

De freguês em freguês: uma leitura de performances da canção “Freguês da meia-noite”

From Customer to Customer: A Reading of Performances of the Song “Freguês da Meia-Noite”

Andressa Zoi Nathanailidis*
Universidade Vila Velha - UVV

27

Jorge Luís Verly Barbosa*
Secretaria da Educação do Estado do Espírito Santo - Sedu

Wallas Gomes Zoteli*
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo - Ifes

RESUMO: Cotejam-se, sob a perspectiva de análise intertextual, dois diferentes momentos performáticos da canção “Freguês da meia-noite”, em versão de áudio: a gravação do rapper Criolo, faixa do álbum *Nó na orelha* (2011), e a do intérprete Ney Matogrosso, lançada como oitava faixa em *Atento aos Sinais* (2013). Assumindo que a canção, como performance, está enredada num repertório intertextual, buscamos mostrar como as palavras escritas por Criolo são enriquecidas a cada uma dessas diferentes performances. Para tal análise, arregimentam-se diferentes categorias referenciais, tais como a da hipertextualidade, por Gerard Genette; a de poéticas de tradução, de William Barnstone; e as considerações acerca de performance, por Paul Zumthor e Ruth Finnegan.

* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes.

* Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes.

* Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes.

PALAVRAS-CHAVE: Performance de canção. Perspectiva intertextual. Performance como tradução.

ABSTRACT: To contrast the perspective of intertextual analysis, two different performative moments of “Freguês da meia-noite” in audio version: the rapper Criolo recording, track of *Nó na orelha* (2011), and, the Ney Matogrosso one, released in *Atento aos Sinais* (2013). Assuming that the song as performance is entangled in intertextual repertoire, we try to show how the rediction of the words written by Criolo is being enriched by the each of these different performances. For this analysis, various references are connected such as the hypertextuality, by Gerard Genette; the translation of poetry, by William Barnstone; considerations about performance, by Paul Zumthor and Ruth Finnegan.

KEYWORDS: Song as Performance. Intertextual Perspective. Performance as Translation.

Introdução: pertinências referenciais

Em “Pierre Menard, autor do Quixote”, Jorge Luis Borges escreve sobre um autor que leva a cabo uma tarefa inusitada: reescrever *Dom Quixote*, de Cervantes, palavra por palavra, “atualizando” o texto do século XVII para o século XX. E o resultado deste conto borgiano é em especial marcante para os estudos discursivos: a despeito de serem estas algumas das mais instigantes páginas da obra do escritor argentino, acabaram clarificando a teoria em torno da intertextualidade construída desde Mikhail Bakhtin, passando por seu estabelecimento feito por Júlia Kristeva e até mesmo influenciando no pensamento de teóricos mais contemporâneos que se debruçaram sobre o tema, como Gerard Genette e Linda Hutcheon¹. Desse modo, aquilo que o fictício escritor Pierre Menard intenta realizar está, na prática, no seio de todo o fazer literário: escrever é repetir. Claro que isso não quer dizer, simplesmente, reescrever as palavras de um autor. Borges diz que “o texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico” (BORGES, 2007, p. 42). E o que, afinal, significa essa riqueza, de onde ela

¹ Referimo-nos às obras seminais de Mikhail Bakhtin (*Problemas da poética de Dostoievski*), Júlia Kristeva (*Introdução à Semanálise*), Gerard Genette (*Palimpsestos, literatura de segunda mão*) e Linda Hutcheon (*Uma teoria da paródia*), todas elas dedicadas a evidenciar/analisar/discutir/aplicar a teoria construída em torno deste fenômeno tão antigo quanto o próprio fenômeno literário, como é o intertexto.

provém? Poderíamos responder a esta questão de formas diversas, mas escolhemos, como caminho norteador fundamental, apontar para a questão do repertório.

Dizer que o texto que surge a partir de outro é mais rico que seu gerador implica em admitir que ele se deu num contexto tornado mais complexo por um repertório de representações que o primeiro não teve ou, ao menos, o teve em caráter limitado. É dessa perspectiva que o *Ulysses*, de James Joyce, deve ser lido não apenas como uma paródia da *Odisseia*, de Homero, já que o sentido irônico de ressignificação está presente todo o tempo, mas também como uma obra muito mais enriquecida em significação que aquela que a gerou: há referências, construções de pensamento, sentidos de inversão e mesmo de textualidade de que Joyce pôde dispor em sua elaboração e que Homero, dois mil anos antes, não dispunha. É a isso que chamamos, aqui, de repertório na construção de uma obra intertextual. Apoiados nessa ideia, intentamos construir uma leitura da canção “Freguês da meia-noite”, do *rapper*-compositor Criolo, em duas diferentes experiências performáticas, posicionadas a seguir em correspondência cronológica de registro: a gravação primeira, pelo próprio *rapper*, em seu álbum *Nó na orelha* (2011); e a gravação segunda, por Ney Matogrosso, em *Atento aos sinais* (2013).

