

Salve o compositor popular,
neosereias na era da reprodução e da mobilidade técnica

Leonardo Davino de Oliveira*

Resumo:

Em carta a Peter Gast, Nietzsche vaticinou que “a vida sem música é simplesmente um erro, uma tarefa cansativa, um exílio”. Tal afirmação ressoa em nós, ouvintes de música e de canções, quando percebemos o quanto esta linguagem artística está imbricada à nossa vida. Peter Sloterdijk, filósofo pós-nietzschiano, no livro *Esferas I*, pensa o ventre materno (microesfera) como esfera sonora pré-natal, pois a mãe, em um nível mais profundo de sentido, canta a vida para o bebê. Ao mesmo tempo Sloterdijk observa que o desenvolvimento da capacidade crítica do espaço compartilhado leva o sujeito, enquanto adulto, a fechar os ouvidos. No entanto, o desejo de ser cantado não cessa. É aqui que entra a importância, por exemplo, dos artistas e, no caso de nosso trabalho, do compositor. Com ênfase na canção popular, daquela canção que toca no rádio, propomos pensar o cancionista como neosereias na era da reprodução técnica, visto utilizar o ritmo já existente no mundo e em si para compor; além de conseguir ter a sensibilidade de captar a necessidade do ouvinte e criar a experiência musical desejada. Ou seja, propomos pensar em como os compositores podem investir em dado aspecto, a fim de conseguir um determinado efeito no ouvinte, aproximando-os daquilo que Octávio Paz, em *O arco e a lira* (1982), denominou de poeta: aquele que usa o “tempo e ritmo primordiais” para compor e engendrar, em quem ouve, a sensação de realinhamento (pertencimento) no mundo. Ou, como Nietzsche definiu, a música como “afirmação da existência”.

Palavras-chave: Canção popular, compositores, neosereias.

Abstract:

In a letter to Peter Gast, Nietzsche predicted that "life without music is simply an error, a tedious task, an exile." This statement resonates in us, listeners of music and songs, when we realized how this artistic language is embedded in our life. Peter Sloterdijk, post-Nietzschean philosopher, in *Esferas I* think the womb (pellet) link a prenatal sound sphere. The mother, on a deeper level of meaning, sings to the baby's life. While Sloterdijk observes that the development of critical capacity of the shared space takes the subject as an adult, to close their ears. However, the desire to be sung does not cease. This is where the importance, for example, the artists and, in the case of our work, the composer. With an emphasis on popular song, that song comes on the radio, we think the songwriter as neomermaids in the era of technical reproduction, since it uses the rhythm existing in the world and in himself for to composer; besides getting to have the sensitivity to grasp the need for listeners and to create the music experience they want. That is, we think of how composers can invest at any given point, and to achieve a certain effect on the listener, bringing them closer to what Octavio Paz, in *O arco e a lira*, called the poet: one who uses the "time and prime rate" for composing and engender in the listener the feeling of realignment (membership) in the world. Or, as Nietzsche defined, the music as "an assertion of existence."

Keywords: Popular song, composers, neomermaids.

* Doutorando em Literatura Comparada UERJ.

Um verdadeiro filósofo não escutava mais a vida, na medida em que esta é música, ele *negava* a música da vida — trata-se de uma velha superstição filosófica, a de que toda música é música de sereias.

Nietzsche, F. *A gaia ciência*, § 372

O episódio das sereias, cantado por Homero (2000) no “canto XII” da *Odisséia*, ocupa um espaço de particular importância na crítica literária e nas investigações filosóficas. Seja pelas referências existenciais nele lançadas, seja pela força do mito em si, importa ampliar tais abordagens fazendo uma comparação entre as leituras e interpretações dadas ao público por Theodor Adorno e Horkheimer (1985) e, mais recentemente, Peter Sloterdijk (2003). Sem deixar de mencionar as leituras feitas por Franz Kafka (2002) e Maurice Blanchot (1984).

