tendo sua casa levada para um lugar de onde ela não sabia voltar. Ficou amiga de vários habitantes dessa nova terra, mas uma bruxa má tornou-se sua arqui-inimiga. Como proteção, ganhou da bruxa boa os sapatos de rubi que pertenciam à bruxa que morreu esmagada por sua casa.

---

<sup>36</sup> Técnica utilizada por músicos que gera a impressão de que o som está diminuindo aos poucos. No caso da gravação, a aparelhagem técnica conduz o efeito; já na música ao vivo, é necessário o controle da intensidade na execução.

Dorothy consegue vencer a bruxa má acidentalmente, ao tentar salvar o Espantalho que pegava fogo. Joga nele um balde de água que acerta a bruxa e esta se derrete, se dissolve. No final do filme, a bruxa boa lhe revela que ela podia voltar pra casa o tempo todo, mas que precisava ter vivido esses acontecimentos para entender como. Então, Dorothy pensa em tudo o que passou e diz que aprendeu que tudo o que ela precisa está perto dela, e que “não há lugar melhor do que o nosso lar”.

Ao acordar em casa, Dorothy está em sua cama, sendo cuidada pela tia. Tudo se passa como se a Terra de Oz fosse um sonho que nunca existiu, porém esse sonho transformou definitivamente Dorothy. Os personagens que a acompanharam em Oz eram pessoas muito próximas dela na “vida real”. O que realmente aconteceu à Dorothy?

Maturidade? Sapatos de rubi... sangue, menstruação?

O leitor que tiver paciência pode assistir várias vezes os vídeos e perceber até erros de continuidade no filme. A decupagem também é muito interessante, todavia o melhor é ver o filme na íntegra. Há diálogos imperdíveis como quando a tia Em diz para a Sra. Gulch que há muito tempo quer falar o que pensa dela, mas que, sendo uma boa cristã, não pode; ou quando Dorothy pergunta ao Espantalho como ele pode falar se não tem cérebro, e ele lhe diz: “Não sei, mas há muita gente tagarela que não tem cérebro, não acha? E a melhor de todas: quando o mágico de Oz convence o Espantalho de que ele não precisa de um cérebro, mas sim de um diploma!

Já o álbum do Pink Floyd foi feito para ser ouvido. As músicas se encarregam de criar imagens e sensações. As letras são “pesadas”, não é um álbum muito apropriado para crianças. Os compositores eram jovens na época e passaram suas experiências com drogas e loucura, sem deixar de expor um teor político, como em *Money* e *Us and Them*.

Depois de todas essas explicações, pode-se optar por ler as análises dos vídeos antes ou depois de ver os vídeos. Abaixo apresentamos algumas idéias que conectam o filme à música (e vice-versa). Há várias outras que o leitor pode encontrar.

*Dark Side of the Rainbow 1* – músicas: *Speak to Me/Breathe* e *On the Run*

O primeiro vídeo começa com os créditos iniciais do filme até a cena em que Dorothy acaba de cantar *Over the Rainbow*.

A maior coincidência ocorre quando Dorothy se desequilibra na cerca e cai. A letra de *Breathe* diz:

MAS SOMENTE SE SEGUIR A ONDA / SE EQUILIBRANDO NA MAIOR DELAS / VOCÊ ESTÁ  
CORRENDO PARA UMA SEPULTURA ANTES DO TEMPO.

Há então uma súbita mudança no andamento da música e começa *On the Run*. O sintetizador se mistura com vozes de aeroporto e a música termina com um som de decolagem muito alto que vai diminuindo aos poucos. Durante quase toda música Dorothy canta *Over the Rainbow*, olhando para o céu, como que numa prece ou mesmo um encantamento. Será que ela decolou?

*Dark Side of the Rainbow 2* – música: *Time*

Há uma incrível sincronia entre os sons de despertador e a cena em que aparece a Sra. Gulch andando de bicicleta. Quando ela chega à fazenda esses sons começam a cessar. A sonoridade torna-se sombria como um coração batendo acelerado. Dentro de casa, a Sra. Gulch faz ameaças, exigindo que lhe entreguem o cachorro. Dorothy deixa Totó e sai chorando. Ao voltar em sua bicicleta, a Sra. Gulch não percebe Totó saltar da cesta.

Totó volta para casa e Dorothy decide fugir. Enquanto isso a música diz:

VOCÊ É JOVEM E A VIDA É LONGA / E HOJE HÁ TEMPO PARA DESPERDIÇAR / ENTÃO UM  
DIA VOCÊ DESCOBRE / QUE DEZ ANOS FORAM DEIXADOS PARA TRAZ / NINGUÉM TE  
AVISOU QUANDO CORRER / VOCÊ PERDEU O TIRO DE PARTIDA.

No caminho, Dorothy encontra o prof. Marvel que vai consultar sua bola de cristal. Fala que está vendo uma fazenda e uma mulher que está muito aflita. Dorothy acredita que ele está vendo a sua casa, e que a mulher é sua tia. Decide então voltar pra casa. Nesse instante a letra da música diz:

EM CASA. EM CASA OUTRA VEZ / EU GOSTO DE ESTAR AQUI QUANDO EU POSSO / (...) /  
MUITO DISTANTE DO OUTRO LADO DO CAMPO / O BADALAR DO SINO DE FERRO /  
CHAMA OS FIÉIS PARA SE AJOELHAR / E OUVIR MÁGICOS ENCANTAMENTOS FALADOS  
DE FORMA SUAVE

(ouvindo as palavras do prof. Marvel, Dorothy realmente crê que sua tia possa estar doente e volta muito apreensiva para casa).

Dark Side of the Rainbow 3 – música: *The Great Gig in the Sky*

Esse vídeo pode ser chamado de “A Morte de Dorothy”.

Ao voltar pra casa, Dorothy é surpreendida por um tornado e não consegue entrar no abrigo. Dentro de casa, é atingida por uma janela. Ela desmaia e quando acorda está no meio do tornado, voando com casa e tudo.

A tradução para essa música aproxima-se de: “*A Grande Performance no Céu*”.  
Uma voz de homem ao fundo diz:

"E eu não estou com medo de morrer,  
a qualquer hora pode acontecer, eu não me importo.  
Porque estaria com medo de morrer?  
Não há razão para isso,  
você tem que ir algum dia."  
"Eu nunca disse que estava com medo de morrer."

Em seguida entram os vocais impressionantes de Clare Torry, que foi induzida pelo compositor a cantar pensando no desespero da morte. Clare improvisou sobre um tema musical e sua voz foi gravada e aproveitada logo na primeira vez.

É também bastante interessante notar a mudança na música na cena em que Dorothy desmaia: no filme, imagens são sobrepostas gerando uma percepção alterada em relação ao movimento (mais lento e confuso). Dorothy acorda e vê objetos através da janela. Quando aparece a bruxa, os vocais se intensificam levemente para depois terminar aos poucos, juntamente com o fim dessa cena (quando a casa cai em algum lugar).

Dark Side of the Rainbow 4 – música: *Money*

Ao sair de casa, depara-se com um lugar totalmente diferente, exageradamente colorido e diversificado (em relação aos espaços físicos das cenas anteriores). Dorothy percebe que está em uma terra mágica, a terra além do arco-íris que havia pedido para os céus, ao cantar *Over the Rainbow*.

Assim que ela sai de casa, ouvem-se os barulhos de caixas de registradoras, moedas, enfim: ruídos que lembrem dinheiro. Dorothy contempla o cenário exuberante. Um baixo delinea a harmonia da música e depois começa uma parte cantada, seguida por um longo instrumental, com solos de saxofone, baixo e guitarra. Enquanto isso aparece a bruxa boa do Norte, depois os Munchkins. Todos cantam a história da jovem

que veio de Kansas para destruir a bruxa malvada. Depois cantam *Ding-Ding, the Witch is Dead*.

O vídeo termina quando Dorothy sai da carruagem e é recebida pelo prefeito da Terra de Munchkin. Há uma transição na sonoridade que liga a música *Money* à *Us and Them*.

*Dark Side of the Rainbow 5* - música: *Us and Them*

As imagens desse vídeo começam com a chegada do médico-legista que atesta a morte da bruxa. Em seguida todos comemoram e cantam novamente *Ding-Dong, the Witch is Dead*. No auge da festa aparece a bruxa má do Oeste. É uma surpresa quando a letra diz *black, black, black...* e aparece um close da bruxa (que está de preto).

Black and blue – PRETO E AZUL / and who knows which is which and who is who – E QUEM SABE QUAL É QUAL E QUEM É QUEM

O pronome *which* indica ‘qual, quais, cujo(s), cuja(s)’. O substantivo *witch* significa ‘bruxa, feiticeira’. A pronúncia é a mesma nos dois casos; o que muda é a ortografia. Portanto, as palavras precisam estar contextualizadas para se diferenciarem. Neste caso, a canção *Us and Them*, quando em sincronia com as imagens do filme, pode proporcionar uma inversão da frase. Ao invés de QUAL É QUAL E QUEM É QUEM, podemos traduzir por QUAL É A BRUXA E QUEM É QUEM. Há duas bruxas em cena.

Outra coincidência é que no decorrer da cena (antes da bruxa má aparecer), os Munchkins cantam: *Ding-dong, the witch is dead / which old witch? / the wicked witch* (DING-DONG A BRUXA MORREU / QUAL BRUXA VELHA? / A BRUXA MALVADA). Essa letra brinca com a pronúncia das palavras (*which old witch?*), e apresenta uma questão que é posta no primeiro diálogo entre Dorothy e Glinda, a bruxa boa do Norte. Dorothy diz que bruxas são velhas e feias, e Glinda lhe explica que só as bruxas más são feias.