Com vistas a arquitetar a comparação pretendida, recorreremos ao conceito de hipertextualidade, de Gerard Genette (2010). Para ele, hipertextualidade é

[...] toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele *brot*a de uma forma que não é a do comentário. Como se vê na metáfora *brot*a e no uso da negativa, esta definição é bastante provisória. Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão (desisto de procurar, para um uso tão transitório, um prefixo que abrangeria ao mesmo tempo o *hiper-* e o *meta-*) ou texto derivado de outro texto preexistente (GENETTE, 2010, p. 16).

Amparados nisso, vemos que a relação, seguramente dialógica, entre um texto A e seu derivado, a que Genette chama de B, estabelece a noção de hipotexto e hipertexto, respectivamente. Consideramos, no caso, a performance de Criolo (letra, música e empenho vocal) como o hipotexto, do qual a de Ney (avaliada sob os mesmos critérios) derivará num hipertexto. Curioso é que, trabalhando com a metáfora do palimpsesto, em que um texto literalmente se escreve sob o signo de outro e outro e mais outro, o dado de provisoriedade apontado por Genette nessa construção de uma literatura de “segunda mão” se configura justamente na riqueza de possibilidades dialógicas que são abertas a partir de uma proposta hipertextual, a qual entendemos como passível de ser articulada em outros suportes da palavra: falada, escrita ou, de nosso maior interesse, cantada.

Por sua vez, o discurso teórico literário aplicado à análise do objeto de estudo *performance de canção* se justifica uma vez que adotado o que Paul Zumthor (2014) reflete em *Performance, recepção, leitura* acerca das noções de literatura e poesia: considera a primeira com sentido mais restrito, historicamente demarcada e de pertinência limitada no espaço e no tempo, referindo-se à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje, associada a uma tradição de textos escritos; a segunda, por outro lado, comporta com êxito a ideia de uma arte da linguagem humana, autônoma a seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas (ZUMTHOR, 2014, p. 16). Zumthor estabelece então o termo *poesia vocal*, valorizando assim a voz como portadora da linguagem humana. É nessa seara que a palavra cantada é colocada em equivalência com outras manifestações poéticas mais tradicionalmente atribuídas ao plano literário.

Por sua vez, Ruth Finnegan (2008) evidencia que a palavra cantada carrega algo especial que ultrapassa o banal, transcende o presente e permite se destacar como arte e performance. Segundo a pesquisadora, não devemos esquecer que performances não surgem do nada nem se dotam de total autonomia, estando alinhavadas numa rede de referenciais e expectativas estilísticas e contextuais

conhecidas nas quais se baseiam, mesmo que por vezes visem a deturpá-las. Acerca disso, ela reflete de modo bastante pertinente que

a performance não é apenas um evento isolado, uma explosão pontual de som e movimento, vivendo apenas no “presente”. Ela pode de fato ser criada na mágica do momento experiencial - mas está *também* enraizada em, ou reverbera, algo mais abstrato, separável do fluxo, imbuído de memórias e conotações para seus participantes que vão além do momento imediato (FINNEGAN, 2008, p. 36).

Somamos ao já exposto a reflexão que o teórico medievalista constrói em torno da própria palavra *performance* como contributo para nos balizar frente ao posterior cotejo em discussão:

Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, *performance* coloca a “forma”, improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. Mas este não permanece único. A globalidade, provisória. Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda (ZUMTHOR, 2014, p. 36).

À noção de tradução sob a ótica do pensamento com frequência reconhecido como pós-moderno, que pressupõe a prática tradutória como trabalho de interpretação, empenhado via um sujeito de contexto histórico e ideológico específicos, aproximamos as performances em pauta, compreendidas no presente interstício como gravações em áudio, entre as quais se comungam enunciados numa mesma língua. O que preconizamos, em resumo, é a prática tradutória como gesto de interpretação, que questiona significados estáveis em um texto e assume a língua como opaca, não transparente.

Em *The Poetics of Translation*, William Barnstone escreve que a tradução

[...] not only transforms other literatures, their authors and translating authors, but in repressive societies serves specifically as an instrument to educate, inform, and alter political and hence literary values (BARNSTONE, 1993, p. 123)².

Esse conceito bastante amplo e, sobretudo, político se alia à nossa compreensão da *performance enquanto tradução*: antes de mais nada, ela atua, no caso específico da canção, como uma via por onde dados componentes recalcados pela administração³ de uma sociedade repressora sejam iluminados e, por conta disso, façam detonar processos que vão desde a simples compreensão à tomada de consciência política e alteração de um dado estado opressor. Nosso intuito é demarcar o potencial de reconfiguração da canção e de sua “mensagem”, tanto na transposição do dado político ao dado erótico, como no trabalho com a justaposição de gênero, conforme se verá.

Dessa forma, percorrendo um caminho similar ao empreendido por Borges em relação a Menard, procuraremos mostrar como a (re)dicção das palavras escritas por Criolo foi sendo enriquecida e ampliada pelo repertório acumulado e aplicado a cada uma das versões em estudo.

