

## A GAROTINHA, RUBENS E O LIVRO CÁSSIA ELLER

Sheyla May  
PUC-RJ

Retomamos aqui, a título de introdução, a canção “Mesmo que seja eu”, tematizada como estudo de caso no texto de dissertação de mestrado –“*ECCE HOMO* transitivo, ‘Mesmo que seja eu’: desconstrução de modelos de identidade nas *performances* de Erasmo Carlos, Ney Matogrosso e Marina Lima – por ser um exemplo do cancionário popular brasileiro que explora de modo muito particular o simulacro de presença resultante da oscilação entre um “eu” meramente gramatical — cuja existência intratextual implica um sujeito ficcional (o “interlocutor” na abordagem semiótica) — e um “eu” pragmático presumido por qualquer discurso (o “DESTINADOR-locutor” na abordagem semiótica)<sup>1</sup>.

A apropriação do recurso aos dêiticos<sup>2</sup> para simular uma situação coloquial —

---

<sup>1</sup> - TATIT, Luiz. *Elementos semióticos para uma tipologia da canção popular brasileira*. Tese de Doutorado apresentada na Área de Pós-graduação em Linguística do Departamento de Linguística e Línguas Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: 1986. O autor se apropria das categorias semióticas da narrativa, fazendo homologações para o universo discursivo e musical da canção. Para abranger a situação comunicacional em questão, os sujeitos pragmáticos ou empíricos da comunicação são chamados “DESTINADOR-locutor” e “DESTINATÁRIO-ouvinte”, enquanto os sujeitos ficcionais da comunicação são chamados “interlocutor” e “interlocutário. Especialmente p. 88. Tatit explica ainda que “a simples alusão ao eu ou ao tu já é o suficiente para o estabelecimento do simulacro, uma vez que não podemos considerar que o próprio DESTINADOR-locutor ou o próprio DESTINATÁRIO-ouvinte estejam ocupando esses lugares da comunicação. O interlocutor e o interlocutário, estes sim, participam da trama narrativa assumindo os papéis delegados pelo DESTINADOR-locutor.” p.90. (grifo nosso). Depois o autor complexifica essas relações em função de objetivos que não são os nossos neste trabalho. Interessa-nos contrariar a radical separação de níveis ontológicos entre os dois pares de categorias.

<sup>2</sup> - Esse simulacro de sujeito que fala em presença se deve, em primeira instância, ao fato linguístico de “eu” ser um dêitico. O dêitico “eu” designa, aponta ou indica o locutor —aquele que o enuncia— em função do ato específico da sua própria enunciação, e “você” designa o ouvinte. Do mesmo modo, o tempo e o aspecto dos verbos, os advérbios de tempo e lugar, os pronomes pessoais, demonstrativos e os artigos vêm a constituir as “coordenadas dêiticas”, que definem “a situação na qual um enunciado é produzido, definido pela sua relação com o locutor (eu), com o lugar (aqui) e com o tempo (agora) do enunciado”. Uma frase como: Hoje estive te esperando o dia inteiro, escrita, sem assinatura e sem data, “não permite a plena compreensão da mensagem”, pois exige o conhecimento do momento de sua enunciação, de quem é o enunciador e o enunciatário para fazer sentido. *Dicionário de linguística*. / Jean Dubois. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 167-8; p. 208-9. Também TATIT, L. *Op. cit.* “1.4.2. – Mediação do simulacro” especialmente p.88 e 90; “3.1. – Princípio de deitização” p.169-173; “3.2.1. – Embreagem enunciativa” p.177-8; “3.2.2. – Deitização linguística” p.178-186; “3.2.4. – Efeito de discurso coloquial” especialmente p.197-200.

isto é, de presença dos interlocutores — como uma estratégia persuasiva aplicada ao ouvinte, constitui um procedimento bastante comum na canção popular brasileira. Mas, mais particularmente do que as demais canções que o fazem, essa canção decalca o “eu” que fala na canção sobre a figura daquele que a enuncia quando canta, e mais, dirige-se diretamente àquele que ouve a e na canção: “com a força do meu canto esquento seu quarto...”, “umenta o rádio, me dê a mão”. Isto constitui uma estratégia persuasiva mediada pelo simulacro de presença do enunciador — uma vez que este é pressuposto por todo e qualquer enunciado — pois, lá está o cantor na situação de enunciação narrada pelo enunciado. A situação narrada pelo enunciado não é uma situação qualquer, mas uma situação em que quem fala é um cantor por intermédio do rádio da ouvinte, à qual ele se dirige.