Não pretendemos aqui remontar à origem das bruxas, mas sabe-se que feitiçarias e poderes curativos exercem diferentes funções em diversas culturas. Dorothy cria uma imagem que muitos de nós compartilhamos: bruxas são más e feias. Mas ao conhecer Glinda, entende que só as bruxas más são feias (Glinda se parece mais com uma fada do que com uma bruxa).

A tradução do título do filme (O Mágico de Oz) nos traz outro equívoco. *Wizard of Oz* significa feiticeiro ou sábio de Oz. A palavra para mágico em inglês é “*magician, illusionist*”. A tradução de Portugal é mais fiel ao nome (O Feiticeiro de Oz).

*Dark Side of the Rainbow 6* - música: *Any Colour You Like*

Dorothy e Totó seguem o caminho de tijolos amarelos e chegam a uma encruzilhada onde encontram o Espantalho. O vídeo termina quando o Espantalho está cantando *If I Only Had a Brain*.

A única semelhança encontrada entre som e imagem está no próprio título da música, que significa: QUALQUER COR QUE VOCÊ GOSTE ou NÃO IMPORTA A COR QUE VOCÊ GOSTE. No filme, Dorothy não sabe que caminho seguir, e ao encontrar o Espantalho, os dois seguem juntos. Antes de se apresentarem, o Espantalho sinaliza diferentes direções, dizendo que todas são boas...

*Dark Side of the Rainbow 7* - músicas: *Brain Damage* e *Eclipse*

O último vídeo começa com o Espantalho cantando e dançando, até quando os dois encontram o Homem de Lata e este inicia sua música (*If I Only Had a Heart*).

Aqui nossa análise recai sobre a letra das músicas: ‘Dano Cerebral’ e ‘Eclipse’.

A dança do Espantalho é bastante desengonçada: O LUNÁTICO ESTÁ NA GRAMA (ERVA) – ele acaba sua canção com um salto e cai no chão. Depois eles conversam e decidem seguir juntos para a Cidade de Esmeralda. Quando tomam o caminho (ambos indicando com o dedo), a letra canta: EU VEREI VOCÊ NO LADO ESCURO DA LUA.

Na cena seguinte, aparece a bruxa no canto da tela. Na letra: O LUNÁTICO ESTÁ DENTRO DA MINHA CABEÇA / VOCÊ SUSPENDE A LÂMINA, VOCÊ FAZ A MUDANÇA / VOCÊ ME TRANSFORMA ATÉ EU FICAR SÃO. Eles vêm macieiras a Dorothy pega uma maçã, no que é repreendida pela árvore. Digamos que Dorothy entrou no devir Eva: a letra diz VOCÊ TRANCA A PORTA (Dorothy pega a maçã) / E JOGA A CHAVE FORA (a árvore lhe toma a maçã e lhe dá um tapa na mão). O Espantalho arma um plano para conseguir maçãs para Dorothy (é bom lembrar que o Espantalho não come). As frutas são atiradas na direção deles e, quando Dorothy está pegando algumas do chão, encontra o Homem de Lata.

Nesse momento há a transição da música *Brain Damage* para *Eclipse* (vozes e risadas ao fundo). Dorothy vê um homem de lata paralisado e chama o Espantalho. Os dois o examinam e ouvem a voz dizendo ‘lata de óleo’. Na seqüência:

TUDO O QUE VOCÊ TOCA E TUDO O QUE VOCÊ VÊ - Dorothy vê e pega a lata de óleo.  
TUDO VOCÊ SALVA – o Homem de Lata consegue mover a mandíbula.  
E TUDO QUE VOCÊ CRIA E TUDO QUE VOCÊ DESTRÓI – Dorothy o ajuda a destravar seu braço que estava erguendo o machado (o machado cai na direção dela).  
E TUDO QUE VOCÊ COME – Dorothy larga sua maçã para ajudar a desenferrujar o braço dele.

E AGORA QUE É AGORA E AGORA QUE PASSOU E TUDO QUE VIRÁ / E TUDO QUE ESTÁ ALINHADO SOB O SOL / MAS O SOL ESTÁ ECLIPSADO PELA LUA.

A música vai acabando em *fade out* e ouve-se um som de coração batendo, justamente quando Dorothy bate no peito do Homem de Lata. Em seguida, uma voz ao fundo diz: *There is no dark side of the moon really. Matter of fact it's all dark* (NÃO EXISTE LADO ESCURO DA LUA. NA VERDADE É TUDO ESCURO). Nessa hora os dois se aproximam do peito dele (no momento em que a frase é dita), e em seguida dizem: “Sem coração?!”, e o Homem de lata: “Sem coração.”

Nosso esforço em descrever a conexão entre essas obras aposta em novas formas de subjetividade que são produzidas. Com efeito, tendo assistido essa estranha e curiosa edição, tanto o filme quanto o álbum não terão o mesmo sentido. As letras das músicas foram coladas às imagens e estas foram resignificados pela letra e música.

Podemos pensar em Dorothy como uma jovem que desterritorializou (com casa e tudo) e se reterritorializou (sem sair do lugar). Algo aconteceu à ela que pode ser explicado de várias formas: ela bateu a cabeça e sonhou com tudo o que aconteceu; ela morreu (foi pro céu) e voltou; ou mesmo, ela foi até Oz e conseguiu voltar. Não importa de fato o que realmente aconteceu, pois a Dorothy que voltou já era outra, já tinha vencido uma bruxa terrível e ajudado seus amigos a vencerem seus desafios.

Os personagens que encontra em Oz são pessoas muito próximas à ela. O Espantalho, o Homem de Lata e o Leão são os empregados da fazenda. A bruxa má é a sua vizinha e o Mágico de Oz é o prof. Marvel.

Cérebro, Coração e Coragem... o Mágico de Oz diz ser um velho habitante de Kansas e consegue ajudar os três novos amigos de Dorothy. O falso mágico tem uma

imensa sabedoria e conseguiu resolver os problemas que lhe foram colocados: o Leão ganha uma medalha de bravura e se sente com coragem; o Espantalho ganha um diploma e imediatamente faz contas de cabeça e lembra de funções matemáticas; o Homem de Lata ganha um relógio em forma de coração, que faz um som que lembra as batidas desse órgão.

Porém, quando ia levar Dorothy de volta à Kansas, ela sai do balão para pegar o Totó e ele se vai sem ela. Quando ela pensa estar tudo perdido, aparece a Bruxa Boa do Norte que lhe diz que ela pode voltar para casa sozinha, mas que tinha que ter vivido o que aconteceu para acreditar. Então Dorothy faz sua última magia: bate os calcanhares três vezes e repete “não há lugar melhor que o nosso lar”.

Acorda em casa, na sua cama, com sua tia perto e descobre que seus amigos estavam com ela em Oz. Ela não se importa que lhe falem que foi apenas um sonho, pois está muito feliz e agora sabe que: *não há lugar melhor que o nosso lar...*

Há uma poesia que encerra bem este capítulo:

### **O HOMEM DE LATA**

**(Manoel de Barros)**

O homem de lata  
Arboriza por dois buracos  
no rosto

O homem de lata  
É armado de pregos  
E tem natureza de enguia

O homem de lata  
Está na boca de espera  
de enferrujar

O homem de lata  
Se revela nos cantos  
E morre de não ter um pássaro  
Em seus joelhos

O homem de lata  
Traz para a terra  
O que seu avô  
Era de lagarto

O que sua mãe  
Era de pedra  
E o que sua casa  
Estava debaixo de uma pedra

O homem de lata  
É uma condição de lata  
E morre lata

O homem de lata  
Tem beirais de rosa  
E está todo remendado de Sol

O homem de lata  
Mora dentro de uma pedra  
E é o exemplo de alguma coisa  
Que não move uma palha

O homem de lata  
É um iniciado em abrolhos  
E usa desvio de pássaro  
nos olhos

No homem de lata  
Amurou-se uma lesma  
Fria  
Que incide em luar

Para ouvir o sussuro  
Do mar  
O homem de lata se increve  
No mar

O homem de lata  
Se devora de pedra  
E de árvore

O homem de lata  
É um passarinho  
De viseira:  
Não gorjeia

Caído na beira  
Do mar  
É um tronco rugoso  
E cria limo  
Na boca

O homem de lata  
Sofre de cactos  
No quarto

O homem de lata  
Se alga  
No parque

O homem de lata

Foi atacado de ter folhas  
E se arrasta  
Em seus ruídos de relva  
A rã prega sua boca  
Irrigada  
No homem de lata

O homem de lata  
Infringe a lata  
Para poder colear  
E ser viscoso

O homem de lata  
Empedra em si mesmo  
O caramujo

O homem de lata  
Anda fardado de camaleão

O homem de lata  
Se faz um corte  
Na boca  
Para escorrer  
Todo silêncio dele

O homem de lata  
Está a fim  
De árvore

O homem de lata  
É um caso  
De lagartixa

O homem de lata  
É resto anuroso  
De pessoa

O homem de lata  
Está todo estragado  
De borboleta

O homem de lata  
Foi marcado a ferro e fogo  
Pela água.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Concluimos esse trabalho afirmando a potência das canções nos processos de subjetivação, entendendo-a como um corpo que entra em relação com outros corpos, produzindo e conectando afetos. Dessa forma, o sentido de uma canção não está nela, mas na relação que se trava com ela, de onde podem surgir múltiplos sentidos.

Há cantos em rituais religiosos, em pistas de dança e em diversas celebrações. Em cada caso, as canções estarão servindo como passagem para a expressão de afetos. Portanto, perguntar *por que existe a canção* ou *por que se canta* certamente receberá diferentes respostas, sendo necessário situar a canção e a relação que se estabelece com ela.

