



Da anestesia à estesia: o acontecimento na letra da canção “A banda”

Marcela Ulhôa Borges Magalhães*

Resumo: A publicação de *Da imperfeição* (2002), de Algirdas Greimas, fez com que a problemática do acontecimento emergisse dentro da teoria semiótica, chamando atenção para a necessidade de se colocar em relevo o estudo da continuidade, que, até então, havia sido deixado em segundo plano. A semiótica passou assim a direcionar suas preocupações para o universo do sensível, de modo a deixar-se influenciar pelas teorias fenomenológicas. Nessa nova configuração, Claude Zilberberg traz o acontecimento para o centro de suas preocupações e passa a abordá-lo sob a perspectiva da tensividade, desenvolvendo, assim, um instrumental de análise que passou a contribuir também para o estudo de narrativas que nascem do excesso. Este artigo tem como objetivo evocar esse arcabouço teórico desenvolvido em torno do acontecimento para analisar a letra da canção “A banda” (2007), de Chico Buarque, que apresenta o evento extraordinário em sua centralidade.

Palavras-chave: acontecimento, continuidade, tensividade, “A banda”, Chico Buarque

1 A noção semiótica de acontecimento

Greimas, no ano de 1987, publica *De l'imperfection*, que, ao contrário do restante de sua obra, não propõe nenhum modelo analítico para os objetos de significação com os quais lida, tampouco utiliza a mesma linguagem precisa e técnica que pode ser verificada em outros de seus textos. Com *Da imperfeição* (2002), Greimas adentra o universo do sensível e apresenta uma série de reflexões que perpassam por campos como o da fenomenologia, da filosofia e mesmo da retórica, na tentativa de apreender o papel do acontecimento na experiência humana.

No capítulo “O Guizzo” (2002, p. 31), Greimas discute sobre um trecho específico de Palomar (1994), de Ítalo Calvino, em que uma das personagens é tomada pelo desejo de admirar o seio nu de uma jovem na praia, em toda sua magnitude¹. O que seria o guizzo senão um acontecimento fortuito que provoca um ápice estético em que o sujeito passa a ser completamente

dominado pelo poder de encantamento do objeto, bem como conduzido a um estado de deslumbramento e impotência diante de uma cena que não pode reter, mas que transformará o curso de sua vida inteira? É a semelhante conclusão que chega Greimas:

O guizzo [...] foi-me explicado como um termo que designa o tremeluzir do pequeno peixe saltando da água, como um raio argênteo e brilhante, que, em um instante, reúne o cintilar da luz com a umidade da água. A subitaneidade do evento, a elegância dessa gestualidade tremulante, o jogo da luz sobre uma superfície aquática: eis aqui, imperfeitamente decompostos, alguns elementos de uma apreensão estética apresentados em uma síntese figurativa. (Greimas, 2002, p. 35).

Greimas, em *Da Imperfeição* (2002), versa sobre como a apreensão estética participa da vida cotidiana, afinal, a vida, assim como a arte, também é discurso, e pode, por essa razão, estetizar-se. A preocupação do semioticista recai especialmente sobre certos encontros entre sujeitos e objetos que são capazes, em virtude do potencial de romper com vida comum e de provocar fraturas, de ressemantizar o mundo e, conse-

* Doutora em Estudos Literários, na linha Relações Intersemióticas, pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”; (UNESP-FCLAR- Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara), com período Sanduíche na Universidade de Paris 8, França. Mestre em Estudos Literários também pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP), com período sanduíche na Universidade de Winnipeg. Graduada em Letras (Licenciatura e Bacharelado Português-Francês) também pela mesma instituição. Endereço para correspondência: { marcelacjf@hotmail.com }.

¹ “[...] mal o seio da moça penetra em seu campo de vista, percebe-se uma descontinuidade, um desvio, quase um sobressalto. O olhar avança até aflorar a pele estendida, retrai-se, como que avaliando com um leve estremecimento a consistência diversa da visão e o valor especial que essa adquire, e por um momento permanece a meia altura, descrevendo uma curva que acompanha o relevo do seio a uma certa distância, elusivamente mas também protetoramente, para depois retomar seu curso como se nada houvesse acontecido.” (Calvino, 1994, p. 12-14).

quentemente, de criar novas formas de experimentar vivências futuras. Esses “encontros” sobre os quais discorre Greimas passaram a ocupar um lugar de destaque dentro da teoria semiótica, em especial, no que concerne à constituição de uma semiótica do sensível, que já se vinha estruturando desde o início da década de 80. Esse fenômeno passou a ser nomeado, então, de “acontecimento”, e, em torno dele, uma série de reflexões de natureza sensível e tensiva passaram a ser produzidas, reestruturando as bases da semiótica da ação, desenvolvida pelo próprio Greimas nos anos 60 e 70.

A exemplo do *guizzo*, a noção semiótica de acontecimento é caracterizada pela rapidez, conferida pela velocidade de chegada do objeto que é maior do que a velocidade presumida pelo sujeito, razão pela qual o acontecimento traz consigo um valor de precipitação que intercepta a continuidade narrativa e desarranja o mundo subjetivo do sujeito, de modo a atordoá-lo e imobilizá-lo diante do ocorrido. O acontecimento pode assim ser assimilado como uma inversão das valências do sensível e do inteligível, na qual o sensível eleva-se até um estado de transcendência incandescente do sentir, e o inteligível regride a um estado de quase nulidade.