Trata-se de uma das estruturas duplas (*duplex structures*) estudadas por Roman Jakobson<sup>3</sup> na relação entre código e mensagem, especificamente um dos dois casos de “acavalamento” (*“overlapping”*) das realidades lingüística e extralingüística, o qual ele denomina “*shifter*” (engatador ou deslocador)<sup>4</sup>, pois reúne em si o “laço existencial” (refere-se ao sujeito que o profere no plano da enunciação, e que é necessariamente presumido por qualquer discurso) e o “laço convencional” (é o termo convencionado pela língua, isto é, pelo código, para indicar quem emite a mensagem). Esse termo chega à sua tradução em língua portuguesa, por meio da semiótica francesa, como “embreante” (de “*embrayeur*”, fazendo par opositivo complementar com “*debrayeur*” — “debreante”). Os “*shifters*” são associados por Roland Barthes aos “símbolos indiciais” tal como propostos pela terminologia

---

<sup>3</sup> - Apud. - BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1971. p. 24-6.

<sup>4</sup> - A palavra estrangeira é mantida na tradução brasileira que citamos a seguir, provavelmente por manter o duplo aspecto que será desmembrado na tradução francesa e repassada para nós: o “*shifter*” tanto é um “deslocador” no sentido de “unir”, “engatar”, os dois planos de realidade

peirceana. Barthes considera a teoria dos “*shifters*” como um dos grandes problemas colocados pela lingüística desde de Saussure<sup>5</sup>, e propõe que junto a ela é que “se deveria procurar a definição semiológica das mensagens que se situam nas fronteiras da linguagem”<sup>6</sup>.

Quando o texto da canção decalca a instância ficcional sobre a instância pragmática, ela propicia o apagamento da fronteira entre essas duas instâncias. No caso de “Rubens”, temos uma canção cujo texto tematiza aspectos da homossexualidade masculina por meio de um colóquio entre dois homens. Mas, embora a voz que a cante seja bastante próxima do masculino, confundível mesmo, a canção é enunciada por uma cantora, com grande reconhecimento e veiculação pela mídia, i.e.: não se ignora que seja uma mulher. Uma cantora *sui generis* pois apresenta, além da voz – elemento de duplo aspecto: fisiológico e cultural –, outros aspectos considerados pertencentes ao comportamento definido como aquele do gênero masculino – o qual, por sua vez, é caracterizado como aquele comum aos seres humanos do sexo masculino – e outros tantos aspectos que correspondem à noção sociológica de gênero (e sexo) feminino.

Temos, em “Rubens”, um homem que diz ao outro coisas erótico-afetivas, bem como faz uma reflexão crítica sobre a situação: “a gente é homem, o povo pode estranhar”. E, devemos lembrar, esse texto é parte constitutiva de uma canção, i.e., tem como materialidade a voz humana – e não um papel ou uma tela de computador – e, assim sendo, o público só tem acesso a ele cantado e na voz de Cássia Eller.<sup>7</sup> A

---

quanto de “desengatar”, “separar” esses planos. Ele permite a oscilação de sentido que se perde com o desmembramento operado pela tradução.

<sup>5</sup> - SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix. 1970.

<sup>6</sup> - BARTHES, Roland. *Op. cit.* p. 26.