Antes de adentrarmos nas observações mais detalhadas de nossa análise, sugerimos uma leitura atenta da letra registrada no encarte do álbum *Atento aos Sinais*, de Ney Matogrosso e com a chancela de Criolo, o que podemos nominar, portanto, como referência *escrita* oficial. Longe de impor um dado aprisionador, referir-se a versos e estrofes nos servirá como norteador ao transitarmos pela execução de ambas as gravações:

² “[...] não só transforma outras literaturas, seus autores e os autores de traduções, mas em sociedades repressoras serve de modo particular como um instrumento para educar, informar e alterar valores políticos e, conseqüentemente, literários” (BARNSTONE, 1993, p. 123, tradução nossa).

³ Trabalhamos, nesse contexto, com o conceito adorniano de mundo administrado, seja tanto pela razão instrumental (*Aufklärung*), como pela indústria cultural. Para tal, vide *Dialética do esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer.

Freguês da meia-noite

Meia-noite
Em pleno Largo do Arouche
Em frente ao Mercado das Flores
Há um restaurante francês
E lá... te esperei

Meia-noite
Num frio que é um açoite
A confeitaria e seus doces
Sempre vem oferecer
Furta-cor... de prazer

E não há como negar
Que o prato a se ofertar
Não a faça salivar

Num quartinho de ilusão
Meu cão que não late em vão
No frio, atrito, meditei
Dessa vez não serei seu freguês (CRIOLO, 2013).

O freguês Criolo: segredo e possibilidades

33

Kleber Cavalcante Gomes nasceu em São Paulo no dia 05 de setembro de 1975. Conhecido como Criolo Doido (posteriormente, apenas como Criolo), começou sua carreira no ano de 1989, com o disco *Ainda há tempo*. Apesar disso, foi apenas com o advento da década de 2000 que o artista passou a ser conhecido, tendo suas produções veiculadas nos mais diversos meios de comunicação. Célebre por nutrir propostas de caráter engajado, possui uma discografia em que constam - além daqueles em parceria ou em participação especial como *Viva Tim Maia!* (2015) - quatro CDs, a saber: *Ainda Há Tempo* (2006); *Nó na Orelha* (2011); *Convoque Seu Buda* (2014); e tendo sido o *Ainda Há Tempo* relançado no ano de 2016, com novidades nas faixas.

A canção analisada no presente artigo, “Freguês da meia-noite”, integra o disco *Nó na orelha*, eleito como o melhor álbum pela revista *Rolling Stone*, no ano de

2011. Em entrevista a Hans Ulrich⁴, Criolo explica como se deu o processo de produção desta obra:

Quando inteirei 20 para 21 anos de carreira eu decidi que não subiria mais aos palcos [...] Um amigo meu ao perceber que isso era verdade pediu para que eu fosse ao estúdio, que ele iria pagar esse estúdio e que eu registrasse as canções, dessas que eu ficava enchendo o saco [...] e falou: “Tem tantas dessas coisas que ninguém sabe que você faz... Registre isso para ficar para você pelo menos” [...] Aí no meio do processo eles me pediram para que eu não parasse, que eu dividisse o que a gente estava construindo com as pessoas [...] As pessoas que me alimentam hoje.

Produzido por Daniel Ganjaman e Marcelo Cabral - e lançado pela gravadora Oloko Records -, *Nó na orelha* é uma produção de presumível postura experimental. Trata-se de um disco híbrido que conta com temáticas variadas e batidas diversas que agregam em suas faixas ritmos como o funk, o samba, o reggae e o bolero.

A quinta faixa, “Freguês da meia-noite”, insinua desde seus primeiros acordes uma melodia de inequívoca aproximação com o bolero. Trata-se de mais uma canção do referido álbum que não se codifica sob as marcas rítmico-musicais atribuídas tipicamente ao *rap*. Já a partir daí inscreve-se o primeiro e tão perspicaz elemento performativo que nos persuadirá, como ouvintes, a uma aclimatação pela condução melancólica e um tanto erótica comumente proporcionada por melodias aboleradas: a carregada atmosfera dos casos amorosos, com suas contradições, interdições, intensidades, relutâncias, fragilidades. Eis que se anunciam, nos elementos musicais de introdução e que contrariam expectativas estéticas sobre a arte *rapper*, tanto o flerte dialógico entre significantes quanto a sobreposição de significados. Ambos nos serão constantes por toda a execução da faixa, intensificados quando o outro

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pAMPqT3GrNY>>. Acesso em: 10 set. 2016.

componente da performance - as palavras na/pela voz do intérprete-compositor - se fizer presente.