As canções podem gerar diferentes efeitos e exercer diversas funções: nos cantos de trabalho elas ordenam ritmicamente os movimentos realizados e ‘distraem’ o cansaço físico; na cantiga de ninar cria-se um centro calmo e estável para criança; nas canções ‘educativas’, há regras e ordens de conduta; nos hinos, as qualidades da pátria ou do time de futebol são exaltadas e nas cantigas de roda ocorre uma brincadeira coletiva. Em qualquer cultura há cantos que contam suas histórias. Em geral a canção tem uma função territorial. Ganha enorme potência quando produzida coletivamente, cantada e/ou dançada.

O formato da canção (texto e melodia) também constitui um ótimo mecanismo para fixar ditos na memória, cantando palavras em sua melodia. Desta forma, não se pode manter uma posição ingênua no que se refere à cultura de massa. Os meios de comunicação forçam a repetição para conquistar o ‘gosto popular’, utilizando uma ampla rede para forçar a entrada do produto, seja um álbum musical, um telefone celular, carros, marcas, cadidatos, sabonete ou uma novela. O mercado das canções está ligada a outros usos, que não apenas estéticos, mas de consumo e de um estilo de vida.

Nesse meio repetitivo e massificante brotam muitas canções efêmeras, com vida curta, que entram e saem de cena, acompanhando a volatilidade do mercado. Duram um ano ou nem isso, apenas uma temporada. Outras perpassam gerações, sendo reapropriadas em diversos tempos, como as cantigas de ninar, que guardam uma tradição de transmissão oral. Existem diversas canções gravadas na memória coletiva

que não precisam da repetição dos meios de comunicação para perdurarem. O tempo opera uma seleção natural do que é significativo e do que é dispensável em uma cultura.

Seguindo os estudos pragmáticos da linguagem, vimos que as palavras, mais do que representar fatos, atuam na construção deles. Assumimos este mesmo olhar para as canções, afirmando-as como produtoras de realidade. E esta realidade não se encontra totalmente dominada pela mídia massiva, mas traz uma abertura para o novo. Ou seja: a repetição tanto reafirma posições de poder como gera desvios.

Pensar no que pode uma canção é pensar na potência que nos impulsiona a fazer passagens. A canção é vista como um conjunto de afecções, ela é composição, multiplicidade - um bloco intensivo onde as sonoridades são guiadas pela performance do cantor. Cantada ou apenas ouvida, numa festa ou em casa, sozinho ou acompanhado, as canções sussurram algo em nossos ouvidos, nos falam repetidas vezes sobre coisas do mundo.

Na clínica de musicoterapia ela constitui uma ferramenta valiosíssima. Apostamos em uma ampliação do seu uso para outras especificidades terapêuticas. No caso da fonoaudiologia, canções podem ajudar a fala em distúrbios encontrados na afasia, disartria, dislalia, entre outros<sup>37</sup>.

Nesse inexplicável universo das canções há uma estranha aliança entre palavras e sons. Uma forma de expressão que desloca a palavra de seu lugar com encantos musicais; uma forma de dizer cantando. Somos escolhidos ou enfeitiçados por algumas canções. Certas canções que parecem dizer algo de nós.

*Certas canções que ouço  
Cabem tão dentro de mim  
Que perguntar carece  
Como não fui eu que fiz?*<sup>38</sup>

Para se entrar no mundo das canções é preciso embarcar nos mistérios do seu encanto. Quando uma canção nos seduz, ela produz um estado de encantamento. Feiticeiros e bruxos também fazem encantos. Em qualquer um dos casos, o feitiço só

---

<sup>37</sup> Afasia é uma seqüela na comunicação após trauma cerebral (derrame); disartria é um problema articulatorio e/ou fonatório causado por doenças que acometem o sistema nervoso central; dislalia é um problema articulatorio de origem mecânica (hipotonia ou hipertonia nos músculos da fala, desordens orais, como problemas de dentição ou fissura labial).

<sup>38</sup> “Certas Canções”, canção de Tunai e Milton Nascimento

funciona quando quem o faz acredita e quem o recebe também. É um pacto que se trava entre encantador e encantado. Esse estado mágico, hipnótico, acontece também no amor e nas artes, e em tudo o que nos altere a percepção comum. Clarice Lispector nos arrebatou ao terminar *Água Viva* revelando: *O que te escrevo continua, e eu estou enfeitiçada.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário. *Namoros com a medicina*. São Paulo: Editora Martins-Mec. 1972
- AUSTIN, Jonh, L. “Performativo-constatativo” em OTTONI, Paulo. *Visão Performativa da linguagem*. Campinas: Editota Unicamp, 1998.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*, São Paulo: Editora Cultrix, 1996.
- DANTAS, José Maria de Souza, *MPB – o canto e a canção*, Rio e Janeiro: Editora Ao Livro Tecnico, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*, São Paulo: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_ *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*, Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- \_\_\_\_\_ *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 1, Rio de Janeiro: Editora 34, 1995 .
- \_\_\_\_\_ *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 2, Rio de Janeiro: Editora 34, 1995-a
- \_\_\_\_\_ *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 3, Rio de Janeiro: Editora 34, 1996
- \_\_\_\_\_ *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 4, Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- \_\_\_\_\_ *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 5, Rio de Janeiro: Editora 34, 1997-a
- \_\_\_\_\_ *O que é a Filosofia*, ed. 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Diálogos*, São Paulo: Escuta, 1998.
- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*, Rio de Janeiro: Editora Imago, 1994.
- DIDIER-WEILL, Alain. *Invocações – Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro: Editora Companhia de Freud, 1999.
- FERRAZ, Sílvio. *Música e Repetição – a diferença na composição contemporânea*, São Paulo: Editora Educ/Fapesp, 1998.
- GUATTARI, Félix. “Linguagem, consciência e sociedade”, em *Saúde e Loucura*, São Paulo: Editora Hucitec, 1991.
- GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. *Micropolítica - cartografias do desejo*, Petrópolis: Vozes, 1986.

- JÚNIOR, Auterives Maciel, KUPERMANN, Daniel, TEDESCO, Silvia (orgs). *Polifonias – clínica, política e criação*, Rio de Janeiro: Editora Contra Capa Livraria/Mestrado em Psicologia da Universidade Federal Fluminense, 2004.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*, Rio de Janeiro: Editora Rocco LTDA, 2001
- MATOS, Cláudia N., TRAVASSOS, Elizabeth, MEDEIROS, Fernanda (orgs). *Ao encontro da palavra cantada – poesia música e voz*, Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música*, Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.
- NOVAES, José. *Nelson Cavaquinho – luto e melancolia na música popular brasileira*, Rio de Janeiro: Editora Oficina do Autor, 2003.
- PASSOS, Eduardo & BARROS Regina Benevides de. “Construção do plano da clínica e o conceito de transdisciplinaridade” in *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Brasília, v. 16, n. 1, p. 71-79, 2000.
- PEREIRA, Maria Elisa, *Lundu do escritor difícil – canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*, São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- RAUTER, Cristina. “Subjetividade arte & clínica” in *Saúde e loucura* 6, São Paulo: Hucitec, 1997.
- \_\_\_\_\_. “Clínica do Esquecimento: Construção de uma Superfície”, 1998. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC/SP, São Paulo: 1998.
- SHURMANN, E. F. A música como linguagem – uma abordagem histórica, São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- TATIT, Luiz. O cancionista – composições de canções no Brasil, São Paulo: Editora Edusp, 1996
- TEDESCO, Silvia Helena. Estilo e Subjetividade: considerações a partir do estudo da linguagem. Tese (Doutorado em Psicologia). Pontifícia Universidade Católica – São Paulo. Orientadora: Suely Rolnik, 1999.
- \_\_\_\_\_. “A natureza do coletiva do elo entre linguagem-subjetividade”. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, vol. 19, 2003
- TONI, Flávia Camargo (org). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*, São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- VALENTE, Heloísa de A. Duarte (org). *Música e mídia – novas abordagens sobre a canção*, São Paulo: Editora Via Lettera/Fapesp, 2007.
- ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004 – (Conexões; 24)

## ***ANEXOS***

## ***ANEXO I***

### ***O Mágico de Oz - Resumo***

O *Mágico de Oz* traz a história de Dorothy Gale, uma jovem que mora com seus tios em uma fazenda no Kansas. Na primeira cena, Dorothy corre por uma estrada com seu cachorro, Totó. Estão fugindo da vizinha, a Sra. Gulch. Dorothy pergunta a Totó se ele está machucado e em seguida fala que vai contar para os seus tios.

Chega à fazenda e tenta contar o que aconteceu, mas seus tios estão muito ocupados e não podem ouvi-la. Em seguida encontra os três empregados da fazenda e pergunta para um deles o que pode fazer em relação à Sra. Gulch. Os empregados também estão muito ocupados. Dorothy sobe na cerca do chiqueiro, se desequilibra e cai. Zeke, que estava alimentando os porcos, corre para tirá-la do chiqueiro. Ele fica muito assustado e Dorothy e os outros dois empregados zombam dele. Aparece a Tia Em e novamente Dorothy tenta lhe contar o que aconteceu com Totó, mas esta lhe diz apenas para ficar longe de problemas. Dorothy canta *Over the Rainbow*.

Na cena seguinte, aparece a Sra. Gulch em uma bicicleta. Ela chega à casa dos tios de Dorothy e fala que tem um assunto muito sério a tratar: diz que vai levar o Totó para o xerife pois ele a mordeu e mostra um papel que confirma seu direito de levar o cachorro. Os tios se vêem obrigados a entregar Totó.

Na sequência, a Sra. Gulch retorna em sua bicicleta e o Totó foge da cesta, sem ela perceber. Totó encontra Dorothy chorando em seu quarto. Ela fica muito feliz, mas logo se lembra de que podem buscá-lo novamente. Decide então fugir com Totó.