O inesperado também é outro elemento central do acontecimento, razão pela qual essa experiência será sempre da ordem do sobrevir². O evento extraordinário, dessa forma, não pode ser previsto, visado ou antecipado. Quando chega, suspende a duração e a espacialidade de modo a petrificar o sujeito, deixando-o completamente sem ação. O acontecimento é, assim, uma negação do discurso (Zilberberg, 2011, p. 190), que afeta e perturba o sujeito, transformando-o de sujeito do agir em sujeito do sofrer:

No âmbito da intensidade, como já dissemos, o andamento e a tonicidade agem de comum acordo, torstornam o sujeito, o que significa que o duplo acréscimo de andamento e de tonicidade, que sobrevém de improviso, se traduz de imediato para o sujeito por sua desorientação modal e, em seguida, por um déficit daquilo que denominamos atitude. A tonicidade não afeta apenas uma “parte” do sujeito, mas sua integralidade. Para essa semiose fulgurante, o acontecimento, quando digno desse nome, absorve todo o agir e de momento deixa ao sujeito estupefado apenas o sofrer. [...] Se nos voltarmos agora para a extensidade, as coisas também não serão simples. No que se refere à temporalidade, esta se acha como que fulminada, aniquilada. [...] a escanção do aberto e do fechado, exigida por toda circulação de valores, é virtualizada, uma vez que, ausentando-se o aberto do campo de presença, só o fechado, o ocluso, acaba se mantendo ali. De um sujeito estupefado, podemos dizer que ele ficou siderado, sem poder sair do lugar, lugar este que funcionaria, por um átimo, como um buraco negro que tivesse engolido seu ambiente. (Zilberberg, 2011, p. 171-172).

² O devir, cujos subtermos são o *pervir* e o *sobrevir*, é uma propriedade que controla as transformações referentes à presença, à sua intensidade e sua amplitude. (Fontaille e Zilberberg, 2001, p. 154).

³ Sobre essas tentativas trata a segunda parte de *Da imperfeição* (2002, p. 67), intitulada “As Escapatórias”.

Ocorre, porém, que quando a beleza se apresenta, mas, em seguida, é repentinamente subtraída, instala-se um vazio lancinante no sujeito, pois ele sabe da existência do objeto estético, que já faz parte de si, e não mais consegue seguir sem ele. A fratura foi instalada no curso da vida, e o sujeito foi inteiramente modificado por esse encontro estético. Derrama-se então uma lágrima de saudade, e o sujeito se funde à essência aquosa do tempo, que, da mesma forma que escorrega por entre os dedos, reflete, em *looping*, aquela beleza que lhe foi roubada:

O instante de felicidade termina. O olhar imobiliza-se no meio do caminho para se transformar, de sujeito, em ponto de vista do observador. É o decrescendo, o retorno à superfície visual e inclusive ao seu estrato eidético. Assiste-se à separação progressiva do sujeito e do objeto [...]. A ruptura da isotopia estética e o retorno à “realidade” ocorrem, inevitavelmente, como a passagem do reino da beleza à república do gosto. (Greimas, 2002, p. 37-38).

O estado de êxtase do acontecimento não pode perdurar eternamente devido à alta densidade de sua presença. Se, porém, a alta densidade do evento inesperado for atenuada, convertendo toda a intensidade do acontecimento em figuras associadas à lembrança, nostalgia ou saudade, o acontecimento pode adquirir um caráter permanente e ser recobrado pela memória (Tatit, 2010, p. 97). É esse o mecanismo que faz com que o sujeito, ao atualizar a intensidade do êxtase pelas lembranças, seja tomado pela falta e passe a buscar mecanismos que tornem possível um novo encontro pleno no futuro³.

A atenção do crítico búlgaro Tzvetan Todorov, em seu recente ensaio *A beleza salvará o mundo* (2011), recai justamente sobre a questão do acontecimento. Todorov estabelece um diálogo implícito com *Da imperfeição* (2002) e, tal qual Greimas, esforça-se para encontrar saídas para a existência anestesiada, o que será possível apenas por meio das intervenções da estética. *A beleza salvará o mundo* (2011) inicia-se com uma descrição das sensações que o autor experimentou diante de uma apresentação do concerto de flautas de Vivaldi intitulado *La Notte*:

Todos temos a consciência de participar, neste exato momento, de um evento excepcional, de uma experiência inesquecível. Minha pele se arrepia. Alguns instantes de silêncio se seguem ao fim do fragmento, antes da explosão de aplausos. [...] A beleza, seja a de uma paisagem, a de um encontro ou a de uma obra de arte, não remete a algo para além dessas coisas, mas nos faz apreciá-las enquanto tais. É precisamente essa sensação de habitar plena e exclusivamente o presente que experimentávamos ao escutar *La Notte*. (Todorov, 2011, p. 7-9).

A apresentação do concerto, como um *guizzo*, dissol-

veu o tempo e o espaço do sujeito e suspendeu-o em um estado de plenitude e realização, que o fez pressentir, mesmo que por momentos fugidios, espectros de perfeição que não são recorrentes na vida cotidiana. Esse estado de plenitude e realização, porém, não pode ser permanente, pois, em virtude de sua tonicidade e rapidez, ele tende a subtrair do sujeito as funções vitais, deixando-o embevecido por um momento de êxtase que não lhe permite exercer as atividades básicas para a sobrevivência. Restar-lhe-ia, nesse caso, o encantamento perpétuo pelo objeto e a suspensão da realidade que o cerca.