Podemos afirmar que a primeira estrofe funciona para confirmar o enredo romântico, por ora embrionário, associando mistério ao ritmo e preenchendo o relato por breves pausas marcantes para nos apresentar os primeiros versos, sem perder a sensualidade na impostação vocal. Inserem-se expressões que são basilares ao reconstruir a cena de vocação boêmia: no primeiro verso, crava-se “Meia-noite” como marcador temporal preciso; enquanto, nos três seguintes, “Largo do Arouche”⁵, “Mercado das Flores” e “restaurante francês” afunilam as referências de espaço do mais geral ao mais específico. Colocam-se também em cena os personagens da narrativa poética: o *eu-lírico*, expresso na terminação do verbo “esperei”; e *um(a) outro(a)*, indicado pelo pronome pessoal do caso oblíquo “te”, indicando a princípio um discurso endereçado a essa segunda pessoa que, no entanto, se manterá depois com imprecisão, sugerida no último verso desta primeira estação. A identidade de quem seja essa tal segunda pessoa permanece em aberto, investindo-se no pronome “te” como elemento catafórico para manter a expectativa da revelação de quem o eu-lírico havia esperado. Em adição, registramos também que a escolha do verbo “há” parece sugerir uma faceta de um eu-lírico cultivador de modos de se expressar próximos de uma escrita mais “clássica” e, por vezes, romantizada (uma possível alusão à arte literária canônica?), o que nos leva a suspeitar de uma tentativa de legitimar o texto que vai compondo ao passo que relata aquela vivência. Sabemos também que o eu-lírico é de sexo masculino por causa da definitiva emissão vocal que o denuncia. Observamos ainda que o elemento anafórico “lá” reitera de modo certo o dado de espaço apresentado no verso anterior mais próximo: o restaurante francês. Mantém-se, contudo, uma dúvida no inventário de segredos: se essa espera havia ocorrido dentro ou fora do

⁵ Famoso pelo clima romântico que traz à cidade com suas floriculturas, edifícios de sacada e porta-balcão e restaurantes tradicionais, o Largo do Arouche é uma praça tradicional da região central da cidade de São Paulo, Brasil, próximo à estação República de metrô. Transformou-se no Mercado das Flores, oficializado em 1953, e por essa razão é também conhecido como Praça das Flores, de modo a apresentar grande semelhança com mercados de flores franceses.

recinto. Há que se atentar novamente para o verbo “esperei”, no pretérito perfeito do indicativo, que transfere a cena das estrofes seguintes para eventos cronologicamente posteriores, na qual escolhas serão feitas e a espera enfim se liquidará, ou para o êxito ou para a frustração de suas pretensões pessoais.

Começa-se a segunda estrofe reprisando a marca temporal “meia-noite”. Porém, agora o que segue é a tendência a acreditar que não se esperou do lado de dentro, mas do lado de fora do dito restaurante, sugestão de clima sobreposta na metáfora da espera/ansiedade em “o frio que é um açoite”. E então se dá a revelação da personagem segunda, feminina, a “confeiteira”, no terceiro verso deste segundo bloco; no entanto, é quando se canta “e seus doces” que se torna mais claro cogitar uma segunda camada de interpretação, fato que nos colocará novamente no jogo de segredo/revelação. Não se sabe de onde veio a “confeiteira”, com toda a sua potência metafórica, se de dentro do restaurante ou de outro lugar. Ela alude à tentação (corporificada nela mesma ou no que ela oferece), e mesmo que de fato não se trate, em toda opção de leitura, de uma mulher, o gênero feminino aqui responde aos signos masculinos da dicção do eu lírico e da construção melódico-musical escolhida. Adentrando um pouco mais na ambiguidade que sugerimos, as palavras em “furta-cor... de prazer” nos revelem a possibilidade da alucinação, de se remeter a uma viagem de sensações. Há, portanto, a evidência de ser possível associar os versos a referências de discursos em torno do universo das drogas ilícitas e, por consequência, da dependência química, principalmente quando considerado o engajamento social do *rap* e o universo dos personagens que aborda mais recorrentemente. A canção, assim colocada num álbum marcado pela autoria de um *rapper*, não se isenta de assimilar sentidos contextuais, de se contaminar, no melhor sentido, de significados construídos na trajetória desse gênero da palavra cantada.

Na terceira estrofe, a relação erótica, ou ainda o conflito de escolhas, entre a confeiteira e seus doces nos lança a proposta do erótico/político, diluídos um no outro. E essa opacidade de sentidos se catalisa e se sintetiza de maneira

inescapável na palavra “prato”, que abre semanticamente dois caminhos: o primeiro, em concordância com os traços performativos iniciais, sendo objeto de desejo sexual e o segundo, como leitura possível que vai se construindo à medida que a canção se desenrola, sendo objeto de desejo relacionado ao consumo de drogas ilícitas, ambos cercados de dilemas das escolhas do enunciador. Quanto à personagem segunda, fala-se de uma prostituta ou de uma traficante? As duas seriam presenças cogitáveis, visto que são personagens passíveis de circular entre as ruas da periferia e do asfalto. Esses sentidos fronteiriços, esses espaços e sujeitos híbridos nos remetem a marcas pós-modernas típicas.