Passa por uma ponte e vê uma grande carroça e uma placa: “Aclamado pelas cabeças coroadas da Europa. Deixe que ele leia seu passado, presente e futuro em seu cristal”. Dorothy se aproxima e vê um homem assando linguças em uma fogueira. Prof. Marvel cumprimenta Dorothy e tenta adivinhar quem ela é e para onde está indo. Dorothy se impressiona com sua adivinhação e pede para acompanhá-lo em sua viagem. Ele lhe diz que tem que consultar sua bola de cristal. Os dois entram na carroça e ele pede para Dorothy fechar os olhos e se concentrar. Sem ela perceber, ele procura algo em sua cesta e acha uma foto, escondendo debaixo da perna. Depois fala que ela pode abrir os olhos.

Na bola de cristal ele diz estar vendo uma fazenda com uma senhora com o rosto muito aflito. Dorothy acredita que a senhora é sua tia e fica muito preocupada. Em seguida ele diz que a senhora está desfalecendo com a mão no coração. Dorothy levanta-se muito assustada e volta rapidamente para casa.

No caminho de volta há muito vento e um tornado se aproxima. Os tios e empregados da fazenda entram no abrigo, mas Dorothy não consegue chegar a tempo. Volta para seu quarto e uma janela se desprende, acertando sua cabeça. Ela desmaia e começa o sonho de Dorothy.

#### O sonho de Dorothy:

Ao acordar do desmaio, Dorothy vê através da janela grandes objetos, animais e pessoas voando. Ela entende que está no meio do tornado. Aparece a Sra. Gulch em sua bicicleta e vai se aproximando da janela. Sua figura se transforma em uma bruxa voando em uma vassoura e soltando uma gargalhada típica. Dorothy se amedronta e esconde o rosto. A casa começa a balançar e parece estar caindo. Quando o movimento cessa, Dorothy se levanta e sai de casa.

#### A viagem de Dorothy:

Quando Dorothy abre a porta de casa um novo mundo se pinta, sem metáforas! A imagem, antes em preto-e-branco, torna-se excessivamente colorida. Há diversas plantas e flores que parecem artificiais; há lagos, pontes... seres aparecem e somem no meio das plantas. Dorothy se surpreende e comenta com Totó: “Acho que não estamos mais em Kansas.” Aproxima-se uma bolha que aumenta de tamanho até que surge uma figura de mulher com um vestido armado e brilhante, uma coroa e uma varinha de condão. É Glinda, a bruxa boa do Norte.

Glinda pergunta para Dorothy se ela é uma bruxa boa ou má. Dorothy não entende a pergunta e Glinda lhe explica que os Munchkins haviam lhe chamado pois uma bruxa tinha derrubado uma casa em cima da bruxa má do Leste. (Dorothy vê as pernas da bruxa em baixo de sua casa). Responde que não é uma bruxa, pois bruxas são velhas e feias. Glinda então se apresenta dizendo ser uma bruxa boa e que só as bruxas más são feias. Os Munchkins aparecem para dar as boas vindas à Dorothy, que é recebida como uma heroína por ter matado a bruxa má que assombrava a Terra de Munchkin.

Dorothy entra em uma carruagem e é recebida pelo prefeito que, primeiramente se certifica da morte da bruxa e em seguida declara ser este um dia de independência para os Munchkins. Todos cantam e espalham a notícia de que a bruxa má enfim morreu (*Ding-Dong, the Witch is Dead*).

Dorothy recebe outras homenagens como a da *Liga das Canções de Ninar* e a do *Grêmio do Pirulito*. Todos festejam e de repente surge uma cortina de fumaça vermelha e uma labareda de onde aparece a bruxa má do Oeste.

Muito furiosa, ela acusa Dorothy de ter matado sua irmã, a bruxa má do Leste. Dorothy tenta explicar que foi um acidente. Glinda pergunta pelos sapatos de rubi e imediatamente a bruxa má procura-os nos pés de sua irmã. Eles desaparecem e aparecem nos pés de Dorothy.

A bruxa má exige a Dorothy que lhe dê os sapatos, porém esta é aconselhada por Glinda a não tirá-los, pois estaria à mercê de tal bruxa, que faz ameaças e depois vai embora, pois seu poder é limitado na Terra de Munchkin.

Glinda aconselha Dorothy a sair de Oz, pois a bruxa má certamente irá persegui-la. Dorothy explica que quer voltar pra casa, mas não sabe como. Glinda lhe aconselha a perguntar ao Maravilhoso Mágico de Oz, que sabe todas as respostas e vive na Cidade de Esmeralda, para onde se chega através do caminho de tijolos amarelos.

Dorothy e Totó seguem por tal caminho e chegam a uma encruzilhada. Não sabendo qual caminho seguir, ela ouve uma voz vinda de um espantalho. Os dois se apresentam e começam a conversar. Ele comenta que é muito incômodo ficar pregado em uma estaca e ela, então, o ajuda a descer, pois ele não é capaz de sair sozinho. O Espantalho cai, se levanta, dá uma piruetas volta a cair, feliz por estar livre. Conta para Dorothy que seu maior problema é não ter cérebro, só palha na cabeça; canta e dança a canção *If I Only Had a Brain*.

Dorothy conta que está indo ver o mágico do Oz, e o Espantalho tem a idéia de acompanhá-la para pedir ‘um pouco de cérebro’ ao mágico. Os dois seguem o caminho para Cidade de Esmeralda.

Na cena seguinte a bruxa má aparece e some no canto da tela, sem ser notada pelos dois. Dorothy vê árvores repletas de maçãs e pega uma. O galho da árvore lhe toma a maçã e bate em sua mão. A árvore lhe diz que ela não deve tirar nada dos outros. O Espantalho comenta com Dorothy que as maçã da árvore devem estar estragadas. A árvore fica furiosa e os dois fogem. Maçãs são atiradas na direção deles e o Espantalho diz para Dorothy que agora ela pode se servir.

Dorothy começa a pegar as maçãs no chão e vê um pé de lata. Quando olha pra cima e vê um homem paralisado: o Homem de Lata. Chama o Espantalho e mostra o que encontrou. Os dois o observam e ouvem uma voz estrangulada vindo dele, que parece dizer: “Lata de óleo.” Dorothy percebe em sua volta uma lata e a pega. Pergunta onde ele quer que ponha óleo primeiro. Ele diz para botar primeiro na boca. Assim que sua mandíbula volta a se movimentar, o Homem de Lata expressa um imenso alívio e pede para que coloquem óleo no resto de seu corpo.

Conta que enferrujou enquanto cortava uma árvore. Uma tempestade se iniciou subitamente, quando ficou imobilizado com o machado erguido. Dorothy diz que agora ele está bem, que está perfeito. Então ele lhe pede que bata em seu peito. Dorothy dá três batidas no peito do Homem de Lata e ouve-se em longo eco. Ele explica que o funileiro esqueceu de lhe dar um coração. Dorothy e o Espantalho se assustam e falam juntos: “Sem coração?!”

O Homem de Lata canta e dança a canção *If I only Had a Heart*.

## ***ANEXO II***

### **THE DARK SIDE OF THE MOON – PINK FLOYD**

#### **INTEGRANTES:**

**David Gilmour:** vocal, guitarra e VCS3

**Nick Mason:** percussão e efeitos de gravação

**Richard Wright:** teclado, vocal e VCS3

**Roger Waters:** baixo, vocal, efeitos de gravação e VCS3

Produzido por Pink Floyd

Gravado na *Abbey Road Studios* (Londres)

Engenheiro: Alan Parsons

Assistente: Peter James

Supervisão de mixagem: Chris Thomas

Saxofone em *Us and Them* e *Money*: Dick Parry

Vocal em *The Great Gig in the Sky*: Clare Torry

Vocais: Doris Troy e Leslie Duncan

#### **MÚSICAS:**

*Speak to Me* (Mason)

*Breathe* (Gilmour& Wright)

*On the Run* (Gilmour& Waters)

*Time* (Mason, Gilmour e Waters)

*The Great Gig in the Sky* (Wright)

*Money* (Waters)

*Us and Them* (Waters & Wright)

*Any Colour You Like* (Mason, Gilmour e Wright)

*Brain Damage* (Waters)

*Eclipse* (Waters)

## ***ANEXO III***

### **DECUPAGEM : MÁGICO DE OZ**

**Direção:** Victor Fleming

**Elenco:** Judy Garland, Frank Morgan, Ray Bolger, Jack Haley, Bert Lahr, Billie Burke e Margaret Hamilton.

**Produção:** Mervin LeRoy

**Roteiro:** Noel Langley, Florence Ryerson e Edgar Allan Woolf.

**Baseado no livro de L. Frank Baum.**

*“Por quase 40 anos esta história serviu aos Jovens de Coração, e o Tempo foi incapaz de colocar fora de moda a sua filosofia.*

*Como recompensa àqueles dentre vocês que têm sido fiéis a ela...*

*E aos Jovens de Coração...*

*...dedicamos este filme.”*

#### **Siglas:**

**D** – Dorothy

**Tt** – Totó

**SG** – Srta. Gulch

**TE** – Tia Em

**TH** – Tio Henry

**Z** – Zeke

**H** – Hunk

**Hi** – Hickory

**Ma** – Prof. Marvel

**BBN** – Bruxa Boa do Norte

**Mun** – Munchking

**BMO** – Bruxa Má do Oeste

**CTA** – Caminho de Tijolos Amarelos

**E** – Espantalho

**HL** – Homem de Lata

**L** – Leão

**MO** – Mágico de Oz

### Cena 1:

(Dorothy corre com Totó pela estrada)

**D** – Ela não vem ainda, **Tt**. Ela o machucou? Ela tentou, não? Venha, vamos contar para o Tio Henry e a Tia Em. (**D** corre com **Tt** para a fazenda)

### Cena 2:

**D** – **TE**, **TE**, **TE**...escute o que a Srta. Gulch fez a **Tt**...

(os tios estão contando ovos e pintinhos)

**TE** – **D**, por favor! Estamos contando!

**D** – Mas ela bateu nele...

**TH** – Não atrapalhe agora, querida. Essa incubadora velha enguiçou e poderemos perder muitos desses pintinhos.

**D** – Pobrezinhos. (**D** pega um pintinho)

**D** – A **SG** bateu nas costas do **Tt** com um ancinho só porque ela diz que ele persegue o gato velho e chato todos os dias

**TE** – Todos os dias? **D**, por favor...(TE pega o pintinho de **D**)

**D** – Mas não são todos os dias, só uma ou duas vezes por semana... e ele nem consegue pegar mesmo o gato velho. E agora ela diz que vai...

