

O gosto e o sumo da imagem: corpo, gesto e expansão

Therence S. A. Feitosa¹

Resumo

O objeto de investigação do presente artigo é a canção *Morena Tropicana* de Alceu Valença. A intenção foi mostrar que vários elementos da cultura agem e reagem dentro da canção. A mesma traz em sua narrativa um interessante jogo entre o lúdico-erótico e o gesto/corpo. A pesquisa de natureza qualitativa foi amparada por referências da semiótica da cultura, da antropologia, entre outras.

Palavras-chave: Corpo/gesto, Alceu Valença, Semiótica da Cultura, Mestiçagem.

1. Possíveis tessituras da “manga rosa”

A imagem, para Flusser (2011), é constituída por várias camadas. Tais camadas, segundo Pinheiro (2013), se constituem a partir de relações de composições

¹ Doutorando em Comunicação e Semiótica na PUC-SP. Mestre em História Social pela PUC-SP. Professor no Senac, UNIP e Faculdade Carlos Drummond de Andrade. Membro do Grupo de Estudos Comunicação, Cultura, Barroco e Mestiçagem (PUC-SP). Coordenador do Grupo de Estudos em Linguagem, Educação e Cultura (GEPLC- FAC).

arquitetônicas em “filigranas” que se formam na cultura. Essas relações agem através de combinações variáveis de elementos (objetos da cultura/sujeitos da cultura) que se encontram e se desencontram todo o tempo. Isso acaba resultando em agudos processos tradutórios. Lótmán (1996) aponta que isso ocorre dentro da semiosfera e que o resultado disso provoca a confecção de intrincados sistemas modelizantes. Esses sistemas, por sua vez, produzem/expõem certas cartografias em se tratando de fenômenos diversos (podemos pensar aqui a arte como exemplo) que se apresentam emaranhados nas tramas cotidianas das mais variadas sociedades.

O objeto de estudo do presente artigo é a canção *Morena Tropicana* de Alceu Valença. Referente a essa canção a ideia é mostrar que vários elementos (dentro do universo da cultura) são colocados em relação, se conectando em redes “artesanais” bricoladas, pensando aqui em produções não lineares e potentes de sentidos que se entrelaçam o tempo todo. Tais entrelaces provocam a produção de séries de linguagens que se expressam em imagens (sonoras/visuais/poéticas) mestiças. Dentro dessas imagens ocorrem várias interconexões. O corpo e o gesto são mostrados em claras semioses com os elementos da natureza/ambiente.

A pesquisa de natureza qualitativa, amparada por referências da semiótica da cultura, da antropologia, entre outras, pretendeu analisar os possíveis modos de hibridização presentes na narrativa de tal canção. Segundo Barbero (2013), a comunicação como geradora de vínculos passa a ter uma função de trânsito, ou seja, existe todo um movimento relacionado aos processos comunicativos onde são gerados múltiplas formas de nexos. Tal autor quando fala da “*natureza comunicativa*” mostra que uma relação de mão dupla ocorre, ou seja, a informação se faz e se desfaz efemeramente de maneira intensa, pois visa atender vontades imagéticas específicas no que tange certa relação entre sujeitos e objetos da cultura.

Pensando na poética-sonora de Alceu Valença, a atenção deve se concentrar na maneira sensível que o cantor/compositor mostra enquanto habilidade de não só concatenar os diversos elementos variáveis da cultura disponíveis, como também nos

modos como ele consegue fundi-los uns nos outros, produzindo assim, uma outra “coisa”. Nesses processos criativos novos signos são gerados. Essas confecções de signos, a partir de signos, engendram múltiplas linguagens, as quais esculpem/produzem o que Canclini (2010) chama de hibridismos culturais. Tais hibridismos aparecem abundantemente em várias manifestações artísticas. Na canção analisada no presente estudo isso ocorre em toda a extensão da mesma. Como, por exemplo, no seguinte trecho:

Da manga rosa/Quero gosto e o sumo/Melão maduro, sapoti, juá/
Jaboticaba, teu olhar noturno/Beijo travoso de umbu cajá/Pele
macia/Ai! Carne de caju!/Saliva doce, doce mel/Mel de urucu/ Linda
morena/Fruta de vez temporana/Caldo de cana caiana/Vem me
desfrutar!...

