



Mentiras sinceras ou o canto do grão de amor

Leonardo Davino de Oliveira*

Resumo: Este trabalho investiga como as poéticas da canção, a partir da perspectiva da voz dos sujeitos cancionais, podem auxiliar na discussão sobre as categorias fluidas da verdade e da mentira. Intensificando a discussão que se localiza na fronteira movediça entre ficção e realidade, tais personagens são a proposição possível de investigação, posto que se situam na fronteira. Uma das características mais radicais da verdade, prima-irmã da realidade, é ser incapturável. A verdade, no sentido de essência, é impossível de ser percebida, pois ela se prolifera em várias e insuspeitadas direções, dificultando a apreensão de sua origem. No entanto, amparados pela hegemonia de uma filosofia que tem na desvocalização do *logos* sua base, temos atravessado épocas em busca de uma lógica clara. Analisando o discurso, a fala, a voz de três sujeitos cancionais – a saber: os das canções “Rock’n’Raul”, de Caetano Veloso, “Para mano Caetano”, de Lobão e “Lobão tem razão”, também de Caetano, seguindo a cronologia de suas feitura –, o objetivo é entender os cantos (existenciais) sugeridos dentro das três canções: a construção metacancional, aquilo que está atrás da superfície do que é cantado. Ou melhor, aquilo que faz da superfície o profundo. Este ensaio é atravessado pela leitura atenta e analítica dos ensaios que compõem o livro *Crítica e verdade*, de Roland Barthes, e visa a lançar contribuições àquilo que se tem classificado de semiótica do discurso.

Palavras-chave: mentira, verdade, Caetano Veloso, Lobão, metacanção

1. Chega de verdade

Uma das características mais radicais da verdade, prima-irmã da realidade, é ser incapturável. A verdade, no sentido de essência, é impossível de ser percebida, pois ela se prolifera em várias e insuspeitadas direções, dificultando a apreensão de sua origem. A originalidade, assim, está no arranjo dos conceitos, ou, como Roland Barthes (2003, p. 192) questiona, com “o que fazer com o sentido da palavra”, já que ela “não tem mais valor referencial, mas apenas mercantil” (p. 195). Ou seja, “a que instrumento de verificação, a que dicionário iremos submeter essa segunda linguagem, profunda, vasta, simbólica, da qual é feita a obra, e que é precisamente a linguagem dos

sentidos múltiplos?” (p. 193). Há um sentido certo da palavra?

Este ensaio é atravessado pela leitura atenta e analítica dos ensaios que compõem o livro *Crítica e verdade* (2003), de Roland Barthes, e pelo meu objeto de estudo: a canção popular mediatizada. Na verdade, meu gesto aqui foi o de cruzar, justapor, cantar paralelamente, leituras e objetos a fim de pensar as ideias e as investigações de Barthes sobre a experiência crítica e a noção de verdade.

Tento analisar as canções objeto deste ensaio de modo a fixar as regras de conjugação da atividade crítica de arranjo dos compositores: forma e conteúdo se imbricam, no meu gesto de dar novo sentido aos objetos.

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Endereço para correspondência: leonardo.davino@gmail.com

Desse modo, este ensaio é motivado pela querela (amorosa) entre Caetano Veloso e Lobão. O objetivo é estabelecer relações para além do diálogo (público) entre os dois compositores. Tomo, portanto, os textos e cantos dos dois como pretextos para meu canto paralelo (minha paráfrase, ou melhor, noutra campo de sentido, mais barthesiano, meu arranjo) sobre os sentidos da verdade e da realidade. Para Barthes, em *Crítica e verdade*, o novo crítico é aquele que canta arranjando aquilo que já foi dito de um modo a criar novos e luminosos sentidos. Eis o meu movimento aqui. Não cabe ao crítico “clarear” a obra; ela, por si, já basta. Cabe ao crítico penetrar e ser penetrado pela obra, cantar junto: lançar mundos no mundo.

1.1. Querela amorosa

Em 2000 (no disco *Noites do Norte*), Caetano Veloso lançou a canção “Rock’n’Raul”, uma homenagem à obra de Raul Seixas. Na canção (letra e melodia), Caetano faz às vezes de *ghostwriter* do espírito de Raul, que, por sua vez, autobiograficamente, passa em revista sua estadia por aqui, pelo mundo dos vivos, entre outras coisas, apontando seus herdeiros: “Manos” que tentam implantar o jeito norte-americanês de sobreviver: a ideologia da segregação racial explícita, cantada pelo *rap* e *hip hop*, por exemplo, que se desvia da linha de cordialidade brasileira. Eis a letra da canção de “Rock’n’Raul” (*Noites do Norte* (CD). Brasil, Universal Music, 2000):

Quando eu passei por aqui
 A minha luta foi exhibir
 Uma vontade fela-da-puta
 De ser americano (E hoje olha os mano)
 De ficar só no Arkansas
 Esbórnica na Califórnia
 Dias ruins em New Orleans
 O grande mago em Chicago
 Ter um rancho de éter no Texas
 Uma plantation de maconha no Wyoming
 Nada de axé, Dodô e Curuzu
 A verdadeira Bahia é o Rio Grande do Sul