De que maneira, então, pode a beleza salvar o mundo? Assim como Greimas, Todorov também compartilha a ideia de que a estética é a chave para a salvação, mas não necessariamente ela precisa estar prefigurada na obra de arte, pois, apesar de ser nela que a beleza se manifesta em sua maior intensidade, não é apenas nela que a estética pode ser apreendida. Tentar atribuir à vida cotidiana uma forma harmoniosa é o caminho para tornar a existência plena de sentido. Trata-se de apreender a essência dos atos e experiências mais simples, transformando a vida diária, por conseguinte, em uma série de situações em que a estética seja predominante. Em outras palavras, Todorov chama atenção para tentativa de estender o estado de êxtase para o cotidiano, possibilitando a descoberta do sentido da vida na própria vida (Todorov, 2011, p. 111).

Joseph Brodsky, em um de seus últimos ensaios, intitulado *Marca d'água* (2006), desenvolve uma reflexão poética a respeito das mesmas questões sobre as quais Greimas se ocupa em *Da imperfeição* (2002), mas, diferentemente do teórico lituano, o russo não busca como ponto de partida para suas alusões o discurso literário. Brodsky faz recair sua atenção sobre a cidade de Veneza, que é discursivizada de modo a tornar-se também um simulacro em potencial da experiência estética. Os guizzos de Veneza são revelados por Brodsky conforme ele avança em seus relatos vividos, que, segundo o próprio autor, são uma forma de tentar apreender, como tentativa última, por meio das lembranças, os reflexos das experiências emergidos das águas de Veneza, embora a retina, mais uma vez, acabe por falhar, tal como é possível observar nas considerações finais de *Marca d'água*:

Deixem-me reiterar: a água é igual ao tempo e dá beleza ao seu duplo. Em parte água, servimos à beleza do mesmo modo. Roçando à água, esta cidade melhora a aparência do tempo, embeleza o futuro. É esse o papel da cidade no universo. Porque a cidade é estática enquanto estamos nos movendo. A lágrima é prova disso. Porque nós partimos e a beleza fica. Porque nos orientamos para o futuro, enquanto a beleza é o presente eterno. A lágrima é uma tentativa de permanecer, de ficar para trás, de se fundir com a cidade. Mas isso é contra as

regras. A lágrima é um regresso, um tributo do futuro ao passado. Ou ainda é o que resulta quando se subtrai o maior do menor: a beleza do homem. O mesmo se dá quanto ao amor, porque nosso amor também é maior do que nós. (Brodsky, 2006, p.87).

Impotente diante da experiência estética e sem condição alguma de retê-la⁴, o sujeito, quando dela subtraído, derrama uma lágrima na tentativa de apreender a permanência do belo. Esse processo ocorre, pois, nessa natureza de apreensão estética, a cifra tônica e veloz do acontecimento suprime o tempo e o espaço. A retina anseia por estender o tempo de apreciação do objeto, e, por consequência, o êxtase que ela proporciona, porém, a tonicidade do evento estético é tão alta que acelera o andamento, fazendo com que o tempo se esvaia rapidamente e leve com ele a beleza. Fica, então, a lágrima, que concentra em si a intensidade da conjunção, ainda que o sujeito não possa reter mais do que reflexos e fragmentos dessa beleza roubada, que acabam por ser retidos pela memória:

Em geral, o amor vem com a velocidade da luz; a separação, com a do som. É a deterioração da maior velocidade para a menor que umedece o olho. [...] para o olho, por razões puramente ópticas, na partida não é o corpo que deixa a cidade, mas a cidade que abandona a pupila. Da mesma maneira, o desaparecimento do ser amado, de modo especial quando gradual, causa dor independentemente de quem, e por qual razão peripatética, esteja na verdade partindo. Enquanto o mundo continua como é, esta cidade é o ser amado do olho. Depois dela, tudo é desapontamento. Uma lágrima é a antecipação do futuro do olho. (Brodsky, 2006, p.72-73).

Ambos, beleza e amor, quando escapam da retina, provocam no sujeito um desapontamento que perdurará até que outro arrebatamento estético se instale em sua vida, recobrando-lhe o sentido.

Greimas, assim como outros filósofos e críticos da linguagem, discorreram sobre a problemática do acontecimento e atribuíram a esse fenômeno grande importância, no entanto, considera-se que foi com Claude Zilberberg e o desenvolvimento da tensividade que o acontecimento foi colocado no centro da teoria da significação, ganhando importância e espaço dentro do escopo da teoria semiótica.

No percurso de sua obra, Zilberberg resume com precisão a estrutura do acontecimento ao opô-lo à noção de “exercício” — termo que foi por ele extraído de um texto analítico de Camille Claudel sobre pintura holandesa, citado em alguns de seus artigos e livros (2011a, p. 146; 2007, p. 25;) — ao estabelecer a intersecção dos três modos, eficiência, existência e junção. No capítulo “Centralidade do acontecimento”, presente em “Elementos de gramática tensiva” (2011, p. 164), Zilberberg associa as duas vias pelas quais o sujeito entra em conjunção com seu objeto, a átona

⁴ A experiência diante da cidade de Veneza pode ser estendida a qualquer outro objeto estético, mesmo que de natureza completamente diferente.

e a tônica, ao que podemos chamar de modo de existência do esperado (“foco e seu objeto”) e modo de existência do inesperado (“apreensão e seu objeto”), correlatos, respectivamente, aos modos de eficiência do *pervir* e do *sobrevir*, bem com aos modos de junção da implicação e da concessão, sobre os quais Zilberberg viria a discorrer mais detalhadamente no artigo “Louvando o acontecimento” (2007, p. 25). De acordo com o semiótico, o “exercício” e o “acontecimento” apresentam-se como integrações concordantes dos reconhecidos modos de eficiência, existência e junção, sendo o exercício definido pelo cruzamento entre os operadores da espera, do *pervir* e da implicação, enquanto o acontecimento, por sua vez, é definido pela intersecção dos operadores do inesperado, do *sobrevir* e da concessão.