**TE** – **D**! Estamos ocupados! (**TE** e **TH** continuam contando)

**D** – Está bem...

(**D** se afasta dos tios e encontra os 3 empregados da fazenda)

### Cena 3:

(os empregados concertam uma carroça)

**Zeke** – Como está indo?

**Hunk** – Calma! Você pegou meu dedo!

**Hickory** – Sorte que não foi na sua cabeça

(**D** se aproxima de **Z**)

**D**- **Z**, o que posso fazer com a **SG**?

**Z** – Querida, tenho que guardar os porcos. (**Z** sai)

**H** – **D**, você não está usando a cabeça no caso da **SG**. Parece que você não tem cérebro!

**D** – Mas é claro que eu tenho cérebro!

**H** – Então porque não usa? Quando voltar para casa não passe por lá....assim **Tt** não vai entrar no jardim dela, e você não vai ter problemas.

**D** – **H**...você não me escuta, é isso.

**H** – Bem, sua cabeça não é feita de palha, você sabe...

(**D** sai e **H** bate no próprio dedo)

#### **Cena 4:**

(**D** chega ao chiqueiro e começa a andar em cima da cerca)

**Z** (falando com os porcos) - Entrem...antes que eu faça picadinho e vocês!

**Z** – Escute, querida...você vai se deixar intimidar pela velha Gulch? Ela não tem nada que dê medo. Tenha coragem e só.

**D** – Eu não tenho medo dela.

**Z** – Da próxima vez que ela reclamar, chegue perto e cuspa no olho dela. É o que eu faria!

(**D** cai no chiqueiro)

**D** – **Z**, me tire daqui, me tire daqui!

(**Z** entra no chiqueiro e carrega **D** para fora)

(**H** e **Hi** aparecem e também ajudam **D**)

**H** – Está bem **D**?

**D** – Sim, estou bem...eu caí e o **Z**...

(**D**, **H** e **Hi** olham para **Z** e vêem seu estado. **Z** está transpirando e muito assustado)

**D** – Nossa **Z**! Você está com tanto medo quanto eu!

**H** – Vai deixar que um porquinho velho o transforme em um covarde?

**Hi** – Olha como está o **Z**...

(**TE** aparece)

**TE** – Que falatório é esse?

**Hi** – **D** estava andando na cerca... (**TE** o interrompe)

**TE** – Vi você fazendo corpo mole ali. Vocês dois, voltem à carroça!

**Hi** – Está bem Srta. Gale ...mas um dia ainda vão fazer uma estátua em minha homenagem nessa cidade...(TE o interrompe novamente)

**TE** – Mas ainda não está na hora de começar a posar.

**TE** – Não dá pra trabalhar de barriga vazia. Comam esses bolinhos. Fritei agora.

(**H** e **Hi** pegam um bolinho e saem)

**Z** – **D** pisou em falso e...

**TE** – Um chiqueiro não é lugar para **D**. Agora vá dar comida aos porcos antes que eles fiquem anêmicos.

**D** – **TE**, sabe o que a **SG** disse que iria fazer com **Tt**? Ela disse que...

**TE** – **D**, pare de imaginar coisas. Você sempre fica chateada por nada. Ajude-nos encontrando um lugar onde não encontre problemas.

(**TE** sai)

**D** – Um lugar sem problemas...

Acha que existe um lugar assim **Tt**?  
Deve existir.  
Não é um lugar onde podemos chegar de barco ou trem. É longe, muito longe...  
Atrás da Lua  
Prá lá das chuvas.

(**D** canta “*Over the Rainbow*”)

### **Cena 5:**

(Aparece a **SG** andando de bicicleta. Chega à fazenda e encontra **TH** perto da cerca)

**SG** – Senhor Gale!

**TH** - Como vai **SG**?

**SG** – Quero falar sobre **D** agora mesmo com o senhor ou com a sua esposa.

**TH** – O que **D** fez?

**SG** – O que ela fez? Quase fiquei aleijada por causa da mordida na perna!

**TH** – Ela a mordeu?

**SG** – Não, o cachorro dela.

**TH** – Ela mordeu o cachorro dela, foi? (A cerca fecha e empurra **SG** para dentro)

**SG** – Não!

(Dentro de casa com **D**, **TE**, **TH**, **SG**, e **Tt**)

**SG** – Aquele cachorro é uma ameaça. Vou levá-lo ao xerife, para ter certeza que será destruído.

**D** – Destruído!? **Tt**? Não pode! Não deve! **TE**, **TH**! Não vão permitir, vão? (**D** volta-se para **TH**)

**TH**- Claro que não. Vamos Em?

**D** – Por favor, **TE**. **Tt** não tinha a intenção. Ele não sabia que estava errado. Eu mereço ser punida. Eu deixei entrar no jardim dela. Pode me deixar sem jantar.

**SG** – Entreguem o cão ou processarei a fazenda! Há uma lei que protege as pessoas de cães que mordem!

**TE** – E se ela o prender? Ele é muito bonzinho. Para pessoas boas, quero dizer...

**SG** – O xerife vai decidir. Aqui está uma autorização para levá-lo. A não ser que a senhora queira ir contra a lei. (**SG** entrega um papel que **TE** que o mostra a **TH**)

**TE** – Não podemos desobedecer à lei. O pobre **Tt** terá de ir.

**SG** – Agora a senhora está sendo razoável. É aqui que vou levá-lo, assim ele não vai me atacar. (Mostra uma cesta)

**D** – Não, não! Não vou deixar levá-lo. (**D** bate na cesta) Vai embora! Senão eu mesma vou mordê-la!

**TE** – **D**!

**D** – Sua bruxa velha e malvada! **TH**, **TE**! Não a deixem levar **Tt**. Não a deixem levá-lo, por favor! Parem-na!

**TE** – Coloque-o na cesta, Henry!

**D** – Não, **TH**. (**TH** pega **Tt** de **D** e põe na cesta de **SG**) **Tt**... (**D** sai chorando)

**TE** – Almira Gulch! Só porque é dona de metade do condado, não ache que tem o poder de mandar em todos nós! Durante 23 anos sempre quis dizer o que penso da senhora!

E agora... como boa cristã, não posso dizer! (**TE** sai)

### **Cena 6:**

(**SG** volta na sua bicicleta e **Tt** foge da cesta sem ela perceber)

### **Cena 7:**

(**Tt** entra no quarto e encontra **D** chorando)

**D** – **Tt**, querido! Você voltou! Estou tão feliz! Oh, eles virão buscá-lo logo, logo. Precisamos ir embora. Temos que fugir!

### **Cena 8:**

(**D** e **Tt** caminham pela estrada, passam por uma ponte e encontram uma carroça e uma placa com o seguinte dizer: “*Aclamado pelas cabeças coroadas da Europa. Deixe que ele leia seu passado, presente e futuro. No seu cristal.*”))

Professor **Marvel** – Ora, ora...temos visitas! (**PM** está em frente a uma fogueira)

E quem será você? Não! Não me diga nada. Vamos ver: você é...está viajando disfarçada não é isso? Não, não. Você vai visitar alguém. Não, estou enganado. Você, você...está fugindo!

**D** – Como adivinhou?

**PM** – Há, há...**PM** nunca adivinha. Ele sabe!

Mas, por que você está fugindo? Não, não fale!

Ninguém a compreende em casa. Eles não a aceitam. Você quer ver outras terras, grandes cidades, grandes montanhas e oceanos...

**D** – É como se estivesse lendo meus pensamentos.

(**Tt** rouba uma linguiça que **PM** está fazendo na fogueira)

**D** – **Tt**! Seja educado! Ele ainda não nos ofereceu.

**PM** – Ele pode, sim. É como se fosse de um cão para outro, sabe? Vejamos...do que estávamos falando?

**D** – Por favor, podemos ir a Europa com o senhor, para ver as cabeças coroadas?

**PM** (surpreso) – Você conhece alguma? Há...(aponta para a placa) você quiz dizer aquilo. Bom...nunca faço nada sem consultar minha bola de cristal. Vamos entrar. Venha, vou lhe mostrar.

(**D**, **PM** e **Tt** entram na carroça)

### **Cena 9:**

**PM** – Muito bem. Sente-se aqui. (puxa uma cadeira) Essa é a genuína, mágica e autêntica bola de cristal, usada pelos sacerdotes de Ísis e Oziris nos tempos dos faraós do Egito. (coloca um turbante) Na qual Cleópatra viu Júlio César e Marco Antônio pela primeira vez e etc, etc...

**PM** – É melhor fechar os olhos, menina...por um momento. Assim entraremos em sintonia com o infinito.

(**D** fecha os olhos)

**PM** – Não podemos fazer isso sem... (**PM** pega sua cesta e começa a vasculhar. Acha uma foto de **D** com **TE**) alcançarmos o infinito. (esconde a foto em baixo da perna e coloca cesta em outra cadeira)

**PM** – Muito bem. Agora pode abrir os olhos. Vamos olhar dentro da bola de cristal.

Oh, o que é isto que eu estou vendo? Uma casa com uma cerca...e um estábulo com um catavento...no formato de um cavalo correndo.