Rock'n'me
 Rock'n'you

Rock'n'roll
 Rock'n'Raul

Hoje qualquer zé-mané
 Qualquer Caetano
 Pode dizer
 Que na Bahia
 Meu Krig-Ha Bandolo
 É puro ouro de tolo (E o lobo bolo)
 Mas minha alegria
 Minha ironia
 É bem maior do que essa porcaria

Lobão, cria tropicalista e herdeiro de Raul, não reconhece a máscara usada por Caetano. Muito menos aceita quando o doce bardo, digo, o Raul Seixas ficcionalizado, refere-se a certo “lobo bolo” a fim de rimar com “ouro de tolo”, título de uma canção de Raul (já cantada e gravada pelo dandidê). Escusado dizer que, se Caetano canta ao modo de Raul, Lobão canta ao modo dos dois: o canto de Lobão é duplo do duplo, labirinto de labirintos. As máscaras, com suas respectivas personas, dançam em um espiral de fumaça. Eis a letra de “Para o mano Caetano” (2001 – *Uma odisséia no universo paralelo* (CD). Brasil, Popcorn Records, 2001):

O que fazer do ouro-de-tolo / Quando um doce bardo brada à toda a brida, / Em velas pandas, suas esquisitas rimas? / Geografia de verdades, Guanabaras postças / Saudades banguelas, tropicais preguiças? / A boca cheia de dentes / De um implacável sorriso / Morre a cada instante / Que devora a voz do morto e, com isso, / Ressuscita vampira, sem o menor aviso / A voz do morto que não presta depoimento / Perpetua seu silêncio de esquecimento / Na lápide pós-moderna do eterno desalento: / E é o Raul, é o Jackson, é o povo brasileiro / É o hip hop, a entropia, entropicália do pandeiro / Do passado e do futuro, sem presente nem devir / É o puteiro que os canalhas / Não conseguem habitar, mas cafetinam / É a beleza de veludo / Que o sub-mundo tem

pra dar mas os canalhas subestimam / E regurgitando territórios-corrimões / De um rebolado agonizante / Resta o glamour fim-de-festa-ACM / De um império do Medo carnavalizante / Será que a hora é essa? / A boca cheia de dentes vaticina: / Não pros mano, Não pras mina / Sim pro meu umbigo, meu abrigo / Minhas tetas profanadas / Santo Amaro doce amaro, vacas purificadas / Amaro bárbaro, Dândi-dendê / Minhas narinas ao relento / Cumulando de bundões que, por anos acalento / Estes sim, um monte de zé-mané / Que sob minha égide se transformam em gênios / Sem quê nem porquê / Sobrancelho Victor Mature / Delineando barravento / Eu, americano? não. Baiano. / Soy lobo por ti Hollywood / Quem puder me desnature / Sob o sol de Copacabana / E eu soy lobo-bolo? lobo-bolo / Tipo, pra rimar com ouro-de-tolo? / Oh, Narciso Peixe Ornamental! / Tease me, tease me outra vez / Ou em banto baiano / Ou em português de Portugal / Se quiser, até mesmo em americano / De Natal / Isso é língua! / Língua é festa! / Que um involuntário da frátria / Com certeza me empresta / Numa canção de exílio manifesta / Aquele banzo baiano / Meu amado Caetano / Me ensinando a falar inglês / London, London / E verdades, que eu, Lobón contesto / Como empolgado aprendiz / Enviando esta aresta / A quem tanto me disse e diz: / Amado Caetano: Chega de verdade / Viva alguns enganos / Viva o samba, meio troncho, / Meio já cambaleando / A bossa já não é tão nova / Como pensam os americanos / A tropicália será sempre o nosso / Sargent Pepper's pós baiano / O Roque errou, você sabe, / Digo isso sem engano / E eu sei que vou te amar, seja lá como for, portanto / Um beijo no seu lado super bacana / Uma borracha no dark side-macbeth-ACM, por enquanto / Ah! já ia me esquecendo! lembranças do ariano / Lupicínias saudações aqui do mano, / Esta

bala perdida que te fala, rapá! Te amo, te amo.

Lobão considera as “rimas esquisitas” e parte para o ataque, lançando (em 2001) a canção “Para o mano Caetano”, uma bala que percorre a biografia estética e social de Caetano Veloso, espalhando uma quantidade considerável de metonímias e metáforas que intencionam restituir e instaurar um Caetano para si, para Lobão. Um discurso entoado por uma voz irada e apaixonada. Aqui, a mistura entre rock (ênfase no ritmo, que impulsiona a ira) e *hip hop* (ênfase na palavra, que incomoda, pelo tom impositivo e intimidador) auxiliam na montagem do testemunho/canto indignado de Lobão. Aliás, como a intenção secreta de toda palavra (escrita ou cantada) é encontrar o outro, a bala não é tão perdida quanto quer ser. Ela tem destino certo: as verdades que o outro tenta construir. Mas, afinal, como Nietzsche pergunta em *Ecce homo* (1995, p. 57): “quanto de verdade suporta um espírito, quanto de verdade ousa um espírito?”.