A partir do confronto das idéias destes pensadores, queremos pensar como o canto, e as reflexões sobre o ato de cantar, aparecem na feitura da canção. Nosso foco, para este trabalho, portanto, são as metacanções (canção que “come” a si mesma): a canção que contém em sua estrutura o “pensar” sobre si: o canto e suas implicações para a subjetividade, tanto de quem canta, quanto de quem ouve. Além de investigar o que é o tal canto das sereias e como nossos cancionistas ocupam a posição delas (de cantar a vida) hoje. O fato é que o canto da “fama” nos seduz – senão nos constitui. Nas palavras de Sloterdijk, “El fundamento misterioso de la irresistibilidad de las sirenas está en la circunstancia de que, extrañamente sin escrúpulos, jamás interpretan su propio repertorio, sino solo, y siempre, la música del pasante”. (p. 439). O canto das sereias é a afirmação da (nossa: ouvintes) vida. Elas cantam a vida dentro da vida.

No contexto atual, em que discutimos qual será o futuro das relações interpessoais diante da inter-conectividade, a perscrutação da vida íntima exposta para todos em tempo real serve como um auto-canto da “vida que não é menos minha que da canção” como sugere o sujeito da canção “Minha voz, minha vida”, de Caetano Veloso. Ainda, Sloterdijk questiona “dónde se fundamenta la convicción homérica de que las sirenas llevan la muerte con su canto a todos los seres humanos?” E uma das respostas que o filósofo encontra para a relação entre canto e morte é a de que “el mundo temprano-patriarcal homérico aprendió a temer un determinado tipo de encanto o hechizo auditivo” (p. 437). Quando, na verdade, a sereia arrasta o sujeito para o contato (terrível) com ele mesmo.

Adorno e Horkheimer apontam na história do retorno de Ulisses a Ítaca uma alegoria da constituição do sujeito. A *Odisséia* passa a ser interpretada como uma história da razão que se desfaz dos encantos míticos para chegar à dominação e à autonomia. É o chamado “desencantamento”, ou seja, a emancipação do mito, com seu preço alto para o adulto. Os autores defendem que não é por acaso que na viagem de Ulisses, este primeiro enfrenta as forças do mito, para mais tarde enfrentar as sereias. Ulisses se auto-condena à impotência e ao aprisionamento para poder gozar o canto e condena simultaneamente seus companheiros a renunciar ao gozo artístico, a não escutar nada, para poder continuarem vivos, sem saber da beleza da canção, só do perigo, para continuar reproduzindo sua força de trabalho em vista do dia seguinte.

Entretanto, para Sloterdijk (p. 439), “lo seductor de la música de las sirenas no responde, en verdad, a una sensualidad natural sirénica, como supuso equivocadamente Adorno”. A questionável vitória de Ulisses sobre as sereias não significa apenas um êxito do controle racional sobre os encantos mágico-míticos, mas a consagração de Ulisses como narrador de suas aventuras. Sem passar incólume pelas sereias, ninguém teria sobrevivido para recordar a beleza do seu canto. Ulisses precisa não se entregar à sedução do canto para dele poder falar, para perpetuar a memória de sua beleza. Além disso, Ulisses revela haver, por meio do canto e do auto-canto, uma auto-constituição do sujeito que não se confunde necessariamente com a renúncia ao próprio desejo e com a rigidez que resulta da renúncia.

Peter Sloterdijk, filósofo pós-nietzschiano, no livro *Esferas I*, defende a tese do ventre materno (microesfera) como esfera sonora pré-natal, pois a mãe, em um nível mais profundo de sentido, canta a vida para o bebê. Ele esclarece que o inferno é uma lembrança platônica de uma esfera fechada, segura: o ventre materno. O inferno é uma esfera com poética própria, dos desencantados (sem alguém que lhes cantem) do mundo e sem a proteção de Deus (afinal, “Deus está morto”). Espaço fechado, empobrecimento pela perda da mobilidade e das relações, o inferno é exterior a Deus, quem entra não consegue mais sair e só consegue se comunicar consigo mesmo.

O verso “tudo é inferno pra quem nunca quer morrer”, da canção “Trégua suspensa”, de Tereza Cristina e Lula Queiroga (do disco *Melhor assim*, 2010), ecoa o pensamento que diz que “estar no mundo é estar no inferno”. O inferno é a esfera dissociada da proteção divina; o inferno é estar vivo e jogado (expulso do ventre) no mundo; e é, ainda, o contato com o exterior, que é, em verdade, o contato com o nosso interior: a claustrofobia.