Na quarta estrofe, essa mistura sensorial se amplia: num quartinho de ilusão (ou seja, mudou-se para um local mais reservado, imergindo mais na intimidade do eu-lírico), a performance nos coloca num momento posterior do enredo lírico (como nos referimos aqui), mas deixando vazios, não-respostas, possibilidades abertas sobre ações ocorridas no tempo transcorrido entre as primeiras estrofes e a última. Lacunas que só contribuem para o amálgama ambíguo que continua a se desenvolver de acordo com que avançamos nos versos. Em “O cão que não late em vão”, vemos uma metáfora para a ânsia pela saciedade de qualquer que seja o desejo de que acreditamos se tratar; alude ao ditado popular de que “cão que ladra não morde”, colocando como cão alguém que sofre, que pede, que procura, que anseia, reforçando a ideia de melancolia. “Meditei”, outra vez um verbo em tempo pretérito, prenuncia a subsequente decisão de que o portador daquela voz, como se confirma segundos depois de modo dubitável, não será o freguês da tentação que o ronda. Abrem-se e permanecem as hipóteses para a conclusão da cena: entrega ou resistência? Seja qual for a resposta, há o peso do desejo do amante ou do dependente químico no momento de suas decisões e (não-)escolhas.

Em seguida, repetem-se (exceto a primeira) todas as outras estrofes, tornando inegável que, uma vez contextualizada a cena, o foco são os dilemas daquele eu lírico (conflitos gerados por seus desejos “ilícitos”). É na repetição das

palavras apresentadas na primeira parte da performance que o prolongamento das vogais tônicas de “negar”, “salivar” e “ofertar”, como o ruído de volúpia (em especial quando cotejamos essa passionalização da voz com a hesitação quase sexual no que corresponderia às reticências do verso “furta-cor... de prazer”) e os ruídos de prazer diluídos após o último verso abrem dúvidas: trata-se da mesma situação ou se cria uma rotina daquela experiência conflituosa? Ou ainda: houve de fato a resistência ou é uma alucinação por abstinência? E mais: se ele se entrega de fato à tentação e sobre quem é, afinal, a polêmica tentação. Vemos, enfim, um espaço para a voz de um sujeito anônimo e inominado, alcunhado apenas por “freguês” e que se encontra atravessado por suas questões morais e até existenciais, correlacionadas de modo intrínseco com suas inegáveis e não negadas práticas mundanas.

Pensando nessas indefinições, conclusões não-definitivas e não-respostas, o que propicia essa rosa-dos-ventos de possibilidades interpretativas envolvidas na relação entre os dois personagens (embora, em última instância, o foco esteja no conflito do eu-lírico), e considerando que na performance da canção se efetiva um ato potencialmente narrativo, parece-nos pertinente aderir ao que Jacques Derrida afirma a respeito do “segredo da narrativa”:

Quando se permitem todas as hipóteses, sem fundamento e até o infinito, sobre o sentido de um texto ou as intenções finais de um autor, cuja pessoa não é mais representada do que não-representada por um personagem ou por um narrador, por uma frase poética ou ficcional, que se separam de sua fonte presumida e permanecem assim *au secret*, quando já não faz mais sentido decidir sobre um segredo por trás da superfície de uma manifestação textual (essa é uma situação que chamo de texto ou rastro). Quando é o apelo desse segredo que remete, entretanto, a uma coisa ou a outra, quando é isso mesmo que mantém nossa paixão na expectativa e nos prende um ao outro, então o segredo nos apaixona (DERRIDA, 1995, p. 49).

Embora saibamos que há outros rastros que poderiam ser esmiuçados aqui a fim de corroborar com nosso repertório de análise, avaliamos serem suficientes os pontos até então verificados para prosseguirmos com a análise comparativa do

hipertexto. Cabe-nos indicar que o dito inventário de segredos da versão de Criolo alcança desde a quem se endereça o discurso (à própria primeira pessoa numa atitude autorreflexiva, à segunda pessoa, a terceiros?) até o conteúdo referencial instável, permitindo que as unidades enunciativas sejam reavaliadas recorrentes vezes no processo de audição/leitura atenta. As palavras cheias de imprecisão da letra da canção em jogo se reforçam em outros constituintes performativos, como a dicção do *rapper* e a tessitura musical, sem distinção precisa entre as contribuições que cada qual traz para esta experiência performática.

O freguês Ney: subversão e gênero

Ney Matogrosso, pode ser lugar comum dizer, é um artista inquieto e crítico dos padrões socialmente estabelecidos. Assim é que, não sendo um compositor, ele se arma de suas performances, seja no disco, seja no palco, para questionar e subverter os parâmetros normativos de que a sociedade está aparelhada. Tomemos, como exemplo, sua versão de “Deixa a menina”, de Chico Buarque, em que os versos “E se vai continuar enrustido / com essa cara de marido / a moça é capaz de se aborrecer” apontam para um sentido diverso do pretendido originalmente pela canção. Aquilo que, na dicção musical contida de Chico (e reforçada por um arranjo “tradicional” de samba em consonância com o universo boêmio-masculino), representa o diálogo entre dois amigos, no qual um deles convida o outro a “liberar” sua mulher, presa ao casamento; na versão de Matogrosso, veste-se de outros contornos. Por via do deboche e, mais, da sensualidade com que os versos são ditos/cantados, entre agudos e sussurros, o signo é invertido: o marido é que é chamado a abandonar o tédio de um casamento heteronormativo, enrustido, e “se jogar na pista”, um convite pouco ortodoxo e que a versão disco de Ney contribui como indicativo. São, portanto, esses mesmos aspectos de subversão que procuraremos esclarecer em “Freguês da meia-noite”.