A estrutura narrativa do acontecimento nasce do excesso. Ela se mostra, dessa forma, como o revés da narrativa *proppiana* (1984) tradicional marcada pela falta, por isso, clama por um modelo que priorize essencialmente os componentes sensíveis e tensivos. O excesso, ao invés de impulsionar o sujeito em direção à reparação da falta — parada da parada — desperta nele a necessidade de conter o que extrapola e retomar o controle de seu percurso — parada da continuidade que extrapola (Tatit, 2011, p. 37).

O estilo *tensivo* que rege o acontecimento é, portanto, o de *descendência*: após o impacto do objeto que sobrevém — o momento apical dessa gramática — não há mais meios pelos quais se possa ascender, pois a tonicidade já foi elevada à *incandescência*, de modo que o único programa que se oferece ao sujeito é o de *descendência*. O programa de *descendência* encarrega-se de retirar, gradualmente, os excessos de “mais” que marcaram o momento de apicalidade do acontecimento, bem como de somar a ela outros “menos”, de forma a restaurar o equilíbrio *tensivo* do sujeito, despertando-o para a realidade, que vai muito além de seu estado de *conjunção plena* com o objeto. O andamento rápido e alta tonicidade que marcam o acontecimento, provocando o encurtamento do tempo e o estreitamento do espaço, tende, aos poucos, a ser compensado durante o programa de *descendência*, que caminha em direção à *lentidão* e à *atonía*, que, projetadas sobre o tempo e o espaço, tendem a provocar um efeito de elasticidade, duração e profundidade. O perigo, no entanto, ocorre quando os “mais” regridem à *nulidade* e os “menos” aumentam em *demasia*. Se isso acontece, instala-se no campo de presença um *desequilíbrio tensivo* às *avessas*, e, a *atonía* e a *lentidão* em excesso não são, muitas vezes, suficientes para motivar o percurso do sujeito.

As noções de exercício e acontecimento definidas por Zilberberg, em virtude do potencial que apresentam para interpretar o funcionamento dos objetos significantes, atuam como definidores no processo de

instalação de uma nova estrutura *narrativo-tensiva* no percurso do sujeito, pois elas abarcam o funcionamento dos operadores (*esperado/inesperado*; *pervir/sobrevir*; *implicação/concessão*), bem como das *subdimensões intensivas* (*andamento e tonicidade*) e *extensivas* (*espaço e tempo*) que regem a estrutura das noções de exercício e acontecimento, mostrando-se, portanto, fundamentais para o estudo da *significação*.

2 O acontecimento na letra da canção “A banda”

A Banda

Estava à toa na vida
O meu amor me chamou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor

A minha gente sofrida
Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor

O homem sério que contava dinheiro parou
O faroleiro que contava vantagem parou
A namorada que contava as estrelas parou

Para ver, ouvir e dar passagem

A moça triste que vivia calada sorriu
A rosa triste que vivia fechada se abriu
E a meninada toda se assanhou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor

Estava à toa na vida
O meu amor me chamou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor

A minha gente sofrida
Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor

O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou
Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou
A moça feia debruçou na janela
Pensando que a banda tocava pra ela

A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu

A lua cheia que vivia escondida surgiu
Minha cidade toda se enfeitou
Pra ver a banda passar cantando coisas
de amor

Mas para meu desencanto
O que era doce acabou
Tudo tomou seu lugar
Depois que a banda passou

E cada qual no seu canto
Em cada canto uma dor
Depois da banda passar
Cantando coisas de amor

(Buarque, 2007, p. 147)

A letra da canção “A banda” (Buarque, 2007, p. 147), de Chico Buarque trata de uma configuração narrativa clássica do acontecimento, de modo que deflagra a presença do evento extraordinário e coloca em relevo as transformações subjetivas que sobressaltam o percurso dos sujeitos.

A letra em apreço mostra o potencial que o evento extraordinário tem de transformar a organização subjetiva dos sujeitos do enunciado, que aparecem actorializados nos habitantes de uma cidade. O texto faz menção direta a alguns desses atores, que são figurativizados por personagens-tipo, como o “homem sério”, o “faroleiro”, a “namorada”, a “moça triste”, a “meninada”, o “velho fraco” e a “moça feia”. É interessante perceber que a construção de muitos desses atores é estabelecida com base em um diálogo intertextual com a obra *O Pequeno Príncipe* (Saint-Exupéry, 2005), de Saint-Exupéry. Durante a viagem que conduziu o Pequeno Príncipe à Terra, ele passa por diversos planetas, cujos habitantes são criaturas infelizes, que executam tarefas automatizadas, inúteis e tediosas, sem nem sequer ter a percepção disso. “O homem sério que contava dinheiro” tem como inspiração composicional a figura do “homem de negócios que contava as estrelas”, presente em *O Pequeno Príncipe*:

Há cinqüenta e quatro anos habito este planeta e só fui incomodado três vezes. A primeira vez foi há vinte e dois anos, por um besouro que veio não sei de onde. Fazia um barulho terrível, e cometi quatro erros na soma. A segunda foi há onze anos, quando tive uma crise de reumatismo. Por falta de exercício. Não tenho tempo para passeio. Sou um sujeito sério. A terceira... é esta! Eu dizia, portanto, quinhentos e um milhões. . .