Pensando com os conceitos do filósofo Peter Sloterdijk em mente, desde o ventre materno (nossa microesfera e paraíso) somos cantados (pela mãe que nos abastece abundantemente), incutindo a necessidade da música em nossa constituição: obviamente usamos o termo música em sentido mais amplo. Assim, viver é a permanente busca pelo canto primordial. Viver é estar cíclica e infinitamente (re)criando esferas que nos dão um vão, mas necessário, estado de proteção (algo maternal). Porém, com seus apelos (suas serpentes), o mundo nos seduz com a ideia de (falsa) liberdade. Nossas esferas explodem e partimos para a feitura de outras, automaticamente. Já que o paraíso se torna um pacto contra a exterioridade, ilhamo-nos (na lembrança platônica de uma esfera fechada), cercando nossa esfera com aquilo que nos (en)canta, no momento.

Como a estabilidade parece ser algo impossível, o indivíduo tende a morder as maçãs. A serpente, portanto, é nossa cúmplice e irmã, neste jogo. Em "Trégua suspensa", além de o sujeito suspender a trégua com a vida, pois, retornará ao inferno/céu de amar, com o retorno do amor (ao lar, à esfera amorosa), ele mesmo, corpo em movimento, está cheio de inferno (receio) e céu (perdão).

Quanto ao paraíso importa ressaltar que nós, seres humanos e ouvintes, queremos ser continuamente cantados: questão ontológica, necessidade que surge na relação mãe-feto e deste “nascimento dual”. Assim, enquanto adultos, vivemos na espera de ser cantados. O artista – o cancionista – canta e me encanta: e, ao me encantar, se auto-canta, intensificando a relação de interdependência entre os seres. O Eu se distingue a partir do canto do outro: o importante é a diferenciação a partir do canto alheio. Queremos, assim como Ulisses, escutar sobre nós mesmos e estamos com os ouvidos sempre abertos à sedução. O canto é um triunfo, mas o canto prematuro destrói. Peter Sloterdijk chama atenção para o fato de que “en realidad entran en juego componentes sirénicos siempre que seres humanos se abandonan a una escucha conmovida” (p. 451). O auto-canto (e as metacanções), ao lado da fruição estética, propicia a fruição reflexiva: necessária ao desenvolvimento do indivíduo. O jogo metacancional é, deste modo, um jogo sobre a essência, uma discussão a cerca das grandes perguntas que instigam o ser humano: o jogo da metaficção é o jogo humano. Ou seja, a metacanção “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.

Ainda para Sloterdijk, a mãe é um pré-objeto. Ela, assim como as sereias interpretam o desejo de Ulisses e canta-o, canta a vida para o bebê. Assim, já no ventre, somos partes dependentes do outro e a idéia do indivíduo autônomo é falsa. O bebê está no mundo, embora não saiba onde está, pois incorpora todos os códigos de indefinição desde o ventre. Mãe e filho são um. Aqui temos um vislumbre do paraíso, visto ser o ventre um sítio ideal, onde não falta nada e há abundância dos suprimentos: somos mimados.

A canção "Minha flor, meu bebê", de Cazuza e Dé Palmeira, por exemplo, é um mimo. O sujeito da canção parece tomar o outro nos braços e acalentá-lo. Literalmente, tendo em vista as referências às noites de sono em que vela o outro. Do disco *Ideologia* (1988), "Minha flor, meu bebê" trata, de modo todo terno (mas consciente de que a dor no fundo esconde uma pontinha de prazer), do sujeito que canta a vida para o outro. Ao "conversar" com o outro, o sujeito manda uma mensagem aos amigos (e aos ouvintes): estou amando e isso significa entrega total: significa "me fingir de burro, pra você [o outro] se sobressair".