<sup>7</sup> - Poderíamos questionar os limites da autoria de uma canção especulando sobre a participação da voz e da entoação que um cantor oferece a uma canção, bem como sobre a participação de um arranjador e as variações que os diversos arranjos imprimem a uma canção. Temos que considerar que é possível ter acesso ao texto verbal em sua atualização escrita, seja por meio do encarte que pode acompanhar o disco, seja por meio da página digital da cantora, mas, considerando-se que se trata de uma canção, estes constituem registros de segunda mão (ou terceira). A canção que, certamente, foi cantada em ambiente privado e/ou apresentada à gravadora ou à cantora cantada por seus compositores – ou ainda por uma terceira pessoa – em fita demo, não é compartilhada com o público nessa versão.

canção é cantada por uma mulher o que, dependendo de quem seja essa mulher, pode estabelecer efetivamente a situação de simulacro – isto é, ser persuasivo no sentido semiótico – ou não, e, com isto, criar ou não uma complexidade no que diz respeito às relações de gênero. O que nos interessa apontar, no caso das duas canções citadas até este momento, é a quebra da representação pela ironia da não correspondência entre o que é ouvido e o que é visto, esgarçando o simples fato do sexo do enunciador não corresponder ao do DESTINADOR-locutor.

Aí coloca-se, então, a questão do sujeito pragmático: seu corpo, sua voz, mas também suas práticas sociais. Por que é que quando Rita Lee canta “...sou mais macho que muito homem...” a questão da sexualidade não se coloca como quando Cassia Eller canta “Rubens, para de rir, ...a gente é homem, o povo pode estranhar...”? E por é que “quem sabe eu ainda sou uma garotinha...” tem a mesma Cassia Eller como sua marca registrada, se tem a marca da *autoria* – no sentido tradicional – de um artista e figura pública como Cazuza: mais conhecido do público do que ela, na época e, em suas diferentes temporalidades, igualmente *camp*, igualmente levado de nós enquanto jovem? Tudo o que podemos afirmar é que quem consagrou “Maandragem” foi Cassia Eller, Cazuza não cantou: “quem sabe eu ainda sou uma garotinha...”, embora tenha sido absolutamente transgressor no que diz respeito à sexualidade. E a fragilidade e doçura desse trecho da canção também parecem não combinar com a imagem mais geral de Cassia Eller: uma imagem cênica *hard core* que por vezes, no entanto, se observarmos bem, cede lugar a uma atitude suave e quase terna. A garotinha, sozinha, tem medo de ser uma menina má; é criança

e não conhece a verdade; é poeta e não aprendeu a amar, o que se conclui com um melancólico “quem sabe a vida é não sonhar...”.

Talvez sua aproximação com a canção se dê porque trata-se de uma garotinha que diz coisas do tipo “quem sabe o príncipe virou um chato/ e vive dando no meu saco” – o que combina mais facilmente com suas expressões faciais irônicas e seu gestual masculinizado; ou talvez porque, como diante de um oráculo não decifrado, ela tenha recitado emocionada o que o poeta inspirado antecipou: tudo o que a “garotinha” precisava era de “um pouco de malandragem” e, se Deus tivesse atendido seus pedidos, talvez ainda estivesse entre nós. O que é que Cassia Eller tem, que mesmo quando a canção tem sujeito textual feminino, pode ser visto/ouvido como enunciada androgenamente, ou, de um modo não reconhecidamente feminino? E as mudanças de atitude quando canta um rock pauleira ou um rock romântico ou uma balada? Que diferenças são essas que não podemos rapidamente nomear? Que efeitos proporcionam? Aproximamo-nos do corpus infinito dos atos perlocucionários ou perlocutórios, provavelmente mais do que dos performativos.

O que propomos é que há algo não nomeável, ao menos não imediatamente, ou não satisfatoriamente, no modo de ser e de cantar de *performers* como Ney Matogrosso e Marina Lima – tratados em nosso estudo anterior – e Cássia Eller, certamente dentre outros – aos quais pretendemos vir a nos dedicar futuramente –, há algo que simplesmente não combina. Podemos recorrer aos termos desqualificadores referentes às minorias sexuais para descrever os aspectos masculinos do comportamento das mulheres e vice-versa. Mas, seriam eles satisfatórios para dar conta da diferença que se instaura quando, voltando ao nosso objeto específico neste estudo, Cássia Eller canta? Ou ainda da diferença que há entre quando ela canta e quando ela fala?