Ao buscar referências, não apenas na vida real, mas também na obra ficcional de Caetano Veloso, Lobão motiva a dúvida sobre o que se entende por verdade. Lobão investe, desse modo, em uma crítica não do mundo, mas do discurso ficcional e do gesto de verdade desempenhados por Caetano. Assim, o gesto de cantar, semelhante ao gesto de escrever, institucionaliza a subjetividade: a verdade de cada sujeito.

É desse modo que entendemos quando Barthes (2003, p. 221) afirma que “o crítico não pode pretender ‘traduzir’ a obra, sobretudo de modo mais claro, pois não há nada mais claro do que a obra”. Para o autor de *O prazer do texto*, o que o crítico pode fazer é “engendrar” certo sentido derivando-o de uma forma que é a obra. Ou seja, a crítica feita por Lobão duplica os sentidos, “faz flutuar acima da primeira linguagem da obra [de Caetano] uma segunda linguagem, isto é, uma coerência dos signos”.

Analisar o objeto é destruir o objeto; Lobão analisa e destrói para coroar com o “eu te amo”, em repetições cansadas, no final de seu testemunho. A crítica é uma leitura profunda: de quem ama. Ela não desvenda o significado, mas a cadeia de símbolos. Sua ironia está em fazer perguntas à linguagem de Caetano, utilizando a própria linguagem deste. Lobão fratura o mundo de seu amor para refazê-lo.

Para dessacralizar a personagem figurativizada por Caetano em “Rock’n’Raul”, Lobão não encontra outro meio senão radiografar o outro, investigando a “geografia de verdades” cantada por Caetano Veloso. Ou seja, Lobão usa o canto (e a canção) do seu aparente oponente como objeto e como arma para disparar a “bala perdida” contra o mesmo objeto (amado). Ele justapõe, nietzscheanamente, superfície e profundidade.

Se Caetano “devora a voz do morto”, com um sorriso implacável, o que sublinha certa desconsideração com Raul Seixas, Lobão não deixa por menos e devora a voz do vivo, de Caetano, pois constrói um canto metacancional (canção que “come” a si mesma) que se desdobra para fora e para dentro de si; um “objeto olhante e olhado” (Barthes, 2003, p. 28).

Para Barthes (2003, p. 218), “a morte tem outra importância: ela irrealiza a assinatura do autor e faz da obra um mito: a verdade das anedotas se esgota em vão, tentando alcançar a verdade dos símbolos”. Apagando a assinatura do autor, Lobão “mata” Caetano e funda a verdade da obra, que é sempre um enigma. Lobão conserva os enigmas que Caetano criou, ampliando-os.

“Para o mano Caetano” e “Lobão tem razão” (do disco *Zii e zie*, 2009), de fato, são canções sobre canção. Assim como “Rock’n’Raul” também o é. Há uma duplicação da história dentro de outra história, sempre ficcionais. As interferências, as justaposições, os espelhos frente a espelhos põem a noção de verdade, enquanto totalidade, em questão; e ainda deixa claro o lugar do compositor, aquele que arranja os versos (localizados na memória que, como sabemos, sendo um reservatório da identidade, não é segura), impedindo a emoção cartática e favorecendo a emoção reflexiva. Personagens e autores se misturam: o que era do campo da vida vira ficção e o que era do campo da ficção pode ser ouvido como verdade. A memória usada como um exercício ficcional intenso. Nas palavras de Barthes (2003, p. 195): “A mesma banalidade rege o relacionamento humano no livro e no mundo”. Ou seja, ficção e realidade são faces de uma mesma moeda.

O lobo (predador e devorador), que na mitologia celta é um engolidor do sol, come Caetano, o leão que tem relação simbólica (de personificação) com o

sol. Mas que, por outro lado, também é feroz e devorador. Esses torneios, retornos e idas e vindas dão sentido à obra; não restituem o mundo de onde as unidades foram tiradas, mas, recontextualizados, criam outros sentidos e pulverizam a verdade.

1.2. (Des)dobrar-se para dentro

A expressão “a boca cheia de dentes” vem dos versos “eu que não me sento no trono de um apartamento com a boca escancarada cheia de dentes esperando a morte chegar”, de “Ouro de tolo”, já citada, de Raul Seixas, homenageado por Caetano e defendido por Lobão. Essa imagem da “boca cheia de dentes” é repetida duas vezes em “Para o mano Caetano”, apontando que a canção se desdobra para dentro, com Lobão devastando o autor de *Verdade tropical* (1997): livro de memórias no qual Caetano Veloso tenta apreender a (sua) verdade.

O Lobón (deslizamento ficcional de Lobão) põe o peixe ornamental diante do espelho (de fragmentos de sua obra), nada mais agradável para um (confesso) narciso, que canta, “não pros mano, não pras mina, sim pro (próprio) umbigo”. Tal deslizamento da verdade (jogo que tem a estrutura da canção como simulacro do objeto) desmonta a figura de Caetano Veloso, visto não poder defini-lo, cercando-o. A estrutura criada por Lobão simula o objeto: desmonta – dispersa as partes – e arranja – dá sentido às partes. Porém, a luta sugerida entre o lobo-bolo e o peixe (aquele que fecunda as águas) é, de fato, uma luta do imbricamento real/ficção. A história é revelada como um exercício de ficção.