Poeta (sereia que canta a vida do (e para o) outro), o sujeito da canção é um fingidor, no melhor uso do termo, como propôs Fernando Pessoa, no poema "Autopsicografia": "O poeta é um fingidor. Finge tão completamente que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente". O sujeito de "Minha flor, meu bebê" sente dor, com sua pontinha de prazer: prazer advindo do júbilo de perceber o outro feliz devido ao canto. Ele se entrega por completo e pede muito pouco em troca: a alegria de ver o outro bem. Ele ama. Ele guarda (cuida) o outro (afinal flor e bebê precisam de cuidados delicados e especiais) iluminando a ambos, pois um existe no outro. Ele, o sujeito, se reconhece como egoísta por isso. Ao cantar o outro, o sujeito, como nos versos de Pessoa, sente a dor cantada (do outro) como se fosse dele (do sujeito). Eis um dos mistérios da poesia: levar quem a ouve a sentir (o que é ouvido) a terrível e prazerosa sensação de que sujeito o objeto são um: a ficção é vida (real).

O sujeito de "Minha flor, meu bebê" entretém a razão (ele sabe que é um fingidor) valorizando (iluminando) a vida do outro. Ele não é louco coisa nenhuma, como os amigos dizem; ele nega a ligação amor e loucura (a falta de razão) ao deixar perceber o pensamento de si sobre as ações. O sujeito está onde o amor está: velando pelo outro. Assim, sujeito e destinatário estão cá dentro deles mesmos. E se a voz da noite (parceira dos amantes e dos poetas) silenciar, existirá a voz do sujeito nascendo, rompendo, rasgando, tomando seus corpos e embalando, infinitamente, um no outro, e o contrário disso. A voz do sujeito sustenta a vida (de ambos).

Sloterdijk observa que o desenvolvimento da capacidade crítica do espaço compartilhado leva o sujeito, enquanto adulto, a fechar os ouvidos. Nem por isso o desejo de ser cantado cessa. É aqui que entra a importância, por exemplo, dos artistas e, no caso de nosso trabalho, do compositor popular. Com Freud descobrimos que não somos seres (apenas) racionais, haja vista o advento das investigações sobre o inconsciente como impulso definidor dos nossos comportamentos, conscientes. Queremos ser partes do mundo. Como já sugerimos, Ulisses quer ouvir o canto porque as sereias cantam a vida dele, ou seja, por vaidade.

Com a morte de Deus ficamos “soltos”, mas com saudade da sensação de proteção e segurança que a esfera divina nos transmitia. Deus representava, assim, a hiper-imunidade, ao contrário do humano perecível, frágil e sempre buscando o porto seguro. Na modernidade, o homem se parece mais com o macaco do que com Deus, isso causa consequências profundas no exercício do pensamento e na atuação do indivíduo. Cada qual fica com a auto-referencialidade. O fim da verdade (profunda e fechada) permite as experimentações de modos de vida. A verdade é portátil: superfície e profundidade se imbricam. O que não a torna menos verdade. Porém, 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: e pode ser acessada em qualquer lugar e a qualquer hora pelo ouvinte carente. O canto é o reconhecimento da incapacidade de deter o real. Isso só é possível na “era da mobilidade”, com a globalização que, para Sloterdijk (2003) começou com as grandes navegações e os contatos (e consequentes hibridações, mestiçagens) por elas possibilitados. A verdade (processo de construção discursiva) está em movimento, através de argumentos que retornam. O canto é a única verdade possível e pode ser carregada na palma da mão.

Enquanto adultos, distanciamo-nos da relação com o imediato. Aprendemos a fechar os ouvidos, pois é cobrada de nós, por nós mesmos, a capacidade crítica do espaço compartilhado. Essa automatização provoca uma diminuição progressiva do encantamento. A vida intra-uterina faz parte das chamadas fantasias originais. No inconsciente, o ser humano alimenta o desejo do retorno àquela situação paradisíaca perdida. A malfadada melancolia moderna surge como resultado de um conhecimento de algo que não foi vivenciado e pela impossibilidade de reconciliação com a totalidade. A falta de sentido leva ao horror, o homem moderno precisa provar de tudo, daí o “inferno moderno”, ao qual já fizemos referência. A

globalização gera o desraizamento, dando como retorno a artificialidade da abundância materna e a idéia de que o mundo todo é interessante.