**D** – É a nossa fazenda!

**PM** – Sim...há uma mulher. Ela está com um vestido de bolinhas. Seu rosto está aflito.

**D** – É a **TE**!

**PM** – Sim, o nome dela é Emily.

**D** – Isso mesmo! O que ela está fazendo?

**PM** – Não estou vendo muito bem. Mas ela está chorando...alguém a magoou. Alguém quase partiu seu coração.

**D** – Fui eu?

**PM** – Bem, foi alguém que ela ama muito...alguém que ela tratou muito bem quando estava doente.

**D** – Tive sarampo uma vez, e ela ficou o tempo todo do meu lado.

**D** – O que ela está fazendo agora?

**PM** – O que é isso!? Ela está com a mão pousada no coração. Ela está desfalecendo sobre a cama.

**D** – Não!

**PM** – Acabou. O cristal ficou escuro.

**D** – Acha mesmo que ela está doente? Tenho que voltar para casa agora mesmo!

**PM** – Pensei que você vinha junto comigo!

**D** – Não. Tenho que vê-la agora mesmo! Venha **Tt**. Venha!

Adeus, **PM**! E muito obrigada!

(**D** volta para estrada. Há muito vento)

**PM** (falando para o cavalo) – É melhor se proteger Sylvester! Vem aí uma tempestade enorme...usando uma expressão popular.

Pobrezinha! Espero que chegue bem em casa.

### **Cena 10:**

( Um tornado de aproxima da fazenda. Os empregados correm pela fazenda e soltando os animais. **TE** chama por **D**. Ela aparece tentando chegar em casa, mas o tornado está já bastante forte. Os empregados correm e soltam os animais e alguém fala: “Venham para o abrigo!”)

(**D** chaga mais perto de casa)

(**TE** diz que não consegue encontrar **D**. Todos entram no abrigo, mas **D** não consegue entrar. Entra em casa chamando pelos tios. Uma janela se desprende e acerta sua cabeça. **D** desmaia. Acorda em seguida vendo imagens passando na janela de seu quarto. Olha pela janela e fala para **Tt** que eles devem estar dentro de um tornado. Aparece a **SG** andando de bicicleta. Em seguida ela se transforma em uma bruxa voando em uma vassoura. **D** esconde o rosto de medo. A casa começa lentamente a cair e quando o movimento pára, **D** se levanta e sai do quarto)

### **Cena 11:**

(**D** sai do quarto e entra no mundo atrás do arco-íris. A imagem, antes em preto-e-branco, fica colorida e o cenário, antes com pouca vegetação, aparece com diversos detalhes de plantas, flores que parecem artificiais, casas, lago...**D** se surpreende e fala para **Tt**: “Acho que não estamos mais em Kansas”. Em seguida criaturas aparecem e desaparecem no meio do mato. **D** diz “Acho que estamos acima do arco-íris”. Uma luz na forma de uma bolha de sabão vai aproximando e ficando cada vez maior. De repente a bolha de rompe e aparece Glinda, a **Bruxa Boa do Norte**)

**D** – Agora tenho certeza de que não estamos no Kansas.

**BBN** – Você é uma bruxa boa ou uma bruxa malvada?

**D** – Quem, eu? Eu não sou uma bruxa. Sou Dorothy Gale, de Kansas.

**BBN** – Então, essa é a bruxa? (aponta para **Tt**)

**D** – **Tt**? **Tt** é o meu cachorro.

**BBN** – Estou um pouco confusa. Os **Munchkins** me chamaram porque uma bruxa derrubou uma casa sobre a Bruxa Malvada do Leste. Aí está a casa e aqui está você. E aquilo é tudo o que sorou da Bruxa Malvada do Leste.

(mostra a casa sobre a bruxa).

**BBN** - O que os **Mun** querem saber é: você é uma bruxa boa ou uma bruxa má?

**D** – Mas eu já falei que eu não sou uma bruxa. Bruxas são velhas e feias.

(ouvem-se risadas)

**D** – O que foi isso?

**BBN** – Os **Mun**. Eles estão rindo porque eu sou uma bruxa. Sou Glinda, a Bruxa Boa do Norte.

**D** – Você é?! Me perdoe! Mas até hoje nunca ouvi falar de uma bruxa bonita.

**BBN** – Só as bruxas más é que são feias. Os **Mun** estão felizes. Você os libertou da Bruxa Malvada do Leste.

**D** – Mas, por favor, me diga quem são os **Mun**.

(os **Mun** riem)

**BBN** – São os pequeninos que vivem nesa terra. Aqui é a terra dos **Mun**, e você é a heroína da terra deles, querida.

Está tudo bem, venham todos aqui para agradecer a ela.

(**BBN** canta, aos poucos os **Mun** vão aparecendo. Todos cantam)

**BBN CANTA:**

Come out, come out wherever you are  
SAIM, VENHAM DE ONDE ESTÃO  
And meet the young lady who fell from a star  
E VENHAM CONHECER A MOCINHA QUE CAIU DE UMA ESTRELA  
She fell from the sky, she fell very far  
ELA CAIU DO CÉU, ELA VEIO CAIR BEM LONGE  
And Kansas she says is the name of the star  
KANSAS É O NOME DA ESTRELA, DIZ ELA

(**Mun**)

Kansas she says is the name of the star  
KANSAS É O NOME DA ESTRELA, DIZ ELA

(**BBN**)

She brings you good news, or haven't you heard  
ELA TROXE BOAS NOTÍCIAS, NÃO OUVIRAM?  
When she fell out of Kansas a miracle occurred  
QUANDO ELA CAIU DE KANSAS ACONTECEU UM MILAGRE

(**D**)

It really was no miracle  
NA VERDADE NÃO FOI UM MILAGRE  
What happened was just this:  
O QUE ACONTECEU FOI ISTO:  
The wind began to switch the house to pitch  
O VENTO COMEÇOU A SE DESVIAR, A CASA COMEÇOU A CAIR  
And suddenly the hinges started to unhitch  
E DE REPENTE AS DOBRADIÇAS COMEÇARAM A SE SOLTAR  
Just then the witch, to satisfy an itch  
SÓ ENTÃO A BRUXA, QUE QUERIA SE COÇAR  
Went flying on her broomstick thumbing for a hitch  
FOI VOANDO NA SUA VASSOURA E PEDINDO CARONA COM O POLEGAR

(Munchkin Man)

And oh what happened then was rich  
O QUE ACONTECEU DEPOIS FOI LEGAL

(**Mun**)

The house began to pitch, the kitchen took a slitch  
A CASA COMEÇOU A CAIR, A COZINHA SE RACHOU  
It landed on the wicked witch in the middle of a ditch

ELA POUSOU EM CIMA DA BRUXA MALVADA, BEM NO MEIO DE UM  
FOSSO

Which was not a healthy situation for the wicked witch

ESSA NÃO FOI UMA SITUAÇÃO AGRADÁVEL PARA A BRUXA MALVADA

REPETE ESSA PARTE

Who began to twitch, and was reduced to just a stitch

ELA COMEÇOU A TREMER E FOI REDUZIDA A UM PEDACINHO

Of what was once the wicked witch

DO QUE FOI UM DIA A BRUXA MALVADA

(Aparece uma carruagem onde **D** entra)

(Munchkin 1)

We thank you very sweetly for doing it so neatly

AGRADECEMOS DE CORAÇÃO POR TER FEITO TÃO DIREITINHO

(Munchkin 2)

You've killed her so completely

VOCÊ A MATOU TÃO COMPLETAMENTE

That we thank you very sweetly

QUE AGRADECEMOS DE CORAÇÃO

**(BBN)**

Let the joyous news be spread

ESPALHEM A BOA NOTÍCIA

The wicked, old witch at last is dead

A BRUXA VELHA E MALVADA ESTÁ MORTA FINALMENTE

**(Mun)**

Ding-dong the witch is dead

DING-DONG A BRUXA MORREU

Which old witch? The wicked witch

QUAL BRUXA VELHA? A BRUXA MALVADA

Ding-dong the wicked witch is dead

DING-DONG A BRUXA MALVADA MORREU

Wake up you sleepyhead

ACORDEM SEUS DORMINHOCOS

Rub your eyes, get out of bed

ESFREGUEM OS OLHOS, SAIM DA CAMA

Wake up the wicked witch is dead

ACORDEM A BRUXA MALVADA MORREU

She's gone where the goblins go

ELA FOI PARA ONDE OS DUENDES VÃO

Below - below - below

PARA BAIXO, BEM EMBAIXO

Yo-ho, let's open up and sing and ring the bells out

YO-HO, VAMOS CANTAR COM ALEGRIA E COMEMORAR

Ding Dong' the merry-oh, sing it high, sing it low

DING-DONG QUE ALEGRIA, VAMOS CANTAR ALTO, VAMOS CANTAR  
BAIXO

Let them know the Wicked Witch is dead

QUE TODOS FIQUEM SABENDO QUE A BRUXA MALVADA MORREU

(D sai da carruagem e é recebida pelo prefeito)

(Mayor) PREFEITO

As mayor of the Munchkin City

COMO PREFEITO DA CIDADE DE MUNCHKIN

In the county of the land of Oz

NO CONDADO DA TERRA DE OZ

I welcome you most regally

EU A RECEBO MUITO REGIAMENTE

(Judge) JUIZ

But we've got to verify it legally

MAS TEMOS QUE VERIFICAR LEGALEMENTE

To see...

PARA VER

(Mayor)

To see...

PARA VER

(Judge)

If she...

SE ELA

(Mayor)

If she...