- Milhões de quê?

O empresário compreendeu que não havia chance de ter paz:

- Milhões dessas coisinhas que se vêem a's vezes no céu.

- Moscas?

- Não, não. Essas coisinhas que brilham.

- Vaga-lumes?

• Também não. Essas coisinhas douradas que fazem sonhar os preguiçosos. Mas eu sou uma pessoa séria. Gosto de exatidão.

• E que fazes com essas estrelas?

• Que faço com elas?

• Sim

• Nada. Eu as possuo.

[. . .]

(Saint-Exupéry, 2005, p. 46-47)

É curioso notar que, ao substituir “estrelas” por “dinheiro”, o enunciador modifica o objeto, porém conserva-lhe o mesmo valor — relacionado ao universo dos bens materiais. A qualidade que caracteriza tanto o “homem sério” de Chico Buarque quanto o “homem de negócios” de Saint-Exupéry é o apego excessivo aos objetos que pensam possuir: em “A banda” (2007, p. 147), esse objeto é figurativizado pelo dinheiro; já no caso de *O Pequeno Príncipe* (Saint-Exupéry, 2005), é figurativizado ironicamente pelas estrelas. Em “A banda” (2007, p. 147), Chico Buarque recupera essa mesma figura — “estrelas” — mas, dessa vez, para caracterizar a personagem da “namorada que contava as estrelas”. No caso desse novo elemento composicional, mantém-se o mesmo objeto (“as estrelas”), mas se altera o valor, que não está mais relacionado ao universo do apego e dos bens materiais, mas, ao contrário, a um universo muito mais onírico, que remete à moça romântica e sonhadora.

Já a figura do “faroleiro que contava vantagem” dialoga com as personagens do vaidoso — “O segundo planeta era habitado por um vaidoso. — Ah! Ah! Um admirador vem visitar-me! - exclamou à distância o vaidoso, mal avistara o príncipezinho.” (Saint-Exupéry, 2005, p.42) — e do acendedor de lâmpioes — “O quinto planeta era muito curioso. Era o menor de todos. Tinha espaço suficiente para um lâmpião e o acendedor de lâmpioes [. . .]” (Saint-Exupéry, 2005, p. 49). Enquanto o a figura do “velho fraco”, por sua vez, foi inspirada na personagem do geógrafo, que habitava o último planeta pelo qual passou o pequeno príncipe antes de chegar à Terra — “O sexto planeta era dez vezes maior. Era habitado por um velho que escrevia livros enormes” (Saint-Exupéry, 2005, p. 53). Ademais, há também a figura da rosa — “E a rosa triste que vivia fechada se abriu” (Buarque, 2007, p. 147) — que também mantém uma relação intertextual com a rosa do Pequeno Príncipe, que é retomada diversas vezes durante a narrativa de Saint-Exupéry.

Esse diálogo intertextual não acontece por acaso. Essas figuras são retomadas pelo enunciador de “A banda” (Buarque, 2007, p. 147) justamente na tentativa de intensificar a descrição da isotopia da vida ordinária que precede o acontecimento, já que todas as personagens com quem o Pequeno Príncipe se encontrara nos seis planetas que visita antes do Planeta

Terra são caracterizadas justamente por seu comportamento automatizado, que as impede de enxergar aquilo que é, de fato, essencial.

Os sujeitos de “A banda”, também presas de uma automatização que os cega, são suspensos de sua linearidade narrativa por uma parada que irrompe em virtude da chegada da banda, objeto que encanta e petrifica os moradores da cidade, como muito bem evidencia o próprio emprego reiterado do verbo “parar”:

O homem sério que contava dinheiro parou
O faroleiro que contava vantagem parou
A namorada que contava as estrelas parou
(Buarque, 2007, p. 147)

A surpresa decorrente da parada, no entanto, nem sempre provoca emoções positivadas; ela pode ser tanto eufórica quanto disfórica. Se eufórica, o destinador neutraliza o antissujeito e fornece ao sujeito os elementos necessários para que ele possa desfrutar positivamente da experiência extraordinária. Se disfórica, a densidade de presença do antissujeito aumenta e sobrepõe-se à do destinador, e os valores remissivos são atualizados durante o evento inesperado, provocando sentimentos negativos no sujeito. No caso da letra da canção “A banda” (Buarque, 2007, p. 147), o destinador do sujeito revela-se nos versos que constituem o refrão da letra:

Estava à toa na vida
O meu amor me chamou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
(Buarque, 2007, p. 147)

É o ator figurativizado como “meu amor” que desempenha a função de destinador. Em virtude do amor, o destinador modaliza o querer do sujeito-destinatário — enunciador do texto— e, ao fazer o sujeito ver a banda passar, todos os sentimentos euforizantes que permeiam a relação fiduciária existente entre destinador e destinatário são transferidos para o objeto constituído pela banda, de modo que a experiência extraordinária

decorrente desse evento torna-se extremamente positiva para o sujeito. Nem sempre o destinador se revela assim tão explicitamente no enunciado. No caso dos demais sujeitos de “A banda” (Buarque, 2007, p. 147), actorializados nos habitantes da cidade — “homem sério”, “faroleiro”, “namorada”, “moça triste”, “meninada”, “gente sofrida”, “velho fraco” e “moça feia” — observa-se que os respectivos destinadores encontram-se ocultos, porém, sabe-se que, sem a existência dessa função actancial, a experiência do acontecimento não poderia ter sido tão positiva quanto foi, razão pela qual é possível afirmar que, embora não revelados, esses destinadores estão por trás da foria positiva atualizada no instante do evento inesperado.