O canto (alheio) é o triunfo: a fama almejada por Ulisses e por todos nós. O "perigo" é nos deixar ser arrastados por este canto. Em "Porto alegre", o compositor Péricles Cavalcanti reinventa o mito: Ulisses, além de estar amarrado no mastro, tapa as orelhas, a fim de resistir ao canto das sereias e aportar (feliz) da ilha de Calipso. Esta, por sua vez, é outra entidade sedutora presente na *Odisséia*: ninfa da mitologia grega que retardou a volta de Ulisses à terra natal, por 7 anos. Ao mesmo tempo em que se figura como gênero musical afro-caribenho.

Há, obviamente, um sofisticado jogo entre Calipso (ninfa) e calipso (ritmo). O sujeito – Ulisses – canta a alegria de curtir a vida pelos cinco sentidos: "só sei dançar ao ritmo de calipso" (ninfa e dança): o corpo fica, viciosamente, odara. No disco *Maré* (2008), segundo disco de uma trilogia que tem o mar como tema (o primeiro foi *Maritmo*, 1998), Adriana Calcanhotto (ao ritmo de um gostoso calipso), tendo os vocalizes de Marisa Monte, fazendo as vezes de sereia, dá voz ao neo-Ulisses: aquele que quer sentir a vida pelo corpo todo e foge das sereias.

Com ênfase na canção popular, naquela canção que toca no rádio, pensamos que o cancionista é neosereia na era da reprodução técnica, visto utilizar o ritmo já existente no mundo e em si para compor; além de conseguir ter a sensibilidade de captar a necessidade do ouvinte e criar a experiência musical desejada. Não há como distinguir a produção de canção popular massiva dos suportes técnicos onde tal peça será armazenada (para circular). A história da canção mostra que as condições (mutantes) de consumo impõem soluções e gestos estéticos à feitura da canção. Ou seja, o suporte mediático, em si, já faz parte da obra. E isso implica nas tomadas de posição do mercado fonográfico. Certamente, consumir canção via LP (vinil) é diferente do consumo via mp3, por exemplo. Para o artista, o produtor, a gravadora, enfim, todos os envolvidos, inclusive o consumidor, é importante perceber as condições de consumo.

Caetano Veloso, quando perguntado por Augusto de Campos, em 1968, se era possível conciliar a necessidade de comunicação imediata com as inovações musicais, respondeu: "Acredito que a necessidade de comunicação com as grandes massas seja responsável, ela mesma, por inovações musicais" (CAMPOS: 1978, p. 199). Ou seja, cada suporte exige determinado empenho (gesto estético) do artista. Compor para o tempo/espaço do disco de vinil (com as possibilidades que este oferecia) é bem diferente de compor para o tempo/espaço do mp3, por exemplo. É tanto que muitos pesquisadores (e consumidores) já

observam a diferença, não só na qualidade da captação e do armazenamento do som, mas também na relação artista/suporte.

Como exemplo e reflexão disso, gravada (e guardada) no disco *Saiba* (2004), a canção "Consumado", de Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte, se caracteriza por recolher e apresentar em si uma variação das dicções da canção popular massiva brasileira (mistura de ritmos - rock, funk, iêiêiê), a fim de seduzir e ser consumida (de leve) pelo ouvinte. O matreiro recurso de usar marcas da oralidade - "tô" - ajuda a aproximar o ouvinte da canção e, assim, o sujeito, que é a própria canção, obtém seu objetivo: ser consumido pelo outro.

A vontade é construir uma canção que, de tão simples (sem grandes intenções de arrebatamento) e complexa (condensando gostos e querereres) possa tocar em qualquer lugar (e a qualquer hora) e ser consumida "facilmente". Sem exigir muito do ouvinte ela, ao contrário, atende às necessidades (musicais e de vida) do outro. Ao proliferar e condensar (ao mesmo tempo, e no mesmo espaço) temáticas e estéticas da canção massiva (aquela que toca no rádio e na TV, ou seja, nos veículos mediáticos), o sujeito da canção tenta (como as sereias homéricas) seduzir o ouvinte: arrastando-o para a vida/morte.