Nesse trecho é mostrado uma sofisticada composição/aproximação de múltiplos elementos variáveis. Isso gera a construção de sentidos relacionados a imagens sensitivas que visam expressar certas conexões visuais/sonoras que, de maneira ritmada, dão movimento a poética/lúdica-erótica presente na canção. As mesclas palpáveis de agentes somáticos (fruta/corpo-gesto/corpo-erotismo/gesto-fruto), segundo Colapietro (2016), materializam (sonoro-visualmente) de certa forma as subjetividades.

Pinheiro (2013) defende que essas imagens são possíveis e potentes uma vez que as mesmas são produzidas e ganham fluência nos movimentos de correlações. Isso acontece tendo como força motriz os fenômenos e as produções estéticas não em relações ortogonais/binárias-dicotômicas, mas sim, em conexões/feituas “marchetadas”. No trecho da canção acima é factível perceber que seus variados elementos não só se misturam metaforicamente falando, como também geram múltiplos sentidos a partir de possibilidades de exercícios de subjetividades.

2. Desfrutando a “carne de caju”

O que ocorre na extensão da canção são ações de construções e desconstruções de sentidos que agem nas estruturas semiosféricas. Tais ações se dão no meio, nas dobras, no entre, de forma curvilínea e assimétrica, evidenciam uma cadência expansiva lúdico-erótica, que nos joga para “dentro” e para “fora” da canção o tempo todo. A aproximação da ideia de mulher (figurativamente) com as frutas e frutos, fazendo analogias agudas e produzindo metáforas diversas, fazem com que a capacidade imagética ganhe fluxo e velocidade à medida que somos envolvidos pela potente melodia que nos “enrosca” em seus ritmos-sonoros mestiços.

É possível perceber na canção o que Zumthor (2005) chama de materialidade da voz. Tal materialização toma todos os espaços na canção, uma vez que em sua narrativa não somente a voz se apresenta, mas o corpo inteiro, performático, entrelaçado com as frutas e suas multiplicidades imagéticas. As relações aproximadas entre corpo/natureza/cultura se expandem, se contraem, e se multiplicam nos acontecimentos narrados. Isso resulta em séries que se interconectam pelas inúmeras tessituras desenvolvidas pelos processos de sentidos gerados, fruto dos vínculos comunicacionais produzidos. Pinheiro (2016) aponta que certas sociedades possuem características ímpares de possíveis traduções. Pinheiro diz que,

As sociedades que caminham para os lados são sociedades da tradução. As ressonâncias do mar e da planície se transferem para todas as vozes e todas as grafias. A necessidade de alimentar-se de alteridades múltiplas e interagentes em contato com a paisagem sonora e luminosa, ramificante e enroscante, pegajosa de gestos e sinais, privilegia a maleabilidade não ortogonal nas línguas e na natureza. (PINHEIRO: 2016: 23).

É percebido na canção o aparecimento de juntas sintáticas no texto (pensando aqui a canção como texto), que de maneiras “adligantes” (prendendo, agarrando) trazem tudo para si com a mesma intensidade que joga para “fora”, ou seja, “dentro” da narrativa. As sensações produzidas visam provavelmente expor uma intensa relação entre o interno e o externo (ambiente). As canções provocam produções de inúmeras imagens. Flusser (2011) ensina que,

Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaços-temporais, para que se conserve apenas a dimensão do plano. Devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação. No entanto, a imaginação tem dois aspectos: se de um lado, permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro lado, permite reconstruir as duas dimensões abstraídas da imagem. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens. (FLUSSER, 2001:21).