Estamos falando de dois campos não dominados, ao menos não amplamente, pelo discurso hegemônico formador de nossa tradução cultural. Tanto no que diz respeito à noção sociológica de gênero e sua fundação na noção de sexo, tomada como natural e não como uma formulação possível (os transgêneros vêm ganhando visibilidade o que ajuda a mostrar que a natureza produz sexos híbridos); quanto no que diz respeito às qualidades extratécnicas de um artista<sup>8</sup> - aquelas que embora participem da atualização de um objeto artístico, não são dominadas pelo discurso da *techné*, não são facilmente classificáveis, porque não são generalizáveis – pois não participam daquilo que pode ser ensinado, servir de orientação para o exercício daquela arte.

Cássia Eller, independentemente da canção que cante, da voz e atitude que adote, do número de filhos que pudesse Ter, não se enquadra bem na noção de gênero que nos é familiar nem no que a *techné* do canto pode classificar ou justificar. Há sempre algo que escapa e é isso que nos interessa: o que produz efeitos não previsíveis, sem que se saiba o que exatamente os está operando.

Sobre o poder disto, e a relação direta com o tema das afetividades e subjetividades, o público e o privado, quem nos oferece a melhor leitura é Michel Foucault, em dois momentos: um, quando diz que “não se trata de liberar a verdade de todo sistema de poder, pois isto seria quimérico na medida em que toda verdade é poder, mas desvincular a verdade das formas de hegemonia (sociais, econômicas, culturais) no interior das quais ela funciona no momento<sup>9</sup>; outro quando diz que saber em que medida o trabalho de pensar sua própria história pode liberar o pensamento daquilo que ele pensa silenciosamente, e permitir-lhe pensar

---

<sup>8</sup> - V. LICHTENSTEIN, Jacqueline. A cor eloquente. São Paulo: Siciliano, 1994.

<sup>9</sup> - FOUCAULT, Michel, Microfísica do poder, Graal, 1979.

diferentemente.<sup>10</sup>

Se pensarmos o cantor como *performer*<sup>11</sup>, isto é, aquele que não deixa de ser (porque: “*being*”) aquilo que faz, ou canta (“*doing*”), e que o faz para mostrar, ou seja, exibe esse cantar, esse fazer (“*showing doing*”), podemos romper com o sentido de imagem falsa ou enganosa como traço semântico do simulacro (como se dá no seu sentido semiótico), substituindo-o pelo sentido (pós-moderno) de simulação. Tal como proposta por Baudrillard, a simulação se contrapõe à representação, porque “questiona a diferença entre o ‘verdadeiro’ e o ‘falso’, o ‘real’ e o ‘imaginário’”<sup>12</sup>.

No âmbito da representação, a não correspondência entre palavras e coisas contraria o princípio de identidade, alia-se à potência do falso e se desqualifica, ainda uma vez, pelo artifício do engano. Fora desse âmbito, que tem seu fundamento numa metafísica essencialista, ao contrário, é a desconstrução da ilusão de correspondência que vale. Estamos agora no território fundado pelo pós-estruturalismo francês e, em parte, pelo estruturalismo (também francês), território que tem em Roland Barthes, talvez possamos dizer, o expoente da interseção. O trabalho do apagamento da figura do autor, sua despersonificação e a explicitação da historicidade de seu nascimento; a valorização do texto enquanto linguagem que age, ‘performa’; a eliminação da possibilidade de um direito, de uma autoridade sobre um sentido último para um texto (seja para o autor, seja para o próprio texto) em favor do texto como processo de escritura, de proponente inesgotável de sentidos (dos quais se isenta incessantemente) constituem-se em elementos do grande trabalho conjunto do estruturalismo e do pós-estruturalismo. Todos esses temas, presentes em

---

<sup>10</sup> - Id. Modificações. In História da sexualidade II. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

<sup>11</sup> - Segundo Richard Schechner. Cf. nota anterior.