Se, na gravação de Criolo, entendida como matriz hipotextual, a canção tanto poderia indicar o passeio por uma seara romântico-erótica como funcionar de metáfora para um passeio pelas tentações (e sua resistência) nos espaços por onde circulam drogas ilícitas diversas; na versão de Ney Matogrosso, antes de tudo uma interpretação, decide-se pelo primeiro caminho. No entanto, não de uma forma repetitiva, mas sim pelo caminho da reelaboração, da ressemantização e da ressignificação. Lembremos que estamos trabalhando com o conceito de *performance enquanto tradução*. E, em Ney Matogrosso, essa tradução se dá através da subversão dos signos de sexualidade e gênero. Vimos que a versão de Criolo opera com uma ambivalência do significado por conta de uma espécie de “divisão interpretativa”, já que o empenho da voz oscila entre o político, primeiro, e o erótico, segundo. Por seu turno, no fonograma de Ney, essa dubiedade não se sustenta por mais de uns poucos segundos: o arranjo começa com a bateria tocando três notas secas que indicariam, num átimo de hesitação, o som de três tiros, conectando a canção ao universo das drogas e da violência a ele inerente. Na sequência, porém, temos um pequeno *riff* de guitarra e que abre caminho para o solo de trompete, numa proposta abolerada que permanecerá ao longo da execução. Há aqui outro ponto de intersecção musical que nos interessa como adendo: é difícil não pensar no diálogo que há entre essas três batidas secas da bateria na abertura e a canção “Três apitos”, de Noel Rosa. Em Noel, o apito chama a operária para mais um dia enfadonho na fábrica de tecidos, mesmo quando os outros “apitos”, o da buzina e o da própria canção criada pelo apaixonado eu-lírico, em vão a chamam. Em Ney, os “apitos” secos também convocam uma operária, se pensarmos na prostituta como indivíduo que executa tarefa remunerada.

Em curso, o “clima” prenunciado musicalmente é reforçado pela dicção carregada do signo do erótico com que o cantor entoa o primeiro verso, “Meia-noite”. O uso do teclado, que nos transporta à atmosfera dos cabarés e traz à tona a latinidade como referência musical, e dos *riffs* de guitarra (de certo modo tímidos em Criolo) aqui se apresentam com potência e atitude. Não resta espaço para a dúvida: o caminho escolhido por Ney é menos de subversão e

mais de decisão. Assim é que podemos perceber a gradação entre o idílio romântico da primeira estrofe (seja pelas indicações alinhavadas de cenário, seja pela romantização intencional na montagem cênica) e o clima assumidamente erótico da segunda (“açoite - oferecer - prazer”, signos eróticos desde seu prenúncio à sua oferta). Se, na leitura de Criolo, esses signos se partem no binarismo político-erótico, aqui eles se fincam ao plano do carnal. Vale ressaltar que na versão impressa da letra os versos finais de cada uma das duas primeiras estrofes vêm divididos por um incontornável sinal de reticências, que engendra de modo sutil uma abertura interpretativa, um sinal de que a decisão pelo caminho sêmico reside na performance. E, no caso da de Ney, o que temos é uma prostituta e seu freguês em pleno Largo do Arouche, ele à sua espera enquanto se distrai com a oferta de doces, que o conduzem à lembrança do prazer, e os açoites do vento, que assolam positivamente sua carne, como mais tarde a atingirá a satisfação do ato sexual.

Nesse ponto, pode-se questionar: onde reside a subversão promovida pela performance de Ney Matogrosso, uma vez que esse sentido do erótico é, também, uma via possível de interpretação na versão de Criolo? Ora, essa subversão se dará no jogo, em plena canção, com a questão de gênero. Inicialmente, não há qualquer distinção importante do registro da voz entre as duas versões: tanto Criolo quanto Ney Matogrosso cantam no masculino. São homens que, por meio de seus discursos cantados, referem-se a uma mulher, prostituta, de quem são fregueses e com quem relutam em se entregar à volúpia da relação sexual. Entretanto, como adição à nossa discussão, aludiremos ao ensaio *Música lésbica e guei*⁶, de Elizabeth Wood e Philip Brett (2002), bastante abrangente a respeito das relações entre música e gênero. Dentre as diversas questões ali discutidas, temos a relação entre o público e a figura da diva. A este respeito, dizem eles:

[...] Entre outras divas notáveis poderiam citar-se Marlene Dietrich, Mae West, Edith Piaf, Zarah Leander (a diva de voz profunda da tela

⁶ Conforme a tradução original.

alemã), Bete Midler (que começou sua carreira numa casa de banhos nova-iorquina), Barbra Streisand e Madonna. Se estes ídolos tiveram ou não relações com o mesmo sexo, é irrelevante: mais decisivas são certas características retratadas no seu canto, como a vulnerabilidade (ou o sofrimento real) misturada ao desafio, com as quais vários de seus fãs têm empatia (BRETT; WOOD, 2002, p. 24).