“O homem é o próprio lobão do homem” e ele, Lobão, toma para si a função de ghostwriter de Caetano, em um jogo de espelhamentos infinitos. Os epítetos-provocações de Lobão, além de adensar a querela, levam o amaro bárbaro ao estranhamento diante de si, levando-o a dar razão a quem a tem: Lobão. Com as metáforas e metonímias dançando, os sujeitos reconhecem ficção na verdade montada por lobão. A verdade é portátil. O que não a torna menos verdade. Ao final, é o próprio Lobão quem convida Caetano a suspender o juízo, a viverem alguns enganos, a manter a dúvida, pois é ela quem permite ao sujeito continuar a querer saber: o estado de incerteza intelectual como despoletador da produção de pensamento.

1.3. (Des)dobrar-se para fora

Lobão toma para si a voz do morto que, em seu silêncio da lápide, não pode responder. Esse procedimento indicia que o canto de Lobão se desdobra para fora. Duplica personagens, temas e versos. Só o fato de “Para o mano Caetano” ser uma resposta a “Rock’n’Raul” reitera isso. Quando Lobão contesta – “Eu americano? Não, baiano” – o Raul Seixas desenhado por Caetano, acaba criando um outro, seu: de Lobão. Caetano está nas filigranas, na validação que Lobão investe sobre cada significante proliferado ao longo da canção. Proliferação (orgia de imagens) que determina, temporalmente, o significado.

Só acontece o que está registrado no canto. O canto cria a realidade, haja vista que, com o registro vocal, proporcionado pela “era da reprodução técnica” (Benjamim, 1980), a voz fixa a palavra, a fala, o verbo. O canto é o reconhecimento da incapacidade de deter o real. Isso só é possível na “era da mobilidade”, com a globalização que, para o filósofo Peter Sloterdijk (2003), começou com as grandes navegações e os contatos por elas possibilitados. As canções aqui analisadas (pretextos para este texto) falam com (e sobre) alguém real, sujeitos empíricos colocados diante do espelho que não dá espaço para mentiras. Mas há algo que vaza, mina: a estrutura das canções rompe com o pacto autobiográfico. Ao usar extratos da vida para tematizar a vida, o artista ficcionaliza a vida. Ou melhor, o que é propriedade da vida é (passa a ser também) propriedade da obra e, dessa maneira, propriedade da verdade.

Lobão, aprendiz de Caetano – “a quem tanto me disse e diz” –, recusa a postura pop, ao ironizar com o verso “soy loco por ti Hollywood”, a expressão “soy loco por ti América”, eternizada pelo canto de Caetano. Ora, o que é Hollywood, a indústria cinematográfica, senão uma máquina de verdades? Lobão brinca com as múltiplas aparências de Caetano e vice-versa, pois Caetano cria um discurso sobre os discursos, também ficcionais, de Lobão. Cada verso justaposto abre referências e reflexões impossíveis de ser apreendidas também pelo ouvinte e pelo crítico/analista. Assim, cabe ao crítico se tornar cantor.

A verdade (processo de construção discursiva) está em movimento, por meio de argumentos que retornam. A autorreferencialidade e os desdobramentos apontam para a ficção e para a

“malícia de toda mulher” (ideia noelrosiana reiterada por “Dom de iludir”, canção de Caetano Veloso): “Chega de verdade é o que a mulher diz”. Este procedimento lembra ao ouvinte que isso é arte, não uma incitação ao voyeurismo em relação ao afeto (sensível) entre os compositores. Até porque, enquanto auditeurs (deslizamento semântico de voyeur para as questões do ouvido), só temos acesso àquilo que a personagem nos mostra. Tudo tem a ver com os sujeitos Caetano Veloso e Lobão, e não tem, devido ao contexto ficcional.

“Dom de iludir”, de Caetano Veloso estabelece um diálogo com a canção “Pra que mentir”, de Noel Rosa e Vadico, e tem importância fundamental para as questões aqui ensaiadas. A saber, na canção parodiada o sujeito masculino questiona a mulher em relação ao dom que ela (voz sirênica) tem de iludir e de enganar. Já na canção de Caetano temos um sujeito feminino respondendo aos argumentos do homem. Interessa observar a presença da conjunção “se” em momentos nodais na letra de “Pra que mentir”, sugerindo uma interferência do sujeito masculino (pólo ativo) no comportamento da mulher (pólo passivo), que, por sua vez, em “Dom de iludir”, usa isso a seu favor: investe no poder material das concretudes das palavras.

Mas mentir parece ser um dom natural de todo humano já que a palavra não traduz o sentimento. Culpada pela queda do homem, a mulher desde sempre fingiu, ou foi obrigada a isso, pois desde cedo aprendeu que as sensações são intransmissíveis. Não é à toa, portanto, que Chico César (em voz de timbre híbrido) canta “eu sei como pisar no coração de uma mulher, já fui mulher, eu sei”, iluminando a potência do feminino e afirmando que as palavras carregam o grau ficcional necessário a toda existência. O sujeito interpretado por Chico César promove um autorretorno à relação materna e à matriz vocálica da poesia.