A canção popular, regida pelas leis de mercado, reflete e refrata, as exigências (históricas e idiossincráticas) do público e do próprio sistema de circulação. O sujeito quer, utilizando tal engrenagem, fazer uma canção que não precise de subterfúgios (o famigerado jabá citado na letra, por exemplo) para tocar. Mas o interessante é que, enquanto se argumenta, o sujeito embaça a visão (capacidade reflexiva) do ouvinte e, efetivamente, faz a canção. É tanto que ele afirma no final: "e tá consumido". Ou seja, enquanto o ouvinte ouvia a discussão, o sujeito atingiu o objetivo: fazer o outro consumir (ECO: 2001) a canção.

O nome do outro - "tô punk de gritar teu nome sem parar" - não é revelado (nomear é perder o objeto). O sujeito canta o canto do outro, aquilo que constitui e atravessa o outro: a canção. E assim, consuma o desejo. Ele, portanto, é o compositor popular que, além de cantar seu percurso histórico (os ritmos que surgiram ao longo do caminho e foram por ele incorporados), canta suas artinhamas persuasivas. A canção de amor que impressiona e é consumida; e que se adequa aos vários estados (de espírito e de gosto) do ouvinte.

Ao final, o sujeito não esquece de si (de fato, nunca esqueceu), pelo contrário: ele não esquece dos louros (barulho-rock) que o sucesso da canção lhe trará. Enquanto o ouvinte dança samba (ao som da batida perfeita), a canção faz barulho e tem seu consumo consumado.

Outra canção, do disco *Mestiço é isso* (1986), "Sintonia", de Fred Góes, Zeca Barreto e Moraes Moreira, apresenta um sujeito que (ao revés) seduz a sereia: agora é o sujeito-ouvinte quem canta para levá-la ao mergulho no gozo do afeto. A composição mais parece uma revanche (amorosa e dengosa), já que, naturalmente, é a sereia quem seduz. A bonita introdução instrumental nos remete às antigas serenatas, quando um sujeito declarava seu amor e convidava o objeto de desejo para viver juntos este amor, omitindo (malandramente) suas intenções, digamos, menos pudicas.

Metacanção, "Sintonia" é feita para tocar no rádio, espalhar-se pelas fibras da cidade e chegar aos ouvidos da sereia: no rádio do coração. Sintonizados na mesma estação, as personagens se ligam pelo poder de união da canção. Cheia de jogo erótico, ela reflete o atrapalhamento dos corpos lançados ao mar do prazer, ao misturar os instrumentos e os gestos vocais do cantor. Volumes aumentados, humanidades crescidas e picuinhas do ciúme criam o clima perfeito para que a sereia seja (agora ela) arrastada para o estado de morte/vida.

Ela, que canta a vida do sujeito, sabe o nome dele (mas não lhe chama, posto que nomear é perder: lançar no mundo), reconhece-o pela voz: afinal, ele a ama. O sujeito penetra o reino da sereia: ondas de um mar que é bonito quando quebra na praia deliram e chamam os dois. O sujeito faz a sereia bailar num vai e vem de corpos encantados e enamorados. E da espuma deste mar (encontro) nasce o amor (o canto). O pedido do sujeito já é, em si, o desejo pulsando. Nós, ouvintes, invadimos a intimidade das personagens deste jogo erótico, deliciando-nos com o despudor da canção que canta a si mesma metaforizando o sujeito (o canto) que nos encanta. Somos, no final da ressaca, os destinatários deste canto: desta canção que toca no rádio do nosso coração e nos lança no mar da ilusão, ou seja, da vida.

A sereia mitológica tem um poder instigante: ao menos tempo em que o seu canto arrasta o sujeito para a morte da subjetividade, também, enquanto dura, sustenta a vida, pois é um canto que canta a vida individual e intransferível. Pensando deste modo, as pessoas se eternizam (não há morte) na medida em que, em nosso pensamento, elas continuam presentes (vivas). Cantar o outro é mantê-lo, como a lua rodando entre as estrelas, sintonizado ao nosso ser.

Pelo contrário, matar o outro é parar de cantá-lo: o silêncio. Matar é esquecer. Quando uma mãe, dilacerada diante da morte de um filho, afirma que ele está mais vivo do que nunca é porque ela continua mimando-o e cantando-o em seu seio maternal: ela se apaga para ele sobressair. Daí também a expressão popular: "falem bem ou falem mal, mas falem de mim".