Desse exemplo, de como a diva torna-se, via canto, um canal de libertação de conteúdos de conotação amorosa-sexual, é que nos valem para engajar nosso recorte de leitura sobre a gravação de Ney. Quase de pronto, uma pergunta cai sobre a análise: Ney Matogrosso é uma diva? A resposta, num plano imediato, seria não. Entretanto, numa interpretação que se quer polissêmica, como polissêmica é a nossa noção de performance, entendida como redicção de conteúdos e de signos, é possível uma espécie de “encaixe” da *persona* artística de Ney Matogrosso ao conceito de diva assim como postulado por Brett e Wood. Desde o seu surgimento no cenário artístico brasileiro na década de 1970, no grupo Secos e Molhados, Matogrosso personificou e, mais, corporificou uma atitude andrógina, nem masculina nem feminina, mas essencialmente ambivalente. A leitura possível, para aquele momento, poderia ser a de enfrentamento político da ditadura militar vigente e seu potencial de normatização da arte via censura. Num segundo momento, quando Matogrosso se lança em carreira-solo, com o disco *Água do céu pássaro* (1975), essa postura ambivalente assume um caráter ainda mais radical. Com sua voz de contratenor, por si só uma voz dividida entre as emissões masculinas e femininas, permitiu-se cantar um repertório em que o discurso lírico se punha tanto no masculino, como “Corsário”, de Aldir Blanc e João Bosco (“roseirais / nova Granada de Espanha / por você, eu, teu corsário”) quanto no feminino, como a dramática “Mãe preta”, de Piratini e Caco Velho (“De manhã que medo / que me achasses feia / acordei tremendo, deitada na areia”). Ressaltamos que isso não se configura como prova suficiente de uma atitude sexual ambígua, já que é uma prática corrente entre os intérpretes do cenário musical brasileiro, homens ou mulheres, cantarem no feminino ou no masculino, indistintamente. Porém, no caso de Ney, essa atitude vem aliada a uma série de provocações imbricadas em gestualidades, figurinos e atitudes que reforçam

esse potencial ambivalente. A própria capa do disco *Água do céu pássaro* - em que ele aparece de dorso nu (masculino), maquilado (feminino), coberto de plumas (feminino) e com chifres de touro (masculino), além de uma espécie de semimáscara cobrindo parte da frente - é uma marca dessa ambivalência. Assim, uma leitura dessa espécie de “desidentificação” com a fixação de gênero se configura como possível, como bem sintetizou o pesquisador musical Rodrigo Faour (2008) a respeito da postura do cantor:

Ney Matogrosso sempre defendeu o direito de o homem poder ser sensual e atraente - atributos no passado esperados da mulher. E também sempre batalhou, através de sua postura desafiadora, com ou sem fantasia, para destruir as fronteiras entre o masculino e o feminino. Se hoje muita coisa mudou no Brasil nesse sentido, com certeza esse artista contribuiu demais para essa evolução (FAOUR, 2008, p. 2).

Feminino e masculino, fundidos e liquidificados numa postura de desafio, fazem dele um artista para além da normatização de gênero. Através de suas numerosas performances, em shows, videocliques, participações e gravações em estúdio, Ney evidencia que a fixação de categorias sexuais é incompatível com sua postura artística. Por esse viés, pensamos ser adequada a proposição de leitura com base no aspecto *diva*, mas também sem sua fixação, frisamos.

A vulnerabilidade apontada por Brett e Wood em relação ao canto da diva é o elemento utilizado por Ney para a subversão genérica em comparação com a versão de Criolo. Nas duas possibilidades de leitura apontadas no hipotexto, o *rapper* transita entre o político e o erótico, como vimos. Em Ney, o erótico, sendo única via performática, é alterado: o homem, que espera pela prostituta e que com ela vai para o “quartinho de ilusão”, decide não ser mais apenas dela um freguês e se entrega a esse amor de uma forma claramente *feminina*. Em sua performance, o empenho da voz remete, naquilo que chamamos de *sensualidade melíflua*, a uma entrega que é a da mulher, não a do homem. Em vista disso, ao dizer que “o prato a se ofertar / não a faça salivar”, mesmo que o pronome pessoal “a” indique ser uma mulher o objeto do desejo desse

freguês, é ele, pela inversão da emissão do erótico (da voz da prostituta para a sua), que será vertido em objeto de prazer dela: por isso faz todo o sentido dizer que quem saliva é ela, e não ele.