SE ELA

(Judge)

Is morally, ethically

ESTÁ MORALMENTE, ETICAMENTE

(Munchkin 1)

Spiritually, physically

ESPIRITUALMENTE, FISICAMENTE

(Munchkin 2)

Positively, absolutely

POSITIVAMENTE, ABSOLUTAMENTE

(Munchkin Men)

Undeniably and reliably dead

INEGAVELMENTE E REALMENTE MORTA

(Coroner)

As Coroner , I thoroughly examined her

COMO MÉDICO-LEGISTA PRECISO PROVAR QUE A EXAMINEI TODINHA

And she's not only merely dead

E ELA NÃO ESTÁ MERAMENTE MORTA  
She's really most sincerely dead  
ELA ESTÁ MESMO MORTA DE VERDADE

(Mayor)

Then this is a day of independence for all the munchkins  
ESSE É O DIA DA INDEPENDÊNCIA PARA TODOS OS MUNCHKINS  
And their descendants  
E SEUS DESCENDENTES  
Yes, let the joyous news be spread  
SIM, DEIXEM QUE A NOTÍCIA SE ESPALHE  
The wicked old witch at last is dead  
A BRUXA VELHA E MALVADA ESTÁ MORTA FINALMENTE

(Mun)

CANTAM NOVAMENTE “*DING-DONG A BRUXA MORREU*”

(Lullaby League) LIGA DAS CANÇÕES DE NINAR  
We represent the Lullaby League  
NÓS REPRESENTAMOS A LIGA DAS CANÇÕES DE NINAR  
The Lullaby League, the Lullaby League  
A LIGA DAS CANÇÕES DE NINAR, A LIGA DAS CANÇÕES DE NINAR  
And in the name of the Lullaby League  
E NO NOME DA A LIGA DAS CANÇÕES DE NINAR  
We wish to welcome you to Munchkin Land  
QUEREMOS LHE DAR AS BOAS VINDAS A TERRA DE MUNCHKIN

(Lollipop Guild) GRÊMIO DO PIRULITO  
We represent the Lollipop Guild  
NÓS REPRESENTAMOS O GRÊMIO DO PIRULITO  
The Lollipop Guild, the Lollipop Guild  
GRÊMIO DO PIRULITO, GRÊMIO DO PIRULITO  
And in the name of the Lollipop Guild  
E NO NOME DO GRÊMIO DO PIRULITO  
We wish to welcome you to Munchkin Land  
QUEREMOS LHE DAR AS BOAS VINDAS A TERRA DE MUNCHKIN

(Mun)

We welcome you to Munchkin Land  
BEM-VINDA A TERRA DE MUNCHKIN  
Tra la la la la la la la la la la

(Munchkin 1)

From now on you'll be history  
DE AGORA EM DIANTE VOCÊ FAZ PARTE DA HISTÓRIA

(Munchkin 2)

You'll be his...

VOCÊ SERÁ HIS...

(Munchkin 3)

You'll be his...

VOCÊ SERÁ HIS...

(Munchkin 4)

You'll be history

VOCÊ SERÁ HISTÓRIA

(Munchkin 1)

And we will glorify your name

E NÓS VAMOS GLORIFICAR SEU NOME

You will be a bust...

FAREMOS UMA ESTÁTUA SUA

(Munchkin 2)

Be a bust...

FAREMOS UMA ESTÁTUA

(Munchkin 3)

Be a bust...

FAREMOS UMA ESTÁTUA

(All)

In the hall of fame

NO HALL DA FAMA

Tra la la la la la la la la la

Tra la la la la la la

Tra la la la la la la la la la

Tra la la la la la la

(Aparece a **Bruxa Malvada do Oeste** em uma cortina de fumaça vermelha. Os **Mun** se escondem.)

**D** – Achei que tinha dito que ela estava morta.

**BBN** – Aquela é a irmã dela, a **Bruxa Má do Leste**. Essa é a **Bruxa Má do Oeste**. Ela é pior do que a outra.

**BMO** – Quem matou minha irmã? Quem matou a **Bruxa Má do Leste**? Foi você?  
(pergunta para **D**)

**D** – Não. Foi um acidente. Eu não queria matar ninguém.

**BMO** – Bem queridinha, também posso causar acidentes!

**BBN** – Não está esquecendo os sapatos de rubi?

**BMO** – Os sapatos! Sim! Os sapatos!

(os sapatos desaparecem dos pés da bruxa)

**BMO** – Sumiram! Os sapatos de rubi! O que fez com eles? Devolva-os ou eu vou...

**BBN** – Tarde demais! Aqui estão eles...e aqui ficarão!

(os sapatos aparecem nos pés de **D**)

**BMO** – Devolva os meus sapatos! Sou a única que sabe usá-los. Eles não são úteis pra você. Me devolva, me devolva!

**BBN** – Não a deixe pegar os sapatos. A magia deles deve ser muito poderosa, senão ela não ia querer tanto.

**BMO** – Fique fora disso, Glinda, eu darei um jeito em você também!

**BBN** – Tolice! Aqui você não tem poder algum. Vá embora antes que algué mderuube uma casa em ciamde você também!

(**BMO** olha assustada para cima)

**BMO** – Muito bem, vou esperar a hora certa e quanto a você , minha querida...(para **D**) não posso cuidar de você agora como gostaria...mas tante ficar fora do meu caminho. Tente e verá. Pegarei você, queridinha...e seu cachorro também.

(A **BMO** desaparece em uma cortina de fumaça vermelha)

**BBN** – Está tudo bem! Levantem-se. Ela já se foi (fala para os **Mun**). Está tudo bem. Podem todos se levantar. Que cheiro de enchofre! Acho que acabou se tornado inimiga da **BMO**. Quanto mais rápido sair de Oz de vez, melhor vai poder descansar, querida.

**D** – Daria tudo pra sair logo de vez de Oz, mas...qual o caminho de volta para Kansas? Não posso voltar pelo caminho que vim.

**BBN** – Não, é verdade. A única pessoa que poderia saber seria o maravilhoso Mágico de Oz!

**D** – **MO**? Ele é bom ou mau?

**BBN** – Muito bom, mas muito misterioso. Ele vive na Cidade de Esmeralda que é muito longe daqui. Trouxe a sua vassoura?

**D** – Não, não a trouxe.

**BBN** – Bem, então terá de andar. Os **Mun** vão levá-la em segurança até a divisa da terra dos Mun. E lembre-se: nunca tire esses sapatos de rubi dos pés, nunca mesmo...senão estará ã mercê da **BMO**.

**D** – Mas como começarei a ir a Cidade de Esmeralda?

**BBN** – O melhor é começar pelo começo...é só seguir o Caminho dos Tijolos Amarelos.

(**D** olha para o chão)

**D** – Mas o que acontecerá se eu...

**BBN** – Apenas siga o **CTA**.

(A **BBN** é envolta em uma bolha e desaparece no ar)

**Mun** – Até logo, até logo! (acenando)

**D** – Nossa! As pessoas aqui aparecem e somem tão rápido! Siga pelo **CTA**.

(**D** começa a andar pelo **CTA** que forma uma espiral)

**Mun** – Siga pelo **CTA**.

REPETEM: Siga pelo **CTA**.

CANTAM : *FOLLOW THE YELLOW-BRICK ROAD*

**(Mun)**

Follow the yellow brick road, follow the yellow brick road  
SIGA PELO CAMINHO DE TIJOLOS AMARELOS, SIGA PELO CAMINHO DE  
TIJOLOS AMARELOS

Follow, follow, follow, follow, follow the yellow-brick road  
SIGA, SIGA, SIGA, SIGA, SIGA PELO CAMINHO DE TIJOLOS AMARELOS

Follow the yellow-brick, follow the yellow-brick  
SIGA OS TIJOLOS AMARELOS, SIGA OS TIJOLOS AMARELOS

Follow the yellow-brick road  
SIGA PELO CAMINHO DE TIJOLOS AMARELOS

You're off to see the Wizard, the Wonderful Wizard of Oz  
VOCÊ ESTÁ INDO VER O MÁGICO, O MARAVILHOSO MÁGICO DE OZ  
You'll find he is a Whiz of a Wiz if ever a Wiz there was  
VERÁ QUE ELE É UM GRANDE MÁGICO, SE JÁ EXISTIU UM MÁGICO  
If ever, oh ever, a Wiz there was the Wizard of Oz is one because  
SE JÁ EXISTIU UM MÁGICO, O MÁGICO DE OZ É UM MÁGICO PORQUE  
Because, because, because, because, because  
PORQUE, PORQUE, PORQUE, PORQUE, PORQUE  
Because of the wonderful things he does  
POR CAUSA DAS COISAS MARAVILHOSAS QUE ELE FAZ  
You're off the see the wizard, the Wonderful Wizard of Oz  
VOCÊ ESTÁ INDO VER O MÁGICO, O MARAVILHOSO MÁGICO DE OZ

**(D** se despede dos **Mun** e segue o **CTA**. Chega a uma encruzilhada)

### **Cena 12:**

**D** – Siga pelo **CTA**? E agora? Por onde vamos?  
Espantalho – Perdão. Aquela direção é muito boa.

(Aparece um espantalho. **D** não entende de onde vem a voz)

**D** – Quem falou isso?

**(Tt** late)

**D** – Não seja bobo **Tt**, espantalhos não falam.

**E** – Aquela direção é muito agradável também. (o **E** aponta o braço para outro lado)

**D** – que engraçado! Ele não estava apontando para o outro lado?

**E** – Claro, as pessoas vão para os dois lados.

(E aponta para as duas direções)

D – Você disse alguma coisa, não disse?

(D vai em direção ao E. Este nega com a cabeça e depois afirma.)

D – Você está fazendo isso de propósito ou não consegue se decidir?

E – Este é o problema. Não consigo me decidir. Não tenho cérebro, só tenho palha aqui.

D – Como pode conversar se não tem cérebro?