A letra da canção é fundamentalmente narrativa, pois descreve a transformação de um estado em outro, desencadeada pelo acontecimento, porém, ganha relevo a descrição dos estados de alma dos sujeitos no instante do evento extraordinário. O estado que precede o acontecimento é figurativizado pela isotopia da vida ordinária, em que prevalece a automatização, caracterizada pela repetição de comportamentos mecanizados que conduzem ao tédio, à alienação, ao sofrimento e à opacidade da vida. A chegada da banda desautomatiza a vida ordinária e instaura, a partir da fratura, a isotopia do extraordinário⁵ (cf. Tabela 1).

Antes de serem surpreendidos pelo evento extraordinário, os habitantes da cidade estavam anestesiados para as belezas da vida. Prosseguiam seus percursos repetindo as mesmas ações mecânicas e desmotivantes, que deixavam a existência sem sentido. Para descrever a isotopia da vida ordinária, o enunciador mobiliza uma série de nomes de valor disfórico, que intensificam ainda mais a ausência de sentido retratada no texto, como “gente sofrida”, “dor”, “moça triste”, “rosa triste” e “cansaço”. A chegada da banda retira a cidade desse estado de padecimento e apatia geral e instala um estado de estesia, sensibilizando os atores para a presença do belo e modificando-lhes os estados de alma. A cidade pára a fim de ver banda passar, e tudo que antes era insípido ganha sabor e viço.

⁵ Motta, no artigo “Surpresa e êxtase em “Valsinha” (2005), utiliza as expressões “isotopia do extraordinário” e “isotopia da cotidianidade”; optou-se aqui, no entanto, pelo par “isotopia do extraordinário” e “isotopia do ordinário”, por meras razões expressivas.

<i>Isotopia do ordinário</i>	<i>Isotopia do extraordinário</i>
A minha gente sofrida	Despediu-se da dor
O homem sério que contava dinheiro	parou
O faroleiro que contava vantagem	parou
A namorada que contava as estrelas	parou
A moça triste que vivia calada	sorriu
A rosa triste que vivia fechada	se abriu
O velho fraco	se esqueceu do cansaço e pensou/ Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou
A moça feia	Debruçou na janela/ Pensando que a banda tocava pra ela
A lua cheia que vivia escondida	surgiu
Estava à toa na vida	E a meninada toda se assanhou
	Minha cidade toda se enfeitou

Tabela 1: Isotopias do ordinário e do extraordinário em “A banda” de Chico Buarque

As leis que definem sujeito e objeto na Semiótica tradicional são também alteradas no instante do acontecimento estético. O sujeito que, na Semiótica da ação, tem um fazer ativo passa a interagir com o objeto de forma passiva — como mostra a repetição da forma verbal “parou”, no início da terceira estrofe — deixando-se encantar por ele; enquanto o objeto, que era, por sua vez, caracterizado como passivo, assume postura ativa e dá-se a ver para o sujeito, arrebatando-lhe a atenção e os sentidos. A banda, objeto de encantamento, vai ao encontro do sujeito, que, ao deparar-se com ela, fica paralisado em estado de deslumbramento. O sujeito, em conjunção com o objeto, sente-se preenchido pelo estado de fusão, e a sensação de plenitude conduz ao êxtase:

Estava à toa na vida
 O meu amor me chamou
 Pra ver a banda passar
 Cantando coisas de amor
 (Buarque, 2007, p. 147)

Essa fratura introduzida pelo acontecimento é de natureza descontínua, pois rompe com a linearidade do cotidiano, de modo a instaurar um intervalo estético, que é, por sua vez, contínuo e tem seus próprios arranjos tensivos, diferentes daquelas presentes no momento pré-acontecimento. A consciência do tempo e do espaço do cotidiano é suspendida juntamente com os estados de alma disfóricos dos sujeitos, configurando, embora breve, um instante eufórico de eternidade, em que os sujeitos, no ápice do encantamento, saltam para o universo do sentido e vivem, com máxima intensidade, esse intervalo contínuo, que, em virtude de sua alta densidade de presença, é rapidamente diluído.

Essa parada tem a duração breve da passagem da banda, mas apresenta um grau de tonicidade tão alto que é capaz de alterar a disposição afetiva de toda a cidade. A percepção do belo não ocorre somente por

meio das sensações visuais, mas também das gustativas, auditivas, olfativas e táteis. Quanto mais intensa é a experiência estética, mais sentidos ela mobilizará. Na letra da canção, há uma fusão dos sentidos, pois a percepção da banda, objeto estético que embeleza a vida da cidade, não ocorre apenas pelo olhar, mas também pela audição (música) e pelo tato (dança, movimentações) — como se pode verificar no verso “Para ver, ouvir e dar passagem” (Buarque, 2007, p. 147) —, que, juntos, apreendem o instante de beleza e fazem com que a vida ganhe mais sentido.