A música, enquanto elemento cultural significativa, consegue gerar movimentos sensíveis/transversais tanto nos espaços, como nos atores que dialogam nesses espaços. Serve como uma espécie de “instrumento” que possibilita uma mediação entre o homem e o mundo, a partir da imaginação e sua respectiva capacidade de “decifrar” as imagens presentes nos diversos contextos. Sendo assim, é possível entender que a canção atinja certas sensibilidades no que tange uma significação poética do mundo, a partir da produção de sinestésias sonoras/visuais. Como mostra o outro trecho da canção:

Linda morena/Fruta de vez temporana/Caldo de cana caiana/Vou te
desfrutar!/Morena Tropicana/Eu quero teu sabor/Ai! Ai! Ioiô! Ioiô!/
Morena Tropicana/Eu quero teu sabor/Ai! Ai! Ioiô! Ioiô!

Pensando a semiosfera como um intenso e conflitante espaço cultural, onde habitam os signos, e pensando também que esses signos o tempo todo a partir de condensações/convergências de diversas mídias (entendendo esse conceito como qualquer e todo instrumento/mecanismo que expresse/transporte a informação, no caso aqui, a canção como um todo) “explodem” dentro da cultura, gerando “terceiros/novos” elementos. Ou seja, partindo desses miniaturais atos criativos, os processos de tradução aparecem em fluxos semióticos constantes.

A canção analisada na presente investigação deixa claro o fluxo potente das múltiplas relações/combináveis possíveis (aqui fazendo conexão entre sujeitos e

objetos da cultura (natureza/corpo/cultura ou cultura/natureza/corpo). A “Morena Tropicana” materializa a fusão de corpo/clima/objeto onde o “caldo de cana caiana” provoca a vontade do experimento, uma vez que o “sabor” é desejado e isso gera a vontade de “desfrutar” o gosto. Séries de linguagens aparecem no corpus da canção em movimentos lúdicos-eróticos que se mostram em ritmos de vai e vem, ziguezague (o arranjo musicalmente também apresenta essas características de contração e dilatação). Tais combinações/ritmos, segundo Canclini (2010), geram novas estruturas e práticas socioculturais híbridas. Fato esse perceptível na canção acima, pois as misturas são inevitáveis e aparecem quase que de maneira “natural”.

É interessante perceber que não só na letra da canção as misturas se mostram, mas nela (música) como um todo. Alceu Valença imprime nessa canção toda sua mestiçagem musical (pensando aqui os arranjos e os diversos instrumentos utilizados, tanto os elétricos, como os percussivos). Lótmán (1981) defende a complexidade inerente a codificação dos diversos signos nômades existentes, uma vez que os sistemas de códigos estão atrelados às inúmeras produções das séries (na cultura) de linguagens.

Se certo esmiuçar for desenvolvido/praticado no sentido de pensar/compreender o que o artista estava intuindo dizer, é possível dentro de exercícios antropofágicos perceber elementos importantes (textualmente falando) que muitas vezes se situam nas dobras, na porosidade das possibilidades do ato de expressão. Tal tarefa pode ser facilitada a partir de olhares sensíveis e percepções semióticas. Deve-se perceber onde se desenvolvem as confecções de linguagens relacionadas às produções culturais. Pensando em específico sobre as obras de arte, Lótmán (1978) argumenta que,

Cada sistema de comunicação pode realizar uma função *modelizante*, e inversamente, cada sistema modelizante pode desempenhar um papel de comunicação. A linguagem de uma obra é um dado que existe antes da elaboração do texto concreto e que, é semelhante para os dois polos da comunicação. A mensagem é a informação que surge num determinado texto. (LÓTMAN, 1978:45).