<sup>12</sup> - BAUDRILLARD, Jean. *A Arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997. p.23-9

“A morte do autor”<sup>13</sup> são pressupostos para que possamos fazer um deslocamento de foco e pensar o cantor-*performer* não como autor (ou co-autor, o que constituiria uma discussão plausível), mas como componente da obra que inclui o corpo e a voz desse *performer* na sua materialidade artística. O foco que nos interessa oscila entre a inclusão de aspectos sociais que possam vir a ser nomeáveis a partir de um certo exercício de contraste entre possibilidades, exclusão das mais óbvias, enfim de um ensaio de descrição e aqueles aspectos materiais que escapam absolutamente às nossas possibilidades de classificação.

Seguindo o campo de pensamento instaurado por Barthes, especialmente como tratado em “A morte do autor”, estamos aqui tentando exercer, da maneira mais reles, a qualidade de leitor “...apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito”, ou, “o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura”. Como o texto em questão no título é, de partida, hipertexto: a “garotinha” – um fragmento, uma personagem que fala em primeira pessoa, uma das vozes que compõem “Malandragem” e que aqui é algo de que se fala...; “Rubens” – o título de uma canção, uma personagem para quem se fala, um símbolo para a homossexualidade masculina...; “Cassia Eller” – um livro nunca escrito, sempre escriptível, materialidade performática, corporeidade viril, voz e canto tão plenos que parecem interromper o tempo para mostrar seu “silêncio ruidoso”, “como o mar que é, nas suas ondulações e no seu rumor branco, frequência difusa de todas as frequências”<sup>14</sup> e que, nessa plenitude nos permite entrever o gesto que parece descolado de um exercício musical –exatamente como o movimento do mar, seja nas

---

<sup>13</sup> - BARTHES, Roland. “A morte do autor” in *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

<sup>14</sup> - WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1989.



ondas que se desfazem no mesmo indefinido de água onde se formam, seja nas que o fazem debater-se contra pedras... e um universo informe de tentativas, de ensaios, de criações...

Se Wisnik está certo, e “a música extrai som do ruído num sacrifício cruento, para poder articular o barulho e o silêncio do mundo. Pois articular significa também sacrificar, romper o *continuum* da natureza, que é ao mesmo tempo silêncio ruidoso.” E “todos os instrumentos são, na sua origem, testemunhos sangrentos da vida e da morte” pois “o animal é sacrificado para que se produza o instrumento, assim como o ruído é sacrificado para que seja convertido em som, para que possa sobreviver o som”...

Estaríamos agora batendo tambores feitos da pele da garotinha que só pedia a Deus um pouco de malandragem?

Talvez a imagem mais fácil seja a de que o momento do sacrifício corresponde ao da morte do corpo, a qual, enquanto marco, criou um alarde de visibilidade social. De fato, durante mais de mês veio aos jornais de modo catastrófico, i.e., violento e inesperado, um conjunto desordenado de notícias que incluía: a união civil para casais homossexuais; o uso de drogas; a investigação de possível erro médico; a possibilidade de um mal fisiológico inato que isolasse a morte dos “desvios” sociais; as relações sexuais (“extra-conjugais”) mantidas ou não com uma companheira de trabalho, etc.. Mas, talvez esse corpo-significante, viril, com formas femininas e energia masculina, com mandíbula eloqüente formadora de dicção vigorosa; esse parceiro sexual de “Rubens” que também é mãe transmutada em uma espécie heterodoxa de paternidade, e esta geradora do lugar de uma segunda mãe (sua companheira na vida particular, tenha começado seu sacrifício muito antes, quando

teve que domesticar seu grito para poder ser ouvida, teve que virar “máquina de fazer dinheiro” porque era o seu lugar de cantar, teve que fazer menos gestos extravagantes, etc. De um modo ou de outro, a performer “é”, “faz” e “mostra o que está fazendo” e a garotinha-xamã-midiática não teve fronteira entre arte e vida, público e privado, nem nunca esteve no *closet*. Que esteja aberto o livro-tambor Cassia Eller e não pare de ser escrito-ecoar...