E – Não sei. Mas há pessoas sem cérebro que são muito faladeiras, não acha?

D – Sim, acho que está certo. Ainda não nos apresentamos, não é?

E – Ainda não.

D – Como vai?

E – Como vai?

D – Muito bem, obrigada.

E – Eu não me sinto nada bem. É um tédio ficar preso aqui em cima o dia todo com uma estaca nas costas.

D – Deve ser muito desconfortável. Não pode descer?

E – Descer? Não, sabe...eu, bem...

D – Deixe-me ajudá-lo. (D vai para trás do E)

E – É muito gentil da sua parte, muito gentil.

D – Não sei muito bem como...

E – Claro que eu não sou muito esperto para fazer coisas...mas se você puder virar esse prego pra baixo, talvez eu possa me soltar.

D – É mesmo?

(D vira o prego e o E cai no chão e em seguida pega um pouco de palha que caiu de seu corpo)

D – Você se machucou?

E – Não. É só pegar tudo de volta de novo. Meu Deus! Que bom estar livre!

(O E dá uma pirueta e cai. D se assusta e corre para ajudá-lo.)

E – Ficou com medo de mim?

D – Não. Só pensei que estivesse machucado.

E – Mas não ficou com medo?

D – Claro que não.

E – Não achei isso.

(Um corvo pousa no ombro do E e pega uma palha, voando em seguida.)

E – Viu? Não consigo nem espantar um corvo. Eles vêm de milhas de distância só para comer aqui e rir da minha cara. Sou um fracasso porque não tenho um cérebro!

D – O que você faria se tivesse um cérebro?

E – O que? Se eu tivesse um cérebro eu poderia...

E CANTA: *IF I ONLY HAD A BRAIN*

(Scarecrow) ESPANTALHO

I could wile away the hours  
PODERIA PASSAR O TEMPO  
Conferrin' with the flowers  
CONVERSANDO COM AS FLORES  
Consultin' with the rain  
CONSULTANDO A CHUVA  
And my head I'd be scratchin'  
COÇARIA A MINHA CABEÇA  
While my thoughts were busy hatchin'  
ENQUANTO ESTIVESSE PENSANDO  
If I only had a brain  
SE PUDESSE TER UM CÉREBRO

I'd unravel any riddle  
PODERIA DECIFRAR QUALQUER ENIGMA  
For any individ'le  
PARA QUALQUER PESSOA  
In trouble or in pain  
QUE ESIVESSA COM PROBLEMAS OU DORES

(Dorothy)  
With the thoughts you'd be thinkin'  
COM ESSES NOVOS PENSAMENTOS  
You could be another Lincoln  
VOCÊ PODERIA SER UM NOVO LINCOLN  
If you only had a brain  
SE TIVESSE UM CÉREBRO

(Espantalho)  
Oh, I would tell you why  
PODERIA LHE CONTAR PORQUE  
The ocean's near the shore  
OS OCEANOS FICAM PERTO DO LITORAL  
I could think of things I never think before  
PODERIA PENSAR COISAS QUE NUNCA PENSEI ANTES  
And then I'd sit and think some more  
E PODERIA ME SENTAR E PENSAR UM POUCO MAIS

I would not be just a nuffin'  
EU NÃO SERIA MAIS UM JOÃO-NINGUÉM  
My head all full of stuffin'  
A CABEÇA CHEIA DE PALHA  
My heart all full of pain  
O CORAÇÃO CHEIO DE DORES  
I would dance and be merry  
PODERIA DANÇAR E SER FELIZ  
Life would be a ding-a-derry

A VIDA SERIA MAIS ALEGRE  
If I only had a brain  
SE EU TIVESSE UM CÉREBRO

**D** – Maravilhoso! Se os espantalhos de Kansas fizessem isso, os corvos morreriam de medo!

**E** – Teriam medo?

**D** – Sim

**E** – Onde fica Kansas?

**D** – É onde eu moro. E quero tanto voltar prá lá que estou indo à Cidade ed Esmeralda pedir ajuda ao **MO**.

**E** – Você vai se encontrar com um mágico?

(**D** faz que sim)

**E** – Se eu fou com você acha que o mágico poderia me dar um pouco de cérebro?

**D** – Não saberia dizer. Mas mesmo que ele não possa, você não poderia ficar pior do que está agora.

**E** – Isso é verdade.

**D** – Melhor não. Há uma bruxa muito brava comigo que traria problemas pra você

**E** – Bruxa? Não tenho medo de bruxas. Não tenho medo de nada! (se aproxima de **D**)  
Só tenho medo de um fósforo aceso.

**D** – Não o culpo por isso.

**E** – Mas enfrenteria uma caixa cheia de fósforos pela chance de ter um cérebro. Olhe: não serei um problema, porque não como nada. Não tentarei comandar nada porque não sei pensar. Você não vai me levar com você?

**D** – Claro que sim!

**E** – Viva! Vamos ver o mágico!

(Os dois se levantam)

**D** – Não está começando muito bem.

**E** – Vou tentar, vou mesmo.

**D** – Para Oz?

**E** – Para Oz!

CANTAM : *WE'RE OFF TO SEE THE WIZARD*

We're off to see the Wizard

ESTAMOS INDO VER O MÁGICO DE OZ

The Wonderful Wizard of Oz

O MARAVILHOSO MÁGICO DE OZ

We hear he is a Whiz of a Wiz

OUVIMOS QUE ELE É UM GRANDE MÁGICO,

If ever a Wiz there was

SE JÁ EXISTIU UM MÁGICO

If ever, oh ever, a Wiz there was

SE JÁ EXISTIU UM MÁGICO,

The Wizard of Oz is one because  
O MÁGICO DE OZ É UM MÁGICO PORQUE,  
Because, because, because, because, because  
PORQUE, PORQUE, PORQUE, PORQUE, PORQUE  
Because of the wonderful things he does  
POR CAUSA DAS COISAS BOAS QUE ELE FEZ  
We're off to see the wizard  
ESTAMOS INDO VER O MÁGICO DE OZ  
The Wonderful Wizard of Oz  
O MARAVILHOSO MÁGICO DE OZ

### **Cena 13:**

(**D** e o **E** caminham e a **BMO** aparece no canto da tela, se escondendo em seguida. **D** olha para uma árvore cheia de maçãs.)

**D** – Oh! Mação! Veja!

(**D** e o **E** saem do **CTA** e se aproximam de uma árvore. **D** pega uma maçã e o galho da árvore a arranca de sua mão e lhe dá um tapa)

Árvore – O que pensa que está fazendo?

**D** – Viemos andando de bem longe e eu estava com fome e...(se espantando) você disse alguma coisa?

Árvore – Ela estava com fome (outra árvore repete a frase). O que acharia se alguém viesse e tirasse algo de você?

**D** – Meu Deus! Sempre me esqueço que não estou no Kansas.

**E** – Venha, **D**! Você não quer nenhuma dessas maçãs.

Árvore – Está insinuando que as minhas maçãs não são muito boas?

**E** – Não! É que ela não gosta de verminhos verdes!

Árvore – Você! (tenta pegar **D** e o **E** que fogem)

**E** – (sussurrando para **D**) Vou lhe mostrar como pegar maçãs. (Faz caretas para a árvore, que começa a jogar maçãs neles. Uma delas atinge o **E** que cai no chão. **D** vai ajudá-lo)

**E** – Viva! Conseguimos! Sirva-se.

(**D** começa a catar as maçãs pelo chão e encontra o pé do **Homem de Lata**. Dá umas batidas, depois vai se levantando e vendo o resto do corpo do **HL**)

**D** – Nossa! É um homem! Um homem feito de lata!

**E** – O que?

**D** – Sim. Olhe! (passa a mão pelo **HL**. Em seguida ouvem um som que vem do **HL**)

**HL** – Lata de óleo! Lata de óleo!

**D** – Disse alguma coisa?

**HL** – Lata de óleo!

**D** – Ele disse: “lata de óleo!”

**E** – Que lata de óleo?

**D** – Lata de óleo? (olha e vê uma lata) Aqui está! Onde quer que eu ponha primeiro?

**HL** – Na boca.

**E** – Ele disse que é na boca (O **E** pega a lata e põe na boca do **HL**).

**E** – (Passa a lata para **D**) Do outro lado.

(**D** põe óleo na boca do **HL** que começa a mover a mandíbula)

**HL** – M...m...m...Meu Deus! Posso falar de novo! Óleo nos meus braços, or favor, e nos meus cotovelos.

**D** – Aqui. (passa a lata para o **E** e ajuda o **HL** a desferrujar o braço com o machado)

**D** – Isso doeu?

**HL** – Não, está uma maravilha. Fiquei um tempão com esse machado levantado.

**D** – Meu Deus! Como ficou desse jeito? (meche no braço do **HL**)

**HL** – Bem, há mais ou menos um ano eu estava cortando aquela árvore, quando de repente começou a chover. E, na hora em que eu dava uma machadada, eu enferrugiei. Desde então fiquei assim.

(**D** e o **E** mechem os braços do **HL**)

**D** – Bem, agora está perfeito.

**HL** – Meu pescoço, meu pescoço.

(**E** põe óleo no pescoço do **HL**)

**HL** – Perfeito? Bata no meu peito se acha que estou perfeito. Vamos...pode bater.

(**D** dá três batidas no peito do **HL**. Ouve-se um longo eco)

**E** – Lindo! Que eco!

**HL** – Está vazio.

(**D** e o **E** se aproximam do peito do **HL**)

**HL** – O funileiro esqueceu de me dar um coração.

**D** e **E** – Sem coração?

**HL** – Sem coração. Tudo vazio (bate no próprio peito e cai pra trás, encostando-se em uma árvore. **D** e o **E** tentam ajudá-lo)

**HL** CANTA: *IF I ONLY HAD A HEART*