Recorrendo à História, percebemos que enquanto o homem ficou perdendo tempo questionando “pra que mentir”, a mulher, distraidamente, provoca movimentos no ar: pane nos sistemas. “Suponho que não entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato”, destacou Clarice Lispector em sua última entrevista concedida a TV Cultura (programa Panorama, 1977). Na canção “Pra que mentir”, a

mulher desdenha do homem: “não me venha falar”. E se impõe, mandando-o desviar o olhar inquisidor. Signo do elemento feminino, silenciado ao longo da tradição filosófica de viés platônico, que abjeta a mulher, ela quer revocalizar o logos. Diante da hipervalorização do semântico, a mulher resiste como sereia a cantar mundos no mundo. “Chega de verdade é o que a mulher diz”, aponta o sujeito de “Lobão tem razão”. A voz feminina e sedutora estabelece novas relações com o real, distantes de um logos fundado na clareza dos conceitos.

Há de fato uma apresentação do homem como senhor de tudo: “você está, você é, você faz, você quer, você tem”. O que intensifica, de viés, a lúcida superioridade feminina: a mulher personificada na voz inflamada – tons altos, em geral oitava acima – de Gal Costa (Minha voz minha vida, 1982) está noutro plano mais feliz de vida. Aliás, os versos finais são deliciosamente cruéis: “você diz a verdade, a verdade é seu dom de iludir”. Eles mostram que essa voz feminina tem consciência de suas estratégias para viver diante das investidas do macho adulto (e limitado) sempre no comando. Essa inversão de perspectiva e a afirmação do jogo suspensivo que redefine verdade e mentira desestabilizam o outro acostumado à lógica clara. Se, como Bernardo Soares anotou em seu Livro do desassossego, “amamo-nos todos uns aos outros, e a mentira é o beijo que trocamos” (Pessoa, 2006, p. 262), como o homem pode querer que a mulher vá viver sem mentir?

2. Mentiras sinceras

“Chega de verdade é o que a mulher diz”, tanto remete ao verso-pedido de Lobão (“Chega de verdade, viva alguns enganados”) quanto à ideia defendida por Noel Rosa de que a mulher não sabe viver sem mentir, na letra da canção (já gravada por Caetano Veloso) “Pra que mentir?”. Certa misoginia (algo homoerótica, com a mulher como elemento ameaçador da fratria), comum nas letras de *rap* e *hip hop*, paira no clima estabelecido pela relação (querela amorosa) entre Caetano e Lobão, revelando a intenção de cumplicidade entre os manos.

A paisagem ficcional de Caetano é tão prolixa que a voz de “Para o mano Caetano” precisa respirar – “sob o sol de Copacabana” – para ganhar fôlego e

continuar seu trabalho de *bricolage*. Essa voz é uma metonímia da realidade; ela permite o acesso parcial, metonímico e metafórico a um Caetano que está filigranado nos significantes validados pelo canto de Lobão. Canto que dissemina (espalha o sêmen) para engendrar o outro, em uma narrativa não progressiva (haja vista que a história linear é assassina, pois leva ao fim: a verdade), diferente do que supomos que seja o real. Como Lobão não quer matar o seu amor, ele canta para organizar o mundo, e pensar. Falar do canto é voltar ao enigma da identidade enquanto ficcionalização de um eu. Em um gesto (dirigido e interessado) de crítica estruturalista, Lobão restitui o objeto: as regras de funcionalidade desse objeto. Reconstituir o objeto é manifestar sua significação.

Em uma atitude estruturalista, Lobão decompõe a estrutura daquilo que ele sugere ser Caetano Veloso. Nesse momento de decomposição dá-se, ao revés, o surgimento de algo novo: o outro Caetano, posto que atravessado pelo exercício intelectual (o jogo da dúvida: a suspensão do juízo) de Lobão. Este, ao recolher os fragmentos (inteligíveis ao ouvinte da canção, pois só fazem sentido no intelecto de Lobão), fabrica uma verdade, uma razão. Caetano passa a ser, para Lobão, mais do que uma impressão de mundo. A afirmação do amor, ao final da canção, como afirmação da existência, daquela pulsão que mantém o sujeito vivo (Lobão) exatamente por impor a dúvida, reitera isso. Lobão recompõe seu objeto iluminando os gestos (as filigranas) deste, descobrindo o percurso de vida (sempre ficcional) deste.

Ao praticar a desmontagem (decomposição) e o arranjo (composição), procurando os elementos móveis (e enfatizando-os) e produzindo variações no conjunto, Lobão nos ajuda (enquanto ouvintes e críticos) a pensar a situação diferencial de cada fragmento (sem sentido em si) das peças artísticas: poesia, canção, música, pintura. O importante é perceber que o menor desvio de posição de um elemento pode alterar todo o conjunto. Diferentemente daquilo que aprendemos nas primeiras aulas de Matemática, a ordem dos elementos altera (sim) o resultado.