É interessante observar também que a conjunção do sujeito com o objeto expande-se de alguns moradores da cidade, cuja afetividade é transformada com a chegada da banda, para a cidade como um todo — “Minha cidade toda se enfeitou” (Buarque, 2007, p. 147) — e para a natureza — “A lua cheia que vivia escondida surgiu” e “A rosa triste que vivia fechada se abriu” (Buarque, 2007, p. 147) —, recurso poético que potencializa ainda mais os efeitos de sentido decorridos da tônica do acontecimento estético.

Embora fosse desejo do sujeito estender a duração temporal desse intervalo contínuo, o acontecimento é, por natureza, breve demais, pois, em virtude de sua alta densidade de presença, marcada pela elevada carga tensiva, ele tende a diluir-se rapidamente — “Mas para meu desencanto” / “O que era doce acabou” (Buarque, 2007, p. 147) —, dando fim a esse intervalo contínuo propiciado pelo evento estético. Como a Veneza de Brodsky, que lhe cativa o olhar, mas depois o abandona, deixando como resultado da beleza subtraída apenas a lágrima, a banda passa pela cidade, que se rende completamente ao seu (en)canto, mas depois também é abandonada. A dissolução estética faz-se presente, e a vida da cidade regressa à mesma apatia e insipidez de antes:

[...] Tudo tomou seu lugar
 Depois que a banda passou

(Buarque, 2007, p. 147)

No enunciado, a isotopia da cotidianidade retorna mais uma vez, e aquela dor arrastada, difusa, da ordem da extensidade, reinstala-se no percurso dos sujeitos, talvez, agora, de forma ainda mais morosa e perturbadora, já que se sabe da existência da beleza, mas também da impossibilidade de retê-la. O canto profendido pela banda era o amor, portanto, ela propagava afetos eufóricos, como a esperança de felicidade. Depois de sua passagem, restou à cidade o canto elegíaco de solidão e dor. Nesse sentido, é interessante observar como o enunciador de “A banda” (Buarque, 2007, p. 147) explora o deslizar de significados da expressão canto:

E cada qual no seu canto
Em cada canto uma dor
Depois da banda passar
Cantando⁶ coisas de amor

(Buarque, 2007, p. 147)

A acepção mais óbvia do vocábulo “canto”, na letra da canção, remete à ideia de espacialidade: local afastado ou superfície de convergência entre dois ângulos (HOUAISS). No contexto da letra, uso de “canto” provoca, no entanto, um paralelismo semântico com a forma verbal “cantando”, que descortina outra possibilidade de leitura: “canto” no sentido de som musical emitido pela voz humana. A banda (en)canta a cidade com seu canto de amor, mas, quando parte, restam, apenas, cantos de tristeza e sofrimento.

É o canto que faz da banda um objeto estético. Ele envolve e seduz o sujeitos, transpondo-os a outra realidade, em que predominam outros valores. A letra da canção em apreço é intitulada “A banda” e, por apresentar a função poética como dominante, é um objeto estético que prima pela beleza, sendo, ela própria também, em um nível metalinguístico, potencial causadora de um possível acontecimento. Ademais, não se trata de um poema, mas da letra de uma canção, composta, dessa forma, para ser cantada, característica que intensifica ainda mais o caráter metalinguístico de “A banda” (Buarque, 2007, p. 147).

A própria métrica da letra, estruturada em versos de sete ou catorze sílabas poéticas⁷, sugere e ampara esse fato, ao eleger a redondilha maior como medida silábica edificante; medida que remete ao cancioneiro popular, às canções de roda, às marchinhas e às bandas populares urbanas, reforçando ainda mais a metalinguagem presente na canção em apreço.

A oscilação fônica provocada pela chegada do acontecimento, a entrada da banda na cidade, e seu fim, o término do desfile, que é marcada, no nível fundamental do plano de conteúdo, pela passagem da euforia à

disforia, pode ser verificada também no plano de expressão do texto, que traz essa mesma oscilação fônica, homologando-se, assim, ao conteúdo daquilo que é dito. Ao dispor lado a lado duas estrofes que retratam esses dois momentos distintos da narrativa da letra, observa-se que há, nos dois primeiros versos da estrofe que descreve o surgimento da banda, a reiteração do fonema aberto /a/ e do fonema nasal aberto /ã/:

Estava à toa na vida
O meu amor me chamou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor

(Buarque, 2007, p. 147 – Grifos nossos)

Ao passo que, no momento em que a banda se despede da cidade, aumenta a presença dos fonemas fechados e semifechados /u/ e /o/ também nos dois primeiros versos da estrofe:

E cada qual no seu canto
Em cada canto uma dor
Depois da banda passar
Cantando coisas de amor

(Buarque, 2007, p. 147 – Grifos nossos)

Essa passagem do aberto ao fechado marcada na substância da expressão homologa-se à contração de expectativas que se desenha no conteúdo do texto quando a euforia provocada pela banda é interrompida, cedendo lugar a um horizonte marcado pela tristeza e apatia que se desenha no percurso daqueles que tiveram a beleza da vida reduzida após a passagem da banda.

3 Considerações finais

A análise da letra da canção “A banda” (2007) não apenas coloca em evidência a teoria semiótica criada em torno do acontecimento, como também demonstra quão proficuas essas discussões podem ser para as análises de textos poéticos.