Além disso, a demarcação do espaço inicialmente tomado da ansiedade da não-realização amorosa, “o quartinho de ilusão”, vai gradativamente se tornando um espaço de afirmação, desde o “cão que não late em vão” até a decisão, desse homem que “se entrega à entrega”, de não ser mais freguês. Não podemos deixar de apontar a percepção dessa abertura deixada por Criolo e, sensivelmente, captada por Ney: ao escrever “no frio, atrito, meditei”, o compositor enreda uma cena que, quase que inevitavelmente, levará nosso eu-lírico à decisão de entregar-se. Ele passa do frio, metonimicamente relacionado com o ambiente da espera, ao coito (o atrito), decidindo abandonar a condição de freguês, que agora é assumida pela mulher. Nisso reside, reiteramos, o potencial de subversão de gênero da performance de Ney Matogrosso.

Considerações finais

Ao ousar estabelecer uma análise intertextual acerca dessas duas possibilidades performáticas de “Freguês da meia-noite”, constatamos ser a canção um circuito sempre aberto à inserção da criatividade performática, inovadora em abordagens discursivas a cada vez que é executada e lançada à interlocução. Sob a voz de cada intérprete - quer seja pela performance ao vivo ou mesmo a cada situação em que esta puder ser reproduzida por meio de gravações - a música se consolida como um ato comunicativo, diferenciado em cada oportunidade de sua execução, como atesta Finnegan (2008).

No despertar das sensorialidades ou no estabelecer de simulacros em dialogia com o espaço externo - no qual habitam performers e ouvintes - a canção desperta múltiplas interpretações, tanto por parte dos agentes-leitores que se propõem a performá-la, quanto por parte de seus ouvintes, tradutores em

potencial de um universo-palimpsesto. Faz-se pertinente, nesse sentido, referenciar a pesquisadora Tereza Virgínia de Almeida, que escreve: “A canção está sujeita a transmutar-se constantemente através de intérpretes e arranjadores [...] [Estes] são os leitores da canção, mas leitores produtivos que se tornam renovados pontos de origem e referência” (ALMEIDA, 2008, p. 320).

As múltiplas conotações - políticas, eróticas ou amorosas -, que sob a condição de receptores atentos, percebemos ante as performances de Criolo (hipotexto) e Ney Matogrosso (hipertexto), revelam uma propriedade inerente à canção: a de se (re)criar, frente ao olhar de artistas e receptores. Cada tom verbal, cada corporalidade ou sonorização aplicada viabilizam a ocorrência de versões únicas a serem interpretadas perante a bagagem cultural de cada ouvinte. Nestas, a contribuição de cada artista se faz presente, como um enriquecimento gerador de imagens mentais e significados distintos, quer seja sobre olhares leigos ou críticos, próprios a recepção.

Sabemos ser a leitura aqui proposta mais uma possibilidade dentre as muitas no campo de interfaces entre a música e a literatura. Por isso, através deste artigo, esperamos, também, ter deixado alguma contribuição aos possíveis leitores-pesquisadores.

Referências:

ALMEIDA, Tereza Virginia de. O corpo do som: notas sobre a canção. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 2000.

BARNSTONE, William. *The Poetics of Translation: History, Theory, Practice*. New Haven: Yale University, 1993.

- BLANC, Aldir; BOSCO, João. Corsário. In: MATOGROSSO, Ney. *Água do céu pássaro*. Rio de Janeiro: Universal, 2008. 1 disco sonoro, faixa 2.
- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor de Quixote. In: _____. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BUARQUE, Chico. Deixa a menina. In: MATOGROSSO, Ney. *Ney Matogrosso*. Rio de Janeiro: Universal, 2008. 1 disco sonoro, faixa 1.
- BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth. Musicologia lésbica e guei. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Curitiba, v. VIII, dez. 2013. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr7/Brett_Wood/Brett_e_Wood.html. Acesso em: 01 dez. 2014.
- CRIOLO. Freguês da meia-noite. In: _____. *Nó na orelha*. São Paulo: Oloko Records, 2011. 1 disco sonoro, faixa 5.
- CRIOLO. Freguês da meia-noite. In: MATOGROSSO, Ney. *Atento aos sinais*. Rio de Janeiro: Som Livre, 2013. 1 disco sonoro, faixa 8.
- DERRIDA, Jacques. *Paixões*. Tradução de Lóris Z. Machado. Campinas: Papiros, 1995.
- FAOUR, Rodrigo. Destino de aventureiro (1984). Encarte. In: MATOGROSSO, Ney. *Destino de aventureiro*. Rio de Janeiro: Universal, 2008. 1 disco sonoro.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Cibelle Braga et al. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.
- OBRIST, Hans Ulrich. Entrevista a Criolo na Escola São Paulo (legendado). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pAMPqT3GrNY>>. Acesso em: 10 set. 2016.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Perez. Lisboa: Ed. 70, 1989.
- KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lucia Helena França. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PIRATINI; VELHO, Caco. Mãe preta. In: MATOGROSSO, Ney. *Água do céu pássaro*. Rio de Janeiro: Universal, 2008. 1 disco sonoro, faixa 7.
- RODRIGUES, C. C. *Tradução e diferença*. São Paulo: Unesp, 2000.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.