Por isso, ao nosso entender, a ênfase que Roland Barthes oferece ao conceito de “arranjo”. O arranjo permite que as unidades existam: elas dependem das

relações de intimidade (conjunções e disjunções) que estabelecem entre si. Aparentemente sem conexão, até mesmo pelo potencial anárquico do sujeito em si, os versos de Lobão guardam um todo: Caetano Veloso. Cada parte é dotada de diferença; afinal as palavras não são as coisas, mas arranjadas (pelo artista e pelo crítico) montam o significado almejado.

Lobão não descobre verdades, mas validades, a partir do sistema coerente de signos que Caetano usa no gesto de compor. Ao criticar o pensamento de Caetano, pretensamente exposto no objeto estético, Lobão tem acesso à verdade da obra, que é a única verdade possível. Frágil, a verdade se multiplica no canto de Caetano, é recolhida no testemunho de Lobão e ratificada quando Caetano dá razão ao “seu irmão”. O jogo metacancional é, desse modo, um jogo sobre a essência, uma discussão acerca das grandes perguntas que instigam o ser humano: o jogo da metaficção é o jogo humano. Ou seja, a metacancão “vai e volta e vai de novo, passeando pelo labirinto humano sem a preocupação de vê-lo de cima, mas sim por dentro, sem pretender dele sair, mas, ao contrário, querendo explorá-lo recanto por recanto” (Bernardo, 2010, p.158): sem presente, nem devir, como Barthes (2003) propõe.

Não à toa, a canção de Lobão começa com uma pergunta. Importa lembrar que Caetano, em um procedimento que o aproxima daquilo que Machado de Assis fez na literatura, é um compositor de metacancões: daquela canção que não esconde que é canção. A palavra cantada (a verdade) é a própria matéria do canto. O crítico (Lobão) se torna cantor, pois o canto do outro lhe constitui um problema. Sujeito e objeto se atravessam em fase do mesmo objeto: a canção, que é a verdade. Lobão explora o nome Caetano, como este fez com Raul. Um toque (afeta) o outro com o mesmo objeto: a voz. Lobão investe na linguagem de Caetano Veloso em detrimento da obra.

Como Lobão jamais vai chegar à essência do que seja Caetano, ele resolve a querela assumindo: Te amo!. Algo que ele nem precisava dizer, pois, a demonstração de conhecimento (mesmo, e sempre, incompleto) do outro que ele proliferou durante seu discurso já indiciava o amor. Caetano, por sua vez, aproveita o tom mais calmo, passional, do fim de “Para o mano Caetano”, sem deixar de lado o peso das guitarras, e constrói seu canto asseptizado. Eis a letra

da canção “Lobão tem razão” (*Zii e Zie*. (CD). Brasil, Universal Music, 2009):

Lobão tem razão
Irmão meu Lobão
Chega de verdade
É o que a mulher diz
Tou tão infeliz

Um crucificado deitado ao lado
Os nervos tremem no chão do quarto
Por onde o sêmen se espalhou

O mundo acabou
Mas elas virão
E nos salvarão
A ambos nós dois
O medo já foi
O homem é o próprio Lobão do homem
Ela só vem quando os mortos somem
Ela que quase nos matou

Chove devagar
Sobre o Redentor
Se ela me chamar
Agora
Eu vou

Mais vale um Lobão
Do que um leão
Meto um sincerão
E nada se dá
O rock acertou
Quando você tocou com sua banda
E tamborim na escola de samba
E falou mal do seu amor

O gesto de Lobão, que chamo aqui, pretensamente, de “cansaço”, recuperado por Caetano, aponta que o Lobão suporta um “engajamento fracassado” (Barthes, 2003, p. 35), tendo em vista que as figuras não se esgotam jamais. O canto é a verdade do cantor.

3. Verdade, uma ilusão

Na coluna de 2/10/2011 (jornal *O Globo*), Caetano Veloso anota: “De que vale a vida se não respondemos ao escândalo que é existirmos com gestos igualmente extremos como a fé em Deus, a dedicação obsessiva a uma pessoa, uma arte, uma causa? (...) A vida vale a sua evidência animal.” Sobre a nossa alegria terrível, para suportar o pensamento de Si, da sobrevivência no inferno e céu de todo dia, transformamos o tédio em poesia, inventamos verdades. Engendramo-nos em homens-bomba-de-estrelas: cantores. Afinal, “Não só de pão vive o homem, mas de toda palavra que procede da boca de Deus” (Mateus: 4,4). E como Deus usa os homens para ser e estar nos homens viventes na terra, é pela boca do outro que nos situamos (encontramos lugar) no mundo. Aqui ressoa algo de materno: da mãe ideal que alimenta o filho com leite e palavra.