Ou seja, cantem-me, mantenham-me aceso na memória e no pensamento, sustentem-me na vida. Silêncio e morte estariam, assim, intimamente ligados.

Do mesmo modo, o fim das relações erótico-afetivas. O outro estará vivo em nós enquanto sua presença permanecer pulsando em nós, enquanto algo (ou alguma coisa) dele estiver sintonizado com nossa constituição individual. Dito de outro modo, enquanto o canto que vem dele encontrar eco em nós (ou o avesso disso).

Cada indivíduo tem um tempo único e particular ao lidar com o ritmo dos sentimentos: ganhos e perdas. Há, muitas vezes, a completa rejeição ao fim, como se o canto que liga os indivíduos não pudesse chegar ao fim: só de pensar em esquecer, lembra e mantém o outro vivo. É o caso, por exemplo, de "Canção para você viver mais", de John Ulhoa. Gravada pelo Pato Fu (no disco *Televisão de cachorro*, 1998), essa canção nos mostra um sujeito na tentativa (toda humana) de manter o outro vivo: quente e presente. O timbre (algo eletrônico da voz (trabalhada eletronicamente) de Fernanda Takai sugere um equalizador em processo de (des)sintonia: adensando a vontade de permanência da ligação entre o sujeito e o outro cantado.

"Canção pra você viver mais" é metacanção na medida em que se desdobra para dentro de si: ao cantar que "faz um tempo eu quis fazer uma canção" o sujeito está, de fato, fazendo uma canção. A canção é "feita" (realizada) enquanto dura sua execução pelo sujeito e audição pelo outro, o destinatário. O outro (e nós: ouvintes) dura, por sua vez, o tempo da canção. O fim da canção - o silêncio - mata o outro, além de matar (no ouvinte) a voz que canta. O sujeito (a sereia) se empenha (repete várias vezes o verso "pra você viver mais") na manutenção da vida do outro e de si. Afinal, o amor ainda estava lá, nele, no sujeito da canção.

Voltando a Ulisses, aquele que criou a metacanção mais famosa do ocidente – a sua *Odisseia* –, Blanchot (1984) observa que há uma atitude refletida no herói homérico e sugere um “canto ainda por vir”: intensificando a certeza da permanência do desejo de canção alheia sobre o indivíduo. O ensaísta interpreta o canto das sereias como algo além da expressão de que Ulisses, depois de ter experimentado dela a inefabilidade, retrai-se, retirando-se do canto para o conto sobre o canto.

Finalizamos, assim, com a reflexão rápida sobre a canção "Tudo com você", de Lulu Santos e Fausto Nilo (do disco *Tempos modernos*, 1982): mais precisamente sobre os versos "eu quero tudo com você que só sabe viver sabe cantar". Estes versos, além de conter o título

da canção, condensam (amalgamam) o gesto de cantar com o gesto de viver. Ou seja, saber viver é saber cantar: a vida (eu, o outro e os mundos ao nosso redor).

O canto das sereias é um canto que evoca o passado (a guerra de Tróia), o presente (o retorno à Ítaca, terra amada) e o futuro (o orgulho e a fama) de Ulisses. Daí o poder do canto das sereias: ele sintetiza (valoriza) e pulveriza (dissemina, mata e dá vida), ao mesmo tempo, a subjetividade de quem é cantado. O sujeito de "Tudo com você" parece saber disso e não quer perder sua sereia: satisfaz as vontades dela, para tê-la cantando (a vida) ao seu lado. "Satisfazer tua vontade também me sacia", diz (canta) o sujeito.

Seja como for, em carta a Peter Gast (Nice, 15 de janeiro de 1888), Nietzsche vaticinou que “a vida sem música é simplesmente um erro, uma tarefa cansativa, um exílio”. Tal afirmação ressoa em nós, ouvintes de música e de canções, quando percebemos o quanto esta linguagem artística (experiência estética) está imbricada à nossa vida: ela, de fato, cria (e sustenta) nossa vida.

Referências Bibliográficas:

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas* Magia e Técnica; Arte e Política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta negra, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.
- CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- KAFKA, Franz. “O silêncio das sereias”, In. *Narrativas de espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1988.
- SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I – Burbujas*. Madrid: Siruela, 2003.
- TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.
- _____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.