O texto (canção) produzido pelo artista possui a capacidade, na esfera da tradução, de possibilitar reflexões sobre as mensagens pretendidas pelo mesmo. Retomo a ideia da necessidade de uma atitude antropofágica, pois só a partir dos novos elementos produzidos, frutos dos processos tradutórios, que a cultura continuará de maneira potente/metonímica em movimentos interessantes. E isso só é possível uma vez que as experiências sensíveis sejam estimuladas, de maneira visceral, dentro dos complexos laboratórios existentes no cotidiano.

Gruzinski (2001), citando a complexidade nos processos de mestiçagem do “aleatório”, mostra a importância em se aproximar de alguma forma as grandes quantidades de elementos presentes/disponíveis, coisa que Alceu Valença poeticamente fez com muito cuidado na canção aqui exposta. A canção aponta desenrolares semióticos antropofágicos latentes em conexões poéticas/sonoras/visuais durante toda sua extensão. Alceu buscou uma construção/produção de um grande mosaico sensitivo, falando sobre o corpo, o gesto e suas “amarras” sensoriais com a natureza.

Considerações sobre a “fruta de vez temporana”

É necessário ressaltar que dentro das semiosferas, segundo Lotman (1996), os choques e conflitos culturais se dão em relações combinatórias de múltiplos elementos da cultura, que se formam e se (de) formam a partir de complexos processos tradutórios. Isso acaba sendo, na visão desse autor, o que dá ritmo e forma ao que ele chama de “continuum semiótico”. Tal fenômeno ajuda consideravelmente a produção e fluxo dos sentidos produzidos pelos sujeitos da cultura, no caso aqui Alceu Valença, a partir de sua *Morena Tropicana*.

Em países latino-americanos como o nosso, onde os leques de estímulos sonoros/visuais brotam aos montes, as conexões comunicacionais nascem e renascem a todo o momento em tecidos socioculturais caboclos/mestiços/barrocos. Nesses cenários multiformes, a complexidade pode ser encontrada nas mais interessantes

produções culturais. Alceu Valença consegue em exercícios artesanais/poéticos contínuos produzir isso (de maneira antropofagicamente “oswaldiana”). Ele desenvolve combinações sintáticos-metonímicas que sonoro-poeticamente preenchem muitas possibilidades sensitivas em se tratando da produção e ressignificação das imagens produzidas a partir da canção em questão.

Na canção analisada, a ideia foi tratar a comunicação como algo plural e expansivo, não pensando a mesma (comunicação) simplesmente a partir das teorias das mídias, mas sim, mostrar como o ato comunicativo se relaciona a produção de vínculos sensitivos. Foi desejado mostrar, através da canção *Morena Tropicana* do artista Alceu Valença, como ocorrem processos tradutórios agudos na produção sonoro/imagética/poética, fato esse característico da música popular brasileira. Nessa canção, de maneira relativamente simples, é possível encontrar toda a complexidade presente na cultura mestiça brasileira.

Referências Bibliográficas

BARBERO, Jesús Martín. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta: ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo. Annablume, 2011.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora. Editora UFJF, 2005.

GRUZINSKI, S. **O Pensamento Mestiço**. São Paulo. Companhia das Letras, 2001.

LÓTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa, Editorial Estampas, 1978.

LÓTMAN, Iuri, USPENSKII, Boris, IVANÓV, V. **Ensaio de Semiótica Soviética**. Lisboa. Livros Horizonte, 1981.

LÓTMAN, Iuri. **La Semiosfera I**. Madrid. Frónesis Cátedra, 1996.

PAZ, O. **Convergências: ensaios sobre arte e literatura**. Rio de Janeiro. Rocco, 1991.

PINHEIRO, A. **América Latina: Barroco, Cidade e Jornal**. São Paulo: Intermeios, 2013.

PINHEIRO, Amálio, Org.; SALLES, C. A., Org.: **Jornalismo Expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados**. São Paulo. Intermeios, 2016.

TYNJANOV, YURIJ. **Avanguardia e tradizione**. Bari. Debalo Libri. 1968.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Cotia, SP: Atelie Editorial, 2005.