Porém, não há metáforas nem misticismos nessa leitura, posto que toda voz venha de uma pessoa viva: boca, garganta, úvula, saliva. A voz imprime unicidade à pessoa. Há aqui uma constatação da voz e sua autoficcionalização – aquilo que nos resgata do abandono profundo. Nesse movimento, a canção popular é o *diário dos detentos* que somos. Pensamos sobre nós por meio da voz nas canções. Entre mentiras sinceras e falsas verdades, mantemo-nos atentos e fortes. Não à toa o sujeito da canção “Bogotá”, de Criolo (*Nó na orelha* (CD). Brasil, Independente, 2011), diz:

Se você quer amor chegue aqui
Se você quer esquecer a dor venha pra cá
Pois a ilusão é doce como mel
E cada um sabe o preço do papel que tem

É desse convite irresistível à canção que trata, por exemplo, o sujeito de “Verdade, uma ilusão”, de Carlinhos Brown, Marisa Monte e Arnaldo Antunes. Guardada no disco *Diminuto* (CD. Brasil: Sony Music, 2010), essa canção tem um sujeito lúcido de sua função:

Eu posso te fazer feliz
Feliz me sentir também
Eu posso te fazer tão bem
Eu sei que isso eu faço bem

Sujeito cancional, portanto, uma ilusão (ficção), ele sabe tanto o preço do papel que tem, quanto a necessidade urgente do ouvinte em ser cantado, mimado, ninado. Ele fala de si – constituindo “Verdade, uma ilusão” em uma metacanção (canção que pensa teoricamente a própria canção) – para se aproximar do outro. E faz isso exibindo um Carlinhos Brown além do orientador do carnaval. O corpo aqui balança junto com a palavra (semântica) cantada.

Toda vez que uma canção se *confessa* – “Eu posso te fazer canções / O amor soa em minha voz / Eu posso te fazer sorrir” – ela se inscreve ficcionalmente, revelando a ficção em nós (ouvintes: humanos na terra): a verdade ilusória, a ilusão verdadeira. Pois no fundo, como anota e canta o sujeito da canção:

Ninguém precisa decidir
Verdade
Uma ilusão
Digo de coração
Verdade
Seu nome é mentira

A verdade é sempre o que está sendo dito e ouvido no instante-já. Ela é o canto paralelo – e mantenedor de – ao escândalo de nossa existência. Aqui a canção se dedica obsessivamente a arte de cantar. Verdades vindas do coração e travestidas na voz de alguém, as canções nos alimentam de palavras, seguram nossa cintura e não nos deixam cair:

Eu posso te fazer ouvir
Milhões de sinos ao redor
Eu posso te fazer canções

É no meio da ponte que vai do *real* ao *ficcional*, que vai de mim para o outro, onde podemos ouvir ressoar aquilo que somos, ou podemos ser. A língua que a canção canta é a mesma língua que lhe canta. É assim que “o amor soa em minha voz”, como diz o sujeito. O vocálico precede e excede o semântico. As palavras cantadas guardam sentido, embora nem sempre guardem significação. A palavra não nos traduz, é insuficiente para tanto. É na voz de alguém cantando as palavras que nos forjamos: que somos e estamos. E assim fazemos a vida valer a pena. E a

ilusão cria a verdade: a *verdade-mais-erro*. E o horror de se perceber vivo retorna, reinstala-se. E as canções (de novo) surgem como repostas (cíclicas) ao escândalo. Eis os tais “volteios da dança do espírito” apontados por Caetano. As nossas contrapartidas à vida.

4. Eles se ouvem

Em princípio, a canção é o equilíbrio entre um texto (palavra) e uma melodia (instrumental). O equilíbrio se dá na performance (na gestualidade vocal) do cancionista – que nem sempre é o compositor da canção. É na *performance* que o cancionista imprime o efeito de real: a sensação – no ouvinte – de naturalidade, a sensação de que aquelas palavras só podem ser ditas (entoadas) da forma ouvida. O cancionista dá sentido a sons, ritmos, sentimentos e experiências que estão *soltas* no mundo. E cantar é sempre cantar a vida: afirmar a existência de quem canta e de quem é cantado. O sujeito de “Ele me lê”, de Ana Cláudia Lomelino, ao apontar o gesto do outro – “ele me lê” –, está chamando atenção para a surpresa de ser lido pelo outro.

Guardado no disco *Tono* (2010), o verso “Ele me lê”, quando ouvido, mais parece uma palavra única – êlimilê – vinda de alguma língua afro: nagô, iorubá, bantu. Para isso, age o modo de pronúncia de Ana Lomelino: gerador de um delicioso palíndromo. Além disso, a melodia mântica, ampliada pela repetição *ad infinitum* do verso-título, a conjunção dos sons /l/ e /m/ e o som palindromático reforçam a gestualidade ritual da canção. O sujeito parece aprofundar-se mais e melhor em si, a cada nova repetição: circularidade cartática. Isso, aliado ao som da banda Tono, que produz uma ciranda encantatória entre sintetizadores e percussão, faz de “Ele me lê” uma bela espiral de fumaça sonora. A certa altura, o verso que até então vinha se dobrando para dentro de si desdobra-se para fora e entra o coro: “Ele te lê”. Eis o ápice da vontade do sujeito, o êxtase ritualístico: o reconhecimento daquilo que ele havia dito.

Composta depois que a cantora descobriu que Caetano Veloso havia lido um *email* dela, “Ele me lê” sintetiza a ideia de que o cancionista moderno é

ouvinte de canção e, portanto, de outros cancionistas. É deste modo que Caetano escuta Lobão que escuta Caetano.