A teoria que foi desenvolvida para explicar o fenômeno do acontecimento foi um de grande importância, pois ela enriqueceu o campo de análise da semiótica, que, no início, ficava restrito ao modelo narrativo inspirado na teoria de Vladimir Propp (1984), que colocava a falta como o início do percurso narrativo do sujeito. Luiz Tatit desenvolve essa ideia no artigo “Quantificações subjetivas: crônicas e críticas” (2011), cuja tese é a de que a semiótica, até o momento de deflagração das preocupações tensivas, colocou no cerne de suas formulações teóricas o sentimento de falta como principal dinamizador da narrativa, aquele que provoca o efeito

⁶ O canto, desde a antiguidade, é considerado um objeto de beleza capaz de petrificar o sujeito durante o instante de êxtase, como muito bem é caracterizado na *Iliada* (2001), de Homero, no episódio em que as sereias – metade mulher, metade pássaro – encantavam os marujos tão completamente que os conduziam à morte.

⁷ Portanto, dois versos de sete sílabas.

de “evolução”, fazendo da falta o princípio sintático básico da teoria semiótica. Sem dúvidas, a falta provoca no sujeito uma insuportável sensação de incompletude, impulsionando-o em direção à busca do sentido, de modo que esse sentimento tem, de fato, uma importância fundamental na formulação da sintaxe narrativa. A semiótica no princípio, porém, satisfeita com esse modelo, acabou deixando às margens de suas preocupações o termo complementar à falta, ou seja, o excesso, que como bem demonstra Tatit (2011, p. 37), também afeta diretamente o nível narrativo do modelo semiótico. A partir da análise semiótica da letra da canção “A banda”, procurou-se demonstrar, portanto, a importância do acontecimento dentro dos fenômenos poéticos, bem como a necessidade de buscar outros elementos teóricos para conseguir compreender e analisar as narrativas que têm no excesso, e não na falta, sua força motriz. ●

Referências

- Brodsky, Joseph
2006. *Marca d'água*. São Paulo: Cosacnaify.
- Buarque, Chico
2007. *Tantas Palavras*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Calvino, Italo
1994. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Fontanille, Jacques; Zilberberg, Claude
2001. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas.
- Greimas, Algirdas
2002. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker.
- Greimas, Algirdas
1987. *De l'imperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac.
- Greimas, Algirdas; Courtés, Joseph
2008. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et alli. São Paulo: Cultrix
2001. *Iliada*. 5a ed. Tradução de Haroldo de Campos. São paulo: Arx.
- Houaiss, Antônio; Villar, Mauro de Salles
2001. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Motta, Kary Alessandra
2003. “Surpresa e êxtase em ‘Valsinha’”. In: *Elementos narrativos e tensivos para abordagem da apreensão estética*. Dissertação de mestrado. São Paulo. USP.
- Propp, Vladimir I.
1984. *Morfologia do conto maravilhoso*. Organização e prefácio de Boris Schnaiderman. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Saint-Exupéry, Antoine
2005. *O Pequeno Príncipe*. 48ª ed. Tradução de Dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: AGIR.
- Tatit, Luiz
2011. “Quantificações subjetivas: crônicas e críticas” In: *Cadernos de Letras da UFF: Linguagens em diálogo*, nº 42, p. 35-50.
- Tatit, Luiz
2010. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Pulo: Ateliê Editorial.
- Todorov, Tvetzan
2011. *A Beleza salvará o mundo*. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL.
- Zilberberg, Claude
2007. “Louvando o acontecimento”. In: *Revista Galáxia*. São Paulo, n. 13, p. 13-28.
- Zilberberg, Claude
2011. *Elementos de semiótica tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Zilberberg, Claude
2011a. *Des formes de vie aux valeurs*. Paris: Presses Universitaires de France.

Homero

Dados para indexação em língua estrangeira

Magalhães, Marcela Ulhôa Borges

De l'anesthésie à l'esthésie: l'événement dans les paroles de la chanson "A banda"

Estudos Semióticos, vol. 13, n. 1 (2017)

ISSN 1980-4016

Résumé: *La publication de De l'imperfection (1987), de Algirdas Greimas, a apporté la problématique de l'événement au cadre de la théorie sémiotique, attirant l'attention sur la nécessité de mettre en relief l'étude de la continuité, qui, jusque-là, avait été laissée en l'arrière-plan. La sémiotique a commencé ainsi à diriger leurs préoccupations à l'univers du sensible, de manière à se laisser influencer par les théories phénoménologiques. Dans cette nouvelle configuration, Claude Zilberberg a apporté l'événement au centre de leurs préoccupations et a commencé à étudier ce phénomène du point de vue de la tensivité, afin de développer ainsi une analyse instrumentale qui aujourd'hui contribue également à l'étude des récits nés de l'excès. Cet article vise à évoquer le cadre théorique développé autour de l'événement pour analyser la parole de la chanson "A banda" (2007), de Chico Buarque, qui affiche l'événement extraordinaire au premier plan.*

Mots-clés: *l'événement ; continuité ; tensivité ; "A banda" ; Chico Buarque*

Como citar este artigo

Magalhães, Marcela Ulhôa Borges. Da anestesia à estesia: o acontecimento na letra da canção "A banda". *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (www.revistas.usp.br/esse). Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 13, Número 1, São Paulo, julho de 2017, p. 73-81. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 30/03/2017

Data de sua aprovação: 10/05/2017