5. O canto do grão de amor

Retomando à querela amorosa entre Lobão e Caetano, registramos que, para Maria Rita Kehl (2006, p. 9), investigando o universo do *rap* e do *hip hop*, “o tratamento de ‘mano’ não é gratuito. Indica uma intenção de igualdade, um sentimento de fratria”. Além disso, em mais um desdobramento para fora, Lobão dialoga com a expressão “mano qualquer” (da canção “Branquinha”, 1989, de Caetano), que, por sua vez, é tomada da canção: “Mano Caetano” (S/D), de Jorge Ben Jor, que saúda o retorno de Caetano Veloso do exílio: “Lá vem o Mano, meu mano Caetano”.

O suporte do *rap* e o *hip hop* como veículo do pensamento apontam a relação fraternal e amorosa, visto que busca tocar o outro com uma mensagem. Ao fazer uso do *hip hip* e do *rock* como ritmo para seu testemunho, Lobão chama atenção para o efeito de real, enquanto “matéria bruta do dia-a-dia da periferia” (Kehl, 2006, p. 23), naquilo que canta. Ao mesmo tempo em que ocupa o lugar do semelhante, ao lado de seu “mano”. Afinal, na canção “Língua”, foi Caetano Veloso quem pediu por fratria. Juntos, eles podem mais. É a cumplicidade dos irmãos contra a estrutura assertiva da língua: “língua é festa”.

“O real é uma inferência” (Barthes, 2003, p. 78). Assumir a incapacidade de dar conta do real (primária ideia de completude) é cruel e traz à tona a luta atroz de organização do pensamento. Lobão assume – “Te amo!” – e convida seu amor para fazer o mesmo: “Viva alguns enganços”, diz. Ou seja, entre o sim e o não, o talvez: a certeza de jamais ter “a coisa em si”. Ao invés do confronto direto, a cordialidade: a fratria entre os manos.

Em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1984), Barthes aponta que a verdade (destruição do pensamento) é o que “está ao lado”. Assim, nessa querela amorosa (no jogo de conjunções e disjunções entre o real e o ficcional), nesse canto do grão de amor, não há vencedor (ou perdedor). Quem ganha, de fato, é a ficção: a verdade estética. ■

Referências

Barthes, Roland

1984. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Barthes, Roland

2003. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva.

Benjamim, Walter

1980. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIM, Walter. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural.

Bernardo, Gustavo

2010. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial.

Brown, Carlinhos

2010. *Diminuto* (CD). Brasil: Sony Music.

Criolo

2011. *Nó na orelha* (CD). Brasil: Independente.

Kehl, Maria Rita

2006. Civilizar – A fratria órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In: *Cultura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Ano I, n. 1.

Lobão

2001. *2001: uma odisseia no universo paralelo* (CD). Brasil: Popcorn Records.

Nietzsche, Friedrich

1995. *Ecce homo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Pessoa, Fernando

2006. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras.

Sloterdijk, Peter

2003. *Esferas I: Burbujas*. Madrid: Siruela.

Veloso, Caetano

1997. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.

Veloso, Caetano

2000. *Noites do Norte* (CD). Brasil: Universal Music.

Veloso, Caetano

2009. *Zii e Zie*. (CD). Brasil: Universal Music.

Veloso, Caetano

2011. Stevie e Zé. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 out.
2011. Segundo Caderno, p. 2.

Dados para indexação em língua estrangeira

Oliveira, Leonardo Davino de

Sincere lies or the song of the grain of love

Estudos Semióticos, vol. 8, n. 1 (2012), p. 80-90

ISSN 1980-4016

Abstract: *This paper investigates how the poetics of the song, from the perspective of the voice of the subjects of songs, may assist in the discussion about the fluid categories of truth and falsehood. Intensifying the discussion, which is located on the border between fiction and reality, such characters are the possible proposition of the investigation, since they straddle the boundary. One of the most radical characteristics of the truth, cousin-sister of the reality, is to be uncatchable. The truth, in the sense of essence, is impossible to be perceived, as it proliferates in various unsuspected directions, hindering the apprehension of its source. However, supported by the hegemony of a philosophy that has basis in a voiceless logos, we have gone through times in search of a clear logic. Analyzing the speech, the three voice subjects - the songs: “Rock’n’Raul”, by Caetano Veloso, “Para mano Caetano”, by Lobão, and “Lobão tem razão”, also by Caetano, following the chronology of their composition – the goal is to understand the song (existential) within the three suggested songs: the metasong construction, what is behind the surface of what is sung. Or rather, what makes the surface to be profound. This essay is crossed by close and analytical reading of the essays in the book *Criticism and Truth* by Roland Barthes, and aims to launch contributions to what has been classified the semiotics of discourse.*

Keyword: *lie, truth, Caetano Veloso, Lobão, meta-song*

Como citar este artigo

Oliveira, Leonardo Davino. Mentiras sinceras ou o canto do grão de amor. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>). Editores responsáveis: Franciso E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 8, Número 1, São Paulo, junho de 2012, p. 80-90. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 19/11/2011

Data de sua aprovação: 05/05/2012
